

Sebastian KŁOSEK
(Uniwersytet Łódzki)

KAIROS A FOTOGRAFIA

KAIROS AND PHOTOGRAPHY

Problem of time was widely discussed in Greek antiquity. Numerous definitions of time indicate that the phenomenon was not clear to the ancient people. Kairos was among of them. It described the unique moment, which was bringing to a halt normal course of time and allowed a change to happen. And nowadays, Kairos is still considered as faint moment that if not captured, disappears irretrievably. This paper analyzes the connection between Kairos and the contemporary art medium – photography, which main idea is to catch and hold the very special moments.

Key words: time, Kairos, Metanoia, photography.

Problem czasowości powracał w rozważaniach filozoficznych w ciągu wieków. Już w starożytności czas postrzegany był jako czynnik determinujący ludzkie życie, a przynajmniej taki, w którym było ono bezsprzecznie osadzone tylko na ulotną chwilę. Czas starożytnych biegł przed siebie w nieznaną wieczność, bądź też zataczał koła, którym odpowiadały powtarzane przez człowieka rytuały, wtórujące następującym po sobie porom roku.

W kulturze Greków człowiek został określony jako „efemeryda” z uwagi na swoją kondycję związaną z czasowym i nieregularnym następstwem przypadków¹. Jedynie bogowie greccy wymykali się prawom przemijania, a herosi zyskiwali przestrzeń czasu otwartego na Wyspach Szczęśliwych². Dla Heraklita z Efezu czas odsłaniał swą naturę dopiero w nieustannym ruchu świata i to czynniki zewnętrzne determinowały czasowość ludzką³.

U Platona czas był absolutem. Istniał niezależnie i pomimo wszystko. Rzeczy i zdarzenia po prostu się w nim znajdowały. W *Timajosie* autor tłumaczył kolistość czasu wiecznymi powrotami w historii świata, który, jak i czas, stanowił obraz pięknej wieczności⁴.

¹ J. Rybowska, *Wyspy Szczęśliwe – miejsca, gdzie czas nie istnieje*, [w:] J. Czerwińska et al. (red.), *Kategorie i funkcje czasu w ujęciu starożytnych*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2009, s. 88.

² *Ibidem*, s. 92.

³ P. Rotengruber, *Dialog i czas*, [w:] P. Orlik (red.), *Aporie czasu*, Wydawnictwo Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, Poznań 2011, s. 89.

⁴ Platon, *Timajos*, [w:] idem, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, Wydawnictwo Antyk, Kęty 2005, 38B.

Arystoteles natomiast zakładał, że czas nie istnieje niezależnie od zdarzeń, które się w nim przejawiają. To one stanowią o jego upływie i dzięki temu możemy obserwować związki czasowe między rzeczami i tzw. „dzianie się”⁵. Warunkiem istnienia czasu stał się umysł, który może policzyć jego przepływ, jako miarę ruchu ze względu na „przed” i „po”⁶. Czasowość zatem była u Arystotelesa ilościowym ujęciem zdarzeń⁷.

Natomiast paradoksy Zenona z Elei ujawniły trudności w rozumieniu czasu i przestrzeni jako wielkości ciągłych. Paradoks strzały pokazał, że w każdej chwili teraźniejszej strzała nie porusza się, lecz spoczywa, zajmując jakieś określone miejsce w przestrzeni. Jej zawieszenie jest pochodną podziału czasu na nieskończenie małe fragmenty chwil, w których strzała spoczywa, więc w istocie spoczywa ona w ogóle. Ten spoczynek staje się wyrwaną chwilą utrwaloną w czasie, zawieszoną w „dyskretnym momencie”⁸.

Epikur z Samos, poprzez pryzmat egzystencjalnej samotności człowieka, przestrzegając czas jako przedmiot indywidualnego zagospodarowania i dlatego podkreślał konieczność rozważania w wydobywaniu z własnego życia tego, co najlepsze⁹. Zwracał w ten sposób uwagę na człowieka jako decydenta w zakresie własnej wolności do wyborów przez siebie dokonywanych oraz na wagę każdego z tych dyskretnych momentów, jakie zjawiają się w życiu.

