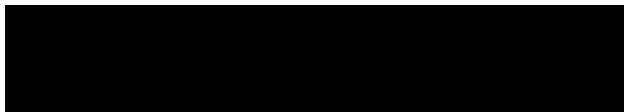


1



Andrzej Saj



*Ten tylko, kto zdołał wnieść
lirę pomiędzy cienie,
może hołd zmienić w pieśń,
przeczuć jej brzmienie.*

R.M. Rilke, *Sonety dla Orfeusza*; z *Sonetu IX*

Gest Orfeusza: fotografia

1. Wstęp do...

W mitologii greckiej Orfeusz był synem króla trackiego Ojagrosa i muzy poezji epicznej Kaliope. Jego historia, powielana w licznych przypowieściach: w muzyce, poezji, filmie, snach... jest tyleż znana, co i ciągle nadinterpretowana. Tę, chyba kolejną, interpretację, zawdzięczamy kilku poetom; od R.M. Rilkego poczynając, a na C. Miłoszu kończąc, a raczej nie kończąc, bo pogłos tego mitu nigdy nie ucichnie, włączony w echo naszej świadomości i naszej – stąd – sztuki.

Co mówi mit¹ – ta stara opowieść naszej kultury? Orfeusz był muzykiem i marzycielem, był też – jak wszyscy wrażliwcy sztuki – naiwnym pływakiem, który zawierzył sile swych ramion mierząc się z bogów przepawą, z nieuchronnie zachłannym nurtem Styksu, który zmierza do jeziora zapomnienia (Lete). Zawierzył obietnicy – danej przez bogów podziemia – możliwości wyprowadzenia z Tartaru jego nieszczęśliwej żony, którą był utracił wkrótce po godach, gdy, umykając przed natrętnym obcym wielbicielem, nieostrożną, śmiertelnie użądlił skryty w trawie wąż (ten symbol zdrady – albo cichy wysłannik Tyche, która los personifikuje).

Potem mit zwodzi, jak zwodzią wszelkie opowieści tego świata: miałby Orfeusz, wyprawiony do Tartaru, wywieść z tej głębi zapomnienia (ciemni) swą ukochaną pod pewnym wszak warunkiem, którego spełnienie miało rozświetlić nie tylko jego duszę. Wiemy, jak to się skończyło: Orfeusz wiódł swą wybrankę ku nadziei wyzwolenia z mroku i zawiódł w chwili niemal spełnienia przyrzeczenia bogom. Złamał zakaz odwracania się podczas drogi powrotu i tuż przed światłem bijącym prosto w oczy zwątpił, jak wąpi każdy twórca w chwili uniesienia albo w lęku niespełnienia. I co Orfeusz zobaczył, odwracając się? Zjawę ledwie wyraźną w swej pustej formie i ciszey, zaledwie cień swojej żony niktający za boską poświatą tego, który prowadził ją – jak chce mit – za sobą, trzymając za rękę (Hermes).

I tak zaprzepścił Orfeusz swą szansę odzyskania tego, co już w niebycie znalazło swe miejsce i tam – w swej niematerialności – wsiąkało w skały, marło w odbłaskach tafli podziemnego jeziora zapomnienia (Lete), rozproszone w przesłonach cieni, migających w powiewach niestałości. Czy zaprzepścił? Czy miał szansę odebrać bogom, to co już sobie przywłaszczyli w swej zachłanności? Tu rodzą się wątpliwości, bo przecież bogowie wiedzieli – skoro boskim kierowali się sądem – że Orfeusz się odwróci, że nie podoła wyzwaniu, bo jest tylko człowiekiem, i nie zmieni odwiecznych praw dzielących to co tutaj (wśród żywych) i to co podlega tamtej – po śmierci – przeźroczystości i nieoczywistości. Orfeusz chciał przekroczyć tę granicę i był już od zamiaru zdany na klęskę, ale też coś zyskał: mógł tę porażkę przełożyć na sukces swej wrażliwości i pamięci oraz na sztukę – co ostatecznie uczynił. On – w mitologii – w muzyce, tej arkadii sztuki, inni (liczni „naśladowcy”) w imieniu pozostałych muz pokrewnych, patronek twórczości i jej służebnic.

