

# Mieczysław Porębski

---

## Teorematy (2): sztuka i czas

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 5-6, 129-145

---

1990

Artykuł został 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Glosy

*Mieczysław Porębski*

## TEOREMATY (2): SZTUKA I CZAS

28.9.90

Czym jest właściwie czas? Jeżeli tyle o nim już powiedziano. I jak ma się do niego sztuka? A on do sztuki? Bo nie jest to chyba to samo?

Kończę właśnie żmudną raczej lekturę ostatniego (jak na razie), III tomu dzieła o czasie i narracji Paula Ricoeura, *Le Temps et le récit* (Ed. du Seuil, 1985, razem z tomami poprzednimi blisko 900 stron druku, a z należącym do tego samego cyklu tomem *La Métaphore vive* stron prawie 1200). Stąd te trochę refleksji. Wszyscy mają zapewne w oczach, jeśli go kiedykolwiek widzieli, przerażający obraz Goyi z Quinta del Sordo w Madrycie (dziś w Prado): krwawy demon czasu, Kronos-Saturn pożera własne swe dzieci. Zastanawiałem się kiedyś: czy metaforę można zobaczyć? Można — odpowiadałem — jeśli się tego bardzo chce i jeśli się obraz stosownie odczyta. No a czas?

Czy czas można z o b a c z y ć? Filozofowie twierdzą na ogół, że nie. Paul Ricoeur wskazuje na Kanta:

Co w jak najbardziej oczywisty sposób przeciwstawia Kanta Husserlowi, to potwierdzenie charakteru *n i e b e z p o ś r e d n i e g o* wszelkich twierdzeń dotyczących czasu. Czas się nie pojawia: On stanowi warunek pojawienia się czegokolwiek.

Wedle Kanta czas nie pojawia się nigdy bezpośrednio, nie można więc go ani zobaczyć, ani usłyszeć. To co widzimy, słyszymy — pewne ruchy, dźwięki, kolory, obrazy, sytuacje, ich skutki, należą do świata zjawisk, czas nie. Obraz Goyi również nie ubezwłasnowładnia nam czasu, skądże. Stanowi

jego wielką po Ricoeurowsku żywą metaforę. Właśnie żywą. Przedstawienie Saturna, czasu jako Saturna, bywało zazwyczaj przedstawieniem alegorycznym: starzec z kosą, o którym wiemy skądinąd, że to właśnie czas. Alegoria to metafora skonwencjonalizowana, oddzielająca zgodnie z obowiązującą umową znaczące od znaczonego (Ale czy zaraz, dlatego właśnie martwa? Rzecz to trochę gustu. Nauczyliśmy się, za Heglem, alegorii nie doceniać, innego zdania byliby jednak, tak myślę, nasi zbuntowani przeciw romantycznej mono-archii klasycyści.) Obraz Goyi przekształca konwencjonalną alegorię w symbol, zespala znaczące ze znaczoneym tak ściśle, jak tylko można (*sym-bolein* znaczy składać razem, na styk). Patrzcie oto, czym jest czas, powiada malarz. A my zaczynamy wierzyć, że *w i d z i m y*. I że możemy to nawet opisać. Cóż kiedy pomimo całej przerażającej prawdy obrazu Goi byłby to opis jednostronny.

(Tu przyda się cytat z Lévinasa: *Ten à propos „des angoisses pascaliennes, kirkegaardiennes, nietzschéennes et heideggeriennes”* w obliczu których zachowujemy się „jak straszni mieszczanie”:

Pięknie jest uznać za upadek, powszedniość, bydlęcość, degradację i płaski materializm te wszystkie zabiegi, które nam wypełniają długie nasze dnie i które wydzierają nas naszej samotności, żeby włączyć nas w układ odniesień z nam podobnymi, a przecież zabiegi te nie są błahostką. Można uważać, że autentyczny czas to w istocie ekstaza, a mimo to kupić sobie zegarek; wbrew nagości istnienia trzeba być w miarę możliwości przyzwoicie ubranym. A gdy się pisze książkę o Trwodze, pisze się ją dla kogoś, podejmuje wszelkie kroki, które dzielą redagowanie od publikacji; i zachowuje się czasem jak sprzedawca tejże Trwogi. Skazany na śmierć kontroluje swoją postawę, akceptuje ostatniego papierosa i zanim rozlegnie się salwa, znajduje jakieś elokwentne powiedzenie.

Można by zauważyć, że nie zawsze, zwłaszcza że Lévinas cytowane wystąpienie miał na Kolegium Filozoficznym Jeana Wahla w r. 1946/47, ale mniejsza. Cały w ogóle stosunek czasu do innych i do Innego, czym zajmuje się Lévinas, trzeba będzie, na razie zostawić na boku.)

30.9.90

Ważne jest, że czas, również i w sztuce, nie jedną miał postać i nie jeden wizerunek. Starożytni Rzymianie bali się złowrogiego Saturna, czcili zdetronizowanego (do czasu) boga dorocznymi, przewracającymi wszelki powszedni porządek saturnaliami (greckie *kronia*), na codzień bliższy był im jednak wizerunek boga Janusa, boga o dwu obliczach, z których jedno spoglądało wstecz, drugie ku przodowi (jak? nad tym zastanawiano się potem długo, *vide* Husserl). Zajrzyjmy do Horacego:

Ojciec Poranny ty mój, czy też chętniej Janusem się zowiesz,  
Ty od którego nasz lud i żywota, i trudów początek  
Zwykł wyprowadzać, bądź teraz poezji mojej początkiem.

W Rzymie na forum mnie wołasz: Tam trzeba poręki: No prędzej!  
 Aby przysługi mu tej nie wyświadczył ktoś inny. Nie zwlekaj!  
 Wiatry północne szaleją, w ciałniejszym wciąż kole zamyka  
 Grudzień słoneczny nam dzień — nie ma rady; przeklinam i idę.

