

Symmetria czy przypadek?

1

Angielski fotograf Nick Turpin tak pisał o jednym ze zdjęć, które wykonał w roku 2004 w ramach projektu zatytułowanego *Trading Life*, dotyczącego „ludzi w garniturach zamieszkujących finansową dzielnicę Londynu”.

Pojawiałem się codziennie na ulicach w okolicach banków i barów winnych, gdzie bankierzy chodzili na lunch. Najpierw zauważyłem dwóch facetów, którzy wyglądali jak postaci z *Matrixa* w swych dopasowanych ciemnych garniturach i z całkowicie ogolonymi głowami. Przeszedłem za nimi kilka ulic, mając nadzieję, że pojawi się jakiś element, który dopełni całości obrazu. Patrząc przed siebie, zauważyłem moment, w którym dwaj faceci przechodzili obok sklepu z czarnymi melonikami, wystawionymi na słupkach, i złapałem kadr, który przypominał mi płótno Magritte'a. Było to ładne, ale niewystarczające. W końcu moja cierpliwość została nagrodzona, kiedy dwóch robotników w kaskach pojawiło się, idąc w przeciwnym kierunku. Nacisnąłem spust migawki dokładnie w momencie, w którym czterech mężczyzn znajdowało się na jednej linii.

Obraz działa na kilku poziomach. Na początku jest tylko zabawny kontrast, potem dostrzegasz subtelniejszą symetrię wzrostu i rąk w obu połowach obrazu. Wreszcie, jest to zapis miasta w czasie, gdy wartość gruntów była wysoka, trwał boom budowlany, a bankierzy dzielili ulice wspólnie z robotnikami¹.

Komentarz N. Turpina znakomicie oddaje istotę fotografii ulicznej. Wskazuje z jednej strony na szukanie tematów zdjęć w codziennym życiu, pośród ludzi oddających się zwykłym czynnościom, a z drugiej – na wychwytywanie momentów niezwykłych. Fotograf uliczny, jak pisali autorzy katalogu wystawy *Street Photography Now*, „makes something very ordinary seem extraordinary”². Do tego *street photographers* dążą do tworzenia ujęć przemysłanych, znakomicie skadrowanych, zatem zalecających się wszelkimi walorami dobrych kompozycji³. To wychwytywanie niecodzienności w wirze codzienności może przyjmować różne postaci: wąsaty facet z książką w ustach, transwestyta przekraczający uliczną barierkę, widziani od dołu robotnicy

¹ *Street Photography Now*, red. S. Howarth, S. McLaren, London 2011, s. 208. Fotografia dostępna pod adresem: http://nickturpin.com/portofolium/wp-content/uploads/Street_Hordhats.jpg.

² S. Howarth, S. McLaren, *Stare, Pry, Listen, Eavesdrop* [w:] *Street Photography Now*, s. 9–10.

³ *Ibidem*, s. 11.

leżący na szklanym daszku podczas montażu – to tylko nieliczne przykłady owych wziętych z życia niezwykłości. Dostrzeżenie nagłej harmonii w ulicznym chaosie i uchwycenie jej w nienagannym kadrze doskonale mieści się w tej poetyce.

Nie tylko N. Turpin wykonywał tego rodzaju zdjęcia. Specjalizuje się w nich również Michał Macioszczyk. Podczas gdy u podstaw fotografii N. Turpina z londyńskiego City stoi symetria obrotowa (pozy robotników zdają się powtarzać wygląd i gesty facetów w garniturach po obróceniu o 180°), to M. Macioszczyk szczególnie upodobał sobie symetrię translacyjną⁴. Mężczyzna grzebiący w samochodzie i kobieta poprawiająca dziecko w wózku wyglądają niemal identycznie, jakby ten sam wzór został zreprodukowany w dwóch przesuniętych względem siebie wariantach. Na innym zdjęciu długowłosa blondynka zwraca w lewo głowę w sposób niezwykle zbliżony do kobiety na plakacie reklamowym, a ich fryzury też są podobne. Wszystkie te zdjęcia zaskakują. Przede wszystkim budzą podziw jako efekt refleksu fotografa i sprawności jego ręki, zdolnych uchwycić szokujące zestawienie w wyjątkowo celnym momencie. Ale uderzają też samą udokumentowaną możliwością zachodzenia owych zbieżności w realnym świecie, w wirze miejskiego życia, gdzie nadal – jak w całej nowoczesności – królują pęd i zmienność. Wszak jednym z konstytutywnych elementów ponowoczesnego miasta jest mnogość zachodzących w nim zdarzeń: chwilowych, dziwnych, niepowtarzalnych⁵. Co zatem obrazują przywołane fotografie? Przypadkowe koincydencje? Refleksy wyższego porządku? A może tylko ludzką tęsknotę za wszechświatowym ładem?