W tym aspekcie można rozważyć czas ludzki przeznaczony na życie, które składa się z powtarzających się modułów rytualnych. W odmierzonym *Chronosie* żył starożytny Grek w swojej ludzkiej wieczności, czyli w *Aionie*, którego znaczenie doskonale oddaje wieczność trwania świata idei Platónskich. W tej wieczności zadanej człowiekowi aż do jego kresu, zdarzały się momenty, które na chwilę wstrzymywały bieg zdarzeń i odrywały jego uwagę od wszystkich rzeczy doczesnych, zawieszając tym samym czasowość. W tych momentach – w *Kairosie* – wydarzało się to, co metafizyczne. Był to czas krytyczny, zwany również stosowną chwilą, nadarzającą się okazją, szansą, sposobnością, rozstrzygającą chwilą, szczególnym wydarzeniem, ulotnym momentem, który raz nieuchwycony mijał bezpowrotnie¹⁰. Wyrażenie greckie ἐπὶ αὐτοῦ τοῦ καιροῦ ma znaczenie ‘w decydującym momencie’. Może odnosić się również do stosownej miary, korzyści, pożytku, a także wrażliwego miejsca na ciele. Jako przymiotnik, καιρῖος oznacza także ‘niebezpieczny, śmiertelny, zabójczy’¹¹. *Kairos* zjawiał się

⁵ *Czas*, Stanford Encyclopedia of Philosophy, www.etiudafilozoficzna.pl [dostęp 10.02.2015].

⁶ Arystoteles, *Fizyka*, przeł. K. Leśniak, Biblioteka Gazety Wyborczej, t. I, PWN, Warszawa 2010, 220a.

⁷ Arystoteles, *Metafizyka*, przeł. K. Leśniak, PWN, Warszawa 1983, 1020a.

⁸ B. Ogrodnik, *Czas i wieczność*, „Śląskie Studia Historyczno-Teologiczne” 31 (1998), s. 72.

⁹ P. Rotengruber, *op. cit.*, s. 89.

¹⁰ A. Komornicka, *Personifikacja czasu w epigramach i sentencjach greckich*, [w:] J. Czerwińska et al. (red.), *Kategorie i funkcje czasu w ujęciu starożytnych*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2009, s. 26.

¹¹ Z. Węclewski, *Słownik grecko-polski*, Wydawnictwo Wende i S-ka, Warszawa 1905, s. 365. Por. Z. Abramowiczówna, *Słownik grecko-polski*, t. II, PWN, Warszawa 1960, s. 537.

jako impuls, zaburzający przebieg *Chronosu*, by oderwać człowieka na moment od mozolnej drogi ku wieczności i dać mu szansę na zachwyt innością podejścia do świata oraz zmianę ścieżki, którą ten podąża. Moment ten zatem może być rozpatrywany z punktu widzenia zarówno czysto estetycznego, jak i etycznego, gdyż dotyczy problematyki wyborów człowieka, choć najczęściej podkreśla się właśnie jego wymiar pragmatyczny.

Patronem owej stosownej chwili jest *Kairos* – najmłodszy syn Zeusa, o którym stosunkowo niewiele wiadomo. Opis jego wyglądu znany jest przede wszystkim z epigramu Poseidipposa odnoszącego się do rzeźby Lizypa, która obecnie znana jest z reliefowych kopii rzymskich. Bóg stosownej chwili przedstawiony został jako młodzieniec ze skrzydłami na plecach i u stóp. Niemal zawieszony nad ziemią, bądź balansujący na palcach, często w innych przedstawieniach stojąc na kuli lub kole dla wyrażenia niestabilności charakteru. Ponadto, trzyma on w ręce brzytwę, której ostrość oddaje nagłość pojawiania się i znikania ulotnej chwili. Nad czołem jego unosi się długi pukiel włosów, za który człowiek może go szybko złapać i pochwycić w ten sposób swój *Kairos*. Niewielkie nawet zawahanie może spowodować, że zamiast ujarzmić bożka, ów śmiałek widzi już tylko jego łysą potylicę, która świadczy o utracie szansy. W epigramie Poseidipposa kryje się przepis na domniemane szczęście wynikające z pochwycenia stosownej chwili oraz rada, by być czujnym, bo nigdy nie wiadomo, kiedy owa sposobność się nadarzy. Poseidippos tak oto opisuje *Kairos* w utworze *Εἰς ἄγαλμα τοῦ Καιροῦ*¹²:

α. Τίς πόθεν ὁ πλάστης; **β.** Σικυώνιος.

