



Fotografia z książki Wiesława Juszczaka *Wędrówka do źródeł*, Słowo/obraz terytoria 2009.
Portret autora, fot. Marek Kawczyński, 1964.

Zarząd Polskiego PEN Clubu
ukonstytuowany jako jury
na posiedzeniu w dniu 15 marca 2010 roku postanowił przyznać
Nagrodę Polskiego PEN Clubu
im. Ksawerego i Mieczysława Pruszyńskich

WIESŁAWOWI JUSZCZAKOWI

pisarzowi, myślicielowi, humaniście
świadomemu powagi spraw życia i sztuki,
który w wielkiej tradycji eseju powiązał nowoczesność kultury
z ludzkim i boskim pięknem europejskiej wędrówki do źródeł.



Uroczystość wręczenia Nagrody Polskiego PEN Clubu im. Ksawerego i Mieczysława Pruszyńskich. Na zdjęciu: prezes polskiego PEN Clubu Adam Pomorski wręcza nagrodę profesorowi Wiesławowi Juszcakowi, po prawej prof. Włodzimierz Lengauer prorektor UW, po lewej dr hab. Dariusz Czaja, członek redakcji „Kontekstów”.
Fot. Witold Szulecki

Nagrodę Polskiego PEN Clubu
im. Ksawerego i Mieczysława Pruszyńskich
Za eseistykę humanistyczną otrzymał
profesor Wiesław Juszcak
Historyk i teoretyk sztuki,
filolog i filozof kultury, wielki eseista i tłumacz.

Laureatowi serdeczne gratulacje składa redakcja „Kontekstów”

Na następnych stronach publikujemy Laudację prof. Włodzimierza Lengauera wygłoszoną na uroczystości wręczenia nagrody w dniu 23 kwietnia 2010, tekst dr hab. Dariusza Czai prezentujący książkę Wiesława Juszcaka *Wędrowka do źródeł*, (Słowo/obraz terytoria, 2009) oraz wypowiedź – podziękowanie prof. Wiesława Juszcaka *Lekcja pisania*.

WŁODZIMIERZ LENGAUER

Wiesław Juszczak, poeta

O Juszczaku można nieskończenie... I здаваць бы ся mogło, że każdy jest w stanie o nim mówić, a nawet mieć coś do powiedzenia. Pozwała na to szerokość jego zainteresowań, wielostronność dorobku pisarskiego, mnogość wątków jego twórczości. Ale tu właśnie leży trudność. Szerokość, a może jeszcze bardziej – głębokość – jego zainteresowań, interpretacji, całego pisarstwa budzi podziw, ale i onieśmiela. Budzi się niepokój, czy mówiąc lub pisząc o nim zdoła mu się dorównać. I nawet więcej – trudno się oprzeć zawiści, trudno się oprzeć poczuciu, że ma się do czynienia z kimś wyjątkowym, którego nie-spotykana już dziś erudycja obudzić może w innych właśnie uczucie zawiści.

Ale nie tylko o erudycję tu chodzi. Powierzchna nawet lektura pierwszej lepszej z jego prac pokazuje, że czytelnik ma do czynienia z humanistą niemal modelowym i wzorowym, jeśli przez ten termin rozumiemy podejście nacechowane taką *humanitas*, o jakiej pisał Cycero – zainteresowanie tym wszystkim, co czyni i tworzy człowiek, ale zainteresowanie wsparte na wiedzy i kulturze. Dzięki tej głębokiej kulturze ma Wiesław Juszczak jeszcze pewną umiejętność, która wcale nie jest właściwa wszystkim piszącym zaliczanym do grona humanistów. Mianowicie jest wielkim stylistą. Lektura jego tekstów sprawia przyjemność czysto estetyczną, ma się wrażenie, że obcuje się z prozą artystyczną. Po Janie Parandowskim rzadko kto potrafił pisać polszczyznę tak piękną, prostą i wytworną zarazem.

