Andrzej Nowicki

czas i człowiek

nasza księgarnia

Andrzej Nowicki

czas i człowiek

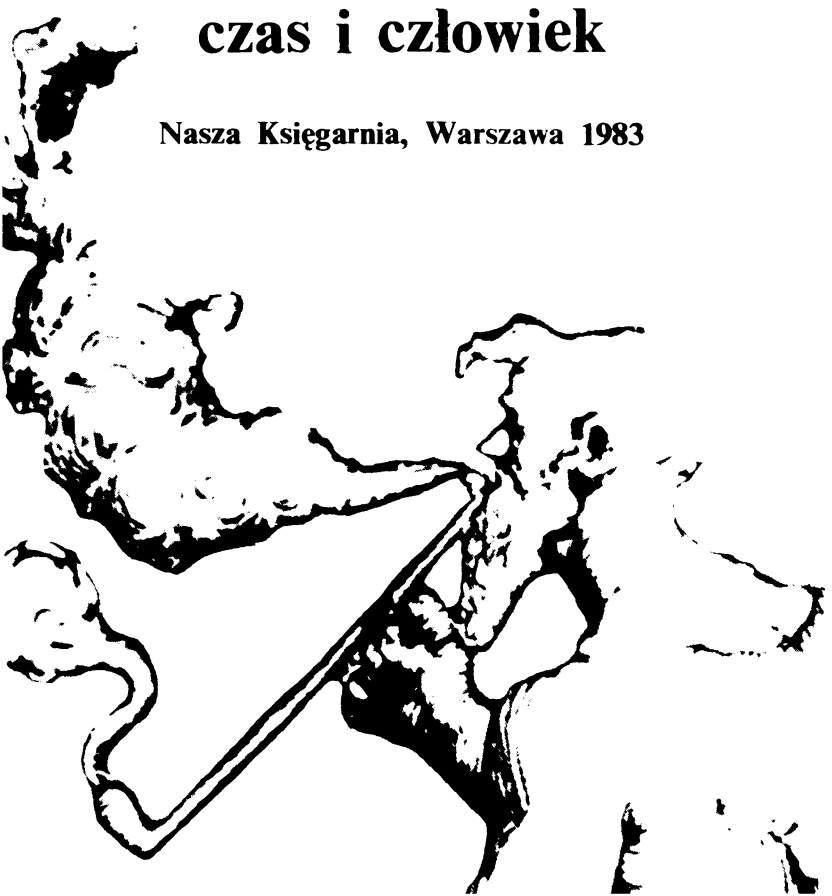
Czas to moje pole
GIROLAMO CARDANO

Czas jest przestrzenią
dla rozwoju człowieka
KAROL MARKS

Andrzej Nowicki

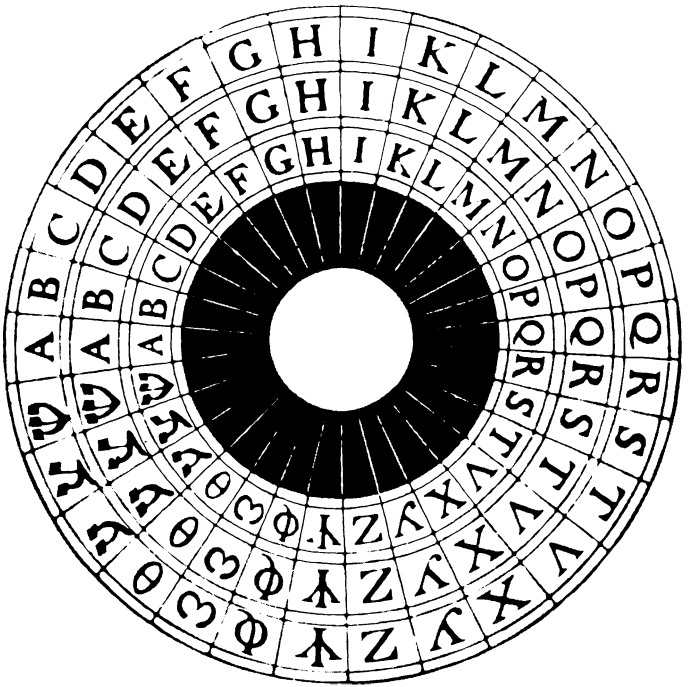
czas i człowiek

Nasza Księgarnia, Warszawa 1983



© Copyright by Instytut Wydawniczy
„Nasza Księgarnia" Warszawa 1983

Opracowanie graficzne
PIOTR SYSKI



Wstęp

Czas i człowiek

W przeciwieństwie do tych książek o czasie, które zajmują się czasem samym w sobie, w tej książce zajmować się będziemy różnymi relacjami zachodzącymi pomiędzy czasem a człowiekiem.

Istnieją dwa zasadnicze typy takich relacji: jeden, w którym podmiotem wydaje się czas, a człowiek sprowadzony jest do roli przedmiotu oddziaływania czasu, i drugi, w którym podmiotem jest człowiek, a czas jest wymiarem, obszarem i przedmiotem rozmaitych ludzkich działań. Otóż w książce tej zajmować się będziemy przede wszystkim tym drugim typem relacji.

Zajmować się można dwojako. Bądź ograniczając się do rejestrowania i opisywania tych działań, które przez różnych ludzi były wykonywane (i miały czas jako swój przedmiot lub istotny wymiar), bądź wychodząc poza ten rejestr i opis w kierunku rozważań, co w tej sprawie jest do zrobienia i co każdy z czytelników może próbować robić z tym czasem, który ma do swojej dyspozycji, zwłaszcza jeśli sądzi, że ma tego czasu zbyt mało albo zbyt wiele. Głównym zadaniem tej książki jest rozpatrzenie różnych możliwych form naszej własnej aktywności w stosunku do czasu.

Rzecz jasna, że zagadnienia czasu samego w sobie nie da się w tej książce całkowicie pominąć, i to z dwóch powodów. Po pierwsze, jeśli czas jest wymiarem, obszarem i przedmiotem naszych działań, to musimy wiedzieć, czym jest czas sam w sobie, żeby móc skutecznie zdobywać

go, działać w jego obrębie, wypełniać cennymi treściami i poddawać zaplanowanym przez nas przekształceniom. Po drugie zaś, wśród działań ludzkich, które za przedmiot mają czas, znajdują się także takie działania, jak rozmyślania nad czasem, poznawanie czasu, stawianie pytań oraz budowanie hipotez i teorii na temat tego, czym jest czas sam w sobie.

Przykłady pytań o istnienie i istotę czasu

Zastanawiając się nad istnieniem i istotą czasu ludzie zadawali wiele bardzo dziwnych pytań, poczynając od dwóch najbardziej podstawowych:

Czy istnieje czas?

Czym jest czas?

Między innymi już w czasach starożytnych, w IV wieku przed naszą erą, od tych dwóch pytań rozpoczął Arystoteles* swoje rozważania nad czasem w IV księdze *Fizyki:*

„Najlepiej będzie wyłożyć najpierw trudności (...). Czy mianowicie czas jest jedną z rzeczy istniejących, czy nie istniejących, a następnie, jaka jest jego natura? Pewne rozważania nasuwają (bowiem) podejrzenie, iż czas albo w ogóle

*Objaśnienia słów oznaczonych gwiazdkami znajdują się na końcu książki.

nie istnieje, albo jest pojęciem mglistym i niewyraźnym"[1].

Rozważaniom nad czasem poświęcił Arystoteles dwadzieścia stron *Fizyki*. Sam tekst był krótki, ale tak trudny, że w ciągu następnych dwudziestu kilku stuleci setki komentatorów pisały do tego tekstu coraz dłuższe objaśnienia. Między innymi, w połowie XIII wieku, najwybitniejszy teolog katolickiego średniowiecza Tomasz z Akwinu* poświęcił w swoim komentarzu do *Fizyki* pogańskiego filozofa dziewięć lekcji, wydobywając ze wspomnianego tekstu Arystotelesa 159 kolejnych problemów[2].

Te same dwa podstawowe pytania znajdujemy w dysertacji bronionej publicznie na Uniwersytecie w Jenie, w 1692 roku. Umieszczone zostały na samym początku, w tytule: *O czasie, czy istnieje i czym jest?* (*De tempore an et quid sit?*). Napisał tę dysertację Heinrich Wevel pod kierunkiem profesora Caspara Posnera. Składa się ona z 44 paragrafów, będących wspaniałym popisem erudycji. Wystarczy powiedzieć, że w pracy tej wspomina się lub przytacza wypowie-

[1] Arystoteles: *Fizyka*. Przełożył K. Leśniak, Warszawa 1968, s. 129.

[2] S. Thomae Aquinatis: *In octo libros de physico auditu sive Physicorum Aristotelis commentaria*. Neapoli 1953, s. 236–269.

dzi 90 różnych autorów, w połowie starożytnych Greków i Rzymian, w połowie nowożytnych, włoskich, francuskich, niemieckich, holenderskich i portugalskich.

Wiele dziwnych pytań postawił w swoich rozważaniach o czasie jeden z najsławniejszych teologów chrześcijańskich, A u g u s t y n*, w V wieku naszej ery.

– Czy był taki czas, kiedy nie było czasu, czy też „nie było czasu, w którym by czasu nie było"?

– Czy istnieje tylko jeden czas, czy też dwa różne czasy: czas świata, w którym poszczególne dni, miesiące i lata nadchodzą i przemijają, i czas Boga, w którym wszystkie lata stoją obok siebie nieruchome, nie nadchodzą i nie przemijają?

– W jaki sposób istnieje czas, jeśli czasu przeszłego już nie ma, a czasu przyszłego jeszcze nie ma, zaś czas teraźniejszy, ledwie się pojawi, już przemija, stając się czasem przeszłym, jakby „dążył do tego, by nie być"?

Różne teorie czasu a przyjęta w tej pracy koncepcja czasu

Spośród wielu różnych teorii czasu wyeliminujemy te, które uważamy za błędne i nieprzydatne dla naszych rozważań.

Najpierw wyeliminować należy k r e a c j o-

nistyczną teorię czasu, według której czas jest wielkością skończoną, posiadającą początek i koniec. Wielkościami skończonymi są tylko poszczególne odcinki czasu, natomiast czas jako całość nie ma żadnego początku i nie może mieć żadnego końca, nie został przez nikogo stworzony i nie może być przez nikogo unicestwiony, nie może się też wyczerpać. Twierdzenie, że czas jest wielkością skończoną, zawiera w sobie ukryte a fałszywe założenia, że istnieje jakaś istota pozaczasowa, która w jakimś urojonym i wewnętrznie sprzecznym „czasie pozaczasowym" stworzyła czas; pojęcie „czasu stworzonego" zostało zresztą skonstruowane specjalnie w tym celu, żeby „dowodzić" istnienia Stwórcy. Wbrew tej teorii przyjmujemy, że czas jest wielkością nieskończoną, natomiast:

– może być dzielony na odcinki wcześniejsze i późniejsze, dowolnie krótkie i dowolnie długie, posiadające początek i koniec;

– może też być rozpatrywany jako całość, czyli współobecność całej przeszłości i całej przyszłości z teraźniejszością.

W obu przypadkach są to nasze własne operacje myślowe, polegające bądź na abstrahowaniu od tego, co wcześniejsze, i tego, co późniejsze (od tego odcinka, który wyodrębniamy, ustalając jego początek i koniec), bądź na abstra-

howaniu od przepływu czasu i różnicy pomiędzy sposobem istnienia tego, co istnieje w tej chwili, i tego, co istniało kiedyś, a także tego, co kiedyś będzie istnieć.

Następnie należy wyeliminować absolutystyczno-substancjalną teorię czasu, według której czas miałby być jakimś odrębnym bytem istniejącym niezależnie od wszelkiego ruchu i od wszelkich zmian zachodzących w świecie. Nie należy uważać czasu za niematerialny pojemnik, w którym znajduje się świat, a prócz tego jest jeszcze wiele pustego miejsca, w którym nie ma (i nie było) świata, ale raczej należy uważać, że to czas znajduje się w świecie. Rzecz jasna, że nie mogło być żadnego czasu „przed stworzeniem świata", a ponieważ czas jest wielkością nieskończoną, więc nie było żadnego „stworzenia świata". Świat jest również wielkością nieskończoną, istnieje wiecznie i w tym wiecznie istniejącym świecie (ściślej: wszechświecie) znajduje się płynący wiecznie czas jako jeden z wymiarów świata i system relacji pomiędzy tym, co wcześniejsze, i tym, co późniejsze.

Dalej należy wyeliminować iluzjonistyczną teorię czasu, według której czas miałby być jedynie naszym złudzeniem. Jako obiektywny wymiar i obiektywny system relacji zachodzących w obrębie obiektywnie istniejącego świata,

czas istnieje obiektywnie, czyli niezależnie od naszej świadomości.

Należy także wyeliminować subiektywistyczną teorię czasu, według której problem czasowego wymiaru rzeczywistości samej w sobie wykracza poza granice poznania opartego na doświadczeniu i w związku z tym należy uważać czas jedynie za subiektywną (choć wcale nie dowolną, bo konieczną i powszechną) formę wnoszoną przez nasze władze zmysłowe do poznania – jako czynnik porządkujący chaotyczną masę wrażeń. Zasługą tej teorii, którą stworzył wielki filozof niemiecki, Immanuel Kant, i ogłosił w *Krytyce czystego rozumu* (1781), jest krytyczne obalenie trzech poprzednich teorii, a szczególnie tej, która absolutyzowała czas jako byt sam w sobie, istniejący niezależnie od świata.

Podobnie ma się sprawa z przestrzenią i ruchem. Byt ma strukturę czasowo-przestrzenną, jest materią znajdującą się w ciągłym ruchu. Z tej materialnej, ruchomej, czasowo-przestrzennej całości umysł nasz może wyabstrahować „materię", „ruch", „czas" i „przestrzeń", ale z faktu istnienia takich słów i odpowiadających im abstrakcyjnych pojęć nie należy wyciągać wniosku o rzeczywiście odrębnym istnieniu tych czterech bytów. Nie istnieje materia poza ruchem,

czasem i przestrzenią, ani ruch poza materią, czasem i przestrzenią, ani przestrzeń poza materią, ruchem i czasem, ani c z a s n i e i s t n i e j e p o z a m a t e r i ą, r u c h e m i p r z e s t r z e n i ą.

Jako podstawowe wymiary poruszającej się materii, czas i przestrzeń są ze sobą szczególnie ściśle związane i dlatego w teorii względności E i n s t e i n a nie są one sobie przeciwstawiane, ale zostały połączone w jedno pojęcie c z a s o p r z e s t r z e n i. Pojęciem nadrzędnym jest wszechświat jako całość, w którym materia poruszająca się w czasoprzestrzeni stanowi pod względem ontologicznym* jeden kompleks, z którego jedynie na drodze abstrakcji można wyodrębnić „materię", „ruch", „czas" i „przestrzeń".

Używając tych czterech słów nie należy nigdy zapominać o ich abstrakcyjności, o tym, że zostały wyabstrahowane z tego, co istnieje tylko jako jedność owych czterech (i nie tylko tych czterech) składników. Składniki te nie tylko nie są czymś pierwotnym wobec tej całości, ale nawet nie są czymś „wtórnym", ponieważ w ogóle nie istnieją poza tą całością, z której zostały wyabstrahowane. Nie mogą w związku z tym funkcjonować jako nazwy rzetelne w takich zdaniach, gdzie każe im się pełnić funkcje podmiotu.

W najlepszym przypadku bywają one wyrażeniami skrótowo-zastępczymi, odsyłającymi do owej całości jako do rzeczywistego podmiotu.

Bardzo trafnie pisał o tym[1] T a d e u s z K o t a r b i ń s k i (1886–1981) przeciwstawiając zarówno potocznemu, pospolitemu rozumieniu słowa „czas", jak i niektórym filozoficznym spekulacjom na temat czasu „naukowe sposoby pojmowania tego terminu. Wspólne im jest traktowanie słowa c z a s jako nazwy pozornej. Nie ma takiego przedmiotu, nie ma takiego czegoś, nic nie jest czasem, żaden przedmiot nie jest czasem. Natomiast to a to jest wcześniejsze od tego, coś innego zaś późniejsze".

Twierdzenie Kotarbińskiego, że „nie ma takiego przedmiotu" jak czas, bo „żaden przedmiot nie jest czasem", nie jest bynajmniej równoznaczne z twierdzeniem, że „nie ma czasu", że „czas nie istnieje". W filozofii Kotarbińskiego – nazywanej reizmem, somatyzmem lub konkretyzmem – termin „istnieć" został związany tylko z jednym, wyróżnionym sposobem istnienia, mianowicie z istnieniem rzeczy, ciał, przedmiotów konkretnych. Rzecz jasna, że czas nie istnieje takim samym sposobem istnienia jak rzeczy,

[1] T. Kotarbiński: *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk*. Wyd. 2. Wrocław 1961, s. 416.

ciała, przedmioty konkretne, podobnie jak wysokość, szerokość, długość, głębokość nie istnieją odrębnie obok przedmiotów wysokich, szerokich, długich, głębokich, ale istnieją w nich jako ich wymiary. Czas istnieje rzeczywiście, obiektywnie, ale nie jest odrębnym bytem; istnieje innym „sposobem istnienia" niż rzeczy.

Tak więc tych wszystkich zdań, w których słowo „czas" pełni funkcję podmiotu, nie należy rozumieć w sposób dosłowny. Kiedy mówimy, że jakiś stary budynek został „nadgryziony zębem czasu", nie bierzemy takiego wyrażenia w sposób dosłowny, ponieważ wiemy, że czas nie ma zębów. Jeżeli jednak napotkamy zdanie mówiące o tym, że czas wszystko niszczy, to często zapominamy o tym, że wyrażenia takiego również nie należy brać w sposób dosłowny, ponieważ w rzeczywistości nie ma takiego odrębnego bytu jak czas, i to wcale nie czas jest w tym zdaniu rzeczywistym podmiotem, ale cały zespół rozmaitych czynników, których działanie w ciągu długiego okresu czasu sumuje się i doprowadza do zniszczenia różne istoty i przedmioty, na których nam zależy.

Ale takie wyrażenia, których nie należy brać w sposób dosłowny, bywają czasem wygodne, ponieważ stanowią wyrażenia skrótowo-zastęp-

cze – zastępują i znacznie skracają długą wypowiedź zbudowaną poprawnie i z nazw rzetelnych. Mogą więc być używane, ale pod warunkiem dokładnego poinformowania odbiorców o ich umownym, skrótowo-zastępczym charakterze.

Dotyczy to również i tych rozważań o czasie, do których za chwilę przystąpimy. Zamierzamy bowiem w tych rozważaniach traktować czas jako pewne pole, materiał i przedmiot ludzkich działań. Otóż, ściśle biorąc, czas nie może być nie tylko przedmiotem, ale również – jako coś, co

jest tylko myślowo wyodrębnione z całości fizycznie nierozszczepialnej – nie może być przedmiotem i materiałem rzeczywistych działań, podobnie jak sama „materia" oddzielona myślowo od ruchu i czasoprzestrzeni. Będzie jednak wygodniej mówić w tej pracy o czasie jako przedmiocie i materiale różnych ludzkich działań, a czytelnik, uprzedzony o skrótowo-zastępczym „sposobie mówienia", nie poniesie w związku z tym żadnej szkody, chyba że o tym z własnej winy zapomni i zacznie uważać czas za jakąś odrębną substancję istniejącą niezależnie od materii, ruchu i przestrzeni.

O zastosowanej w tej pracy metodzie rozważań nad czasem

Zanim przystąpimy do rozważań nad czasem, należy wyjaśnić, jaką w tej pracy zastosujemy metodę, czyli sposób postępowania. Z jakiego punktu widzenia rozpatrywać będziemy problematykę czasu?

Z doświadczenia wiadomo, że wyniki badań zależą w znacznej mierze od zastosowanej metody, od przyjętego punktu widzenia. Można to wyjaśnić na bardzo prostym przykładzie. Wyobraźmy sobie, że przedmiotem, który chcemy zbadać, jest zwykła kostka do gry, czyli czarny

sześcian posiadający na jednej ściance sześć białych oczek, na drugiej pięć, na trzeciej cztery, na czwartej trzy, na piątej dwie i na szóstej jedno oczko.

Otóż istnieje sześć takich „jednostronnych" punktów widzenia, z których widać tylko jedną ściankę. Patrząc na tę samą kostkę każdy z sześciu obserwatorów widzi inną liczbę oczek. Następnie istnieje dwanaście takich punktów widzenia, z których widać po dwie przylegające do siebie ścianki. Wreszcie istnieje osiem takich punktów widzenia, z których widać po trzy ścianki. Tak więc w zależności od tego, czy zajmiemy stanowisko na wprost jednej ze ścianek, czy na wprost jednej z krawędzi, czy na wprost jednego z wierzchołków, kostka ukazuje nam jedną ściankę, dwie bądź trzy. Rzecz jasna, że takie miejsce obserwacji, z którego widać trzy ścianki, jest lepsze od takiego, z którego widać dwie lub tylko jedną. W zależności więc od wyboru punktu widzenia otrzymujemy mniejszą lub większą ilość informacji o tym samym przedmiocie. Łatwo też zauważyć, że z wymienionych 26 punktów widzenia żaden nie daje nam pełnej wiedzy o liczbie oczek na każdej z sześciu ścianek. Dopiero scalenie informacji uzyskanych dzięki kolejnemu zajmowaniu sześciu punktów widzenia, jeśli będziemy oglądali każdą ściankę z osobna, daje nam

tę wiedzę. Przy oglądaniu kostki w inny sposób wystarczy spojrzeć na nią dwa razy – wybierając takie punkty widzenia, które są położone na wprost przeciwległych wierzchołków – aby dowiedzieć się, co znajduje się na każdej z sześciu ścianek.

Wynika stąd wniosek, że dla uzyskania pełnego obrazu kostki trzeba nie tylko wybrać najlepsze punkty, ale oglądać ją z wielu stron, łącząc wyniki badań związane z poszczególnymi punktami widzenia.

Drugim przykładem może być rozpatrywanie jakiegoś przedmiotu, na przykład gruszki, z kilku różnych punktów widzenia, związanych z danymi dostarczanymi przez różne zmysły. To jak gruszka wygląda (wielkość, kształt, barwa) nie daje nam o niej jeszcze tej wiedzy, która jest nam potrzebna do podjęcia decyzji o kupieniu właśnie tej odmiany. Uzupełnienie punktu widzenia wzroku przez punkt widzenia wrażeń dotykowych daje w sumie wiedzę pełniejszą, a jeszcze lepiej, jeśli możemy ją uzupełnić wiedzą o gruszce czerpaną z wrażeń smakowych. I w tym przypadku wyciągamy wniosek, że pożądaną wiedzę o gruszce uzyskujemy dopiero dzięki połączeniu kilku różnych punktów widzenia: wrażeń wzrokowych, dotykowych i smakowych. W innych przypadkach pożądane jest uwzględnienie jesz-

cze punktu widzenia wrażeń węchowych i słuchowych.

Uogólniając można powiedzieć, że w przypadku przedmiotów wieloaspektowych, posiadających „wiele stron", żaden jednostronny punkt widzenia nie daje nam o nim pełnej wiedzy. Dopiero umiejętne połączenie wielu różnych punktów widzenia daje nam pożądaną wiedzę.

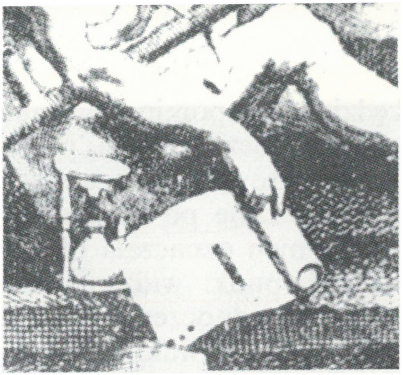
Wnioski tego rodzaju zostały przekonująco sformułowane już w XVI wieku przez dwóch działających niezależnie od siebie myślicieli: jednym z nich był Michel de Montaigne* (1533–1592), autor *Prób*. Już sam tytuł wskazuje na jego metodę: próbowanie, czyli wielokrotne powracanie do tego samego przedmiotu i oglądanie go z różnych stron i w takim świetle, w jakim nie był jeszcze oglądany. Stanowisko Montaigne'a można nazwać metodologicznym pluralizmem*. Wywodziło się ono z określonej koncepcji rzeczywistości. Zauważył on, że każda rzecz ma wiele stron i że to, co wydaje się czymś jednym, jest w rzeczywistości ogromną różnorodnością zmiennych zjawisk. Dla uchwycenia tej różnorodności, zmienności i sprzeczności tkwiących w każdym przedmiocie trzeba stosować różne metody, próbując różnych punktów widzenia, uzupełniając, korygując i pogłębiając w ten sposób wiedzę o badanym przedmiocie.

Drugim renesansowym pluralistą metodologicznym był Giordano Bruno* (1548–1600), który za jedno z najważniejszych swoich zadań uważał wyszukiwanie, sprawdzanie, poprawianie, doskonalenie i wytwarzanie nowych narzędzi pojęciowych, a następnie badanie poszczególnych przedmiotów nie jakimś jednym wybranym narzędziem, ale całym starannie przygotowanym zestawem. W trosce o to, aby żad-

nego narzędzia nie pominąć, Bruno rysował w swoich dziełach liczne tarcze, podobne do zegarowych cyferblatów, które zamiast dwunastu liczb miały przeważnie po trzydzieści liter alfabetu, a każda z nich oznaczała określone narzędzie, metodę lub punkt widzenia. Osobliwością metody Bruna było jednoczesne stosowanie dwóch różnych narzędzi, co dawało bardziej interesujące wyniki niż kolejne ich stosowanie. Posiadając dwa jednakowe zestawy, każdy po trzydzieści narzędzi, Bruno uzyskiwał – drogą kolejnego łączenia – dziewięćset par odpowiadających takiej samej liczbie „stereoskopowych" punktów widzenia. Dzięki temu mógł uchwycić wiele aspektów badanego zjawiska, uchodzących uwadze tych badaczy, których metody miały charakter jednostronny. Niezależne obroty dwóch tarcz współśrodkowych – będących modelem metody Bruna – gwarantowały, że żaden z dziewięciuset punktów widzenia nie zostanie pominięty[1].

Nawiązując do tych renesansowych pomysłów spróbujemy tu rozpatrywać problematykę czasu z wielu różnych punktów widzenia.

[1] Por. A. Nowicki: *Giordano Bruno*. Warszawa 1979, s. 50–54.



Rozdział 1
Czas w gazecie

O różnych sposobach czytania gazet. Gazeta jako przedmiot badań

Rozważania nasze nad czasem najlepiej zacząć od sposobu, w jaki spotykamy się z czasem w prasie codziennej. Związek gazet z czasem nie jest przypadkowy. W niektórych językach słowo „gazeta" jest utworzone od słowa „czas" – na przykład w niemieckim *die Zeitung* pochodzi od *die Zeit* – czas. W języku polskim słowo „dziennik" wywodzi się od słowa „dzień"; chodzi oczywiście o ten dzień, który jest podawany pod tytułem i podporządkowuje dany numer określonej dacie. Dla olbrzymiej większości czytelników dzien-

nik jest bytem jednodniowym; interesują ich tylko dzienniki z datą dzisiejszą. Następnego dnia, wraz z ukazaniem się nowego numeru, poprzednie numery stają się makulaturą i przeważnie są wyrzucane.