Sat. II, 6

Inny to czas od tego, który wymierza nieubłagany, pożerczy Saturn. Podwójne oblicze horacjańskiego Ojca Poranku, Janusa powiada nam, że nie wszystko prowadzić musi ku nieuchronnej zagładzie, że wiele spraw zaczynać można i należy każdego dnia, roku, wieku (*saeculum*) na nowo, byle pora była ku temu stosowna. Grecy nazwali taką stosowną porę powracającą w różnych, a przecież jakoś podobnych okolicznościach *kairosem*. Zrodziło go pełne nadziei przeświadczenie, że czas się odnawia, że nie wszystko sprowadza się do samego tylko bezpowrotnego przemijania. (Tu wspomnieć by należało o prastarych rytach agrarnych i inicjacyjnych, greckich olimpiadach, rzymskich odbywanych co lat pięć lustrach młodzieżowych roczników, o copokoleniowej wiosennej migracji — *ver sacrum* — na nowe ziemie, o owych wreszcie odnawiających cały kolejny wiek uroczystościach — *ludi saeculares*, do których tak wielką i nie tylko może zabobonną przywiązywali Rzymianie wagę. O milenarystycznych trwogach i nadziejach *Troia deruta* aż po dni nasze. Jak również nie tracić z oczu tej całej problematyki, którą reprezentuje zastanawiająco horacjański w swej lekkości cytat z Lévinasa w zestawieniu z zaszępionym heideggerowskim pojęciem bytowania-ku-śmierci i wypełniającej to bytowanie do-czesnej Troski — *die Sorge*).

Co z tego teoretycznego przyglądania się wynika? To na razie, że natura czasu jest w naszym odczuciu jakoś dwoista. Z jednej strony mamy czas rzymskiego Saturna, greckiego Kronosa i nasze, zdać by się mogło, daremne z jego „pożerczą potęgą — słowa są Jana Pawła Woronicza — wojowanie”. Ten właśnie czas, *chroniczny* nam jak nieuleczalna choroba doskwierający opisywać by można i badać jako postępujący uparcie naprzód *czas chronologiczny*. Z drugiej natomiast strony mamy czas traconych i odzyskiwanych niekiedy na nowo okazji, czas do którego szczęśliwych ale i budzących grozę momentów powraca nasza pamięć, a który owocuje uchodzącą mu (do czasu, do czasu) pieśnią. Czas ten można by nazwać odpowiednio *kairotycznym*, względnie, gdy stanowi przedmiot naszych wyodrębnionych teoretycznych dociekań, *czasem kairologicznym*.

Tu jednak pytanie: Czy ta dwoista natura czasu ufundowana jest bytowo wyłącznie na naszej ludzkiej kondycji, indywidualnym i zbiorowym

wrzuceniu w świat, jak chcieli tego egzystencjaliści? Czy nie ma tu nic do powiedzenia ów dość ostentacyjnie odrzucony przez Heideggera „czas pospolicity” — czas nauk ścisłych rekonstruowany mozolnie z bezwymiarowych, nie zwróconych ani w pamiętaną przeszłość, ani w trwożącą przyszłość, punktochwil? Jak zauważa dość sarkastycznie Ricoeur:

Heidegger odrzuca autonomię czasu kosmicznego, bo nie zmierzył się nigdy z nauką współczesną, uważając, że nie ma ona do powiedzenia nic oryginalnego, czego by nie zaczerpnięto z metafizyki Platona i Hegla.

Tak jak mierzyli się św. Augustyn z Platonem i Arystotelesem, Kant z Galileuszem i Newtonem. Heideggera nie zadowalała, z pewnością słusznie, fizykalistyczna definicja czasu jako „miary ruchu”, którą sformułował jeszcze Arystoteles, a stosował św. Tomasz. „Mieć coś z Ruchu, a mieć coś z Troski są to jak się zdaje dwie charakterystyki w zasadzie nie do pogodzenia” — pisał. Zżymał się też na linearną koncepcję newtonowskiego czasu, na której oparł się Kant, a która stała się dla autora *Sein und Zeit* modelem „czasu kosmicznego” w ogóle. Tymczasem — zauważa Ricoeur — czas u Kanta nie jest niczym innym jak tylko „aksjomatyzacją” przewrotu dokonanego w fizyce przez Galileusza i Newtona — aprioryczną kategorią pozwalającą formułować prawa rządzące spadaniem ciał i ruchami planet. Co — dodajmy — ze współczesnymi, poeinsteińskimi poglądami na czas (i na przestrzeń, od czego trzeba mi na razie abstrahować) nie wiele ma wspólnego.

31.9.90

Tak się złożyło, że równoległe niejako do Ricoeura czytam *Krótką historię czasu. Od Big Bangu do czarnych dziur*, którą napisał Stephan Hawking (Bahtam Book N. Y. 1988, przekład francuski u Flammariona 1989. Hawking jest najznamienitszym dziś pono astrofizykiem, fascynującą skądinąd postacią: unieruchomiony od lat przez ciężką, nieuleczalną przypadłość neurologiczną atakującą również i -1ośrodkki mowy, pracuje i porozumiewa się ze światem, wyklada nawet, wyłącznie za pośrednictwem komputera).

Utarło się przekonanie, że zdobycze współczesnych nauk ścisłych są dla zwykłego śmiertelnika niedostępne, że nie pozostaje więc nic innego jak zostawić uczone teorie uczyonym. Otóż chyba nie. Stan wiedzy współczesnej jakoś zobowiązuje, choćby ze względu na jego aż nadto widoczne skutki, bardziej przerażające aniżeli poczywy w gruncie rzeczy starzec z kosą. Sam też nie jestem ani fizykiem, ani kosmologiem, ani nawet zawodowym filozofem. Jedyną rzeczą, którą potrafię robić względnie kompetentnie, to uważnie oglądać (jeśli na to zasługują) i porządnie wieszać (jeśli jest na to

miejsce) obrazy. Wieszac, zestawiac ze soba, porownywac, wciadz pilnie im sie przygladzajac. Moze jednak dziki temu mam pewne zaufanie do wlasnej wyobrazni i tylko o to mi tutaj chodzi: jak na haslo „czas” reaguje moja wyobraznia, wyobraznia czytelnika Hawkinga (w ktorego ksiazce jedyny wzor matematyczny to znana formula  $E = mc^2$ ) i Ricoeura (z ktorym obcowanie tez nie jest latwe).