Ale jako zawodowy badacz, zwykły, prosty historyk analizujący różne elementy rzeczywistości, z którymi ma do czynienia, czy to jeżeli chodzi o zamierzczłą przeszłość, którą sam się zajmuję, czy elementy rzeczywistości współczesnej, próbuję chłodnym okiem patrzeć na jego dzieła, tak jak na obiekt badań. I jest to niezmiernie trudny przedmiot zainteresowań badawczych. Nie mieści się bowiem w żadnym schemacie, nie potrafię go w żaden sposób zaklasyfikować. Badacz, a zwłaszcza historyk, zabierający się do opisu życia albo twórczości określonej osoby, musi wiedzieć z kim ma do czynienia. Badamy i piszemy uczone roz-

prawy, biografie naszych poprzedników historyków, biografie uczonych, twórców, poetów. Ale jak zakwalifikować Wiesława Juszczaka? Historyk sztuki? Filozof? Krytyk sztuki? Żadna z tych etykietek do niego nie pasuje. Trudność jest już z określeniem, co jest przedmiotem zainteresowań Wiesława Juszczaka, czym się on sam zajmuje, czy w jego twórczości można znaleźć jakąś oś albo po prostu topos czy topoty, które u niego stale się pojawiają? Co właściwie powoduje, że oto Juszczak siada i pisze? Co powoduje, że siada w bibliotece albo w palarni – częściej w palarni – w Nieborowie i opowiada, i mówi? W bibliotece zresztą też pali, ale to już zupełnie inna sprawa. Co go fascynuje w tej rzeczywistości, w której żyje (a niekoniecznie jest to ta sama, w której żyją wszyscy inni, nawet jego przyjaciele).

Właściwie, myśląc właśnie o tym, co bym potrafił wydobyć z jego twórczości, do niej często wracając, najczęściej sięgam do tekstu chyba mojego ulubionego, z kilku powodów ulubionego, do tekstu dotyczącego *Ucztę Babette*. Tekst się nazywa, pewnie wszyscy go państwo dobrze pamiętają, *Dzieło a granice sensu*. Jest on chyba dlatego moją ulubioną lekturą, że znajomość tego filmu zawdzięczam Juszczakowi. Po raz pierwszy oglądałem go co prawda lata temu w kinie. Ale potem zobaczyłem go, nawet dwa lub trzy razy, w Nieborowie w ramach organizowanych tam wieczorów towarzysko-kulturalnych, w trakcie których Wiesław Juszczak dba o to, aby czegoś nas jednak nauczyć, co mu się różnie udaje. *Ucztę Babette* mnie nauczył.

Film podobał mi się zawsze, od początku, od pierwszego obejrzenia, od pierwszego obcowania z tym filmem. To jasne, film jest przecież po prostu znakomity, jeżeli idzie o jego budowę, konstrukcję, obrazy – cudowne. Wiesław Juszczak ukazał mi jednak to, co jest tematyką nie tyle filmu, ile opowiadania Karen Blixen i co jest takiego w tym opowiadaniu i w tym filmie, co jego uwiodło.

Jak państwo pamiętają, esej Wiesława Juszczaka naprawdę nie dotyczy wyłącznie filmu *Uczta Babette*, dotyczy zagadnienia twórczości artystycznej. Postać Babette jest dla niego fascynująca, ponieważ jest to osoba, która z tak prozaicznej, wydawałoby się, jak gotowanie czynności, z tak prozaicznego, wydawałoby się, wydarzenia, jak zorganizowanie kolacji dla grona znajomych, czyni dzieło sztuki. A tworząc dzieło sztuki, zmienia całe swoje, i nie tylko swoje, życie. Od tego czasu już na zawsze zostanie w domu Marcyny i Filipy, skończyły się jej marzenia o powrocie do Paryża. Od tego momentu zmienia się także wyraźnie życie wszystkich bohaterów tego opowiadania. Na wszystkich w jakiś sposób działa stworzone przez nią dzieło sztuki. To już metafizyka. To właśnie granice sensu, o których pisze Wiesław Juszczak.

