

 <http://orcid.org/0000-0003-4968-9710>

Marianna Michałowska

Instytut Kulturoznawstwa
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

SOKRATES PATRZY W SŁOŃCE

Junko Theresa Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2018, ss. 216.

Czym jest fotografia? Przejawem rzeczywistości? Praktyką społeczną? A może informacją o natężeniu światła? Od początku wynalezienia medium próbowano odpowiedzieć wielokrotnie na te pytania. Czy jest zatem sens zadawać je ponownie? *Historia światła. Idea fotografii* udowadnia, że warto, chociażby po to, by jeszcze raz, na nowo odnaleźć fenomen fotografii.

W tej niewielkiej książeczce Junko Theresa Mikuriya w pięciu rozdziałach wraca do ontologii medium. Jednak rozczarowany poczuje się ten, kto oczekiwałby, że odnajdzie tu przegląd najśłynniejszych dzieł fotografów. *Historia światła* obywa się bez ilustracji towarzyszących tekstowi (poza kanoniczną ryciną ilustrującą mit o korynckiej dziewczynie i jej ukochanym), lecz przecież fotografia jest w tej książce nieustannie obecna. Nie jest to więc rzecz o zdjęciach, lecz o fotografii jako filozoficznym fenomenie myślenia. Mikuriya wykorzystuje ten typ refleksji, zgodnie

z którym fotografia jest próbą uchwycenia światła. W niniejszym omówieniu wyodrębnię trzy zasadnicze wątki książki: rozumienie fotografii jako filozofii, dyskusję z kulturowo-społecznym rozumieniem medium oraz oryginalną koncepcję samej autorki.

Filozofia jako fotografia

Zastanówmy się z początku, czy jest to książka o fotografii czy filozofii? Wspomniałam już, że fotografia rozumiana jest przez autorkę jako przejaw filozoficznego myślenia o fenomenie światła. Mikuriya zdaje się więc wracać do greckiego źródłosłowu, który wydał się równoległe pracującym wynalazcom najwłaściwszy do opisu techniki (byli to zarówno John Herschel, William Henry Fox Talbot, jak i mniej znany Hércules Florence). Dla każdego z nich połączenie słów *phōtos* i *graphé* oddawało istotę wynalazku. Gdyby spojrzeć na to pokre-

wieństwo myślenia z perspektywy autorki *Historii światła*, to można powiedzieć, że to nie tyle nowa technika pochwytowania obrazów na materiale światłoczułym wymagała nazwy, ile idea wreszcie znalazła swoje ucieleśnienie w obrazie technicznym. Nazwano zatem fenomen znany wcześniej tylko wirtualnie. Mikuriya odnajduje w filozofii źródła, w których światło stanowi specyficzna technikę, nie utrwalania obrazów na papierze, lecz odciskania ich w ludzkim doświadczeniu.

Mikuriya kontynuuje w swojej książce sposób myślenia, który w teorii obrazu zawsze był obecny i odnosił się nie do praktycznych „użyć” obrazu (jak mógłby napisać Allan Sekula), lecz do podstaw specyficznego doświadczenia magiczności obrazu. W wieku XX reprezentowali go między innymi Edgar Morin, André Bazin czy później – Edouard Pontremoli (w Polsce taki trop interpretacji wybierał Zbigniew Treppa¹). Fotografia fascynowała ich jako specyficzny fenomen, mediujący pomiędzy samą rzeczywistością i jej obrazem.

Bazin pisał: „Wszystkie gatunki sztuki oparte są na uczestnictwie człowieka, jedynie w fotografii wykorzystujemy jego nieobecność. Fotografia działa na nas jak zjawisko naturalne...”². Przywołuję te słowa nie po to, by wykazać wtórność myślenia Mikuriyi, wręcz

przeciwnie – by przypomnieć, że myślenie o fotografii odnosi się do doznania specyficznego rodzaju – w którym materialny obraz prowadzi bezpośrednio do źródła sensu: światła. Dla autorki fotografia może być rozważaniem o źródłach filozofii.