Żywe zainteresowanie budzą zwłaszcza informacje dwojakiego rodzaju: z jednej strony to, co wydarzyło się w ostatnich dniach w kraju i na świecie, z drugiej strony to, co się wydarzy dziś i w ciągu kilku najbliższych dni. Z tego, co się wydarzyło, jednych najbardziej interesują wyniki zawodów sportowych, innych nekrologi informujące o tym, kto umarł, jeszcze innych wydarzenia polityczne czy klęski żywiołowe i katastrofy; natomiast z tego, co się wydarzy, najwięcej zainteresowania budzi program radia, telewizji, kin, prognoza pogody i zawiadomienia o zbliżających się imprezach. Jeżeli w soboty podawany jest program telewizji na cały następny tydzień, to informacja ta przedłuża zainteresowanie gazetą o siedem dni.

Stare gazety nie zawsze są wyrzucane. Żeby gazetę wyrzucić, trzeba zdobyć się na podjęcie decyzji o jej wyrzuceniu i trzeba sobie zadać trud wyniesienia jej poza obręb mieszkania. Zdarza się też, że zabrakło nam czasu na przejrzenie gazety tego dnia, w którym się ukazała, i postanawiamy przejrzeć ją później. Bywa też

i tak, że coś nas w gazecie zainteresowało i sądzimy, że gazeta ta będzie nam potrzebna przez pewien czas. W rezultacie niemal w każdym mieszkaniu można znaleźć jakieś stare gazety, których w swoim czasie nie wyrzucono, a później o nich zapomniano.

Do wyjątków należą tacy czytelnicy, dla których gazeta stanowi źródło informacji nie starzejących się wraz z ukazaniem się nowego numeru. Czytelnikami takimi są uczniowie i studenci, którym informacje określonego typu potrzebne są do pisania wypracowań i referatów; następnie pracownicy naukowi, dla których gazeta stanowić może przedmiot określonych badań; wreszcie osoby, które posiadają jakieś hobby związane z gromadzeniem materiałów określonego rodzaju.

Dla takich czytelników istnieją poradniki zawierające wiele praktycznych wskazówek dotyczących sposobu korzystania z gazety, sporządzania wycinków, gromadzenia i wykorzystywania zebranych materiałów. W okresie międzywojennym cenne wskazówki z tej dziedziny opracował filozof polski, marksista Stefan Rudniański[1] (1887–1941).

[1] Por. S. Rudniański: *Technologia pracy umysłowej.* Wyd. V. Warszawa 1957.

Gdyby się okazało, że wśród czytelników tej książki są tacy, których poważnie zainteresowała problematyka czasu, a przy tym mają w mieszkaniu wiele starych gazet uznanych za makulaturę, można podsunąć im do rozważenia pomysł przejrzenia ich przed wyrzuceniem i wycięcia tych artykułów, które podejmują problematykę czasu. Artykułów takich jest bardzo dużo. Nie mają one wprawdzie wartości naukowej, ale stanowią dobre źródło informacji o tym, jakie pojęcie czasu faktycznie funkcjonuje w życiu codziennym. Jeszcze bardziej interesujące jest zbadanie rozmaitych form obecności czasu na łamach gazet. Czytelnik, który zadałby sobie trud zebrania tego rodzaju materiałów, miałby możliwość porównania własnych wniosków z tym, co przeczyta w dwóch następnych rozdziałach.

Klasyfikacja form obecności przestrzeni i czasu w gazecie. Rola gazety w kształtowaniu naszej wyobraźni czasowo-przestrzennej

Jeśli weźmiemy do ręki dowolny numer dziennika wychodzącego w Warszawie, łatwo możemy się przekonać, że przynosi on liczne wiadomości nie tylko o tym, co wydarzyło się lub co wydarzy się w Warszawie. Oto mam przed sobą numer „Trybuny Ludu" z dnia 18 października 1979 ro-

ku. Wystarczy rzucić okiem na tytuły. Pojawiają się w nich – prócz Warszawy – następujące miasta: Bełchatów, Chorzów, Gdańsk, Głogów, Katowice, Kielce, Kraków, Lublin, Olsztyn. Podając wydarzenia z różnych miast gazeta rozbudza i umacnia nasze zainteresowanie życiem całego kraju, przyzwyczaja do myślenia o Polsce jako pewnej całości przestrzennej. Znajdujemy także liczne informacje o wydarzeniach w innych krajach. W tytułach pojawiają się między innymi takie miasta, jak Moskwa, Praga, Lipsk, i takie kraje, jak ZSRR, Bułgaria, Węgry, NRD, RFN, Finlandia, Anglia, Irlandia, Arabia Saudyjska, Syria, Iran, Pakistan, Chiny, USA, Salwador, Wenezuela, Nikaragua. Dla porównania w numerze z dnia 2 listopada 1979 roku znajdujemy w tytułach między innymi takie miasta polskie, jak Cieszyn, Legnica, Rzeszów, Toruń, Wrocław, Zakopane, Zamość, a spośród innych krajów – Belgię, Danię, Szwecję, Algierię, Namibię, Tanzanię, Togo, Boliwię, Kostarykę, Meksyk i Paragwaj. W numerze z dnia 6 listopada są – prócz wymienionych wyżej krajów – jeszcze Francja, Irlandia, Włochy, Turcja, Bangladesz, Hongkong, Indonezja, Japonia, Kampucza, Wietnam, Dominikana, Honduras, Puerto Rico, Madagaskar, Nigeria, Rodezja, Zambia. W ten sposób gazeta dzień po dniu rozbudza i umacnia zaintere-

sowanie wydarzeniami zachodzącymi we wszystkich krajach świata, przyzwyczaja do myślenia o całej naszej planecie jako pewnej całości, której poszczególne cząstki wchodzą ze sobą w różnorakie powiązania gospodarcze, polityczne i kulturalne.

We wspomnianym na początku numerze z dnia 18 października znajdujemy wiadomość o odkryciu czternastego księżyca krążącego wokół Jowisza. Wiadomości tego rodzaju poszerzają naszą wyobraźnię przestrzenną o przestrzeń pozaziemską, rozciągając ją na cały układ planetarny.

Zbadajmy teraz, jak ma się sprawa z czasem. Oprócz najświeższych wiadomości z ostatnich dwóch, trzech dni w rozmaitych artykułach i notatkach sięga się także w rozmaite rejony przeszłości. Na przykład w numerze „Trybuny Ludu" z dnia 6 listopada 1979 roku przypomina się uchwałę Rady Ministrów z 22 grudnia 1978 roku. Obok podana jest wiadomość, że w roku 1973 spalono pod kotłami 181 tysięcy ton mułu węglowego, w jednym z artykułów przypomina się o 35-leciu Polski Ludowej, w innym omawia się zbrodnie hitlerowców dokonane 40 lat temu. Dalej podana jest informacja o tym, że w 1937 roku wydany został *Słownik poprawnej polszczyzny* Stanisława Szobera. W kilku artykułach przypomina się wielkie historyczne wydarzenia z paź-

dziernika 1917 roku. Posuwając się dalej w głąb czasu znajdujemy interesującą informację o tym, że obrabiarka zakupiona przez Stanisława Staszica w 1826 roku pracowała do 1955 roku, a w muzeum znajduje się maszyna z 1740 roku, która służyła przez długie lata do produkcji części do kół wozów drewnianych. W notatce o pracach polskich archeologów w Macedonii czytamy o cerkwi z XI–XII wieku, o twierdzy z X–XI wieku, a także o malowidłach skalnych z VII wieku przed naszą erą. Widać z tego, że g a z e t a k s z t a ł t u j e nie tylko naszą wyobraźnię przestrzenną, ale również n a s z ą w y o b r a ź n i ę c z a s o w ą, zmuszając nas do wyobrażenia sobie czasów coraz bardziej odległych i ujmowania spraw dziejących się w Polsce i w innych krajach jako pewnej całości czasowo-przestrzennej, w której i warstwa teraźniejsza, i warstwy bliskiej i dalekiej przeszłości, jako jej istotne składniki, mogą i powinny budzić nasze zainteresowanie.

Oprócz informacji o tym, co się wydarzyło wczoraj, w zeszłym roku, trzydzieści pięć lat temu, w ubiegłym stuleciu i przed dwoma tysiącami lat, znajdujemy w gazecie liczne informacje o tym, co się wydarzy. Dla przykładu w numerze „Trybuny Ludu" z dnia 6 listopada 1979 roku mamy następujące informacje dotyczące przy-

szłości: wieczorem o godzinie 20.15 telewizja nadawać będzie utwory Bacha, Mozarta i Beethovena, a w niektórych rejonach Polski padać będzie śnieg. Na ostatniej stronie jest informacja o tym, co wydarzy się za trzy miesiące: 12 lutego 1980 roku nastąpi uroczystość otwarcia XIII Zimowej Olimpiady. Trwają przygotowania do Olimpiady w Moskwie, a najmłodsi sportowcy przygotowują się już do następnej Olimpiady, która odbędzie się w 1984 roku. W tym samym 1984 roku zostanie oddany do użytku nowy hotel nad Bałtykiem. Z innego artykułu dowiadujemy się, ile ton ropy naftowej przewiozą arabskie tankowce w 1985 roku. Jest także artykuł, w którym zawarte są rozważania o roku 2000, a nawet przewidywanie, jaką moc posiadać będzie energetyka w roku 2100. Wynika stąd, że gazeta kształci naszą wyobraźnię także w zakresie konstruowania obrazu tego czasu, który nadejdzie.

Warto przy tym zauważyć pewne prawidłowości związane z perspektywą czasu. Przy konstruowaniu obrazu przeszłości najświeższej podawany jest w gazecie dzień wydarzenia, posuwając się dalej w przeszłości natrafiamy już tylko na rok danego wydarzenia, a jeszcze dalej tylko na stulecie. Na przykład przy uchwale Rady

Ministrów z zeszłego roku podany jest dzień podjęcia tej uchwały, a przy zakupie obrabiarki przez Staszica – przeszło 150 lat temu – tylko rok. W informacji o pracy archeologów podane jest tylko – i to w przybliżeniu – stulecie, w którym zbudowano cerkiew czy twierdzę. Gdybyśmy natrafili na numer gazety z rozważaniami o wieku naszej planety, okazałoby się, że można podać – w przybliżeniu – tylko liczbę miliardów lat.

W odniesieniu do najbliższej przyszłości ważne są dla nas nie tylko dni i godziny, ale również minuty. W numerze sobotnim, zawierającym program telewizji na najbliższe siedem dni, poszczególne pozycje programu umieszczone są w czasie tak dokładnie, że moment ich rozpoczęcia może być podany z dokładnością do jednej sekundy, i ta obietnica – przynajmniej w zakresie niektórych pozycji – jest dotrzymywana. Na przykład dziennik rozpocznie się za tydzień punktualnie o godzinie 19 minut 30, a jeśli poprzedzająca go pozycja skończy się o kilkadziesiąt sekund wcześniej, to na małym ekranie zobaczymy tarczę zegara i poczekamy, aż wskazówka pokazująca sekundy wskaże zenit. Idąc dalej w przyszłość natrafiamy już tylko na informacje o dniu, w którym coś się rozpocznie, lub o kwartale przyszłego roku, w którym jakiś obiekt zostanie

ukończony i oddany do użytku. Potem będą podawane tylko lata. To wybieganie w przyszłość obejmuje zazwyczaj tylko kilka lat, a więc obecnie poruszamy się z pewną swobodą jedynie w obrębie lat osiemdziesiątych, a specjaliści potrafią układać prognozy i plany na okres obejmujący kilkanaście lat.

Do wyjątków należy wybieganie wyobraźnią poza rok 2000 aż do roku 2100. Wynika stąd wniosek, że znacznie łatwiej konstruujemy sobie obraz przeszłości, poruszając się z pewną swobodą w obrębie dwudziestu kilku stuleci, gdy tymczasem obszar naszej wyobraźni dotyczący przyszłości jest około sto razy mniejszy. Zdaniem Z. S i e d l e c k i e g o, który w „Trybunie Ludu" prowadzi interesującą rubrykę pt. „W czasie i przestrzeni", ten stan rzeczy zaczyna ulegać zmianie, ponieważ „właśnie w naszej epoce, właśnie teraz, technice staje się za ciasno w dwudziestopięcioletnim horyzoncie czasowym". Już obecnie takie przedsięwzięcia jak na przykład zregenerowanie Bałtyku wymaga planowania inwestycji międzynarodowych wykraczających poza ten horyzont, a zadań takich będzie coraz więcej i należy liczyć się z tym, że „świadome kształtowanie globu ziemskiego będzie wymagało inwestycji o kilkusetletnim horyzoncie czasowym, a kształtowanie warunków panujących na po-

wierzchni najbliższych nam planet nawet wyprzedzenia o tysiące lat".

Zastanawiając się nad stopniem dokładności informacji o czasie poszczególnych wydarzeń możemy wyróżnić w gazecie sześć zasadniczych stref czasu: w strefie bardzo odległej jednostką są setki tysięcy, miliony i miliardy lat, w następnej strefie (obejmującej okres paru tysiącleci) jednostką taką są stulecia, w trzeciej strefie (obejmującej od kilku do kilkunastu stuleci) jednostką są lata, w czwartej strefie (obejmującej kilkadziesiąt lat) jednostką są dni, w piątej strefie (obejmującej okres kilku tygodni) jednostką są godziny i minuty i wreszcie w szóstej strefie (obejmującej kilka godzin) spotykamy się z sekundami i ułamkami sekund. W gazetach z ostatnich dni spotkałem się z tą szóstą strefą dwukrotnie, raz w informacjach o pogodzie (na przykład dnia 5 listopada 1979 roku wiatr halny w Tatrach miał prędkość zbliżającą się do 30 metrów na sekundę) i w sprawozdaniach z zawodów sportowych (pewien Etiopczyk – na dystansie 5 kilometrów uzyskał wynik 13 minut i 21 sekund, ale na Olimpiadzie w Montrealu w konkurencji tej wygrywa Fin, chociaż miał wynik 13 minut i 24,76 sekundy".

Z omawianych tu materiałów wynika, że uwagi sławnego pisarza czeskiego, Karela Čapka

(1890–1938), na temat stosunku „świata dzienników" do czasu nie mogą być przez nas zaaprobowane. Čapek twierdzi, że „świadomość dzienników (jeśli tu w ogóle można mówić o świadomości) jest ograniczona wyłącznie do teraźniejszości, sięgającej od porannego do wieczornego wydania gazet albo na odwrót"[1]. Wypowiedź tę można rozumieć jako krytykę ówczesnej prasy i wyraz rozgoryczenia spowodowanego zapewne tym, że koncentracja uwagi na teraźniejszości usuwa z pola widzenia te wartości, które mieszczą się w innych przedziałach czasu. „Świadomość" dzienników, ukazujących się w Polsce współczesnej, obejmuje – jak widzieliśmy – bardzo rozległe obszary czasu. Niemal w każdym numerze przypominane są rocznice wydarzeń historycznych i cenne wytwory kultury z różnych epok. Pod tym względem prasa odgrywa doniosłą i pozytywną rolę jako narzędzie rozwijania naszej wyobraźni czasowo-przestrzennej.

Należy także zauważyć, że czas ujmowany jest przez gazetę w dwóch różnych aspektach. Dla charakterystyki jednego zbioru wydarzeń rzeczą bardzo ważną jest prawidłowe umieszczenie ich na jednej (wspólnej wszystkim) prostej, symboli-

[1] K. Čapek: *Aforyzmy, myśli, bajki.* „Literatura" z 21–28 grudnia 1978 roku.

zującej przepływ czasu. Ta prosta jest nieskończona i podzielona (na obszarze naszego zainteresowania) na równe odcinki (tysiąclecia, stulecia, lata, dni, godziny, minuty, sekundy, ułamki sekund). Wprawdzie w jednym przypadku zależy nam na dokładności wyrażanej minutami, a w innym wystarcza nam wskazanie stulecia, ale ważne jest co innego: rozwijanie u czytelników „zmysłu historycznego" polegającego na tym, że miejsce zajmowane w określonym przedziale czasu należy do istotnych cech każdego wydarzenia. Dla drugiego zbioru wydarzeń sprawa owego miejsca schodzi na dalszy plan, a na pierwszy wysuwa się jego wymiar. Tak więc jeśli czytam informację, iż w Tatrach wiał wiatr halny, to nie ma dla nas większego znaczenia fakt, czy działo się to w godzinach porannych, czy też wieczornych, całkowicie wystarcza nam podanie dnia, natomiast większe zainteresowanie budzi prędkość wiatru. Informacja o tym, że wynosiła ona 30 metrów, nie ma żadnej wartości, jeśli nie dodamy: „w ciągu jednej sekundy". To samo dotyczy wspomnianego Etiopczyka. Nie interesuje nas, kiedy biegł, toteż w informacji o biegu nie tylko nie podano dnia, godziny i minuty rozpoczęcia biegu, ale pominięto nawet rok, w którym to się wydarzyło. Natomiast wymiar czasowy przebiegnięcia 5 tysięcy metrów

podano z dokładnością do jednej sekundy, a w przypadku Fina – z dokładnością do setnej części sekundy.

Czego można dowiedzieć się o czasie z gazety?

Przeglądając dzienniki i tygodniki łatwo zauważyć, że słowo „czas" pojawia się dość często w tytułach artykułów. Wyciąłem i wkleiłem sobie do brulionu przeszło pięćdziesiąt pozycji z takimi tytułami (z ostatnich paru lat). Klasyfikacja tych tytułów nie jest łatwa, ponieważ słowo „czas" występuje w kilku różnych znaczeniach, a nie wszystkie są równie interesujące. W każdym razie można wyodrębnić cztery wyraźne grupy.

Do pierwszej zaliczam te artykuły, w których podejmowane są tematy bardzo ogólne, o charakterze filozoficznym, albo w których przynajmniej sam tytuł zapowiada taki charakter, pobudzając myśl do najwyższego lotu. Przykładami takich tytułów mogą być:

– *Człowiek i czas*
– *Ludzie i czas*
– *Horyzont czasu*
– *Czynnik czasu*
– *Warstwy czasu.*

Nawet jeśli treść artykułu sprawia zawód,

bo dotyczy sprawy bardzo konkretnej i nie zawiera teoretycznych uogólnień, to i tak tytuły tego rodzaju kierują zainteresowanie czytelnika ku problematyce filozoficznej.

Drugą grupę stanowią artykuły, które wyodrębniają jakiś określony odcinek czasu jako szczególnie ważny i różniący się od innych odcinków. Mówią o tym na przykład następujące tytuły:

- *Czas wielkich przeobrażeń*
- *Czas ważnych decyzji*
- *Czas próby*
- *Czas śmiałych programów*
- *Czas tworzenia*
- *Czas wyboru*
- *Czas na remonty sprzętu rolniczego*
- *Czas serdecznie porozmawiać*
- *Czas rolnika*
- *Czas szkoły.*

W pierwszym zdaniu tego ostatniego artykułu czytamy, że „czas ten nadszedł dla 4200 tys. uczniów wszystkich szkół podstawowych". We wszystkich artykułach tego typu podkreślone są trzy momenty: po pierwsze – treść, która wypełnia lub powinna wypełnić dany odcinek czasu, po drugie – nadejście początku tego odcinka czasu (nawet jeśli to ma być początek zakończenia jakiejś czynności, na przykład: „Porządki

czas zakończyć"), po trzecie – w każdym artykule chodzi nie o „czas w ogóle", ale o czas dla określonej grupy ludzi będącej podmiotem działań w danym okresie czasu. Podmiotem tym mogą być uczniowie, rolnicy, mieszkańcy określonego miasta, pracownicy określonego zakładu pracy albo cały naród.

W artykułach tego typu pojęcie czasu służy do mobilizowania określonej grupy ludzi, pobudzania ich do określonej aktywności: do podejmowania decyzji, do budowania i realizowania śmiałych planów, do rozpoczęcia jakiejś pracy (lub ukończenia jej) w określonym terminie.

Jeszcze wyraźniej związek pomiędzy rozważaniami nad czasem a pobudzaniem ludzi do określonej aktywności widać w trzeciej grupie tytułów:

- *Jak gospodarujemy czasem*
- *Cena czasu*
- *Wysoka cena czasu pracy*
- *Czas pracy – dobro zmarnowane*
- *Ważny jest każdy dzień i każda minuta*
- *Czas nagli – pracy wiele*
- *Czas na wagę zboża*
- *Zdążyć na czas*
- *Wyścig z czasem*
- *Zwyciężyć czas*
- *Szanować czas*

– *Cenić swój czas, cenić czas innych*
– *Wartość wolnego czasu.*

Czas w tych artykułach jest wymiarem i obszarem naszej aktywności. Nasza aktywność jest w nich przedmiotem rozważań i oceny. Ona też jest faktycznym podmiotem wypowiedzi na temat czasu.

W czwartej grupie tytułów czas jest ujęty jako przedmiot określonych operacji. Na przykład:
– *Czas można mierzyć w metrach*
– *Zmiana czasu nie sprawiła kłopotów*
– *Czas ustokrotniony*
– *Określać swój czas.*

Artykułów tego typu jest mało, a możliwych operacji – jak to się okaże w dalszym ciągu naszych rozważań – bardzo wiele.

Podsumowując to, co wyczytaliśmy w wymienionych kilkudziesięciu artykułach, możemy odpowiedzieć na pytanie: czego można dowiedzieć się o czasie z gazety?

1. Przede wszystkim dowiadujemy się, że obok rozważań o człowieku i rozważań o czasie przedmiotem rozważań może być także relacja pomiędzy człowiekiem a czasem.

2. Pojęcie czasu okazuje się niezwykle przydatne zwłaszcza wówczas, gdy chodzi o pobudzenie ludzi do działania.

3. Określone odcinki czasu mogą być wyróżnio-

ne ze względu na ich szczególną doniosłość, kiedy taki wyróżniony odcinek czasu nadchodzi, wówczas określona grupa ludzi powinna podjąć jakąś doniosłą decyzję, rozpocząć lub zakończyć jakąś pracę; jest ona podmiotem odpowiedzialnym za właściwe wykorzystanie danego odcinka czasu.

4. Zdania o wartości czasu są w rzeczywistości zdaniami o wartości ludzkich działań. Kiedy o czasie się mówi, to nie o czasie się mówi, ale o człowieku – o wymiarach, obszarach i wartości jego działań.

5. Czas może być przedmiotem rozmaitych operacji. Ludzie mogą i powinni mieć aktywny stosunek do czasu, ponieważ to oni właśnie są rzeczywistym podmiotem, natomiast czas może być traktowany jako przedmiot rozmaitych operacji myślowych i przekształceń.

Funkcja spełniana przez artykuły dziennikarskie o czasie jest funkcją pozytywną. Była już mowa o tym, że gazety rozwijają naszą wyobraźnię czasowo-przestrzenną, poszerzają nasze horyzonty przestrzenne i czasowe. Dziennikarze pisząc o czasie posługują się takim pojęciem czasu, które nie będzie nam przeszkadzać w naszych dalszych rozważaniach, stanowi natomiast dla nich dobry punkt wyjścia.

Rozdział 2
Czas w teatrze

Dwie koncepcje teatru

Z punktu widzenia stosunku do czasu można wyodrębnić – w liczącej przeszło dwa i pół tysiąca lat praktyce teatralnej i towarzyszących jej teoretycznych rozważaniach o teatrze – dwie podstawowe koncepcje stosunku teatru do czasu.

Jedna koncepcja teatru zakłada b i e r n y stosunek do czasu. Czas – według tej koncepcji – jest bytem pierwotnym i niezmiennym, składa się z odcinków, które następują po sobie w określonej kolejności, a czas płynie poprzez te odcinki w sposób ciągły z jednakową prędkością. Teatr powinien przyjąć tę strukturę czasu za podstawę budowy widowiska, a więc wymiary czasowe widowiska powinny dokładnie odpo-

wiadać wymiarom czasowym przedstawianych wydarzeń, tempo akcji powinno być takie samo jak tempo, w którym zachodziły przedstawione wydarzenia, a kolejność scen powinna odpowiadać kolejności wydarzeń. Stanowisko takie było charakterystyczne dla estetyki klasycznej, która domagała się rygorystycznego przestrzegania tak zwanej „zasady jedności czasu".

Druga koncepcja teatru postuluje a k t y w n y stosunek do czasu, przyznając autorom i reżyserom prawo do swobodnego kształtowania form obecności czasu w teatrze. W szczególności – w ramach tej koncepcji – autor i reżyser mają prawo: 1. „skracać" czas, wybierając ważniejsze odcinki czasu i opuszczając mniej ważne; 2. „przyspieszać" bieg czasu przedstawiając w krótkim okresie czasu to, co w rzeczywistości trwało bardzo długo; 3. „zwalniać" bieg czasu przedstawiając w długim okresie czasu to, co w rzeczywistości trwało bardzo krótko; 4. „przestawiać" kolejność odcinków czasowych, ukazując najpierw to, co w rzeczywistości wydarzyło się później, i odwrotnie; 5. „zagęszczać" czas, ukazując jednocześnie to, co w rzeczywistości mieściło się w odległych od siebie przedziałach czasu, i odwrotnie, rozbijać jednoczesność na odcinki wcześniejsze i późniejsze. Niektóre z tych operacji zazębiają się, na przykład skracanie czasu

z przyspieszeniem jego biegu albo rozbijanie jednoczesności ze zwalnianiem biegu czasu.

Czytelnik, który często chodzi do teatru, z łatwością znajdzie przykłady widowisk budowanych na zasadzie „jedności czasu, miejsca i akcji" i widowisk, w których rzeczywisty czas wydarzeń ulega w teatrze rozmaitym modyfikacjom: skracaniu, przyspieszaniu, zwalnianiu, przestawianiu kolejności, zagęszczaniu lub rozbijaniu jednoczesności.

Warto przy tej okazji przypomnieć, co na temat zasady jedności czasu w widowisku teatralnym pisał wielki filozof niemiecki H e g e l*:

„W wyobraźni dają się wprawdzie bez trudności skupić razem wielkie okresy czasu, ale przy zmysłowym oglądaniu nie można tak szybko kilku lat przeskoczyć. Jeśli przeto akcja jest w swojej treści i w swym konflikcie prosta, to najlepiej będzie po prostu skrócić czas potrzebny do rozstrzygnięcia konfliktu. Jeśli natomiast do akcji potrzebne są bardziej skomplikowane charaktery, których stadia rozwojowe wymagają wiele czasowo odległych sytuacji, to formalna jedność zawsze tylko relatywnego i czysto konwencjonalnego czasu trwania staje się sama w sobie i dla siebie niemożliwa. Wykluczyć zaś tego rodzaju ekspozycje już tylko dlatego z poezji dramatycznej, że wykraczają przeciw sztywnej

regule jedności czasu, nie znaczyłoby nic innego, jak chcieć narzucić prozę zmysłowej rzeczywistości jako ostateczne kryterium prawdy poetyckiej. W żadnym jednak razie nie należy decydującego głosu przyznać empirycznemu jedynie prawdopodobieństwu, iż my, jako widzowie, moglibyśmy w paru godzinach uchwycić tylko krótki okres czasu jako zmysłowo obecny. Albowiem właśnie tam, gdzie poeta stara się jak najbardziej dostosować do jedności czasu, wyłaniają się z innych stron prawie nieuchronnie najfatalniejsze nieprawdopodobieństwa"[1].