I dzisiaj – echo tego mitu wraca z podwojoną nadzieją sprawców tych wypraw do krainy cieni, by je wyzwalać w postaci obrazów, w wersach poezji, w harmonii dźwięków; w sztuce przypominania tego co niezapomniane, acz skryte w jaskini (Platona), w głębiach historii i przestrzeniach kultury, czeka na swego Orfeusza. Wiedząc przy tym, że nigdy nie uda się przekroczyć tej granicy, która dzieli dwa światy. Co nie znaczy, że nie należy wędrować, poszukiwać; trzeba wierzyć w te wyprawy po kres widzialności i wydzierać stamtąd to, co się nam tu – w oczywistym świecie – należy: boskie zrozumienie dla naszych twórczych aspiracji.

Pytania do Orfeusza

1.

Kim byłeś, kim jesteś
w mitu powielanej udręce?
Traku zadłużony u Greków
nadal szukasz nie – odpowiedzi?
Okiełznałeś naturę muzyką
i bogom rzuciłeś wyzwanie;
przegrałeś swą próbę powrotu
stamtąd, a wygrałeś – sztukę?
Schodziłeś ku toni bezpamięci
by zebrać to co już stracone;
refleksy obleczone w jej cień,
w twojej projekcji – wyświetlane.

2.

Orfeuszu, kim jesteś teraz,
gdy cię prowadzą zimne ekrany
szlakiem internetowej sieci
w nicość – gdzie cyfrowy sen
zwoździ twą myśl i nadzieję gubi?
Jesteś formą wspomnienia,
czy tylko ułudą medialną?
Wybierasz nowe znaczenia i nową
wyznaczasz drogę ceniom,
którą podąża z tobą tak wielu
starych i młodych poetów;
wierzących w pożądlive klikanie.
Teraz u bram piekła wiedzy
czas waruje niczym pies Charona
i strzeże swej tajemnicy – nikt
nie zdoła przekroczyć mitu granic
w bezpowrotnej drodze uświadomienia.
I tylko tam trwa gra o przeżycie
na dysku pamięci zapisane.

2. Ocalone dzieło?

*Bo nie może podobać się ludziom
Ten, kto sięga po zabronione.*

C. Miłosz, z wiersza *To*.

Orfeusz, odwracając się ku idącej za nim Eurydyce, niszczy dzieło – mówi francuski filozof Maurice Blanchot². Czy raczej je ocala? Gest Orfeusza to efekt zniecierpliwienia i wątplenia (jak tylko może wątplić ktoś, kto ma świadomość siebie i własnych możliwości; w myśleniu, w wyobraźni). Ale to także – mówi Blanchot – zwrot dyktowany natchnieniem, prowadzący ku intencji dzieła. Spojrzenie na Eurydykę w niecierpliwości – jest to spojrzenie zakazane, spojrzenie, które oznacza stratę realności; zapowiada upadek Orfeusza. Mit dowodzi, że dzieło realności może być ocalone tylko wtedy, gdy Orfeusz nie sprzeciwi się zakazowi spojrzenia, gdy zdyscyplinuje swe prawo do wolności, do wolnego wyboru. Okazał się jednak być w tym znaczeniu „słabym” człowiekiem, ale jednocześnie „mocnym” w swej politycznej z zasadami gry narzuconej przez bogów. Więc stracił dzieło, czy odwrotnie, zyskał – oto jest pytanie?

M. Blanchot twierdzi: Orfeusz, odwracając się, niweczy dzieło, które obraca się w nicość (dzieło – to obecność Eurydyki, jej wyjście na jaw, na egzystowanie w realności). Eurydyka jest w tym momencie niejako zdradzona; powraca w mrok, powraca tam, gdzie już w istocie była i wiadomo, że ciągle będzie – bo wszak bogowie nie chcą zwracać światu widzialnemu tego, co już należy do jego przeciwieństwa; dlatego postawili taki warunek, przecież wiedząc, że Orfeusz go nie spełni. Ale – twierdzi Blanchot – gdyby Orfeusz się nie odwrócił, także by ją zdradził, nie chcąc jej zobaczyć w swym pragnieniu (natchnieniu) dotarcia, w tym momencie, do tego co zawierzone tej nocy, co jest niewidzialne i mroczne w nieobecności i zakrytej obecności – co wreszcie, w sensie natchnionego dzieła, jest obecnością w nieskończonej nieobecności. Dotrzeć do „skrytego” wizerunku Eurydyki, sięgnąć po nią w stanie natchnienia – to ją stworzyć, jakby na nowo wykreować w sobie i w jej micie; powie Blanchot – *dojrzyć niewidzialną w niewidzialnym*.

