

Szymon Wróbel Sztuka jako (o)łśnienie.

Dawno nie czytałem książki tak oddanej sztuce, książki pisanej z taką apodyktyczną i apologetyczną wiarą w oświeceniową moc sztuki. Przekonanie, że sztuka nie jest tylko pozorem, nie jest tylko zabawą i instytucją zorganizowaną „wokół” i „dla” zasady przyjemności – to twierdzenie nie jest nowe. Też taką wśród filozofów stawiali – Hegel i Schelling, wśród psychologów – Jerome Bruner i Lew Wygotski, wśród krytycznych teoretyków społecznych – Jacques Rancière i Howard Becker. Jednak każdorazowo „poznanie poprzez sztukę” znaczyło coś innego – ujawnienie sprzeczności społecznych, hegemonicznego podziału przestrzeni zmysłowej, nieuzasadnionego cierpienia spowodowanego ustrojem pełnym uprzedzeń i dogmatyzmów[.] [to nie jest powtórzone „i”; przecinki przed powtórzonym spójnikiem stosują się dosłownie; wyraz bliskoznaczny nie jest powtórzeniem] etc. Dariusz Czaja w swej książce *Illuminacje. Sztuka jako forma poznania* formułuje [ta]też tezę w sposób radykalny [i], jak sam chciałby [wierzyć]wierzyć, zbójecki. Czy tak jednak jest? Czy teza o poznaniu „przez sztukę”, które przewyższa zmysłowe [poznanie]poznanie, [przecinek przed zwrotem, który ma charakter „czyli”, a więc objaśniającego wtrącenia] „przez oko i ucho”, które jest na [początku]początku, i laboratoryjne [poznanie]poznanie, [znów wtrącenie objaśniające] „przez infrastrukturę naukową”, które jest na końcu, ma dziś moc anarchistyczną, rewolucyjną, ołśniewającą?

Pytam zatem, czy Czaja ocala krytyczną, a nie tylko poznawczą, demaskacyjną, a nie tylko iluminacyjną funkcję sztuki? Nie sądzę. Czaja uważa, że sztuka zawsze była bliższa religii niż nauce i filozofii. Filozofia niepokoiła *polis* i jej obywateli, a mowa filozofa zawsze kontestowała *status quo* i deskralizowała obiekty czci. Nauka natomiast zawsze pozostawała systematyczna i krytyczna, by dziś stać się produkcją[nauka sta-

ła się produkcją??] niezliczonych gadżetów i równań, technologii i algorytmów, które się[co to może znaczyć? na pewno jest źle] automatyzują. Tyłko w sztuce został ocalony element sakralny i [nie sprofanowany,]niesprofanowany,[to nie było przeciwstawienie] [transcendentny]transcendentny, a nie[a tu słusznie rozłącznie, bo przeciwstawienie] immanentny, niebiański, a nie czysto ziemski, wznoszący, a nie upadający. Dariusz Czaja twierdzi, że sztuka porusza się w wymiarze wertykalnym, a nie horyzontalnym. Sztuka, [niezależnie,]niezależnie od tego, czy jest to[-] poezja, muzyka, malarstwo lub [kino -]kino, zawsze lewituje, a więc unosi się oraz transcenduje, czyli przekracza [to]to, co jest, i w tym unoszeniu i transcendowaniu ujawnia sfery rzeczywistości niedostępne ani dla rozsądku, ani dla oka, ani nawet dla laboratorium. Czym jednak są te sfery? Czy są one platońskimi ideami, uniwersalnymi składnikami ludzkiej egzystencji, toposami literacjami, prześwitami innego świata, który został nam odebrany? Sztuka jako poezja staje się obietnicą czulego dotyku słowa, sztuka jako malarstwo staje się objawieniem koloru lub nokturnem zmierzchu, sztuka dźwięku nakazuje nam płakać i dziękować za życie, które nam dano, wreszcie kino wprowadza nas w drzenie codziennego świata – zalewa nas obrazami i wyrwa z kałuży świata. Dariusz Czaja chciałby nieustannie kontemplować słowa, obrazy, dźwięki, chciałby na nich szybować i niczym surfer unosić się coraz wyżej i wyżej. Czy jednak w tym zawierzeniu [w nadczułe oko i ucho]nadczułemu oku i uchu sztuki[.] [nie można zawie- rzyć „w coś”] Czaja nie staje się dewocyjny? Czy jego miłość do sztuki nie staje się idolatryczna i przez to przestaje być krytyczna?