I tu znajdujemy przedmiot fascynacji Wiesława Juszczaka. Fascynuje go to właśnie co niezręcznie nazywamy sztuką. I tu pomaga mi odrobinę w zrozumie-

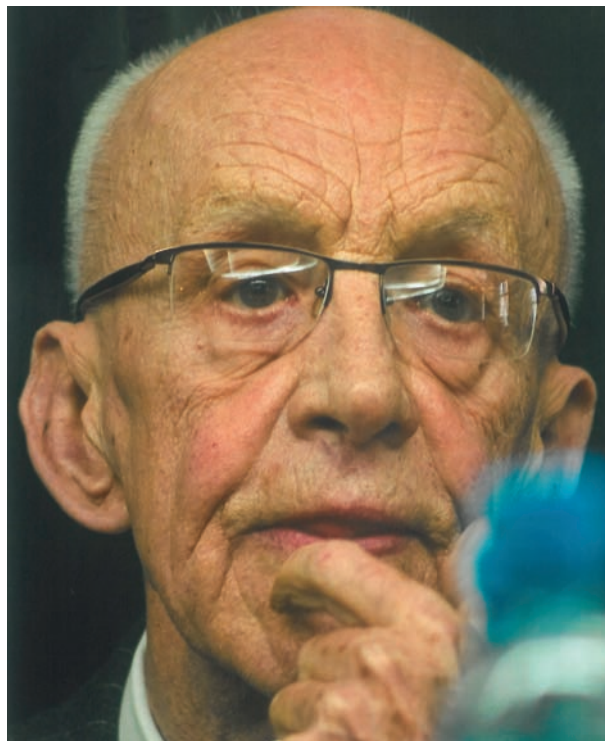
niu jego fascynacji, w zrozumieniu jego twórczości moje (zapewne niedoskonałe) wykształcenie klasyczne.

Dla starożytnych, zwłaszcza Greków, charakterystyczna jest ogromnie rozwinięta refleksja nad wszystkim, co człowiek robi. Istnieje pojęcie dobrze wszystkim państwu znane, które w różny sposób było interpretowane, w różny sposób rozumiane, pojawiało się w różnym kontekście – pojęcie *poiesis*. Zanim zaczęło ono oznaczać to, co niewątpliwie oznacza już u Arystotelesa, czyli poezję w naszym rozumieniu, określony rodzaj słownej twórczości artystycznej, czyli to, co sami Grecy nazywali meliką, epiką i dramatem, stosować się mogło do każdej twórczości ludzkiej. Termin ten pochodzi bowiem od czasownika *poieo*, „czynić”, „robić” coś. Cokolwiek właściwie, co człowiek robi, można by określić mianem *poiesis*. Ale jest w tym pojęciu *poiesis* i tym, co do tego można zaliczyć naprawdę owo ogromne, a właściwie tylko intuicyjne poczucie, że oto człowiek stwarza coś, co jest nową wartością. Stwarza, nie wytwarza, tylko stwarza. Więc jest to wytwarzanie czegoś całkowicie nowego, oryginalnego, własnego, innego, niż robią inni. Greka jest niezwykle bogatym językiem i na określenie czynności ludzkich ma także inne słowa. Można powiedzieć, że to, co człowiek robi, to jego *ergon*. Ten rzeczownik tłumaczyć można jako „dzieło”, ale też „praca”, greka rozgranicza to, czym są wyniki zwykłych zajęć, *erga*, jak pisze Hezjod o pracy rolnika, i to, czym jest właśnie *poiesis*. Stąd bierze się przekonanie o szczególnej, ważnej, niecodziennej roli *poiesis*. Poeta (*poietes*) to ktoś, (a tu warto przywołać Platona), kto tworzy w pewnym określonym, specyficznym stanie. Tym stanem jest *mania poietike*, rodzaj szału boskiego. Taki szal pozwala mu nawiązywać kontakt z inną rzeczywistością. To wszystko, co tworzy poeta pochodzi, jakby z innej rzeczywistości, nieuchwytniej dla innych ludzi, aczkolwiek poeta usiłuje to przekazać. Dlatego poeta tragiczny, który wystawia swoją tragedię, zresztą także komedię, poeta dramatyczny powiedzmy raczej, jest dla Greka *didaskalos* – nauczycielem. On naucza poprzez swoją *poiesis*. To, co wytwarza, a wytwarza dzięki kontaktowi ze światem boskim, co jest czymś zupełnie nieznanym, właściwie niedostępnym innym ludziom, może przekazać innym jako nauczyciel.