Czy Orfeusz mógłby zatem spełnić dwa sprzeczne warunki: spojrzeć i nie spojrzeć zarazem; widzieć, zobaczyć i zaanektować jej wizerunek, albo tylko ją *za-widzieć*? Czy mógł uwierzyć w jej obecność

i rozstrzygnąć, co może jawić się w widzeniu, a czego w tymże widzeniu brak. Czym byłoby owo *za-widzenie* – traktując to określenie jako równoważne z *za-pamiętaniem* w sensie mentalnym, czyli widzeniem pamięci, tj. czymś, co jest obecne w świadomości, lecz nie jest weryfikowane w spojrzeniu, stanowi zaś fenomen wyabstrahowany w zwątpieniu. Orfeusz miał bowiem prawo wątpić w obecność utraczonej żony i tym samym mógł podjąć trud rozważenia co w istocie jest prawdziwym sensem przyrzeczenia bogów. Kartezjańska fraza nobilitująca *cogito* przed *cognosco* zmienia się tu w zwątpienie, czy raczej w niekończący się akt zwątpienia, i z konieczności otwiera drogę do fenomenologicznych procedur weryfikujących relacje między tym co i jak poznane a tym co i jak w myśleniu objawiające się. Skoro tak, to boski zakaz nie mógł wiązać Orfeusza w jego decyzji obrony tego, co nazwiemy dziełem (w pragnieniu spojrzenia).

Spojrzenie Orfeusza – powie Blanchot – *jest najwyższym dobrem, jakie Orfeusz może złożyć dziełu, darem, w którym je odrzuca, w którym je poświęca na rzecz nieokiełzanego ruchu pragnienia zmierzającego ku jego początkom i w którym – nieświadomie – zwraca się raz jeszcze ku dziełu, ku początkom dzieła*³. Dziełem będzie zatem dotarcie do owego „ciemnego punktu”, w którym można dojrzeć *niewidzialne jako niewidzialne*. Blanchot potwierdza: cel ten jest [...] *głębokim i ciemnym punktem, do którego zdaje się zmierzać sztuka, pragnienie, śmierć i noc*⁴. Tylko w sztuce Orfeusz ma władzę nad Eurydyką, tylko tak może ją wywieść z krainy niewidzenia. Kierowany tęsknotą, pragnieniem przywrócenia tego co bliskie radości zmysłów, chciał przywrócić jej postać, jej cielesną formę (*idola*). Ale nie miał mocy Kreatora – który wskrzesza umarłych; mógł tylko przywołać jej wizerunek, wspomnienie albo ideę. Mógł tylko spojrzeć na nią – by „sfotografować” jej postać i zapisać (utrwalić) w pamięci (jako *ikonę*). I to uczynił – tracąc jej ciało, zyskał jej duchowość, wyobrażenie o niej i swą niezaspokojoną namiętność. Zachował się jak wielu twórców – kierował się impulsem natchnienia i pragnieniem obecności (jej) w przekazie poetyckim, muzycznym, obrazowym – przekazem trwalszym niż życie.

3. Strach przed poetą

*Wiedział, że musi wierzyć i nie
umiał wierzyć.*

C. Miłosz, z wiersza *Orfeusz i Eurydyka*

Co by było, gdyby Orfeusz wytrwał w swej wędrówce ku jasności wyjawienia i nie odwrócił się: bardziej cierpliwy, mniej wątpiący, mniej ciekawski, choć zaniepokojony milczeniem tej za nim idącej – ale czy obecnej? Co by ujrzał, gdyby doszedł do końca? Do końca czego? Wątpliwości narastały: wobec nieweryfikowalnej obietnicy bogów – czy można im zaufać? Orfeusz miał powody do zaniepokojenia: co, albo kto, będzie stać w świetle ujawnienia; bał się, że może być to tylko cień albo zjawa, wszak jej cielesność – przeczuwał to – została już pominięta, już była wpisana w księgę Tartaru, była po stronie Niewidzenia... Więc co będzie podążać za nim, ufnym, w boskim przyzwoleniu? Wierzyć czy zwątpić? Poeta w nim (z nim) czy rachmistrz zwycięża?

