

Daniel Roland Sobota

Instytut Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk w Warszawie

Artysta versus Robotnik. Interpretacja losu człowieka nowoczesnego na podstawie linorytu Jacka Solińskiego i jego egzegezy autorstwa Marka Kazimierza Siwca

Auf einen Stern zugehen, nur dieses.

Martin Heidegger, *Aus der Erfahrung des Denkens*
[Gesamtausgabe, Band 13, s. 76].

Jeśli jednym ze znamion dzieł udanych jest to, że potrafią stanąć w szranki ze snem i stworzyć własną, bardziej rzeczywistą iluzję, że wbrew pragnieniu nie pozwalają odwrócić od siebie oczu, wciągają i hipnotyzują, to z pewnością należy do nich zarówno linoryt *Być teraz* (2014) Jacka Solińskiego, jak i powstała na jego kanwie interpretacja Marka Kazimierza Siwca.

Swoją interpretację linorytu Solińskiego rozpoczyna Siwec od spostrzeżenia, które odnosi się nie tylko do omawianej pracy, ale ma na uwadze także inne dzieła artysty. Jest to słuszna i cenna uwaga, która wyrasta z długoletniego zainteresowania Siwca twórczością Solińskiego. Pisze on:

Sztuka graficzna Jacka Solińskiego ma charakter symbolicznych obrazów o wyrazistej, poetyckiej nośności. Stanowią one symboliczne wglądy w sytuację człowieka w świecie. Jednocześnie budują opowieść o kondycji ludzkiej, o warunkowaniach ludzkiego bytowania w świecie, przede wszystkim zaś o dążeniach i tęsknotach religijnych, mistycznych, metafizycznych. Grafiki Jacka Solińskiego to ujęte w plastyczną formę dramaty egzystowania człowieka. W tych graficznych kadrach artysta ujął rozmaite symboliczne figury ludzkiego losu, których wzajemne relacje nadają jego sztuce szczególną dynamikę i złożony wydźwięk.

Bez żadnych wątpliwości omawiany linoryt mieści się w grupie dzieł, do których odnosi się powyższa uwaga Siwca. Na pierwszy plan wysuwa się tu dynamiczna sytuacja człowieka, która od początku ma dramatyczny charakter. Figura ludzkiego losu? A jakże! Problem polega na odczytaniu, z jaką figurą przychodzi się tu mierzyć...

Drogi i bezdroża interpretacji Marka K. Siwca

Na początku eseju Siwiec słusznie zauważa, że choć tytuł sugeruje ograniczenie perspektywy do jednego momentu czasowego, linoryt coś zapowiada i o czymś jednocześnie przypomina, a więc odnosi uchwycony kadr wstecz i wprzód. Siwiec scala ów moment czasu z perspektywą przestrzenną – skojarzenie, które stanowi jeden z najważniejszych tropów myślowych kultury europejskiej – przez co od samego początku włącza pracę Solińskiego w rozmowę z tradycją i wskazuje mimochodem, w jakim kierunku będzie zmierzała jego własna interpretacja. Być teraz oznacza: być blisko. Pomijając wątki znane z tradycji neoplatońskiej czy chrześcijańsko-mistycznej, która buduje egzegetyczne zaplecze interpretacji Siwca, i odnosząc się do wątków obecnych w myśli współczesnej, można w owej bliskości-teraz odnaleźć podstawową zasadę poznania fenomenologicznego¹. Polemizując z nią jako z niemożliwą do realizacji tęsknotą metafizyki obecności², Jacques Derrida widzi w niej jednocześnie zasadę rozumienia człowieka jako bytu, który w bliskości i terażniejszości odnajduje to, co własne³. Heidegger nazywa tę bliskość ojczyzną człowieka⁴. Ta czaso-przestrzenna gra bycia jest ściśle związana z wydarzeniem światła. Już na poziomie doświadczenia zjawisk przyrodniczych objawia się ta koincydencja między długością cienia i intensywnością barwy przedmiotu z wysokością Słońca, a więc pory dnia i roku. Nie dziwi więc, że to powiązanie terażniejszości z bliskością rozgrywa się w linorycie Solińskiego i interpretacji Siwca jako gra światła. Ponieważ – jak to interpretował już Platon – światło jest czymś trzecim, czego nie widać, a co stanowi o widzialności całej reszty, słusznie zauważa Siwiec, iż prezentowana w scenie linorytu bliskość-teraz odsyła poza kadr. Dodajmy od razu: poza kadr, ku bliskości bliższej niż bliskość-teraz widzialnego obrazu.

Interpretacja Siwca przywołuje trzy motywy odczytania tego, co znajduje się przed oczyma siedzącego na belce mężczyzny. Pajęczyna jest pierwszym z nich. Obok niej wymienia on motyw spadochronu i perspektywy. Pierwszy motyw stanowi o zagrożeniu. Ale – zgodnie z ulubionym Heideggera fragmentem z hymnu Hölderlina – „tam gdzie jest niebezpieczeństwo, rośnie także ratunek”⁵ – pajęczyna zamienia się w spadochron, który siedzącego zabiera ku źródłu światła. Wątpliwości Siwca budzi fakt, że również plecy siedzącego są naświetlone, co – z perspek-

¹ E. Husserl, *Idee czystej fenomenologii i fenomenologicznej filozofii*, przeł. D. Gierulanka, PWN, Warszawa 1967, s. 78-79.

² J. Derrida, *Głos i fenomen. Wprowadzenie do problematyki znaku w fenomenologii Husserla*, przeł. B. Banasiak, Wydawnictwo KR, Warszawa 1997.