Natura czasu jest, powiada Hawking, nader zlozona. Z punktu widzenia nauki mowic mianowicie mozna o czasie w sensie trojakim: kosmologicznym, termodynamicznym i psychologicznym. C z a s k o s m o l o g i c z n y pojawil sie w moment po Big Bangu, kiedy nasz wszechswiat zaczal sie coraz skuteczniej roznicowac, a roznicujac rozszerzac. Czy zacznie sie kiedyz kurczyc? Moze i tak. Ale jego „strzalka” bedzie musiala sie wtedy odwrócic. Nie wzescniej pono jak za jakies  $10^{70}$  lat. A od Big Bangu uplynelo dopiero  $10^9$  czy  $10^{10}$ . Czas sie odwrócic, ale nie bieg wydarzen. W koncu bowiem wszystko, co nas otaczalo, znajdzie sie w jednej bezwymiarowej czarnej dziurze. Nas samych zreszta juz od bardzo dawna wtedy nie bedzie. Jesteśmy bowiem dlatego tylko, ze wszechswiat sie rozszerza. Rozszerzajac sie zaś rozprasza niewyobrazalnie wielki, nieskonczony byc moze ladunek energii, ktory dany mu byl na poczatku (jesli w ogole o jakimz wyraznie okreslonym poczatku moze tu byc mowa). Dzieje sie tak zgodnie z drugim prawem termodynamiki i laczy ze wzrostem entropii, jak sie ten wyznaczajacy nasza „strzalke czasu” proces okresla. Stad c z a s t e r m o d y n a m i c z n y. Dzieki zaś towarzyszącym statystycznemu wzrostowi entropii lokalnym fluktuacjom, mogly cos uszczknac z tej poczatkowej energii powstajace z c z a s e m galaktyki, gwiazdy, systemy planetarne, no i zycie. Dzieki czemu rowniez i my wciadz jeszcze istniejemy, zdobywamy o tym uciekajacym od nas swiecie, swiecie znanym nam tylko i jedynie *post factum*, mniej lub wzeciej uzyteczne, nigdy pelne, zawsze fragmentaryczne i niespojne informacje; probujemy je rozumnie porzadkowac i w ten sposob poki co trwamy, samoświadomi tego trzeciego, wewnetrznego aspektu czasu, ktory Hawking okresla jako c z a s p s y c h o l o g i c z n y. Jest to czas, ktory chetnie analizuja filozofowie i ktory opowiadaja (wracam do Ricoeura) dziejo- i powiescio-pisarze. W ten sposob, zdaniem Hawkinga, czas kosmologiczny, czas termodynamiczny i czas psychologiczny zbiegaja sie w jedno. Czymze jednak wobec tego jest czas? Jeszcze jeden wysilek, panowie i panie, jak to zwykl byl mawiac markiz de Sade.

## 2.10.90

Zacząłem to przyglądanie się czasowi od dwu pradawnych obrazów: czasu w sensie chronologicznym i czasu w sensie kairologicznym. Ten pierwszy zwał się kiedyś Kronosem, Saturnem, dziś jest to dla nas czas uciekających galaktyk, rozpraszającej się energii, nieubłaganego, gdy już raz się zacznie, wzrostu entropii, nieuniknionej termodynamicznej śmierci wszechświata. Ale i tych wszystkich nieoczekiwanych, nie do przewidzenia z góry, lokalnych fluktuacji, którym wszystko, co jest, co żyje i co myśli, zawdzięcza swoje istnienie. Ten drugi to czas kairologiczny o podwójnym, Janusowym obliczu, któremu wszelkie względnie trwałe istnienie zawdzięcza swoją, względną również, stabilność — czas rozedrganych cząsteczek i atomów, cykliów dobowych i rocznych, pokoleniowych i sekularnych, aż po mityczny *Wielki Rok* Platona czy równie niepojęty *Big Crunch* Hawkinga, kiedy w s z y s t k o powrócić ma do swej osobliwości początkowej i zacząć się od początku na nowo, choć przebiegać nie całkiem tak samo. Nie jest to bowiem czas Kanta i Flammariona (nie chodzi o wydawcę tylko o osiemnastowiecznego astronoma), który zakładał pełny determinizm wszystkiego, jest to czas, w którym obowiązuje zasada nieoznaczoności Heisenberga. Ten zaś czas jest po prostu (tak to sobie wyobrażam) pewną anomalią. Albo — mówiąc mniej angażująco — pewną a s y m e t r i ą tłumaczącą się pono samym rachunkiem prawdopodobieństwa.

Jak informuje Hawking, w otaczającym nas świecie obowiązują trzy rodzaje symetrii: C, P i T, wszystkie niedoskonałe. Symetria C sprawia, że tym samym prawom fizycznym podlegają zarówno poszczególne cząstki jak antycząstki materii, a ściślej — zachodzące między nimi oddziaływanie elektromagnetyczne, nie podlegają jej jednak tzw. oddziaływania słabo odpowiedzialne za rozpad promieniotwórczy. Symetrię przywraca co prawda złożenie CP symetrii C z symetrią P, dzięki której te same prawa obowiązywać winny w świecie takim jak nasz, jak i w takim, który byłby zwierciadlanym jego obrazem. Ale i tutaj jest pewien wyłom, symetrii CP nie podlega bowiem rozpad pewnych wirtualnych cząsteczek zwanych mezonami K. Porządek zaprowadzić by tu mogła dopiero symetria potrójna CPT, ale wtedy odwrócić by się musiała strzałka czasu, a do tego bardzo pono jeszcze, jak odnotowałem, daleko. Jeżeli w ogóle. Bo tak do końca zdeterminowani przecież nie jesteśmy. Staroświecki pomimo wszystko Einstein nie chciał uwierzyć, że Pan Bóg gra z naszym wszechświatem w kości. Fizyka poeinsteinowska jest, jak się zdaje, innego zdania. Doskonała symetria nie jest z tego świata, Piętnem globu tego

— niedostatek. Świat, w naszym przynajmniej zasięgu, jest nieuleczalnie asymetryczny. Tej wszakoż i tylko tej asymetrii zawdzięcza on swoją obecną postać, rozwijające się w jej łonie życie, właściwe istotom żywym magazynowanie informacji czyli pamięć, a co za tym idzie — możliwość uczenia się, przewidywania, myślenia, twórczość.