Mikuriya pisze, że fotografia jest „obecna u korzeni zachodniej metafizyki” (s. 183), i autorka konsekwentnie przekonuje nas, że idea fotografii narodziła się wiele wieków przed jej ucieleśnieniem w technologicznym wynalazku. To tak, jakby Talbot i Daguerre urzeczywistnili ideę obecną w filozofii od wieków – wyrażaną w teoriach Platona, neoplatonika Jamblicha czy Marsilia Ficina, a więc tych myślicieli, których charakteryzowało specyficzne wpatrzenie w światło.

Wspomnijmy przy rozpoznawaniu tych filozoficznych źródeł myślenia o fotografii jeszcze o osobie Viléma Flussera. Także on w latach 90. ubiegłego wieku porównywał fotografię z filozofią. Dla niego źródłem podobieństwa obu praktyk nie był jednak sam fenomen światła, lecz ludzkie działanie wokół przedmiotu poznania – gest, za pomocą którego filozof i fotograf chcą dotrzeć do rzeczywistości. Obaj przymierzają się, by uchwycić to, co jawi się przed ich oczyma, w ich zmysłach, w ich myśleniu. Tymczasem w koncepcji Mikuriyi chodzi o starożytną ideę *photagogii* – chłonięcia światła. Bohaterem nie jest więc obraz, lecz samo doświadczenie światła, dlatego też *Historia światła* rozgrywa się u początków filozofii, gdy pojęcia i idee dopiero się kształtują i gdy istnieją jeszcze bez swoich technicznych wcieleń. Autorka kończy swoją książkę

¹ Z. Treppa, *Calun turyński: fotografie niewidzialnego?*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004; E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, przeł. L. Brogowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.

² A. Bazin, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963, s. 14.

tam, gdzie inni rozpoczynają historię fotografii – w renesansie.

Argumentację Mikuriyi porządkują trzy pojęcia: *chalepon*, oznaczające to, co trudne, kłopotliwe i ryzykowne (s. 25), wspomniana wcześniej idea *photagogii* oraz *chora* – modelowo zdekonstruowane przez Jacques'a Derridę. Fotografia jest *chalepon*, bo jest trudna do zrozumienia, i jest też *chora* – bo sama, bezpostaciowa, „nadaje formę wszystkim bytom odciskającym się na jej światłoczułej powierzchni” (s. 80). Jak *chora*, fotografia jest zbiornikiem, który sam nie ma formy, lecz przyjmuje każdą. Przy tym noemat fotografii zawarty byłby nie w Barthes'owskim „to-było”, lecz w Derridowskim „każda fotografia przedstawia słońce” (s. 21).

Miejsce fotografii

Taki wybór drogi interpretacji medium wyraźnie sytuuje książkę po stronie polemiki o znaczeniu fotografii, które kulminację osiągnęły w latach 80. ubiegłego wieku. Pojawiło się wówczas grono badaczy (m.in. John Tagg, Allan Sekula, Mary Price, Victor Burgin) inspirujących się zarówno filozofią Michela Foucaulta, jak i semiotyką poststrukturalną, którzy w fotografii widzieli reprezentację procesów kulturowych i społecznych. Zaproponowane przez nich podejście „myślącej fotografii” (*thinking photography*) odnosiło się do refleksji specyficznej – myślenia krytycznego, a więc przede wszystkim uwytatniającej próby wpisania fotografii w jednolite ramy historii technologiczno-kulturowej. Celem Burgina i innych było stworzenie teorii

fotografii jako „praktyki znaczącej” („*as a practice of signification*”³). Fotografia w tym ujęciu jest rozumiana jako produkt procesów rozwoju nowoczesnego społeczeństwa podporządkowanego dominującemu dyskursowi obserwacji i nadzoru. Narzędziami do badania fotografii stają się teorie postkolonialne, feministyczne, psychoanalityczne.

