



DARIUSZ **CZAJA**

ILUMINACJE

SZTUKA JAKO FORMA POZNANIA



KIM JEST **CZŁOWIEK?**

ILUMINACJE



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

DARIUSZ **CZAJA**

ILUMINACJE

SZTUKA JAKO FORMA POZNANIA

Seria: *Kim Jest Człowiek?*

Redaktor inicjujący: *Natasza Koźbial-Grabowiecka*

Recenzent: *prof. dr hab. Krzysztof Lipka*

Redakcja i indeks: *Magdalena Granosik*

Korekta techniczna: *Anna Mateusiak*

Projekt okładki i stron tytułowych: *Monika Rawska*

Ilustracja wykorzystana na okładce: *Richard Nicolaüs Roland
Holst / The Rijksmuseum*

Projekt typograficzny serii: *Maciej Matejewski*

Skład i łamanie: *Munda – Maciej Torz*

© Copyright by Dariusz Czaja, Łódź 2025

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2025

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.10943.22.0.M

Ark. wyd. 17,1; ark. druk. 38,5

<https://doi.org/10.18778/8331-741-0>

ISBN 978-83-8331-740-3

e-ISBN 978-83-8331-741-0

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Matejki 34A

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

tel. 42 635 55 77

„Tworzenie musi być rozbłyskiem, grzmotem,
błyskawicą na ściemnionym burzą niebie.
Otwarcie na kres nocy. Wtargnięciem.
Tworzenie jest rodzeniem. Powrotem do początku”.

Pascal Quignard, *Życie sekretne*,
przeł. Krzysztof Rutkowski

SPIS TREŚCI

1. Światła *poiesis* • 9
2. *Che cos'è la poesia?* • 55
Czuły dotyk • 93
W klatce wyobrażeń • 123
Głosy z otchłani • 157
3. Mowa dźwięków • 189
Pavor nocturnus • 223
Dziękczynienie • 253
Siedzimy i płaczemy • 291
4. Cisza obrazów • 321
Objawienie koloru • 346
Mondo cane • 372
Nokturn • 399
5. Latarnia magiczna • 433
Dlaczego jest tak, jak jest? • 466
Falując. Drżenia codzienności • 492
Odpowiedź Hiobowi • 514
6. Algorytm i *cortesia* • 557
- Indeks osób • 605

1. ŚWIATŁA POIESIS

1.

Na początku jest oko i ucho. One decydują o wszystkim. Pojęciowa refleksja przychodzi później. Najpierw więc jest dotknięcie, poruszenie, przeniknięcie – wszystko, co najważniejsze, dzieje się w polu zmysłowego oddziaływania. Władze dyskursu pogrążone są chwilowo w uśpieniu. Na razie jest tylko przeszywający błysk, ukłucie wytrącające z rutynowego postrzegania, a jego fizjologicznym wyrazem mogą być ciarki biegnące po grzbiecie. To błysk, który oświeśla z wielką przenikliwością ciemne przestrzenie naszego doświadczenia. Oprócz wrażeń estetycznych (sfera *aisthesis* przynależy do zmysłów) przynosi też światło poznania. A poznanie to szczególne: w świetle błyskawicy widzimy jakby wszystko naraz, dana jest nam cała jasność naszego tu i teraz istnienia. Wiedza uzyskana

tą drogą nie jest cząstkowa, przeciwnie: jest w niej mocna intuicja pełni. Co więcej, jest to wiedza apodyktycznie pewna (by posłużyć się językiem Husserla), odporna na wątpliwości. Prawda, którą przynosi, jest prosta, jasna i oczywista, zdaje się przy tym nie do odparcia, nie do zakwestionowania.