2

Poczynając przynajmniej od Immanuela Kanta, a na współczesnej neuroestetyce kończąc, warunków możliwości świadomego i ustrukturyzowanego doświadczenia świata, w tym jego piękna lub uporządkowania, szuka się po stronie poznającego podmiotu⁶. Ernst Gombrich pisał, że zgodnie z psychologią postaci organizm ludzki ma wbudowany „zmysł porządku”⁷. W myśl tej koncepcji wychwytywanie ładów leży po stronie naszego umysłu, który na postrzeganie narzuca kategorie geometryczne, łącząc w ten sposób, upraszczając i syntetyzując wielość danych, jakich dostarcza nam percepcja. Zarówno dążenie do wprowadzania ładów, jak i odczytywanie zewnętrznego

⁴ O typach symetrii zob. klasyczną książkę Hermanna Weyla, *Symetria*, tłum. S. Kulczycki, Warszawa 1960.

⁵ E. Rewers, *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*, Kraków 2005, s. 73–79.

⁶ H. Kawabata, S. Zeki, *Neural Correlates of Beauty*, „Journal of the Neurophysiology” 2004, nr 91, s. 1699.

⁷ E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, tłum. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 5.



1. Michał Macioszczyk, *Snaps*.



2. Michał Macioszczyk, *Snaps*.

ładu są więc możliwe dzięki strukturze naszej jaźni, segregującej i porządkującej doznania, nie zaś przyrody, w której prawa fizyki mogą działać „bez wzajemnych zakłóceń” jedynie w „izolowanych systemach”⁸. Nie dziwią nas zatem koncentryczne kręgi fal na wodzie, do której wrzuciliśmy kamień, bo woda jest właśnie systemem względnie izolowanym, natomiast zawsze zastanawiać nas będą regularności w ułożeniu kamieni na łące, kształcie wzgórz czy drzew, bo w królestwie łądów jest wiele czynników zniekształcających fizyczną prostotę. Dlatego, znając z doświadczenia nieuporządkowanie dominujące w zewnętrznym świecie, reagujemy na wszelkie przejawy kontrastu „pomiędzy porządkiem a nieporządkiem”⁹. Regularności mogą być wynikiem świadomego działania człowieka („regularność jest znakiem intencji” – pisał E. Gombrich¹⁰), ale są czymś uderzającym i zastanawiającym, gdy pojawiają się bez jego zamierzonej ingerencji.

Rozumowanie autora *Sztuki i iluzji* tylko po części zdolne jest wyjaśnić zdjęcia wykonane przez N. Turpina czy M. Macioszczyka. Można oczywiście powiedzieć, że to wrodzone dążenie do porządku oraz zaskakujące odkrycie ładu w chaotycznym środowisku ulicznym wielkich miast doprowadziło do naciśnięcia spustu migawki aparatu fotograficznego i uwiecznienia spotkania robotników z bankierami czy paralelizmu pozy mężczyzny grzebiącego w aucie i matki poprawiającej dziecko w wózku. Ale jeśli faktycznie „regularność jest znakiem intencji”, to pytania o przyczyny owych koincydencji, wykraczających poza uwarunkowania umysłu poznającego i kierującego ręką fotografa, narzucają się same.

Zastanawiając się w *Fizyce* nad pojęciem przypadku, Arystoteles analizował zdarzenie nieodległe od londyńskiego doświadczenia N. Turpina. Pewien człowiek udał się na rynek i zobaczył tam swego dłużnika, którego bynajmniej się w tym miejscu nie spodziewał¹¹. Spotkanie było całkowicie nieplanowane. Nie oznacza to jednak, by w owym trafie nie działały prawa konieczności. Otóż dopóki obaj mężczyźni się na siebie nie natknęli, ich spotkanie leżało w sferze czystej możliwości. Ale możliwość ta podporządkowana była od początku pewnej konieczności: zajścia bądź niezajścia owego zdarzenia. Stagiryta tłumaczył w *Hermeneutyce*:

wszystko musi być albo nie być, i będzie albo nie będzie, ale nie zawsze można odróżnić i stwierdzić, który z tych członów jest konieczny. Twierdzę na przykład, że jutro odbędzie się bitwa morska albo się nie odbędzie, ale nie jest konieczne, ażeby jutro odbyła się bitwa morska ani też nie jest konieczne, ażeby się jutro nie odbyła, chociaż jest konieczne, ażeby się bądź odbyła, bądź nie odbyła¹².