Mikuriya wchodzi z tym odczytaniem w spór, zarzucając mu „umniejszanie znaczenia fotografii jako trzeciego rodzaju – ubogiej kuzynki sztuki, podporządkowanej sieci sił społecznych i lingwistycznych” (s. 81). To według niej interpretacja błędna – sprowadzająca fotografię do kontekstu, narracji czy języka (s. 81). Fotografia nie jest praktyką społeczną, nie jest też obrazem – jest ideą i jako taka jej historia sięga daleko nie tylko przed wynalazek fotografii, ale nawet przed epokę protofotograficznych eksperymentów twórców renesansowej perspektywy.

Warto tu zauważyć, że w literaturze przedmiotu taka prehistoria fotografii ma wielu zwolenników. Najpopularniejszą próbę jej sformułowania podjął Geoffrey Batchen⁴ (Mikuriya przyznaje się do zresztą do inspiracji jego książką). Taka „archeologia medium” (w ujęciu Siegfrieda Zielinskiego) zakłada, że idee wynalazków wyprzedzają ich materialną realizację. Dlatego Batchen mógł odnaleźć „ducha” fotografii w splocie romantyzmu i empiryzmu na przełomie XVIII

³ V. Burgin, *Introduction*, w: V. Burgin (red.), *Thinking Photography*, Macmillan Press Ltd., London 1982, s. 2.

⁴ G. Batchen, *Burning with Desire: The Conception of Photography*, MIT Press, Cambridge, MA 1997.

i XIX wieku (dla przypomnienia, technologicznie rokiem uznania wynalazku jest rok 1839), zaś krytycy „nowoczesnych władz wzroku”, m.in. Martin Jay i Svetlana Alpers, widzieli jej źródła w renesansowej perspektywie, Eric Renner – jeszcze wcześniej – w chińskiej camerze obskurze.

Mikuriya jednak nie patrzy na technologiczny postęp prowadzący do kulminacji w urządzeniu fotografii (aparacie i chemii fotograficznej), lecz na moment początku zachodniej filozofii. Platoński obraz jaskini staje się tu koniecznym początkiem tej drogi interpretacji. Dodajmy dla porządku, że ten sam obraz pojawia się w wielu narracjach o fotografii, chociażby w książce Susan Sontag, lecz u Mikuriyi nabiera odmiennego znaczenia. Porównajmy tylko dwa fragmenty. Pierwsze słowa *O fotografii* Sontag brzmią: „Ludzkość wegetuje niezmiennie w jaskini Platona i, zgodnie z odwiecznym zwyczajem, wciąż znajduje upodobania w samych tylko przeblyskach prawdy. Ale przebliski prawdy dostarczane przez fotografię różnią się od przeblisków dostarczanych przez starsze i bardziej rzemieślnicze obrazy”⁵. Alegoria jaskini służy amerykańskiej intelektualistce do wyrażenia ludzkiego poszukiwania prawdy, jednocześnie jednak szybko sprowadza czytelnika do refleksji nad uwikłaniem techniki w kulturowe rytuały i polityczne manipulacje. Mikuriya jednak skupia się na starannej interpretacji filozoficznego tekstu, by zrozumieć, czym jest doświadczenie

poznania. Autorka pisze: „u kresu drogi czeka nas obraz niemożliwy do wyobrażenia. Jak bowiem można patrzeć na słońce, skoro to właśnie ono sprawia, że widzimy? Jak wykonać fotografię fotografii? W jaki sposób uchwycić nieosiągalne i wymykające się naszemu opisowi źródło?” (s. 25).

Sontag interesuje więc, by tak powiedzieć, epistemologia, a Mikuriyę – ontologia. To nie platońska jaskinia pozwoli zrozumieć, czym jest fotografia, lecz odwrotnie – fotografia pozwoli zrozumieć, o czym opowiada przypowieść o jaskini. W *Historii światła* „nasylenie jaskini światłem niesie wyraźne analogie do niektórych technicznych aspektów rzemiosła fotograficznego – zwłaszcza prześwietlenia kliszy” (s. 31). Przy naswietleniu czerni negatywu daje „obraz olśniewającej bieli” (s. 31). Studiowanie fotografii okazuje się doświadczeniem mistycznym.