³ J. Derrida, *Marginesy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2002, s. 174-178.

⁴ M. Heidegger, *List o »humanizmie«*, przeł. J. Tischner, [w:] M. Heidegger, *Znaki drogi*, tłumacze różni, Spacja, Warszawa 1999, s. 291.

⁵ F. Hölderlin, *Poezje wybrane*, przeł. M. Jastrun, PiW, Warszawa 1964, s. 99.

tywy praw świata fizycznego – biorąc pod uwagę istnienie jednego źródła światła, znajdującego się w oku pajęczyny, nie powinno się było zdarzyć. Skąd więc to światło bijące z lekko przygarbionych pleców siedzącego? Siwiec sugeruje, że jest to światło, które przechodzi przez ciało siedzącego, że wpatrzony w świecące centrum pajęczyny mężczyzna doświadcza iluminacji, która prześwieśla jego ciało. Rozświetlona dusza prześwieśla od wewnątrz skórę i promieniuje na zewnątrz ku oku widza. To, czy taka interpretacja jest do utrzymania, zależy od tego, czy Siwiec trafnie rozpoznał źródło światła.

Motyw spadochronu przechodzi w interpretacji Siwca w motyw perspektywy, która odkryta przez malarstwo renesansowe i z nim kojarzona przywodzi na myśl widzenie artystyczne. W ten sposób trzeci motyw konkretyzuje, podsumowuje i ostatecznie wyjaśnia – w opinii Siwca – dwa poprzednie tropy. Gwoli zakończenia tego etapu interpretacji pisze:

Linie zbiegu czy linki spadochronu obejmują precyzyjnie głowę patrzącego, którym jest artysta. Czyli artysta zanurzony jest w świecie pajęczyny i narażony na wszelkie jej niebezpieczeństwa, znajduje antidotum w kontemplacyjnym zawieszeniu owej mocy spadochronu.

A nieco dalej: „patrzący z tej grafiki może być identyfikowany z samym artystą”. Człowiekiem siedzącym na belce nie jest zatem każdy z nas, nie jest to obraz powszechnej doli ludzkiej, lecz dramat życia z punktu widzenia artysty. Okazuje się więc, że linoryt, który opowiadać miał historię człowieka jako takiego, odnosi się ostatecznie do siebie samego i swojego pierwszego widza, którym był i jest sam artysta, że zamiast opowieści o wspólnej doli człowieka, otrzymujemy historię wybranej grupy ludzi – czyżby tych najważniejszych i uprzywilejowanych? Zamiast wyjścia poza kadr ku bardziej wyszukanyemu źródłom, prezentowana praca mówi o sobie do siebie samej. Zamiast interpretacji mamy autointerpretację. I nie zmienia tego bynajmniej postawione w kolejnym zdaniu pytanie, które otwiera interpretację Siwca na historię filozofii i jej neoplatońską tradycję. Zamiast poszerzyć i pogłębić wcześniejsze ustalenia, przypieczętowała ona jedynie „błąd”, który wkradł się podczas wyjściowego odczytania sceny linorytu. Schwytała w pajęczą sieć interpretacja Siwca, potrzebuje spadochronu, który odmieni jej perspektywę.

Zanim lepiej rozpoznamy ów „błąd” i zaprezentujemy własną egzegezę pracy Solińskiego, która jednocześnie powinna dać odpowiedź na pytanie, dlaczego Siwiec „musiał” popaść w takie a nie inne odczytanie, dlaczego jego „błąd” nie wynikał z jakiegoś przeoczenia czy artystycznej egzaltacji własnymi twórczymi poczynaniami, lecz przynależy do historii błędzenia człowieka nowoczesnego jako bohatera prezentowanego linorytu, wypunktujmy tylko pewną niekonsekwencję, która przydarza się interpretatorowi na drodze jego iluminacyjnej egzegezy.

Odwołując się do neoplatońskiej idei wznoszenia się duszy ku Jednemu, która miałaby oddawać sens prezentowanej w linorycie sceny, Siwiec przywołuje także Plotyna wskazówki, odnoszące się do pracy rzeźbiarza i malarza. Psząc o tym ostatnim, Plotyn „zaleca, aby malować przedmioty tak jak są wi-

dziane z bliska i jednorodnymi jasnymi plamami barwnymi”. Siwiec interpretuje tę myśl Plotyna następująco: „Można w tym widzieć programowe odrzucenie perspektywy i światłocienia, gdyż posługiwanie się tymi środkami artystycznymi dla ukazania głębi jest potęgowaniem złudzenia”. Jakże więc chwilę potem może uznać on, że „skoro wcześniej zostało rozpoznane, iż figura perspektywy odnosi się do losu artysty, wydaje się wielce prawdopodobne, iż patrzący z tej grafiki Jacka Solińskiego może być identyfikowany z samym artystą”? Można widzieć tu sprzeczność, można także – co zdaje się sugerować Siwiec – doszukiwać się tu pewnego rodzaju „zawieszenia perspektywy” jako konstrukcji geometrycznej i posłużenia się nią jako figurą egzystencjalną. W ten sposób zredukowana (w sensie fenomenologicznym) perspektywa dawałaby szansę na uzasadnienie jego odczytania...

Nasze rozumienie interpretacji Siwca idzie jednak w inną stronę. Zamiast domyślania się możliwych koincydencji, trzyma się litery tekstu i dostrzega w nim – niestety – pogłębiające się sprzeczności. Siwiec pisze:

Można wszak pytać dalej. Jeśli perspektywa jest pewną konstrukcją, jeśli do pozoru należy zbieżność linii, które zbieżają ku horyzontowi oraz zmniejszanie się przedmiotów, które są coraz bardziej oddalone od patrzącego, to czym jest owo centrum w pajęczynie i punkcie zbiegu perspektywy?