⁸ *Ibidem*, s. 6.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*, s. 7.

¹¹ Arystoteles, *Fizyka*, tłum. K. Leśniak [w:] *idem*, *Dzieła wszystkie*, t. 2, Warszawa 1990, 196a (s. 52).

¹² Arystoteles, *Hermeneutyka*, tłum. K. Leśniak [w:] *idem*, *Dzieła wszystkie*, t. 1, 19a, s. 77.

Natomiast, gdy do spotkania już doszło, faktu tego nie da się wykreślić lub wymazać. *Factum infectum fieri nequit*: co się stało, to się nie odstanie¹³. Tym samym splot okoliczności, który doprowadził do spotkania dłużnika z wierzycielem, zamienił się *ex post* z zespołu warunków częściowo koniecznych do urzeczywistnienia możliwości w zespół konieczności spełnionych. Jeśli przed wydarzeniem konieczne było, by zaszedł jeden z dwóch członów alternatywy („jutro odbędzie się bitwa morska albo się nie odbędzie”), to po nim wymiaru konieczności, rozumianego jako spełnienie, nabrał tylko jeden człón (dwóch mężczyzn natknęło się na siebie na targu, do czego doprowadził szereg czynników: decyzja o wyjściu z domu o określonej porze, szybkość marszu, wybór drogi itd.).

Dla Arystotelesa nie ulegało wątpliwości, że konieczność *ex post* jest jedynie sumą pewnych trafów, a nie wynikiem odgórnego planu. Stwierdzał on jasno, że „przyczyny zdarzeń przypadkowych muszą być nieokreślone”, a więc wynikają jedynie ze szczęśliwych bądź nieszczęśliwych zbiegów okoliczności. Dlatego też konkludował:

sluszne zajmuje stanowisko, kto twierdzi, że przypadek jest zdarzeniem nieobliczalnym, albowiem to, co się da obliczyć, należy do dziedziny rzeczy zawsze albo najczęściej istniejących, podczas gdy przypadek należy do tych, które właśnie w tamtych stanowią wyjątek¹⁴.

Z dzisiejszej perspektywy moglibyśmy uściślić, że „przypadkiem jesteśmy skłonni nazywać każde zdarzenie, którego pojawienia się nie jesteśmy pewni, czyli któremu przypisujemy prawdopodobieństwo mniejsze od jeden”¹⁵.

Logiczne tłumaczenie koincydencji szeregiem zbiegów okoliczności o małej możliwości statystycznej powtarzalności często jednak bywa nieprzekonujące. Sigmund Freud wskazywał, że rozmaite przypadki budzą w nas wrażenie niesamowitości¹⁶. *Das Unheimliche* opiera się na wierze w Los, Moirę, Tyche, jakąś Siłę Wyższą, która tak kieruje ludzkimi drogami, że dochodzi do spotkania wierzyciela z dłużnikiem czy robotników z bankierami, choć prawdopodobieństwo zajścia owych zdarzeń jest bardzo małe. Podobnie surrealiści mówili o „przypadku obiektywnym” jako swoistej odpowiedzi udzielanej ludzkiej jaźni przez rzeczywistość zewnętrzną¹⁷. Podświadome pragnienia zostają spełnione „na jawie” jak ów opisany w *L'amour fou* „pantofelek Kopciuszka”, o którym po przebudzeniu myślał André Breton i który znalazł następnie na pchlim targu w postaci drewnianej ludowej łyżki o trzonku w kształcie bućki¹⁸. W takich przypadkach – zdaniem założyciela grupy – działają czynniki parapsychiczne, a w szczególności jungowska za-

¹³ G. Agamben, *Bartleby, czyli o przypadkowości*, tłum. S. Królak [w:] H. Melville, *Kopista Bartleby. Historia z Wall Street*, tłum. A. Szostkiewicz, Warszawa 2009, s. 139.

¹⁴ Arystoteles, *Fizyka*, 197a, s. 55.

¹⁵ M. Heller, *Filozofia przypadku. Kosmiczna fuga z preludeum i codą*, Kraków 2012, s. 152.

¹⁶ S. Freud, *Niesamowite* [w:] *idem, Pisma psychologiczne*, tłum. R. Reszke, Warszawa 1997, s. 249–250.

¹⁷ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Warszawa 1985, s. 110–122.

¹⁸ *Ibidem*, s. 112; A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, Gdańsk 2013, s. 185–187.

sada synchroniczności, wyjaśniająca antycypacje pewnych faktów zdolnościami profetycznymi¹⁹.