Czas w dziełach Szekspira

Uchodzący za jednego z największych dramaturgów wszystkich krajów i czasów William Szekspir (1564–1616) nie uznawał klasycznej zasady jedności akcji, miejsca i czasu, konsekwentnie łamiąc ją w każdym ze swoich dzieł. Nie pisał wprawdzie traktatów naukowych z teorii teatru, ale w jego dramatach znajdują się głębokie myśli o istocie teatru (na przykład w *Hamlecie* czy w *Śnie nocy letniej*, a więc w tych utworach, gdzie mamy „teatr w teatrze"). Dla naszego

[1] G.W.F. Hegel: *Wykłady o estetyce*. Przeł. J. Grabowski i A. Landman. Warszawa 1967, t. III, s. 580–581.

tematu szczególne znaczenie mają uwagi Szekspira o teatrze, znajdujące się w Prologu do *Króla Henryka V.*

Prolog ten jest krótki, ale zawiera w sobie bardzo bogatą treść, ponieważ przedstawia ogólną koncepcję przenoszenia rzeczywistości historycznej na deski sceny, ujmując ten problem nie tylko w aspekcie praw autora i reżysera, ale także w aspekcie zadań stojących przed widzami.

Głównym problemem jest dla Szekspira dysproporcja między ogromnymi rozmiarami przestrzennymi i czasowymi wydarzeń historycznych a szczupłymi rozmiarami sceny, na której mają być przedstawione, i krótkością widowiska teatralnego, które w ciągu kilku godzin ma pokazać to, co w rzeczywistości działo się przez wiele lat. Autorowi dramatu Szekspir przyznaje prawo do „wprowadzenia wielkiego przedmiotu" na wielokrotnie mniejszą od niego scenę i stosowania „zasady reprezentacji", polegającej na tym, że kilku aktorów przebranych za żołnierzy reprezentuje dwie wielotysięczne armie, a dająca się zmierzyć kilkunastoma krokami scena reprezentuje dwa wielkie królestwa przedzielone morzem. Wynika stąd wniosek, że teatr nie może ograniczyć się do działania na zmysły widza, ale musi – poprzez działanie na zmysły – d z i a ł a ć n a w y o b r a ź n i ę. Dopiero dzięki poruszonej wy-

obraźni widzów to, co reprezentuje, przekształca się w to, co reprezentowane: dekoracja staje się lasem albo pałacem królewskim, aktor staje się królem, żołnierze – olbrzymią armią.

Teatr Szekspira był teatrem wyobraźni, to znaczy zakładał aktywne współuczestnictwo widzów w budowaniu widowiska. Autor, reżyser, dekorator, aktorzy rozpoczynali pewien proces, a widzowie uzupełniali to, co im pokazywano, własną wyobraźnią. Nie byli więc biernymi odbiorcami widowiska teatralnego, ale jego współtwórcami.

Według Szekspira ta współtwórcza aktywność widzów dotyczyć powinna również sfery czasu. Koncepcja, na której zbudowane były jego dramaty, wymagała od widzów także a k t y w n e g o s t o s u n k u d o c z a s u.

A oto własne słowa Szekspira, precyzujące zadania stawiane przez niego wyobraźni widzów:

> Na wyobraźnię swą pozwólcie działać!
> Wystawcie sobie, że w tym tu okolu
> Zamknięte teraz dwie wielkie monarchie,
> Których zuchwale podniesione czoła
> Dzieli ocean wąski, niebezpieczny.
> Uzupełnijcie braki swoją myślą,
> Jednego człeka na tysiąc rozdzielcie
> I urojone wytwórzcie zastępy.
> Gdy wspomnim konie, ujrzyjcie je w duchu
> Ziemię kopiące dumnymi kopyty.

Albowiem tylko myśli wasze mogą
Ubierać królów i z miejsca na miejsce
Lotem przenosić i czas przeskakiwać,
I wydarzenia długich lat do jednej
Wtłaczać klepsydry[1]...

Przykład symultaniczności w teatrze średniowiecznym

Polski krytyk teatralny, Karol Husarski, zwrócił w 1931 roku uwagę na to, „jak dalece najnowsze w dziedzinie teatru prądy i poszukiwania są rozwinięciem i przetworzeniem form teatralno-inscenizacyjnych dawnych epok". Na przykład stosowane przez współczesnych autorów i reżyserów „śmiałe skróty perspektywiczne w stosunku do czasu i przestrzeni" można zauważyć w widowiskach średniowiecznych.

W szczególności charakterystyczną cechą dramatu średniowiecznego jest symultaniczność, czyli równoczesność kompozycji. Według Husarskiego, dramaturg średniowieczny widział niejako wszystkie zjawiska na jednej płaszczyźnie, zarówno przestrzennej, jak i czasowej. Wypadki, oddzielone od siebie często przestrzenią 4000 lat

[1] W. Shakespeare: *Król Henryk V* w: *Dzieła dramatyczne*. T. VI. Przełożył J. Kasprowicz. Warszawa, s. 214–215.

(...) i dziejące się w najrozmaitszych miejscach globu ziemskiego, przedstawione są na scenie średniowiecznej równocześnie. To, co nazywamy jednością czasu i przestrzeni, pominięte jest najzupełniej".

Podobna symultaniczność charakteryzuje liczne kompozycje malarskie z XV i XVI wieku: „w tym samym jakby czasie i na tym samym miejscu rozgrywają się rzeczy, które w istocie rozdzielone były szeregami lat i odbywały się w różnych, odległych od siebie okolicach".[1]

„Czas reżyserów"

Kiedyś toczyły się namiętne spory o to, co wolno, a czego nie wolno autorowi piszącemu sztukę teatralną. Jakie są granice jego swobody w przekształcaniu rzeczywistości? Na przykład: czy sposób przedstawiania czasu w teatrze może różnić się – i to zasadniczo – od sposobu istnienia czasu w przedstawianej przez autora rzeczywistości?

Spory tego rodzaju należą od dawna do prze-

[1] K. Husarski: *O teatrze średniowiecznym*, „Wiedza i Życie", 1931, nr 1; przedruk w: E. Udalska: *Teatrologia w Polsce w latach 1918–1939*. Antologia. Warszawa 1979, s. 544–545.

szłości. Zakończyły się całkowitym zwycięstwem pisarzy, czyli uznaniem nieograniczonego prawa twórcy do pisania sztuk scenicznych zgodnie z własną koncepcją, a więc także do swobodnego operowania czasem jako jednym z tworzyw dzieła sztuki.

Obecnie spory dotyczą przede wszystkim praw reżysera. Czy obowiązkiem reżysera jest bezwzględne respektowanie intencji autora sztuki teatralnej, czy też tekst nawet najbardziej sławnego autora może być traktowany przez reżysera jako materiał do budowania własnego dzieła sztuki, a więc takiego widowiska teatralnego, którego rzeczywistym twórcą jest nie autor, ale reżyser?

W ostatnich latach – zwłaszcza w związku z inscenizacjami takich wybitnych reżyserów, jak Kazimierz Dejmek, Adam Hanuszkiewicz czy Andrzej Wajda – pojawiło się w prasie bardzo wiele artykułów zarówno w obronie prawa autorów sztuk scenicznych do tego, aby respektowano ich tekst i wskazówki inscenizacyjne, jak też w obronie prawa reżyserów do całkowitej swobody w zakresie sposobu korzystania z cudzych tekstów przy budowaniu własnego widowiska.

Szczupłe ramy tej książki nie pozwalają na obszerne referowanie tych sporów, więc ograniczę

się tylko do kilku uwag, biorąc za punkt wyjścia artykuł, jaki ukazał się w „Literaturze" z dnia 8 listopada 1979 roku (nr 45). Wzbudza on nasze zainteresowanie intrygującym tytułem: *Czas reżyserii?* Autor, Jerzy Biernacki, występuje z pozycji obrońcy literatury, którą w naszych czasach zdegradowano do roli tworzywa widowisk teatralnych; z pozycji obrońcy prawa autora sztuki scenicznej do tego, aby uważano go za „główną osobę w teatrze".

Zdaniem Biernackiego, był kiedyś „czas poetów", pisarzy, autorów sztuk scenicznych, a reżyser odnosił się z szacunkiem do ich tekstów i wskazówek, troszcząc się przede wszystkim o całkowitą zgodność z intencjami autora. Obecnie „nadszedł czas reżyserów, epoka reżyserii". Dawniej wystawiano dramaty Słowackiego i Wyspiańskiego, teraz chodzi się na przedstawienia Wajdy i Hanuszkiewicza; przestało być ważne, co się wystawia, a ważne się stało, jak to zostało wyreżyserowane.

Występując w obronie poetów przeciwko reżyserom, Biernacki wysuwa argument, że reżyser nie stwarza, tylko przetwarza. A więc to autor sztuki scenicznej powinien być – jako twórca – postacią centralną w teatrze, nie reżyser.

Byłby to argument poważny, gdyby można było przeprowadzić wyraźną granicę pomiędzy

„stwarzaniem" a „przetwarzaniem". Wystarczy tu jeden przykład: dzieła Szekspira, uważanego za największego dramatopisarza wszystkich czasów. Otóż właśnie Szekspirowi stawiano zarzut, że „nie stwarzał" swoich dzieł samodzielnie, ale przetwarzał dzieła poprzedników. Z biegiem czasu, wraz z rozwojem historii literatury, zarzut ten został poparty rzetelną i rozległą dokumentacją, pokazującą, co, od kogo i w jakich rozmiarach zostało wzięte. Ale przedmiotem badania stała się również szekspirowska technika „modyfikacji". Najwybitniejszy polski szekspirolog, Juliusz Krzyżanowski (1892–1950) pokazał w swojej książce *Shakespearian Modifications* (Wrocław 1948) sposoby przetwarzania cudzych tekstów przez Szekspira, a w dwa lata później, we Wstępie do *Wieczoru Trzech Króli* (1950) wyciągnął wniosek: „Istnienie źródeł wcale nie umniejsza oryginalności Szekspira, która ujawnia się w całej pełni w modyfikacjach, jakie poeta poczynił w przekazanym materiale. Szekspir »surową rudę przetapiał na czyste złoto«".[1]

Jaki stąd wniosek? Przede wszystkim ten, że nie należy przeciwstawiać autorów reżyserom. W teatrze jest miejsce zarówno na inscenizacje

[1] J. Krzyżanowski: Wstęp w: W. Shakespeare: *Wieczór Trzech Króli*. Wrocław 1951, s. XXVII.

„wierne", jak i na swobodną ekspresję indywidualności reżysera. Jeszcze w innych przypadkach na pierwszy plan może wysuwać się w konkretnym widowisku aktor, dekorator albo autor ilustracji muzycznej. A jeśli okres historyczny, w którym żyjemy, jest istotnie „czasem reżyserów", to ma to w każdym razie jedną dobrą stronę: reżyser wyróżniający się pomysłowością i śmiałością w przekształcaniu cudzych tekstów uczy nas aktywnego stosunku do tradycji kulturalnej, wytwarza w nas przyzwyczajenie do tego, aby każdy przedmiot ujmować nie tylko w aspekcie jego obecnego stanu, ale także w aspekcie możliwych przekształceń. Rozbudza w nas ambicję, aby uczestniczyć nie tylko w procesie biernego odbierania, ale również w procesie aktywnego współtworzenia kultury.

Tak więc nie mają racji ci, którzy domagają się ochrony klasycznych tekstów przed zuchwałością reżyserów i chcieliby ograniczyć ich pomysłowość kordonem zakazów. A w odniesieniu do interesującej nas problematyki czasu należy uznać prawo reżyserów do takiego sposobu przedstawiania czasu, jaki wiąże się z ich własną koncepcją widowiska, nawet wtedy, gdyby to się miało zasadniczo różnić od sposobu przedstawiania czasu w tekście sztuki. Opuszczając niektóre sceny reżyser może przyspieszać bieg akcji;

zmieniając kolejność scen może czynić to, co późniejsze, wcześniejszym, a to, co wcześniejsze, późniejszym; dopisując sceny, których w oryginale nie było, może wydłużać czas akcji, a łącząc ze sobą kilka scen może czynić wydarzenia z różnych okresów czasu – jednoczesnymi. Liczy się artystyczny rezultat tych operacji.

Rozdział 3
Czas w muzyce

Strefowa teoria czasu w polskiej muzykologii

Istnieje wiele takich prac na temat czasu, w których omawia się poglądy Newtona, Kanta, Einsteina i współczesnych fizyków, pozostawiając poza obrębem zainteresowań „ludzką perspektywę czasu".

Są jednak również i takie prace, w których podstawowym układem odniesienia w rozważaniach o czasie jest człowiek. Przykładem takiej pracy jest wydana w 1976 roku książka polskiego muzykologa, L u d w i k a B i e l a w s k i e g o, pt. *Strefowa teoria czasu.*

Niezależnie od różnic indywidualnych między

ludźmi, „ogólne podstawy percepcji świata są – według Bielawskiego – wspólne gatunkowi ludzkiemu, uwarunkowane jego właściwościami fizjologicznymi i psychicznymi. Wspólna jest też sytuacja człowieka w świecie, w którym czas normują nawroty dnia i nocy, następstwo pór roku, cykle rozwoju i życia człowieka"[1].

Te właściwości fizjologiczne i psychiczne sprawiają, że człowiek jest nie tylko „nastrojony na określone wysokości" dźwięków, w obrębie których słyszy, „lecz również jest nastrojony na określony czas, czas jego świadomych reakcji, czas, na którym skupia się jego uwaga, czas podstawowy, w którym myśli i czuje. (...) Mamy swoje stałe miejsce w strukturze strefowej czasu, z tego tylko miejsca możemy obserwować świat, odczuwać jego przemiany"[2]. Zatem percepcja wysokości dźwięków i tempa wykonywanego utworu – tempo utworów powolnych wiąże się z tempem powolnego spaceru, a tempo utworów szybkich z tempem biegu – jak również długość utworu muzycznego mają podstawę w fizjologicznej i psychicznej strukturze człowieka. „Dłuższe utwory, w rodzaju oper trwających nieraz ponad dwie godziny, na ogół dzielone są na akty,

[1] L. Bielawski: *Strefowa teoria czasu*, Kraków 1976, s. 60–61.

[2] Tamże, s. 99.

między którymi następują przerwy odprężeniowe. Nie jest chyba przypadkiem, że godzina lekcyjna w szkole trwa 45 minut (...) i że programy koncertów tak się komponuje, by po takim mniej więcej czasie nastąpiła przerwa. Widocznie mamy tu do czynienia z fizjologicznie uwarunkowaną strefą koncentracji ludzkiej. Możemy ją oczywiście przekraczać, ale to kosztem pewnego dodatkowego wysiłku"[1].

Praca Bielawskiego oparta jest na bogatym materiale faktograficznym, przedstawionym syntetycznie na kilkudziesięciu tablicach, ilustrujących wyniki badań w zakresie fizjologii, psychologii słyszenia, historii sztuki i etnografii muzycznej. Szczególne znaczenie ma w tej pracy wyróżnienie pięciu stref koncentracji: pierwsza związana z częstotliwością drgań w granicach od 16 do 20000 herców na sekundę jest strefą percepcji wysokości dźwięków, druga związana z długością trwania poszczególnych dźwięków w granicach od około jednej ósmej sekundy do około 8 sekund jest strefą percepcji rytmu, trzecia – od kilku do kilkunastu sekund – jest strefą percepcji frazy, czwarta – od kilkunastu sekund do kilkudziesięciu minut – jest strefą percepcji utworu, piąta – od kilkudziesięciu minut do kilku

[1] Tamże, s. 100.

godzin – jest strefą percepcji całego koncertu. Do tych pięciu stref można dodać szóstą: strefę percepcji trwającego kilka dni festiwalu lub trwającego wiele miesięcy sezonu. Przedmiotem zainteresowania może być także dłuższa całość, na przykład wszystkie międzynarodowe festiwale muzyki współczesnej „Warszawska Jesień", od października 1956 do września 1981 roku. O tym, że są one ujmowane jako pewna całość, świadczy drukowany indeks wszystkich utworów, które były wykonywane na tych festiwalach. Z najobszerniejszą strefą zainteresowań spotykamy się w podręcznikach historii muzyki, ogarniających „jednym spojrzeniem" kilka tysięcy lat.

Czas jako pole kompozytora

Możliwość panowania nad czasem, posługiwania się czasem jako materiałem dzieł wytwarzanych przez człowieka, najwcześniej została odkryta w muzyce.

W swojej *Estetyce* Hegel wypowiada myśl, że nieokreśloność płynącego w czasie materiału dźwiękowego jest kształtowana przez „miarowość taktu, który narzuca tu pewną określoność" równomiernego powtarzania się jednakowych odcinków czasu „Takt – wg Hegla – stanowi zatem

coś, co jest wyłącznym tworem podmiotu"[1].

W procesie komponowania utworu muzycznego kompozytor ma wciąż do czynienia z czasem jako polem i materiałem własnej twórczej aktywności. Można tu wyróżnić następujące rodzaje decyzji: po pierwsze, które odcinki czasu wypełnić dźwiękami, a które ciszą; po drugie, czy dany odcinek czasu wypełnić jednym dźwiękiem, czy wieloma dźwiękami, następującymi po sobie kolejno lub występującymi jednocześnie; po trzecie, czy poszczególne dźwięki mają po sobie następować szybko, czy wolno; po czwarte, czy szybkość następstwa dźwięków ma być równomierna, czy zmieniająca się, przyspieszana lub zwalniana. Tak więc nie tylko wysokość dźwięków jest ustalana przez kompozytora i nie tylko ich barwa (zależna od wyboru instrumentów), ale także i przede wszystkim c z a s o w ą s t r u k t u r a u t w o r u jest produktem twórczej aktywności kompozytora. Co więcej, w muzyce najnowszej właśnie to pole wysuwa się na pierwszy plan. Pisze o tym przywódca polskiej awangardy muzycznej, a zarazem najwybitniejszy znawca muzyki współczesnej, B o g u s ł a w S c h ä f f e r:

„W nowej muzyce podstawowym, niemal rozstrzygającym czynnikiem jest czas, nie materiał.

[1] G.W.F.Hegel: *Wykłady o estetyce*. T. I, s. 399

Muzyka rozwija się w czasie – czas jest potrzebny do jej uchwycenia, czas porządkuje materiał nie tylko technicznie, ale i wrażeniowo. Coraz częściej zdarza się, że problem czasowy jest głównym problemem kompozycji"[1]. Czas jest dla współczesnych kompozytorów „czynnikiem zasadniczym, wyjściowym". Wyrazem tego stanu rzeczy jest pojawianie się słowa „czas" w tytułach utworów muzycznych:

– *Miary czasu* (*Zeitmasse*, Karlheinz Stockhausen)
– *Płaszczyzny czasu* (*Zeitebenen*, Jacques Wildberger)
– *Wymiary czasu i ciszy* (Krzysztof Penderecki)
– *Kwestia czasu* (*Quaestio Temporis*, Ernst Křenek)
– *Warstwy czasu* (Augustyn Bloch)
– *Chronochromia* (Olivier Messiaen).

„Trzy czasy" utworu muzycznego

Każdy utwór posiada trzy odrębne wymiary czasowe, które są przedmiotem zainteresowania zarówno muzykologów, jak miłośników muzyki.

[1] B. Schäffer: *Mały informator muzyki XX wieku*. Kraków 1975, s. 34.

Jednym z tych wymiarów jest c z a s t r w a n i a (wykonywania) u t w o r u, czyli czas potrzebny na wysłuchanie go od początku do końca. W wielu utworach czas ten podawany jest przez kompozytora z dokładnością do jednej sekundy, a w jednym przypadku stanowi nawet tytuł utworu: *4'33"* (tzn. 4 minuty i 33 sekundy, w ciągu których – nawiasem mówiąc – nie zostaje wydobyty z instrumentu ani jeden dźwięk; autorem tego znanego utworu jest John Cage).

Drugim istotnym wymiarem jest c z a s ż y c i a u t w o r u, na który składa się kronika jego wykonań (nie tylko na publicznych koncertach, w radio i telewizji, ale także w dyskotekach i mieszkaniach prywatnych z płyt, z taśmy lub z nut na dowolnym instrumencie) i kronika wzmianek o tym utworze w książkach, czasopismach, rozmowach.

Najwięcej trudności sprawia dokładne ustalenie trzeciego wymiaru, czyli c z a s u p o w s t a n i a u t w o r u. Dla charakterystyki utworu jest to sprawa niezwykle ważna i dlatego w każdej pracy muzykologicznej posiadającej aspiracje naukowe przy tytule utworu podawany jest zawsze w nawiasie rok.

Na przykład:

– Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Missa Papae Marcelli* (1555)

– Wolfgang Amadeus Mozart: *Czarodziejski flet* (1791)
– Fryderyk Chopin: *Polonez As-dur* (1842)
– Richard Strauss: *Tako rzecze Zaratustra* (1896)
– Bogusław Schäffer: *Vaniniana* (1978).

Interpretacja tych dat nastręcza jednak bardzo wiele trudności. Dla zapoznania się z trudnościami datowania utworów warto przeczytać znakomity *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina* (1974), opracowany przez najlepszego znawcę tej problematyki, J a n a E k i e r a. Okazuje się, że nawet w przypadku tak wielkiego kompozytora jak C h o p i n, którego twórczość jest od stu kilkudziesięciu lat przedmiotem studiów, z datowaniem utworów jest sporo kłopotu. Spośród stu kilkudziesięciu utworów skomponowanych przez Chopina zaledwie dziesięć ma dokładną datę ukończenia: dzień, miesiąc i rok. Tylko przy połowie utworów rok ukończenia uważany jest za pewny. Przy innych utworach podaje się rok ze znakiem zapytania albo ze słowami „około", „przed", „po", a nawet – jak w przypadku *Ronda Es-dur* – sześciolecie 1829–1834, w którym utwór ów powstał.

W przypadku utworów, których data powstania jest nieznana, słowo „przed" oznacza zwykle

„przed datą pierwszego wydania" zapisu nutowego. Warto jednak wiedzieć, że niektóre utwory Chopina zostały wydane dopiero przeszło sto lat po śmierci kompozytora, na przykład *Polonez B-dur* skomponowany w 1817 roku został opublikowany dopiero w 1934 roku.

Data ukończenia utworu niewiele nam mówi o procesie twórczym, ponieważ chcielibyśmy wiedzieć, jak długo kompozytor pracował nad swoim utworem. W pracach o muzyce znajdujemy wiele wiadomości na ten temat. Tym, co przede wszystkim rzuca się w oczy, jest dysproporcja pomiędzy krótkim czasem wykonywania utworu a długim czasem komponowania go, na przykład Witold Lutosławski pracował nad swoim *Koncertem wiolonczelowym* – którego wykonanie trwa dwadzieścia kilka minut – około półtora roku.

Istnieje także problem ciągłości procesu komponowania. Jeżeli wiadomo, że pierwsze szkice do *IV Symfonii f-moll* ukończył Czajkowski w pierwszych dniach maja 1877, a 29 grudnia tego roku wysłał ukończony rękopis *Symfonii* do Moskwy, nie oznacza to wcale, że pracował nad nią osiem miesięcy, ponieważ w pracy tej były liczne przerwy, zaś jedna z przerw trwała od połowy września do połowy listopada. Znaczenie przerw dla procesu powstawania dzieła

nie jest zupełnie jasne. Z jednej strony, jeśli przerwy te były wypełnione innymi pracami kompozytora, trudno je wliczać do „czasu powstawania" tego właśnie dzieła. Z drugiej strony, proces komponowania nie ogranicza się tylko do tych chwil, w których kompozytor zapisuje papier nutowy. W czasie przerw w pisaniu mogą powstawać i dojrzewać pomysły ważniejsze dla kompozycji od samej czynności zapisywania.

Jeszcze większą komplikacją problemu ustalania czasu powstawania dzieła jest zauważony przez Bogusława Schäffera fakt „komponowania przed komponowaniem". Bardzo często (a może zawsze) bywa tak, że „kompozycja nie jest rezultatem samego procesu tworzenia, lecz jest też efektem długiej (...) twórczej pracy przygotowawczej [1]". Może być tak, że kompozytor w ciągu kilkunastu lat notuje rozmaite pomysły i potem wykorzystuje te notatki przy komponowaniu określonego utworu, a też i tak, że do nowej kompozycji włącza gotowe fragmenty ze swoich wcześniejszych utworów. W książce o Pucciniim pisze Wiarosław Sandelewski, że „przeszczepianie dłuższych nawet fragmentów dzieł wcześniejszych do późniejszych jest prakty-

[1] B. Schäffer: *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej.* Wyd. nowe. Kraków 1975, s. 322.

ką szeroko stosowaną przez najpłodniejszych kompozytorów, a twórczość J. S. Bacha, Beethovena, Schuberta, Rossiniego, Wagnera, Moniuszki, Prokofiewa i innych dostarcza na to licznych przykładów[1]".

Tak więc przy ustalaniu czasu powstawania dzieła rzeczywiste początki mogą sięgać bardzo daleko w przeszłość, czasami nawet do pierwszych pomysłów, które pojawiły się we wczesnej młodości kompozytora (a nawet we wczesnym dzieciństwie, gdy dojrzałemu kompozytorowi przypomina się piosenka, którą mu śpiewano nad kołyską).

Mogłoby się wydawać, że w przeciwieństwie do poważnych trudności z ustaleniem rzeczywistego początku procesu powstawania określonego dzieła przynajmniej data ukończenia dzieła nie będzie sprawiać kłopotów. Okazuje się, że jest inaczej. Warto przytoczyć fragment cytowanej już książki J a n a E k i e r a.

„Inwencja Chopina, niezwykle ruchliwa, subtelna, bogata w odcienie, improwizatorska z natury, z trudnością nieraz pozwala nam uchwycić moment finalny, znajdujący swe ustalenie w ostatecznym tekście nutowym dzieła. Nawet tak pewny – wydawałoby się – etap, jakim jest wy-

[1] W. Sandelewski: *Puccini.* Wyd. 2. Kraków 1973, s. 54.

drukowanie skorygowanego przez kompozytora dzieła, nie zawsze był u Chopina etapem końcowym; istnieją bowiem późniejsze redakcje wydanych już dzieł oraz warianty wpisywane do egzemplarzy uczniów"[1].

Czas jako pole wykonawcy utworu muzycznego

W muzyce klasycznej i romantycznej zapis nutowy bardzo dokładnie precyzował wysokość dźwięków i w tej warstwie nie pozostawiał wykonawcy żadnej swobody. Inaczej jeśli chodzi o długość trwania całego utworu i jego poszczególnych części. Określenia w rodzaju *andante*, *allegro*, *prestissimo* są tak nieprecyzyjne, że stwarzają dla wykonawcy wielkie pole dla swobody interpretacji.

Jeden z włoskich muzykologów, Giorgio Graziosi[2] (1911–1966), postawił interesujące pytanie: – Jak „długie" są symfonie Beethovena?

W drukowanych partyturach nie można było znaleźć odpowiedzi na to pytanie. Trzeba więc

[1] J. Ekier: *Wstęp do Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina*. Kraków 1974, s. 68.

