

Biuletyn Historii Sztuki
LXXXIV:2022, nr 4
ISSN 0006-3967
e-ISSN 2719-4612
doi: 10.36744/bhs.1364

RYSZARD KASPEROWICZ
Warszawa, Instytut Historii Sztuki UW
<https://orcid.org/0000-0003-1350-8738>

*Widzenie ześrodkowane, ogląd, epopteia.
O twórczości naukowej Wiesława Juszcza*

*Concentrated Vision, Perception, Epopteia.
On the Scholarly Output of Wiesław Juszcza*

W naukowej twórczości Wiesława Juszcza (1932–2021), bardzo zróżnicowanej zarówno pod względem tematyki, jak i conceptualnego ujęcia konkretnych problemów można jednak dostrzec stałe wątki, powracanie do fundamentalnych problemów, takich jak rola wyobraźni w poznaniu historycznym i tworzeniu artystycznym, geneza sztuki i jej poznawczych dążeń, znaczenie relacji pomiędzy słowem a obrazem (w ekfrazie, w krytyce artystycznej). Problemy te Juszcza podejmował czy to artykułach o metodologicznym charakterze, czy to w niezrównanych interpretacjach poszczególnych dzieł i artystów, czy to – z czasem coraz częściej – w tekstach-esejach o charakterze filozoficznych rozważań. Dokonania naukowe Wiesława Juszcza pozwalają zobaczyć w nim zarazem historyka i filozofa sztuki, cechującego się oryginalnością myśli i mistrzowską formą jej wyrazu, świetnego znawcę sztuki romantyzmu i symbolizmu europejskiego, niestrudzonego poszukiwacza początków tworzenia w kulturze archaicznej Grecji, humanistę godnego tego miana w stopniu najwyższym.

Słowa-klucze: Wiesław Juszcza (1932–2021), teoria sztuki, metodologia historii sztuki, dylematy poznania historycznego, interpretacja przeszłości, wyobraźnia, ekfrazja, mit, geneza twórczości artystycznej, romantyzm, postimpresjonizm, modernizm

The scholarly output of Wiesław Juszcza (1932–2021) is very diverse with regard to both the range of topics and the conceptual approaches to particular issues; yet it is possible to discern in it certain permanent themes, a desire to revisit fundamental problems, such as the role of the imagination in historical cognition and artistic creativity, the origins of art and of its cognitive pursuits, or the significance of the relationship between the word and the image (in ecphrasis, in art criticism). Those issues he approached sometimes in articles of a methodological nature, sometimes in incomparable interpretations of particular artworks and artists, and sometimes – with time, increasingly frequently – in essayistic texts that had the quality of philosophical deliberations. Wiesław Juszcza's scholarly achievements allow us to see him as a historian and at the same time a philosopher of art, endowed with an originality of thought and a masterful form of its expression, an exceptional authority on the art of European Romanticism and Symbolism, a tireless hunter for the beginnings of artistic creation in the culture of archaic Greece, and a humanist worthy of this name in the highest degree.

Keywords: Wiesław Juszcza (1932–2021), art theory, methodology of art history, dilemmas of historical cognition, interpretation of the past, imagination, ecphrasis, myth, origins of artistic creativity, Romanticism, post-Impressionism, Modernism

... różdkę nosi wielu [*narthekofóroi*],
ale tylko nieliczni są natchnieni [*bákchói*]
Platon, *Fedon*

Veritas filia temporis – maksyma poety zanotowana dla potomnych przez Aulusa Gelliusa – bywała rozmaicie wykładana, dla historyka jednak pozostaje napomnieniem, że z bliska może i widać wyraźnie, ale fragmentarycznie, klarownie, ale czy właściwie? *Veritas tempore revelatur*, inna odsłona tej maksymy, zdaje się wskazywać, że dystans historyczny jest niezbędnym warunkiem poznania, ale może być przyczyną złudzenia, gdyż prawda – pomijając kwestię jej temporalizacji – byłaby wytworem dziejów, wytworem zawsze relatywnym i zawsze tylko stającym się, „gignetycznym” bytem, nieodmiennie „perspektywicznym”, właściwie na niby niemal, wręcz złudzeniem.

Sentencja ta przychodzi nieuchronnie na myśl, gdy piszemy o człowieku i jego dorobku z bardzo bliskiej perspektywy. Miną niebawem dwa lata od momentu odejścia Wiesława Juszczaaka, humanisty, historyka sztuki, który był badaczem wybitnym, znakomitym. Tym określeniom należy przywrócić jednoznaczny sens i pierwotny walor. Jego twórczość naukowa nie potrzebuje bowiem ani apologii, ani eulogii, retoryczne zabiegi są zbędne, gdyż nikogo do wyjątkowości postaci Wiesława Juszczaaka nie ma potrzeby przekonywać. Jakaś imaginowana doksografia będzie dopiero rzeczą przyszłości.

Na początku należy przyznać się do uczucia zagubienia – Wiesław Juszczaak zajmował się bardzo zróżnicowaną problematyką, której zakres i mistrzowskie przezeń opanowanie muszą onieśmielać. Wszelako trudność ma inny jeszcze, ważniejszy, głębszy wymiar – Wiesław Juszczaak był w pełnym tego słowa znaczeniu autorem niezależnym, oryginalnym, zasługującym na swój własny „an essay on original genius”. Można by powiedzieć, bez cienia przesady, że podążając swoją drogą miał poczucie odrębności, w której nie było jednak śladu ekskluzywizmu; jednak nam wolno chyba powiedzieć, że jego dokonania zasługują na miano Tukidydesowego „dzieła o trwałym znaczeniu” – także i w tym rozumieniu, że Wiesław Juszczaak nie ulegał intelektualnym modom, owej pseudo-teoretycznej frenezji, której symptomy są dziś tak oczywiste.

Z upodobaniem przypominał słowa T.S. Eliota: „Art never improves”, ale odczytywał szeroko ich znaczenie, sięgając w swoich pracach do „dawnych mistrzów” humanistyki – wśród nich był i Walter Otto, i Gilbert Murray (którego *Eurypidesa i jego wiek* przyswoił polskiemu czytelnikowi¹), i Maryla Falk, i T.S. Eliot². Wiesławowi Juszczaakowi samemu

¹ Gilbert MURRAY, *Eurypides i jego wiek*, tłum. Wiesław Juszczaak (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018) (Biblioteka Kwartalnika Kronos).

² Wiesław Juszczaak mówi o tym zwłaszcza w kontekście swojego namysłu nad religią, mitem i sztuką Grecji; zob. Dariusz CZAJA, Wiesław JUSZCZAK, *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017), s. 198–204. *Ruiny czasu* są właściwie cyklem rozmów, w których poruszane są zagadnienia twórczości na tle niezwykle zróżnicowanych zainteresowań badawczych Juszczaaka: sztuk plastycznych, filmu, muzyki, teatru, wreszcie kultury starożytnej Grecji.



1. Wiesław Juszcak.
Fot. Ryszard Ciarka, 2012

należałaby się godność „starego mistrza”, i tak bez cienia wątpliwości odczytywano i nadal się odczytuje jego publikacje. Zawiera się w tym artyzm interpretacji oraz autorytet ich autora, ale chodzi także o coś innego – o świadomość trwałej przynależności do niewidzialnej tradycji, której Burckhardt nadał ongiś miano „Alt-Europa Bildung”³. W świadomości tej wyraża się przekonanie o realnym istnieniu fundamentalnego zagadnienia, którego badanie jest szczególnym wyzwaniem, wymaga bowiem ustawicznej gotowości do ujawniania w niebywale zróżnicowanych fenomenach historyczno-artystycznych ich związku z początkiem, odkrywania śladów promieniowana pierwotnego – poetyckiego doświadczenia rzeczywistości⁴. Innymi słowy, przez aktywne studium przeszłości – „ak-

³ Problem ten dyskutowany jest m.in. w jednej z najlepszej prac na temat Burckhardta; zob. Wolfgang HARDTWIG, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit* (Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1974) (Schriftenreihe der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 11).

⁴ Tutaj na myśl przychodzi przede wszystkim esej *Paleolityczny epos. Homer i mit australijski*, będący – w swojej strukturze formalnej i znaczeniowej – wędrówką do początków pieśni, poznawaniem topografii czasu świętego i mitycznego, także przez faktyczną topografię Australii bądź np. Grecji, jak w *Realności bogów*; zob. Wiesław JUSZCZAK, „Paleolityczny epos. Homer i mit australijski”, w: Id., *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki* (Warszawa: Arx Regia, 1995), s. 132–143; Id., *Pani na żurawiach. Część pierwsza. Realność bogów* (Kraków: Aureus, 2002). Zastanawiające, jak bardzo późne teksty Juszczaaka łączą się z różnymi tradycjami zarówno realnej, jak i wyobrażonej wędrówki, podróży, nawiązując do tego, co można by – z braku lepszego słowa – określić mianem „mitycznej literatury apodemicznej”.

tywne” oznacza tutaj żywy, aktualny kontakt z dziełem istniejącym, choć powstałym sto czy dwieście lat temu – poprzez jej aktualizację, ukazuje się rzeczywistość źródłowego – i całościowego – poznawania świata. Zarzuty jakiegoś „prezentyzmu” czy „substancjalizacji” przeszłości byłyby w tym miejscu nietrafne – Juszcak podejmuje faktyczną rozmowę z dawnymi autorami i swoim czytelnikiem na wzór techniki opisanej przez Novalisa: „Der Redende leitet nur den Gang des Denkens im Hörenden – und dadurch wird es zum Nachdenken. *Er denkt – und der Andre denkt nach*”⁵.

Dotarcie do owego źródłowego doświadczenia jest niczym Novalisa wędrówka do Sais, lecz posąg bogini nie symbolizuje samowiedzy „Ja” – przeciwnie, z biegiem czasu, jak się wydaje, Juszcak zbliżał się do idei „poezji bezosobowej”, idei „depersonalizacji” sztuki⁶, destrukcyjnej „destruktywny” dla namysłu nad sztuką mit zindywidualizowanego tworzenia. Dla Juszcaka sztuka pozostaje stwarzaniem obrazów, poetyczno-poznawczą czynnością, która zawsze jest Novalisowskim „Heimkehr” – czerpaniem ze źródła obrazowego (więc kreatywnego, stwórczego) języka. W analizie twórczości St. John Perse’a pisał: „Perse nie archaizuje języka. Raczej bada jego dzieje, może zbliżając się do tego, co Gerhart Hauptman ujął w zdaniu: «Tworzyć poezję to tyle, co pozwolić praslówu dźwięczeć w naszych słowach»”⁷.