α. Οὐνομα δὴ τίς; **β.** Λύσιππος.

α. Σὺ δὲ τίς; **β.** Καιρὸς ὁ πανδαμάτωρ.

α. Τίπτε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; **β.** Ἄει τροχᾶω.

α. Τί δὲ ταρσοῦς ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; **β.** Ἴπταμ' ὑπηνέμιος.

α. Χεὶρὶ δὲ δεξιτερῇ τί φέρεις ξυρόν; **β.** Ἀνδράσι δεῖγμα, ὡς ἀκμῆς πάσης ὀξύτερος τελέθω.

α. Ἡ δὲ κόμη, τί κατ' ὄψιν; **β.** Ὑπαντιάσαντι λαβέσθαι.

α. Νῆ Δία, τὰξόπιθεν δ' εἰς τί φαλακρὰ πέλει; **β.** Τὸν γὰρ ἄπαξ πτηνοῖσι παραθρόξαντά με ποσσὶν οὔτις ἔθ' ἰμείρων δράζεται ἐξόπιθεν.

α. Τοῦνεχ' ὁ τεχνίτης σε διέπλασεν; **β.** Εἶνεκεν ὑμέων, ξεῖνε· καὶ ἐν προθύροις θῆκε διδασκαλίην.

*Na posąg Kairosa (według Lizypa)*¹³:

A. Kim i skąd jest rzeźbiarz? **B.** Z Sykionu.

A. A imię jego? **B.** Lizyp.

A. Ty zaś kim jesteś? **B.** Kairos¹⁴ poskramiający wszystko.

A. Dlaczego stoisz na palcach? **B.** Wciąż biegnę.

¹² Poseidippos, *Εἰς ἄγαλμα τοῦ Καιροῦ*, [w:] *The Greek Anthology with an English translation by W.R. Paton*, vol. V, The Loeb Classical Library, London 1918, s. 324–325 [AP, XVI, 275].

¹³ Tłum. własne. Cf. A. Komornicka, *Poezja starożytnej Grecji. Wybrane gatunki literackie*, Łódź 1987, s. 5–6.

¹⁴ Paton w *Antologii Greckiej* w tym miejscu podaje słowo „time”, z uwagą że nie chodzi o czas w sensie rozciągłości i trwania, ale o sposobność, okazję.

- A. Dlaczego u stóp masz po parze skrzydeł? B. Latam z wiatrem.
 A. Dlaczego w prawej ręce masz brzytwę? B. Na dowód ludziom, że od każdego ostrza ostrzejszy jestem.
 A. A włosy nad obliczem twoim? B. Aby uchwycił się ten, który wyszedł mi naprzeciw.
 A. Na Zeusa. Czemu tylna część głowy jest łysa? B. Aby już nikt nie chwycił z tyłu, chociażby pragnął, mnie, który minąłem go raz jeden na mych stopach uskrzydłonych.
 A. Dlaczego artysta cię ukształtował? B. Z waszego powodu, o gościu, i u drzwi umieścił jako naukę.

Nieprzejednany bóg zjawia się na moment, by odkryć prawdę o rzeczywistości. Człowiek, który go pochwyci, otrzyma dar objawienia i zatrzyma dla siebie tę wyjątkową chwilę. Jakże ten opis przypomina fotograficzne ujęcie zdarzenia i zachowania go w stosownej chwili.