Dla starożytnych wyraz *poietes* zaczął oznaczać twórcę określonych form. Ale co przede wszystkim istotne, samo określenie *poietes*, bez podania imienia, za to zawsze z rodzajnikiem określonym, było określeniem jednego jedynego poety, mianowicie Homera. U Klemensa Aleksandryjskiego już pod koniec starożytności pojawia się takie samo potraktowanie Orfeusza. Może zresztą nie tyle Orfeusza, ile utworów jemu przypisywanych. Eposy Homera i niektóre utwory uważane za dzieła Orfeusza stały się zatem tak ważne, że ich autor zasługiwał na miano *poietes* niejako na zasadzie wyłączności. Dlaczego? Otóż panował co do Homera dość

zgodny pogląd, że stworzył coś, w czym nikt mu nie dorówna. Podobnie Orfeusz. Homer dał Grekom podstawy wiedzy o świecie, nie tej dotyczącej rzeczywistości materialnej, ale wiedzy o kondycji człowieka, o istocie jego losów i o wartościach, jakimi ma się w życiu kierować. Inni mogli już tylko rozwijać i komentować jego myśl, a postacie i sytuacje znane z obu eposów stawały się modelowymi przykładami, wzorami zachowań, symbolem uniwersalnym, metaforą losów ludzkich. Achilles na zawsze pozostał dla starożytnych wzorem wojownika, a Penelopa wierności małżeńskiej. Z kolei Orfeusz (czy utwory jemu przypisywane) dał nowy obraz duszy człowieka i losów pośmiertnych. Takim twórcom przysługuje miano *poietes*. Inni tworzą *erga*, godni są pochwały, a nawet podziwu, bo opanowali *techne* – sztukę czy umiejętność robienia czegoś. Mówca dobrze wykształcony godzien jest uznania i zyskuje sławę, bo posiadał *techne* retoryczną. To zresztą nie tylko znajomość zasad konstrukcji mowy, opanowanie stylu, umiejętność stosowania odpowiednich figur retorycznych. Mówca musi być wszechstronnie wykształcony zgodnie z programem Isokratesa a potem Kwintyliana. Ale pozostanie zawsze w sferze *techne*. *Mania poietike* nie jest mu ani potrzebna, ani dostępna. *Techne* pozwala mu doskonale panować nad rzeczywistością. *Poiesis* zaś, możliwa tylko w stanie *mania*, sięga granicy sensu, a nawet je przekracza i stwarza sens zupełnie nowy.

Wracając do postawionego na początku pytania o to, kim jest Wiesław Juszcak i czym jest jego twórczość, powiedziałbym zatem, że pisarstwo Wiesława Juszcaka to *poiesis*, a on sam jest poetą.



Prof. Wiesław Juszcak

DARIUSZ CZAJA

Pochwycenie przez ciszę

1.

Ołówkiem pisane cyfry na trzeciej stronie okładki upewniają, że był to rok 1986. To wtedy, jako student etnologii jeszcze, w mitycznym krakowskim antykwariacie na Sławkowskiej (z Małym i Wieszakiem za ladą), kupiłem tę książkę. Rzecz, jak widzę, kosztowała 160 złotych. Była to *Zaslona w rajskie ptaki, albo o granicach „okresu powieści”* Wiesława Juszcza (PIW, Warszawa 1981). Nazwisko autora nic mi nie mówiło, a dziwaczny tytuł i osobliwa konstrukcja książki z całą pewnością nie zachęcały do kupna. W dodatku jej okładka śmiało mogła kandydować do głównej nagrody w konkursie na tytuł „najgorszej okładki wszech czasów”. A jednak kupiłem. Nie pamiętam już dziś, co przeważało. Może jednak ryzykowna forma (130 stron litego tekstu, bez podziału na rozdziały!), może to, że rzecz dotyczyła subtelnej egzegezy *Pani Dalloway* Virginii Woolf (słabo mi wówczas znanej), a może zdecydował jakiś jeden pasaż, parę zdań.