Uwzględniwszy początek cytowanego zdania na temat perspektywy jako konstrukcji i optycznego złudzenia oraz wcześniejsze odwołanie do rad Plotyna udzielanych malarzom, odpowiedź, która się nasuwa, brzmi: owym centrum nie może być nic innego niż pozór. Centrum w pajęczynie jest złudzeniem źródła światła, a całe to wpatrywanie się siedzącego – omamem i błędzeniem. Tymczasem dla Siwca owo centrum jest Jednym i Bogiem, ku którym wlatuje dusza artysty. Czyżby więc właśnie to stanowiło o istocie sztuki jako takiej, że jest ona quasi-religijną drogą do Absolutu? Skąd takie jej rozumienie?

Kiedy dusza, a niechby Siwca, zaczyna wlatywać ku Bogu, Dobru i Pięknu, rozstaje się z tym padołem łez i ograniczeniami ziemskiego żywota. Oto puenta:

Tę sytuację można odnieść do źródeł twórczości i twórczego źródła. Te figury ludzkiego losu reprezentują źródła twórczości jako symbolicznie ujęte doświadczenia na drodze twórcy, zaś ta kropla czystego światła, ów „puklerz piękna” może być odniesiony do twórczego źródła.

Dzięki takiemu ujęciu przez artystę sytuacji ludzkiego bycia w świecie jak w tej grafice wypowiada się pełniej i głębiej prawda o egzystowaniu człowieka w przeciwieństwach i napięciach twórczego życia.

Tym samym linoryt Jacka Solińskiego wzbogaca rozumienie „bycia teraz” z punktu widzenia twórcy i życia sztuki.

„Być teraz” wzywa do tego, aby zajrzeć za kurtynę „teraz”.

Ów fragment omawianego eseju odczytujemy, po pierwsze, jako dobitne potwierdzenie zaprezentowanej interpretacji Siwca jako auto- i monointerpretacji, oraz, po drugie, jako zachętę do tego, aby przerwać ów zaklęty krąg autarkicznego losu artysty i zajrzeć za kurtynę egzegezy, by odsłonić jej ukryty horyzont. Słowem,

potrzeba innego światła, które wbrew skłonności do ekstatycznych wlotów pozwoli egzegezie zachować równowagę, a siedzącemu utrzymać się na belce...

Ku prawdzie dzieła

Ponieważ sytuacja, którą przedstawia linoryt Jacka Solińskiego – siedzący na belce, odwrócony do widza placami człowiek, który wpatruje się w oko pajęczej sieci – jest sytuacją hipnotyczną, wchodzący w scenę i z wolna wciągany w nią widz ogląda w siedzącym jakby samego siebie. Nie jest to jednak widok lustrzany, autoportret, w którym podmiot rozpoznaje samego siebie, w którym staje wobec samego siebie twarzą w twarz, lecz widok samego siebie dany z perspektywy kogoś innego. Sytuacja taka zdarza się niekiedy, np. podczas oglądania fotografii, na których zostaliśmy uchwyceni, będąc tyłem do obiektu, lub też podczas snu, w którym śnimy siebie jakby ów śniony był kimś numerycznie innym niż ten, który śni. Jest to punkt wyjścia doświadczenia omawianego linorytu, który trzeba mieć stale w pamięci. Jeśli bowiem zapomnimy o tym fakcie – że widz i bohater linorytu są jednym i tym samym, pomiędzy którymi jednak istnieje dalekie w skutki rozejście – to za sprawą prostego utożsamienia interpretatorowi grozi ten sam rodzaj pobłądzenia, w jakim znajduje się interpretowany siedzący. Wydaje się, że właśnie w ten rodzaj autosugestii popadła interpretacja Marka K. Siwca. Błąd autointerpretacji Siwca wynika z prostego utożsamienia się interpretatora z interpretowanym, który, nie mając tego świadomości, błędzi, a wraz z nim ten, który interpretuje jego historię.

Hipnotyczna moc linorytu prowadzi spojrzenie od siedzącego, przechodzi nad jego lewym ramieniem i zmierza niejako „pod górkę” w stronę centralnego miejsca pajęczyny. Podczas tej wędrówki, w pewnej chwili mamy wyraźne, fizyczne doznanie zachodzącej akomodacji oka. Ów przeskok widzenia następuje dokładnie w momencie, kiedy spojrzenie przechodzi od tego, co znajduje się za siedzącym, ku temu, co – jak mniemamy – on sam widzi i czemu się poddaje. Owo fizyczne doznanie jest również niejako symbolicznym doświadczeniem, w którym interpretator staje się interpretowanym. Akomodacja symbolizuje znoszące dystans utożsamienie. Choć nie widzimy twarzy siedzącego, po sposobie siedzenia, układzie nóg i ramion, domniemujemy jej wyraz. I cofamy się przed nim w myślach. Szukając schronienia, zatrzymujemy nasze spojrzenie na jego rozświetlonych plecach, lękając się zarówno jego twarzy, jak i tego, na co patrzy. Choć z obrazu emanuje światło, czujemy jakbyśmy coraz bardziej wchodzili w nieodgadnioną ciemność.