Mógł wszak domyślać się, że został przez bogów podziemia wystawiony na niemożliwą próbę, że wprowadzono go w błąd, że został oszukany: bo co znaczy ta cisza albo poczucie pustki za nim – dominujące, wyczuwalne – ale tłumaczył sobie, że to zadanie dla artysty – to gra z odwiecznym, niepodważalnym prawem tego świata, różniącym żywych od umarłych, przy nieprzekraczalnej w realnej rzeczywistości granicy między tymi światami. I że tylko drogą sztuki – pamięci, wyobraźni lub snu – można tę granicę przekroczyć. Bogowie mityczni, wpisujący się w źródła naszej świadomości (i naszej kultury), nie pozostawili mu wyboru, dopiero Bóg chrześcijan mógłby uwzględnić wolną wolę człowieka, ale i On chyba nie chciałby zmieniać reguł.

Co by się więc stało, gdyby Orfeusz dotrwał do końca swej wyprawy? Co by zobaczył? Jaki fantom w swej nieoczywistości albo jaka postać stałaby przed nim, powierzona jego spojrzeniu; czy obleczone w przeszły kształt cielesny, który tak zapamiętał? Czy może byłby to *idol* (*eidolon*), o którym mówili już Grecy w kategoriach widzialności realnej formy, czy raczej jako platońska idea, będąca tylko przejawem rzeczy? Jaką formą mogli dysponować bogowie?

Zawierzmy obietnicy mitu: oto Eurydyka, taka jak niegdyś, choć nieco bledsza, jeszcze nie całkiem z wieczystego snu wybudzona, po-

daje mu dłoń (ciągle zimną) i podąża za nim w prześwieconą jasność widzenia. Może długo mruży oczy, oswajając je z kłującą oczywistością, ale już słyszy męża powitanie i ufna rusza za nim w świat odroczone. Co byłoby dalej? Szczęśliwy Orfeusz wiódłby spokojne, chyba radosne, życie bez historii; nie trafiłby do mitologii, nie byłoby *Sonetów do Eurydyki* i wielu poetyckich wyznań – w muzyce, filmie i operach; uboższa o ten mit byłaby sztuka, a przecież jest ona jego patronatem ubogacona i stąd ciągle jest niesyta, niezaspokojona w swej wyprawie do źródeł namiętności, wyobrażeń i poznania.

Przewidział tę sytuację Vladimír Holan w swym słynnym poemacie *Noc z Hamletem*⁵. Holan – czeski poeta zadłużony u Rilkego – wprowadza Orfeusza w świat współczesnych symboli i niepokoju; obarczając go „winą” za sprawczą moc poezji, ogłasza:

*...strach przed poetą
co wywiódł właśnie Eurydykę z podziemnego świata.
Bowiem prowadząc ją Orfeusz nie obejrzał się,
i jest z nią tedy znowu na tym świecie.*

Zatem, gdyby się Orfeusz nie odwrócił (gdyby zweryfikował mit) i wywiódł Eurydykę na jaw widzialności, w istocie zaprzeczyłby swej naturze poety i artysty; egzystencja wygrałaby z duchowością, banalna powszedniość ze świętem, z sacrum. On ją w swej niecierpliwości, ciekawości, odwadze tęsknoty i wyobraźni... faktycznie dopiero wtedy odzyskał na zawsze, kiedy sprzeciwił się regule, odrzucił boski warunek; ale odzyskał w kategoriach poezji i sztuki; w spojrzeniu – w tym niepokornym geście – przywłaszczenia jej wizerunku już na zawsze: on dojrzał ją nie widząc, więcej – on chciał dostrzec ją w jej niewidzialności. Co można nazwać – jak interpretuje to fiński teoretyk sztuki Harri Laakso⁶ – odwagą patrzenia. Prawdę oczywistości (zmysłów) zastąpił Orfeusz obrazem, pozorem opartym na idei, na pamięci.

Gest Orfeusza – jego zstąpienie do Piekieł twórczości i gra z powinnością, marzeniem, wyobraźnią oraz nakazami i warunkami – jest rodzajem odwiecznego „pragnienia obecności” – tj. dążenia do wyrażania w formie oczywistej (znak, obraz) tego, co zalega w skrytości, w tajemnicy, co może być wydobyte na jaw, a co jest sensem i wartością zaspokojenia tegoż pragnienia. Tyle, że jest to pragnienie czegoś, co także bywa ze swej istoty niewidzialne, nieoczywiste,

nieznane... Więc chodzi tu właśnie nie o ujawnienie, odkrycie tej „nieznanej” obecności, ile raczej o jej wskazanie (gest). Orfeusz – wg Blanchota – nie tyle pragnie uczynić widzialnym to co niewidzialne, ale wręcz odwrotnie, chce wskazać i ujrzeć *niewidzialne jako niewidzialne*. Bo to co nieznane można w tym sensie tylko wskazać. R. Barthes – cytując Blanchota – w dociekaniu istoty obrazu fotograficznego powie o nim, że jest to obraz niedostępny i tajemniczy, jest całkowicie na zewnątrz, *apeluje do głębi wszelkiego możliwego sensu; niewywołany, a jednak oczywisty, posiadający tę obecność – nieobecność...⁷*.