Na przykład taki akapit. Komentuje w nim autor chwilę, kiedy to Clarissa w trakcie wydawanego przez siebie przyjęcia zostaje zaskoczona wiadomością o samobójstwie jakiegoś mężczyzny: „Lecz głęboko, w samym jądrze tego, co cały ten utwór ma nam przede wszystkim zakomunikować (tając), ponad wszystkim, ponad wszystkimi ludzkimi małościami i strumieniem szczegółów bez większego znaczenia – dochodzi w tym właśnie momencie do zderzenia dwóch antagonistycznych sił lub dwu różnych przejawów czy «stron» tego samego istotnego żywiołu – żywiołu, który nazwać trudno, przed którego nazwaniem człowiek się broni: sztuki i śmierci, jako dwóch fenomenów równorzędnych pod względem swej ważności, ciężaru, powagi i siły. Dwu form wyzwania (może?) najelementarniejszego, najradzykalniejszego, jakie człowiek jest w stanie rzucić życiu”.

Tak się nie pisało wówczas. Tak się nie pisze dzisiaj. Długie okresy zdaniowe, pragnienie, by możliwie najprecyzyjniej i najbardziej wielostronnie opisać „przedmiot” swoich rozważań. Rozpoznawalny styl: po brytyjsku zdystansowany i elegancki. Ponadto: mędrzy, stereoskopowy, drażący, niełatwy w odbiorze.

Unikający zarówno wdzięcia się do czytelnika, jak i branżowej grypsery. Spokój, niespieszny rytm, rzeczowość, poważny namysł. To rzucało się wtedy może szczególnie w oczy. I jeszcze ta, dająca do myślenia, okoliczność: ogromna waga przypisywana fenomenowi sztuki. Przekonanie, że sztuka, to – obok religii – w hierarchii ludzkich spraw sfera najwyższa, graniczna, krańcowa.

Książkę przeczytałem, wypodkreślałem jak należy, czy coś zrozumiałem – nie wiem. Ale prawdą jest, że nazwisko autora zostało mi w głowie, a efektem tego były szybkie lektury jego wcześniejszych książek: o Wojtkiewicz, o malarstwie postimpresjonistów, eseje o romantyzmie angielskim i symbolizmie. A później już poszło z górki. Z nieustającym podziwem i rosnącym entuzjazmem (co nie wykluczało incydentalnych wątpliwości) towarzyszyłem Juszcza i jego późniejszym książkom. I tak zostało do dziś. Złapałem się kiedyś na tym, że rozprawiając tu i ówdzie o sztuce, myślę i mówię Juszcza, że jego refleksja o sztuce – jego oryginalna i niepodrabialna filozofia sztuki – była i jest dla mnie jednym z najważniejszych punktów odniesienia, gdy idzie o poruszanie się w tej skomplikowanej i niejednoznacznej materii. Że jego studiom i rozprawom zawdzięczam więcej, niż to sobie realnie uświadamiam. I że głupi naprawdę ma szczęście (wchodząc do antykwariatu we właściwym momencie).

2.