To pierwszy odróżniający Juszcaka rys jego myśli. W gruncie rzeczy nie był on historykiem sztuki *sensu stricte*, albo raczej był historykiem sztuki *sensu largo*, w którego twórczości niemal od początku zacierała się różnica między historią sztuki a filozofią sztuki. Owo pragnienie dotarcia do źródeł sztuki i granic jej doświadczenia⁸ jest – zapewne

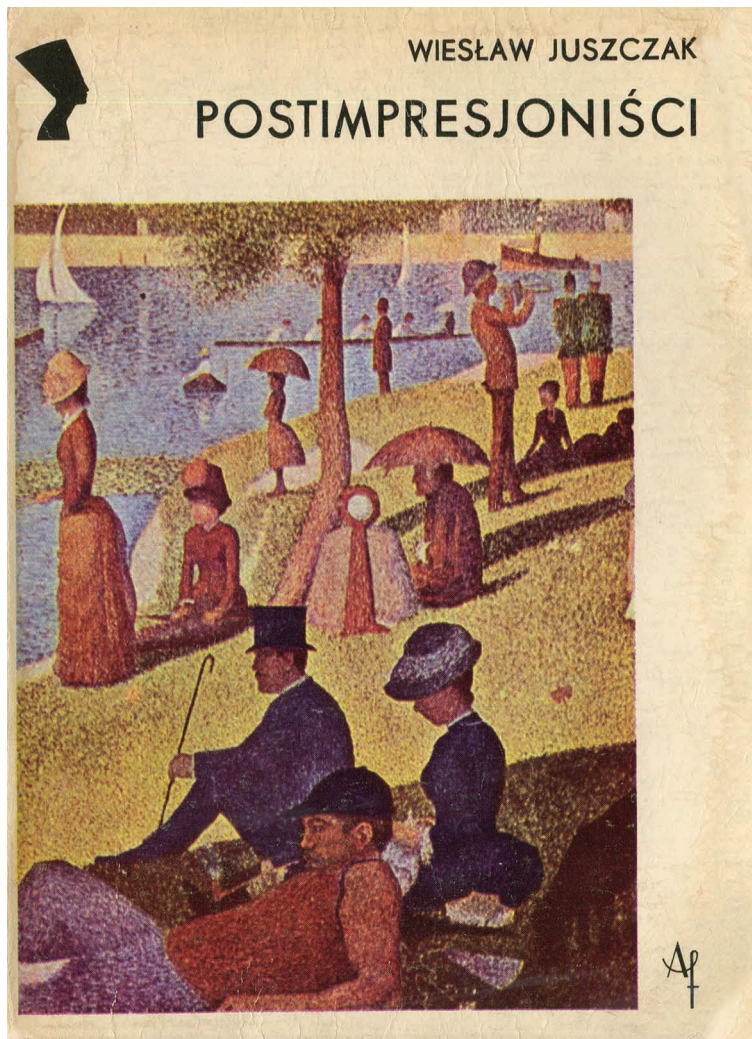
z naciskiem na aspekt działania, czynności podróży i oddziaływania poprzez opis podróży na wyobraźnię czytelnika. Sprawa ta wymagałaby odrębnego omówienia. Inną jeszcze kwestią pozostaje książka *Zastłona w rajskie ptaki albo o granicach okresu powieści* (Warszawa: PIW, 1981; późniejsze wydania 2004, 2019), będąca próbą uchwycenia genezy i znaczenia przełomu modernistycznego. Jest ona jednocześnie rzadkim przykładem wypowiedzi naukowej o płynnych, trudnych do uchwycenia granicach właśnie gatunkowej przynależności; książką o ogromnej potencjalności interpretacyjnej, niewykorzystanej, jak się wydaje, w polskiej literaturze przedmiotu. Odwołując się do typologii zaproponowanej przez Jörna Rüsena, można powiedzieć, że *Zastłona w rajskie ptaki* stanowi wzorzec przenikania się narracji egzemplarycznej i narracji krytycznej; w owym przenikaniu się dochodzi nie tylko do kluczowego procesu usensownienia czasu, lecz także do zakwestionowania „teraźniejszych orientacji działania”, poprzez wysunięcie na plan pierwszy m.in. kwestii podmiotów sprawczych historii jako podmiotów względnie uzależnionych od sprawczości samego interpretatora (co, rzecz jasna, nie stanowi żadnego ustępstwa na rzecz rzekomo nieuchronnej subiektywności poznania historycznego); zob. Jörn RÜSEN, „Cztery typy narracji historycznej”, w: *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, wybór, oprac. i tłum. Jerzy KAŁAŻNY (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003), zwł. s. 525 (Poznańska Biblioteka Niemiecka).

⁵ NOVALIS, „Fragmente und Studien bis 1797”, w: Id., *Werke*, oprac. Gerhard SCHULZ (München: C.H. Beck, 2001), s. 319.

⁶ I w samym piśmiarstwie naukowym Juszcaka dostrzec można proces analogiczny – z czasem w jego tekstach postać autora coraz bardziej zanika; milknie niejako, oddając głos poszczególnym myślicielom, poetom, twórcom w taki sposób, by narracja jedynie związywała niewidzialną nić dialogu, tkaninę skojarzeń, pozwalając tym bardziej wybrzmieć owym głosom w przestrzeni „ufilozoficznionej” historii. *Poeta i mit* jest tego najlepszym przykładem.

⁷ Wiesław JUSZCZAK, *Poeta i mit* (Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014), s. 43.

⁸ W tym kontekście należałoby przyjrzeć się bliżej zarówno filozoficznym esejom, zgromadzonym we *Fragmentach*, jak i późniejszym tekstom, poświęconym najróżniejszym artystyczno-filozoficznym i religijnym aspektom kultury antycznej Grecji. Wśród licznych problemów szczególną uwagę Juszcaka przyciągał mit, a także formy doświadczenia religijnego, ujawniające się przez tworzenie artystyczne – o czym szczegółowo pisze w *Realności bogów*. Rozważenie tych kwestii wymagałoby jednak napisania odrębnego artykułu. Warto mimo to zaznaczyć, że również w tych późniejszych analizach odkryć można charakterystyczne „motywy przewodnie”, skupione wokół genezy sztuki i rozmaitych postaci poszukiwania absolutnego wymiaru twórczości. Niemniej należy mieć na uwadze, że Juszcak nigdy nie ulegał pokusie prostych tłumaczeń i zastępczych analogii, jak np. między doświadczeniem mistycznym i doświadczeniem sztuki, czego świadectwem jest choćby świetny esej *Czy istnieje sztuka mistyczna?*; zob. JUSZCZAK, „Czy istnieje sztuka



2. Okładka pierwszego wydania książki Wiesława Juszcaka *Postimpresjonizm* (1972)

– najłatwiej widoczne we *Fragmentach* czy w *Poecie i micie*. Niemniej wyraźną zapowiedzią tych poszukiwań, choć skoncentrowaną na romantycznym materiale artystycznym i teoretycznym, są już przecież studia zamieszczone w *Faktach i wyobraźni*, jednej z najznakomitszych prac w języku polskim z dziedziny romantycznej filozofii sztuki i filozofii dziejów oraz teorii historiografii⁹.

Zebrane w trzech częściach pomyślanych jako namysł nad historią jako dziedziną twórczości, nad teorią i twórczością epoki słusznie nazwanej „romantycznym oświeceniem”,

mistyczna?”, w: Id., *Fragmenty*, s. 31–42, gdzie m.in. wnikliwie uwagi na temat „błędu” symbolistów i romantyków, polegającego na złudnej wierze w „uzdrawiające rewolucjonizowanie kultury”. Innymi słowy, projekt „religii sztuki” nie mógł się powieść nie tylko dlatego, że zasadał się na nieuprawnionym mieszaniu porządków i wzajemnym przywłaszczaniu sobie atrybutów istotowych dla obu form doświadczenia, artystycznego i religijnego, lecz także z powodu niezrozumienia ich wewnętrznych relacji. Jak pisze Juszcak: „Tego rodzaju błąd w założeniu sprawia, że często dostateczne, jeśli nie jedyne, wytłumaczenie słabości sztuki w jakiejś epoce znajdujemy we współcześnie niskim stanie życia religijnego, w zaniku «duchowości» nie dosyć jasno określonej, w zakłóceniach zewnętrznych stosunków pomiędzy sferą kościelną i świecką [...]” (ibid., s. 36). Nawet jeśli platoński „święty lęk”, „bojaźń boża” już nam nie towarzyszy, nie oznacza to, że sztuka może nam ją przywrócić, poddając się moralizującej presji albo dezawuuując swoją własną rzekomą „amoralność”, gdyż odtąd miałyby podlegać ocenie jedynie w kategoriach artystycznej skuteczności albo w granicach estetycznego kultu czystej formy. Pisze o tym w świetnym tekście Wind; zob. Edgar WIND, „Θεῖος Φόβος. Rozważania o filozofii sztuki Platona”, tłum. Ryszard Kasperowicz, *Kronos*, nr 2 (2020), s. 28–52.

⁹ Wiesław JUSZCZAK, *Fakty i wyobraźnia* (Warszawa: PIW, 1979).

wreszcie nad polskim symbolizmem, zasługują na pilne przypomnienie. Tacyt w *Rocznikach* zapisał w jednym miejscu: „Albowiem opisy siedzib ludów, różnorodność bitew, sławne zgony wodzów – przykuwają i ożywiają na nowo uwagę czytelników; my tymczasem zestawiamy szeregi srogich rozkazów, ciągłych oskarżeń, zwodnych przyjaźni, niewinnych doprowadzonych do zguby i zawsze te same ich upadku przyczyny, a poza tym narzuca się jednostajność zjawisk i przesyt”¹⁰, dając tym samym świadectwo własnym pryncypiom badania dziejów. Nie wnikając tutaj w złożony problem współzawodnictwa różnych kierunków w historiografii antycznej, poprzestańmy na stwierdzeniu, że dwubiegunowość historii kultury i historii politycznej stała się swego rodzaju dogmatem. Jeżeli jednak spojrzymy na kwestię historii od strony dyspozycji badawczych, uzyskamy obraz zgoła odmienny. Na pierwszy rzut oka określenie „dyspozycji” badawczych może wydać się nieco dziwaczne; podobnie jednak jak o dyspozycjach do działania, możemy mówić o dyspozycjach badawczych. Należy uchwycić klarownie to, co Juszcak pokazuje w swoim tekście *Dzieło sztuki czy fakt historyczny?*¹¹ – pytanie o poznanie historyczne dzieła sztuki nie jest pytaniem metodologicznym *prima facie*, co jaskrawo odróżnia myśl Juszcaka od współczesnych nam sporów¹². W świetle poruszanego często w latach 70. problemu statusu faktu historycznego oraz zdarzenia historycznego i pytania o odrębność historii sztuki jako dyscypliny w rodzinie nauk humanistycznych i historycznych, pytania sięgającego samych początków historii sztuki jako dyscypliny, autor przenikliwie uzmysławia aporetyczne trudności, powstające w wyniku radykalnego przeciwstawienia sobie historii i historii sztuki w sferze ontologii przedmiotu badań. Fundamentalna różnica miałyby polegać, rzekomo, na „namacalnej” obecności przedmiotu historii sztuki: „dzieła sztuki”, „faktu plastycznego”, podczas gdy historyk skazany jest na „odtworzącej pracę wyobraźni”, na „rekonstrukcję” zdarzenia historycznego.