### 3.10.90

Pora wrócić wreszcie do Ricoeura. Ricoeura interesuje twórczość literacka. Poezja, która operuje szeroko pojętą metaforą i proza, która operuje narracją. Na dalszym niejako planie poezja epicka i dramatyczna. W szczególności zaś to, co mają one do powiedzenia, o powiedzenia raczej o czasie. Na równi przy tym z prozą powieściową, posługującą się swobodnie fikcją, Ricoeur sięga do prozy dziejopisarskiej. Poszukująca prawdy o minionym opowieść historyczna z własnym tokiem narracji jest dziś co prawda w odwrocie (któż dziś potrafi opowiadać historię tak, jak opowiadał ją jeszcze Kopczyński), tym większa zasługa Ricoeura, że nie waha się zestawić najwybitniejszego współtwórcę „nowej historii”, jakże dalekiej od tradycyjnego, relacjonującego kolejne panowania i wojny dziejopisarstwa, Fernanda Braudela z Homerem. A czyż, z drugiej strony, świat autorskiej fikcji, na który otwiera swe okno powieściowa narracja, nie jest tym samym światem (źle! takim samym światem) co (jak) świat operującej wyłącznie tzw. faktami historiografii? W teorii Ricoeura pojęcie świata (różnych a przecież jakoś nakładających się na siebie światów) odgrywa rolę bodaj że kluczową. Świat narratora i świat dzieła, świat dzieła i świat czytelnika (które nie mogą być — pozostać — całkowicie rozłączne) świat historii i świat fikcji, świat zewnętrzny, publiczny świat zegarów, śladów i pomników przeszłości i świat wewnętrzny, prywatny, świat naszych wspomnień, odczuć, smaków, zapachów. I w to wszystko uwikłany czas, jego (to drugi kluczowy termin Ricoeura) aporie — kwestie sporne, trudności, wahania, kłopoty, jakie ma z nim przyglądający mu się głębiej teoretyk czy opowiadający o nim pisarz.

Czas opowiadany — *mythos* z jednej strony, z drugiej zaś czas o tamtym opowiadający, dozowany środkami re-konstruującej ten pierwszy *mimesis*. Bo jeśli nawet czasu nie da się zobaczyć, da się on z pewnością, pokonując czy raczej eksponując towarzyszące mu aporie, opowiedzieć. Wielki epos, wielki dramat, wielka powieść, *Mrs. Dalloway* Virginii Woolf, *Der Zauberberg* Tomasza Manna, *A la recherche du temps perdu* Prousta, wszystko to są przecież opowieści o czasie i na dobrą sprawę nie ma innych. Kolejne,



powracające w różnych aspektach ich analizy to najbardziej chyba pasjonujące stronicie dzieła Ricoeura.

W ten sposób cały dynamizm powieści Virginii Woolf mógł powyżej zostać wywiedziony z antagonizmu pomiędzy tym, co nazwalibyśmy czasem śmiertelnym, a czasem monumentalnym.

Mierzonym, dodajmy, zarówno w powieści jak w jej hermeneutycznej analizie uderzeniami londyńskiego Big Bena, w „marmurowej dekoracji stolicy imperium”; uderzeniami, które dla każdej z powieściowych postaci „przybierają inne znaczenie”.

Lecz to, dzięki czemu powieść zyskuje bogactwo nieskończenie wyższego rzędu aniżeli prosta wypowiedź tycząca spekulatywnej antynomii, bierze się stąd, że narrator nie konfrontuje nigdy dwu istności, dwu kategorii — niech by i egzystencjalnych w sensie Heideggera — ale dwa doświadczenia graniczne, pomiędzy którymi rozmieszcza całą gamę szczególnych doświadczeń przezeń reżyserowanych.

Tak więc nie na uproszczonym przeciwstawieniu czasu zegarowej wieży i czasu wewnętrznego należy zatrzymać się, ale na zmienności relacji, jakie zachodzą między konkretnym doświadczeniem życiowym poszczególnych postaci a czasem monumentalnym. (...) Wspólny czas nie zespała ale rozdziela.

Tyle rozważań nad czasem w powieści Virginii Woolf. A w powieści Manna?

Zupełnie inaczej stawia problem konfrontacji czasu przeżywanego i czasu kosmicznego *Der Zauberberg*. Przede wszystkim, grawitujące wokół dwu biegunów konkretne konstelacje nie są te same. Ci „z dołu” nie mają żadnego przywileju monumentalności; to są ludzie codzienności; jedynie niektórzy ich emisariusze przypominają autorytatywne postacie *Mrs. Dalloway*; pozostają jednakowoż delegatami czasu pospolitego. Jeśli idzie o tych „z góry”, to różnią się oni radykalnie od bohaterów wewnętrznego trwania *Mrs. Dalloway*; ich czas jest całkowicie chorobliwy i dekadentki, nawet erotyzm naznaczony jest stygmatem rozkładu. To dlatego w Berghofie nie ma Septimusa, który się zabija, nie mogąc znieść rygorów czasu zegarowych wież. Jest populacja azylantów, która utraciwszy miarę czasu przyprawia się zwolna o śmierć.

Stąd i szczególna konstrukcja powieści: „*Erzählzeit* nie przestaje się skracać w stosunku do *erzählte Zeit*, wydłużenie rozdziałów kombinowane ze skracaniem powieści tworzy efekt perspektywy”. Perspektywy, w której siedem dni zajmuje tyle samo miejsca co siedem miesięcy i siedem lat. Nie chodzi przy tym o sam tylko czas wewnętrzny bohatera, ale i o śmiertelną chorobę europejskiej kultury, „czas, choroba, kultura” stanowią jedno, podstępny lekarz daje próbującym oszukiwać pacjentom niewyskalowany termometr, a sam narrator staje się ironicznym obserwatorem historii, którą opowiada.

I wreszcie Proust.

Spośród trzech dzieł, które dyskutowaliśmy, z pewnością *la Recherche* najdalej posuwa dążenie do remityzacji czasu. Najciekawsze jest to, że mit na swój sposób zdwaja fikcję wyobraźniowych wariacji na temat czasu i wieczności w miarę jak prezentuje dwa autentyczne oblicza Czasu. Jest

czas destruktor i jest „Czas-artysta”. Jeden i drugi działają; jeden pospiesznie, drugi „pracuje bardzo wolno”. Lecz pod tymi dwoma postaciami czas każdorazowo potrzebuje ciał, żeby się uzewnętrznić, żeby stać się widzialnym. Dla czasu-destruktora są to „kukły” makabrycznego obiadu; dla Czasu-artysty to córka Gilberty i Roberta Saint-Loup uosabiające pogodzenie dwu stron — Méséglise i Guarmantes. Wszystko odbywa się tak, jak gdyby widzialność, której fenomenologia nie jest w stanie przyznać czasowi bez własnej upadłości, mogła mu być ofiarowana przez fikcję za cenę materializacji bliskiej antycznym prozopopejom.

W ten też tylko sposób „czas stracony” może stać się „czasem odnalezionym” nie przez samą tylko „ulotną kontemplację” ale przez jej utwierdzenie w trwałym dziele. Tak to „*la Recherche* opowiada o przejściu od jednego do drugiego znaczenia odnalezionego czasu”, tak właśnie narrator Prousta, Marcel odnajduje (epizod w bibliotece księcia de Guermantes) swój stracony czas w budzącym się w nim powołaniu artysty. Po to, by w zamierzonym dziele nadać pomnikową wiecznotrwałość czasowi tym sposobem odnalezionemu.