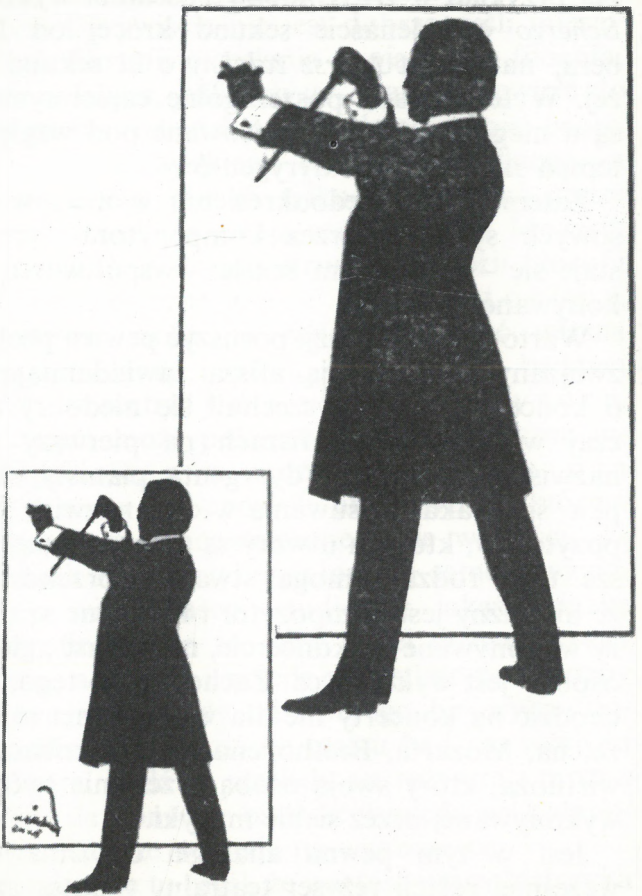
[2] G. Graziosi: *L'interpretazione musicale*. Wyd. II. Torino 1967.

było dokonywać pomiarów na koncertach. A ponieważ słuchał tych samych utworów w różnych wykonaniach, okazało się, że c z a s t r w a n i a jednej i tej samej symfonii zależy od orkiestry i dyrygenta. Na przykład *III Symfonię* Beethovena orkiestra Filharmonii w Londynie pod dyrekcją Klemperera gra 53 minuty i 15 sekund, a pod dyrekcją Karajana – 48 minut i 40 sekund. Orkiestra Konserwatorium w Amsterdamie pod dyrekcją Mengelberga gra ten sam utwór 44 minuty i 23 sekundy.

IV Symfonię orkiestra Filharmonii w Berlinie pod dyrekcją Jochuma gra 37 minut i 15 sekund, a orkiestra londyńskiego radia pod dyrekcją Toscaniniego tylko 29 minut i 49 sekund.

Dla *V Symfonii* rozpiętość wynosi: od 38 minut i 15 sekund (Fricsay) do 29 minut (Toscanini). Dla *VI Symfonii*: 45 minut i 43 sekundy (Klemperer) do 35 minut i 16 sekund (Karajan). Dla *VII Symfonii*: od 42 minut i 10 sekund (Klemperer) do 32 minut i 1 sekundy (Kleiber).

Tych rozbieżności interpretacyjnych nie należy rozumieć w ten sposób, że jeden dyrygent wykonuje tę samą symfonię po prostu trochę szybciej, a drugi trochę wolniej, ponieważ na ostateczny rezultat składają się różnice w długości trwania poszczególnych części, bynajmniej nie proporcjonalne w stosunku do całości utworu.



Na przykład w *III Symfonii* Toscanini wykonuje *Scherzo* o jedenaście sekund krócej od Kleibera, natomiast *Marsz żałobny* o 21 sekund dłużej. W ten sposób poszczególne części symfonii są u niego bardziej zróżnicowane pod względem tempa niż u innych dyrygentów.

Zatem dzięki niedookreśleniu wymiarów czasowych symfonii przez kompozytora dyrygent staje się – w pewnym sensie – współtwórcą wykonywanego dzieła.

Warto przy tej okazji poruszyć pewien problem związany z koncepcją afisza zawiadamiającego o koncercie. Rozpowszechnił się niedobry zwyczaj wysuwania w afiszach na pierwszy plan nazwiska wykonawcy (dyrygenta, pianisty, skrzypka, śpiewaka) i usuwania w cień nazwisk kompozytorów, których utwory są wykonywane. Afisze tego rodzaju mogą stwarzać przekonanie, że nieważny jest kompozytor i nieważne są utwory wykonywane na koncercie, natomiast „główną osobą" jest wykonawca. Zachęcają do tego, żeby chodzić na koncerty nie dla wysłuchania muzyki Bacha, Mozarta, Beethovena, ale dla zobaczenia wirtuoza, który swoją osobą przesłania twórców wykonywanej przez siebie muzyki.

Jest w tym pewna analogia do omawianej wcześniej relacji reżyser teatralny – autor sztuki scenicznej, a także do relacji historyk filozofii –

filozof, którego twórczość przedstawia w swojej książce. Oczywiście nie jest dobrze, jeśli mierny historyk filozofii przesłania swoją osobą filozofa, o którym pisze, jeśli reżyser, mający niewiele do powiedzenia od siebie, przesłania swoją osobą Szekspira, Słowackiego czy Wyspiańskiego, a wirtuoz, który potrafi tylko wykonywać cudze utwory, przesłania swoją osobą Bacha, Mozarta czy Chopina. Z drugiej strony w historii filozofii jest także obszerne pole dla historyka, na którym może on zademonstrować własną metodę badania i nową interpretację badanej filozofii, w teatrze jest pole dla reżysera, na którym może pokazać swoją artystyczną indywidualność, a w muzyce jest pole dla wykonawcy cudzych utworów, na którym mogą być zademonstrowane takie wartości, jakich brak innym wykonaniom tej samej muzyki. Można więc czasem studiować jakąś książkę o filozofie nie po to, żeby lepiej poznać owego filozofa, ale także i przede wszystkim po to, żeby nauczyć się metody od dobrego historyka filozofii. Można chodzić do teatru bądź ze względu na autora, bądź ze względu na reżysera i można chodzić na koncerty bądź ze względu na kompozytora, bądź ze względu na wykonawcę.

Nasuwa się tu myśl, że wartość pracy historyka filozofii, reżysera i wykonawcy cudzych kompo-

zycji nie leży w samym wykonaniu, ale w relacji pomiędzy wykonaniem a przedmiotem. Nowa interpretacja dzieł jakiegoś filozofa cieszy nas wtedy, jeśli znamy dzieła owego filozofa i stare interpretacje, a więc gdy możemy tę nową interpretację porównać z czymś, co dobrze znamy. Podobnie jest ze śmiałą i pomysłową inscenizacją jakiejś sztuki teatralnej. Dopiero wtedy, kiedy znamy dobrze tekst samej sztuki i poprzednie inscenizacje, możemy w pełni ocenić twórczy wkład reżysera. I wreszcie tak samo jest z wykonawcą utworów muzycznych. Jeśli znamy te utwory z wielu innych wykonań i potrafimy uchwycić różnice interpretacyjne, zarówno od strony ich struktur, jak od strony przyczyn i końcowego efektu, możemy wykryć, w jakiej mierze dany wykonawca jest tylko biernym odtwórcą cudzej muzyki, a w jakiej współtwórcą, który wzbogaca wykonywany przez siebie utwór o nowe wartości.

Otóż w muzyce takie p o l a d l a w y k o n a w c ó w, gdzie przede wszystkim może ujawnić się twórcza aktywność artysty wykonującego cudzy utwór, stanowią: p o l e g ł o ś n o ś c i, czyli sposobu różnicowania dźwięków na głośniejsze i cichsze, p o l e c z a s u, czyli sposobu różnicowania dźwięków i pauz na krótsze i dłuższe. Wiąże się to przede wszystkim z tra-

dycyjnym systemem notacji muzycznej, w którym jedynie wysokości dźwięków są ściśle określone, natomiast głośność i tempo podawane są w sposób przybliżony i wymagają dookreślenia przez wykonawcę.

Czas jako pole odbiorcy utworu muzycznego

Wbrew potocznemu poglądowi, iż czas trwania koncertu zaczyna się wraz z początkiem pierwszego utworu, a kończy wraz z końcem ostatniego utworu, Jerzy Andrzejewski uznał również godziny następujące bezpośrednio po zakończeniu ostatniego utworu za integralną część koncertu, i to pod pewnym względem ważniejszą od tych godzin, w których utwory te są wykonywane. Według Andrzejewskiego w każdej kolejnej chwili trwania koncertu odbieramy tylko jakąś jedną frazę danego dzieła, natomiast po koncercie działa na nas całość słyszanej muzyki, nie przesłonięta wykonywanymi kolejno frazami.

Tę głęboką uwagę warto uzupełnić uznaniem za integralną część koncertu również c z a s u o c z e k i w a n i a na koncert. Jeżeli kupiliśmy bilet na kilka godzin lub kilka dni przed koncertem dlatego, że zainteresował nas program, to czas oczekiwania przygotowuje nas do odbioru zarówno utworów, które znamy, lubimy

i pragniemy ponownie usłyszeć, jak i utworów, których nie znamy i które zaczynamy sobie jakoś wyobrażać. Treści, którymi jest wypełniony czas oczekiwania, wraz z naszą wiedzą o muzyce i pamiętanymi przez nas utworami tworzą masę apercepcyjną współkształtującą sposób odbioru dzieła.

Czas życia utworu muzycznego

W dawnych czasach, kiedy porównywano malarstwo, jako sztukę posiadającą rzekomo wyłącznie wymiary przestrzenne, z muzyką, jako sztuką posiadającą rzekomo wyłącznie wymiary czasowe, wypowiadano często pogląd, że utwór muzyczny „rodzi się" wraz z pierwszym dźwiękiem i „umiera" wtedy, gdy przebrzmi ostatni dźwięk wykonujących go instrumentów. Uważano, że obrazy żyją setki lat, a czas życia utworów muzycznych trwa od kilkunastu sekund do kilkudziesięciu minut (wyjątkowo do kilku godzin).

Poglądy tego rodzaju oparte są na wielu fałszywych przesłankach. Po pierwsze, nie jest prawdą, że malarstwo posiada jedynie wymiary przestrzenne – ale o tym będzie mowa później. Po drugie, nie jest prawdą, że muzyka ma jedynie wymiary czasowe. Istnieje wiele takich utworów, w których przestrzeń odgrywa bardzo ważną

rolę: w wielkiej orkiestrze sposób rozstawienia instrumentów nie jest bynajmniej sprawą obojętną; są także utwory, w których istotne efekty osiągane są przez dokładnie określone przemieszczenia źródeł dźwięku i wynikające stąd ruchy mas dźwiękowych w przestrzeni. Po trzecie i najważniejsze, utwór muzyczny nie umiera wraz z ostatnim dźwiękiem – jego czas życia bywa kilkanaście tysięcy lub kilkadziesiąt tysięcy razy dłuższy od czasu pojedynczego wykonania.

Życie utworu muzycznego ma wiele rozmaitych form. Jedną z takich form jest struktura dźwiękowa, pojawiająca się w toku wykonania. Drugą jest możliwość powtórzenia tej struktury, dzięki temu, że jest ona utrwalona w pamięci wykonawców. Trzecią jest zapis tej struktury na papierze nutowym. Czwartą – utrwalenie utworu na płycie lub na taśmie, dające możliwość wielokrotnego wysłuchiwania go niemal w takim samym kształcie jak wtedy, kiedy był nagrywany. Piątą formą jest opis dzieła, który może zawierać historię jego powstawania, analizę struktury oraz informację o wrażeniach odbiorców. Szóstą formą jest obecność tego utworu w pamięci osób, które go słyszały. Z tej szóstej formy może powstać siódma forma obecności utworu muzycznego w kulturze, kiedy pod jego wpływem poeta pisze wiersz, a malarz „przekłada dźwięki na barwy".

Rozdział 4
Czas w filmie

Czasy filmu i czasy w filmie

Podobnie jak w przypadku utworów muzycznych, wyróżniamy tu trzy podstawowe czasy filmu: czas trwania, czas powstawania i czas życia.

Czas trwania filmu pełnometrażowego wynosi przeciętnie około dwóch godzin. Dla osób, które pragną obejrzeć ten film, wielkie znaczenie ma dokładna informacja o miejscu i czasie rozpoczęcia projekcji (podawana w prasie z dokładnością do minuty).

Czas powstawania filmu, składający się z trudnego do uchwycenia czasu rodzenia się kon-

cepcji i czasu produkcji, jest zwykle kilka tysięcy lub kilkanaście tysięcy razy dłuższy. Produktem pracy trwającej kilka miesięcy lub kilka lat są zwykle dwa filmy: jeden ogromny, liczący kilkanaście tysięcy metrów negatywu, i drugi, będący skróconą wersją, liczący około trzech tysięcy metrów, przeznaczony do powielania i wyświetlania w kinach. Filmy te różnią się swoimi wymiarami czasowymi: nie tylko długością trwania (obejrzenie pełnej wersji *Nocy Cabirii* Felliniego wymagałoby kilkunastu godzin), ale także tym, że wersja skrócona, oglądana przez setki tysięcy widzów, jest zazwyczaj monolinearna, natomiast wersja pełna jest konstrukcją „wielopiętrową", złożoną z rozmaitych wariantów tego samego odcinka czasu.

Czas życia filmu zależy od dwóch różnych czynników. Jednym jest jakość taśmy filmowej, która po krótszym lub dłuższym okresie eksploatacji nie nadaje się do użytku; drugim – zainteresowanie widzów, które może być sztucznie rozbudzane przez odpowiednią reklamę. Jest wiele takich filmów, które szybko schodzą z ekranów kin, ponieważ nie ma dostatecznej liczby widzów, którzy by je chcieli oglądać. Inne wyświetlane są przez wiele miesięcy w różnych krajach i po krótszych lub dłuższych przerwach wielokrotnie powracają na ekrany, są przedmiotem

obszernych omówień w czasopismach, a nawet poświęca im się opracowania książkowe.

Przez „czasy w filmie" rozumiem przede wszystkim zachodzenie na siebie różnych czasów w filmach historycznych. Na przykład w *Faraonie* mamy warstwę czasu starożytnego (czas akcji), warstwę czasu, w którym żył Bolesław Prus (sposób powieściowego ujęcia materiału), i warstwę czasu, w którym Jerzy Kawalerowicz – 15 lat temu – kręcił ten film (sposób ekranizacji). Która z tych warstw jest najważniejsza, to zależy od punktu widzenia. Z pewnością jednak warstwa czasu akcji nie jest jedyną, która się liczy.

Innym przykładem może być wyprodukowany w 1968 roku film Stanleya Kubricka pt. *2001: Odyseja kosmiczna*. Akcja filmu toczy się najpierw na Ziemi przed czterema milionami lat, potem w statku kosmicznym w roku 2001, a wreszcie – w innym wymiarze, „gdzie przestają obowiązywać ziemskie prawa czasu i przestrzeni". W miarę upływu czasu coraz większego znaczenia nabierać będzie ta warstwa filmu, która związana jest z rokiem produkcji – jako dokument dziejów kultury, dokument wyobraźni reżysera z 1968 roku. Zwłaszcza gdy minie rok 2001, film przestanie budzić zainteresowanie tą swoją warstwą, która była przewidywaniem przyszłości.

Jest wiele interesujących prac o estetyce

czasu w filmie. Janusz Skwara w „Studiach Estetycznych" z 1972 roku pisze, że „za początek nowej estetyki kina, estetyki czasu" można uznać prąd, którego twórcami byli we Francji Alexandre Astruc i Robert Bresson. Dzięki nim narodził się „nowy model kina", oparty na zderzeniu się różnych warstw czasu. W filmie Bressona narrator opowiadający nam o swoich przeżyciach przywołuje obrazy z przeszłości bliższej i dalszej. Jego postać na ekranie należy do wspomnień, czyli do czasu przeszłego, natomiast jego głos – do czasu teraźniejszego.

Interesujące „doświadczenia z czasem" przeprowadził, zdaniem Skwary, Alain Resnais. W jego filmach zdarzenia przeszłe ukazują się na zasadzie błysków, ułamków pamięci, bez zachowania ciągu chronologicznego. Co więcej, pokazywane są również zdarzenia, które mogły się wydarzyć w przeszłości, ale nie wydarzyły się. Alain Robbe-Grillet wprowadza na ekran „pętlę czasową". Znaczące obrazy pojawiają się jak refren piosenki w taki sposób, że zatraca się ich umiejscowienie w konkretnym czasie. Nie wiadomo, czy należą do teraźniejszości czy do przeszłości[1].

[1] J. Skwara: *Próba teorii: fizyczny realizm kina.* „Studia Estetyczne" t. IX. 1972, s. 184–189.

Alicja Helman w książce *O dziele filmowym* (1970) przytacza interesującą definicję filmu, według której stanowi on „przestrzenną reprezentację struktur czasowych"; natomiast obraz filmowy to „wycinek przestrzeni, w której proces czasowy pozostawił ślad swego istnienia[1]".

Zdaniem wybitnego polskiego muzykologa, Zofii Lissy (1908–1980), która badała *Problem „czasu przedstawionego" w muzyce filmowej*, również muzyka może reprezentować określony „czas przedstawiony" (czyli czas wyobrażany sobie przez odbiorcę filmu), różny od czasu przeżywania utworu.

Podała ona interesujący przykład „przedziwnej troistości czasowej" pieśni „Czerwone maki" w filmie *Popiół i diament*. Po pierwsze, pieśń ta rozlega się dla widza filmowego w realnym, konkretnym czasie oglądania filmu. Po drugie, widz zdaje sobie sprawę z tego, że słyszy ją również Maciek, bohater filmu. Po trzecie, zarówno dla odbiorcy filmowego, jak dla bohatera filmu pieśń ta reprezentuje czas miniony, wspomnienia z lat wojny[2].

[1] A. Helman: *O dziele filmowym. Materiał – technika – struktura*. Kraków 1970, s. 125–140.

[2] Z. Lissa: *Problem „czasu przedstawionego" w muzyce filmowej*. „Kwartalnik Filmowy" nr 1/33/, 1959, s. 23–33.

Przyspieszanie biegu czasu w filmie

Przed wynalezieniem filmu mogliśmy oglądać jedynie ruchy szybkie, znajdujące się w określonym przedziale szybkości. Ruchów bardzo powolnych mogliśmy się jedynie domyślać, co łatwo sprawdzić patrząc chociażby na tarczę zegarka. Wiemy, że poruszają się wszystkie trzy wskazówki, ponieważ zmienia się ich położenie na tarczy, ale widzimy tylko ruch wskazówki sekundowej, wskazówka godzinowa wydaje się nieruchoma. Podobnie wiedzieliśmy, że z pączka rozwija się kwiat, ale nie widzieliśmy tego, ponieważ proces rozwijania się jest bardzo powolny. Dopiero kamera filmowa, na której zostały zarejestrowane wybrane stadia tego procesu, pokazuje nam w krótkim czasie to, co w rzeczywistości trwa długo, i dzięki temu na filmach przyrodniczych widzimy, jak rozkwitają kwiaty, jak rosną grzyby, jak groch odnajduje i oplata tyczkę wąsami.

Zasada jest następująca. Dla tej szybkości ruchów, z jaką mamy do czynienia najczęściej w życiu codziennym, sporządza się 24 zdjęcia w ciągu sekundy. Na taśmie filmowej ciągły ruch zostaje rozłożony na serię nieruchomych obrazów. Puszczając tę taśmę z taką samą szybkością 24 klatek na sekundę łączymy kolejne

nieruchome obrazy w jeden ruchomy obraz, dzięki czemu widzimy ruch tak, jak gdybyśmy oglądali ów ruch w rzeczywistości.

Ale szybkość dokonywania zdjęć nie musi być wcale taka sama, jak – dostosowane do naszego sposobu widzenia – wyświetlanie taśmy. Możemy dokonywać zdjęć poruszającego się przedmiotu w ten sposób, że to, co w rzeczywistości odbywa się wolno, na ekranie dzieje się znacznie szybciej. W podręcznikach dla pracowników filmu i telewizji można znaleźć dokładne instrukcje, jak to należy robić. Na przykład Joseph Mascelli w książce pt. *Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego* daje tabelę do tak zwanych „zdjęć poklatkowych". Tabela ta „wskazuje odstępy czasu potrzebne do filmowania sceny o czasie ekranowym 10 do 60 sekund dla zjawisk, których rzeczywisty czas trwania wynosi od 8 minut do 4320 godzin (180 dni)"[1].

Przykład: potrzebne jest ujęcie o czasie ekranowym 15 sekund przedstawiające zjawisko trwające 5 godzin. Z tabeli wynika, że należy robić jedno zdjęcie co 50 sekund. I odwrotnie. Jeśli w czasie sekundy wykonamy nie 24 zdjęcia, ale kilkaset lub kilka tysięcy, to możemy – przy

[1] J.Mascelli: *Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego*. Łódź 1978, s. 136.

wyświetlaniu taśmy z szybkością 24 klatek na sekundę – sprawić, że to, co w rzeczywistości odbywa się bardzo szybko, na ekranie ukaże się w zwolnionym tempie.

Zwalnianie biegu czasu w filmie

Podobnie jak dawniej nie byliśmy w stanie zaobserwować ruchu przedmiotów poruszających się zbyt wolno, tak – przed wynalezieniem filmu – nie widzieliśmy dokładnie tego, co poruszało się zbyt szybko. Dziś przyzwyczailiśmy się już do oglądania na ekranie ruchów w zwolnionym tempie.

Na przykład miłośnicy sportu, którzy z trybuny widzą, jak na metę wpada jednocześnie kilku zawodników, mogą na ekranie telewizyjnym zobaczyć to samo w tempie na tyle zwolnionym, żeby „na własne oczy" przekonać się, który z nich był pierwszy. Podobnie przy transmisjach z meczów piłki nożnej po każdej bramce pokazywany jest lot piłki w zwolnionym tempie, aby kibice mogli dokładniej przyjrzeć się temu, czym się najbardziej emocjonują.

Wśród rozmaitych dyscyplin sportowych szczególnym pięknem wyróżniają się skoki do wody, a także skoki narciarzy. Niestety, w rzeczywis-

tości trwają one zbyt krótko i dlatego lubimy oglądać je w kinie lub w telewizji w zwolnionym tempie, aby móc się nacieszyć pięknem lotu ludzkiego ciała w powietrzu.

Podobnie jak dzięki wynalazkowi teleskopu możemy oglądać to, czego nie widać gołym okiem, bo znajdujemy się zbyt daleko, a dzięki wynalazkowi mikroskopu możemy oglądać to, czego nie widać gołym okiem, bo jest zbyt małe, tak dzięki nowoczesnym kamerom filmowym możemy oglądać w zwolnionym tempie to, czego przedtem nie zauważaliśmy, bo działo się zbyt szybko.

I tak niedawno prasa doniosła, że w Związku Radzieckim wyprodukowano kamery filmowe zwane „lupami czasu", które wykonują 10 milionów zdjęć na sekundę, a więc można nimi filmować zjawiska niezwykle krótkotrwałe. „Utrwalony na taśmie za pomocą takiej kamery proces biologiczny czy też produkcyjny, trwający jedną sekundę, można odtwarzać na ekranie przez ... dwie doby" i studiować dokładnie każdy szczegół.

Odwracanie biegu czasu

Przed wynalezieniem filmu czas biegł zawsze w jednym kierunku i odwrócenie jego biegu wy-

dawało się niemożliwe. Obecnie ta sama zasada rozkładania ciągłego procesu na serię nieruchomych obrazów, która umożliwia zarówno przyspieszanie, jak zwalnianie biegu czasu, pozwala także – przez puszczenie taśmy w drugą stronę – na odwrócenie biegu czasu.

Z oglądanych na ekranie scen tego rodzaju utkwiły mi w pamięci dwie. Po pierwsze, reklama pasty do zębów. Sportowiec z wysokości czwartego piętra skacze do wody, ale kiedy już ma się zanurzyć, przypomina mu się, że nie wyczyścił zębów. Zatrzymuje się więc w powietrzu, następnie, unosząc się do góry, cofa się na trampolinę, z której skoczył.

Druga scena była jeszcze bardziej niezwykła. Kot skoczył na stół i strącił na podłogę butelkę z mlekiem. Butelka się rozbiła, a mleko rozlało. Puszczamy taśmę w drugą stronę i rozlane mleko wraca do butelki zrastającej się z rozsypanych kawałków szkła, a butelka wznosząc się w powietrze wraca na stół.

Sceny tego rodzaju dają wiele do myślenia. Podobnie jak przyspieszanie i zwalnianie biegu czasu, również odwracanie jego biegu – przez puszczenie taśmy w drugą stronę – powiększa naszą wiedzę o rzeczywistości. Podane przeze mnie przykłady są zabawne, ale – jak to już zdarzało się w wielu innych przypadkach – można

przewidywać, że technika ta zostanie zastosowana do celów naukowych. Dla gruntownego poznania jakiegoś procesu warto oglądać go nie tylko w przyspieszonym lub zwolnionym tempie, lecz także obserwować jego przebieg w odwrotnym kierunku – zstępując od skutków ku przyczynom.

Rozdział 5
Czas w powieści

Czas powstawania powieści

Czas powstawania powieści nie pokrywa się z czasem jej tworzenia przez powieściopisarza, ponieważ w powstawaniu powieści mają swój udział także inne osoby poza pisarzem, na przykład ci, którzy „zamawiają" u niego powieść na określony temat i termin, opłacają jego czas pracy (wypłacając mu zaliczki), redagują, ilustrują, drukują i oprawiają jego książki. Gdyby wziąć za podstawę obliczeń stosunek wysokości honorarium autorskiego do całości kosztów produkcji książki, okazałoby się, że udział powieściopisarza w procesie powstawania powieści wynosi około 15 procent.

Udział innych ludzi w procesie powstawania książki może być czysto mechaniczny albo w mniejszym lub większym stopniu twórczy. Dobry ilustrator i dobry redaktor mogą być – w niektórych przypadkach – rzeczywistymi współtwórcami powieści. To samo dotyczy dobrego tłumacza – w przypadku powieści przekładanych na obce języki. Rzecz jasna, że praca ilustratora, redaktora, tłumacza i innych osób może przyczyniać się do podniesienia wartości powieści, a w niektórych przypadkach – do jej obniżenia. Niedbalstwo redaktorów, zecerów, korektorów, introligatorów może zepsuć powieść – znamy egzemplarze z licznymi błędami drukarskimi, pustymi stronami, na których nie został odbity tekst i z przestawionymi lub brakującymi arkuszami. Znaczenie pracy innych osób w procesie powstawania książki jest więc tak wielkie, że do czasu pracy pisarza należy dodać również czas poświęcony przez inne osoby na pracę nad tą powieścią. Warto zauważyć, że nie zawsze można ten czas przedstawić przy pomocy jednej linii poziomej, ponieważ niektóre z tych osób mogą pracować równocześnie, na przykład ilustrator i redaktor; poszczególne części tekstu może składać równocześnie kilku zecerów, a wydrukowane egzemplarze może oprawiać równocześnie wielu introligatorów.

Jeśli chodzi o czas tworzenia powieści przez pisarza, to w niektórych przypadkach dysponujemy dokładnymi datami, podanymi przez autora: „Zacząłem tę powieść pisać dnia... ukończyłem ją dnia...", ale to są tylko daty graniczne, pomiędzy którymi czas pisarza nie był wypełniony wyłącznie pisaniem. Mogło się zdarzyć, że niekiedy pracował kilkanaście godzin bez przerwy, cały dzień i całą noc aż do rana, zapominając o śnie i posiłkach, ale jeśli chodzi o dłuższe powieści, to na pewno zdarzały się przerwy w pisaniu, trwające po kilkanaście godzin czy nawet dni, tygodni i miesięcy.