Gdyby wziąć pod uwagę ilość fachowych recenzji z rozpraw i książek Wiesława Juszcza, gdyby zatem pozostać jedynie w wątlej przestrzeni recepcji jego dzieła, trzeba by powiedzieć, że jest on znany głównie z tego, że jest nieznan. Oczywiście, to i tak dużo lepiej, niż być znanym tylko z tego, że się jest znanym. Ale marna to pociecha. Powiedzmy szczerze: ani skala, ani objętość, ani ciężar myślowy tych – istniejących w dawce homeopatycznej – egzegez, nie rzuca na kolana. Nie jest przecież tak, że książki i tłumaczenia Juszcza oplata gęsta sieć komentarzy. Że jego tezy są szeroko dyskutowane, że ktoś się z nimi twórczo spiera, albo że je gwałtownie kontestuje. Nie z umiłowania paradoksu tedy, ale z pragnienia nazwania rzeczy po imieniu, powiedzieć trzeba, że obecność Juszcza w polskiej refleksji humanistycznej polega głównie na jego nieobecności.

Powie ktoś: ale jak to? Jest przecież dzieło Juszcza dobrze znane pośród historyków sztuki, ma ono swoich sprzymierzeńców pośród filologów klasycznych czy antropologów kultury. To prawda. Trudno też na przykład przeoczyć fakt, że wokół *Realności bogów*, jego poprzedniej książki, zorganizowano dwa solidne panele (w krakowskim Bunkrze i w redakcji kwartalnika „Konteksty”), których uczestnicy oświetlali jego książkę z różnych perspektyw i punktów widzenia. To także prawda. Te incydentalne wypadki nie przeczą

wszakże tezie zasadniczej, że w dalszym ciągu jest Wiesław Juszczak pisarzem niszowym, a kilka nieformalnych kół jego entuzjastów wiosny raczej nie czyni.

Spróbujmy więc inaczej: mówiąc o nieobecności książek Juszczaka na polskiej scenie czytelniczej, mam na myśli co innego. Idzie mi raczej o fakt, że ich wątle przyswojenie jest odwrotnie proporcjonalne do ciężaru i oryginalności zawartych w nich propozycji myślowych. Pozostaje zagadką, dlaczego, tak dogłębnie przemyślane, spójne i empirycznie ugruntowane tezy dotyczące szeroko rozumianej materii sztuki, w stopniu tak słabym przeniknęły do szerszego obiegu. Że w tak nikłej mierze czyni się z odkryć Juszczaka intelektualny pożytek. Sformułowane jakiś czas temu przez Stanisława Lema prawo odnoszące się do polskiej rzeczywistości czytelniczej („nikt nic nie czyta, jeśli czyta, to nie rozumie, jeśli rozumie to zapomina”) coś w tej kwestii wyjaśnia, ale raczej nie sięga istoty sprawy.

Nie sposób wykluczyć, że wydana właśnie przez oficynę Słowo/obraz terytoria wielka *Xięga* Wiesława Juszczaka, pod znamienym tytułem: *Wędrowka do źródeł*, ma szansę jego tezy mocniej zakorzenić w naszym myśleniu. Księga ta, warto od razu dodać, nie jest utworem oryginalnym, jeśli przez to określenie rozumieć będziemy tekst napisany od początku do końca z myślą o publikacji pod wspólną okładką. Przeciwnie: *Wędrowka...*, to zbiór esejów, które w dużej części znamy z jego książek wcześniejszych. Poznajemy tu teksty z *Faktów i wyobraźni* (1979), *Fragmentów* (1995), czy *Realności bogów* (2002). Uzupełnione zostały one kilkoma nowszymi esejami i komentarzami, znanymi z publikacji w czasopiśmie („Tygodnik Powszechny”), periodykach naukowych („Konteksty”), czy tomach zbiorowych zredagowanych przez historyków sztuki. Ale trzeba powiedzieć od razu, że nie jest to prosty tekstowy recykling. Z całą pewnością w lekturze nie mamy wrażenia smakowania „jesiotra drugiej świeżości”. Jest to głęboko przemyślany zbiór, przy tym zadziwiająco – jeśli wziąć pod uwagę rozpiętość czasową ogłaszania pomieszczonych tu tekstów – spójny myślowo i jednorodny językowo. I co najważniejsze: nowy układ tekstów sprawia, że to samo, nie jest już t a k i e samo. Znane wcześniej eseje nieco inaczej rezonują w nowych kontekstach: lepiej podkreślają trajektorie myślenia autora i solidniej wzmacniają myślowy przekaz.