Jest to o tyle paradoksalne doznanie, że obraz sugeruje, iż mamy do czynienia nie z jednym, lecz z dwoma źródłami światła. Także Siwiec dostrzega na początku swej egzegezy możliwość takiego odczytania, ale szybko się z niej wycofuje. Belka i siedzący stanowią ostrą, rysowaną na planie krzyża, granicę pomiędzy tym, co dzieje się w przedniej części, i tym, co wydarza się w tylnej

części przedstawienia. Tylko że która ze stron jest przednia, a która tylna? To, na co patrzy siedzący, znajduje się przed nim, to, na co zrazu patrzy widz, znajduje się za nim. Jedno źródło światła znajduje się za pajęczyną. Przebija się niemrawo, rozlewa niczym mleko, przez chmurę pajęczej sieci, oświetlając twarz siedzącego, której widz nie widzi. Ale jest i drugie źródło światła, usytuowane naprzeciw tego pierwszego, którego widz nie widzi, a o którym wie na podstawie jego blasku odbitego od pleców siedzącego. Tam obserwator widzi źródło światła, ale nie widzi dla kogo świeci, tu nie widzi źródła, choć widzi jego odbicie. Te dwa źródła światła można, oczywiście, zinterpretować jako osobne ogniska, promieniujące własnym światłem. Ale czy nie jest może tak, iż jedno z tych rzekomych źródeł jest tylko odbiciem źródła autentycznego? „Źródło”, które odbija źródło? Pytanie, które źródło jest oryginalnym ogniskiem światła: czy to, które widzi się naprzeciw siedzącego, czy też to, którego się nie widzi, a które znajduje się za jego plecami? Niełatwo znaleźć odpowiedź, jako że oba światła mają porównywalne natężenie. Ale czy właśnie w tej równości nie tkwi różnica? Jeśli odbicie światła jest równie intensywne, jak widoczne źródło, to czy możliwe jest, aby to ostatnie zachowywało tę samą moc, odbijając się po raz pierwszy od rzekomego źródła, ukrytego za siedzącym, po raz drugi zaś od jego pleców? Czy nie jest raczej tak, że blask rzekomego źródła pochodzi z tego samego punktu, który rzuca światło także na plecy siedzącego? Wówczas jednak mielibyśmy do czynienia nie z dwoma, lecz z jednym źródłem światła, którego nie widać, a którego odbiciem byłby zarówno blask pleców, jak i światło bijące zza oka pajęczyny. Jest to wtedy właściwe źródło światła, prawdziwa gwiazda, która daje blask, chowając się poza kadr, za plecy siedzącego i widza. Jeśli źródło światła w pajęczynie jest tylko odbitym światłem, można je porównać do planety lub księżyca. Hipnotyczna moc linoryty bierze się z lunatycznego źródła światła. Z tych porównań rodzi się – jakże grecki – obraz świata, w którym domena spraw ludzkich wciągnięta jest w grę kosmiczno-boskich mocy.

Ta gra światła ustawia całą scenę, a właściwie ją odwraca, i nadaje zarówno położeniu siedzącego, jak i sytuacji widza, tragicznego charakteru. Dlatego tragicznego, że choć na pierwszy rzut oka wydaje się, iż siedzący, spotykając się z prześwietlonym okiem pajęczej sieci, doznaje iluminacji – jak interpretuje to Marek Kazimierz Siwiec – to jednak jest w istocie właśnie całkiem odwrotnie. Zamiast wzlotu obserwujemy upadek. Wiedząc, że źródło znajduje się dokładnie po drugiej stronie, w miejscu do którego siedzi on odwrócony plecami, mamy świadomość płonności jego wysiłków. Sytuacja jest zupełnie szalona, rzecz by można, demoniczna, albowiem im bardziej siedzący oddaje się temu, w czym widzi światło, tym bardziej wchodzi w sieć. Oczarowany światłem, odbitym zza pajęczej sieci, nie widzi, że nie jest to owo autentyczne światło, do którego odsyła człowieka jego natura, lecz pułapka, jaką jest pajęczyna.

Owo tragiczne położenie siedzącego, o którym w pierwszych słowach swojej interpretacji wspomina autor *Losu, zła, tajemnicy*, zupełnie niemal znika

podczas kolejnych kroków jego egzegezy. Nie wyjaśnia w żaden sposób, na czym konkretnie mianowicie miałyby polegać „ziemskie trudy i zagrożenia”, owo „rozprzędzenie się duszy” jako oddalenie od Boga.

Nie wyjaśnia tego, albowiem rozpoznanie własnego położenia nie leży ani w gestii siedzącego, ani tego, który się z nim bezwzględnie utożsamia. Właściwą sytuację rozpoznaje dopiero widz, który odstaje od siedzącego, i to zresztą nie od samego początku. Ma się wrażenie, że widz wchodzi niejako przypadkiem w scenę i zastaje siedzącego w jego sytuacji. Gdyby mogły istnieć dwa źródła światła, światło odbite od pleców siedzącego można by uznać za blask dochodzący z otwartych na oścież drzwi, przez które przed chwilą wszedł oglądający. Wchodząc w sytuację siedzącego, którym jest sam oglądający, widz nie dostrzega zrazu jego (swojej) dramatycznej sytuacji. Odwrotnie, raczej skłonny jest przysiąść się do siedzącego. Po lewej stronie belki czeka na niego wolne miejsce i zachęca do przyłączenia się. Czy ów los nie spotkał Siwca, który w swojej interpretacji linorytu uznał owo bijące zza pajęczyny światło za autentyczne źródło, do którego zmierza twórca? Jeśli widzowi uda się przemóc syreni śpiew pajęczej sieci i nie da się wciągnąć jego blaskowi, przeciwnie zaś, rozpozna tragiczną sytuację siedzącego, sam wtedy staje w dramatycznej sytuacji. Jest bowiem tym, który rozpoznał prawdę, ale nie może opowiedzieć o niej siedzącemu, który jest w kłopotcie. Chce dotknąć siedzącego, chwycić go za jego lewą ramię i nakłonić go do odwrócenia się. Chce samemu być zobaczonym i usłyszanym. Wtedy jest pewność, że siedzący go widzi i zrozumie. Krzyczy, ale ów krzyk jest bezgłośny, woła, ale bezdźwięcznie. Jest przezroczysty: niewidzialny i niesłyszalny. Choć odpowiedzialny i winny tego, że nie może mu (sobie) pomóc. I znów przypomina to sytuację snu. Ileż razy chce się uciec przed czymś, krzyczeć, biec, ale jakaś niewidzialna siła to uniemożliwia? Teraz znajduje się ona między widzem a siedzącym, w szczelinie między nim (nami) a nim (nami) samym(i).