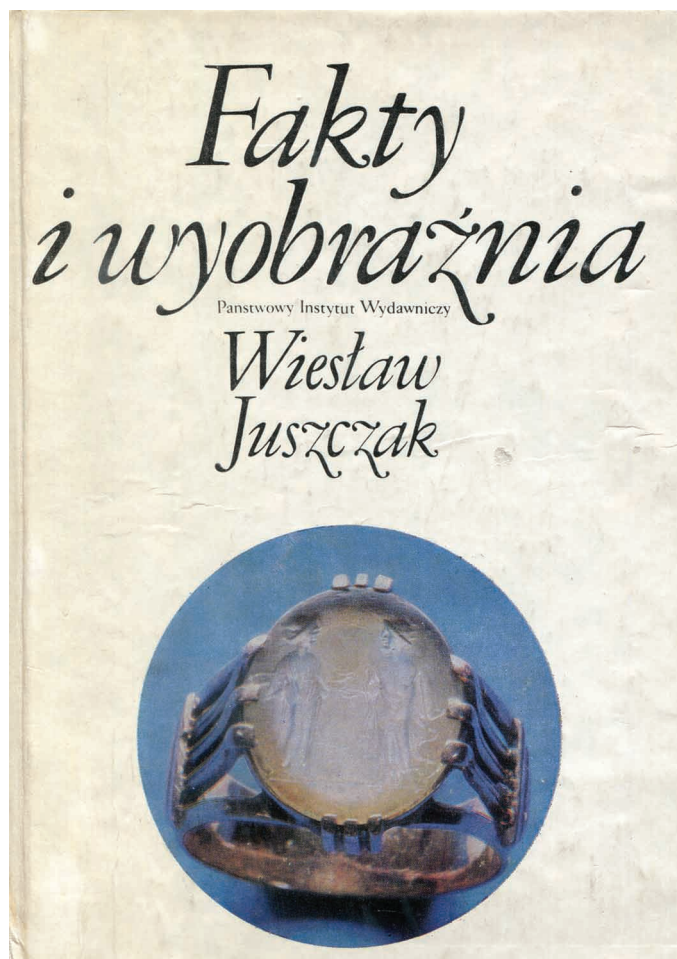
Odróżnijmy wpieryw, proponuje Juszcak, przedmiot badany od przedmiotu badań – to kwestia kluczowa, ponieważ „przedmiot badań” wyznacza cele i pryncypia poznawcze dyscypliny. Jednak już tutaj pojawiają się rozmaite wątpliwości, ponieważ sama ontologia przedmiotu badań nie rozstrzyga decydująco o domniemanej odrębności historii sztuki. Co więcej, w aktywności poznawczej historyka sztuki nakładają się na siebie perspektywa historyczna i perspektywa krytyka sztuki, a sam proces estetycznej konkretyzacji dzieła sztuki (by odwołać się do kategorii Romana Ingardena) nie wystarczy, aby określić stanowisko historii sztuki. Historyk sztuki, co niezwykle ważne, wychodzi zarówno poza pojedyncze dzieło, jak i poza zespoły dzieł; historyk sztuki „musi iść dalej w poszukiwaniu innego niż on sam człowieka, którego działania, w najrozmaitszych wymiarach i aspektach, są jedynym przedmiotem historii”¹³.

¹⁰ Cyt. za: TACYT, *Wybór pism*, tłum. i oprac. Seweryn HAMMER (Wrocław: Ossolineum, De Agostini, 2004), s. 117 (Arcydzieła Kultury Antycznej). O dwóch nurtach w historiografii antycznej, stanowiącej następnie matrycę dla późniejszych historyków zob. przede wszystkim Arnaldo MOMIGLIANO, *The Classical Foundations of Modern Historiography* (Berkeley: University of California Press, 1990) (Sather Classical Lectures, 54).

¹¹ Wiesław JUSZCZAK, „Dzieło sztuki czy fakt historyczny?”, w: Id. *Fakty i wyobraźnia*, s. 13–26.

¹² Jako dobre wprowadzenie, z ogromnej istniejącej literatury, warto wymienić przede wszystkim cechującą się zwięzłością i jasnością prezentacji problemów pracę Elizabeth A. CLARK, *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn* (Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, 2004). Do kwestii tych Juszcak powraca w esej *Historia i trwanie*, w którym porusza m.in. problem słabości współczesnej estetyki (i szerzej – aksjologii), zdominowanej przez wąskie metodologiczne spory i deprecjonowanie „ontologicznych decyzji”, wywołane tym, co jakże trafnie nazwał „metafizyczną wstydlivością”, ukrywaną przez scjentyistyczne pretensje; zob. Wiesław JUSZCZAK, „Historia i trwanie”, w: Id., *Fragmenty*, s. 61.

¹³ JUSZCZAK, „Dzieło sztuki czy fakt historyczny?”, s. 16.



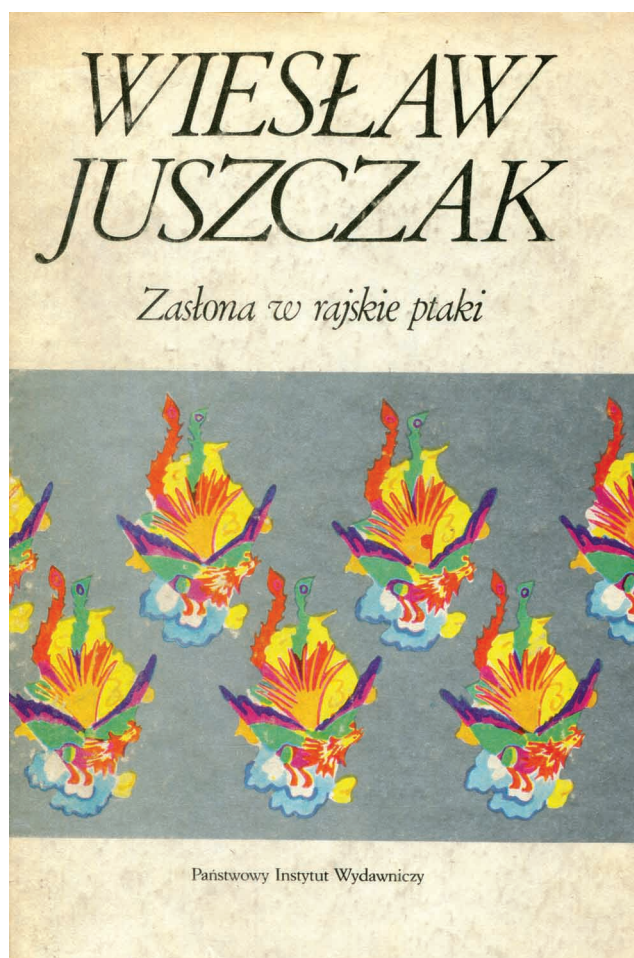
3. Okładka książki Wiesława Juszczaka
Fakty i wyobrażenia (1979)

Dlatego też, zauważa Juszczak, nie ma żadnej „historii rzeczy”. Jego analiza staje się krytyką „historii rzeczy” i „życia form” George’a Kublera; podobnie należy się strzec przed charakterystycznym pomyleniem postawy estetycznej i badawczej w historii sztuki. Ostatecznie bowiem celem historii sztuki, która nie ogranicza się ani do krytycznie ocenionej postawy estetycznej, ani do „historii rzeczy”, jest uchwycenie czegoś, co kryje się poza dziełem sztuki – ludzkiej aktywności, która „pochodzi z artystycznej, a więc emocjonalno-twórczej postawy wobec rzeczywistości [...]; poznawanie świata ani naukowe, ani potoczne”¹⁴.

Postawa Wiesława Juszczaka przywodzi na myśl słynne sformułowanie Burckhardta, wedle którego punktem wyjścia w badaniu historycznym zawsze pozostaje „der duldende, strebende und handelnde Mensch”¹⁵. Milcząco najczęściej przyjmowane założenie o stałości „natury ludzkiej”, studiowanej między innymi za pomocą historii i sztuki, „najpo-

¹⁴ Ibid., s. 21. W ten sposób podkreślony zostaje poznawczy – epistemologiczny – wymiar sztuki, co dodatkowo uświadamia historykowi sztuki, iż funkcje estetyczne dzieła mogą być najzupełniej wtórne. Tutaj Juszczak przeprowadza próbę interpretacji wieloznacznego pojęcia „Kunstwollen” Riegla.

¹⁵ „Naszym jedynym trwałym i dla nas możliwym punktem wyjścia jest centrum, cierpiący dążący i działający człowiek, taki, jaki jest, zawsze był, i będzie; stąd nasze rozważania będą miały niejako charakter patologiczny”; cyt. za: Jacob BURCKHARDT, „Rozważania o dziejach powszechnych”, tłum. Małgorzata Łukasiewicz, *Przegląd Polityczny*, nr 137 (2016), s. 44.



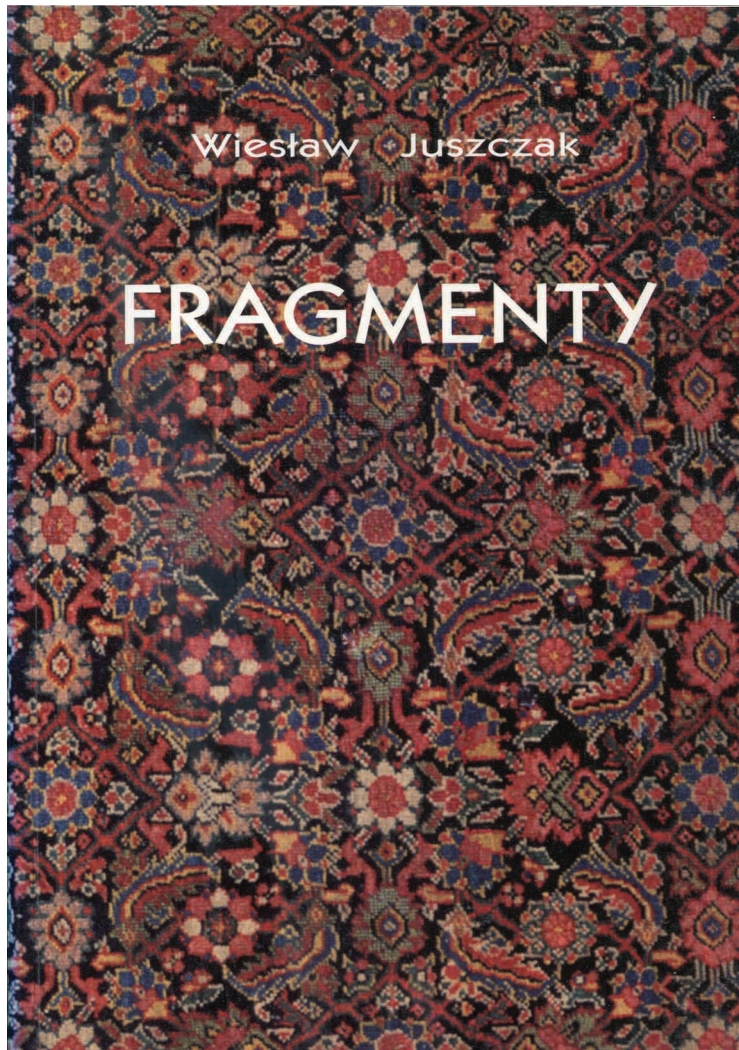
4. Okładka pierwszego wydania książki Wiesława Juszczaka *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach okresu powieści (1981)*

tężniejszych instrumentów, pozwalających nam wejrzeć w naturę ludzką” – jak to ujmuje cytowany przez Juszczaka Ernst Cassirer – jest zupełnie podstawowym warunkiem rozumienia przeszłości. Ale to tylko „drastycznie” przypomniany punkt wyjścia, punktem dojścia analiz zawartych w znakomitym metodologicznym studium *O wyobraźni historycznej* jest bowiem ocena roli rekonstruującej, zarazem odtwórczej i twórczej, wyobraźni w procesie poznania historycznego¹⁶.

Bardziej szczegółowa prezentacja samych problemów poruszonych w tym tekście Wiesława Juszczaka przekracza ograniczenia niniejszego szkicu. Juszczak podejmuje dyskusję z bardzo wieloznaczną, niejednorodną tradycją metodologii historii, akcentującą – przy wszystkich swoich wewnętrznych różnicowaniach – funkcję wyobraźni historycznej, a przy tym opowiadającej się za podejściem indywidualistycznym i nominalistycznym do przedmiotu poznania historycznego. Fundamentalne zagadnienia – związane z procesem konstituowania faktu historycznego i jego opisu, zakorzenione właśnie w nieuniknionym spleźnieniu ontologii zjawisk historycznych i epistemologii ich rekonstrukcji¹⁷, należące np. do sfery języka jako narzędzia zapośredniczenia procesów poznawczych, do sfery

¹⁶ Wiesław JUSZCZAK, „O wyobraźni historycznej”, w: ID., *Fakty i wyobraźnia*, s. 27–60.