Czas w sztuce, a zwłaszcza w fotografii, odgrywa rolę zasadniczą. Wręcz należałoby rzec, że uchwycenie zdarzenia czy bytu w jednym z jego *Kairosów* stanowi istotę fotografii. Interpretacja przekonań Zenona z Elei dotycząca stałego obrazu jako dyskretnego momentu czasu, który jest reprezentatywny dla fotografii, może posłużyć także do zrozumienia istoty filmu jako zbioru takich momentów budujących narrację poprzez poklatkowe ujęcia. Jednak, w każdej z takich fotografii kryje się zapisana szczególna opowieść. Roland Barthes zauważa:

W fotografii unieruchomienie czasu objawia się w przesadnym trybie, nawet monstualnym: Czas zostaje połknięty [...]. I choć zdjęcie może być czymś nowoczesnym, włączonym w naszą najbardziej palącą codzienność, to jednak będzie w nim tajemniczy punkt nieaktualności, dziwny zastój, zasadnicza istota zatrzymania¹⁵.

André Bazin w swojej *Ontologii obrazu fotograficznego* zwraca uwagę na odwieczną, psychologiczną potrzebę człowieka do „pokonania czasu trwałością formy”¹⁶. Pokazuje rozwój myślenia o ontologicznym wymiarze obrazu modelu i przedstawienia, podkreślając stopniowe przechodzenie od pojmowania realnej postaci i jej portretu jako identycznych, aż do procesu, w którym następuje substancjalne rozdzielenie bytów.

Susan Sontag pisze w swych esejach *O fotografii*, że każda fotografia jest wieloznaczna i dla odbiorcy, i dla twórcy, który dokonał wyboru własnym spojrzeniem¹⁷. Przecież to twórca wybiera moment i sposób, w jaki chce zatrzymać w *Kairosie* dane zdarzenie. Dokonuje wówczas, jak chciał Bazin, balsamowania chwili – procesu odsyłającego do pojęcia mumii, która dla starożytnych Egipcjan stanowiła warunek przedłużenia życia w zaświatach, a dla potomnych była odniesieniem do dawnej realnej postaci. Nieśmiertelność uzyskana przez zabalsamowanie, uzależniona była więc od materialnego zachowania ciała. W pewnym

¹⁵ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 154.

¹⁶ A. Bazin, *Ontologia obrazu fotograficznego*, [w:] idem, *Film i rzeczywistość*, przeł. B. Mi-chałek, Warszawa 1963, s. 9–17.

¹⁷ Zob. S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.

sensie takie znaczenie zostało przetransferowane na maski pośmiertne i portrety. Pośmiertne odlewy twarzy były swego rodzaju odciskami prawdy, wchodziły w czasie aktualnym w relacje z oryginałem, ale zachowywały już tylko jego znaczenie poza *Chronosem*, właśnie to znaczenie, którego *Kairos* nigdy już nie zostanie ponownie włączony w ciągły rytm życia. Za to przenosiły istotę oryginału w inny wymiar – w wieczne trwanie pamięci indywidualnej i masowej¹⁸. Rozważając fotografię w taki sposób, można stwierdzić, że jest ona kontynuacją maski – na pewno jest swego rodzaju odciskiem dokonanym światłem na *Kairosach* oryginałów dostępnych artyście i przeniesieniem ich w inny sposób bytowania. Jest więc zabalsamowaniem czasu swoistego. Jednocześnie fotografia przenosi realność przedmiotu na jego reprodukcję, a sztuki plastyczne, takie jak malarstwo, zostają sprowadzone do prób naśladowania podobieństwa. Obraz fotograficzny osiąga niemal „pośmiertną” identyczność z modelem, choć w zasadzie stanowi duchowy odcisk jego obecności w naszych wspomnieniach.