Co bowiem chciał Orfeusz przywrócić, co chciał wydobyć ze skrytości – czy *ikonę* Eurydyki w jej istotności, tzn. jej obraz prawdziwy w swej zdolności przedstawiania i uobecnienia – czy raczej pragnął powrotu jej realnej postaci, w jej kształcie i wyglądzie zewnętrznym (*idol*). Niewątpliwie pragnął ponownie dotknąć jej dłoni, przybliżyć jej ciało, doznać jej ciepła i powabu, więc dlaczego zawiódł; czy zwątpił w taką możliwość odzyskania kształtu życia i w geście zniecierpliwienia albo rozpaczcy – dokonał innego wyboru; zweryfikował boski zakaz i tak właśnie zatrzymał jej wizerunek – *ikonę*, przedstawienie jej nieobecnej obecności? A więc przeczuwał podstępność warunku bogów i był zdecydowany na obronę dzieła. Tym samym zawierzył nie świadectwu omylnych zmysłów, lecz postawił na akt myślowy i wspomagający go arte-fakt, wizerunek powstały w umyśle. Wiedział, że *ikona* pełniej re-prezentuje ideę Eurydyki, uobecnia ją w sensie idealistycznym i estetycznym zarazem, choć także (w rozumieniu Platona) ją przesłania. Ta opozycja *eidolon* – *eikon*, powie M. Markowski, obecna u Platona, podjęta przez Ojców Kościoła, a następnie przełożona na język nowożytnej teorii sztuki, wyznaczyła w kulturze europejskiej granice myślenia o tym co widzialne⁸.

Gest Orfeusza, w jego decyzji zwrotu ku przecuciu *ikony*, można więc uznać za źródłowy dla procesu fotograficznego: chodzi o zamiar uchwycenia *tego-co-było* i przedstawienia tegoż w obrazie; zamiar, który ideę niematerialności przenosi i ustawia ku widzeniu, równy tu aktowi twórczości – spojrzeniu, które utrwala (fotografuje) wizerunek Eurydyki.

4. Gest fotograficzny

Fotografia jest obrazem pojęć.

V. Flusser, z książki *Ku filozofii fotografii*

Vilém Flusser w swym wprowadzeniu do filozofii fotografowania⁹ podejmuje się analizy fenomenu fotografii wychodząc od analizy narzędzia: *aparatu* – jak to określa – i w konsekwencji tejże analizy przechodzi do charakterystyki znaczenia nowoczesnych mediów komunikacyjnych w kontekście współczesnej kultury. Źródła tej, bogatej zakresem podejmowanych tematów, eseistyki tkwią w koncepcjach fenomenologii (Husserla) i żydowskich tradycjach filozoficzno-literackich (np. F. Kafka, M. Buber, E. Lèvinas). W punkcie wyjścia do swojej teorii, interpretującej fenomen fotografii, Flusser zajął się narzędziem służącym tej teorii i ją niejako uzasadniającym (programującym). Otóż istotą jego rozważań nad fenomenem rozwoju naszej kultury jest – jak twierdzi – fakt wynalezienia, obok pisma, obrazu technicznego, którym jest obraz fotograficzny, uzyskiwany za pomocą technicznego *aparatu*, odpowiednio w tym celu zaprogramowanego przez człowieka. I to właśnie analiza tego medium, jego znaczenia dla współczesnego, zmediatyzowanego społeczeństwa i dla zdominowanej „numerycznie” kultury, zajmuje centralne miejsce w koncepcji filozofii fotografii Viléma Flussera. W czym – podkreśla on – szczególna jest rola *aparatu* jako narzędzia symulującego myślenie, a jednocześnie umożliwiającego prowadzenie z jego pomocą swoistej gry z wizualnym otoczeniem.