Fotografia jako medytacja

Mikuriya zabiera nas w wędrówkę, którą rozpoczynamy w platońskiej jaskini pośród cieni. To z niej uciekamy do światła. Tu też po raz pierwszy ujawnia się natura fotograficznej cudowności, polegająca na relacyjnym związku światła i ciemności. „Proces fotograficzny – jego rytm prowadzący od światła do mroku i na powrót do światła. Gdzie obydwie zjawiska stale się przenikają, ujawnia prawdziwą naturę boskiej ciemności: jest nią nadmiar światła” (s. 33). Taka argumentacja jest konieczna w analizie Mikuriyi, bo w istocie jest to książka o zachwycie światłem. Dlatego kolejne etapy na tej

⁵ S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986, s. 7.

drodze wyznaczają: Jamblich, neoplatoński filozof żyjący w IV wieku przed naszą erą, mnich Filoteusz z wieku IX i Marsilio Ficino. Łączy ich pragnienie *photagogii* – „przywoływania” lub „prowadzenia” światła. Co ciekawe, z książki dowiadujemy się, że pojęcie to, w interpretacji Jamblicha, miało nie tylko wymiar mistyczny, lecz również praktyczny, gdy w trakcie rytuałów stosowano techniki kierowania światła na taflę wody lub ściany, na których wryto symbole. Możemy te sposoby chwywania światła nazwać prefotografiami. Nawet więcej, bo to Filoteusz używał słowa *phôteingraphestai* do opisu stosowanej przez siebie techniki medytacji. Paradoksalnie polega ona na wyzbyciu się wszelkich obrazów, by zostawić w sercu miejsce dla tego najważniejszego – odcisku Boga jako czystego światła. Tworzenie obrazów światła, niczym kabalistyczne *cimkum* Izaaka Lurii, wymaga wycofania się po to, by zrobić miejsce dla stworzenia.

Wywód Mikuriyi prowadzi zatem do konkluzji, że obrazy światła ukazują się w ludziach. Są podstawą mistycznych wizji i głęboko filozoficznej refleksji o naturze świata. Co więcej, autorka w zakończeniu pisze bez ogródek, że wykorzystywane przez nią nawiązania do fotografii „nie są metaforami i mają raczej charakter przecucia” (s. 183). Fotografia nie służy tu wyjaśnieniu, dlaczego tak, a nie inaczej rozumiemy świat – lecz pozwala zrozumieć, jak o rzeczywistości myślano i jak dążono do jej doświadczenia. Dzięki temu ma moc uniwersalną – zbliżającą filozofię Zachodu do mistycznego buddyzmu.

W książce jest wszystko to, co niby już znamy z innych narracji o fotogra-

fii – i platońska jaskinia, i mit o korynckiej dziewczyźnie i cieniu jako początku fotografii. I oczywiście fotografie jako *acheiropietoi*, prawdziwe odciski zestawione przez twarz Chrystusa za pomocą światła. Jednak te historie zostają opowiedziane w innym porządku – służą pokazaniu fotografii jako wiecznej, niezależnej od wcieleń technologii i artystycznych ucieleśnień konkretnych fotografii. Autorka, wracając do Greków, pokazuje, że odwołania do starożytnych pojęć są nieuniknione – Platonem myślał Barthes, tkając koncepcję *punctum*, i – jakżeby inaczej – nie mógł uwolnić się od dekonstrukcji tych terminów Derrida. Jednak zamiarem Mikuriyi jest nie tyle dekonstrukcja zachodniej metafizyki, ile przywrócenie jej podstaw.

Niewątpliwie książka Mikuriyi powinna budzić kontrowersje – może okazać się zbyt radykalna dla zwolenników kulturowo-społecznego ujęcia wizualności, a także pozwala sformułować zarzut o jednoznacznej preferencji dla fotochemicznego obrazu negatywowo-pozytywowego. Tak jest, dla autorki *Historii światła* epoka cyfrowa wyznacza koniec *photagogii*, przyciągania światła, i rozpoczyna świat nagłego rozbłysku. „W fotografii cyfrowej światło nie pada na światłoczułą emulsję, lecz jest wykrywane przez sensory przydzielone do odpowiadających im fragmentów obiektu; trafia więc nie do ciemnej komory, lecz do interfejsu, którego działanie definiują algorytmy matematyczne” (s. 190). Czy znaczy to, że w świecie cyfrowym nie ma już mistycznego doświadczenia światła? Polemizując z autorką, można by powiedzieć, że jeśli przyjęlibyśmy filozoficzno-universalistyczne założenie