A zatem nasz umysł nie tylko wychwytuje nieczęste w świecie otaczającym znamiona porządku, jak to opisywał E. Gombrich, ale też próbuje dociec przyczyn owych koincydencji. Fotografie N. Turpina i M. Macioszczyka stają się intrygujące nie dlatego, iż pokazują stany rzadkie w miejskim środowisku, lecz że zmuszają nas do zastanowienia się nad rolą w nim przypadku i sił wyższych.

3

Przypadek w praktyce artystycznej zjawia się na dwa sposoby. „Z jednej [strony – W.B.] można by posiłkować się wszelkiego rodzaju wyznaczeniami artystów na temat udziału przypadku w powstawaniu kolejnych dzieł (...). Można by także tę uwagę uogólnić i stwierdzić, że przypadkowy jest zawsze pomysł na dzieło. Przypadkowy może być kleks na płótnie czy wers w myślach”. Natomiast „z drugiej strony należy zaznaczyć, że historia sztuki, zwłaszcza XX-wiecznej, obfitowała wręcz w prądy, tendencje czy gatunki, które dawały miejsce przypadkowi jako »podmiotowi sprawczemu«”²⁰. Pomijając działania surrealistów, stwierdzić należy, że do malarstwa przypadek wkroczył na dobre wraz z *informelem*. Tadeusz Kantor pozwalał, by w jego taszystowskich obrazach farba swobodnie ściekała po płótnie, tworząc samoistnie układy plam, czasem płaskich, czasem tak nasyconych twardniejącym pigmentem, że aż plastycznych. Artysta pisał: „Przypadek w malarstwie ma miejsce tam, gdzie materia malarska pod jakąkolwiek postacią określa się i formuje samodzielnie, a interwencja człowieka skupia się w inspirującym bodźcu, w pierwszym geście i ruchu”²¹. Te działania materii nie były oczywiście całkowicie pozbawione kontroli. Bacznie śledzone przez twórcę były zatrzymywane w momencie, gdy formujący się obraz przybierał postać interesującą dla malarza. Proces twórczy polegał zatem na obserwacji toczącego się działania materialnego, ale obserwacji czynnej, uruchamiającej wyobraźnię. Wyobraźnia, wyjaśniał T. Kantor, „wkracza w środek procesu twórczego, jest stale w pogotowiu, w napięciu, replikująca natychmiast na to, co napływa z zewnątrz”²². A Mieczysław Porębski dopowiadał: „Przypadek wytrąca wyobraźnię ze stanu inercji i samozadowolenia, porusza zastalę jej

¹⁹ K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu...*, s. 116; C.G. Jung, *Synchroniczność* [w:] *idem, Rebis czyli kamień filozofów*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa 1989, s. 503–567.

²⁰ R. Koschany, *Przypadek. Kategoria egzystencjalna i artystyczna w literaturze i filmie*, Wrocław 2006, s. 63–64.

²¹ T. Kantor, „Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja”. *O sztuce informel* [w:] *idem, Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz (Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 1), Wrocław 2005, s. 168.

²² *Ibidem*, s. 169.

złoża, zmusza ją do działania. Podrażniona stara się go zasymilować, określić, nadać pozbawionemu formy formę swoją własną²³.

W powstawaniu dzieła *informelowego* kluczowy był więc moment, w którym wylewana na płótno farba przybierać zaczynała kształty intrygujące dla wyobraźni twórcy. Proces formowania malowidła przebiegał zatem w czasie, nad którym rządy sprawował ślepy traf i prawa natury. „Rzeczywistość obrazu – stwierdzał T. Kantor – nie jest gotowa. Narasta. Nie da się przewidzieć epilogu”²⁴. Czas ów był normalnym, codziennym następstwem chwil. Farba spływała po podobrazu, znaczyła meandry, gęstniała. Jednak w pewnej chwili okazywało się, że ta zwyczajna sekwencja ruchów wywołanych grawitacją zaczynała się konkretyzować w coś niezwykłego: w układ form, który tworzył kompozycję. W 1957 roku M. Porębski nie znalazł dla owego układu lepszej nazwy niż „struktura”²⁵. Po czterdziestu latach stwierdzał co prawda, że pojęcia „struktury jako kontrolowanego przypadku nie da się chyba utrzymać”, ale też doprecyzowywał swoje ówczesne rozumowanie:

Wiem oczywiście, o co mi w tym tekście chodziło. O ów kreacyjny gest demiurga, charakterystyczny zarówno dla teatru Kantora, jak i dla jego malarstwa – również czy przede wszystkim może tamtego „taszystowskiego”, który stwarza obraz nie tyle ustrukturyzowany, co *ukierunkowany* na pewne określone, choć nie dające się z góry przewidzieć ani skodyfikować znaczenie²⁶.