Zakładając maksymalną koncentrację powieściopisarza nad powieścią i ustabilizowany tryb życia, można przyjąć, że zdanie: „pisał tę powieść dokładnie dwa lata" nie oznacza, iż „pisał" ją przez 17 tysięcy 520 godzin bez przerwy – prawdopodobnie sam proces „pisania" wynosił tylko kilkaset godzin – lecz, że owe dwa lata były w jakiejś części wypełnione pracą nad tą powieścią. Zdarzały się dni, w których pisał po dwadzieścia albo i trzydzieści stron, ale zdarzały się i takie, w których pisał jedną lub dwie strony, zdarzały się też dni i tygodnie, w których praca nie posuwała się naprzód albo nawet cofała się, ponieważ odczytywał to, co napisał, i niezadowolony darł zapisane kartki. Gdyby jednak był przy nim

przez ten cały czas obserwator i ze stoperem w ręku mierzył „czas pisania", mógłby wyliczyć, że powieść licząca 700 stron była „pisana" w ściśle określonych odcinkach czasu, których suma daje łącznie 350 godzin. Gdyby to uznać za „czas pisania" powieści, wówczas należałoby wyraźnie oddzielić pojęcia „czasu pisania" i „czasu tworzenia". Są oczywiście różnice indywidualne pomiędzy pisarzami. Bywają pisarze, którzy myślą nad powieścią w czasie pisania, a kiedy wstają od biurka, zaczynają myśleć o czymś innym. Są to jednak wyjątki. Przeważnie pisarz pracuje nad książką przez cały czas i najlepsze pomysły przychodzą mu do głowy nie przy biurku, ale właśnie w przerwach pomiędzy pisaniem, na przykład na spacerze, przy jedzeniu, w kąpieli albo nawet we śnie. Zdarza się więc, że pisarz naprawdę tworzy książkę wówczas, kiedy nie pisze, a samo pisanie ma charakter wtórny, podobnie jak późniejsze przepisywanie tekstu na czysto.

Daty rozpoczęcia i ukończenia powieści mogą być mylące, ponieważ niektóre istotne pomysły mogły się pojawić u pisarza kilkanaście lat wcześniej, a praca nad powieścią nie zawsze kończy się z chwilą oddania jej do druku. Znane są przykłady (np. M. Yourcenaar), kiedy drugie wydanie powieści jest właściwie na nowo napisaną książką.

W każdym razie rzuca się w oczy dysproporcja pomiędzy długością czasu potrzebną do napisania dobrej powieści a krótkością czasu potrzebnego do jej przeczytania. Przeciętnie powieść pisze się kilkaset razy dłużej, niż się ją czyta, zwłaszcza jeśli pisarzowi zależy na tym, aby nadać powieści możliwie najdoskonalszy kształt.

Kolejność stron powieści nie zawsze odpowiada kolejności, w jakiej strony te były pisane. Zdarza się, że pisarz rozpoczyna pracę od środka, od tego, co go w danym momencie najbardziej zainteresowało, a dopiero później dopisuje początek.

Rozmaicie też kształtują się relacje pomiędzy rękopisem (lub maszynopisem) a tekstem, który ukazuje się w druku. Do wyjątków należy całkowita tożsamość obu wersji. Niezależnie nawet od sugestii recenzentów, redaktorów, cenzorów, sam autor decydując się na oddanie powieści do druku traktuje przeważnie swój rękopis jako pole przekształcalne, które może wiele zyskać na skreśleniach, dopiskach, przestawieniach i zmianach. Zdarza się też, że jakiś fragment opracowuje w kilku wariantach i niełatwo mu się zdecydować, który uznać za najlepszy. Historycy literatury podejmują niekiedy trud rekonstrukcji procesu powstawania powieści. Wykrywają wówczas współobecność dwóch różnych

struktur czasowych w jednej i tej samej powieści. Jedną jest struktura czasowa akcji powieściowej, drugą – skomplikowana i wielowarstwowa struktura czasowa procesu powstawania powieści: warstwy tekstu napisanego później przeplatają się z warstwami tekstu napisanego wcześniej.

Niezależnie od czasu, w którym toczy się akcja powieści, tym, co daną powieść najpełniej charakteryzuje, bywa czas jej powstania. Powieść może opisywać wydarzenia z okresu starożytności, a w rzeczywistości stanowić doskonałe źródło informacji o sposobie myślenia ludzi żyjących w końcu XIX stulecia.

Czas w powieści. Struktury linearne i polifoniczne

Oprócz powieści, których akcja odzwierciedla biernie monolinearny bieg czasu, zdarzają się powieści, których struktury chronologiczne posiadają – jak to wykazał autor *Odmian czasu*, Michel Butor – „złożoność tak zawrotną, że najbardziej pomysłowe schematy zastosowane czy to przy opracowaniu dzieła, czy przy jego badaniu pozostają tylko ogólnikowymi przybliżeniami"[1].

[1] M. Butor: *Powieść jako poszukiwanie*. Wybór esejów. Przeł. J. Guze. Warszawa 1971, s. 101.

W akcji każdej powieści są przerwy, kiedy czas zatrzymuje się, oraz skoki, kiedy autor opisując jakiś ciąg wydarzeń pomija godziny, dni, miesiące, lata nie budzące jego zainteresowania. W każdej powieści możemy spotkać się z takim ujęciem, że to, co w rzeczywistości trwało bardzo długo, bywa opisywane bardzo krótko, i odwrotnie, to, co trwało krótko – opisywane jest długo. W każdej powieści też, nawet takiej, która rozwija się w sposób monolinearny, wspomina się o sprawach, które działy się wcześniej, i w ten sposób równocześnie pojawiają się zdarzenia wcześniejsze i późniejsze. Na przykład znajdujemy w powieści opis spotkania dwóch przyjaciół, którzy nie widzieli się kilka miesięcy i opowiadają sobie, co im się w tym czasie przydarzyło. Czytając taki fragment zanurzamy się jednocześnie w dwa różne odcinki czasu, na przykład w pochmurny czas listopadowy, w którym odbywa się opisywane przez powieściopisarza spotkanie, i w słoneczne dni sierpnia, o których opowiadają sobie postacie powieści. Może się też zdarzyć, że w opisywanej rozmowie przyjaciół pojawiają się wypowiedzi na temat tego, co zamierzają uczynić w najbliższej przyszłości. Mamy wtedy do czynienia ze współwystępowaniem trzech różnych odcinków czasu.

Przykładem skomplikowanej struktury czaso-

wej może być następujący fragment z książki Jarosława Iwaszkiewicza.

„Zanim Chopin wyjechał do Anglii (...) dał swój ostatni koncert w Paryżu (...) niecały tydzień przed wybuchem rewolucji (...). Mamy o nim dużo relacji. Jakże różne rzucają one światło na ten koncert w porównaniu z pierwszym występem Fryderyka, o siedemnaście lat wcześniejszym"[1].

Akcja tego fragmentu toczy się dnia 16 marca 1848 roku, ale równocześnie z nią pojawia się wydarzenie wcześniejsze o 17 lat i dwa wydarzenia późniejsze: wyjazd kompozytora do Anglii i wybuch rewolucji we Francji. Dla uchwycenia sensu tego akapitu trzeba zanurzyć się równocześnie w kilka różnych odcinków czasu i przeżyć jeden z nich jako przeszły, drugi jako teraźniejszy, a trzeci jako przyszły, chociaż dziś wszystkie one są już dla nas przeszłością.

W przypadku powieści wielowątkowej z wieloma postaciami równoczesne zbiory zdarzeń omawiane są w kolejnych rozdziałach; w ten sposób na początku każdego rozdziału cofamy się do punktu wyjścia i jeszcze raz odbywamy podróż przez ten sam odcinek czasu, ale z inną

[1] J. Iwaszkiewicz: *Chopin*. Wyd. IV. Kraków 1976, s.215–216.

postacią i w innym miejscu. Po przeczytaniu całości czas powieści ukazuje nam się nie w postaci jednej linii, ale w postaci powierzchni wypełnionej splątanymi liniami. Punkty przecięcia tych linii odpowiadają wydarzeniom, w których brało udział wiele osób, ale każda z nich zmierzała ku temu wydarzeniu inną drogą, opisywaną w innym rozdziale. Wydarzenie takie – powiada Butor – jest „punktem zbieżnym wielu ciągów narracyjnych, niczym ognisko o sile większej czy mniejszej, w zależności od tego, co je otacza"[1].

W poszukiwaniu straconego czasu

Istnieją powieści, które mają w tytule słowo „czas", i powieści, w których problematyka czasu znajduje się w samym centrum zainteresowań pisarza. Zakresy tych dwóch rodzajów powieści nie zawsze pokrywają się ze sobą w taki sposób, jak to się dzieje w wielotomowej powieści Marcela Prousta (1871–1922) *W poszukiwaniu straconego czasu*.

Czasem traconym jest w tej powieści czas przeżyć, które mijają, jeśli nie potrafimy ich zatrzymać. Czasem odnalezionym i odzyskanym jest czas utrwalony przez dzieło sztuki. Dzięki

[1] M. Butor: *Powieść jako poszukiwanie*. Cyt. wyd., s. 102.

napisanej powieści Proust odzyskał świat swojej młodości, powołał na nowo do istnienia to, co minęło, otoczył się osobami, które kochał, ocalił ów świat od zapomnienia.

Czas czytelnika

Wyobraźmy sobie czytelnika, który wziął na wakacje do przeczytania trzytomową powieść Władysława Reymonta i przeczytał ją w ciągu dwóch tygodni.

Akcja tej powieści – jak na to wskazuje tytuł *Rok 1794* – toczy się w roku 1794. Zanim ukazała się w postaci książkowej, była drukowana w odcinkach w „Tygodniku Ilustrowanym" w latach 1911–1913 i 1915. Czytelnik, o którym mówimy, przeczytał ją po raz pierwszy w lecie 1936 roku, kiedy miał 17 lat, a po czterdziestu latach postanowił przeczytać ją po raz drugi.

Posiadając te dane możemy odróżnić następujące czasy:

1. czas powieści: rok 1794
2. czas pisarza: lata 1911–1915
3. czas czytelnika: lato 1936 roku
4. czas powtórnej lektury: lato 1976 roku.

Otóż w czasie tej powtórnej lektury czytelnik „zanurza się" równocześnie w trzy różne czasy. Po pierwsze, zapomina o tym, że jest rok 1976

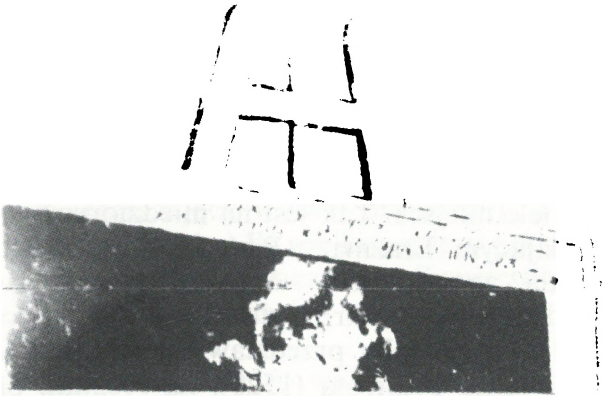
i przeżywa wydarzenia 1794 roku tak, jak gdyby był ich uczestnikiem. Po drugie, obcuje z pisarzem, który przekazuje mu swoje myśli z lat 1911–1915. Po trzecie, powraca do lat swojej własnej młodości, ponieważ w toku powtórnej lektury przypomina sobie to, co przeżywał mając lat 17, kiedy po raz pierwszy czytał tę książkę.

Zatem, jak widzimy, na czas akcji i na czas pisarza nakłada się trzeci czas: czas czytelnika. Książka, którą kiedyś czytaliśmy, ma o jedną warstwę więcej niż książki, których nie czytaliśmy. Czytając ją, włożyliśmy w nią jakąś część naszej własnej istoty i dlatego właśnie często motywem powracania do książek, które już kiedyś czytaliśmy, jest chęć powrotu do czasu własnej młodości.

Wyobraźmy sobie teraz, że spotykamy kogoś bardzo starego, kto czytał tę samą książkę, wówczas kiedy ukazywała się ona w publikowanych raz na tydzień odcinkach. Nie ulega wątpliwości, że jego sposób odbioru był inny. My dysponujemy całością złożoną z trzech tomów, które znajdują się w zasięgu ręki, i czytamy jednego dnia tyle stron, na ile mamy ochotę i czas. On znajdował się w innej sytuacji. Jeśli przejął się treścią czytanego odcinka, musiał cierpliwie czekać cały tydzień na dalszy ciąg. My możemy tę książkę przeczytać od początku do końca w ciągu dwóch tygodni, on czytał ją pięć lat. Miało to zarówno

złe, jak i dobre strony. Ponieważ w ciągu krótkiego czasu możemy zapoznać się z całością, a przerwy w lekturze zależą tylko od nas, zapominamy, że czasem warto przerwać czytanie, odłożyć książkę na bok i zastanowić się nad tym, co czytamy. On z konieczności musiał czynić długie przerwy w czytaniu, które – jeśli powieść rzeczywiście go zainteresowała – mogły być wypełnione oczekiwaniem, niepokojem o losy bohaterów, odgadywaniem wydarzeń, które nadejdą, a także pragnieniami, aby określone wydarzenia nastąpiły. Zdarzało się, że czytelnicy zasypywali autora powieści listami prosząc, aby ulubionego bohatera pozostawił przy życiu, a rozdzieloną parę narzeczonych doprowadził na ślubny kobierzec. Wiadomo, że listy takie otrzymywał Henryk Sienkiewicz wówczas, kiedy publikował w kolejnych odcinkach *Trylogię*.

Otóż w przypadku takiego czytelnika, który czytał fascynującą go powieść w odcinkach, powrót do tej samej książki po wielu latach jest powrotem nie tylko do tych minut, w których czytał kolejny odcinek, ale także do tygodniowych przerw wypełnionych oczekiwaniem, niepokojem, pragnieniami – jest powrotem do samego siebie, do własnych przeżyć, do tej warstwy powieści, którą sam utworzył z własnych myśli i uczuć.



Rozdział 6
Czas w malarstwie

Trzy czasy obrazu

Podobnie jak filmy i książki również obrazy mają różne czasy: czas, w którym powstają, i czas, w którym są oglądane (przeżywane, omawiane, opisywane, reprodukowane), a także – w przypadku malarstwa przedstawiającego – czas, w którym dzieje się (lub po prostu istnieje) to, co przedstawiają.

Niektórzy malarze, przywiązujący dużą wagę do daty ukończenia obrazu, umieszczają ją na

płótnie obok własnego podpisu. Przykładem mogą być obrazy, rysunki i sztychy Albrechta Dürera (1471–1528), na których data od razu rzuca się w oczy, ponieważ zajmuje na obrazie wiele miejsca. Tak jest na miedziorycie przedstawiającym Erazma z Rotterdamu, na którym została wyryta data: MDXXVI, na rysunku przedstawiającym króla duńskiego Chrystiana II (1521), na rysunku przedstawiającym gdańszczanina Hansa Pfaffrota (1520), na rysunku przedstawiającym *Taniec dwunastu małp* (1523) i na wielu innych.

Są także ludzie, którzy przywiązują wielką wagę do daty oglądania obrazu. Jednym z nich był wielki malarz francuski Eugène Delacroix (1798–1863). Warto przytoczyć odpowiednie fragmenty z jego *Dzienników:*

„15 kwietnia 1823 (...) Podziwiałem dziś *Miłosierdzie* Andrea del Sarto (...) Chciałbym mieć czas na skopiowanie tego płótna (...)

11 kwietnia 1824 (...) Oglądałem Velazqueza i uzyskałem pozwolenie na kopiowanie (...)

19 czerwca 1824 (...) Widziałem (...) obraz Géricaulta. Oglądałem płótna Constable'a. Zbyt wiele na jeden dzień (...)

8 lutego 1847 – Doskonały dzień. Zacząłem od obejrzenia obrazu Rubensa *Święty Justyn* przy ulicy Taranne; cudowne malarstwo (...).

6 marca 1847 (...) Oglądałem *Polowanie* Rubensa (...)

5 marca 1849 (...) zaszedłem do Meissoniera, aby zobaczyć jego rysunek *Barykada*. Jest to rysunek przerażający w swej prawdzie (...)

1 czerwca 1849 (...) W wielkiej galerii podziwiałem Rubensa. Postać płaczącego *Zwycięstwa* (...) wspaniała głowa we łzach i zgięte ramię są dziełem geniusza (...)

18 marca 1853 (...) widziałem cudownego *Świętego Justyna* Rubensa. Nazajutrz próbowałem sobie ten obraz przypomnieć (...)

15 kwietnia 1853 (...) poszedłem obejrzeć obrazy Courbeta. Zdziwił mnie rozmach i siła głównego obrazu (...)

9 sierpnia 1857 (...) widziałem mnóstwo ciekawych rzeczy (...) Piękne obrazy Ruysdaela"[1].

Warto zastanowić się nad tym, dlaczego Delacroix notował swoje spotkania z obrazami (a także z książkami i z muzyką). Odpowiedź na to pytanie można wyczytać między wierszami jego *Dzienników*. To, co oglądał, co go zachwyciło, stawało się cząstką jego osobowości. Obrazy wielkich malarzy żyły w nim. Dni wypełnione oglądaniem arcydzieł były dla niego prawie tak

[1] E. Delacroix: *Dzienniki*. Przeł. J. Guze i J. Hartwig. Wrocław 1968. T. II, s. 350.

samo ważne jak dni wypełnione własną twórczością. Starał się tak żyć, „żeby czas nabierał wartości" (tę myśl zapisał Delacroix 19 sierpnia 1858 r.)

Czas w malarstwie Jana Matejki

Stworzony przez Jana Matejkę (1838–1893) świat malarski składa się z przeszło 200 obrazów olejnych i przeszło sześciu tysięcy rysunków. Niektóre z tych obrazów mają wyjątkowo wielkie rozmiary, na przykład *Batory pod Pskowem* 37 m², a *Bitwa pod Grunwaldem* 60 m². Biorąc za punkt wyjścia chronologię, obrazy można uporządkować na dwa sposoby. Według dat ukończenia poszczególnych obrazów:

1854 – *Carowie Szujscy przed Zygmuntem III*
1864 – *Kazanie Skargi*
1866 – *Rejtan*
1872 – *Batory pod Pskowem*
1878 – *Bitwa pod Grunwaldem*
1884 – *Hołd Pruski*
1888 – *Kościuszko pod Racławicami*
1892 – *Napad żaków na zbór luterski w Krakowie w r. 1587*

lub według dat przedstawionych na tych obrazach wydarzeń historycznych:

1018 – *Wjazd Bolesława Chrobrego do Kijowa*

1227 – *Śmierć Leszka Białego*
1410 – *Bitwa pod Grunwaldem*
1525 – *Hołd Pruski*
1683 – *Sobieski pod Wiedniem*
1794 – *Kościuszko pod Racławicami*
1863 – *Polonia.*

Daty rozpoczęcia pracy nad poszczególnymi obrazami są bardzo trudne do ustalenia. Osobiście skłaniam się do przekonania, że już około 14 roku życia Matejko zaplanował kilkadziesiąt wielkich obrazów historycznych i konsekwentnie realizował ten plan przez następne 40 lat życia.

Główną dziedziną działalności Matejki było malarstwo historyczne, a znaczna część zarzutów krytycznych pod adresem obrazów Matejki pochodziła od tych, którzy kwestionowali wręcz sens malarstwa historycznego. Przeczytajmy, co na ten temat pisał Stanisław Witkiewicz (1851–1915):

„Ubóstwo środków malarstwa, nie mogącego powiedzieć, co było przed i co się stało po przedstawionym w obrazie fakcie, prowadzi do nieporozumień między widzem a malarzem (...). Jest to właśnie nieszczęściem historycznego malarstwa, że treść myślowa obrazu (...) nie daje się wypowiedzieć nawet w przybliżeniu. Historia działa (...) ciągłością zdarzeń, ciągłym odnajdy-

waniem przyczyn i wskazywaniem ich skutków, sumowaniem sił, czasów i przestrzeni, i treść każdego przez nią opowiedzianego zdarzenia można zrozumieć tylko w związku z długim szeregiem wypadków. Malarstwo skazane fatalistycznie na przedstawianie jednego momentu jest bezwładne i bezsilne wobec tych zagadnień, o których poucza historia (...). Matejko bił się z tą ograniczonością środków swojej sztuki (...)"[1].

W rezultacie historyczne obrazy Matejki można podzielić – ze względu na sposób ujęcia w nich czasu – na dwa zasadnicze rodzaje. W jednym z nich mamy na płótnie wybrane historyczne chwile – w taki sposób, jakby to uczynił fotograf, który określonego dnia, o określonej godzinie, minucie i sekundzie sporządza barwne „zdjęcie" tego jednego wybranego momentu. Na tych obrazach istotnie nie widzimy ani tego, co było przed tą chwilą, ani tego, co było po tej chwili. Jest jednak jeszcze drugi rodzaj obrazów Matejki, które wykraczają poza ową rzekomą niemożność malarstwa. Mamy w nich do czynienia z syntetycznymi konstrukcjami, które pokazują na płótnie istotę wydarzenia historycznego, a więc pewien ciąg przyczyn i skutków trwający czasem kilka, kilkanaście albo i kilkadziesiąt lat.

[1] S.Witkiewicz: *Matejko*. Wyd. II, Lwów 1912, s. 236–237.

Tak więc jeśli na obrazie *Klęska legnicka* pokazującym wydarzenie z 1241 roku widzimy małego Przemysława, który urodził się 16 lat później, to nie jest to wcale anachronizm, wynikający z ignorancji malarza, ale wyraz myśli, że poniesiona przez Polaków klęska pod Legnicą nie była ostateczną klęską państwa, ponieważ były jeszcze w kraju siły zdolne do odbudowania bytu państwowego, czego dowodem będzie właśnie uroczysta koronacja Przemysława w 1295 roku na króla Polski.

Podobnie nie jest wcale anachronizmem umieszczenie królowej Jadwigi na tronie obok króla Kazimierza Wielkiego, bo wprawdzie przyszła na świat w kilka lat po jego śmierci, ale obraz Matejki pokazuje nam początki Akademii Krakowskiej i łączy w jedną całość założenie Akademii w 1364 roku przez Kazimierza i przekazanie przez Jadwigę w 1399 roku klejnotów i kosztowności na odnowienie i wyposażenie Uniwersytetu.

Szczególnie wymownym przykładem są *Dzieje cywilizacji w Polsce*. Na jednym z dwunastu obrazów należących do tej serii Matejko stara się pokazać twórców kultury polskiej z XV wieku, na drugim „złoty wiek" XVI. Rzecz jasna, że nie było w dziejach takiej chwili, w której wszyscy ci twórcy zebrali się razem; należeli do różnych pokoleń. W momencie kiedy kilku spośród nich

było w pełni sił twórczych, innych od dawna już nie było na świecie, a inni jeszcze się nie narodzili. Oskarżanie Matejki o popełnianie anachronizmów wynika z fałszywego założenia, że każdy obraz może przedstawiać tylko jakąś jedną chwilę. Matejko dowiódł, że na obrazie można w sposób syntetyczny pokazać całe stulecie.

Czas portretu i czas osoby portretowanej

Wyobraźmy sobie, że jakiś znakomity malarz przystąpił do sporządzenia portretu młodego człowieka mającego 20 lat. Pracę tę wykonał w sposób tak doskonały, że osoba portretowana wygląda na jego obrazie „jak żywa". Ale mija czterdzieści lat i ów sportretowany człowiek ledwie może się na nim poznać. Ma bowiem lat 60, a na portrecie – mimo upływu czterech dziesięcioleci – jest wciąż młodzieńcem 20-letnim. Okazuje się, że czas portretu i czas osoby portretowanej nie biegły równolegle: osoba portretowana stawała się co rok o rok starsza, włosy jej posiwiały, na twarzy pojawiły się zmarszczki, natomiast na portrecie czas jakby się zatrzymał.

Niejednej z osób – której portret sporządzony jest w tym okresie jej życia, kiedy wygląda najpiękniej – przychodzi do głowy myśl, że byłoby

o wiele lepiej, gdyby można było tę sytuację odwrócić: niechże portret starzeje się, a ona pozostanie wciąż młoda. Na takim pomyśle oparł swoją powieść *Portret Doriana Graya* Oscar Wilde (1856–1900).

Problem przedłużenia lub przywrócenia młodości fascynował ludzi przez wiele stuleci. Alchemicy średniowieczni szukali nie tylko kamienia filozoficznego i przepisu na wyrabianie złota; marzyli również o „eliksirze młodości". W roku 1542 wydrukowany został na ten temat interesujący dialog pomiędzy Ramonem Lullusem i Demogorgonem pt. *Il legno della vita* (*Drzewo życia*). Autorem był alchemik włoski Giovanni Bracesco z Orzinuovi. Dziś nad problemem tym zastanawiają się lekarze i filozofowie, udzielając wielu praktycznych wskazówek, co należy czynić, aby przedłużyć o wiele lat młodość. Lekarze doradzają uprawianie sportów i stosowanie odpowiedniej diety, filozofowie wiążą młodość z żywymi zainteresowaniami. Jak długo pasjonujemy się wykonywaną przez nas pracą i działalnością społeczną, jak długo walczymy o jakieś ideały, tak długo jesteśmy młodzi – niezależnie od zmian, jakim ulega nasz zewnętrzny wygląd.

W każdym razie nie ulega wątpliwości fakt, że dobry portret „zatrzymuje" i utrwala określoną „chwilę" (lub określone stadium) naszego życia,

nie pozwalając na to, aby przeminęła. Jest to jednak tylko obraz, powstaje zatem pytanie, co na tym obrazie zostało utrwalone. Otóż, zdaniem psychologów, kolejne stadia naszego rozwoju nie giną bezpowrotnie, ale układają się w naszej osobowości kolejnymi warstwami, których zwykle nie widać, ponieważ są przykryte przez warstwę ostatnią, ale są i w niektórych przypadkach dają znać o swoim istnieniu. Mogą też zostać odsłonięte.

Malarskie personifikacje Czasu

Kiedy na pewnym szczeblu umysłowego rozwoju ludzkości zaczęto z otaczającej nas rzeczywistości wyodrębniać jej poszczególne składniki, jednym z takich wyodrębnionych składników był czas. Nie zdawano sobie jednak sprawy z tego, że możliwość myślowego wyodrębnienia czasu nie oznacza wcale jego rzeczywiście odrębnego istnienia, że czas istnieje tylko w obrębie tej całości, z której został wydobyty przez naszą myśl.

Skoro zaś powstało pojęcie czasu, a wraz z nim i słowo oznaczające czas, to wraz ze słowem pojawiło się przekonanie, że słowu temu odpowiada odrębnie istniejący byt, będący podmiotem określonych działań. Stąd był już tylko krok do tego, żeby ten byt wyposażyć w cechy ludzkie

czy nawet nadludzkie. Pojawiły się więc malarskie personifikacje Czasu. Z reprodukcji tych personifikacji, które pojawiały się przez kilka tysięcy lat, można by utworzyć pokaźny album.

Wyobraźmy sobie, że zbierając przez kilkanaście lat reprodukcje różnych personifikacji Czasu, zgromadziliśmy zbiór liczący kilkaset pozycji i stanął przed nami problem uporządkowania tego zbioru. Jak to uczynić?

Na samym początku warto zdać sobie sprawę z tego, że może być wiele różnych zasad uporządkowania tego zbioru, z których każda ma pewne zalety i służy do innych celów. Spróbujmy wyliczyć kilka takich zasad.

1. Gdyby okazało się, że w zbiorze naszym reprodukcje różnią się od siebie rozmiarami i jedne z nich mają format maleńkich znaczków pocztowych, inne format pocztówek, inne format strony maszynopisu, a jeszcze inne format wieszanych na ścianie obrazów, wówczas ze względu na najbardziej dogodny sposób przechowywania zbioru należałoby je podzielić według formatu i jedne przechowywać w klaserach, drugie w kopertach, skoroszytach i teczkach.