Z tym że, co ważne, współczesne aparaty (kamery cyfrowe), w pełni zautomatyzowane (i zaprogramowane) w zasadzie wyręczają ich użytkownika od myślenia, sprowadzając go niejako do roli *pstrykacza* – obsługującego aparat instrumentalisty, który działa zgodnie z wymogami zasad rządzących „czarną skrzynką”. W takiej „grze” z programem *aparatu* użytkownik (funkcjonariusz) stoi zawsze na przegranej pozycji. Ale mówimy tu o kimś, kto przeciwstawia się programowi: o artyście, który potrafi narzucić *aparatu* swój zamiar, ustawić go i wykorzystać zgodnie z własnymi intencjami, co musi czynić jednakże przy uwzględnieniu tych uwarunkowań, które zostały już zaprogramowane. Ten akt – proces uzgadniania własnych (autorskich) intencji i kompetencji artystycznych z programem maszyny – można tu nazwać „gestem fotograficznym”. Flusser łączy go jednak nie z tradycjami obrazowania, gdzie obraz jest porównywalny do odbijającego poznawczo świat indeksalnego lustra, ale uważa go

(ten gest) za pewien efekt wykorzystania projekcyjnych właściwości aparatu (działania mimo jego programu).

Gest fotograficzny jednocześnie porównuje Flusser do aktu polowania, w którym fotograf skrada się lub czyha na okazję, posługując się przy tym ciągle grą kombinacyjną z właściwościami aparatu i strukturą gry, by wreszcie zdecydować się na jakąś dobraną kombinację kategorii – tj. na wybór rodzaju kadru, odpowiedniego oświetlenia itd. – oraz zastosować ją w akcie polowania na zdobycz (obraz). Jednak – twierdzi Flusser – ten wybór parametrów „strzału” jest także zaprogramowany, tj. określony warunkami technicznymi aparatu. Innymi słowy: *w geście fotograficznym aparat robi to, czego chce od niego fotograf, ale fotograf musi chcieć tego, co aparat potrafi*¹⁰.

Nie należy jednak poprzestać na tej jednej konstatacji – wszak Flusser kwestionuje wszelki wolny wybór fotografa, bo wszystko jest w tym ujęciu niejako funkcją programu. Każde bowiem zgodne z intencjami autora nastawienie aparatu jest gestem technicznym (albo pojęciowym) i jako takie służy programowi. Nie istnieje zatem naiwne (albo niewinne) czyli niepojęciowe fotografowanie. *Fotografia jest obrazem pojęć – dopowie filozof – zaś aparat jest „narzędziem symulującym myślenie”, tak więc fotografowanie łączy się niejako z definiowaniem, tj. tworzeniem pojęć ułatwiających myślenie*¹¹.

Okazuje się jednak, że możliwości programowe aparatu są niewyczerpane, nie da się wszystkiego, co umożliwia program, wykorzystać do fotograficznego polowania w ramach jego aktu. Tu więc rodzą się szanse dla artystów i mogą oni w zasadzie nieustannie poszukiwać niezbadanych jeszcze możliwości aparatu oraz – dzięki temu – zdobywać niewidzialne wcześniej trofea – obrazy. I tylko ktoś, kto nie poddaje się automatycznie obsłudze programu (nie jest jego funkcjonariuszem) będzie zdolny do wartościowania swojej działalności, będzie wątpić i dalej poszukiwać. *Gest fotograficzny jest fenomenologicznym wątpieniem* – stwierdzi Flusser – zaś [...] fotograf [...] to ktoś, kto nieustannie poszukuje niezbadanych dotychczas możliwości aparatu oraz informujących, nigdy przedtem niewidzianych, nieprawdopodobnych obrazów¹².

Czy zatem gest Orfeusza można porównać z tak interpretowanym przez Flussera artystycznym gestem fotograficznym? Wprowadzić mit o Orfeuszu może być rozumiany jako „zaprogramowany aparat” wspomagający myślenie o kulturze, o poznawaniu i doświadczaniu jej zjawiskowości – to jednak czy może być traktowany analogicznie jak techniczne narzędzie ułatwiające procesy poznawcze? Mit wchodzi w skład „programu” naszej kultury, ale jego interpretacja i użytek

mogą już być – co starano się tu wykazać – dość swobodne, służące również jako zaprzeczenie lub redukcja, w odczytaniach zgodnych z artystycznymi intencjami; dostosowane do tych intencji. A może fotografia także jest mitem? To kolejne pytanie implikujące rodzaj nie-odpowiedzi.

5. Fotografia jako mit

Mit jest słowem. [...] jest sposobem znaczenia, jest formą.

[...] mit jest słowem wybranym przez historię.

[...] fotografia, film, reportaż, sport, widowiska, reklama – to wszystko może być nośnikiem mowy mitycznej.