Sekwencja zdarzeń czy działań, która na końcu wyłania jakieś nieoczekiwane znaczenie, rzuca nowe światło na problematykę przypadku. W arystotelesowskiej koncepcji tego zjawiska mówiło się o konieczności, wiążącej *ex post* szereg koincydencji. Ale dodać trzeba, że nie byłoby możliwości rozważania owego łańcucha, gdyby jego efektem nie stało się zdarzenie znaczące. Bez bitwy morskiej czy spotkania dłużnika z wierzycielem wypłynięcie w morze okrętów dwóch flot lub wyjście z domu dwóch ludzi przeszłoby niezauważone. Należy więc uściślić podaną wcześniej definicję i powiedzieć, że przypadkiem będziemy nazywać „każde zdarzenie *znaczące*, którego pojawienia się nie jesteśmy pewni, czyli któremu przypisujemy prawdopodobieństwo mniejsze od jeden”.

Jak już pisałem, historia spotkania dłużnika z wierzycielem czy proces powstawania obrazu T. Kantora rozgrywały się w czasie. Ten czas nie różnił się od innych chwil codziennego życia. Płynął w rytm zegara i zapisywał się krokami ludzi lub kolejnymi strużkami farby spływającej po płótnie. Czy jednak sam moment spotkania mężczyzn na rynku lub chwila, w której artysta dostrzegł rysującą się pośród meandrów pigmentu „strukturę”, należały do tego samego porządku czasowego, co poprzedzające je fakty? Z jednej strony oczywiście tak, gdyż były one logicznym wynikiem postępujących zbiegów cząstkowych wydarzeń. Z drugiej nie, ponieważ znaczący charakter spotka-

²³ M. Porębski, *Iluzja. Przypadek. Struktura (w związku z ostatnimi i dawniejszymi obrazami Tadeusza Kantora)* [w:] *idem, T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997, s. 65.

²⁴ T. Kantor, „Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja”..., s. 169.

²⁵ M. Porębski, *Iluzja...*, s. 66–67.

²⁶ *Ibidem*, s. 68.

nia dwojga ludzi lub ułożenia się farby w określonej kompozycji każdorazowo wyciskał w przepływającym czasie stygmat pewnej konieczności.

Już starożytni Grecy wyróżniali dwie odmiany czasu. Pierwszą był *χρόνος*, czyli codzienne, linearne następstwo zdarzeń, drugą natomiast *καιρός*, szczęśliwe zrządzenie losu czy zbieg okoliczności lub kryzys prowadzący do podjęcia ważnej decyzji²⁷. W dramaturgii terminem tym określano wkroczenie bohatera do akcji we właściwym momencie. Obie odmiany czasu tyleż są sobie przeciwstawne, ile ze sobą powiązane. W *Corpus Hippocraticum* mówi się, że „*chronos* jest tym, w czym mieści się *kairos*, *kairos* zaś tym, w czym kryje się niewiele *chronos*”²⁸. *Kairos* nie zastępuje zatem normalnego czasu, nie zaburza jego rytmu, nie powoduje, że zegary stają, lub nie sprawia, iż dzień się nie kończy. Ale jednocześnie jest on rodzajem nadzwyczajnej interwencji wydarzającej się w łonie *chronos*, bo odmienia bieg historii w jej makro- lub mikroskali. Oto bowiem dwaj mężczyźni wpadają na siebie, choć tego nie zamierzali, spływająca farba tworzy niezwykle układ form na płótnie, fotograf napotyka na ulicy wielkiego miasta ludzi układających się wbrew logice w symetryczne sekwencje.

Chronos jest zatem czasem naturalnym, płynącym równo i niczego niefaworyzującym, natomiast *kairos* jest wtargnięciem innego porządku w ten uładzony rytm godzin i codziennych zdarzeń. Jest on czasem nadającym znaczenie poprzez takie splatanie przypadków, że stają się one sensowne. Dlatego teologia chrześcijańska wiązała *kairos* z wkraczaniem Boga w ludzką historię i z pośannictwem mesjańskim²⁹. Także Olga Tokarczuk, rozważająca w powieści *Bieguni* niezwykłości czasu, pisała, że Kairos (przywoływany przez nią jako pomniejszy bóg grecki i stąd pisany dużą literą)

działa zawsze w punkcie przecięcia się ludzkiego czasu linearnego i boskiego – kolistego. A także w punkcie przecięcia się miejsca i czasu, w momencie, który otwiera się na krótko, żeby pomieścić tę jedną, właściwą, niepowtarzalną możliwość. To punkt, w którym prosta biegnąca znikąd donikąd styka się na jeden moment z okręgiem³⁰.