¹⁷ Z nader obszernej literatury wymieńmy tylko jako bardzo dobre wprowadzenie: Paul A. ROTH, *The Philosophical Structure of Historical Explanation* (Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2020).



5. Okładka książki Wiesława Juszcza
Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki (1995)

procedur powstawania i tworzenia pojęć historycznych (wraz z niesłabnącym nigdy zarzutem unieruchamiania, paraliżowania żywej dynamiki przebiegu dziejów w pojęciach historyka i ich domniemanej „reifikacji” czy „hipostazowania”), do sfery wykorzystania w poznaniu historycznym metod analogii, do sfery możliwości odtworzenia całego zakresu przeżyć i motywacji ludzi działających w historii, owej „rekonstrukcji psychicznej” – spróbujmy zamknąć w dwóch lapidarnych określeniach, ale właściwie oddających sens dylematów, o których mówi Wiesław Juszczak: retoryka historii¹⁸ i estetyzacja przeszłości. Juszczak z całą stanowczością stoi na stanowisku „realistycznym” – to określenie po pierwsze oznacza możliwość zdobycia wiarygodnej, rzetelnej wiedzy o przeszłości, po drugie wydobywa chyba najbardziej zawsze pasjonujący i zarazem najbardziej zawsze kontrowersyjny aspekt poznania historycznego, mianowicie jego związek z życiowym

¹⁸ O historii i jej związkach z retoryką zob. np. współczesne ujęcie Ulrich MUHLACK, *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus* (München: C.H. Beck, 1981); bardzo dobrą problemową charakterystykę tego zjawiska na przykładzie Petrarci zob. Eckhard KESSLER, *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit* (München: W. Fink, 1978) (Humanistische Bibliothek, I.25).

(także historycznym w swojej strukturze) doświadczeniem historyka i jego rolą w akcie aktualizacji przeszłości. Stąd wypływa szczególna skrupulatność w piętreniu licznych trudności, jawiących się przed historycznym poznaniem, mnożenie pytań i wariacyjnie powracający temat redukcji zagrożeń, czyhających ze strony subiektywności „świadomości odtwarzającej” przeszłość, jeśli tak można się wyrazić.

Zagrożeń poznawczych, co jasne, nie można nigdy bez reszty skutecznie wyeliminować, ale – pamiętając o przestrodze Arystotelesa, że nie od każdej dziedziny wiedzy winniśmy oczekiwać tego samego stopnia ścisłości – przyjrzyjmy się temu, co decyduje o „tożsamości” historii. Jeśli bowiem wzorem ścisłości wiedzy jest matematyka, to charakteryzuje ją nie tylko najwyższy stopień abstrakcji, lecz także najwyższy stopień „sfunkcjonalizowania języka”. Dla historii natomiast decydujący pozostaje najwyższy stopień „sfunkcjonalizowania zjawisk”, co zresztą powoduje, że wartość poznawcza analogii historycznych, choć istotna, pozostaje ograniczona. Niemniej historia nie może podporządkować się modelowi wyjaśniania, typowemu dla nauk przyrodniczych. Rozwiązanie czysto „idiograficzne” także jest pozorne – nie istnieje historia „czysta”, czysto idiograficzna – nie byłaby ona, *nota bene*, odpowiedzią na skłonność do poddawania zjawisk historycznych regularności, uniwersalności i apodyktyczności tak czy inaczej pojętych praw, nawet praw rządzących dziejami. Historia jako nauka tworzy raczej „obrazy” – staje się realizacją postulatu, który Burckhardt nazywał „Anschauung”. Juszcak ujmuje tę kwestię w znakomity sposób: „Fragment dziejów, stając się często «obrazem» w sensie dosłownie już niemal literackim czy plastycznym, nabiera znamion świadomej kompozycji, całości o określonym stylu, która ma jakiś swój silnie wyczuwalny nastrój, będący nieraz pochodną tego, co określić by można jako główne spoiwo zdarzeń wewnątrz tej całości zawartych lub jako główną jej oś kompozycyjną [...]. Dzieje się tak, jak gdyby prócz reifikacji owego przebiegu, zamkniętego między punktami wyznaczającymi jego początek i koniec, był on obdarzony cechami nie tylko pozornego dzieła sztuki, lecz i żywego organizmu, cechami, które się w nim modyfikują, zmieniają swoje natężenie [...]”¹⁹. Niemniej funkcja estetyczna „obrazów historycznych” musi pozostać poboczna, historia zawsze na czoło wysuwać powinna funkcję epistemologiczną, prawda jest jej celem.

Szeroko dyskutowany problem „estetyzacji” historii może przybierać różnorodne formy – od fundamentalnej krytyki i zanegowania poznawczych funkcji historii, poprzez sprytnie odwrócony argument „obrazowości” historii jako artystycznej kreacji, jak u Friedricha Nietzschego, dysputy nad „poetyką” pisarstwa historycznego i jego retorycznymi uwarunkowaniami, prowadzącymi wprost do zatarcia granicy między historią a literaturą i koncepcji „uprawdopodobnionej fikcji”, aż po implikacje poznawczo-ontologiczne wiedzy historycznej w ramach „zwrotu lingwistycznego” i próby obrony obiektywności historii jako re-kreacji i re-interpretacji maksymy Rankego „wie es eigentlich gewesen sei”. Odrębną, choć powiązaną sprawę stanowi problem moralnej oceny przez historyków działań i zachowań ludzkich w przeszłości. Problemu tego wcale nie najmniejszą domenę zajmowały – wykpiwane przez Burckhardta – osądy przeszłości w kategoriach „szczęścia i nieszczęścia”. Kompleks tych zagadnień w jakiejś mierze stanowi dziedzictwo kształtowania się nauk historycznych i odwiecznego sporu o to, czy historia jest sztuką, czy nauką²⁰.

¹⁹ JUSZCZAK, „O wyobraźni historycznej”, s. 34–35.

²⁰ Por. zwłaszcza rozdziały pierwszy i drugi w pracy Anthony GRAFTON, *What was History? The Art of History in Early Modern Europe* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007). Jeszcze dla Rankego historia pozostaje sztuką i nauką jednocześnie, sztuką – jako forma prezentacji: „sie [tj. historia] das Gefundene, Erkannte wiedergestaltet, darstellt”.

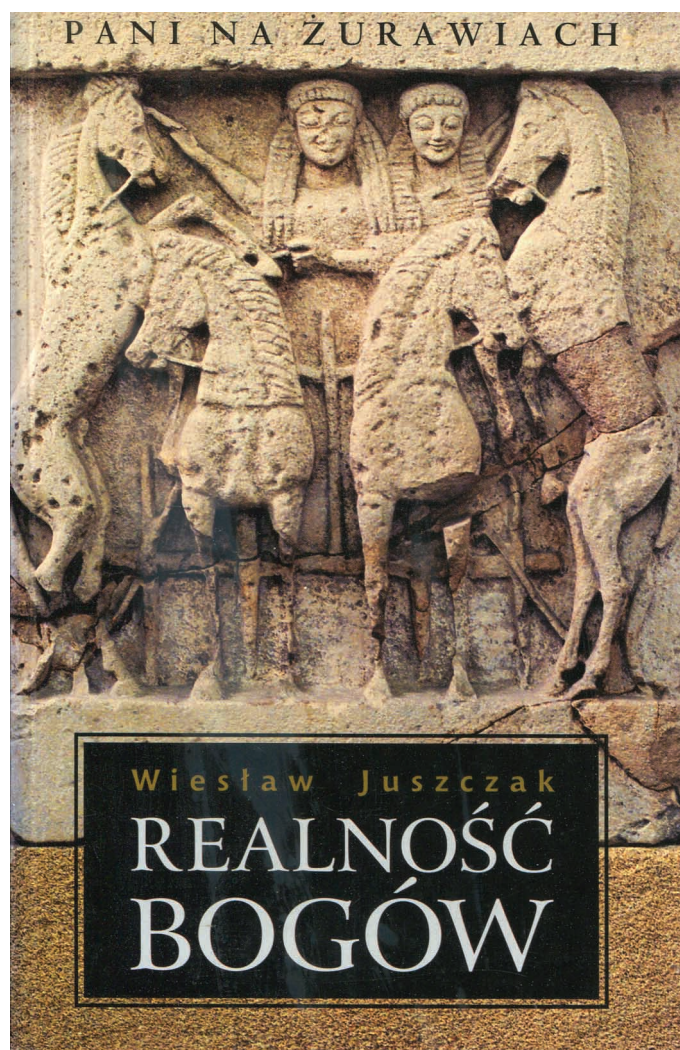
Jako dociekanie przyczyn i ujawnianie stałości natury ludzkiej w nieskończonej zmienności jej przejawów – byłaby nauką. Jako forma językowej (retorycznej lub w pełni artystycznej) reprezentacji – uobecnienia (Burckhardtowskie „Anschauung” i Humboldtowski model „Darstellung” w pisarstwie historycznym jako połączenie *mimesis i poiesis*) – byłaby sztuką²¹. To Keatsa „Sylvan historian, who canst thus express / A flowery tale more sweetly than our rhyme [...]”, to Browninga „pure, crude fact”²², wskrzeszony („resuscitated”) siłą poetyckiej wyobraźni.

Ten niesłychanie złożony problem Wiesław Juszczak analizuje od strony „imaginacji” jako władzy poznawczej – wyobraźni historycznej, której poświęca wiele uwagi, kreśląc dzieje koncepcji wyobraźni w XVIII stuleciu, by następnie – obszerniej przedstawiając poglądy Kanta na działania wyobraźni – podjąć próbę ukazania funkcji tej zdolności poznawczej w poznaniu historycznym, sięgając przy tym do sugestii różnych teoretyków historii, jak, dla przykładu, Beckera, Bernheima, Collingwooda, Kuli czy Huizingi. Otóż zdaje się, że wyobraźnia – już niezależnie od tego, czy akcent padnie na jej moc asocjacyjną, zdolność wytwarzania rzeczy nowych, czy na jej aprioryczny wymiar – urasta do rangi narzędzia wielce obiecującego, oferującego możliwość rozwikłania klasycznych dylematów. Wyobraźnia historyczna, mówiąc w dużym uproszczeniu, funkcjonuje w trzech wzajemnie się przenikających wymiarach (sens metaforyczny jest tutaj także bardzo ważny; przestrzeń czasu historycznego, „przestrzenne namioty mojej pamięci”, jak pisał wspólnie św. Augustyn). Po pierwsze – uświadamia samemu historykowi jego własną historyczność, jest, jak powiada Collingwood, „historią historii”²³; innymi słowy, tak pojęta funkcja wyobraźni to funkcja refleksywnego budowania historycznej samoświadomości. Po drugie – wyobraźnia dysponuje nieocenioną zdolnością uzupełniania, wypełniania „ślepych miejsc”, pustych miejsc na mapie przeszłości, które zawsze będą się pojawiały, nawet tam, gdzie, jak się zdaje, mamy do czynienia wręcz z nadmiarem świadectw, śladów, dokumentów; innymi słowy, nie ma, jak powiedziałby Arthur Danto, „kronikarza doskonałego” i jedynie za pomocą rekonstruującej wyobraźni możemy w poznaniu historycznym hipotetycznie usunąć braki, do-myśleć się i nadać naszej rekonstrukcji rys płynności. Po trzecie wreszcie – wyobraźnia pośredniczy pomiędzy obecnością świadectwa,

²¹ O problemie dychotomii historia – filozofia, tzn. pytaniu także istotnym dla Humboldta, czy nauką historyczną i zadania dziejopisa można by podnieść do rangi filozofii zob. Wolfgang HARDTWIG, „Der Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung”, w: *Formen der Geschichtsschreibung*, red. Reinhart KOSELLECK, Heinrich LUTZ, Jörn RÜSEN (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982), s. 147–191 (Theorie der Geschichte, 4). Por. także wczesne wezwanie Herdera do naśladowania i uczenia się na wzór „filozoficznego Homera, poetycznego Platona”; zob. Manfred FRANK, *Nadchodzący Bóg. Wykłady o nowej mitologii*, tłum. Tadeusz Zatorski (Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2021), s. 147–156 (Biblioteka Kwartałnika Kronos). O tym, w jaki sposób retoryczno-pragmatyczną koncepcję uprawiania historii zastępuje u Rankego konstrukcja teoretyczna przeszłości jako związków między rzeczami i faktami, odniesionych jako całość przeszłości do sytuacji teraźniejszej (a zatem w inny sposób, aniżeli w retorycznym ujęciu historii jako „magistra vitae”) zob. Jörn RÜSEN, „Rhetorik und Ästhetik der Geschichtsschreibung: Leopold von Ranke”, w: *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, red. Hartmut EGGERT, Ulrich PROFITLICH, Klaus R. SCHERPE (Stuttgart: J.B. Metzler, 1990), s. 4–9.