R. Barthes, *Mitologie*

Niewątpliwie można mówić o micie fotografii; będzie to długa opowieść o jej możliwościach, spełnieniach, o znaczeniu w kulturze i życiu codziennym – w jej filozoficznych interpretacjach i praktycznych objawieniach specyfiki oraz wyjątkowości w kontekście upływającego czasu i nawarstwień pamięci, wreszcie w duchu jej magiczności i niemal rytualnych zastosowań w kulturze dnia codziennego, w mediach i nauce, w komunikacji społecznej i propagandzie. Fotografia niezmiennie od stuleci buduje swój mit; a jego źródła biją już od zarania chrześcijaństwa (mit dzieła *nie-ludzka ręką stworzonego* np. Całun Turyński) czy renesansowych początków wizualnych doświadczeń poznawczych (*camera obscura*). Na mityczne właściwości fotografii uwagę zwracają współcześni badacze i interpretatorzy tego fenomenu. Aktualna perspektywa odbioru i rozumienia mitu o Orfeuszu i Eurydyce ma w zasadzie swoje początki także już w średniowiecznych koncepcjach przeciwstawiających *ratio* – *ars*. Według Fulgencjusza (autora traktatu muzycznego z czasów karolińskich) znaczy to, że umysł, poszukując wyjaśnienia tajemnicy *ars*, traci zdolność *poj-mowania*¹³. Sens filozoficzny opowieści Fulgencjusza (*Fabula Orphei et Euridicis*) zawiera się w interpretacji zakazu „spojrzenia wstecz” – co zostało podjęte w moralistycznej poezji Boecjusza (w *Pieśni XII*), przestrzegającego przed odwracaniem oczu w kierunku podziemia, gdy umysł pragnie wznieść się ku światłości (niebiosom). Późniejsze, nowsze, chrześcijańskie, acz neoplatońskie z ducha, interpretacje tego mitu (Reginona z Prum) nie negują związku *ars* z *ratio* – wskazując na znaczenie wynalezionych przez człowieka „instrumentów”, służących *ars* – zrodzonej z jego poczynañ¹⁴.

Jak wiadomo, każda fotografia jest „spojrzeniem wstecz”, refleksem tego, co już było i co już nie powróci. Spojrzenie na Eurydykę jest równoznaczne z jej utratą, ale równocześnie jest jej zatrzymaniem w kategoriach dzieła (sztuki, fotografii). Fotografia, sięgając do mitu, podbudowuje jednocześnie swój własny mit; fotografia jest mitotwórcza, bo „wyrwana” z ciągłości czasowej służy pamięci, uprawia ją i włącza w świat kultury i sztuki. Zrekapitulujmy: Orfeusz nie mógł wyprowadzić Eurydyki ze świata niematerialnego, bo nie zakładał takiej opcji boski „program” mitu, ale odwracając się (w zgodzie z własnym „programem”) zdołał on dokonać wizualizacji, zdążył zapisać pewien stan informacji o utraconym celu. Nie osiągnął w tej grze wartości zmysłowej (cielesnej postaci swej żony) ale zapolował na wartość wizyjną; na jej obraz, *ikonę*... Przegrał jako użytkownik mitu, wygrał jako niepokorny artysta – tworzący własną mitologię.

Mit w antropologii jest traktowany jako inna forma pamięci kulturowej, to znaczy, że będąc opowieścią o przeszłości służy pamięci¹⁵. K. Hastrup – duńska antropolog – mówi także o zbieżności mechanizmu działania mitu i pamięci ludzkiej w pewnej opozycji wobec historii, bowiem historia i mit to dwie odmienne sztuki pamięci – dlatego, że historia jest zapisana, zaś mit to opowieść kultur niepiśmiennych (obecna w przekazach mówionych i formach wizualnych)¹⁶.

Fotografia jest również wpisana w naszą pamięć kulturową; jest wizualną opowieścią o przeszłości: zdarzeniach wyrwanych z czasu, o ludziach z ich wyglądem, historią, a nawet psychologią. Będąc śladem, odciskiem lub symbolem *tego-co-było*, zdjęcie – jak twierdzi R. Barthes – z fenomenologicznego punktu widzenia ma większą moc zaświadczenia (dokumentowania) faktów niż moc reprezentacji – bowiem tę moc dowodową zawdzięcza przede wszystkim temu, że „wcina się”, zatrzymuje pewien moment czasowy, jest migawkową funkcją czasu. Fotografia, będąc znakiem czasu (swoistym *signum temporis*) tj. świadectwem minionej rzeczywistości, jest równocześnie zawsze także dowodem intencji fotografa, jego zamiarów ale także porażek, błędów. Każdy fotograf jest więc w jakimś stopniu mitologiem – poznaje i doznaje świat, a także interpretuje go w kategoriach własnej wiedzy i wyobraźni, czasami – poetyzuje na jego temat; tworzy więc za sprawą fotografii opowieść o tym świecie.