Bazinowskie balsamowanie nabiera w tym świetle nowego wymiaru. Nie jest to tylko mumifikacja obrazu doczesnego z jego elementem istotowym i unieruchomienie go w czasie, ale fotografowanie wytwarza nowy podmiot materialny, w którym zamieszkuje pierwiastek duchowy. Należy ten proces kojarzyć z myślową reakcją utożsamiania przedstawienia na fotografii z obiektem realnym, podkreślając tym samym znaczenie oddziaływania psychologicznego fotografii i jej nakierowania wspomnienia na obiekt sam w sobie, istniejący poza czasem. W taki sposób fotografia przywraca do życia w *Chronosie* odbiorcy sztuki to, co zostało zatrzymane w swoim *Kairosie*. Tak zbudowana struktura fotografii podkreśla psychologizm i zależność od aktu świadomości. Intencjonalność zawiesza doświadczenie fotografii między empiryzmem a transcendentalizmem. Jacques Derrida wskazuje na bycie pomiędzy genezą a strukturą – na noemat, który „nie jest ani ze świata, ani ze świadomości, ale jest światem lub czymś z tego świata dla świadomości”¹⁹. Roland Barthes definiuje z kolei noemat fotografii jako rzecz byłą – „to-co-było”, czyli przedmiot myślenia, który istniał realnie w określonym czasie – w stosownej chwili właśnie, i pozostawił na niej swoje piętno. Barthes pisze:

Działając po linii porządku paradoksalnego [...] pod wpływem nowego doświadczenia intensywności wywiodłem z prawdy obrazu rzeczywistość jego powstania. Stopiłem prawdę i rzeczywistość w jednym odczuciu i w nim umieściłem odtąd naturę – ducha Fotografii²⁰.

„To-co-było” wiąże się ściśle z kategorią obecności, którą za Derridą można by wyrazić jako „źródłowy ślad”, będący, adaptując ten termin do niniejszych rozważań z pola badań nad pismem i językiem, przesunięciem metafory istnienia

¹⁸ A. Pieńkos, *Tracona moc obrazu czyli epizody nowoczesnego realizmu*, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2012, s. 143.

¹⁹ M. Waligóra, *Wstęp do fenomenologii*, Universitas, Kraków 2013, s. 156.

²⁰ R. Barthes, *op. cit.*, s. 131.

poza czasem uchwyconym w fotografii, poprzez łańcuch wspomnieniowy, na zjawisko fotografowane²¹. Fotografia zatem stanowi podłoże pamięci własnej o *Kairosach*, które jak uskrzydłony bożek, przemknęły przez nasze życie.

Uświadomienie sobie przemijalności i niemożności zatrzymania kruchej chwili, a także dokonanej utraty szansy na pochwycenie *Kairosa*, który właśnie umknął, rodzi poczucie smutku. Nawiązuje ono do innego opisu bożka, który tym razem nie podąża przez ulotny moment sam. Decymus Magnus Ausoniusz uzupełnił treściowo epigram Poseidipposa, wprowadzając drugą postać. W rzymskiej poezji *Kairos* staje się boginią *Occasio*. W utworze *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae*²² pojawia się jeszcze *Metanoja*, która bierze udział w następującej rozmowie:

In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae

- A. Cuius opus? B. Phidiae: qui signum Pallados, eius quique Iovem fecit; tertia palma ego sum. Sum dea quae rara et paucis occasio nota.
 A. Quid rotulae insistis? B. Stare loco nequeo.
 A. Quid talaria habes? B. Volucris sum. Mercurius quae fortunare solet, trado ego, cum volui.
 A. Crine tegis faciem. B. Cognosci nolo.
 A. Sed heus tu occipiti calvo es? B. Ne tenear fugiens.
 A. Quae tibi iuncta comes? Dicat tibi. Dic rogo, quae sis.
 C. Sum dea, cui nomen nec Cicero ipse dedit. Sum dea, quae factique et non facti exigo poenas, nempe ut paeniteat. Sic Metanoea vocor.
 A. Tu modo dic, quid agat tecum. B. Quandoque volavi, haec manet; hanc retinent, quos ego praeterii. Tu quoque dum rogitas, dum percontando moraris, elapsam disces me tibi de manibus.