Uściślijmy: sytuacja siedzącego jest tragiczna, dlatego że nie rozpoznał on autentycznego źródła, że dał się oszukać i grozi mu niebezpieczeństwo dokładnie w miejscu, w którym dostrzega on ratunek dla swojego człowieczego losu. Od pierwszej chwili, gdy widz wchodzi w scenę siedzący wygląda tak, jakby siedział tam już od dłuższego czasu. Jego skrzyżowane w powietrzu nogi są pozbawione oparcia. Co znajduje się pod nim? Przepaść? Wartka rzeka zapomnienia, przez którą przechodzą zmarli? Czy może jeszcze coś innego? Opuszczone ramiona, ręce złożone na udach, lekko przygarbione plecy, jakby zmęczone siedzeniem w jednej pozycji – cała ta postawa siedzącego sugeruje, że bynajmniej nie doświadcza on w tym momencie żadnego twórczego uniesienia, nie widać w nim żadnego napięcia, żadnego ekstatycznego „wzlotu jaźni ludzkiej do Absolutu”. Być może miało ono miejsce wcześniej, kiedy siedzący dostrzegł po raz pierwszy owo fałszywe światło i dał się mu oczarować. Ale teraz nie ma po tym wysiłku śladu. Zdaje się, że patrzy w światło tępym wzrokiem, zamroczony i półświadomy. Czy istnieje jeszcze taka siła zdolna go obudzić? Czy nie jest już zbyt daleko, zbyt

obcy, by mógł zrozumieć krzyk oglądającego? Jego wzrok wpatrzony w świetlistą plamę stracił już wszelką ochotę na rozglądanie się i przeglądanie. Pozostaje martwe spojrzenie tego, który w tunelu śmierci przesuwają się ku diabolicznemu światłu, będącemu światłem ciemności.

Linoryt nosi tytuł *Być teraz*. Jego przesłanie wskazuje na trzy różne momenty „teraz”, które można by przypisać trzem różnym perspektywom, które Siwiec interpretuje jako kolejne motywy: pajęczyny, spadochronu i perspektywy. Po pierwsze, jest to perspektywa siedzącego. Dla siedzącego owo „teraz” nie oznacza chwili pomiędzy przeszłością i przyszłością, lecz czas w zatrzymaniu, chwilę bezczasu, moment zapomnienia i niebycia, czas hipnozy. Po drugie, jest to perspektywa widza, który rozpoznaje w „teraz” moment kairotyczny. Natrafiając na siedzącego, widz doznaje czasu przeszłego, w którym ukonstytuowała się zastana sytuacja, przewiduje nadchodzące zagrożenie, jakie niesie widok pajęczyny, i stoi w obliczu ostatniej szansy, by pomóc siedzącemu (spadochron). Po trzecie, jest perspektywa spokojnej kontemplacji, która wychodzi poza kadr ku ukrytemu źródłu światła. Zarówno siedzący, jak i widz doznają całości czasu, jednak nie jest to owa pełnia czasu (*pleroma tou chronou*), jaka pojawia się z perspektywy ukrytego źródła światła. Jest to czas eschatologiczny (Siwca motyw „perspektywy”). O ile siedzący jest umieszczony w rozciągniętym w nieskończoność teraz nieczasu, a widz żyje otwartą na przeszłość i przyszłość terażniejszością, która wzywa do działania, to z perspektywy ukrytego źródła owo tytułowe „teraz” nie jest niczym innym niż wiecznym Teraz „pełni czasu”. Komu dany jest ten czas? Czy poza widzem i siedzącym istnieje jeszcze ktoś trzeci? Czy też jest to z istoty czas anonimowy, którego nie może wziąć na siebie żaden podmiot?

Siedzący dał się zwiść i zaczarować. Nie wiadomo dokładnie, czy dał się oczarować magii pajęczej sieci, którą zawsze skądinąd człowiek podziwiał jako arcydzieło matki natury, jako wspaniałą, niemożliwą do odtworzenia robotę pająka-rękodzielniczkę; czy też przedmiotem jego oczarowania było dochodzące zza pajęczyny światło. Czy siedzącym jest oczarowany techniką człowiek nowoczesny, który przygotowuje swoje transhumanistyczne zajście, czy też kwestionujący sens postępu technologicznego „literat”, który wierzy w zużyty projekt humanistycznej odnowy? Czy jednak w epoce zbliżającego się końca, w epoce nihilizmu, obaj nie są faktycznie tym samym – „ostatnimi ludźmi”, którzy tkwią odwróceniem plecami do autentycznego, ukrytego światła? Czyż światło i pajęczyna nie są istotą idola, o którym pisał J.-L. Marion i którego przeciwstawiał dystansowi⁶? Z pewnością jest coś na rzeczy: odbite światło zarzuca sieć na każdego, kto odwróci się plecami do właściwego źródła.