o nieistotności nośnika wobec techniki fotograficznej, to różnica digitalne–tradycyjne nie powinna mieć znaczenia. Tego samego bowiem można doświadczyć wobec obrazu cyfrowego. Autorki nie interesuje przecież społeczny kontekst wytwarzania zdjęć. Można by jednak również uznać, że pisząc o fotografii, popełnia ona ten błąd, przed którym przestrzega w *Świetle obrazu* Barthes – Mikuriya tworzy bowiem ramy dla *mathesis universalis*, widzi fotografię jako fenomen uniwersalny, a nie szczegółowy. A jednak trudno urokowi tej książki nie ulec. Przypomina niuanse suplementarnej (w sensie Derridy) historii zachodnioeuropejskiej kultury: wątki pogańskie, mistyczne, hermetyczne – skupione na tajemnicy i rytuale, zacierające granice między filozofią i magią. Język Greków, a później neoplatoników zdradza bowiem, że światło i próby jego uchwycenia były zawsze nadrzędne⁶.

Historia światła stawia czytelników przed dylematem: fotografia to pragnienie czy obraz? Z jednej strony rozważania Mikuriyi są wyrazem odpracowania uproszczeń nurtu reprezentacjonistycznego – bo obraz to nie tylko retoryka, język, kod, lecz idea. Z drugiej strony jednak po derridowsku Mikuriya ujawnia niejednoznaczność języka używa-

nego do wyrażenia fenomenu zachwytu światłem i świetlistością. Czy zatem przekonanie, że można pokonać barierę języka – i sięgnąć do samej idei, nie jest mylące?

Interpretacja Mikuriyi jest elegancka, oparta na źródłowych tekstach i konsekwentnie prowadzona. Znakomicie oddaje zachwyty, który jest początkiem pragnienia uchwycenia obrazu, i dzięki temu zachęca do myślenia o tych aspektach fotografii, które wydawały się nam już oczywiste. Ostatni fragment książki przywołuje wyobrażoną przez Derridę fotografię Sokratesa oczekującego na śmierć (s. 188): filozof stoi nieruchomo i czeka na zwiastujące ją słońce. Mikuriya porównuje to wyobrażenie do snu i pisze: „Na śnie o filozofii od tysięcy lat pasożytuje sen o fotografii. Jak w przypadku wszystkich, i te obydwa sny się przeplatają i przenikają” (s. 189). To nie jest sen o fotografii jako określonej technice, lecz o fotografii jako obrazie powstającym ze światła. Może więc kontemplujący światło Sokrates i William Henry Fox Talbot, urzeczony przepływającymi cieniami nad jeziorem Como, doświadczyli tego samego uczucia?

Bibliografia

- Batchen G., *Burning with Desire: The Conception of Photography*, MIT Press, Cambridge, MA 1997.
- Bazin A., *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Michałek, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1963.
- Burgin V., *Introduction*, w: V. Burgin (red.), *Thinking Photography*, Macmillan Press Ltd., London 1982.

⁶ Warto przy tym pamiętać, że nie jest to pierwsza próba przeformułowania definicji mediów przez pryzmat światła. Podobną próbę – chociaż przecież z zupełnie innej perspektywy – podjął Sean Cubitt w *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, MIT Press, Cambridge, MA 2014.

- Cubbitt S., *The Practice of Light: A Genealogy of Visual Technologies from Prints to Pixels*, MIT Press, Cambridge, MA 2014.
- Mikuriya J.T., *Historia światła. Idea fotografii*, przeł. P. Nowakowski, Universitas, Kraków 2018.
- Pontremoli E., *Nadmiar widzialnego*, przeł. L. Brogowski, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
- Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986.
- Treppa Z., *Całun turyński: fotografie niewidzialnego?*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2004.

FIRST VIEW