Wszyscy też bywamy Orfeuszami – szukającymi niewidzialnego w świecie cieni, a jako odbiorcy fotografii – wyprowadzamy dany obraz, postać, formę, ideę... z mroku przeszłości na jaw oczywistości, tu i teraz, dla pracy pamięci.

Tylko fotografia

Gdy Orfeusz w podziemiach życia
szukał tej, która go uprzedziła,
był jak spętany: ciążyła mu przeszłość,
magma nie-pamięci przesycona.
Tam, spomiędzy szczelin przeszłości
wyciekały wspomnienia, zbierał je.
Zbyt obciążony ledwie włókł się,
kalecząc stopy o mroczne zręby.

Za nim – być może – szła ona,
Niewyczuwalna, ale jego pragnieniu
poddana tak blisko, że jej obraz
miał już w sobie: ta fotografia

była mu wzorem do porównania,
więc trzymał ją pod powiekami,
łagodząc zastygłym spojrzeniem
tę chęć – by sprawdzić czy to ta sama?

Czy ona – tam w niewidzeniu –
radzi sobie z powinnością losu?
Czy pamięta jego żalobną twarz
powielaną przez lustra mroku?

Był już niemal u kresu sił,
bo światło kłuło boleśnie,
więc się bezwiednie odwrócił
i spojrzał w lęku spojrzenia...

I zadrżał, bo przypomniał sobie
bogom dane swe przyrzeczenie.
A ona – gdzież była? – Cień tylko,
i ten obraz tkwiący pod powiekami

został – bo wcześniej naświetlony
i bolesny – gdy jej postać zniknęła.
Została mu martwa klisza z cieniem,
negatyw jego czułego spojrzenia.

- 1 R. Graves, *Mity greckie*; PIW, Warszawa 1968.
- 2 M. Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, [w:] „Literatura na świecie”, 1996, nr 10.
- 3 M. Blanchot, dz. cyt., s. 40.
- 4 Tamże, s. 36.
- 5 V. Holan, *Plaż symbolów*, PIW, Warszawa 1978.
- 6 H. Laakso, *Bohaterowie obrazu, obrazy bohaterów*, [w:] T. Ferenc (red.), *Odwaga patrzenia*, Łódź 2006.
- 7 R. Barthes, *Światło obrazu*, KR, Warszawa 1996, s. 180.
- 8 Por. M. P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999.
- 9 V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, Folia Academiae, ASP Katowice 2004.
- 10 V. Flusser, dz. cyt., s. 40.
- 11 Pisze o tym A. Müller-Pohle w art. *Fotografowanie jako definiowanie*, „Format” 1997, nr 3-4.
- 12 V. Flusser, dz. cyt. s. 41-42.
- 13 Por. E. Witkowska-Zaremba, *Samotność Eurydyki. U źródeł średniowiecznej „musica speculativa”*, [w:] S. Żerańska-Kominek (red.), *Mit Orfeusza, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2003. s. 36-40
- 14 Tamże.
- 15 K. Hastrup, *Przedstawienie przeszłości. Uwagi na temat mitu i historii*, [w:] „Konteksty” 1997, nr 1-2.
- 16 Por. S. Sikora, *Fotografia. Między dokumentem a symbolem*, Instytut Sztuki PAN, Izabelin 2004.

Andrzej Saj

The Gesture of Orpheus: Photography

Andrzej Saj refers to the well-known Orpheus’s visit to Hades in order to bring back his beloved Eurydice. Saj offers a different interpretation of the story. In his “gesture” Orpheus confronts Greek gods by breaking their ban to look back on his way to his own realms, the realms of the real world and the world of music and poetry. Saj believes that there is an analogy between Orpheus’s gesture and the gesture of an artist-photographer. When looking back, Orpheus perpetuates the image of his lost wife’s vision as if he were taking a photograph, however, he loses the real person. Saj’s interpretation of the Greek myth is connected with modern interpretation of the essence of photography as „loss and gain” (Andre Rouille). Orpheus could therefore be considered as the patron of poetry, music and visual arts, including photography. This interpretation is both symbolic and poetic in itself.