To kairotyczne cięcie rozrywa powierzchnię naturalnego nastawienia. I przekształca czas w paradoks: oto w okamgnieniu znajdujemy się w czasoprzestrzeni niedającej się już zmierzyć wskazówkami zegara. W momencie błysku rozstrzyga się w s z y s t k o i nic tu nie jest powiedziane na wyrost. Od tej bowiem chwili nic już nie będzie takie, jakie było przedtem. To jest coś w rodzaju momentalnego *rite de passage*, rozrzedzona chwila po przeminięciu której znajdujemy się już w innym czasie, w innym miejscu, osiągamy stan egzystencji przemienionej. Tak, to doświadczenie ma w sobie coś z łaski przemienienia, a jego źródłem jest to, co widzą oczy i słyszą uszy. To niezwykle ważne: źródłem tego wewnętrznego poszerzenia nie jesteśmy my, ale to, co na zewnątrz nas, i co jest prawdziwym początkiem tej przemiany. Po naszej stronie musi być – jako warunek konieczny – pewne otwarcie i gotowość na przyjęcie tego, często nieoczekiwanego, daru. Tak czy inaczej, iluminacja przychodzi do nas z trudnej

do nazwania, ale z całą pewnością n i e n a s z e j przestrzeni. I niech to sformułowanie zabrzmie w tym kontekście stosownie dwuznacznie.

Tak działa, tak właśnie może działać sztuka. Wielka sztuka – a tylko o takiej mówić tu chcemy. Dysponujemy zapisami poświadczającymi prawdziwość powyższych konstatacji. Oto jeden z nich, wielce wymowny. Joanna Pollakówna tak przybliży czytelnikom malarstwo Juana Sáncheza Cotána, wielkiego hiszpańskiego twórcy epoki baroku:

Kard i marchwie oraz Pigwa, kapusta, melon i ogórek zdają się przekazami iluminacji, jasnego, ekstatycznego widzenia c a ł o ś c i. Te zwięzłe, zbudowane z architektoniczną precyzją kompozycje na pewno nie są oddalone od kontemplacji religijnej. Ożywa w nich to samo w m y ś l e n i e s i ę, które wywodzi daleko poza swój przedmiot: słowo czy skąpy obraz. Jest w nich jasnowidzenie harmonii ogólniejszej, przedłużonej w tajemnicę¹.

Dodać trzeba, że przedmiotem opisu autorki są dwa płótna zaliczane zazwyczaj do gatunku zwanego martwa natura, w kontekście hiszpańskim

¹ J. Pollakówna, *Mysząc o obrazach*, Warszawa 1994, s. 19 (wyróżnienia – J.P.).

częściej nazywane *bodegones*. Tym bardziej szokujące są zgłoszone tu intuicje na temat jawnie duchowego przekazu, jaki z nich emanuje. Trudno chyba wyobrazić sobie większy dysonans pomiędzy ostentacyjną zwykłością, podrzędnością, „świeckością” tego, co namalowane, a sugerowanym w komentarzu głębokim duchowym odniesieniem obydwu obrazów. W istocie dystans między „prozą” przedstawień a natchnioną „poezją” z nich emanującą zdaje się ogromny, a przepaść między nimi nie do zasypania. A jednak – w obydwu obrazach następuje cud artystycznej transformacji. Dopowiedzmy koniecznie jeszcze i to, że ich osobliwa „religijność” oraz kontemplacyjny wymiar biorą się tylko z jakości artystycznych samych obrazów; przynależność autora do stanu duchownego nie jest bez znaczenia, ale to okoliczność wtórna wobec ich realnego oddziaływania. Inaczej mówiąc: to sztuka sama, a dokładniej – środki jej właściwe mają moc odsłaniania rzeczywistości skrytej na co dzień pod werniksem rutynowego spojrzenia. To nie tylko w ikonografii obrazu, ale w malarskiej formie zdeponowane jest to, co najważniejsze, to ona, i tylko ona, odsłonić może coś z obszarów niewidzialnego.