Być może Czaja ma rację, że *Las Meninas* Diego Velázqueza – w przestrzeni malarstwa, *Elegie duinejskie* Rainera Marii Rilkego – w sferze poezji, *Vier letzte lieder* Ryszarda Straussa – w obszarze muzyki, *Uczta Babette* Gabriela Axela – w dziedzinie filmu[.] [...] [moim zdaniem można po-

minąć tę elipsę] wyracają na nicze nasze przyzwyczajenia i stawiają wobec [Ottowskiego]ottowskiego[koniecznie małą literą przy obecnych przepisach] doświadczenia „ganz Andere”, czegoś „całkiem innego”. Nie zadowolalbym się jednak tą konstatacją „inności”, nawet najbardziej [radykalnej]radykalnej inności. Zastanowiłbym się, jak ta [radykalna]radykalna inność komunikuje się w sztuce z najbardziej nadzwyczajną zwykłością tego, co przedstawiane – [z jeśli dobrze rozumiem]lustrem, na które nikt nie patrzy (Velázquez), rzeką, która w przyszłości posłuży człowiekowi wzniecać nieludzką energię (Rilke), posiłkiem tworzącym wspólnotę stołu (Axel), nadchodzącą śmiercią jako ostateczną przemianą (Strauss). Oczywiście człowiek znajduje się cały czas w polu napięć wertykalnych i pewnie tylko dzięki temu, „co na górze”[.] rozumiemy, dlaczego rozwinął on w sobie [tendencje]tendencję[dotyczy jednego rodzaju czynności] do dźwigania się „ku niebu”. Jak zauważają kolejno – Rilke, Nietzsche, Peter Sloterdijk – bez fenomenu napięć wertykalnych nie istniałoby żadne ćwiczenie. Bez wątplenia. Skąd jednak wiemy, że „nad” znaczy „u góry”, a nie „na dole”? W jaki sposób jakaś forma życia może być ponad inną formą? Dlaczego prowadzenie życia na równi nie ma [równiej]takiej samej wartości [co]jak skoki ku niebu? Czy późne opowiadania Franza Kafki na temat artystów cyrkowych, z *Głodomorem* na czele, nie sygnalizują tego problemu „bycia na górze”? Czyż Kafka nie eksperymentuje z odrzuceniem metafizyki wznoszącej, to znaczy sztuki jako religii, tylko po to, żeby wypróbować ostatnią możliwą religię – [odrzucenia]odrzucenie[albo „religię odrzucenia”, z powtórzonym słowem „religię”] wszystkiego, co religię dotychczas ustanawiało. Po Kafce[.] Emil Cioran, autor *Ćwiczeń z zachwyty* (*Exercices d'admiration*), książki, która powinna być nieobca [Czaji,]Czai,[Czaja, Czai, Czaję, Czają, Czai, Czajo] zawyrokuje, że dziś bardzo łatwo ustanowić religię, wystarczy zgroma-

dzić publiczność, która będzie [epatowała]napawała się spektakularnymi transami. Sztuka to moc ustanowienia publiczności, która będzie chciała adorować gesty artysty-kapłana. Sama adoracja nie gwarantuje jeszcze tego, że kościół jest pełen treści.

Przez Dariusza Czaję przemawia głęboka potrzeba esencjalizacji sztuki. Czaja wie, że dziś sztuka, podobnie jak [religia]religia, została sprofanowana, tj. – jak powiada Giorgio Agamben w *Pochwale profanacji* – przywrócona do wspólnego użytkowania, pozbawiona mocy separowania. Czaja nie chce tego faktu zaakceptować i staje się „lotrem” w świecie profanacji: pragnie sztukę na nowo zaczerpować i na nowo sakralizować. Pisze o tym: *Moja propozycja jest złojecka, idzie bowiem pod prąd przyzwyczajeniom naszego czasu. Twierdzą bowiem, że sztuka, albo to, co sztuką zwykliśmy nazywać, jest – jak wszystkie ludzkie[pleonazm; z definicji „artefakt” to wytwór człowieka] artefakty – historyczna, co oznacza, że można je z większą czy mniejszą trafnością oznaczyć chronologicznie[[...],] [...] ale to, czym sztuka jest w istocie, jej niematerialna esencja, historyczna nie jest. Czym jednak sztuka jest w istocie? Czy istnieje w ogóle jakaś esencja sztuki?*