Dlatego nie jest wcale wykluczone, że zaprezentowana przez Siwca wykładnia siedzącego na belce mężczyzny jako artysty, jest nie tylko do utrzymania, ale jest dla samego Siwca – jako poety i filozofa – czymś, chciałoby się powiedzieć,

⁶ J.-L. Marion, *Idol i dystans*, tłum. W. Starzyński, Urszula Idziak-Smoczyńska, Wyd. WAM, Kraków 2016.

„naturalnym”. Jeśli weźmiemy pod uwagę to, co pisze Siwiec o perspektywie jako trzecim motywie symbolicznym tego, co znajduje się przed oczyma siedzącego, jeśli dodatkowo uwzględnimy także przywołaną przez Siwca wskazówkę Plotyna udzieloną malarzom, to można w owym siedzącym i przyglądającym się pajęczynie dostrzec los artysty. Chciałoby się dodać: artyście nowożytnego czy nowoczesnego, gdyby ów dodatek nie czynił owego wyrażenia pleonazmem. Samo „artysta” brzmi już tak nowoczesnie, że nie trzeba tu żadnych dookreśleń. I jeśli nazywamy malarzy i rzeźbiarzy starożytnych czy średniowiecznych „artystami”, to przenosimy w przeszłość nowożytne rozumienie pewnego sposobu bycia człowiekiem, które w XVIII i XIX wieku osiągnęło postać wzorca („geniusz”). Kimże jednak jest ów artysta? Jeśli uznać za symboliczny moment narodzin sztuki (nowożytnej) epokę odkrycia perspektywy linearnej, czyli pewnej techniki rzutowania obrazu na płaszczyznę, która zakłada jego adekwatną wobec obserwatora deformację, to sztuka ta, zmierzająca w stronę wiernego, a więc „obiektywnego” przedstawienia danej sytuacji, związana jest jednocześnie z subiektywizującym ocenianiem i wymierzaniem. Choć przeprowadzone przy użyciu precyzyjnych narzędzi i opisane językiem matematyki, rzutowanie przedmiotów na płaszczyznę pozostaje ograniczone ludzkim sposobem widzenia. Sztuka nowożytna odzwierciedla analogiczne zasady, do których dochodzi poznanie naukowe. Jak powiedział Heidegger, tworzą one różne odsłony tej samej epoki w dziejach bycia: panowania różnicy między *subiectum* i *obiectum* oraz rozumienia człowieka jako *animal rationale*. Z tej perspektywy artysta to *homo creator*, który najpierw przejął boską sztukę tworzenia *ex nihilo*, by następnie nauczyć jej samej natury, zmusić ją do odzwierciedlenia jego własnego sposobu bycia. Pierwszym i symbolicznym narzędziem takiej nauki jest właśnie perspektywa. Z perspektywy artysty – a brzmi to teraz dwuznacznie – cały byt jest „twórczym źródłem”. Człowiek w świecie spotyka już tylko człowieka.

Tego odniesienia nie podważa wcale fakt, że Siwiec w swojej interpretacji figury artysty przywołuje przednowoczesną tradycję neoplatońską. Pomijając względy sentymentalne, którymi człowiek nowoczesny, widząc w sobie istotę żywą, a więc w pierwszej kolejności czującą, bardzo często obciążał także swoje zainteresowanie przeszłością, należy zauważyć, że to właśnie odpowiednio zreformowany „neoplatonizm” jest najbliższy „duchowo” rewolucji artystycznej i naukowej doby renesansu. Pośród wielu punktów stycznych pomiędzy tymi formacjami kulturowymi za najważniejsze w kontekście interpretacji Siwca należy uznać te, które, po pierwsze, odnoszą się do wspomnianej perspektywy, po drugie, przywołują motyw drogi i stawania się. Mają one ze sobą ścisły związek.

Na pierwszą zbieżność w swoim czasie zwrócili uwagę neokantyści i Heidegger. Ten ostatni w swojej interpretacji Platońskiej paraboli jaskini – która, zauważmy, jest plastyczną i filozoficzną praformą linorytu Solińskiego – przedstawił interesujący związek przemiany prawdy, rozumianej źródłowo jako *aletheia*, w prawidłowość (*orthotes*), która wymaga dla swego urzeczywistnienia widzenia, światła, mierzenia, perspektywy i idei – a więc tych kategorii, które

doprowadzą blisko tysiąc lat później do narodzin nowożytności⁷. Druga zbieżność dotyczy dynamicznego rozumienia bytu. Idea człowieczego losu jako wędrówki, koncepcja bytu jako stawania się, emanacji i iluminacji, połączona z chrześcijańskim rozumieniem czasu, stanie się podstawą samorozumienia nowożytności jako epoki ruchu, ekspansji, zdobywania i panowania, innowacji, kreatywności, przyszości, rewolucji, historii i postępu itp.