2. Gdyby zbiór ten miał służyć studiom nad dziejami sztuki, wskazana byłaby klasyfikacja oparta na technikach, jakimi wykonane zostały poszczególne personifikacje; wyodrębnilibyśmy

więc rysunki, sztychy, obrazy olejne, medale, rzeźby itd.

3. Gdyby nas interesowało, w jaki sposób różne ludy wyobrażały sobie Czas, wówczas należałoby podzielić materiał na dzieła sztuki egipskiej, chińskiej, hinduskiej, greckiej, rzymskiej, włoskiej, francuskiej, polskiej itd.

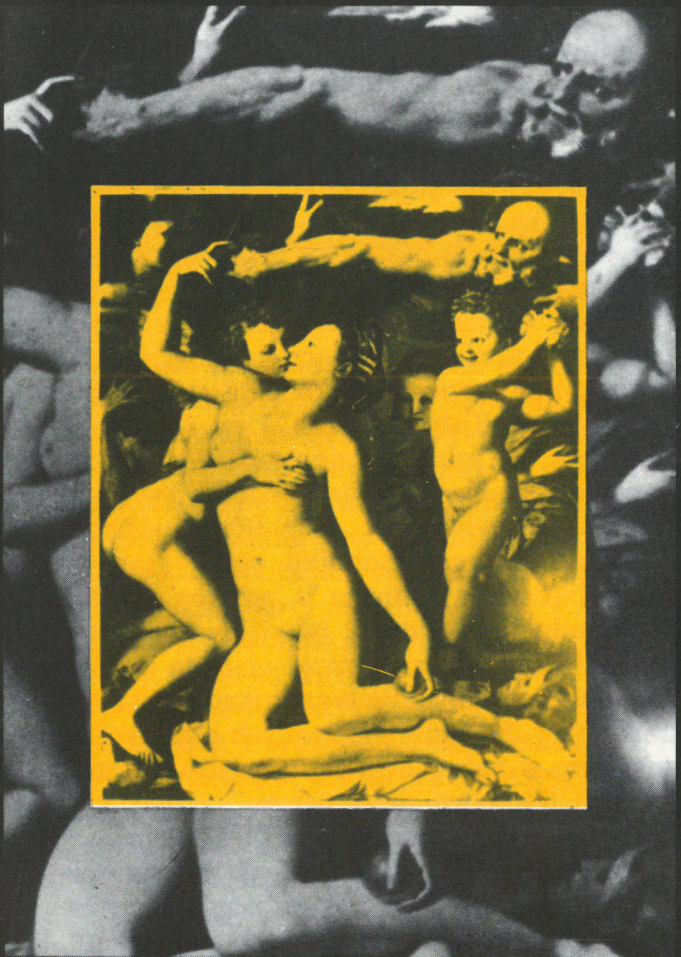
4. Gdyby nas interesowały oryginały, wówczas należałoby uporządkować zbiór reprodukcji według miast, w których znajdują się wielkie muzea itd.

5. Gdybyśmy chcieli zbadać, jak rozwijały się wyobrażenia Czasu i kto do kogo nawiązywał, należałoby uporządkować reprodukcje chronologicznie według czasu powstania oryginałów.

6. Gdyby nas interesowali artyści, którzy próbowali personifikować Czas, wówczas należałoby uporządkować tę część zbioru, w której autorstwo dzieł jest nam znane, według alfabetycznego porządku nazwisk artystów.

7. W naszym przypadku potrzebne są inne zasady porządkowania materiału, związane przede wszystkim z treścią dzieł, ze sposobem sporządzania personifikacji, z tymi aspektami Czasu, które dane dzieło wysuwa na pierwszy plan.

Nasuwają się tu trzy podstawowe odróżnienia: a) można personifikować Czas w ogóle albo jakiś odcinek czasu, na przykład pory roku,



miesiące, dni tygodnia, pory dnia, jakiś określony rok lub określone stulecie; b) w personifikacji można wyrażać myśl, że Czas jest siłą okrutną, nieubłaganą, złowrogą albo przeciwnie, ukazywać go jako siłę dobroczynną i życzliwą dla ludzi; c) można pokazywać Czas jako podmiot, a człowieka jako przedmiot jego oddziaływania lub odwrotnie, można pokazywać panowanie człowieka nad Czasem.

Wśród obrazów, w których Czas ujmowany jest jako podmiot działający na ludzi, najbardziej znane i najczęściej spotykane są znaki Zodiaku: Baran, Byk, Bliźnięta, Rak, Lew, Panna, Waga, Skorpion, Strzelec, Koziorożec, Wodnik i Ryby – personifikacje dwunastu odcinków czasu, na które podzielony jest rok. Przez wiele stuleci wierzono, że znak Zodiaku, pod jakim ktoś się urodził (czyli w którym z wymienionych dwunastu odcinków czasu), ma wpływ na jego charakter i losy, a i dziś jeszcze wiara ta jest szeroko rozpowszechniona. W tygodnikach pojawiają się horoskopy dla ludzi urodzonych pod określonym znakiem, w rubryce pod charakterystycznym tytułem: „Kto chce, niech wierzy", ponieważ wiara ta uważana jest za zjawisko nieszkodliwe i nawet przez tych, którzy noszą w charakterze ozdoby własny znak Zodiaku, nie jest brana na serio.

Podobnie Luna, Mars, Merkury, Jowisz, We-

nus, Saturn i Apollo są znanymi personifikacjami kolejnych dni tygodnia (o czym przypominają nazwy tych dni w języku włoskim, francuskim, angielskim i wielu innych językach). Na terenach objętych wpływami starożytnego mitraizmu* personifikacje siedmiu dni tygodnia stanowią jeden z najczęściej spotykanych motywów wykopywanych płaskorzeźb.

Spośród personifikacji czterech pór dnia najbardziej znane są rzeźby Michała Anioła (1475–1564) z Kaplicy Medyceuszy we Florencji, wyobrażające Poranek, Dzień, Zmierzch i Noc.

Wśród obrazów, w których Czas jest ujmowany jako podmiot działający, przeważają obrazy ukazujące go jako siłę wrogą człowiekowi. Widzimy więc, jak Czas „pożera własne dzieci". Najbardziej przerażającą wizję z tego kręgu dał na znanym fresku Francisco Goya (1746–1828).

Najczęściej Czas wyobrażany jest jako starzec lub szkielet z kosą służącą mu do ścinania ludziom głów; jest to niezwykle jednostronna interpretacja Czasu jako Godziny Śmierci (jak gdyby setki tysięcy godzin życia nie były również „czasem", i to trwającym wielokrotnie dłużej od czasu umierania).

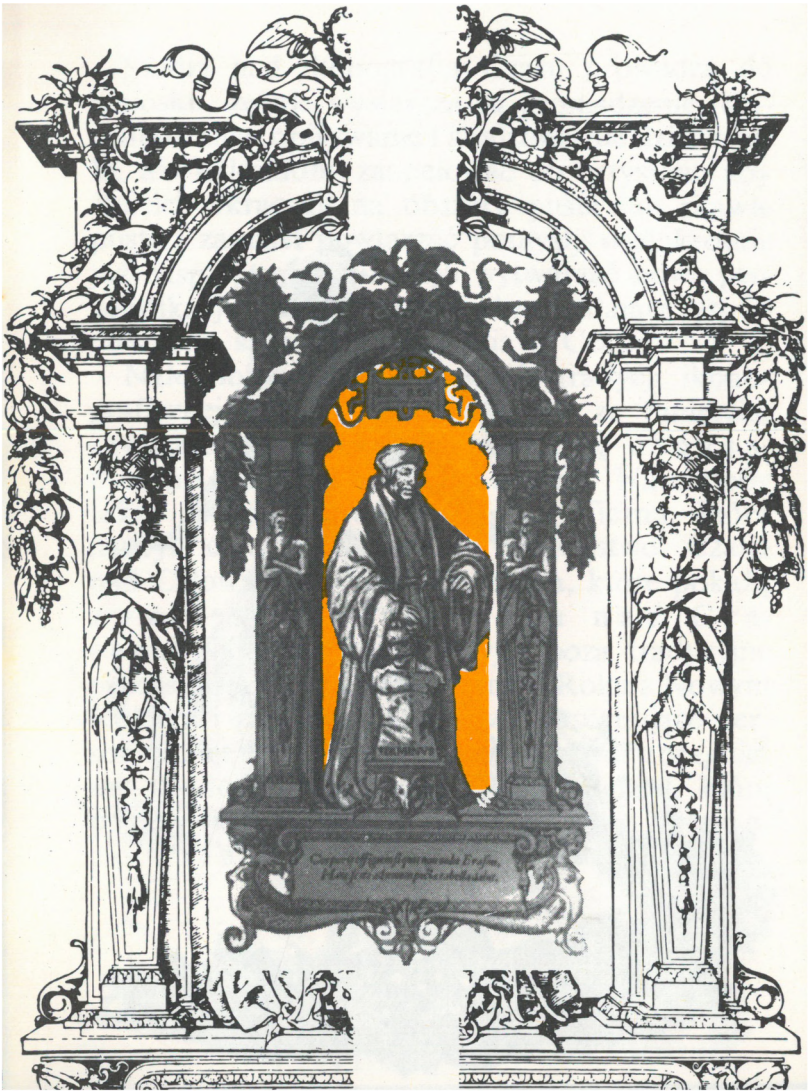
Znacznie rzadziej spotykamy personifikacje przedstawiające Czas jako siłę dobroczynną i życzliwą. Najłatwiej znaleźć je w gazetach noworocznych, gdzie od przeszło stu lat ukazują się setki rysunków ilustrujących spotkanie Nowego Roku ze Starym Rokiem. Stary Rok ma postać staruszka, który odchodzi i zabiera ze sobą w worku minione zło, natomiast Nowy Rok jest ślicznym, uśmiechniętym dzieckiem i stanowi uosobienie naszych nadziei na przyszłość.

Z licznych personifikacji czterech pór roku najbardziej znaną jest *Wiosna* Sandro Botticellego (1444–1510), namalowana w 1487 roku. Piękną personifikację *Wiosny* można znaleźć w ilustracjach do książki Marii Konopnickiej (1842–1910) *O Krasnoludkach i o sierotce Marysi.* Wiosna, Lato i Jesień są zresztą prawie zawsze wyobrażane jako piękne dziewczęta, przynoszące kwiaty, zboże, owoce.

W olbrzymiej większości dzieł sztuk plastycznych Czas ukazywany jest jako podmiot. Do rzad-

kich wyjątków należą dzieła, w których Czas ujmowany jest z perspektywy aktywnej, podmiotowej działalności człowieka. Jednym z takich nielicznych wyjątków jest renesansowy drzeworyt Hansa Holbeina młodszego (1497–1543), wykonany w 1535 roku i ukazujący – na przykładzie renesansowego humanisty Erazma z Rotterdamu* (1467–1536) – panowanie człowieka nad Czasem. Spośród różnych słów oznaczających czas wybrane zostało przez Erazma słowo *terminus* oznaczające zarówno „początek" jak i „koniec". Są ludzie, u których oba te aspekty czasu budzą lęk, bo koniec kojarzy im się z kresem życia, początek natomiast z czymś nowym, a więc niepokojąco nieznanym, z niepożądaną zmianą istniejącego stanu rzeczy.

Terminus na drzeworycie Holbeina to mały posążek osoby personifikującej Czas. Erazm położył na jego głowie rękę takim ruchem, jakim się głaszcze własnego psa. Gest Erazma wskazuje na to, że to człowiek jest inicjatorem, który potrafi rozpoczynać coś nowego, a następnie doprowadza podjęte zadanie do końca. Panowanie Człowieka nad Czasem wyraża się w tym, że człowiek rozpoczyna i człowiek kończy; od człowieka zależą zarówno początek, jak koniec, „terminy", granice czasowe tworzonych dzieł.



Studia nad ikonografią Czasu prowadzą do wniosku, że nie wystarcza tu gromadzenie, klasyfikowanie, opisywanie i analizowanie dzieł sztuki, ale należałoby zaapelować do artystów, aby śmielej wkraczali na obszary puste lub prawie puste i zamiast powtarzać pomysły wielokrotnie już eksploatowane, zaczęli wytwarzać nowe personifikacje Czasu, bardziej odpowiadające współczesnemu sposobowi myślenia o Czasie.

Należałoby przeciwstawić się tradycji ikonograficznej, która utożsamia Czas ze Śmiercią, i tworzyć dzieła, w których pokaże się utożsamienie Czasu z Życiem. Należałoby także zerwać z tradycją ikonograficzną, która nazbyt często pokazywała zwycięstwo Czasu nad Człowiekiem i tworzyć dzieła, które pokażą zwycięstwo Człowieka nad Czasem. Należałoby także wyjść poza tradycyjne przedstawianie spotkania Starego Roku z Nowym Rokiem i zaproponować nowe, fascynujące personifikacje Przyszłości jako świata, który pragniemy zbudować. Wreszcie, brak jest dzieł, które pokazywałyby Czas jako pole naszego działania.

Rozdział 7
Dwa oblicza czasu

Czas jako siła destrukcyjna

W książce zatytułowanej *Fizyka* wielki filozof grecki A r y s t o t e l e s cytuje stare greckie przysłowia: „czas wszystko trawi", „wszystko pod wpływem czasu starzeje się" i jeszcze dodaje od siebie uwagę, że „czas jest z natury swej raczej czynnikiem destrukcyjnym, jest bowiem pewną ilością zmian, a zmiana usuwa to, co istnieje"[1].

Lęk przed czasem przynoszącym zniszczenie i śmierć doprowadził do ubóstwiania Czasu, a także do utożsamiania Czasu ze Śmiercią. Indyjski bóg Kriszna mówi o sobie w *Bagawadgicie:*

[1] Arystoteles: *Fizyka.* Cyt. wyd., s. 140.

„Ja jestem Czasem (...) i Śmiercią, która wszystko porywa"[1].

W wyobrażeniach ludowych w jednakowy sposób personifikowano Czas i Śmierć, wyposażając jedną i drugą postać w groźną kosę. O tej kosie wspomina filozof włoski Giordano Bruno w pięknym łacińskim wierszu, skierowanym do Czasu:

Czasie (..) zabójco (...) który wszystko niszczysz (...) Cofnij rękę, co grozi nam kosą (...)[2].

Przez wiele tysiącleci przepływanie czasu budziło u ludzi religijną trwogę.

Warto przypomnieć, co na ten temat pisał współczesny filozof katolicki Étienne Gilson (1084–1978):

„Myśl chrześcijańska (...) odczuwała aż do granic trwogi tragizm mijającej chwili (...) Mijająca chwila porywa znikomy obraz prawdziwego trwania (...) unosząc ze sobą zdobycz, którą myśl pragnęła wydrzeć nicości (...)"[3].

Przykładem takiej religijnej trwogi mogą być

[1] Por. L. Feuerbach: *Wykłady o istocie religii.* Warszawa 1953, s. 134–135.

[2] G. Bruno: *Al Tempo* w: *Dialoghi italiani.* Firenze 1958, s. 189.

[3] E. Gilson: *Duch filozofii średniowiecznej.* Warszawa 1958, s. 355.

rozmyślania Augustyna nad czasem, wypełniające XI księgę jego *Wyznań*[1].

Lęk przed Czasem opiera się na fałszywym przekonaniu, że istnieje tylko to, co istnieje „w tej chwili", a to, co minęło, tego już nie ma. Na utożsamianie rzeczywistego istnienia z teraźniejszością można byłoby się zgodzić, gdyby przez teraźniejszość rozumieć rozległe obszary czasu faktycznie obecne w świadomości społecznej. Jeżeli jednak przez teraźniejszość rozumie się chwilę nie posiadającą żadnych wymiarów, która mija w tym samym momencie, w którym pojawia się, to tym samym czynimy z naszego życia coś nierzeczywistego, pogrążonego w niebycie, pozbawionego wartości. Sprowadzanie całego czasu do teraźniejszości, a teraźniejszości do bezwymiarowego okamgnienia jest pozbawianiem świata i życia ludzkiego jego wymiarów czasowych, a wraz z wymiarami czasowymi również rzeczywistości i wartości.

Człowiekowi, który cieszy się długim życiem, ponieważ dożył stu lat, powiada Augustyn, że nie ma on wcale stu lat, jeśli bowiem weźmiemy którykolwiek rok z tej setki, okaże się, iż nigdy nie miał – prócz tego roku – innych lat, jako

[1] Augustyn: *Wyznania*. Przeł. ks. J. Czuj. Poznań 1929, s. 281–311.

że wcześniejsze lata bezpowrotnie minęły, a późniejsze jeszcze nie nadeszły. Co więcej, nigdy nie miał owego roku w całości, bo poszczególne miesiące tego roku albo już minęły, albo jeszcze nie nadeszły. Tak samo nie miał w całości ani jednego dnia, bo również godziny, które się na ten dzień składają, albo już minęły, albo jeszcze nie nadeszły, i nie miał ani jednej godziny w całości, ponieważ każda godzina składa się z przelotnych chwil, które albo już uleciały, albo jeszcze nie nadeszły. W ten sposób Augustyn pogrąża w niebycie lata, miesiące, dni i godziny życia ludzkiego, przyznając rzeczywiste istnienie tylko tej chwili, która jest teraz, ale i tę chwilę pozbawia wymiarów, a tym samym i trwania. W filozofii Augustyna pojęcie „trwania" odnosi się jedynie do Boga i do znajdującego się poza przestrzenią i czasem świata nadprzyrodzonego. W rzeczywistym życiu człowieka i świecie, który nas otacza, nie ma – według Augustyna – żadnego „trwania", wszystko jest – w sensie jak najbardziej dosłownym – nietrwałe, ponieważ istnieje tylko teraźniejszość, a teraźniejszość nie „trwa", tylko „przemija".

Dokonana przez Augustyna myślowa destrukcja czasu rzeczywistego trwania życia ludzkiego służyła mu do podkreślania przepaści pomiędzy bezgraniczną doskonałością Boga a bezgraniczną

marnością i nicością człowieka i świata ludzkiego. Wszystko to, co znajduje się w przestrzeni i w czasie, staje się na skutek przepływu czasu – nicością. Rzeczywiste istnienie przysługuje – według Augustyna – jedynie urojonej sferze pozaprzestrzennej i pozaczasowej, czyli „bytom wiecznym", na które czas nie wywiera żadnego wpływu[1].

Wiara w istnienie takiej urojonej sfery „pozaczasowej" i wiara w „życie wieczne", na które czas nie wywiera żadnego wpływu, mogła służyć jako pociecha w chwilach lęku przed śmiercią. Przede wszystkim jednak służyła czemu innemu. „Chrystianizm wyznaczał człowiekowi cel leżący poza granicami doczesnego życia[2]" (Gilson), ponieważ wyrastał z poczucia niemożności urzeczywistnienia celów w rzeczywistym życiu doczesnym, a warstwy rządzące były zainteresowane tym, żeby to poczucie bezsilności umacniać w masach ludowych. Szerzenie wiary w „ponadczasowość", jako jedyny godny uwagi cel ludzkich dążeń, i odmawianie znaczenia działalności przeobrażającej świat doczesny to w dalszym ciągu tendencje charakterystyczne dla wielu współczesnych filozofów chrześcijańskich. W taki spo-

[1] Tamże, s. 294–296.

[2] E. Gilson: *Duch filozofii średniowiecznej*. Cyt. wyd., s. 354.

sób ujmuje również problem czasu włoski filozof katolicki, Michele Federico Sciacca (1908–1975), autor książki pt. *Wolność i czas,* w której dowodzi, że całe życie człowieka w świecie to tylko okamgnienie, „dmuchnięcie" (*un soffio*), poprzedzające nieskończoność „życia wiecznego" na „tamtym świecie"[1].

Zdarza się, że i u autora stojącego na pozycjach laickich, gdy znajdzie się on w wyjątkowo ciężkich chwilach życia, spotykamy rozważania typowe dla myślicieli chrześcijańskich. Przykładem może być tekst wybitnego polskiego socjologa, Jana Szczepańskiego.

„Czas – pisze Szczepański – jest zespołem wszystkich sił, niszczących wszystko, co istnieje. Czas ludzi i rzeczy mierzy się ich niszczeniem (...) Wszystko, co istnieje, podlega niszczeniu. Tę siłę niszczącą ludzie nazwali czasem (...) Czas jest nie tylko nasieniem szatana – jest uosobieniem wszystkich sił wrogich człowiekowi"[2].

Szczepański przyznaje, że człowiek zdrowy inaczej ujmuje czas, ponieważ może go „wypełniać pracą, zabawą, zabijać grą", ale nie wiadomo dlaczego sądzi, że „czas ludzki mierzy się wtedy,

[1] M.F. Sciacca: *La libertà e il tempo.* Opere complete. T. 22. Milano 1965, s. 114.

[2] J. Szczepański: *Sprawy ludzkie,* odcinek XV – *Życie.* „Kultura" z 18.XII.1977 r.

gdy jesteś tak bezsilny, że nic z nim zrobić nie możesz". Dlaczego doświadczenie człowieka bezsilnego miałoby posiadać większą wartość w rozważaniach nad istotą czasu od doświadczeń człowieka zdrowego i znajdującego się w pełni sił twórczych?

Czas jako pole naszego działania

Na zasadniczą różnicę pomiędzy religijnym a świeckim sposobem przeżywania czasu wskazał wybitny filozof polski, Roman Ingarden* (1893–1970), pisząc, że „istnieją różne koncepcje, różne doświadczenia czasu (...). Wedle jednego doświadczenia czasu wszystko to, co czasowo istnieje, jest ograniczone tylko do jednego, bezwymiarowo pojętego teraz, poza którym istnieją dwie jakby przepaści bezwzględnego niebytu. Wedle drugiego doświadczenia natomiast istnieje na swój sposób także to, co przeszłe, i to, co przyszłe. Czas nie jest już mocą, która niszczy byt"[1].

Pierwszą koncepcję czasu poznaliśmy z przytaczanych wypowiedzi Augustyna i Szczepańskiego. Pora teraz na bliższe zapoznanie się

[1] R. Ingarden: *Spór o istnienie świata*. T. I. Warszawa 1960, s. 218.

z drugą koncepcją. Przedstawicielem jej może być filozof starożytny Seneka* (ok. 4 p.n.e. – 65 n.e.), który w *Listach do Lucyliusza* rozwija myśl, że to, co się zdarzyło, przeszło ze sfery możliwości do sfery faktów dokonanych, których już nic nie może unicestwić. Wynika stąd, że wbrew mniemaniu, które w czasie widziało siłę niszczącą i zabierającą nam nasze dobra, czas jest skarbcem, z którego nic nie może nam zostać zabrane. „Do nas należy czas, który przeminął – powiada Seneka – i nic nie jest lepiej zabezpieczone dla nas niż to, co przeszło"[1]. Później, w okresie Odrodzenia, filozof angielski Francis Bacon* (1561–1626) powtórzy tę myśl Seneki, nazywając czas „klucznikiem i skarbnikiem przyrody"[2]. Tego, co się wydarzyło, nie może już unicestwić żadna siła.

Wielki światopoglądowy przewrót, jakim było Odrodzenie, charakteryzuje się między innymi nowym, świeckim stosunkiem do czasu. W przeciwieństwie do Augustyna, według którego czas teraźniejszy nie ma żadnej rozciągłości, przelewając się z przepaści tego, czego jeszcze nie ma, w przepaść tego, czego już nie ma, filozof włoski

[1] L. A. Seneka: *Listy moralne do Lucyliusza*. Przeł. W. Kornatowski. Warszawa 1961, s. 519.

[2] F. Bacon: *Novum organum*. Przeł. J. Wikarjak. Warszawa 1955, s. 357.

Girolamo Cardano* (1501–1576) powiada: „czas to moje pole"[1], ujmując teraźniejszość jako rozległą przestrzeń, którą można wypełnić intensywną działalnością: dziełami, czynami, odkryciami, wynalazkami. Sam Cardano wypełnił tę przestrzeń rozwiązaniem 40 tysięcy problemów poważnych i 200 tysięcy problemów mniejszej wagi, napisaniem 300 dzieł liczących łącznie około 25 tysięcy stron druku, intensywną działalnością na polu matematyki, fizyki, medycyny, filozofii.

Wspomniany już filozof włoski Giordano Bruno wskazał w swoim wierszu na dwoistość czasu. Czasu nie można nazywać złowrogim, ponieważ bywa także dobry; nie można go nazywać zabójcą, bo przede wszystkim jest ojcem; nie tylko niszczy, ale również tworzy; nie tylko zabiera, ale również obdarza; nie tylko bywa skąpy, ponieważ niekiedy bywa szczodry, nie tylko zamyka, ale również otwiera; i nie tylko chyżo ucieka, bo niekiedy płynie powoli. Zwłaszcza jeżeli jest nam źle, jeżeli otacza nas głęboki mrok nocy, to właśnie dzięki niezawodnemu przepływowi czasu możemy mieć nadzieję, że wkrótce po tej nocy nadejdzie dzień.

[1] Por. J. Ochman: „Wprowadzenie" w G. Cardano: *Autobiografia*. Wrocław 1974, s. XXX.

FIER.
CARD.

Spośród polskich filozofów XX wieku na szczególną uwagę zasługuje ujęcie czasu przez Władysława Witwickiego* (1878–1948). W przeciwieństwie do Augustyna, który uważał, że przyszłość jest nicością, ponieważ minęła i w tej chwili już jej nie ma, Witwicki był głęboko przekonany, że przeszłość jest czymś równie rzeczywistym jak teraźniejszość; istnieje w dalszym ciągu, ale jakby w innym miejscu.

Swoje myśli o czasie zawarł Witwicki przede wszystkim w prywatnych listach. I tak w liście z dnia 23 grudnia 1929 roku, do pani Heleny Dąbczańskiej Budzynowskiej, Witwicki powraca myślą do cotygodniowych spotkań muzyków, malarzy i pracowników naukowych, które odbywały się w jej mieszkaniu. Witwicki pisał:

„To było niecodzienne miejsce, przybytek muz nieoceniony, niedziele niezapomniane, ustroń zaczarowana, do której nieraz myślami wracam i zamiast płakać, że jej nie ma, cieszę się, że była".

Tę samą myśl powtórzył po kilku latach w liście z dnia 3 stycznia 1935 roku:

„Te niedziele sprzed lat dwudziestu zostawiły ślad, który nie schodzi. Aż się dziwię, że to dwadzieścia lat (...). To przecież jakby wczoraj, ja się nie martwię, że tego dziś nie ma, ja się cieszę, że to było, chociaż wczoraj. Dobrze, że było".

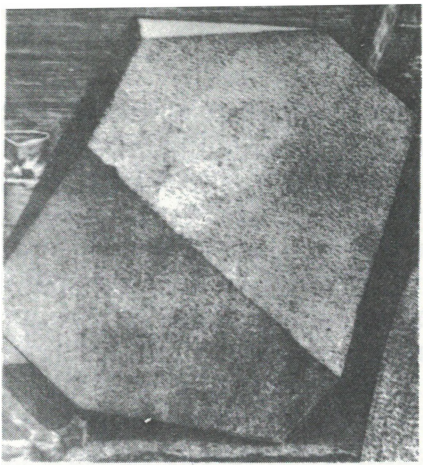
Przy takim stosunku do przepływającego cza-

su czas rzeczywiście „nie jest już mocą, która niszczy byt", ale skarbnikiem, który dobrze zabezpiecza to, co było. Dla Augustyna to, co było, pogrążyło się w otchłani niebytu, bo czego nie ma w tej chwili, tego nie ma w ogóle. Dla myśli świeckiej to, co było, różni się w sposób zasadniczy od tego, czego nie było. Czym się różni? Swoją przynależnością do świata rzeczywistego i swoim wpływem na dalszy bieg wydarzeń. Tego, co było, nie można uważać za coś, czego nie ma, ponieważ trwa ono nadal w pozostawionych po sobie śladach, w wywieranym przez siebie wpływie, w wywołanych przez siebie skutkach.