Cytaty, które wynotowuję, to jedynie fragmentaryczne próbki wielostronnych analiz filozofa-hermeneuty. A jak jest z czasem, który uwidacznia się, tak — uwidacznia, w dziele malarskim, rzeźbiarskim czy architektonicznym? Nie wspominając już o muzyce, bo tu pozwolić sobie mogą jedynie na nieprofesjonalny luksus samego tylko słuchania.

#### 4.10.90

Chwałę się, że jeśli na czymś znam się naprawdę, to na obrazach, ich wieszaniu, zestawianiu, analizowaniu. Nie wszystkich zresztą, głównie dziewiętnasto- i dwudziestowiecznych. Żeby się jednak nimi odpowiedzialnie zajmować, interesować mnie musi (no i interesuje) cała nasza dostępna nam tu teraz ikonosfera: sfera bezpośredniego kontaktu z obrazami, które, w różnych czasach powstałe, pozostają wciąż w zasięgu naszej ręki, domu, miasta, kraju, cywilizacyjnej — jak ta nasza śródziemnomorska — areny, całego naszego globu, kosmosu wreszcie (bo liczą się przecież również władające od tysiącleci naszą wyobraźnią ciała niebieskie i gwiazdozbiory). I nie tylko obrazy tak czy inaczej zwizualizowane, ale również i te wsłuchiwane — muzyka, śpiew, aktorski monolog czy dialog, te wreszcie, które odbieramy za pośrednictwem mocy, pisma i druku, obrazy opisujące i opisywane, opowiadające i opowiadane. A wraz z ikonosferą, usiłujące ją ogarnąć i wchłonąć, sfera naszej sensorycznej i werbalnej pamięci oraz jej świadomych i nieświadomych zasobów, sfera, którą Edward Balcerzan proponuje nazywać psychosferą. W tym też przede wszystkim kontekście interesuje mnie czas — kosmiczny, wymierzony przez zegary, obroty planet, ucieczkę galaktyk, przez nieuchronny (do

czasu?) wzrost entropii, chronologiczny czas ikonosfery; penetrujący wciąż na nowo złoża naszej pamięci niepamięci, to znowu wybiegający naszymi oczekiwaniami i niepokojami w przyszłość, podtrzymujący tym sposobem naszą zakotwiczoną w nim tożsamość kairologiczny czas psychosfery.

Jeden i drugi zaś, i ten chronologiczny, i ten kairologiczny, wiąże wspólna ich historia. A ściślej wspólne, splątane w jeden zmut (nowe to dla nas słowo i jakże użyteczne), indywidualne i zbiorowe, dziejące się równo- i równocześnie historie. (Od Einsteina wiemy, że ściśle równo-czesne to one nie są, każda przebiega własnym czasowym rytmem i torem, czego w ziemskiej naszej, na ludzką skalę skali nie widać; to daje o sobie znać dopiero gdzieś z głębin mikro- i makro-świata, mniej lub więcej, czasami aż nadto zauważalnie. Co jak na razie interesuje raczej autorów SF niż filozofów.) Więc historia, historie, historiograficzny obraz czasu.

Wysoko i jakże słusznie oceniony przez Ricoeura mistrz szkoły *Annales* Fernand Braudel w swym arcydziele, jakim również i z literackiego punktu widzenia jest jego trzyczęściowa monografia *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (A. Colin, 1949) re-konstruuje czas historyczny w trzech też, wyraźnie wyodrębnionych warstwach. Najpierw jest to warstwa „długiego trwania” owej od-wiecznej historycznej areny, jaką stanowi basen Morza Śródziemnego i jego bliskie i trochę dalsze otoczenie. Następnie jest warstwa zachodzących w zasięgu tej areny przeobrażeń gospodarczych, politycznych i cywilizacyjnych, które narastają w przemiennym rytmie kolejnych kryzysów i otwierających nowe szanse koniunktur. I wreszcie jest warstwa tej szczególnej opowiedanej historii ludzi i wydarzeń, której w tytule dzieła odpowiada dookreślenie: „epoka Filipa II”.

Zastanowić by się należało, jakie miejsce w takich trzech warstwach zajmowałaby sztuka. Albo, mówiąc trochę inaczej, czym przejawiałaby się w nich twórczość artystyczna dopełniająca się w dziełach, które w określonym chronologicznie momencie czasu historycznego powstawszy, już w nim pozostają, pozostają mianowicie na sposób również trojaki. Pisałem już o tym przy różnych okazjach, tu dla porządku trzeba to będzie zebrać i pokrótce powtórzyć raz jeszcze. A więc po pierwsze: jako ślad określonych działań technologicznych mających zapewnić dziełu możliwie długie trwanie w dookólnej ikonosferze, czy tylko w naszej psychosferze, w naszej jednostkowej i zbiorowej pamięci.

Po drugie: jako styl tych działań, którym znajduje sobie własne swoje miejsce w ciągu przemian morfologicznych, zmiennego, spoglądającego raz w tę stronę, raz w inną oblicza czasu.

Po trzecie wreszcie: jako k o m u n i k a t, który niesie nam swe jednostkowe, niepowtarzalne, osadzone we własnej historii przesłanie.

Zaznaczmy od razu, że w pierwszym wypadku górą jest chronologiczny czas (sygnalizowana tu na samym początku relacja: czas i sztuka), w drugim — relacja przeciwstawna: sztuka i czas; rozumiany kairolologicznie. W trzecim czas przestaje właściwie istnieć. Jesteśmy w wiecznym t e r a z, sztuka paleolitycznych łowców komunikuje nam swe nieprzedawnione prawdy na równi ze sztuką postmoderny.

### 5.10.90

Dzieło jako ślad. Cóż tu dodać do tego, co do znudzenia powtarzam przy każdej nadarzającej się okazji moim studentom i komu się da: że jest to w a r t o ś ć f u n d a m e n t a l n a (hipo-statyczna, sub-stancjalna pod-stawa bytowa), bez której wszelkie przekazywanie obrazów, wymiana znaków, wszelkie komunikowanie się na bieżąco i poprzez wieki nie byłoby możliwe. Warto zaznaczyć, że od tej strony sztuką — trudną sztuką pozostawiania trwałych śladów w naszej pamięci, a w wypadku sztuk plastycznych również i w naszym otoczeniu, zajmowano się niewiele. Długie trwanie dzieła wydawało się oczywiste, resztę zostawiano konserwatorom. Dopiero dzisiaj problematykę tę zaczynamy, powinniśmy raczej zacząć dostrzegać w całej jej rozciągłości. Złożyły się na to różne przyczyny, zagrożenie różnych rodzajów — ekologiczne, polityczne, kulturowe, daremność zabiegów konserwatorskich właśnie, muzealizacja, archiwizacja, wycofywanie się naszej sztuki na pozycje, gdzie nie o przetrwanie już chodzi, ale o jednorazowe, ulotne zadziałanie; przykładem pierwszym z brzegu, ale nie jedynym bynajmniej i nie ostatnim może być happening.