Charakteryzując książkę Juszczaka od strony wątków w niej poruszonych, nic o niej nie powiemy. Są tu bowiem sążniste i ciężarne rozprawy teoretyczne na temat rozumienia sztuki (przynależące bardziej do filozofii niż historii sztuki), są detaliczne rozprawki o Homerowej *Odysei* i *Bachantkach* Eurypidesa, są osobne teksty o Piranesim, Čiurlionisie i malarstwie Stanisławskiego. A ponadto: znajdziemy tu studia o *Weselu* (Wyspiańskiego i Wajdy!) oraz subtelne eseje o fil-

mach: *Wszystkich porankach świata* Corneau, *Uczcie Babette* Axela i *Godzinach* Daldry’ego. A jakby ktoś wciąż odczuwał niedosyt, to znajdzie też analizę roli pejzażu w *Królu-Duchu*, czy refleksję na temat mityczności *Władcy pierścieni*. A mamy jeszcze wywiad z autorem, fragmenty jego greckiego i maltańskiego *Dziennika*...

O czym w końcu jest ta cegła? Czy da się w tej tematycznej rozpiętości (chaosie – powiedziałby chorobliwy miłośnik gatunkowej czystości) odnaleźć dla tekstów w niej pomieszczonych jakiś wspólny mianownik? Co ma wspólnego Homer z Corneau, a Wyspiański z Tolkienem? Powierzchniowo rozumiane teksty te rzeczywiście przypominać mogą trudne związki piernika z wiatrakiem. Ale pod tą wzorzystą tkaniną, jeśli się zechce, odnaleźć można – mimo wszystko – wyjątkowo czytelny wzór. Jaki? Zanim zasugerujemy jakąś odpowiedź w tej kwestii, wspomnijmy o jednej, niesłychanie ważnej okoliczności, tłumaczącej nieco, już nie tylko problemową rozpiętość książki, ale może nawet jej myślową rozrzutność.

Otóż, Wiesław Juszczak to człowiek orkiestra. Prawdziwy polihistor, jak w starych dobrych czasach, określano człowieka biegłego w różnych dziedzinach wiedzy. Nominalnie – historyk sztuki, ale w praktyce, w swoich badawczych namietnościach, solidnie wykracza poza granice, niemałego przecież, poletka obrabianego przez rutynowe zainteresowania jego dyscypliny. Jeśli to konieczne, bywa także filozofem, filologiem, starożytnikiem, antropologiem, literaturoznawcą, filmoznawcą – by ograniczyć się do dziedzin reprezentowanych w książce. A przecież jest Juszczak także miłośnikiem i znawcą baletu, opery, filmu japońskiego (mówię poważnie, nic nie zmyślam!), Mahabharaty, a poza tym jeszcze: jest tłumaczem Blake’a, Eliota, Karen Blixen... Pewnie coś pominąłem, przepraszam.

Czy ta wszechstronność – mógłby ktoś zniecierliwieć zapytać – nie jest aby nieco podejrzana? Czy humanistyka tak rozumiana (szeroko, erudycyjnie, wieloaspektowo) nie zalatuje swego rodzaju dyletantyzmem? W jakimś sensie tak! Jest Juszczak autorem celnego i autoironicznego określenia: „dyletantyzm oświecony”, które trafnie charakteryzuje jego podejście do przepastnej zakresowo materii jego rozważań: „Dyletantyzm taki zdaje się zapewniać dostęp do tego, co rutyna zabija: do uczucia zaskoczenia, do stawiania pytań naiwnych, które mogą okazać się głębokie i na które odpowiedź nie musi być do końca i bezwzględnie udzielana”. Ujawnia się tu Juszczak jako zwolennik Wielkiej Humanistyki, badacz, który nie cierpi wąskich branżowych podziałów, którego irytuje, tak powszechny, pęd do specjalizacji i źle rozumianego profesjonalizmu. Powiedzmy od razu: to nie jest desperacki atak na Naukę (tak szalony Juszczak nie jest; jest szalony, ale nie aż tak!), ale na jej ideologiczne odrośla, na jałowość twar-