Do filozofów polskich, którzy – podobnie jak Witwicki – uważają, że przeszłość nie ulega unicestwieniu, należy wspomniany już w tej książce Tadeusz Kotarbiński. Wypowiada się na ten temat nie tylko prozą, ale również w kilku wierszach, z których warto zacytować następujący fragment:

Dzisiaj rozumiem z całą siłą
Chwili przelotnej wieczne trwanie,
Bo prawdą jest, że to, co było,
Nigdy bytować nie przestanie[1].

[1] T. Kotarbiński: *Rytmy i rymy*. Warszawa 1970, s. 61.



Rozdział 8
Człowiek wobec czasu przeszłego

Przeszłość jako przeszkoda

Spośród rozmaitych relacji, jakie mogą istnieć pomiędzy człowiekiem a przeszłością, wyodrębnimy tu cztery najważniejsze, aby je ze sobą porównać i wybrać tę, która okaże się najwłaściwsza.

Zaczniemy od omówienia sytuacji, w której przeszłość jest nie tylko obecna, ale jest tak potężna, że panuje nad ludźmi i przytłacza ich swoim ciężarem. Prawa, obyczaje, poglądy, in-

stytucje, które powstały bardzo dawno, mogą posiadać taką moc, że każda nowość ledwie się pojawi, natychmiast zostaje zniszczona. Ludzie żywi przestają być podmiotami własnego myślenia i działania, stając się niewolnikami ludzi umarłych, którzy raz na zawsze ustalili, w co ludzie mają wierzyć i w jaki sposób mają postępować. Takie panowanie czasu przeszłego nad czasem teraźniejszym, panowanie martwych nad żywymi, pozbawia ludzi żywych wolności, godności, inicjatywy i jest przeszkodą dla rozwoju.

W takiej sytuacji trzeba podjąć z przeszłością walkę o wyzwolenie się spod jej panowania.

Jeśli to, co stare, przeszkadza pojawianiu się i rozwijaniu tego, co nowe, musi zostać odsunięte. Przeszłość nie może być dla nas niewolą, przeszkodą, ciężarem. Nie może nad nami panować. Mamy prawo do tego, żeby być podmiotami naszego myślenia i działania i żadna – nawet najbardziej czcigodna – przeszłość nie może nas tego prawa pozbawić.

Brak przeszłości

Tej sytuacji, w której przeszłość przytłacza nas swoją wszechobecnością, spróbujmy przeciwstawić inną sytuację, w której przeszłość jest nieobecna, a ludzie i rzeczy wokół nas nie mają

żadnej historii. Człowiek jest w takiej sytuacji jak roślina bez korzeni, żyje w pustce, nie wie, skąd się wziął i kim jest, nie wie, skąd się wzięły i czym są rzeczy z jego otoczenia. Wszystko w takim świecie jest nietrwałe i łatwo ulega zniszczeniu.

Nieobecność przeszłości w naszym życiu może być wynikiem czterech różnych przyczyn:

Po pierwsze, może być wynikiem działalności barbarzyńców; przykładem może być to, co czynili hitlerowcy na ziemiach polskich w czasie II wojny światowej – nie tylko wymordowali miliony ludzi, ale niszczyli pomniki, palili archiwa i księgozbiory, wywozili obrazy, aby pozbawić nasz naród historii i tradycji kulturalnej.

Po drugie, może być wynikiem ignorancji, lenistwa, braku potrzeby poznawania tego, co się wydarzyło, i tego, co stworzono w dawnych czasach.

Po trzecie, może być wynikiem braku umiejętności utrwalania tego, co kiedyś się wydarzyło; w ten sposób zostały zapomniane bohaterskie czyny tych pokoleń, które nie miały poetów i historyków; nie zanotowano imion tych genialnych wynalazców, którzy kiedyś wynaleźli koło, odkryli sztukę rozniecania ognia, oswajania psów i koni, wypalania garnków, ponieważ nie znano wówczas pisma. W naszych czasach dla utrwa-

lenia pamięci o ludziach zasłużonych m.in. nazywa się ich nazwiskami ulice, ale jeśli jednocześnie nie wmuruje się tablicy informującej, kim był ów człowiek, może się zdarzyć, że dla większości osób przechodzących tą ulicą nazwisko pozostanie pustą nazwą i nie ulegnie utrwaleniu to, co przede wszystkim miało być utrwalone, a więc właśnie owa zasługa, dla której uczyniono go patronem danej ulicy. Innym przykładem mogą być utrzymujące się od stuleci poglądy estetyków, którzy przeciwstawiają malarstwo jako „sztukę w przestrzeni" muzyce jako „sztuce w czasie". Dowodzą oni, że w przeciwieństwie do obrazu, który jest bytem rzekomo „pozaczasowym", ponieważ trwa o wiele stuleci dłużej niż przedstawiane przez niego przedmioty i wydarzenia, koncert „przestaje istnieć" wraz z wygaśnięciem ostatniego dźwięku. Istniejąca współcześnie możliwość utrwalenia koncertu na płycie lub taśmie przekreśla wywody dawnej estetyki, a zarazem stanowi model praktyki przeciwdziałającej „przemijaniu" i falsyfikującej twierdzenie, jakoby czasu (trwania koncertu) nie można było „zatrzymać" i dowolnie odtwarzać.

Po czwarte, może być wynikiem protestu przeciwko panowaniu przeszłości nad teraźniejszością i świadomego usuwania przeszłości poza obręb własnych zainteresowań. Przykładem mogą

być skrajni zwolennicy awangardy, którzy cenią tylko to, co nowe, a nie uznają tego, co stare. Nawet jeśli nie posuwają się do takiej skrajności jak futuryści* włoscy, którzy rzucili hasło: „spalić muzea!", to swoim absolutyzowaniem nowości wydają wyrok na własne dzieła, bo to, co nowe, bardzo szybko staje się stare, a jeśli o prawie do istnienia ma decydować nie wartość, lecz nowość, będą całkowicie bezbronni wobec twórców dzieł gorszych, lecz nowszych.

Panowanie nad przeszłością

Jeżeli złem jest zarówno panowanie przeszłości nad teraźniejszością, jak i brak przeszłości w naszym życiu, to może należy dążyć do panowania nad przeszłością. Wyobraźmy sobie taką sytuację, w której przeszłość staje się przedmiotem „pozbawionym praw", a teraźniejszość staje się podmiotem przekonanym o swoim prawie do robienia z przeszłością, co tylko zechce. Występując jako cenzor i sędzia, od którego decyzji nie ma odwołania, teraźniejszość dokonuje selekcji, której modelem może być jakiś bardzo pewny siebie „dyrektor wielkiej biblioteki", który dzieli cały księgozbiór na trzy części: książki najbardziej wartościowe oddaje do oprawy lub do wznowie-

nia, a spośród pozostałych jedne toleruje, a inne – uznane za bezwartościowe – przeznacza na przemiał.

Istnieje oczywiście wielka pokusa, żeby przyznać sobie takie absolutne prawo do decydowania o tym, co z przeszłości ma być obecne w naszym życiu, a co usunięte, ale należy tę pokusę przezwyciężyć. Drogą do przezwyciężenia takiej pokusy powinna być myśl, że my sami, którzy obecnie jesteśmy Teraźniejszością, kiedyś staniemy się Przeszłością, o której dalszych losach będzie decydowała jakaś inna Teraźniejszość. Warto więc owej Potomności dać pewien wzór stosunku do przeszłości. Traktujmy przeszłość tak, jak pragniemy, aby kiedyś nas potraktowała Potomność[1].

Proponowany model stosunku do przeszłości

Dla zbudowania właściwego modelu naszego stosunku do przeszłości należy przede wszystkim odpowiedzieć sobie na pytanie: kim jesteśmy?

Warto zastanowić się nad tym pytaniem, aby odrzucić błędny pogląd, że c z ł o w i e k j e s t

[1] Por. A.Nowicki: *Człowiek w świecie dzieł.* Warszawa 1974, s. 320–323.

tym, kim jest w tej chwili. W rzeczywistości człowiek jest nie tylko tym, kim jest, ale również tym, kim był, i tym, kim będzie. Człowiek nie jest bytem istniejącym odrębnie od swojej własnej historii, ale jest swoją własną historią.

Po drugie, nie należy sądzić, że poszczególnym bytom może przysługiwać tylko „istnienie" bądź „nieistnienie"; istnienie jest bowiem wielkością, którą można mierzyć, i to zarówno od strony jej intensywności, jak ekstensywności. Z dwóch bytów istniejących jeden może mieć „więcej istnienia" od drugiego: może to być większy rozmiar istnienia albo większa intensywność istnienia.

Otóż z dwóch bytów będących „bytami historycznymi" (w podanym wyżej sensie, wynikającym z utożsamienia bytu z jego historią) jeden może mieć historię krótszą i uboższą, drugi zaś dłuższą i bogatszą. O tym z bogatszą historią powiemy, że ma „więcej istnienia".

Historia człowieka nie jest wyłącznie historią jego organizmu, ale jest także i przede wszystkim historią stosunków, które łączą go z innymi ludźmi, historią jego korzeni, historią jego narodu. Historię tę „posiada się" tylko wtedy, kiedy podjęło się trud, żeby ją poznać. W ten sposób

spośród dwojga ludzi należących do tego samego narodu jeden „ma" historię krótką i ubogą, ponieważ nie interesował się nią i niewiele o niej wie, drugi „ma" historię długą i bogatą, ponieważ chciał poznać siebie, swoje korzenie, swoją przeszłość.

Odnosi się to nie tylko do jednostek, ale i do narodów. Naród, który dba o swoje narodowe pamiątki, pomniki, dzieła sztuki, dokumenty, archiwa, księgozbiory, który swoim żywym zainteresowaniem zachęca historyków do rzetelnego i wszechstronnego badania, odtwarzania i utrwalania swoich dziejów, ma „więcej istnienia" od narodu, który nie dba o swoją przeszłość i bezmyślnie niszczy ślady pozostawione przez dawne pokolenia.

Tak więc pierwszą propozycją jest zachowanie przeszłości w możliwie najpełniejszym kształcie, utrwalenie i zmagazynowanie wszystkiego w taki sposób, aby zawsze możliwe było przywołanie tego, co w jakiejś chwili może okazać się szczególnie potrzebne. Powinien więc istnieć jakiś centralny katalog i magazyn partytur i nagrań wszystkich utworów muzycznych, centralny katalog i magazyn mikrofilmów wszystkich druków, centralny katalog i magazyn reprodukcji wszystkich rzeźb i obrazów, centralna kartoteka życiorysów wszystkich ludzi, którzy zostawili

po sobie jakikolwiek ślad życia, gigantyczna kronika, w której zanotowane zostałyby wszystkie znane ludzkości wydarzenia, zbiór atlasów przyrodniczych zawierających wizerunki i opisy wszystkich zwierząt, roślin i minerałów – a do tych wszystkich i stale rosnących zbiorów skorowidze, układane według rozmaitych zasad porządkowania materiału. Te centralne magazyny – wspólna własność całej ludzkości – powinny być jak najstaranniej zabezpieczone przed zmianami temperatury, szkodnikami, pożarami, powodziami i trzęsieniami ziemi. Kilkaset zminiaturyzowanych kopii tych magazynów należałoby rozmieścić w różnych miejscach naszego globu, a także – w miarę rozwoju kosmonautyki – na innych planetach. Rzecz jasna, że magazyny te powinny być stale uzupełniane. Celem tej pracy byłoby maksymalne powiększenie rozmiarów naszej przeszłości, a wraz z nią naszego istnienia. Wytworzy się bowiem u wszystkich taka świadomość, że zniszczenie jakiegoś fragmentu dziejów ludzkiej kultury, na przykład naskalnego rytu w jakiejś jaskini, jakiegoś pałacu w umierającej na naszych oczach Wenecji, jakiegoś rękopisu poety, filozofa czy kompozytora – bez kopii utrwalających ich treść i formę – jest pozbawieniem każdego człowieka jakiejś cząstki jego istoty, pomniejszeniem jego istnienia o jakąś istotną wartość.

W sytuacji pełnego zabezpieczenia wszystkich wytworów przeszłości przed całkowitym zniszczeniem można i trzeba przeprowadzać wciąż, każdego dnia i w różnych celach selekcję: jedne obrazy do magazynu, drugie na wystawę i do reprodukcji w nowych albumach; jedne utwory muzyczne do magazynu nagrań archiwalnych, drugie do programu najbliższych koncertów; jedne książki do przejrzenia, drugie do przeczytania, inne do gruntownego przestudiowania.

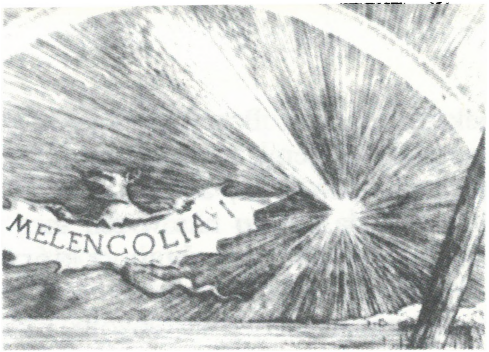
Podstawowym kryterium selekcji są zadania, które przed sobą stawiamy. Całość najważniejszych zadań można określić krótko jako budowanie kolejnego piętra kultury. Otóż z punktu widzenia tego zadania całość dotychczasowej kultury może być traktowana jako surowiec, materiał do przekształceń. Jeżeli to, co przekształcamy, istnieje w wielu egzemplarzach i w wyniku naszej działalności nie ulega całkowitemu zniszczeniu, mamy pełne prawo do uważania tradycji za pole przekształcalne[1]. (Należy zatem uznać prawo reżysera do skracania tekstu sztuki, przestawiania kolejności scen, łączenia ze sobą fragmentów z różnych dzieł i wprowadzania innych zmian, w wyniku których przedstawienie teatral-

[1] Por. A. Nowicki: *Teksty filozoficzne z punktu widzenia ich przekształcalności.* „Studia Filozoficzne", 1975, nr 12, s. 77–90.

ne lub film – chociaż są oparte na cudzym tekście – stają się jego dziełem. To samo dotyczy poety, który może potraktować utwór napisany w innym języku jako pole wyjścia dla własnej kompozycji, swobodnie zmieniającej poszczególne elementy; zamiast wiernego przekładu otrzymujemy wówczas przeróbkę, która pod względem artystycznym może być cenniejsza od oryginału).

Inaczej ma się sprawa z twórczością architektów i urbanistów, jeśli polem ich działania jest dzielnica miasta będąca zabytkiem historycznym, który chciałoby się zachować w niezmiennym kształcie. Podobne problemy nasuwa budowa nowych zakładów przemysłowych na terenach będących zabytkami charakterystycznej dla danego kraju przyrody. W tej dziedzinie odczuwamy potrzebę respektowania praw przeszłości, potrzebę ochrony przyrody, środowiska, zabytków historycznych. W związku z tym nie chcemy uzurpować sobie prawa do absolutnego panowania nad przeszłością. Zamiast traktować Przeszłość jako pozbawiony praw przedmiot naszych operacji przekształcających wolimy model współpracy, w której respektowane są prawa obu podmiotów: jednym podmiotem jesteśmy my, będący Teraźniejszością, drugim podmiotem jest Przeszłość.

Respektując prawa Przeszłości jako partnera, z którym podejmujemy współpracę, zdobywamy moralne prawo do tego, aby w przyszłości Potomność odniosła się do nas w ten sam sposób, aby nie uważała nas za przedmiot, z którym może robić, co chce, lecz by widziała w nas podmiot, który nie przeszkadza jej w rozwoju, nie krępuje jej inicjatywy i samodzielności, który zasługuje na szacunek jako partner współpracy kulturalnej pomiędzy pokoleniami.



Rozdział 9
Stosunek do teraźniejszości

Brak czasu i zabijanie czasu

Od kilku tysiącleci czas jest dobrem „źle podzielonym". Znaczna większość ludzi nie tylko cierpiała i wciąż jeszcze cierpi głód i nędzę, ale także nie miała i nie ma czasu na rozwijanie własnej osobowości, na powiększanie wiedzy, podwyższanie kwalifikacji zawodowych, obcowanie z dziełami sztuki. Toteż od zarania ruchów społecznych, a zwłaszcza ruchu robotniczego, trwa walka o skrócenie czasu pracy, walka o czas wolny. Znaczenie tej walki podkreślał w swoich pracach K a r o l M a r k s* (1818–1883) dając niezwykle piękną i głęboką definicję czasu:

„Czas jest przestrzenią dla rozwoju człowieka" (*Zeit ist der Raum zu menschlicher Entwicklung*[1]).

Z drugiej strony część ludzi miała i ma nadmiar czasu, z którym nie wie, co robić, i w związku z tym stosuje rozmaite sposoby zabijania czasu, takie jak gra w karty, picie wódki czy rozpusta.

[1] K. Marx, F. Engels, W. Lenin: *Über Kultur, Ästhetik, Literatur. Ausgewählte Texte.* Leipzig 1973, s. 115.

Marnują w tej sposób cenny czas, który mógłby być wykorzystany na rozwijanie osobowości i budowanie kultury.

Stosunek do czasu może i powinien być rozpatrywany w kategoriach moralnych. Wychowanie moralne powinno wpajać ludziom nie tylko szacunek dla pracy, szacunek dla praw innych ludzi, szacunek dla dóbr kultury, ale również powinno wytwarzać w ludziach przekonanie, że należy szanować czas zarówno swój, jak i innych ludzi, że nie wolno go bezmyślnie marnować, lecz – w miarę możliwości – należy wypełniać go cennymi treściami.

Rozumne gospodarowanie czasem

Ze wszystkich pytań, jakie stawiano i jakie można postawić na temat czasu, pytaniem najbardziej doniosłym jest niewątpliwie pytanie, co robić z czasem, który mamy do dyspozycji.

Pamiętając o tym, co powiedział Cardano, że „czas to nasze pole", należy nauczyć się zarówno sztuki powiększania rozmiarów tego pola przez wykorzystywanie każdej wolnej chwili, jak i sztuki rozumnego gospodarowania na tym polu, czyli wypełniania go najbardziej cennymi treściami.

A jeżeli zauważamy, że czas nam ucieka, powinniśmy wyciągnąć wniosek, iż to my nie nadążamy, ponieważ poruszamy się zbyt wolno. Warto tu przypomnieć radę Seneki:

„Jeżeli coś ucieka, musimy to wyprzedzać"[1].

Zamiast skarżyć się, że czas zbyt szybko ucieka i że nie można go zatrzymać, spróbujmy naszymi czynami i dziełami wyprzedzać czas, aby to on biegł za nami i przynosił nam bogate dary: rezultaty naszych własnych działań, naszej pracy, aktywności społecznej i działalności twórczej.

Rozumna gospodarka czasem to coś więcej niż stosunek do teraźniejszości: jest to w gruncie rzeczy tworzenie przyszłości. Zajmijmy się więc formami, w jakich przyszłość może i powinna być obecna w naszej świadomości i w tym, co czynimy.

[1] L. A. Seneka: *Listy moralne do Lucyliusza*. Cyt. wyd., s. 577.

Rozdział 10
Człowiek wobec przyszłości

Istnienie przyszłości

Spotkaliśmy się z poglądem, że istnieje tylko teraźniejszość, a przyszłość nie istnieje, ponieważ jeszcze jej nie ma, a kiedy wreszcie się pojawi, to już nie jest przyszłością, lecz teraźniejszością (która zresztą szybko staje się przeszłością).

To przekształcanie się przyszłości w teraźniejszość wprawia w zakłopotanie. Jeśli przyszłość nie istnieje, to w jaki sposób z tego, co nie istnieje, może powstawać coś istniejącego? A po drugie: z czego właściwie powstaje teraźniejszość? Z przyszłości czy raczej z przeszłości? A może sama z siebie, skoro pojawiają się w niej rzeczy nowe, których przedtem nie było?

W przeciwieństwie do tych poglądów, które uważają przeszłość i przyszłość za dwa oceany niebytu, teraźniejszość zaś pozbawiają rozciągłości, sympatię naszą budzi stanowisko Władysława Witwickiego – według niego zarówno przeszłość, jak i przyszłość istnieją, tyle tylko że jakby w innym miejscu. Jednakże należy zauważyć, że przyszłość – chociaż niewątpliwie jest czymś istniejącym – istnieje w inny sposób niż teraźniejszość i przeszłość. Ta inność polega na tym, że teraźniejszość jest jedna i przeszłość jest jedna, natomiast przyszłości jest wiele.

Wyjaśnię to na kilku przykładach. Rzuciłem kostkę, wypadły trzy oczka. To jest przeszłość, „jedna". Za chwilę rzucę drugi raz i nie wiem, co wypadnie, ponieważ jest sześć możliwych wariantów przyszłości.

Nasz znajomy był w zeszłym roku 27 maja o godzinie 11 minut 45 w Rzymie. Za rok, tego samego dnia i o tej samej porze, może być w Gdańsku, w Krakowie, w Paryżu, w Lizbonie albo jeszcze gdzie indziej. Przeszłość jest tylko jedna, możliwych przyszłości jest wiele.

Nauczyciel przegląda wypracowania uczniów, których uczy już trzy lata. Dobrze zna każdego ucznia – z zachowania się w obrębie szkoły, z uzyskiwanych ocen, z rozmów z rodzicami na

wywiadówkach – ale jest jeszcze za wcześnie, żeby odpowiedzieć na pytanie, kim będą, kiedy dorosną; może wśród nich będzie jakiś wybitny uczony, poeta, działacz polityczny, ktoś, komu stawiać będą pomniki, nazywać jego imieniem ulice i szkoły, umieszczać jego wizerunki na znaczkach pocztowych i na banknotach. Każdy z tych uczniów ma tylko jedną przeszłość, natomiast możliwych wariantów tego, kim będą i czego dokonają, jest wiele.

Nie należy sądzić, że różnica pomiędzy przyszłością a przeszłością to jedynie różnica pomiędzy naszą wiedzą a naszą niewiedzą. Z jednej strony bowiem ogromne obszary przeszłości – nawet bliskiej – są nam nie znane, z drugiej zaś posiadamy pewną wiedzę o przyszłości. Jeżeli powiadamy, że istnieje wiele możliwości, to nie oznacza to wcale, że wszystko jest jednakowo możliwe. To prawda, że nie wiemy, czy przy następnym rzucie kostką wypadnie nam sześć oczek, możliwe, że wypadnie mniej, ale na pewno wiadomo, że nie wypadnie siedem oczek ani osiem, bo znamy tę kostkę i wiemy, że na żadnej z sześciu ścianek nie ma większej liczby oczek niż sześć. To prawda, że nie wiemy, czy za rok nasz znajomy będzie w Warszawie, czy w Lizbonie, ale na pewno wiemy, że określonego dnia, o określonej porze, nie będzie się znajdował

w tych dwóch miastach jednocześnie. To prawda, że nie wiemy, czy dany uczeń zostanie w przyszłości inżynierem czy lekarzem, aktorem czy kosmonautą, ale na pewno nie zostanie wilkołakiem ani nosorożcem. A więc jeśli chodzi o przyszłość, istnieje wiele możliwości, ale nie wszystko jest możliwe.

Skoro jednak po pewnym czasie okazało się, że we wspomnianym rzucie kostką wypadły trzy oczka i że nasz znajomy ostatecznie wyjechał do Wrocławia, a uczeń, nad którego losami zastanawiał się nauczyciel, został nauczycielem i uczy w tej samej szkole, do której chodził, to może pojawić się pogląd, że podobnie jak przeszłość jest tylko jedna, również i przyszłość od samego początku była jedna i w owym rzucie kostką musiały wypaść trzy oczka, nasz znajomy musiał wyjechać do Wrocławia, a ów uczeń musiał zostać nauczycielem i że gdybyśmy posiadali doskonałą wiedzę o wszystkich przyczynach, to moglibyśmy nieomylnie przewidzieć wszystkie skutki. Takie jest stanowisko skrajnego determinizmu*, nazywanego także fatalizmem. W stanowisku takim wyklucza się istnienie przypadku, a także wolnej woli. Ludzie przestają być – z tego punktu widzenia – podmiotami własnych działań, nie są twórcami historii ani kowalami swojego własnego losu, ponieważ wszystko w naj-

drobniejszych szczegółach jest z góry określone przez splot przyczyn i wszystko przebiega w sposób konieczny. Wielość możliwości jest tylko złudzeniem wynikającym z ignorancji, z nieznajomości wszystkich przyczyn.

Już w starożytności, w obrębie starożytnego materializmu, zarysowały się dwa odmienne poglądy na przyszłość. Z jednej strony Demokryt* (ok. 460–370) reprezentował stanowisko skrajnie deterministyczne, z drugiej Epikur* (ok. 341–270) i Lukrecjusz* (ok. 95–55) zmienili jego teorię, w której wszystkie zjawiska były z góry określone przez regularne ruchy atomów, i wprowadzając spontaniczne odchylenia w ruchu atomów, uzasadniali w ten sposób pojawianie się zjawisk nowych i nieprzewidywalnych, prowadząc do wniosku o możliwości aktywnej roli człowieka w świecie. Sprawa ta zainteresowała młodego Karola Marksa, który w latach 1839–1841 napisał dysertację doktorską zatytułowaną *Różnica między filozofią przyrody Demokryta a filozofią przyrody Epikura*, opowiadając się za takim modelem materializmu, który łączy naukowe wyjaśnianie zjawisk przyrodniczych i społecznych z uznaniem możliwości przekształcania świata przez ludzi, a więc współuczestnictwa człowieka w procesie tworzenia przyszłości.

Przewidywanie przyszłości

Z tego, co zostało wyżej powiedziane, wynika że przyszłość nie może być takim samym przedmiotem poznania jak przeszłość, ponieważ nie posiada gotowego kształtu, który z nieuchronną koniecznością musi przybrać. Przeszłość jako splot przyczyn jest potężnym czynnikiem kształtowania przyszłości, ale nie ma nad nią absolutnej władzy, wyznacza tylko ogólne ramy, pozostawiając rozległą przestrzeń dla naszej aktywności.

Dlatego nie należy mylić prognoz naukowych z „proroctwami" ujmującymi przyszłość jako coś z góry danego, co wydarzy się nieuchronnie bez względu na podjęte przez nas działania.

Istnieje wiele rodzajów prognoz i warto zapoznać się z ich klasyfikacją[1].

Tu ograniczymy się do dwóch odróżnień. Po pierwsze, odróżniamy prognozy zdarzeń, na które działania nasze nie mają (przynajmniej przy obecnym stanie techniki) żadnego wpływu, oraz takich zdarzeń, w których przewiduje się „własny przyszły udział (...) jako ich współ-

[1] Oprzemy się na książce Waldemara Rolbieckiego pt. *Przewidywanie przyszłości*. W-wa 1970, s. 148.

sprawcy". Przykładem pierwszego typu prognoz mogą być przepowiadane przez astronomów zaćmienia słońca, przykładem drugiego typu – przewidywanie ukończenia studiów w określonym terminie, wyniku zawodów sportowych (w których bierzemy udział) lub wykonania podjętego zobowiązania.