*Na posąg Sposobnej Chwili i Żalu*²³

- A. Czyż to jest dzieło? B. Fidasza: tego, który wykonał pomnik Pallady, tego, który wyrzeźbił Jowisza; jego trzecim wielkim dziełem jestem. Jestem Sposobną Chwilą, boginią, która z rzadka i niewiele jest znana.
 A. Czemu na kółku stoisz? B. Ustać w miejscu nie mogę.
 A. Dlaczego skrzydlate sandały masz? B. Zdolna do lotu jestem. Te rzeczy, które Merkury ma zwyczaj błogosławić, ja przekazuję, kiedy chcę.
 A. Za włosami skrywasz twarz. B. Nie chcę być rozpoznana.
 A. Lecz cóż, twoja potylicza łyśa jest? B. Abym nie była złapana, gdy uciekam.
 A. Kim jest twoja towarzyszka? Niech powie ci. Powiedz proszę, kim jesteś.
 C. Jestem boginią, której nawet sam Cyceron imienia nie nadał. Jestem boginią, która wymierza kary za to, co uczynione i za to, co zaniechane, mianowicie, aby spowodować żal. Jestem nazywana *Metanoją*²⁴.
 A. Tak więc powiedz, cóż ona robi z tobą. B. Kiedy ja już uleciałam, ta pozostaje; ją wstrzymują ci, których ja ominęłam. Ty także podczas gdy wypytyujesz, podczas gdy tracisz czas na to dociekanie, jesteś w zwołce, powiesz, że ja wymknęłam ci się z ręką.

²¹ M. Waligóra, *op. cit.*, s. 170.

²² Ausonius, *In Simulacrum Occasionis et Paenitentiae*, [w:] *Ausonius Opuscula with an English translation by H. G. Evelyn White*, vol. II, The Loeb Classical Library, London 1921, s. 174–176, [XIX, Epi., 33]. Układ własny w formie dialogu.

²³ Tłum. własne.

²⁴ Μετάνοια – zmiana dyspozycji jednostki i celu z następczym dołączeniem emocji żalu.

Metanoja określa siebie jako narzędzie kary i przyczynę żalu, który pozostaje po utraconej ulotnej chwili. Jest to cena wyboru, jakiego każdy otrzymujący sposobność postąpienia inaczej, musi dokonać. Gdy tylko to nastąpi, *Metanoja* odłącza się od *Kairosa*, który podąża swoją drogą i pozostaje jako uczucie niespełnienia.

Współdziałanie tej dwójki bogów widać w przedstawieniu Girolamo di Capri *Szansa i Skrucha* z 1541 r. Obraz nawiązuje do utworu Auzoniusza, ale *Occasio* nie jest tu boginią, a młodzieńcem – *Kairosem*. Rozpoznamy go po tradycyjnych atrybutach: włosach, kuli, ostrzu. Zwrócony jest do oglądającego, rozchyła usta, tak jakby chciał z nim nawiązać rozmowę i nawet jego lok powiewa w tę stronę, jak zauważa Rudolf Wittkower²⁵. Jednak ustawienie jego stóp sugeruje gotowość do ucieczki. W jego cieniu skrywa się spoglądająca nań kobieta. Jej stopy zwrócone są w przeciwną stronę, pokazując w ten sposób, że jest ona w każdej chwili gotowa rozdzielić się z *Kairosem*, dać mu uciec, a samej pozostać i wykonać swą pracę.

W *Metanoji* rozpoznać można zatem przyczynę refleksji nad minionymi zdanieniami. Emocjonalna zmiana zachodząca w człowieku, który przez chwilę stanął twarzą w twarz z *Kairosem*, może stać się motywującą do zmiany siłą, nowym spojrzeniem na zaistniałe fakty. Kelly Myers zauważa, że wobec działań *Metanoji*, umysł i ciało, uczucia i intelekt, współpracują w wypracowywaniu nowej wiedzy i podejścia do rzeczywistości²⁶. W tym aspekcie *Metanoja* staje się przyczyną namysłu i zmiany. Publius Rutilius Lupus w swoich *Schemata Dianoas et Lexeos ex Graecis Gorgiae Versa* wskazuje również na nią jako na narzędzie retoryki, dzięki któremu poprzez użycie sprzeczności i negacji dokonuje się konwersja w wypowiedzi i podkreślenie właściwego znaczenia²⁷.