4

Jak dowodził przed laty Dagobert Frey, symetria w dziełach sztuk plastycznych wyklucza wszelką sugestię czasowości i ewokuje poczucie spokoju,

²⁷ S. Bielecki, *Kairos (1)* [w:] *Encyklopedia Katolicka*, t. 8, Lublin 2000, szp. 324.

²⁸ Cyt. za: G. Agamben, *Czas, który zostaje. Komentarz do „Listu do Rzymian”*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009, s. 85.

²⁹ K. Rahner, H. Vorgrimler, *Mały słownik teologiczny*, tłum. T. Mieszkowski, P. Pachciarek, Warszawa 1996, s. 199 (s.v. *Kairos*).

³⁰ O. Tokarczuk, *Bieguni*, Kraków 2007, s. 434.

trwania oraz niezmienności³¹. Jan Białostocki korygował jego opinię, wskazując na istnienie symetrii dynamicznych, gdzie np. dwie postaci w lustrzanym odbiciu wykonują gwałtowne gesty w przeciwnych kierunkach. Argumentował też, że różna waloryzacja stron, np. lewej i prawej, osłabia symetryczność osiowej kompozycji, jak w scenach Sądu Ostatecznego, nadając obydwu jej częściom różne zabarwienie aksjologiczne (zbawieni po prawej jako wyraz dobra i potępieni po lewej jako strefa zła)³². W sumie jednak stwierdzał, że:

W sztuce dogmatycznej, prezentującej wieczne prawdy, rządzi ścisła symetryczność. W sztuce wyrażającej zróżnicowane treści ideowe strony zyskują różne znaki moralne i, choć równoważne formalnie, nie są równoważne treściowo. W sztuce narracyjnej, przedstawiającej akcję, determinanty naturalne i kulturowe zakłócają równoważność symetrii, ponieważ kierunek ruchu nie jest pozbawiony wartości skojarzeniowych³³.

Tym samym poniekąd przyznawał rację D. Freyowi, że pełna i ścisła symetria wiąże się z zatrzymaniem czasowości, statyką oraz bezruchem.

W zdjęciach N. Turpina i M. Macioszczyka obecność układów symetrycznych jest doskonale widoczna. Ale też odbiorca ma poczucie, że fotografom udało się uchwycić jedynie krótką chwilę, w której ta geometryczna spójność miała miejsce. Wydaje się, że szczęśliwy traf jest wynikiem wkroczenia *kairos* w czas wielkiego miasta – momentem, który, by raz jeszcze zacytować O. Tokarczuk, „otwiera się na krótko, żeby pomieścić tę jedną, właściwą, niepowtarzalną możliwość”. Symetryczność zdjęć odbierana jest jako krucha i przez to znacząca. Oto bowiem struktura, wywołująca zazwyczaj wrażenie trwałości i bezczasowości, uzyskana została w rzeczywistości dynamicznej, podlegającej ciągłym zmianom. Co jednak ów fakt oznacza?

Pierwsza możliwa odpowiedź na to pytanie głosiłaby, że przez zmienność wydarzeń przebiła się niezmienna istota wszechświata. *Kairos* byłby wówczas czasem objawiającym prawdziwą naturę kosmosu, czyli – zgodnie z greckim źródłosłowem – budujące go matematyczne uporządkowanie, harmonijną współmierność, *symmetrię*. Przeświadczenie to jako pierwsi wyrazili pitagorejczycy. Zdaniem Arystotelesa:

zająwszy się naukami matematycznymi, nauki te rozwinęli, a zaprawiwszy się w nich, sądzili, że ich zasady są zasadami wszystkich rzeczy. Skoro tedy liczby zajmują z natury pierwsze miejsce wśród tych zasad, a w liczbach, w większym stopniu niż w ogniu, ziemi i wodzie, można dostrzec, jak sądzili, wiele podobieństw do rzeczy istniejących i powstających (...); skoro więc wszystkie inne rzeczy wzorowane są, jak im się zdawało, w całej naturze na liczbach, a liczby wydają się pierwszymi w całej naturze, sądzili, że elementy liczb są elementami wszystkich rzeczy, a całe niebo jest harmonią i liczbą³⁴.

³¹ D. Frey, *Zum Problem der Symmetrie in der bildenden Kunst* [w:] *idem, Bausteine zu einer Philosophie der Kunst*, red. G. Frey, Darmstadt 1976, s. 250–251.