Tu dygresja. Istnieją dwa, względnie trzy czy nawet cztery różne sposoby chronienia ważnego dla zbiorowości przekazu (a takimi są z reguły przekazy o randze sztuki). Jeden — przez zapamiętanie, a więc przechowanie w czyjejś jednostkowej psychosferze, a następnie wystarczająco częste po-wtarzanie, a przez to utrwalenie również i w psychosferze zbiorowej. Sposobem tym posługują się sztuki muzyczne, nie przypadkowo bowiem muzy — od Uranii i Klio po Terpsychorę — były córkami starszej od bogów olimpijskich córki bogini pamięci, Mnemozyny. Sztuki te wypracowały sobie w tym celu cały repertuar środków charakteryzujących tzw. mowę wiązaną, czy analogicznie jak ona artykułowane utwory wokalne i / lub instrumentalne — rytmy, frazy, wersy, strofy, nawroty wątków, motywów, tematów, cała topika i cała porządkująca rozliczne

figury poetyckie czy retoryczne tropologie tu chyba miały początek i dlatego trudno mi było zgodzić się z Romanem Jakobsonem, który tę mnemotechniczną stronę — czy wręcz genezę — „funkcji poetyckiej” dzieła skłonny był dość lekce sobie ważyć. A warto jeszcze pomyśleć, jak ta cała strategia zapamiętywania zmieniała się, gdy pojawiło się pismo, najpierw „monumentalne”, hieroglificzne, potem sylabiczne i alfabetyczne, starające się utrwalić nie tylko sens i układ wypowiedzi, ale i jej budowę fonetyczną. I wreszcie druk z jego dążeniem do standaryzacji i depersonalizacji, już nie powtarzanego, nie kopiowanego mozolnie, ale moltiplikowanego mechanicznie tekstowego zapisu. Ten sam proces prześledzić by można zapewne w sztukach, w dzisiejszym słowa rozumieniu, muzycznych. A w sztukach operujących obrazem przekazywanym nie dźwiękowo, ale na drodze wizualizacji? Czy i tutaj element mnemotechniczny odgrywał jakąś rolę? Bez wątplenia. Od samego początku. Wiadomo, że paleolityczny obraz naskalny był rytualnie powtarzany, a więc i odtwarzany. Najwybitniejszy współczesny archeolog Leroi-Gourhan wykazał metodycznie, jak wielką rolę odgrywały przy tym ułatwiające zapamiętanie schematy konstrukcyjne — sinusoidalny bieg linii grzbietowej zwierzęcia czy naśladowącego je człowieka chociażby. Cóż dopiero mówić o architekturze, całej wpisanej w rytmy i symetrie planów i elewacji, co pozwalało jeszcze i średniowiecznym budowniczym katedr obywać się bez dzisiejszych kreślarskich sposobów projektowania. *Nota bene*, to i mój profesor (w latach okupacji) rysunku, znakomity krakowski architekt, twórca secesyjnego jeszcze wystroju zabytkowej kamienicy Czyncielów przy rynku, a i tej rozsypującej się dziś po trochu wczesnomodernistycznej profesorskiej „Trumny” przy Alejach, gdzie mieszkam, Ludwik Wojtyczko, otóż Wojtyczko, budując mniejszy jakiś obiekt, np. willę, uzgadniał wszystko z mistrzem muratorskim na słowo. Projekt miał w głowie i w oczach, nie na rajzbracie kreślarskim, mierzył wedle cegły, nie metra, dyrygował budowlaną fabryką jak dyrygent dyryguje posłuszną mu orkiestrą. Między architekturą bowiem a muzyką różnica jest raczej pozorna.

I jeszcze jedna refleksja ważna, kluczowa może nawet, dla tych dywagacji. Jak się rzekło, czas chronologiczny jest statystyczną anomalią, chroniczną właśnie, nieuleczalną asymetrią tego świata, który wciąż się rozpada na naszych oczach i w nas samych. Czyż nie jest godne zastanowienia, że walcząca o przetrwanie twórczość artystyczna przeciwstawiła mu coś, co nie jest z tego świata — doskonałość rytmów, proporcji, symetrii, które budują samoistny, w sobie zamknięty gmach dzieła literackiego, muzycz-

nego, scenicznego, architektonicznego czy malarskiego. Nawet wtedy (zwłaszcza wtedy?) gdy są celowo albo i nie (przypadek ma tu także swój udział) naruszane. Budując zaś — wyjmują kreowane czy re-kreowane dzieło z ograniczającego je, ulotnego czy rozciągającego się na wiele tysięcy lat trwania, przeciwstawiają je ubiegającemu czasowi zegarów jako wartość finalnie poza-czasową. Przeciwstawiają w sposób nader dramatyczny. Bo przecież dzieło, każde dzieło, stanowiące ślad jedynie czegoś, co samo dokonało się *in illo tempore*, istnieje tylko do czasu, do-cześnie, rozpada się, zaciera, rozwiewa. I ono bowiem jest zegarem, zegarem, który sam sobie wymierza swój czas. O tym właśnie wiedzą muzealnicy, gromadzący to wszystko, dla czego z takich czy innych powodów zabrakło miejsca w świątyniach, pałacach, mieszczkańskich kamienicach, pod strzechą wiejskich chałup; wiedzą pracownicy konserwacji, którzy usiłują podtrzymać *in situ* trwanie zabytków architektury, zabytkowych zespołów, śródmiejskich, podmiejskich i krajobrazowych założeń osaczonych przez urbanizację, deglomerację, ruderyzację, motoryzację i wszystkie inne plagi współczesnych miast i osiedli. Wiedzą pracownicy gabinetów rycin, archiwiści, bibliotekarze. Wiedzą wszyscy, którzy całkiem chłodnym okiem patrzeć muszą, jak kruszy się kamień (zwłaszcza w Krakowie), butwieje drewno, śniedzieją metale, jak na powierzchni ingardenowskiego malowidła (a jest tylko ono) pojawiają się niedostrzegalne pęknięcia — krakelury, jak ciemnieją werniksy, bledną kolory, żółknie i choruje papier. Podczas gdy (czego już tak po prostu zobaczyć się nie da) w substancjalnych partiach dzieła pochodzenia organicznego postępuje połówkowy rozpad radioaktywnego węgla  $C_{14}$ , co pozwala dzisiaj archeologom datować dość dokładnie relikty sztuki prehistorycznej aż po paleolit.