O niebywalej sile spotkania z wielkim dziełem sztuki i jego zdolności otwierania nas na rzeczy-

wistość jakiegoś wyższego rzędu podobnie pisał filozof sztuki Wiesław Juszcak. W komentarzu do niełatwej i danej nielicznym sztuki w i d z e n i a obrazów (akcie rozumianym tu w głęboko twórczym, nie imitacyjnym sensie słowa) konkludował:

Otóż wobec arcydzieł – bo tu tylko one się liczą – doznajemy czegoś, co porównać można do wybuchu albo do nagłego otwarcia zamkniętej sprężyny, wylotu strzały z napiętego łuku. Do tego porównać można olśnienie, wzruszenie, szok, jaki wywołuje w nas uderzenie energii witalnej skupionej w dziele całym i w każdym jego „punkcie”. Można to nazwać rozumieniem utworu artystycznego. Ale to „rozumienie” jest czystą emocją, odkryciem życia – w szerokim znaczeniu – w przedmiocie będącym t y l k o ludzkim wytworem².

Pierwszy cytat dotyczy obrazu malarskiego, drugi rozszerza to doświadczenie na inne rodzaje twórczości. Tak czy inaczej, obydwie mówią o tym samym: w spotkaniu z dziełem o wartości najwyższej mamy to – niedające się stłumić ani zanegować – wrażenie uchylecia zasłony, znalezienia się w rzeczywistości

² D. Czaja, W. Juszcak, *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości*, Wołowiec 2017, s. 295 (wyróżnienie – W.J.).

radykałnie innej niż świat potocznego doświadczenia. Sztuka, o której tu mowa, kruszy ściany zwyczajności i prowadzi do doświadczenia pełni sensu. To dojmujące odczucie „całej jaskrawości” istnienia, przeniknięcia w rejony wcześniej może i przeczuwane, ale inaczej niedostępne. Podkreślmy: to sztuka stała się medium tego nagłego objawienia. To za jej pośrednictwem pęka nagle ściana rutyny i przyzwyczajenia. Czujemy, niemal namacalnie, jak ziemia osuwa się nam spod nóg, i od tej pory nic nie będzie już takie, jakie było przedtem. By przywołać utwory uchodzące powszechnie za bezsprzeczne arcydzieła: *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; wszystkie one mają w sobie ów, rozpoznany przez wielu, potencjał rewelatorski, wszystkie wywracają na nice nasze przyzwyczajenia i stawiają wobec Ottowskiego doświadczenia *ganz Andere*, czegoś „całkiem innego”. „Forma” idealnie zszywa się tu z „treścią” i ostro nakłuwa świadomość czytelnika, słuchacza, widza. Od tego momentu widzimy więcej, wiemy inaczej, choć wiedza ta nie uzyskuje zrazu żadnej postaci werbalnej. Słowa są zawsze spóźnione wobec

doświadczenia. W każdym wypadku czujemy, że pod stopami otworzyła się przepaść, i odtąd nie ma już powrotu do stanu poznawczej naiwności.

2.

Ta książka dotyczy sztuki, czy może bezpiecznie mówiąc: twórczości, ale – widać to wyraźnie – zupełnie się rozmija z głosami dominującymi dziś w przestrzeni akademickiej czy krytycznej. Ryzykując pewne uogólniające uproszczenie, co wydaje się nieuchronne przy okazji wszelkich panoramicznych ujęć, powiedzieć można, że o sztuce rozprawia się dziś nade wszystko w kontekście historycznym. Dzieło sztuki, powiada się zwykle, jest dzieckiem historii i nie wolno o tym zapominać. Teza ta, brana z dobrodziejstwem inwentarza, jest albo czerstwym banałem (bo wszystkie efekty naszych działań są historyczne, osadzają się na osi czasu!), albo ideologicznym przesądem. Z historyczności każdego dzieła sztuki nie wynika bowiem żadną mocą, by nie posiadało ono pewnej warstwy, która historii się opiera, więcej – której nie da się zrelatywizować jedynie do substancji historycznej.