³² J. Białostocki, *Uwagi o symetrii w sztukach wizualnych* [w:] *idem, Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 67–68.

³³ *Ibidem*, s. 69.

³⁴ Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, t. 2, 985b, s. 627.

Możliwość druga byłaby w stosunku do pierwszej pesymistyczna. Oto uchwycenie symetrii w wielkomięskim ruchu oznaczałoby nie objawienie uporządkowania wszechświata, lecz jedynie sfotografowanie przypadku: chwilowej koincydencji pozbawionej głębszego znaczenia i podłoża. Możliwość taka bliższa jest współczesnej wrażliwości, wyrastającej z doświadczenia powszechnej niestabilności³⁵. Płynna jest przede wszystkim rzeczywistość społeczna, ale niesie ona jednak za sobą również poczucie braku kosmicznych reguł. Choć fizycy i filozofowie przyrody nie mają wątpliwości, że matematyka rządzi naturą, stwierdzając, iż powstanie cząstek materii poprzedziła doskonała matematyczna symetria³⁶, prawda ta nie przekłada się na przekonania codzienne. Człowiek nowoczesny i ponowoczesny silnie odczuwa swą przygodność. Jest rzucony w świat i sam musi budować swą tożsamość. Musi wybrać reguły, według których będzie postępował. Nie dysponuje powszechnie obowiązującymi wzorami, zakorzenionymi w hierarchicznym łańdźcu wszechświata. Chłopiec

urodzony w rodzinie obywateli ateńskich musiał stać się tym, kim wolni obywatele Aten winni byli się stać: doskonałym ateńskim dżentelmenem. W chwili narodzin od tajemniczych sił otrzymywał on prezent urodzinowy w postaci modelu, końca, ostatecznego celu największego osiągnięcia swojego życia. Ludzie działali wedle wyznaczonych sobie, ograniczonych możliwości, co oczywiście nie zmienia faktu, że byli sterowani. Nie byli wrzuceni w wolność, nie byli też wrzuceni w Nicość. Umieszczono ich raczej wewnątrz pewnego wzorca, którego możliwości i ograniczeń nauczyli się we wczesnym dzieciństwie. Wiedzieli, co mogą czynić i co powinni osiągnąć; zostali stworzeni, choć to nie oni byli swymi stwórcami³⁷.

Natomiast ludzie współcześni podobni są

do listów wrzuconych na chybił trafił do różnych skrzynek pocztowych, choć w tym przypadku na kopertach nie widnieje żaden adres: nie mają one miejsca przeznaczenia. Można powiedzieć, że listy same muszą określić swe miejsce docelowe. (...) Brak adresu na kopercie oznacza wrzucenie w wolność lub nicość³⁸.

W płynnej rzeczywistości, w świecie ciągłych wyborów, istnieją jedynie przypadki losowe, na które nie mamy wpływu³⁹. Nie ma żadnego *kairos*, a jedyny realny czas to rzeka zdarzeń toczących się stale naprzód bez żadnego planu i bez żadnych nadzwyczajnych interwencji w ów bieg. Symetria zapisana na zdjęciach nie obrazuje zatem żadnej uniwersalnej *symetrii*, żadnego kosmicznego porządku, lecz co najwyżej tęsknotę za nieistniejącym łańdźcem⁴⁰.

³⁵ Z. Bauman, *Płynna nowoczesność*, tłum. T. Kunz, Kraków 2006.

³⁶ J. Życiński, *Trzy kultury. Nauki przyrodnicze, humanistyka i myśl chrześcijańska*, Poznań 1990, s. 153; P. Kienle, *Zur Symmetrie und Symmetriebrechung in der Natur [w:] Symmetrie in der Kunst, Natur und Wissenschaft*, Bd. 1, Darmstadt 1986 (katalog wystawy na Mathildenhöhe), s. 31–32.

³⁷ Á. Heller, *Przygodność [w:] eadem, Eseje o nowoczesności*, tłum. W. Bulira, Toruń 2012, s. 67.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ O. Marquard, *Apologia przypadkowości. Dociekania filozoficzne na temat człowieka [w:] idem, Apologia przypadkowości. Studia filozoficzne*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 133.

⁴⁰ K. Wolbert, *Symmetrie und Autonomie. Die Sehnsucht nach der Mitte oder Seelische Balance und freie Selbstbestimmung als kongruente Denkfiguren in Ästhetik und Kunsttheorie [w:] Symmetrie in der Kunst...*, s. 353–354.