Dlatego nie ma istotnej różnicy, czy siedzący to technik-inżynier czy artysta. Jeśliby szukać najbliższego wzorca osobowego, jaki znany jest z mitologii greckiej, można by owego siedzącego porównać do Ikara, do jego bezgranicznego zawierzenia mocy techniki połączonego z artystyczną fantazją tego, który wzbija się i leci. Odnosząc się jednak do doświadczeń człowieka współczesnego i poszukując jednej formuły, która mimo rozbieżności przyniesie odpowiedź na pytanie, kim jest ów siedzący i kim jest widz (oraz kim my jesteśmy), słowem kluczem jest owo „każdy”. Warto jeszcze raz zwrócić uwagę na postać siedzącego. Widać, że jego sylwetka daleka jest od umięśnionych torsów herosów i bogów olimpijskich. Nie jest to wyrzeźbione ciało uskrzydłonego młodzieniaszka, znane, na przykład, z *Upadku Ikara* (1636) Petera Paul Rubensa. O wiele bliższa linorytowi jest sytuacja Ikara, przedstawiona przez Pietera Bruegla (starszego) na sławnym obrazie *Pejzaż z upadkiem Ikara* (1557). Jego śmiały lot i śmierć, niemal niezauważalna, zasygnalizowana na obrazie jedynie wystającymi z wody nogami, nie ma żadnego znaczenia dla codziennej pracy chłopa czy pasterza. Otóż to. Wprawdzie mocne, szerokie plecy sugerują, że siedzącemu obcy jest model życia, rozumianego jako *vita contemplativa*, jednak nie jest to ciało wyrzeźbione podczas pojedynków zapaśniczych tudzież wyścigów rydwanów. Jest to raczej ciało człowieka, który żyje i pracuje ciałem i z ciała. Owo życie i praca są w jego przypadku jednym i tym samym. Rozpoznajemy go już. Za Ernstem Jüngerem możemy go nazwać: *Arbeiter*, robotnik⁸. Nie chodzi przy tym o przedstawiciela jednej z klas społecznych, lecz o formę bycia człowieka nowoczesnego, który traktuje pracę jak życie, a technikę jako „mobilizację świata”. Czymże jest owo zachwycające i przerażające zarazem (*numinosum*), które unieruchamia siedzącego, jak nie widokiem cywilizacji technicznej, której domeną stała się produkcja, a szczytem produkcja bez produktu? W dobie rzeczywistości wirtualnej, która jest liczbą i światłem, która wypromieniowuje z ekranów komputerów w kierunku przykutych do swych siedzeń „użytkowników”, sieć (*network*) stała się symbolem postępu i nowoczesności, idolem, który karmi oczy pozorem świata prawdziwego, wciągając człowieka coraz bardziej w pułapkę i odwracając plecami do właściwego światła i „rzeczywistej rzeczywistości”.

⁷ M. Heidegger, *Platona nauka o prawdzie*, tłum. S. Blandzi, [w:] M. Heidegger, *Znaki drogi*, op. cit., s. 179-210.

⁸ E. Jürgen, *Robotnik. Panowanie i forma bytu. Maksima - minima*, tłum. W. Kunicki, PWN, Warszawa 2010.

Poza kadr

To, co wydarza się poza obrazem, do czego obraz odsyła, czyni zeń scenę napięć ukrytych sił. Z jednej strony, sieć przywołuje tego, który ją uczynił, pułapka wskazuje na złe zamiary jej autora. Jeśli świetlista pajęczyna jest symbolem techniki i technologii, to kim lub czym jest wtedy ów pająk, który nadchodzi spoza przedstawienia? Po drugie, naprzeciw pajęczyny i fałszywego źródła światła bije źródło ukryte, do którego patrzący siedzi odwrócony plecami. Czym ono jest?

Te dwie przestrzenie oddziela gruba linia, którą w scenie linorytu unaocznia oświetlona (tym samym światłem co plecy) belka.

Blisko 20 lat po opublikowaniu swojego *Arbeiter* (1932) Jünger przedstawił rozprawę pt. *Über die Linie* (1951). W roku 1955, w księdze pamiątkowej z okazji 60. urodzin Jüngera Heidegger zamieścił komentarz do tego tekstu, który następnie, w wersji nieco rozszerzonej, wszedł do tomu pt. *Wegmarken* (1967)⁹. Podobnie jak w przedstawionej powyżej interpretacji linorytu Solińskiego, kwestia linii jako „linii zerowej” czy „południka zero” odsyła do doświadczenia nihilizmu i możliwości jego przekroczenia.

W nawiązaniu do wspomnianego komentarza Heideggera trzeba powiedzieć odnośnie do sceny linorytu, że ukryte źródło światła stanowi Bycie (*Sein*), które w obecnej epoce świata, nazywanej przez Nietzschego epoką spełnionego nihilizmu, przez Heideggera epoką zapomnienia bycia i machinacji, a przez Jüngera epoką robotnika i pracy, wydarza się jako Nic lub też jako zestaw (*Gestell*), co symbolizuje światło, które promieniuje z oka pajęczyny. To na nie spogląda mężczyzna, który nie ma świadomości, że prawdziwe źródło światła znajduje się za jego plecami. Wszak nie tylko o świadomość tutaj idzie, lecz o sposób bycia.

Mówiąc o tym, co znajduje się poza kadrem sceny, o tym, czego nie chciał przedstawić linoryt, a co należy do jego najgłębszego sensu, można jednak pójść jeszcze dalej i zapytać o to, czy przedstawiona tu interpretacja, która przekracza i zostawia za sobą w geście dziękczynienia próbę Marka K. Siwca, oddaje prawdę samego bytu? Pytając w ten sposób posyłamy strzałę spojrzenia nie tyle poza scenę linorytu, która jeszcze do niego istotowo przynależy, lecz poza sam linoryt (wraz z jego ukrytymi kadrami), w obszar prawdy, do której on sam rości swoim wydarzaniem prawo. Innymi słowy, byłoby dobrze, gdyby na zakończenie niniejszej interpretacji skonfrontować prawdę linorytu, która stanowiła punkt wyjścia przedstawionej egzegezy, z prawdą samego bytu.

Postulowanym zadaniem nie jest podjęcie artystycznej krytyki linorytu Solińskiego, lecz filozoficzny namysł nad wystarczalnością przedstawienia (wraz z tym, co w nim nieprzedstawione i nieprzedstawialne) wobec podstawowej intencji, która wyraża się w tytule *Być teraz*.