Moja propozycja jest zbójcka, idzie bowiem pod prąd przyzwyczajeniom naszego czasu. Twierdę bowiem, że sztuka, albo to, co sztuką zwykliśmy nazywać, jest – jak wszystkie ludzkie artefakty – historyczna, co oznacza, że można je z większą czy mniejszą trafnością oznaczyć chronologicznie (im dalej w przeszłość, tym nasze atrybucje stają się coraz bardziej wątpliwe), ale to, czym sztuka jest w istocie, jej *n i e m a t e r i a l n a* esencja, historyczne *n i e j e s t*. Innymi słowy: sugeruję, że to, co w sztuce najistotniejsze, nie tylko z trudem (o ile w ogóle!) poddaje się konceptualizacji, z czym bodaj zgadzają się wszyscy mający z nią bliski kontakt, ale coś więcej: twierdę, że owa esencja wykracza, w trudny do wytłumaczenia sposób, poza historyczny czas powstania. Że, innymi słowy, ze swej istoty jest transhistoryczna. Albo, przywołując hasło ze słownika filozoficznego, metafizyczna – w całej semantycznej rozciągłości tego przymiotnika³. Trudno zaprzeczyć: sposób przejawiania się sztuki zmienia się wraz z historią (samo pojęcie sztuki też jest histo-

³ O różnych zakresach znaczeniowych terminu metafizyka (a szczególnie jej związkach z pięknem!) por. J. Grondin, *Piękno metafizyki. Esej o filarach hermeneutycznych*, przeł. M. Marczak, Warszawa 2021.

ryczne!⁴), pojawiają się nowe materiały, nowe style, nowe estetyki, nowe konwencje, ba, nowe mody – ale to wszystko, twierdzą, należy do sfery akcydensów. I nie mają one większego wpływu na to, co naprawdę stanowi o tożsamości sztuki. Być może dlatego wciąż reagujemy emocjonalnie na malarstwo paleolityczne, rzeźbę grecką, średniowieczne krucyfiksy, opery Monteverdiego, pasje Bacha, tercyny Dantego, hymny Hölderlina. W jakimś sensie je „rozumiemy”, choć o stopień tego rozumienia możemy się spierać.

Bliższa czy dalsza przeszłość artystyczna to nie jest – by zacytować klasyka historiografii – *foreign country*⁵. To nie są nieme obiekty, budzące w nas jedynie poczucie inności, dziwności i obcości⁶. Wbrew historycznym sceptykom tak po prostu nie

⁴ Znane mi są, rzecz jasna, zastrzeżenia formułowane wobec ahistorycznego użycia pojęcia „sztuka”, które w dzisiejszym rozumieniu funkcjonuje ledwie dwa stulecia, por. K. Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 224.

⁵ D. Lowenthal, *Past is a Foreign Country*, Cambridge (Ma.) 1985.

⁶ Choć dobrze przy tym pamiętać o celnej uwadze Dereka Attridge'a, który zauważa, że „Dzieło sztuki, na które odpowiadamy, zawsze mówi do mnie z obcego kraju i odległej przeszłości (lub przyszłości)”, zob. D. Attridge, *Jednostkowość literatury*, przeł. P. Mościcki, Kraków 2007, s. 82.

jest⁷. Rzecz ma się wprost przeciwnie: dzieła uchodzące za klasyczne, wzorcowe, kanoniczne wciąż wprawiają w ruch nasze emocje, chcemy je oglądać, słuchać, czytać. Są żywą częścią naszej teraźniejszości. A my jesteśmy wiarygodnymi rezonatorami ich przekazu z przeszłości. Nie jest łatwo odpowiedzieć na pytanie, jak to jest możliwe. Jak to się dzieje, że angażują naszą wrażliwość dzieła pochodzące z epok radykalnie odmiennych od naszej, zarówno mentalnie, jak i – co może szczególnie rzuca się w oczy – cywilizacyjnie? Być może jest tak, powiedzmy ostrożnie, że mimo radykalnych różnic w technologicznym wyposażeniu (pochodnia zawsze przegra z żarówką...) w duchowej osnowie wciąż jesteśmy tymi samymi istotami. Jak upiera się Jean Clottes, wybitny francuski badacz sztuki paleolitycznej, gatunkowe wyrażenie *homo sapiens* jest mało przekonujące, brzmi nazbyt optymistycznie. Według niego na poziomie głębszym niż dyskursywne myślenie bardziej adekwatnym pojęciem byłoby raczej *homo spiritualis*⁸. To właśnie sztuka,

⁷ Por. w tej kwestii moje uwagi o współczesnych reakcjach i sposobach rozumienia najstarszej (znanej dzisiaj) sztuki paleolitycznej: D. Czaja, *Paleolityczny sen (jak daleko stąd, jak blisko)*, w: tegoż, *Szczeliny czasu. Reminiscencje, repetycje*, Kraków 2022, s. 21–73.