²² Zob. fragment z I księgi *The Ring and the Book* Roberta Browninga (I, 84–87): „Small-quarto size, part print part manuscript / A book in shape, but really pure, crude fact / Secreted from man’s life when hearts beat hard, / And brains, high-blooded, ticked two centuries since”. W swoim artykule Juszczak niejednokrotnie podnosi związek badania historycznego z życiem, doświadczeniem aktualnym badacza, z rzeczywistością go otaczającą, kojarząc poznanie historyczne z ideą „formy żywej” Williama Blake’a.

²³ W artykule Juszczaka odwołania do teorii wyobraźni historycznej Collingwooda pełnią ważną rolę; o tej koncepcji, z odwołaniem do jej wielu krytyków zob. ostatnio William H. DRAY, *History as Re-enactment. R. G. Collingwood’s Idea of History* (Oxford: Oxford University Press, 1995), zwł. s. 193–213.

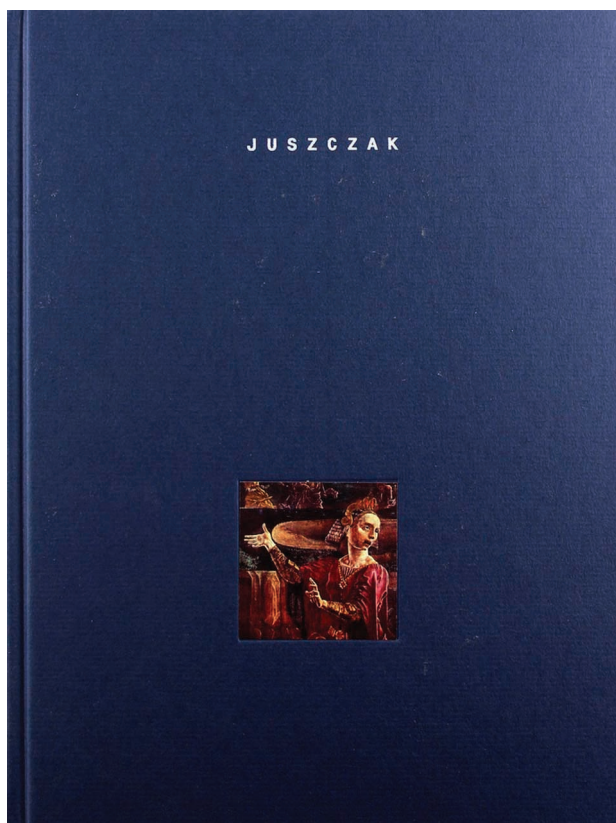


6. Okładka książki Wiesława Juszczaka Pani na żurawiach. Część pierwsza. Realność bogów (2002)

przekazu, a nieobecnością zjawiska, wywołując je niemal przed oczyma historyka i jego czytelników.

Wyobraźnia, jak widać, przejmując zadania, które realizuje we współpracy z pamięcią; zapomnienie jest i szansą, i negatywną pobudką do uprawiania historii. Tyle tylko, że domaga się czegoś więcej, mianowicie zrozumienia „jak” i „dlaczego” pewne zdarzenia się dokonały, jak działano, jak postępowano. Wiedza o tym, także wśród samych sprawców, podmiotów działania, pozostaje niepewna i naznaczona brakiem. Brak jest warunkiem poznania historycznego, lecz ujawniająca je wyobraźnia – fundamentalnym założeniem tego poznania. Ujmując to jeszcze inaczej, możemy powiedzieć, że wyobraźnia jest źródłową władzą poznania przeszłości.

Nie ma potrzeby przypominania natarczywie powtarzanej przestrogi, by nie mieszać wyobraźni z fantazją, by wytworów imaginacji nie relegować niefrasobliwie w sferę „zmyślenia” – prawdę rzekłszy, one się nawzajem obserwują i kontrolują, jak, dajmy na to, w Goetheańskim *Zmyśleniu i prawdzie*. Wszelako źródłowość wyobraźni, spotęgowana dodatkowo naturą pojęć historycznych, które, jak zauważa gdzieś Burckhardt, powinny być i ze swojej natury są elastyczne i wieloznaczne, przekrojowe i metaforyczne,



7. Okładka książki Wiesława Juszcza Wędrówka do źródeł (2010)

nakazuje uchwycić bliskość (nie identyczność) obrazu historycznego, opowieści o przeszłości i mitu.

Bliskość nie przekreśla różnic, zbieżności są uderzające, jakkolwiek mogą być złudne i groźne. Mit – tutaj Juszczak nawiązuje do ustaleń Cassirera, Malinowskiego i Frazera – wyrasta między innymi z zakorzenionego przekonania o sprawczej funkcji słowa w granicach „naturalnego” symbolizmu, magicznej mocy słowa, wypływającej z zakorzenionej głęboko niemożności rozróżnienia rzeczy i słów; nazwa rzeczy kryje w sobie najzupełniej realną siłę, zaś opisywana rzeczywistość jest „jednorodnie zmysłowa” i na tym poziomie „domknięta”. Nazwa w sposób rzeczywisty jest rzeczą samą; ten, kto mówi, „nie nazywa przedmiotów, lecz operuje nimi naocznie”²⁴.

Gdzie w takim razie tkwi owa zbieżność z historią? Odpowiedzmy wstępnie, że historia pełni dla naukowej myśli rolę analogiczną do mitu w myśli pierwotnej: genezę historii jako działania poznawczego należałoby wyprowadzać z mitu właśnie – z jego złożonej struktury jako opowieści i opowieści „prawdziwej”, będącej „żywą rzeczywistością”, jak pisze Juszczak, „zatrzymaniem i ponawiającym się wskrzeszeniem tego, co inaczej przestałoby istnieć”²⁵.

Pełniejsze uchwycenie owej bliskości wymaga uwzględnienia czynnika artystycznego, współkonstytuującego w odległej przeszłości zarówno historię, jak i epos. Wkraczamy tutaj jednak na teren wyjątkowo zdradliwy. Jeśli historia dzieli z mitem początkową „niefikcyjność”, to sztuka jest „jawnie” fikcyjna; jeżeli historia traci swoje powiązania z religią, sztuka je często podtrzymuje przez bliskość celów; praktyczne cele poznania

²⁴ JUSZCZAK, „O wyobraźni historycznej”, s. 51.

²⁵ Ibid.

historycznego nie mogą zostać pogodzone z „bezinteresownością” sztuki. To wszystko prawda, niemniej w jednym przynajmniej aspekcie sztuka, mit i historia spoglądają w tym samym kierunku – dzieje się tak wówczas, gdy spełniają swoją rolę stawiania nas w obliczu „żywej rzeczywistości”, rzeczywistości pełnej, wprowadzania bezpośredniego w ową rzeczywistość.

Kryterium rozstrzygającym między opowieścią mityczną a narracją historyczną będzie zatem natura owej „rzeczywistości” oraz modus jej prezentacji; historyczne przedstawienie *qua* przedstawienie opiera się na tym, co Juszcak nazywa „realiami” – materialnymi śladami „przebiegu dziejów”, wszelkiego rodzaju świadectwo – i *qua* przedstawienie wyprowadza nas poza swoje własne granice w rzeczywistość poza tekstem, poza narracją; przedstawienie artystyczne nie zawiera *sensu stricte* „realiów” i konstytuuje swoją własną, tj. *sui generis* rzeczywistość – i w niej zakorzenia się kontemplacja estetyczna.

W materii historycznej przeto wyobraźnia ograniczy swoją aktywność do funkcji poznawczych określonych sferą „realiów”, wypowiadających się na płaszczyźnie jednostkowej i konkretnej, „konkretnych obrazów”. Jej znamieniem pozostanie potężna zdolność unaoczniania, uzmysławiania, przybliżania; nie deformuje, lecz formułuje – można by rzec – obrazuje przeszłość, rzucając snop światła w mrok przeszłości, wydobywa kontury i kształty przedmiotów, lecz jej zasadą pozostają zgodność z „realiami” i zdolność ich absorpcji, nie wewnętrzna spójność i siła ekfrastycznej ewokacji. A przynajmniej tego należałoby oczekiwać.

Nieco szersze omówienie tej kwestii, poruszanej przez Wiesława Juszcaka, nie wynika z chęci „aktualizacji” jego stanowiska, wskazywania, jak bardzo byłoby – powiedzmy – prekursorskie i nowoczesne (w myśleniu historycznym obie te kategorie uważam za szczególnie zwodnicze i groźne). Idzie o ukazanie podwójnie złożonej roli, jaką wyobraźnia została obdarzona w pisarstwie Juszcaka. Z jednej strony była bowiem aktywnym instrumentem poszukiwania przez sztukę i historię momentu absolutnego, z drugiej – właściwością jego pisarstwa w znaczeniu „imaginative reason”, władzy tworzenia i poznawania, jak ją pojmował Walter Pater, twórca tego pojęcia.

Nie oznacza to, bynajmniej, że stanowisko Wiesława Juszcaka jest tożsame z modelem kreacji historyczności rodem z *Imaginary Portraits* Patera czy *Dramatis Personae* Browninga. Sądzę jednak, że wykorzystana w odmienny sposób zdolność imaginacji stopniowo skłaniała Juszcaka do zharmonizowania rygoryzmu poznawczego, cechującego nauki historyczne, z próbą odpowiedzi na pytanie o ostateczną i pierwotną, a w znaczeniu poza-historycznym – absolutną zasadę tworzenia i poznania. Juszcak nie dlatego jest autorem „nowoczesnym”, że wyznaje wiarę w regułę głoszącą, iż poznać możemy tylko to, czego sami jesteśmy twórcami²⁶, ale dlatego, że zasadę absolutną zamierza uchwycić w tym, co pierwotne i źródłowe.

Stąd brała się coraz bardziej pochłaniająca Wiesława Juszcaka badawcza fascynacja archaiczną Grecją, doświadczeniem misteryjnym, jego źródłami, jednością doświadczenia religijnego i artystycznego w jakimś początkowym momencie spontaniczności wyobraźni – wyobraźni niepodzielnej jeszcze na sfery „obrazu” i „pojęcia”, ale też wyobraźni nieinicjującej podmiotowo-przedmiotowego podziału – rozróżnienia jako „rozdziału” tego, co jest w swojej samorzutności jednością. Do tych kwestii Juszcak powracał nieustannie, choć

²⁶ Zob. Stanley ROSEN, *Nihilism. A Philosophical Essay* (New Haven-London: Yale University Press, 1969), s. 72–93.