W takim ujęciu *Metanoja* zjawia się w każdym obcowaniu ze sztuką, która wyzwala powrót do własnych uprzednich doświadczeń. Staje się zatem elementem przeżycia estetycznego przetworzonego przez indywidualne wspomnienia. Mieczysław Wallis zauważa, że pełne przeżycie dzieła sztuki, poza samym obcowaniem z dziełem, wymaga od odbiorcy dodatkowych predyspozycji i kwalifikacji²⁸. Każdy w zasadzie obarczony jest pewnym zasobem doświadczeń wewnętrznych, które są wzbogacane przez emocje pozostałe po *kairotycznych* niepowodzeniach. Zwłaszcza wobec korespondującego z emocjami zapisu fotograficznego, w którym przecież kryje się wspomniany przez Rolanda Barthesa „duch Fotografii”.

Metanoja jest także bodźcem do transformacji człowieka, który bogatszy w wiedzę wynikającą z tego przeżycia, będzie mierzył się z przyszłymi

²⁵ R. Wittkower, *Allegory and the migration of symbols*, Thames and Hudson, London 1977.

²⁶ K. A. Myers, *Metanoia and the transformation of opportunity*, „Rhetoric Society Quarterly” 41/1 (2011), s. 1–18.

²⁷ *Ibidem*, s. 8.

²⁸ M. Wallis, *Wyraz i życie psychiczne. O rozumieniu dzieł sztuki przedstawiających przedmioty psychiczne*, [w:] idem, *Przeżycie i wartość*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 106–181.

momentami nadejścia *Kairosa* w sposób dojrzały. Kairos więc, pozostawiając *Metanoję*, dla dopełnienia dzieła przenosi estetyczne przeżycie żalu i niespełnienia w etyczny wymiar *praxis*.

Tak niewątpliwie dzieje się w przypadku przeżyć osobistych i oczekiwania na nową stosowną chwilę. Trochę inaczej wygląda rzecz, gdy uświadomimy sobie bezpowrotność utraconego *kairotycznego* momentu. Kojarzy się ona z zaprzepaszczeniem szans na przeszłość. W takiej konwencji zinterpretował *Occasio* i *Metanoję* David le Marchand, rzeźbiarz żyjący na przełomie XVII i XVIII wieku. W pracy *Czas i Sposobność* (ok. 1700 r.) pojawiają się trzy personifikacje oraz lew. Uskrzydłony Czas w postaci brodatego mężczyzny rozdziela dwie kobiety. W swych ramionach unosi *Occasio*, powstrzymując ją przed uśmierceniem *Metanoji*, która powalona na grzbiet lwa skrywa się za ciałem obrońcy. Ingerencja Czasu ma ogromne znaczenie dla *Occasio*. Rudolf Wittkower tłumaczy to następująco: Czas unosi *Occasio*, odbierając w ten sposób człowiekowi szansę²⁹. Jednak *Occasio* nie pozwala, by Czas ją zdominował i chwyta swój *kairotyczny* pukiel włosów, by w kontrolowany sposób wypełnić swoje przeznaczenie i dopełnić samobójstwo. Tak oto *Sposobność* przemija bezpowrotnie. W tym ujęciu pozostaje więc żal, który nie pociąga za sobą możliwości transformacji i poprawy siebie przy następnej okazji, bowiem jej już nie będzie.

Jednak, nawet gdy *Occasio* umiera i pozostaje tylko smutek, człowiek pamięta o rzeczach, jakie oferował mu ten *kairotyczny* moment i tęskni za nimi. Owa tęsknota przenosi go do minionych chwil życia, które są konfrontowane z tą właśnie utraconą. I podobnie w sztuce, fotografia odsyła poprzez immanentną „nieobecność” do tak pożądanego istnienia i wytwarza stan tęsknoty za przynależnymi człowiekowi, rzadko zdarzającymi się, pięknymi chwilami zdolnymi odmienić całe życie.

²⁹ R. Wittkower, *op. cit.*, s. 99–100.