⁸ J. Clottes, *Pourquoi l'art préhistorique?*, Paris 2011, s. 57.

jak żaden inny fenomen powołany ludzką ręką, pozwala uświadomić sobie trafność tego zaskakującego konceptu. Nawiasem mówiąc, może w tym właśnie – spirytualnym kontekście – lepiej zrozumiemy niezwykłą uwagę Seamusa Heaneya, znakomitego irlandzkiego poety, który twierdził, że sztuka, jakkolwiek by ją definiować, jest zawsze wzlotem, ruchem ku górze, że jawnie i istotowo przeciwstawia się grawitacji: „Tworzenie dzieła artystycznego jest dążeniem skierowanym ku górze, oznaką, że dusza pragnie przeżyć i przeciwstawić się ciężeniu w dół”⁹. Dzieło sztuki jest niezgodą na nieznosną płaskość egzystencji, na zagrażające jej wciąż i z każdej strony odczucie jałowości i bezsensu. Sztuka, zwłaszcza ta ze stemplem arcydzieła, dowodnie świadczy, że istnieją w nas potencje, które zdolne są wyprowadzić nas poza sferę naturalnego ciężenia w dół.

Nie ma rzecz jasna powodu, by umniejszać kontekst kulturowy i historyczny, który bywa czasem przeszkodą w rozumieniu dzieł sprzed wieków. Przeciwnie – powinien on być jak najdokładniej rozpoznany. Nie ma też powodu twierdzić, że wielkie dzieła z przeszłości rozumiemy d o k ł a d n i e

⁹ Wypowiedź Heaneya podczas dyskusji w auli Collegium Novum UJ (12.11.2000), przeł. T. Bieroń, „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 47.

tak samo jak ludzie, dla których owe dzieła były tworzone. Ale przecież tragedia grecka, dramat Szekspira, obraz Rembrandta wciąż wywołują w nas silny rezonans. Nawet myśliciela tak historycznie ukierunkowanego jak Karol Marks nie przestawała zadziwiać aktualność sztuki greckiej! Może warto wmyśleć się w ten głos, zasadniczo sceptyczny wobec wszelkich „wiecznych idei”; głos filozofa, który w materii historycznej dostrzega nie tylko zmienność, ale również i trwanie. Bo też jest w tym zdziwieniu coś, co naprawdę daje do myślenia: oto okoliczności powstania wielu dzieł już dawno przepadły, otoczenie mentalne, religijne i kulturowe zmieniło się radykalnie – a fryz z Partenonu, obraz Mantegni czy madrygał Monteverdiego wciąż robią wrażenie na umysłach wrażliwych i otwartych na możliwość przeskoku w czasie. To dokumenty przeszłości, których historyczną metrykę dobrze znamy, co jednocześnie nie przeszkadza nam być czułym na ich wiecznie aktualny przekaz.

Naturalnie, nie ma większego sensu, by pozbawiać te dzieła historycznego kontekstu i twierdzić, że powstały w kulturowej i mentalnej próżni. Nie wydaje się też mądre całkowite pomijanie intencji autorskich ani powodów powstania dzieła. Ale też nic nie stoi na przeszkodzie, by uznać, że jakaś ich

część transcenduje warunki powstania oraz że ich umysłowy i duchowy przekaz jest w pewnym stopniu czytelny także współcześnie. Inaczej mówiąc: że potrafimy poddać się ich zniewalającej czasem sile i intensywnie przeżyć to, co z sobą przynoszą.