W ujęciu bardziej historycznym, z perspektywy historii idei zob. Isaiah BERLIN, *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas* (London: The Hogarth Press, 1976).

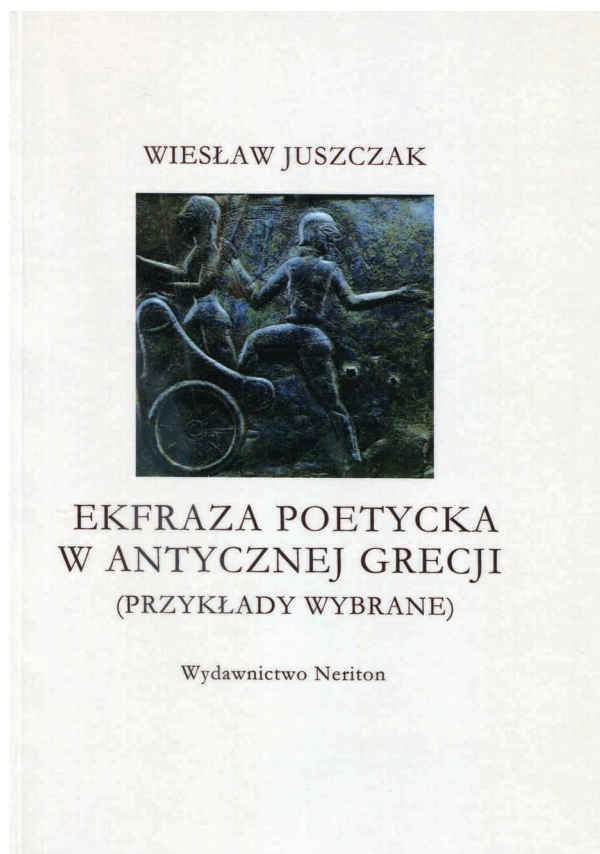
nie wprost; widać to w mistrzowskich interpretacjach twórczości Blake'a. Odczytywał go jako twórcę „dobijającego się, docierającego do wieczności”, który dąży do „wyłamania się z kleszczy czasu i przestrzeni”, czego dokonuje za pomocą wyobraźni i historii. Dlatego też doniosłego znaczenia nabiera interpretacja czasu w ujęciu angielskiego artysty, czasu mitycznego, ale o swoistej dla tego twórcy strukturze, przeznaczeniu i wymowie: „[...] czas więc, który w wielkim cyklu profetycznych poematów Blake'a obejmuje sobą trwanie bohaterów i ich działania – taki «czas» trudno sobie uzmysłowić poza zasięgiem rzeczywistości wizyjnej, poetyckimi środkami przybliżonej, uobecniającej się jedynie jako przecucie obszaru obcego wszelkim działaniom «realiów». Wydaje się, choć może to tylko złudzenie, iż w rygorach takiego czasu myśl historyka nie potrafi działać, że Blake, czyniąc głównym przedmiotem swojej twórczości dzieje ludzkiego przecież świata, wzorując często perypetie swoich postaci na aktualnych politycznych wydarzeniach, wydarzenia te świadomie uwalnia od konwencji czasu linearnego, by uchylić wobec nich wszelkie prawa historii, i umieszcza je w tej niezwyklej perspektywie po to, byśmy w nich dostrzegli nowy sens, którego innym sposobem nie da się z nich wydobyć, którego nie są nam w stanie przekazać tradycyjne «narzędzia» historii [...]»²⁷.

Choć może to wydawać się nieco zaskakujące, Juszcak był niezwykle wyczulony na pułapki historyzmu, nie ulegając pokusie mieszania genezy zjawisk historycznych oraz ich „funkcjonalizacji” ze znaczeniem owych zjawisk. Dobitym tego przykładem są jego studia nad romantycznym oświeceniem, pogłębiające odślonięcie ciągłości pomiędzy oświeceniem i romantyzmem, które nie mogą być postrzegane jako ideowa i artystyczna opozycja (wbrew auto-mitologizującym wykładniom myślicieli romantycznych), lecz jako ciągłość, „jeden w zasadzie prąd, zwłaszcza przez podobny stosunek do przeszłości i typowe dla obu wynoszenie sztuki na jedno z najwyższych miejsc pośród ludzkich działań”²⁸. Niezależnie od faktu, że Wiesław Juszcak był jednym z najwybitniejszych znawców angielskiej myśli i kultury artystycznej 2. połowy XVIII i całego XIX stulecia, zasadne zdaje się pytanie, czy w swoim pragnieniu odkrycia „absolutu” przez sztukę był spadkobiercą owego wielkiego ruchu oświeceniowo-romantycznej rewolucji, którego jednym z podstawowych symptomów stawało się wręcz religijne uwielbienie sztuki?

Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa, Wiesław Juszcak bowiem nigdy nie tracił z oczu „realiów”, ugruntowując swoje interpretacje w doskonałej znajomości historycznej materii podejmowanych zagadnień, czego dowodem mogą być analizy twórczości Roberta Adama. Pozostają one świadectwem unikalnej umiejętności wprowadzania fundamentalnych rozróżnień i wszechstronnej interpretacji, umiejętności „krytyki” w źródłowym sensie tego pojęcia, którą nietrudno przeoczyć, ponieważ Juszcak nie funduje owych rozróżnień w ramach apriorycznie przyjętej teorii, lecz wysnuwa je z interpretacji materii historyczno-artystycznej. Innymi słowy, głęboko zakorzenionej świadomości metodologicznej odpowiada w twórczości naukowej Wiesława Juszcaka zdolność wnikania w artystyczną strukturę dzieła w taki sposób, że uwalnia się ona zarówno od obowiązku symptomatycznego „przyświadczenia” sytuacji historycznej, od obowiązku odczytywania jej w kategoriach „Dokumentsinn”, jak i od dogmatu „czystej formy”. Między autonomią formy i jej historyczno-teoretycznym zapleczem istnieje więc o wiele subtelniejsza, a jej ujawnienie staje się zadaniem interpretacji, której można nadać miano „interpretacji pojetycznej”. Jej podstawę wyznacza imaginatywna rekonstrukcja przeszło-

²⁷ Wiesław JUSZCZAK, „«Laokoon» Blake'a”, w: Id., *Fakty i wyobraźnia*, s. 104–105.

²⁸ Wiesław JUSZCZAK, „«Neoklasycyzm» (Glosa do książki Hugh Honoura)”, w: Id., *Fakty i wyobraźnia*, s. 81.

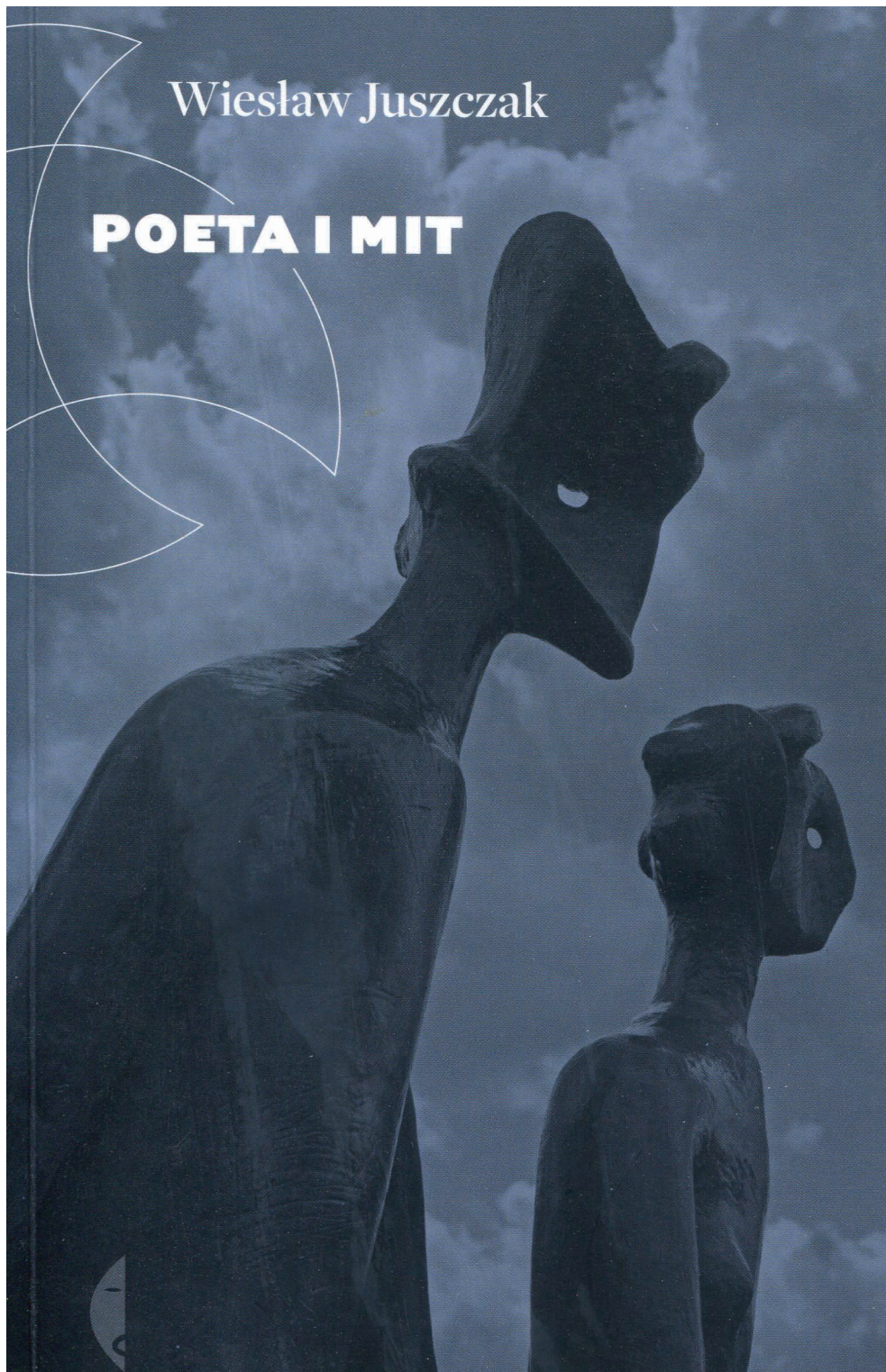


8. Okładka książki Wiesława Juszcza
Ekfrazja poetycka w antycznej Grecji
(przykłady wybrane) (2012)

ści, realizuje się w niej jakby romantyczny postulat kreatywnej wykładni dzieła, wykładni nie tylko umożliwiającej, ale przede wszystkim intensyfikującej i poszerzającej zrozumienie zjawisk artystycznych – prezentacji żywej i naocznej formy historii. W tym znaczeniu interpretacja taka ma siłę „inicjacji” – wejścia w tajemnicę dzieła sztuki i jej historycznego wymiaru. Dla Juszcza sztuka nigdy nie wyczerpuje się w płaszczyźnie przekazu (jak mawiał żartobliwie, należy uchylić metaforę „poczty”) ani też nie jest martwym rejestrem faktograficznych konwencji.