Martin Heidegger w słynnym tekście *O źródle dzieła sztuki* twierdził, że sztuka pozwala narodzić się prawdzie. Sztuka rodzi prawdę bytu w dziele. Dla Heideggera „rodzić coś”[„rodzić coś” jest podmiotem] oznacza wnosić coś poprzez wybuch lub skok. Zadanie sztuki sprowadza się do wydobycia prawdy z zarodka. Walter Benjamin we wstępie do *Źródła dramatu żalobnego w Niemczech* metaforze wybuchu przeciwstawił metaforę wiru. Dla Benjamina źródło, choć jest kategorią historyczną, nie ma jednak nic wspólnego z powstaniem i rodzeniem. W płynnym procesie stawania się sztuka i jej źródło jest jak wir wciągający materię, z której coś ma powstać i która poddaje się jego pulsującym rytmom. Czaja, oczekując odsłonięcia transcendencji w obszarze immanen-

cji, sytuuje się bliżej Heideggera niż Benjamina. Przywoływany przez Czaję na początku książki Pascal Quignard zapowiada burzę, spektakl rodzenia, traumę narodzin, czyli powrót do sceny pierwotnej świata. Sztuka – dla Czai – odsłania niewidzialne, niepoliczalne, otchłanne, podziemne, niewyraźne. To sztuka z ducha Orfeusza, który wkracza do piekieł w poszukiwaniu Eurydyki. Sztuka dla [Czaji]Czai-Orfeusza dokonuje się w ekstazach, duchowych erupcjach, spirytualnych wybuchach szeptów nieśmiertelności, epistemologicznych cięciach, ontologicznych wyrwach. Sztuka – jednym słowem – jest wulkaniczna albo nie ma jej wcale. Jednak Orfeusz jako dziecko Apolla jest zdolny do wszystkiego, z wyjątkiem jednego – zmierznięcia się [z]ze „ślepy punktem”, to znaczy kontemplacji jądra ciemności.

Kogo przywołuje Czaja w swym dzienniku iluminacji, w swych ćwiczeniach z adoracji, zapisie estetycznych uniesień? Po stronie słowa są to – Rainer Maria Rilke, Ronald Stuart Thomas, Marianna Kijanowska; po stronie dźwięków – Fryderyk Chopin, Ludwig van Beethoven, David Lang/Johann Sebastian Bach; po stronie obrazów – Paul Cézanne, Jan Vermeer,[holenderskie dzielenie: „Vermeer”] Francisco Goya, Jerzy Nowosielski; wreszcie po stronie ruchomych obrazów, czyli kina – Andriej Tarkowski, Ingmar Bergman, Béla Tarr, Witold Leszczyński (*Żywot Mateusza*). Ta lista wzbudza mój niepokój. Wydaje mi się, że jest ona bardzo pomnikowa, monumentalna, przepełniona duchowym przeciążeniem, [nad-widzeniem]nad-widzeniem przynależnym tym, których autor nazywa *rysz*, a więc oświeconym, [tym]tym, którzy widzą. Sztuka staje się tutaj gnozą. Sam miałbym więcej zaufania do tych, którzy nie widzą, czyli do tych nieustannie błędzących ślepców lub głupców, którzy w potocznym rozumieniu wyznają, że nie [wiedzą]wiedzą, i głoszą pochwałę ignorancji.

Czy nie byłoby zatem czymś bardziej intelektualnie użytecznym zamiast izolować esencję sztuki od

historii, polityki i sfery immanencji, spojrzeć na relację między sztuką a społeczeństwem bardziej dialektycznie i zastanowić się, jak treści społeczne zostają wciągnięte w pole oddziaływania [nie-historycznej]niehistorycznej struktury jądra sztuki? Theodor W. Adorno w tekście *Esej jako forma* twierdził, że nie należy szukać tego, co wieczne, w tym, co przemijające, ale[poprawność konstrukcji zdania uzasadniona elipsą „nie należy szukać..., ale raczej [należy] uwieczniać...”] raczej *uwieczniać przemijające*. Myśl mierzy swoją głębię tym, w jakim stopniu wnika w rzecz, a nie tym, w jakim sprowadza ją do czegoś innego. Cytowany przez Czaję Hegel twierdził ponadto, że nie ma niczego na ziemi i niebie, [tego,]co by nie było zapośredniczone, a myśl pozostaje wierna idei bezpośredniości tylko przez to, co zapośredniczone. Gdy natomiast pada łupem tego, co rzekomo bezpośrednio, ujawnia jedynie, że próbuje tylko panować nad dziełem. ■

Dariusz Czaja, *„Iluminacje. Sztuka jako forma poznania”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2025[.]