### 7.10.90

Dzieło jako styl. Tak to się dzieje, że coś, nie wracając, przecież jednak wraca. Niszcząca rzecz. Stan, w jakim każda z nich znajduje się dzisiaj, nie jest i nie będzie nigdy jej stanem wczorajszym. Nie są do powtórzenia, ani — co gorsza — do odwrócenia fakty już kiedyś dokonane. Powracają jednak zarówno w życiu osobistym jak i publicznym pewne *sytuacje*, do których przychodzi nam się ustosunkować, *zdania*, w jakich nie mieliśmy już nadziei brać udziału. Powracają zapachy, smaki (u Prousta), melodie, kolory, wątki myślowe, motywy, tematy, style... Właśnie style. Bo czym jest właściwie styl? Jest wyborem pewnej strategii twórczej, decyzją na taką a nie inną, mającą zapewnić

dzieła substancjalną trwałość, technologię, ale i na przekształcającą rzemiosło w sztukę (*techné w poiesis*) morfologię, która aktywizując (za-chwycając) odbiorcę przesądza o wartości instrumentalnej (zwanej też formą) tworzonego dzieła. A właśnie forma jest powtarzalna i odtwarzalna (do pewnych granic oczywiście). Gdy się wyczerpie jedna, można wrócić do innej, gdzieś tam po drodze porzuconej. Nawroty do form pozornie tylko do cna przeżytych nie ominęły również i poczynań najbardziej awangardowych. Kubiści sięgali do klasycyzmu Ingesa, do pasjonatów geometrii wczesnego renesansu, potem do klasyki Wielkiego Wieku czy zgoła antycznej; surrealiści na nowo, często bezwiednie, odkrywali przepastne głębie romantyzmu, symbolizmu, rehabilitowali — oni pierwsi — secesję; ekspresjoniści i nasi formiści zaklinali się na gotyk; przykłady można by mnożyć, są oczywiste. Powstaje jednak — i pozostaje — pytanie, jaki był, jeśli był, mechanizm tych wszystkich nawrotów. W badaniach nad sztuką XIX i XX wieku starałem się go wykryć i opisać, konfrontując różne, najbardziej moim zdaniem podstawowe, bo nie ograniczające się do jednej tylko dyscypliny twórczej, jego wyznaczniki: metaforyczny wzlot i metonomiczne operowanie znaczącym szczegółem, otoczeniem, nastrojem, całością; rozdzielająca znaczące od znaczonego alegoria i zespalaający je symbol; wsparty idealizm i modernizujący spojrzenie realizm; archetypiczne głębie mitu i blask historycznej legendy; doprowadzenie do ostatecznej harmonii i perfekcji tego, co zastane — strategia maksymalnej pewności i przeciwnie — przekraczanie obowiązujących granic, łamanie konwencji, maksymalizacja twórczego ryzyka. Różne konfiguracje tych stylotwórczych wyznaczników zdają się przy tym składać na pewien cykl różnokierunkowych możliwości, po wyczerpaniu których powraca koniunktura na odnowienie całego cyklu w całkowicie zmienionych, różnych od doświadczeń poprzedniego okresu, warunkach. Koniunktura, bo przecież nie może tu być mowy o jakimś automatycznym, zdeterminowanym do końca przechodzeniu z jednej fazy w drugą, a raczej o pewnym wyczerpywaniu się jednych możliwości, otwieraniu blokowanych przedtem innych. Jak to się spleta z uchwytnym historycznie rytmem przemian pokoleniowych i sekularnych, z towarzyszącymi im perypetiami kulturowych kryzysów, zwrotów, przełomów, rozkwitów i regresów, o tym mówić by wiele. Odeszliśmy daleko od początków dwudziestowiecznej historii sztuki, kiedy jej twórcy — Wölfflin, Riegel, Dvořak, Focillon czy Pinder — nie stronili od wielkich historycznych syntez, szukali praw rządzących przemianami stylów, następstwem pokoleń, pojawianiem się „rodzin duchowych” twórców. Cała zresztą humanistyka

była nastawiona na podobną problematykę, żeby wspomnieć tylko Diltheya czy Karla Mannheim. Następne generacje dwudziestowiecznych badaczy odwróciły się jednak od syntez zbyt pospiesznych, skupiając uwagę na analizie konkretnych dzieł, na tym, co je wyróżnia, nie, co je łączy. Protestować zaczęto przeciw „legendzie jedności stylowej”, badania kierowały się ku długim trwaniom pewnych tematów ikonograficznych, wędrówce poprzez wieki i kulturowe formacje pewnych wątków i motywów, ku przemianom znaczeń, nie formuł stylistycznych. Nurtowi temu dała początek wpływowa szkoła ikonologiczna Warburga i Panofsky’ego; jakże zasłużony dla całego środowiska historyków sztuki, niezastąpiony Jan Białostocki wzbogacił i zarazem ograniczył pojęcie stylu, wydobywając z zapomnienia pojęcia modusu czy charakteru. Własne rozumienie „kształtu czasu” zaproponował Georg Kubler, odrzucając w ogóle pojęcie stylu na rzecz pojęć takich jak seria, prototyp, ciąg mutacji. Cały ten proces różnicowania prowadził do owocującego wciąż nowymi odkryciami skupienia wysiłków badawczych na wszechstronnej analizie jednego obiektu, jednego wybranego dzieła, w którym ogniskuje się wszystko. Mistrzowskie wzorce takich analiz odkrywające „świat” dzieła, świat na miarę kosmosu, daje nam mój uniwersytecki kolega, Lech Kalinowski. Dowodząc nimi, że jedynie w ten sposób, poprzez indywidualną, jednorazową kreację, dotrzeć można do praw i prawidłowości najbardziej uniwersalnych.