Bez większego wysiłku można by przytaczać liczne przykłady takich interpretacji Juszcza, których efekt należy porównać do „ośnienia” – rozbłysku sensów, które dostrzec, przemyśleć i opisać potrafił tylko on. Rezultat taki Juszcza osiąga posługując się metodą symultanicznego, dookólnego oglądu dzieła, którego rytmikę wyznacza podwójne odczuwanie czasu: czasu historycznej odległości oraz czasu „wewnętrznego” samego procesu oglądania i interpretacji, miar czasu powiązanych właśnie za pomocą uderzających swoją trafnością rozróżnień. Znakomitym *exemplum* takiego sposobu widzenia jest *Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego* – klasyczne już studium sposobów budowy przestrzeni w obrazach artysty, gdzie analiza „scalania” przestrzeni wewnętrznej obrazu z fizyczną przestrzenią przed obrazem jest nieustannie zaburzana, zakłócana przez odniesienia do zagadkowych posunięć artysty, służących właśnie konfundowaniu typowych nawyków i prezentacji, i odbioru przestrzeni²⁹. Dopiero na tym tle wewnętrznie ze sobą ząbających się metod konstrukcji przestrzeni obrazowej i adekwatnych do nich metod odczytywania fizycznej i metaforycznej „obecności” widza w pełni daje się uchwycić

²⁹ Wiesław JUSZCZAK, „Narracja i przestrzeń w malarstwie Malczewskiego. (Notatki z wystawy poznańskiej)”, w: ID., *Fakty i wyobrażenia*, s. 128–156.



9. Okładka książki Wiesława Juszczaka *Poeta i mit* (2014)

problem symbolizmu i napięć narracyjnych. Pisząc o *Portrecie Asnyka z Muzą*, Juszcak konkluduje: „Całość nierozdzielnie iluzyjno-rzeczywistych stosunków przestrzennych zostaje tutaj bowiem przecięta nagle nieuchwytną, niewymierną i nie wiadomo nawet czy «przestrzenią», czy tylko kurtyną wizji»³⁰.

Mistrzowskie doprawdy analizy rozwiązań przestrzennych w obrazach Malczewskiego, przeprowadzone przez Wiesława Juszcaka w tym tekście, odnajdują swoje pokrewieństwo w *Postimpresjonistach*³¹, książce, której los jest symptomatyczny – niewątpliwie ugruntowała ona opinię o Juszczaku jako świetnym badaczu postimpresjonizmu i symbolizmu, ale bywała postrzegana jako opracowanie popularyzatorskie. Jeśli jest to prawda, to tylko połowiczna. *Postimpresjoniści* są książką wcale niełatwą, co więcej – jej nieprzeciętny walor polega na ciągłym uświadamianiu czytelnikowi licznych trudności natury pojęciowej i „oglądowej”, gdy przychodzi zmierzyć się z fenomenem twórczości artystów tak różnych, jak Gauguin czy Degas. Rozważanym problemom terminologicznym, zanurzonym w często bezkrytycznym posługiwaniu się etykietkami „impresjonizmu” czy „realizmu”, towarzyszą interpretacje dzieł i postaw twórczych cechujących się zastosowaniem całego wachlarza narzędzi wyjaśniających – od kwestii stosunku konkretnego artysty do „rzeczywistości” i statusu rzeczywistości kreowanej w obrazie, przez analizę medium malarskiego, po zagadnienie stosunku widza do rzeczywistości przedstawionej. Co ważne, analizy poszczególnych dzieł zostały spowinowaczone z analizą współczesnych omawianym artystom wypowiedzi teoretyczno-krytycznych, które same stają się przedmiotem interpretacji. Trzeba to szczególnie podkreślić, ponieważ Wiesław Juszcak był także niekwestionowanym znawcą krytyki i teorii artystycznej, lecz teoretycznych tekstów nie traktował jako wypowiedzi towarzyszących obrazom, ale jako integralny składnik odtworzenia kontekstu historycznego i element interpretacji³².

Nie jest rzeczą możliwą, by głębiej wnikać w analizy zawarte w *Postimpresjonistach*. Są one tak trafne i tak organicznie skorelowane ze strukturą obrazową, „ontologią formalną”, jeśli tak mogę powiedzieć, świata przedstawionego i sferą ekspresji, ujawnianą w mistrzowsko nakreślonym procesie „widzenia – interpretacji”, że z trudem tylko poddawałyby się one próbom ich parafrazy. Jako przykład wybierzmy jakże zwięzłą i docierającą za pomocą kilku zdań do sedna rzeczy charakterystykę dzieł Degasa: „Obrazy Degasa są zamknięte. Stanowią jakby lustrzaną ścianę, w której dostrzegamy na planie pierwszym postać artysty odwróconego do nas plecami, patrzącego w głąb, ku zacierającym się w tym odbiciu planom rzeczywistości dla niego bliskiej i wyraźnej – dla nas odzwierciedlonej. To nie oko «realistów», lecz lustro ustawione przez genialnego sztukmistrza, przez jakby zazdrosnego o «prawdziwy» świat maga; lustro ruchome, chwytające coraz to nowe zjawiska, pochylające się pod rozmaitymi kątami, lustro, które może nam pokazać wszystko, w którym niekiedy możemy się przejrzeć sami, mimo iż w zasadzie ustawiono je po to, by nam «tylko» pokazywać świat. Kuszeni bogactwem i pięknem pojawiających się w nim widoków, nie chcemy już niczego szukać poza jego taflą. Fascynuje nas raczej to, co się odbija, świat, który jest «z tyłu», gdzieś za nami. Ale nie sposób porównać «samej

³⁰ Ibid., s. 147.

³¹ Wiesław JUSZCZAK, *Postimpresjoniści* (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1975).

³² Rozróżnienie na krytykę „krytyczną” i krytykę „komentującą”, wraz z nadal aktualnym postulatem analizy porównawczej wypowiedzi krytycznych pod kątem ich poznawczego potencjału zob. Wiesław JUSZCZAK, „Dwie krytyki: «krytyczna» i «komentująca»”, w: *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały sesji: Współczesne problemy krytyki artystycznej, Warszawa, 9 i 10 marca 1972*, red. Alicja HELMAN (Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1973), s. 9–20.

w sobie» rzeczy odbitej w lustrze z jej odbiciem, bo nie można patrzeć równocześnie przed i za siebie. Po co się zresztą odwracać, skoro wszystko w tym odzwierciedleniu jest tak «niezbicie wiarygodne»³³.

Swobodna i zarazem precyzyjna retoryka tego fragmentu nie powinna nas zwieść na manowce. Oddając pierwszeństwo strukturze prezentacji świata i sposobowi jego ujmowania przez artystę, ukrywającego i jednocześnie wyznaczającego pozycję widza, Juszcak poddaje pod rozwagę najbardziej ze wszystkich klasyczny i fundamentalny problem poznawczych pretensji dzieła sztuki – odbite w „lustrze” obrazu „widoki” świata stanowią kontynuację i rozstrzygnięcie (pewnie, że niepowtarzalne w swojej jednorodności i jednorazowości) platońskiego pytania o „prawdę” obrazów stających w szranki z rzeczywistością, ale postrzeganą na różnych płaszczyznach, można by rzec, rzeczywistością nie tyle *per se, simpliciter*, ile *per aliud*. I był to problem przewijający się przez całą twórczość naukową Wiesława Juszcaka, zajmujący go nieprzerwanie, z którym się zmagał zawsze, koniec końców próbując go nie tyle rozwiązać, ile raczej w pełni odsłonić, wędrując coraz dalej w głąb dziejów, ale i w głąb tekstów o sztuce. Przytoczony fragment jest bowiem ekfrastyczną transpozycją analizy sposobu postrzegania świata przez Degasa. Dlatego też, i to stanowi drugą, uzupełniającą część interpretacji, stosunek do rzeczywistości Degasa nie jest – wbrew oczywistości – kwestią najważniejszą. Właściwie postawione zagadnienie obejmować powinno interpretację kreacji artystycznych jako „dokumentu postawy ich twórcy wobec świata i wobec poznawania świata”. Jak to ujmuje Juszcak: „Bowiem mimo złudzenia «realizmu», rzeczywistość jest tu głęboko odkształcona, Degas stale walczy o to, by być obiektywnym”³⁴.

Do problemu ekfrazy Juszcak, jak zawsze w sposób oryginalny, powracał wielokrotnie, między innymi w swojej fascynującej książce o ekfrazie w kulturze antycznej. Ta sfera jego zainteresowań nie powinna dziwić – w ekfrazie ukazywała się nie tylko jedna z wielu dróg artystyczno-filozoficznego wymiaru sztuki jako takiej, lecz także owa wewnętrzna spoistość, koincydencja i adekwatność pojęcia – słowa oraz rzeczy, do której ono się odnosi³⁵, będąca prawdziwym znakiem rozpoznawczym interpretacji Wiesława Juszcaka. W ostatecznym rozrachunku jego własne teksty (także znakomite przekłady z języka angielskiego) odznaczają się ową tak rzadką odpowiedniością między myślą, materią przedmiotu, i ich pojęciowym wyrazem, walorem, który ulubiony przezeń Walter Pater w eseju o stylu scharakteryzował jako „that frugal closeness of style which makes the most of a word, in the exaction from every sentence of a precise relief, in the just spacing out of word to thought”³⁶.

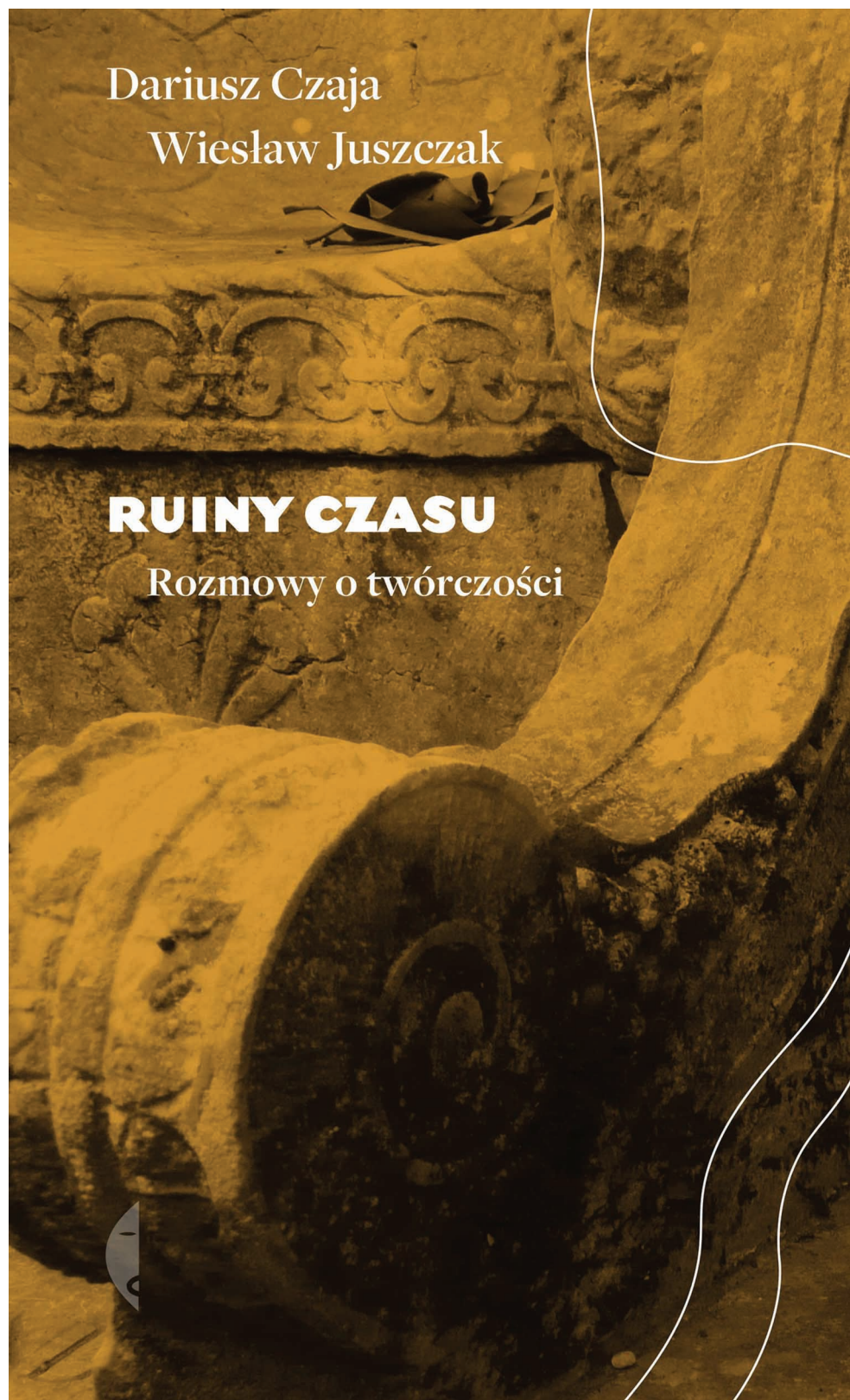
Tej najrzadszej ze wszystkich umiejętności historyka i historyka sztuki nie sposób przecenić. Zaiste, mało kto posiadał ją w takim stopniu, jak Juszcak. Jeśli mogę poważnie się

³³ JUSZCZAK, *Postimpresjoniści*, s. 150, 152.