Tej pesymistycznej wymowie doświadczenia powszechnej płynności starał się nadać inne znaczenie Giorgio Agamben. Rozważając problem przygodności świata, stwierdzał, że nie opiera się ona na całkowitej przypadkowości istnienia. Pisał, że

obecnie i na wieki wieków świat jest z konieczności przypadkowy i przypadkowo konieczny. Między *niemożność nieistnienia*, przypieczętowującą dekret konieczności, a *możność nieistnienia*, definiującą chwiejną przypadkowość, skończony świat wprowadza przypadkowość podniesioną do drugiej potęgi, która nie ustanawia jednak jakiegokolwiek wolności: *świat może nie nie istnieć, może być nie do naprawienia*⁴¹.

Formuła, że świat „może nie nie istnieć” oznacza, iż nie ma żadnej uniwersalnej wyższej mocy nadającej bytowi znamiona konieczności. Nasze uniwersum pozbawione jest więc Boga czy Absolutu, ale jednocześnie ta struktura ontologiczna jest trwała: choć brak jej metafizycznego fundamentu poza nią samą, nie może ona po prostu przestać istnieć. Świat taki jest nie do naprawienia, bo pozostaje permanentnie przygodny. Ma braki, wady, niedoskonałości, ale istnieje wraz z nimi i pomimo wynikających z nich felerów. W takim świecie – i to jest możliwość trzecia – obrazy harmonii i symetrii są częścią przygodności, pojawiają się i znikają, ale sama rzeczywistość na tym nie cierpi. Trwa ona pomimo swej ułomności, a doskonała harmonia nigdy nie zapanuje w niej na dobre. G. Agamben konstatował, że byt „jest w sposób konieczny przypadkowy” i jednocześnie „przypadkowo konieczny”⁴². Zdjęcia M. Macioszczyka i N. Turpina pokazują więc może, że obrazy harmonii to nic innego jak przypadkowy zbieg okoliczności tworzący pozór konieczności (*resp.* doskonałości), wyrażający wyłącznie nieusuwalną przypadkowość istnienia jako takiego i jego potencjalność – stałą możliwość przekształcania się w inne układy, mniej lub bardziej symetryczne lub chaotyczne.

Istnieje wreszcie możliwość czwarta. Być może nasz świat jest jedynie siatką zdarzeń, rozgrywających się w ramach potencjalnych kombinacji i transformacji. Nie ma zatem apriorycznego systemu, ale nie ma też całkowitej płynności⁴³. Symetrie byłyby w takim razie pewną klasą zdarzeń w rzeczywistości dopuszczającej powstanie zarówno układów estetycznych, jak i całkowicie niezakomponowanych, a *kairos* szczęściem fotografa, który znalazł się przypadkiem (czyli znów w ramach pewnej puli możliwych zdarzeń) w pobliżu.

Patrząc na zdjęcia N. Turpina i M. Macioszczyka, nie można rozstrzygnąć, która z podanych możliwości najlepiej do nich pasuje. Kruchość sfotografowanych scen podkreśla ich przypadkowość, ale także intryguje niezwykłością, każąc pytać o niezwykłość samego zbiegu okoliczności, który doprowadził do ich powstania. Być może najbliższa prawdy będzie więc konstatacja, że obrazują one wszystkie cztery możliwości naraz, będąc zapisem zarówno tęsknot, jak i doświadczeń człowieka ponowoczesnego, tyleż świadomego

⁴¹ G. Agamben, *Wspólnota, która nadchodzi*, tłum. S. Królak, Warszawa 2008, s. 46.

⁴² *Ibidem*, s. 114.

⁴³ E. Rewers, *Post-polis...*, s. 74–77.

płynności otaczającego go świata, ile czekającego na zdarzenia znaczące. Człowieka przeżywającego swą przygodność, a przy tym nostalgicznie szukającego kosmicznego porządku, czyli odwołującego się do tradycyjnych form ujmowania otaczającej nas rzeczywistości. Kogoś, kto – wbrew dominującej świadomości bytowej kontyngencji – jednak nadal, czasem naiwnie i „prymitywnie”, wierzy w Los, przeznaczenie lub niezwykle moment czasowy, zdolny odmienić szarą egzystencję. Bo, jak pisał Czesław Robotycki, „kultura jest palimpsestowa, za jej tekstami na różnych poziomach ich użycia, za działaniami kreującymi kulturowe artefakty zawsze odnajdziemy jakieś odradzające się idee, powracające tematy, powtarzające się problemy”⁴⁴.

⁴⁴ C. Robotycki, *Wprowadzenie* [w:] *idem, Nie wszystko jest oczywiste*, Kraków 1998, s. 12.