Wiele wskazuje na to, że tak rozumiana sztuka należy do zjawisk wymykających się czysto rozumowym eksplikacjom i kategoriom logiki dwuwartościowej, że istotowo bliższa jest raczej snu, mitu, religii – a więc tych dziedzin, w których władza *ratio* zostaje w różnym stopniu zawieszona. Skądinąd teza o wspólnych historycznie korzeniach sztuki i religii nie budzi już dzisiaj bodaj żadnych kontrowersji: „Od tysiącleci wypływa jakby z samoistnego źródła strumień dzieł sztuki. Podczas gdy filozofia już u swego początku przeciwstawiała się religijnemu istnieniu, kwestionując je, sztuka pozostawała długo tożsama, tak co do swej treści, jak i świadomości, z aktem religijnym”¹⁰. To prawdopodobnie te właśnie, odporne na upływ czasu, zjawiska pozwalają nam najlepiej wnikać w fundamenty ludzkiej

¹⁰ K. Jaspers, *Filozofia i sztuka*, w: tegoż, *Filozofia egzystencji*, przeł. D. Lachowska, A. Wołkowicz, Warszawa 1990, s. 304; por. także G. van der Leeuw, *Sacred and Profane Art. The Holy in Art*, transl. D.E. Green, preface M. Eliade, London 1963, s. 3–8; W.F. Otto, *Dionizos. Mit i kult*, przeł. J. Korpanty, Warszawa 2016, s. 43.

kondycji, które są niezmiennie w każdej epoce. To bowiem, co należy do istoty człowieczeństwa, ma charakter kondycyjny, a nie wyłącznie historyczny. To prawda: ludzie zmieniają się w czasie, historyczna zmienność nie jest urojeniem, ale zasadnicze pytania, które ich zaprzatają, pozostają wciąż te same albo podobne. A ich niezmiennosc bierze się ze skończoności ludzkiej egzystencji i pragnień, by poza nią wykroczyć. Prawdopodobnie dlatego, mimo widocznych „gołym okiem” różnic w historycznym i kulturowym doświadczeniu, ludzkie wspólnoty mogą jednak się ze sobą komunikować¹¹. I jeszcze coś: sztuka jest wiarygodnym odbiciem ludzkich pragnień i przekonań, tym samym można ją uznać za wielce wartościowe źródło historyczne. Zapewne z tego właśnie powodu już w pierwszych zdaniach wprowadzenia do pomnikowej historii Wenecji John Ruskin obwieszczał z przekonaniem: „Wielkie narody spisują swoje autobiografie w trzech manuskryptach: księdze czynów, księdze słów i księdze sztuki. Żadnej z tych ksiąg nie będziemy w stanie zrozumieć bez zapoznania się z dwiema pozostałymi; jednak z tych trzech najbardziej god-

¹¹ D. Bell, *Cultural Contradictions of Capitalism*, London 1979, s. 166.

na zaufania jest ta ostatnia”¹². To prawda. Dodać by
wszakże należało, że księga ta spisana jest w języku
nie zawsze jasnym i zrozumiałym. W tym zwier-
ciadle wiedza antropologiczna załamuje się oso-
bliwie, dlatego jej rekonstrukcja wymaga skompli-
kowanych czasem hermeneutycznych zabiegów.
Dobrze przy tym mieć świadomość, że w wyniku
tego rodzaju translacji zawsze coś tracimy; przekład
sztuki na język pojęć nigdy nie odbywa się bez strat
własnych.

3.

Wbrew przesądom epoki twierdzę ponadto, że
dzieło sztuki nie ogranicza się jedynie do sfery este-
tycznej i w jej obrębie wyłącznie się tłumaczy. Nie
piękno tedy i przyjemność (dwa fetysze wciąż rządzą-
ce namysłem nad sztuką), ale prawda jest tą warto-
ścią, której sztuka służy. Inaczej mówiąc: sugeruję, że

¹² J. Ruskin, *Preface*, w: tegoż, *St. Mark's Rest: The History of Venice*, New York 1887, s. III (jeśli nie podano inaczej, przekłady tekstów obcojęzycznych – Dariusz Czaja). Bardzo podobne myśli znaleźć można wcześniej u Hegla, por. G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1964, s. 14.