Po drugie, odróżniamy prognozy kategoryczne, warunkowe i alternatywne. Przez prognozę kategoryczną Rolbiecki rozumie przepowiadanie jakiegoś określonego wydarzenia bez żadnych warunków i wariantów. Prognoza warunkowa uzależnia przepowiadane zdarzenie od określonego warunku (jeżeli... to...). Prognoza alternatywna przedstawia kilka możliwych wariantów przyszłych wydarzeń.

Przykładem prognozy kategorycznej może być zdanie: „jutro spadnie śnieg". Przykładem prognozy warunkowej może być zdanie: „jeżeli otrzymam stypendium, to za pół roku wyjadę na studia za granicę". Przykładem prognozy alternatywnej może być zdanie: „na wczasach spacerować będę po lesie albo przeczytam zabrane ze sobą książki".

Warto zauważyć, że od dobrej prognozy naukowej nie wymagamy wcale, aby się koniecznie sprawdziła. Co więcej, niektóre prognozy opra-

cowuje się z wielką starannością, chociaż się przewiduje, że się nie sprawdzą, a czyni się to właśnie po to, żeby się nie sprawdziły. Dotyczy to zwłaszcza prognoz będących ostrzeżeniem. Osoba sporządzająca prognozę zauważa na przykład nasilanie się określonych ludzkich działań, które – jeśli się ich nie powstrzyma – doprowadzą do jakiegoś niepożądanego stanu rzeczy. Przepowiada więc konsekwencje tych działań właśnie po to, żeby do nich nie doszło. Przykładem może być ostrzeżenie wypowiedziane przez nauczyciela: „jeżeli nie będziesz odrabiał lekcji, zostaniesz na drugi rok", albo alarmujący artykuł w gazecie: „jeżeli nie zostaną wybudowane oczyszczalnie ścieków, fabryka doprowadzi do wytrucia wszystkich ryb w rzece". Tym, którzy formułują takie prognozy, z pewnością nie zależy na tym, żeby się ich przepowiednie sprawdziły.

Planowanie własnych działań

Od kilkudziesięciu lat wielu psychologów i pedagogów zwraca uwagę na to, że człowiek jest istotą prospektywną, rozumiejąc przez to, iż w centrum naszej świadomości znajduje się przeważnie jakieś antycypowanie przyszłości, a więc oczekiwanie na coś: czegoś się obawiamy, czegoś

się spodziewamy, o coś się niepokoimy, staramy się wyobrazić sobie to, co nastąpi, i zastanawiamy się nad sposobami osiągnięcia jakiegoś pożądanego stanu rzeczy.

W miarę wznoszenia się na wyższe szczeble rozwoju – zarówno jednostki, jak społeczeństwa – racjonalne planowanie nabiera coraz bardziej doniosłego znaczenia. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu „gospodarka planowa" znajdowała się w sferze postulatów, obecnie przyzwyczailiśmy się już do planów pięcioletnich, a w niektórych przypadkach sporządzamy plany na dłuższe okresy.

Planowanie polega na tym, że próbujemy zdać sobie sprawę z tego, na czym nam najbardziej zależy, co chcemy osiągnąć i czego chcemy dokonać, następnie porządkujemy nasze cele i zadania, dzieląc je na ważniejsze i mniej ważne, potem zastanawiamy się nad środkami potrzebnymi do wykonania tych zadań i nad ilością czasu, który mamy do dyspozycji, wreszcie sporządzamy harmonogram, ustalając, jakie działania i w jakiej kolejności mają być podejmowane, kiedy powinny zostać rozpoczęte i w jakim terminie ukończone.

Pomiędzy planami działania a działaniem mogą zachodzić następujące stosunki:

po pierwsze – przypadek graniczny, kiedy

działanie ma charakter bezplanowy, nie związany z żadnym planem działania;

po drugie – przypadek graniczny, kiedy plan działania pozostaje w sferze planów i nie jest realizowany;

po trzecie – przypadek graniczny, kiedy zachodzi całkowita zgodność pomiędzy planem a jego realizacją;

po czwarte – kiedy „spóźniamy się" i realizacja nie nadąża za terminami ustalonymi przez plan;

po piąte – kiedy „prześcigamy czas" i wykonujemy zaplanowane zadania przed wyznaczonym terminem;

po szóste – kiedy w toku działania modyfikujemy plan, zmieniając zadania i terminy.

O wszystkich sześciu typach stosunków pomiędzy planem pracy a jego realizacją w zakładach przemysłowych znaleźć można obszerne informacje w prasie codziennej. Tu zajmiemy się indywidualnymi planami pracy. W tej sprawie mam pewne doświadczenie, ponieważ od kilku dziesięcioleci sporządzam dla siebie takie plany i jestem przekonany, że dzięki tym planom lepiej gospodaruję własnym czasem. Sądzę więc, że warto podzielić się z czytelnikami tej książki uwagami na temat planów.

1. Przede wszystkim nie należy żałować czasu

na sporządzanie planów; czas poświęcony na planowanie zwraca się wielokrotnie.

2. Najpraktyczniejsze są trzy rodzaje planów: długofalowe (na kilka dziesięcioleci), średnie (mniej więcej na rok), krótkofalowe (na kilka najbliższych dni). Największe znaczenie mają plany długofalowe, w których należy umieszczać najważniejsze zadania życiowe: to, do czego chcielibyśmy w życiu dojść; to, w czym widzimy sens naszego życia; to, czego chcielibyśmy dokonać, żeby pod koniec życia móc powiedzieć, że nie żyliśmy na próżno i nie zmarnowaliśmy tego czasu, który mieliśmy do dyspozycji. Plany takie, które powinny zawierać od kilku do kilkunastu najważniejszych haseł, należy po ich wstępnym opracowaniu sprawdzać i udoskonalać dwa lub trzy razy na rok. Są dwa takie dni w roku, które szczególnie nadają się do planowania: jednym jest dzień 1 stycznia, w którym warto poświęcić jedną godzinę na „podsumowanie" roku minionego i pomyśleć o lepszym wykorzystaniu lat nadchodzących; drugi to dzień własnych urodzin. Dla uczniów, studentów, nauczycieli, pracowników naukowych odpowiednią datą jest początek lub koniec roku szkolnego. Do planowania długofalowego należy odnosić się z największą powagą, ponieważ jest ono aktem autokreacji. Ustalając najważniejsze zadania wła-

snego życia stwarzamy samych siebie, stajemy się rzeźbiarzami własnej osobowości. Rezygnując z takiego planowania, pozwalamy, żeby o tym, kim będziemy, decydował przypadek albo ktoś, kto przypisuje sobie prawo do formowania naszej osobowości.

3. Plany średnie powinny odznaczać się większą konkretnością; powinny obejmować również kilka lub kilkanaście pozycji. Najlepiej sporządzać je raz na rok, ustalając przy każdej pozycji miesiąc, w którym dana praca powinna zostać ukończona. Warto też ustalić hierarchię zadań, wyodrębniając te, które stanowczo powinny być wykonane, i te, z których trzeba będzie zrezygnować, gdyby na wykonanie wszystkich nie starczyło czasu. Oczywiście, w ciągu roku można dopisywać do planu nowe zadania, natomiast należałoby unikać zbyt częstego skreślania z planu tych zadań, których się podjęliśmy. Skreślenie zadania powinno być uważane za ostateczność, na którą decydujemy się tylko w tym przypadku, jeśli w grę wchodzi wygospodarowanie czasu na zadanie znacznie ważniejsze.

4. Plany krótkofalowe na kilka najbliższych dni najlepiej sporządzać na jednej kartce, wpisując wielkimi literami kilka najważniejszych zadań (w porządku odpowiadającym ich doniosłości) i umieszczając tę kartkę na wi-

docznym miejscu, aby nam przypominała o tym, co przede wszystkim powinno być przez nas wykonane. Zadanie wykonane należy z planu skreślić. Dobrze jest wytworzyć w sobie nawyk do terminowego realizowania tych zadań, które w planach krótkofalowych sami uznaliśmy za najważniejsze, umieszczając je na pierwszych miejscach (dalsze miejsca planu przeznaczone są na „zadania dodatkowe", które wykonamy tylko wtedy, gdy po wykonaniu zadań najważniejszych zostanie nam jeszcze trochę wolnego czasu; nie należy się więc przejmować, jeśli tych „zadań dodatkowych" nie zdążymy wykonać). Dobre planowanie krótkofalowe i nawyk terminowego realizowania zadań najważniejszych jest podstawą realizacji planów rocznych i właściwego kształtowania własnego życia.

5. Plan powinien być pomocą, a nie przeszkodą w naszej pracy; w żadnym przypadku nie powinniśmy się stać „niewolnikami" naszych planów; sami je ułożyliśmy i mamy pełne prawo do ich modyfikowania, poprawiania, doskonalenia.

6. Aby prawidłowo planować, należy orientować się we własnych możliwościach i tempie, w jakim wykonujemy określone czynności; dlatego warto co pewien czas zająć się podsumowaniem dotychczas wykonanych prac, obliczając,

ile godzin poświęciliśmy na określone czynności i jaka była wydajność naszej pracy na jedną godzinę. Jeśli z takich obliczeń wynika, że czytamy średnio dwadzieścia tysięcy stron rocznie, a do wykonania określonej pracy trzeba przeczytać zestaw lektur liczących 10 tysięcy stron, możemy prawidłowo przewidzieć, że przeczytanie tych pozycji zajmie nam mniej więcej pół roku; nie należy więc planować, że czytanie zajmie nam dwa lata, bo stać nas na wykonanie tego zadania w terminie czterokrotnie krótszym; nie należy też planować, że przeczytamy te pozycje w trzy miesiące, bo zadanie okaże się niewykonalne i nie dotrzymamy podjętego zobowiązania.

Życie teraźniejszością, życie przeszłością, życie przyszłością

Ludzi można podzielić na cztery kategorie, zależnie od tego, jaki obszar czasu wypełnia przede wszystkim ich świadomość.

Pierwsza – to ci, których myśli zaprząta wyłącznie teraźniejszość; nie przejmują się tym, co było kiedyś, nie czynią żadnych planów na przyszłość.

Druga – ludzie, których pochłania rozpamiętywanie przeszłości; nie interesuje ich ani teraź-

niejszość, ani przyszłość, wciąż powracają myślami do tego okresu, który był najważniejszy w ich życiu, do okresu największych sukcesów życiowych albo do okresu największych cierpień.

Trzecia – ludzie, którzy myślą przede wszystkim o przyszłości albo obawiając się czegoś, co im grozi (w ten sposób życie niektórych ludzi jest zatrute lękiem przed śmiercią), albo uciekając od teraźniejszości w świat marzeń o tym, co kiedyś „może" się zdarzyć, albo układając realne plany i koncentrując całą uwagę na tworzeniu przyszłości.

Czwarta – to ci, którzy w sposób harmonijny łączą zainteresowanie przeszłością z wykorzystywaniem teraźniejszości i tworzeniem przyszłości.

Za najwartościowszą uważamy oczywiście taką postawę, w której wszystkie trzy obszary czasu są na swoim miejscu: bada się przeszłość i pamięta się o niej, aby wzbogacała naszą teraźniejszość; wykorzystuje się teraźniejszość, wypełniając ją takimi treściami, aby życie miało wartość i sens; ten sens uzyskuje teraźniejszość przede wszystkim dzięki temu, że wypełniamy ją tworzeniem lepszej, doskonalszej przyszłości, ale z tego wcale nie wynika, że przyszłość jest celem, a teraźniejszość jedynie środkiem do tego celu.

Jeśli humanizm polega na tym, że każdego człowieka uważa się – jak powiadał Kant – za „cel sam w sobie"[1] (*Selbstzweck*), jeśli potępiamy te ustroje społeczne, w których istnieje warstwa uprzywilejowana, traktująca resztę społeczeństwa jako przedmiot, środek, narzędzie dla swoich celów, to nie wolno nam poświęcać jednych pokoleń dla drugich. Nie należy sądzić, że celem istnienia minionych pokoleń było wyłącznie przygotowanie świata dla nas, a nam nie wolno żyć w taki sposób, jak gdyby po nas miał nastąpić potop. Nie wolno nam zniszczyć środowiska, nie wolno wyczerpać zasobów surowcowych, powinniśmy zawsze pamiętać, że po nas będą żyć na świecie następne pokolenia i że jesteśmy odpowiedzialni przed nimi za świat, który im przekażemy.

Ale z tego nie wynika, że jedynym celem naszego istnienia jest poświęcenie się dla szczęścia przyszłych pokoleń. Ci, którzy będą żyli w przyszłych stuleciach, nie mają wcale prawa do życia naszym kosztem. Stosunki pomiędzy pokoleniami powinny być stosunkami współpracy równorzędnych partnerów. Życie każdego pokolenia powinno mieć sens, każde pokolenie powinno

[1] I.Kant: *Krytyka praktycznego rozumu*. Przeł. J. Gałecki. Warszawa 1972, s. 144.

dążyć do zaznaczenia swojej obecności w dziejach własnymi osiągnięciami[1].

Nie zasługuje na szacunek to pokolenie, które roztrwania dobra zgromadzone pracą poprzednich pokoleń. Rzecz jasna, że zależy nam na tym, aby nasze dzieci, wnuki, prawnuki były szczęśliwe, ale jeszcze bardziej powinno nam zależeć na tym, żeby były dzielne i dzięki swojej własnej aktywności zasługiwały na szacunek.

[1]Por. A. Nowicki: *Postęp a sens życia* w pracy zbiorowej: *Świadomość i rozwój* pod red. J. Lipca. Kraków 1980, s. 348–360.

Lublin, grudzień 1979 rok

Objaśnienia

Str. 7 A r y s t o t e l e s (384–322 p.n.e.) – filozof grecki, najbardziej wszechstronny myśliciel i uczony starożytności. Najważniejsze książki (dostępne w przekładach na język polski): *Kategorie, O duszy, Etyka nikomachejska, Polityka, Fizyka, Poetyka.* Przez blisko dwa tysiące lat był dla wielu najwyższym autorytetem w sprawach filozofii.

Str. 8 T o m a s z z A k w i n u (1225–1274) – filozof i teolog chrześcijański, najwybitniejszy przedstawiciel średniowiecznej scholastyki, twórca kierunku filozoficznego zwanego tomizmem, podporządkowującego rozum wierze. Jeden z najlepszych znawców filozofii Arystotelesa, przystosował arystotelizm do potrzeb teologii chrześcijańskiej. Główne dzieło: *Summa teologiczna.*

Str. 9 A u g u s t y n (354–430) – filozof i teolog, czołowy przedstawiciel tak zwanej patrystyki (filozofii i teologii pierwszych ośmiu stuleci chrześcijaństwa), twórca kierunku filozoficznego zwanego augustynizmem. Główne dzieła: *O Państwie Bożym, Wyznania.*

Str. 14 O n t o l o g i c z n y – odnoszący się do samej rzeczywistości; o n t o l o g i a – dział filozofii poszukujący odpowiedzi na pytanie: co istnieje naprawdę, jaka jest struktura rzeczywistości, co jest pierwotne, a co wtórne.

Str. 21 M i c h e l E y q u e m d e M o n t a i g n e (1533–1592) – jeden z najwybitniejszych przedstawicieli francuskiego Odrodzenia, autor dzieła: *Essais* (*Próby*), którego dwie pierwsze księgi uka-

zały się w 1580 r. w Bordeaux, trzecia księga i przeszło 600 uzupełnień do dwóch pierwszych w 1588 r., trzecie wydanie (pośmiertne) z licznymi zmianami i uzupełnieniami w 1595 r. Dzieło to przełożył na język polski Tadeusz Boy Żeleński (pierwsze wydanie: *Pisma*, Kraków 1917).

Str. 21 Pluralizm metodologiczny – teoria głosząca, że metoda naukowa jest metodą wieloraką, uwzględniającą wiele różnych punktów widzenia na ten sam przedmiot badań. Najwybitniejszymi przedstawicielami pluralizmu metodologicznego w okresie Odrodzenia byli Giordano Bruno, Michel de Montaigne, Giulio Pace da Beriga.

Str. 22 Giordano Bruno (1548–1600) – najwybitniejszy filozof epoki włoskiego Odrodzenia, zwolennik teorii Kopernika, skazany za swoje poglądy na śmierć i spalony na stosie w Rzymie.

Str. 44 Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – filozof, czołowy przedstawiciel tak zwanej klasycznej filozofii niemieckiej, autor *Logiki*, *Fenomenologii ducha*, *Estetyki*, *Wykładów z filozofii dziejów*, uważany za twórcę metody dialektycznej, do której nawiązał Karol Marks tworząc materializm dialektyczny.

Str. 115 Mitraizm – religia starożytna oparta na staroirańskiej wierze w odwieczną walkę dobra ze złem i na kulcie Mitry, boga słońca, opiekuna władców i wojowników.

Str. 118 Erazm z Rotterdamu (1467–1536) – filolog i filozof holenderski, jeden z najsławniejszych humanistów epoki Odrodzenia, autor satyrycznej *Pochwały głupoty*.

Str. 123 Étienne Gilson (1884–1978) – filozof francuski, historyk filozofii średniowiecznej, czołowy przedstawiciel neotomizmu.

Str. 130 Roman Ingarden (1893–1970) – jeden z najwybitniejszych filozofów i estetyków polskich, przedstawiciel kierunku zwanego fenomenologią. Główne dzieła: *O dziele literackim, Studia estetyczne, Spór o istnienie świata.*

Str. 131 L.A. Seneka (4 p.n.e.–65 n.e.) – rzymski pisarz i filozof, jeden z głównych przedstawicieli filozofii stoickiej. W przekładzie na język polski są dostępne jego *Listy moralne do Lucyliusza.*

Str. 131 Francis Bacon (1561–1626) – wybitny filozof, czołowy przedstawiciel angielskiego Odrodzenia. W przekładzie na język polski są dostępne jego dzieła: *Novum organum, Nowa Atlantyda, Eseje.*

Str. 132 Girolamo Cardano (1501–1576) – filozof, uczony, wynalazca, wybitny przedstawiciel włoskiego Odrodzenia. W przekładzie na język polski jest dostępna jego *Autobiografia* (Wrocław 1974).

Str. 134 Władysław Witwicki (1878–1948) – jeden z najwybitniejszych polskich psychologów, filozof, historyk filozofii, malarz, historyk sztuki, przełożył z greckiego i zaopatrzył obszernymi objaśnieniami dwadzieścia kilka dialogów Platona. Główne dzieła: *Psychologia, Pogadanki obyczajowe, Wiara oświeconych, Przechadzki ateńskie, Anatomia plastyczna, Wiadomości o stylach.*

Str. 140 Futuryzm (łac. *futurum* – przyszłość) – awangardowy kierunek literacki, propagujący radykalne zerwanie z tradycją, gloryfikujący szyb-

kie tempo życia wielkomiejskiego i wytwory techniki (maszyny, samoloty).

Str. 148 Karol Marks (1818–1883) – niemiecki filozof, historyk i ekonomista, działacz rewolucyjnego ruchu robotniczego, twórca socjalizmu naukowego (marksizmu), którego składnikiem jest filozofia materializmu dialektycznego. Główne dzieła: *Kapitał*.

Str. 155 Determinizm – pogląd filozoficzny głoszący, że każde zjawisko jest w sposób konieczny wyznaczone przez ogół warunków, w jakich zachodzi; skrajny determinizm uznaje człowieka za bierny produkt środowiska, nie zauważając aktywnej roli człowieka jako podmiotu historii.

Str. 156 Demokryt (ok. 460– ok. 370 p.n.e.) – filozof grecki, czołowy przedstawiciel starożytnego materializmu.

Str. 156 Epikur (ok. 341– ok. 270 p.n.e.) – filozof grecki, próbował godzić materializm Demokryta z teoretycznym uzasadnieniem możliwości wolnego działania; rozwijał etykę eudajmonizmu, według której najwyższą wartością jest szczęście ludzkości.

Str. 156 Lukrecjusz (ok. 95– ok. 55 p.n.e.) – jeden z największych poetów starożytnego Rzymu, zwolennik filozofii Epikura, twórca materialistycznej filozofii, historii, krytyk religii. Jego poemat *De rerum natura* jest dostępny w dwóch przekładach polskich: *O naturze wszechrzeczy* (Warszawa 1957) i *O rzeczywistości* (Warszawa 1958).

Spis ilustracji

Str. 5 Model ilustrujący metodę Giordana Bruna; niezależne ruchy dwóch tarcz dają 900 punktów widzenia, trzech – 27 tysięcy
str. 11 Mitraistyczna personifikacja Czasu
str. 17 Tadeusz Kotarbiński (rys. Andrzej Nowicki)
str. 22 Giordano Bruno (rys. Manlio D'Ercoli)
str. 47 Ilustracja do „Burzy" Szekspira (Vlastimil Hofman: „Prospero i Ariel")
str. 69 Ilustracja z książki J. Waldorffa: „Diabły i anioły" (Kraków 1975)
str. 109 Czas zasnuwający obraz dymem (akwaforta Williama Hogartha)
str. 111 Bogini Kali – hinduska personifikacja Czasu
str. 113 Zwycięstwo Czasu nad Miłością (wg obrazu Angelo Bronzino)
str. 115 Mitraistyczne personifikacje dni tygodnia – Niedziela, Poniedziałek i Wtorek
str. 117 Personifikacja Wiosny (wg obrazu Sandra Botticellego)
str. ~~119~~ 125 Identyfikacja Czasu ze Śmiercią
str. 120 Personifikacja Wiosny (ilustracja Marcina Szancera do książki M. Konopnickiej „O krasnoludkach i o sierotce Marysi")
str. ~~123~~ 119 Panowanie Człowieka nad Czasem (renesansowy drzeworyt Hansa Holbeina)
str. 129 Czas jako siła destrukcyjna (rys. Roland Topór)
str. 133 Girolamo Cardano – medal
str. 149 Karol Marks jako student
str. 157 Heh – egipska personifikacja nieskończonego Czasu

Bibliografia

Wybór ważniejszych pozycji w języku polskim

K. Ajdukiewicz: „Czas" – hasło w Wielkiej Encyklopedii Powszechnej PWN, t. 2, Warszawa 1963, s. 703–704

Z. Augustynek: *Natura czasu.* Warszawa 1975, s. 1–258

L. Bielawski: *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej.* Kraków 1976, s. 1–228

Z. Chlewiński: *Czas w aspekcie fizjologicznym i psychologicznym.* „Roczniki Filozoficzne KUL", t. 25, 1977, nr 3, s. 93–117

K. G. Denbich: *Świat i czas.* Warszawa 1979, s. 1–250

R. Ingarden: *Człowiek i czas* w: *Książeczka o człowieku.* Kraków 1972, s. 41–74

R. Ingarden: *Spór o istnienie świata.* Warszawa 1960, t. I („Czas" – s. 213–290)

T. Kotarbiński: *Elementy teorii poznania, logiki formalnej i metodologii nauk.* Wrocław 1961 („Czas" – s. 415–419).

W. Laprus: *Współczesna koncepcja przestrzeni i czasu.* Warszawa 1970, s. 1–189.

A. Nowicki: *Czas w kulturze świeckiej.* „Euhemer", 1977, nr 2 (104), s. 3–12.

W. Pawluczuk: *Żywioł i forma.* Warszawa 1978 („Czas" – s. 123–244).

W. Rolbiecki: *Przewidywanie przyszłości. Elementy prognozologii.* Warszawa 1970, s. 1–264

B. Suchodolski: *Rola pojęcia czasu w wychowaniu.* „Chowanna", 1935, nr 7, s. 291–297

B. Suchodolski: *Kim jest człowiek?* Warszawa 1974 („Człowiek jako istota przezwyciężająca materię, przestrzeń i czas" – s. 100–145)

W. Voisé: *Ruch chronozoficzny w Polsce i za granicą.* „Ruch Filozoficzny", t. XXXII, 1974, nr 4, s. 259–261

T. Wójcik: *Prakseosemiotyka. Zarys teorii optymalnego znaku,* Warszawa 1969 („Czas" – s. 123–127)

Spis treści

WSTĘP

Czas i człowiek 5
Przykłady pytań o istnienie i istotę czasu 7
Różne teorie czasu a przyjęta w tej pracy koncepcja czasu . . . 9
O zastosowanej w tej pracy metodzie rozważań nad czasem . . 18

ROZDZIAŁ 1

Czas w gazecie 24
O różnych sposobach czytania gazet. Gazeta jako przedmiot badań 24
Klasyfikacja form obecności przestrzeni i czasu w gazecie. Rola gazety w kształtowaniu naszej wyobraźni czasowo-przestrzennej 27
Czego można dowiedzieć się o czasie z gazety? 37

ROZDZIAŁ 2

Czas w teatrze 42
Dwie koncepcje teatru 42
Czas w dziełach Szekspira 45
Przykład symultaniczności w teatrze średniowiecznym . . . 49
„Czas reżyserów" 50

ROZDZIAŁ 3

Czas w muzyce 56
Strefowa teoria czasu w polskiej muzykologii 56
Czas jako pole kompozytora 59

„Trzy czasy" utworu muzycznego 61
Czas jako pole wykonawcy utworu muzycznego 67
Czas jako pole odbiorcy utworu muzycznego 73
Czas życia utworu muzycznego 74

ROZDZIAŁ 4

Czas w filmie 76
Czasy filmu i czasy w filmie 76
Przyspieszanie biegu czasu w filmie 81
Zwalnianie biegu czasu w filmie 83
Odwracanie biegu czasu 84

ROZDZIAŁ 5

Czas w powieści 87
Czas powstawania powieści 87
Czas w powieści. Struktury linearne i polifoniczne 92
W poszukiwaniu straconego czasu 95
Czas czytelnika 96

ROZDZIAŁ 6

Czas w malarstwie 99
Trzy czasy obrazu 99
Czas w malarstwie Jana Matejki 102
Czas portretu i czas osoby portretowanej 106
Malarskie personifikacje Czasu 108

ROZDZIAŁ 7

Dwa oblicza czasu 122
Czas jako siła destrukcyjna 122
Czas jako pole naszego działania 130

ROZDZIAŁ 8

Człowiek wobec czasu przeszłego 136
Przeszłość jako przeszkoda 136
Brak przeszłości 137
Panowanie nad przeszłością 140
Proponowany model stosunku do przeszłości 141

ROZDZIAŁ 9

Stosunek do teraźniejszości 148
Brak czasu i zabijanie czasu 148
Rozumne gospodarowanie czasem 150

ROZDZIAŁ 10

Człowiek wobec przyszłości 152
Istnienie przyszłości 152
Przewidywanie przyszłości 158
Planowanie własnych działań 160
Życie teraźniejszością, życie przeszłością, życie przyszłością . . 166

Objaśnienia 170
Spis ilustracji 174
Bibliografia 175

Redaktor
BARBARA WALCZYNA

Redaktor techniczny
BARBARA KUBISZEWSKA

Korektor
NAWOJKA PELIWO

ISBN 83-10-08161-8

PRINTED IN POLAND

Instytut Wydawniczy „Nasza Księgarnia", Warszawa 1983. Wydanie pierwsze. Nakład 20000+250 egz. Ark. wyd. 6,2. Ark. druk. A1–7,49. Papier offsetowy kl. III, 80 g 70×100/32. Oddano do składania i reprod. w lipcu 1981 r. Podpisano do druku w grudniu 1982 r. Łódzkie Zakłady Graficzne ul. PKWN 18
Zam. 1104/1103/81 Z-81

CENA ZŁ 60,-

ISBN 83-10-08161-8