³⁴ *Ibid.*, s. 154.

³⁵ W tym także, po części, kryje się – oprócz świetnej znajomości kultury Anglii – niebywała zupełnie umiejętność translatorska Wiesława Juszcaka, który, tłumacząc m.in. eseje Audena czy książkę Hugh Honoura o neoklasycyzmie, był także prawdziwym poetą przekładu. Do jego arcydzieł należą przekłady Blake’a oraz późnych dramatów Eliota. Cechuje je wyjątkowe wycucie przestrzeni semantycznej i wyrazowej aury angielszczyzny, wspaniale oddane w języku polskim, oraz wierność znaczeniu tekstu pierwotnego. Są one prawdziwą „formą żywą”, by raz jeszcze przywołać sformułowanie Blake’a. Nasuwa się myśl, że przekłady Wiesława Juszcaka odznaczają się jedną szczególną cechą, którą nazwałbym „szlachetnością” formy i dyscypliną dykcji. Sam Juszcak mówi o sztuce przekładu we wspomnianej rozmowie z Dariuszem Czają.

³⁶ Walter PATER, „Style”, w: *ID., Appreciations, with an Essay on Style* (London-New York: MacMillan and Co., 1890), s. 14.



10. Okładka książki Dariusza Czaja i Wiesława Juszcaka
Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości (2017)

na podjęcie próby podsumowania twórczości naukowej Juszcza, to rzekłbym, że jej miejsce – jakże niepokojące dla niektórych – rozciąga się w tej tajemniczej i niezmiernie przestrzeni pomiędzy dwoma rodzajami literatury, które ongiś wyróżnił inny arcy-mistrz eseju, Thomas de Quincey: pomiędzy literaturą wiedzy i literaturą siły, między literaturą faktu a literaturą wzruszenia i współczucia. Jak pięknie mówi de Quincey, i potraktujmy to jako *terminus ad quem* naukowej twórczości Wiesława Juszcza, „siła – to jest ćwiczenie i rozwój ukrytej w nas samych zdolności łączenia się z nieskończonym, kiedy to każde uderzenie serca i każdy oddzielny oddech jest krokiem w górę, krokiem wstępującym niby po drabinie Jakubowej z ziemi ku tajemnym wysokościami ponad nią. Od pierwszego do ostatniego każdy krok wiedzy prowadzi nas w przód po tej samej równej płaszczyźnie, lecz nigdy nie będzie mógł wzniesć was na jedną stopę ponad poziom ziemi, natomiast pierwszym zaiste krokiem siły jest wzlot – ruch wstępujący ku innemu żywiołowi, gdzie o ziemi się zapomina”³⁷.

³⁷ Thomas DE QUINCEY, „Literatura wiedzy i literatura siły”, tłum. Mirosław Bielewicz, w: Id., *Wyznania angielskiego opiumisty i inne pisma* (Warszawa: Czytelnik, 1980), s. 421 (Symposium).

Concentrated Vision, Perception, Epopteia. On the Scholarly Output of Wiesław Juszczak

The scholarly output of Wiesław Juszczak (1932–2021) presents a potential reader with a tremendous intellectual challenge; every attempt at its recapitulation and interpretation poses a variety of difficulties arising from the extraordinary richness of his thought and the vast thematic diversity of his works. Wiesław Juszczak's scholarly interests encompassed the history of painting and the history of film, art criticism and art theory, as well as a range of problems linked with myth and archaic religion or the forms of Greek religiosity; and this list could be expanded, not overlooking his masterful translations of English poetry and scholarly essays, of T. S. Eliot's plays or Karen Blixen's short stories. It seems, however, that there were some permanent themes amidst this diversity, ones which make us perceive Wiesław Juszczak as not only a historian of art, but as a philosopher of art, one who at various stages of his achievement was seeking answers to the most fundamental questions referring to the origins of art, to not only the strictly aesthetic or artistic, but the cognitive dimension of art, and to the role of the artist as not so much a sovereign creator but a discoverer and continuator of the vibrant traditions of acting and thinking of art. As an author, Juszczak was very independent, extraordinarily autonomous and original; he would readily go against the current of the intellectual fashions or methodological doctrines, eagerly entering into a discussion with the great masters of humanism, classic authorities on the interpretation of the past. In his writings, so very sensitive to the value of a creative interpretation – a value that at times attained the nature of an initiation – Juszczak touched upon the mysterious, perhaps even mystical, meaning of artistic creation. While he was an exceptional authority on the art of European Romanticism and Modernism, he never equated the principles of creation as such with the models of creativity and artistic personality that were dominant in those eras; gradually, he began to lean towards a perception of art which was increasingly more "impersonal", although, as Juszczak repeatedly showed, in no way intended to detract from the artist's individuality.

Going back towards the sources, reaching towards the more and more distant past, to the culture of archaic Greece, to the Greek pre-classical and classical ecphrases, Juszczak ceaselessly examined the issue of the myth as a narrative and as one of the most essential sources of artistic creation (although, in contrast to the Romantic and later apologists, he

was careful not to blur the distinction between creation and a mystic experience or an experience of a mystery rite; because closeness and affinity are not identicalness). From this very perspective – the perspective of a fundamental experience made possible by art – he reviewed key issues in the area of the methodology of history and art history, examining, among others, the functions of historical imagination and the relationships between the historical narrative, the cognition of art, and the creation of a mythic narrative. His awareness of how complicated was the cognitive situation distinctive to a historian and art historian protected Juszczak from the frequent error of identifying the process of reconstructing and recognising the past with uncritically accepted methodology. Juszczak was very well aware that art – regardless of its historically mutable designations – presents its researcher with universal questions. He was also aware that art poses a challenge; and that an answer to this challenge can be given only by combining the ability to discern the artistic, formal structure of a work with the knowledge that this structure is, at the same time, a cognitive statement. A clear and excellent expression of this awareness are Juszczak's analyses of pictorial space as seen in Symbolist painting, or his attempts to define the manner in which reality presented in the works of the post-Impressionists should be interpreted in the framework of the fundamental categories of the "objectivisation" of visual perception.

Impervious to the superficial and false temptations of perceiving methodological conceptions as dominant over the work itself, Juszczak always appreciated the role that the broadly understood theory and art criticism play in the interpretation of artworks. At the same time, he attached great importance to exact conceptual differentiations and to the appropriate style of his statements. As a consequence, his style is laden with meaning and with the perception of personal individuality, while an exceeding intensity, power and precision of meaning (evident, although for slightly different reasons, also in his excellent translations) are a distinguishing feature of his writings.

Wiesław Juszczak's scholarly output is still awaiting a deeper and more thorough study. Let the current text be an attempt at that, "ein Versuch", as Jacob Burckhardt might say, one of Professor Juszczak's great and worthy interlocutors in the endless debate on the methods and aims of

investigating the past – not only through art, but also in art itself. The art which, if it is worthy of its name, never loses its inner solemnity or its *claritas*, the radiance of form and meaning.

Bibliografia:

- Berlin, Isaiah. *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*. London: The Hogarth Press, 1976.
- Clark, Elizabeth A. *History, Theory, Text. Historians and the Linguistic Turn*. Cambridge, Mass.-London: Harvard University Press, 2004.
- Czaja, Dariusz, i Wiesław Juszcak. *Ruiny czasu. Rozmowy o twórczości*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2017.
- Dray, William H. *History as Re-enactment. R. G. Collingwood's Idea of History*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Frank, Manfred. *Nadchodzący Bóg. Wykłady o nowej mitologii*. Tłumaczenie Tadeusz Zatorski. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2021.
- Grafton, Anthony. *What was History? The Art of History in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Hardtwig, Wolfgang. "Der Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung." W *Formen der Geschichtsschreibung*, redakcja Reinhart Koselleck, Heinrich Lutz, Jörn Rüsen, 147–191. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1982.
- Hardtwig, Wolfgang. *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1974.
- Juszcak, Wiesław. "Dwie krytyki: 'krytyczna' i 'komentująca'." W *Współczesne problemy krytyki artystycznej. Materiały sesji: Współczesne problemy krytyki artystycznej, Warszawa, 9 i 10 marca 1972*, redakcja Alicja Helman, 9–20. Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum, 1973.
- Juszcak, Wiesław. *Fakty i wyobrażenia*. Warszawa: PIW, 1979.
- Juszcak, Wiesław. *Fragmenty. Szkice z teorii i filozofii sztuki*. Warszawa: Arx Regia, 1995.
- Juszcak, Wiesław. *Pani na żurawiach. Część pierwsza. Realność bogów*. Kraków: Aureus, 2002.
- Juszcak, Wiesław. *Poeta i mit*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2014.
- Juszcak, Wiesław. *Postimpresjoniści*. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1975.
- Juszcak, Wiesław. *Zasłona w rajskie ptaki albo o granicach okresu powieści*. Warszawa: PIW, 1981.
- Kessler, Eckhard. *Petrarca und die Geschichte. Geschichtsschreibung, Rhetorik, Philosophie im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit*. München: W. Fink, 1978.
- Momigliano, Arnaldo. *The Classical Foundations of Modern Historiography*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Muhlack, Ulrich. *Geschichtswissenschaft im Humanismus und in der Aufklärung. Die Vorgeschichte des Historismus*. München: C.H. Beck, 1981.
- Murray, Gilbert. *Eurypides i jego wiek*. Tłumaczenie Wiesław Juszcak. Warszawa: Fundacja Augusta hr. Cieszkowskiego, 2018.
- Rosen, Stanley. *Nihilism. A Philosophical Essay*. New Haven-London: Yale University Press, 1969.

Roth, Paul A. *The Philosophical Structure of Historical Explanation*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 2020.

Rüsen, Jörn. “Cztery typy narracji historycznej.” W *Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretyczno-historycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności*, opracowanie i tłumaczenie Jerzy Kałużny, 490–575. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 2003.

Rüsen, Jörn. “Rhetorik und Ästhetik der Geschichtsschreibung: Leopold von Ranke.” W *Geschichte als Literatur. Formen und Grenzen der Repräsentation von Vergangenheit*, redakcja Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus R. Scherpe, 190–204. Stuttgart: J.B. Metzler, 1990.

Wind, Edgar. “Θεῖος Φόβος. Rozważania o filozofii sztuki Platona.” Tłumaczenie Ryszard Kasperowicz, *Kronos*, nr 2 (2020): 28–52.