⁹ M. Heidegger, *W kwestii bycia*, tłum. M. Poręba, [w:] M. Heidegger, *Znaki drogi*, op. cit., s. 229-262.

Siedzący w ciemności mężczyzna przedstawia człowieka zrezygnowanego, zawieszonoego, który jest w stanie rejestrować tylko to, co dzieje się na odległość, i to tylko wtedy, gdy jest pobudzany silnym strumieniem światła. Zwieszone nogi i ramiona nie dają odczuć w jego postawie żadnego wysiłku. Ot, bierne przyglądanie się, gapienie, stan próżni, który, być może, został wywołany jakimś uprzednim wielkim wysiłkiem, ale „teraz” pozostało po nim tylko zmęczenie i niechęć. Byłoby wszak czymś śmiesznym zarzucać artystycznej wizji Solińskiego nihilizm, pesymizm, stan beznadziei, antychrześcijańskość itp.; krytykować go za to, że przedstawia tylko półprawdę, bo „przecież” człowiek nie jest samotną jednostką siedzącą nad przepaścią, zamroczoną perspektywami, jakie daje świat techniki...

Wprawdzie linoryt Solińskiego nie wyklucza możliwości odwrócenia się siedzącego w stronę źródła światła, które pada na jego plecy, faktem jest jednak, że nie czyni tego przynajmniej „teraz”, a mianowicie w chwili, gdy widz staje się świadkiem wydarzenia. Z postawy jego ciała można się jednak domyślać, że głęboko problematyczne jest, czy kiedykolwiek mógłby nastąpić jakiś zwrot w jego beznadziejnej sytuacji.

Stąd rodzą się pytania, które stawiane były nieraz, np., pod adresem późnego Heideggera. Jak wiadomo, porzucił on wczesne decyzyjonistyczne rozumienie człowieka na rzecz takiego jego ujęcia, które promuje namysł, oczekiwanie i brak aktywnego zaangażowania¹⁰. Hasłem tej ostatniej postawy stał się tytuł ostatniego, przeprowadzonego z nim wywiadu: *Tylko Bóg mógłby nas uratować*. Wspomniane pytania, które odsyłają do najgłębszych problemów filozofii dziejów, człowieka, świata i Boga, brzmią: czy zmiana sytuacji człowieka jako takiego może się powieść tylko wtedy, gdy zrezygnuje on z chęci dokonywania tej zmiany własnymi siłami? Gdy stanie się posłuszny temu, co nadchodzi? Czy też to, co nadchodzi, nie jest wcale nieuniknione, a od człowieka zależy, kim będzie on i czym stanie się świat, w którym będą żyły następne pokolenia? Skąd wziąć siły, by odwrócić głowę i uniknąć zagrożenia? A może cała ta perspektywa „działanie vs. „oczekiwanie” jest fałszywa? Być może wiatr historii nie wieje ani ze strony szwarcwaldzkich wyżyn, ani nie jest generowany przy pomocy sterowanych komputerowo wielkich sprzężarek Siemensów.

I jak nazywa się pająk, który zbudował sieć?

¹⁰ M. Heidegger, *Rozmowy na polnej drodze*, tłum. J. Mizera, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004.

Daniel Roland Sobota

Artist versus Worker. Interpretation of the Modern Nan Based on Jacek Soliński's linocut and Its Exegesis by Marek Kazimierz Siwiec

Abstract

This article is a kind of glossary on Jacek Soliński's linocut *Być teraz* [English: *To Be Now*] and his interpretation by Marek Kazimierz Siwiec pt. *Teraz, czyli kropla czystego światła. Linoryt Jacka Solińskiego „Być teraz” – punkt widzenia twórcy i dramat egzystowania* [English: *Now, i.e. a Drop of Pure Light. Jacek Soliński's Linocut »To Be Now« – Creative's Point of View and Drama of Existence*].

In the first part, after a brief presentation of the main points of Siwiec's exegesis, the article provides a polemical commentary that extracts some, in the author's opinion, inconsistencies or errors appearing in the text in question. It does not reject them, but points to their hidden motive. They come from Siwiec's suggestion that the source of light, which beats from the center of the spider's web, is a proper source. The second part of the article presents an alternative interpretation. There is two sources of light: first one shines in center of web, but it is only reflex which glasses second and proper source of light. It hides outside the frame, behind the back of a man sitting on the beam. This interpretation causes that the poles, between which plays out the drama of sitting man, turn into places: what in Siwiec's interpretation was the proper aim of the artist's aspiration and vision becomes an idol, whereas what Siwiec did not pay attention to, and what is hidden behind the back of the sitting man and the frame, is a proper source (star). Speaking with the language J.L. Marion, it would be possible to define this true source of light as "distance."

Referring to the title "to be now", the article distinguishes three meanings of present. First of all, it is "now" of sitting man. We understand the moment as the absolute present, which does not know the extent of time. Secondly, it is the "now" of viewer who puts this "now" in the perspective of the past and the future. Third, it is an anonymous "now," identical to eternity.

The next question is, who is the man sitting on the beam. The article proposes the figure of Jünger's Worker, which embraces both the artist and the worker: it is a modern way of being of man who defines work and whose horizon of life is a technology.

At the end of the discussion, the article addresses questions that go beyond Siwiec's interpretation and Soliński's linocut, and go towards the truth of the being: Is there any alternative of "being now," besides "being now," understood either as an instant decision, or as a waiting for a decision which makes outside the subject?

Keywords: Jacek Soliński, Marek K. Siwiec, being-now, artist, worker, technology, modern man.