W ten sposób wraca na pierwszy plan dzieło, już nie jako ślad zmagania z chroniczną asymetrią tego świata, ale jako pewien zindywidualizowany, niepowtarzalny styl tych zmagania uwikłany w zmienne sytuacje i koniunktury „średniego” zasięgu wyznaczające kairolologiczny rytm naszych dziejów, który zatacza swe cykle wśród zmiennych okoliczności historii. Dodam tylko jeszcze z pewnym uporem (bo rozwijane przeze mnie różnymi czasami na ten temat sugestie traktowane były na ogół jako nieszkodliwe zresztą dziwactwo), dodam więc, że pewną pomoc przy porządkowaniu tych cyklicznych przeobrażeń „średniego” zasięgu nieść nam może nowe (już zresztą nie aż tak nowe), dynamiczne rozumienie starego, arystotelesowskiego pojęcia kategorii jako kategorii przekształceń dokonywanych w dobrze określonej, zamkniętej dla nich dziedzinie, w tej też dziedzinie odwracalnych.

### 9.10.90

Dzieło jako komunikat. Właściwie to, co najważniejsze zostało już tu zasygnalizowane. Chodzi o dzieło jako jednorazowy i niepowtarzalny (powtarzam) komunikat, pochodzący od kogoś (jednostki, zbiorowości) i kierowany do kogoś (mu współczesnego, ale



i do całej potomności). Komunikat przyciągający uwagę wtedy zwłaszcza, kiedy stanowi tzw. d a t ę, kiedy jego pojawienie się w naszej ikonosferze staje się wydarzeniem, które zapada na trwałe nie w martwą przeszłość, ale w pulsującą własnym, ukrytym po większej części, życiem — psychosferę. Kiedy bowiem skupiamy się na indywidualnym dziele, łapiemy czas, ten historyczny, na gorącym uczynku; w śladzie tego, co dopełniło się k i e d y ś odnajdujemy wciąż żywą o b e c n o ś ć takiego samego jak my, a przecież i n n e g o człowieka. (Tu przydałby się kolejny cytat z Ricoeura, z rozdziału *La réalité du passé historique* z podtytułami: *Sous le signe du Même; sous le signe de l'Autre; sous le signe de l' Analogue*. Warto by też zapewne zajrzeć do ostatniego jego tomu, który jeszcze do mnie nie zdążył dotrzeć — o sobie samym jako kimś innym. A także skonfrontować to wszystko z Lévinasem, od jego cytowanych już wykładów — *Le temps et l'autre*, Fata Morgana 1979 — poczynając. Poprzestaśmy jednak na Lévinasie.)

Ten i n n y, a przecież t a k i s a m jak my, objawia nam w swym dziele swą nagą (jakby to określił Lévinas) twarz — swoje nieznanne, niedocieczone oblicze, kryjące tajemnice tamtego osobnego, osobowego istnienia, niosące bezcenną o nim informację, a tym samym formującą — od siebie i przez siebie — również i oblicze nas samych.

I tu już żaden czas się nie liczy, ani czas chronologicznego, postępującego wciąż dalej i dalej rozpadu, ani czas kairotycznego utożsamiania się, solidaryzowania z tym, co było, minęło, ale co wciąż jeszcze z - n o w u być może. W obliczu dzieła bowiem, tak jak w obliczu drugiego człowieka, przestaje istnieć czas, jego brzegi, ograniczenia, wkraczamy bowiem w świat wartości, które, w naszym przynajmniej przekonaniu, wszelką do-czesność przełamują i przewyciężają.

15.10.90

Warto by pomyśleć o jakimś zakończeniu. Zacząłem od obrazu (malowanego), na takimże obrazie należałoby kończyć. Jest taki obraz Chagalla: szeroko płynąca między dwoma ginącymi w oddali brzegami rzeka, na rzece ledwo widoczna łódka, na horyzoncie dwie wieże kościoła, bliżej jakieś krzywe domki, para zakochanych. W górze przez ciężkie od chmur przestworza płynie, przelatuje raczej na skrzydłach ogromna srebrzysta ryba, a wraz z nią rozkołysany szafkowy zegar z wymierzającym sobie własny swój czas wahadłem. Pewno wisiał nad komodą albo kominkiem w którymś z tych przybrzeżnych domków. Gdzieś zza ryby, zza zegara wychyla się ręka w czarnym rękawie,

nieskutecznie sięga po wymykające się jej skrzypce i samogrający smyczek. Obraz malowany w latach 1930—39. Tytuł: *Le temps n'a point de rives*. Czas nie ma żadnych brzegów. Rzeka ma, czas nie. Bowiem to my go tworzymy, czy skromniej współtworzymy. Wciąż od nowa. Współtworząc zaś, wciąż od nowa przekraczamy jego formujące się aktualnie, ale nigdy nie uformowane do końca brzegi, omijamy zasadzki. Rzeka ma brzegi, czas nie. Jest zawsze i wszędzie, gdzie tylko chodzą zegary. Te naturalne, od rozwibrowanych atomów poczynając, a na żywych jestestwach kończąc, i te sztuczne, konstruowane przez człowieka. Dzieła sztuki też są takimi zegarami. Być może czas jest tylko ich, tych wszystkich zegarów, produktem. Czy to miał na myśli Hawking pisząc:

Nie jest tak, że to ekspansja świata powoduje wzrost nieporządku, wzrost nieporządku powoduje klauzula „bez brzegu”, ona to stwarza *ad hoc* warunki, które w fazie ekspansji umożliwiają życie inteligentne.

Życie inteligentne, wszystkie nasze troski, nadzieje, sztukę, trwalsze od nas jej pomniki. Jeszcze jeden cytat z Ricoeura:

Combray to najpierw jego kościół „sumujący miasto”. Z jednej strony, z racji stabilności swego przetrwania, nakłada on na wszystko, co go otacza, wymiar czasu nie zanikłego, ale przebytego; z drugiej strony, przez postacie ze swoich witraży i tapiserii, przez swoje nagrobki, wyciska piętno generalne imażerii do rozszyfrowania na wszystkich żywych istotach, do których zbliża się bohater.

I może jeszcze ten:

Żegnajcie niedorzeczne konieczności wyboru, sny o przepaściach, rywalizacje, cierpliwe i długie oczekiwania, ucieczki sezonów, sztuczny porządek idei, rampo bezpieczeństwa, czasie na wszystko! Niech tylko zadany zostanie sobie trud p r a k t y k o w a n i a poezji. Czyż nie nam bowiem, którzy już nią żyjemy, nie przynależy troska o zapewnienie przewagi temu, o czym w naszym przekonaniu najlepiej jesteśmy poinformowani?

Są to słowa André Bretona, który reprodukcję „Czasu nie mającego brzegów” zamieścił w swojej książce o surrealizmie i malarstwie.