dych konstrukcji metodologicznych, które w pragnieniu dotarcia do Prawdy, prześlępiają całe połacie istotnego, z tajemnicą na czele. Ta ostatnia nie ma wstępu na naukowe salony, bo wciąż jesteśmy niewolnikami pozytywistycznego paradygmatu, mimo że – jak nam się zdawało – tego trupa grzebaliśmy już wiele razy. Obiektywizm i ścisłość – powie Juszcak – wciąż straszy w dziedzinie nauk o duchu.

3.

Od którejkolwiek strony by zacząć *Xięgę* Juszcaka, obojętnie który z artykułów obrać za punkt wyjścia, okaże się ona nade wszystko wielostronną rozprawą – może lepiej: medytacją – nad esencją tego, co zwykliśmy nazywać sztuką. Sztuka, jak się rzekło, to dla niego poważna rzecz. Umieszczając ją i jej zadania w bezpośrednim kontekście religii, daje wyraźny sygnał, że sztuka godna tego miana ociera się o granice poznawalnego. Tak, poznawalnego. Dla Juszcaka bowiem – spadkobiercy Heideggera w tej materii – sztuka wychodzi poza granice estetyczności i jest narzędziem poznania. Prosto: sztuka jest poznaniem, szczególnej natury – bo nie dyskursywnym – ale poznaniem. Odpowiadając Wiesławie Wierchowskiej na pytanie o określenie istoty sztuki, precyzuje: Sztuka jest „poznawaniem rzeczywistości totalnej. Działalnością ludzką poważną i nieskończenie wysoką. Kontemplacją stworzonego świata, która wciąż zmierza do ostatecznej granicy poznawalnego po to, by nas postawić w obliczu «niewidzialnego», «niepoznawalnego» w tym sensie, w jakim ów obszar staje się niedostępny innym rodzajom poznania: naukowemu, potocznemu, pragmatycznemu itd.”.

Ta, filozoficzna z ducha (bo nie historyczno-sztuczna przecież) koncepcja sztuki, wraca w książce w różnych odsłonach i sformułowaniach, ale jej rdzeń zawsze pozostaje ten sam. Sztuka objawia rzeczywistość. Albo może lepiej: Rzeczywistość. Juszcak lubi cytować w kontekście rozmowy o sztuce sformułowanie Claudela o „totalnej rzeczywistości rzeczy widzialnych i niewidzialnych”. Uderzający jest maksymalizm takiego rozumienia sztuki. Juszcak nigdy nie poprzestaje na małym, na czymś, co do sztuki aspiruje albo jest do niej podobne. Interesuje go tylko wielka sztuka (frazą nieco pleonastyczna), bo tylko tam dochodzi do tej, tajemniczej w istocie, alchemicznej transmutacji: ujawnienia się duchowego w materialnym. Inaczej mówiąc: oznacza to znalezienie się na granicy tego, co zrozumiałe i co daje się pojąć i wysławić. Ale nie jest to porażką sztuki. Jej celem jest bowiem – za każdym razem – uświadamianie nam realnego istnienia owej granicy. Prawdziwa sztuka, godna tego miana, jest zawsze w drodze, zawsze ściga i ścigać będzie umykający horyzont.

Ta metafizyczna w istocie koncepcja sztuki każe Juszcakowi z nieufnością przyglądać się temu, co ze sztuką stało się w ostatnich dwu stuleciach (precyzyjne

datowanie jest tu płynne, pozostawimy przy tej umownej cyfrze). Podkreśla on, że mniej więcej od wieku XIX nastąpiły radykalne zmiany w rozumieniu zadań sztuki. Porzuciła ona swoje właściwe powołanie, stając się częścią kultury. A sztuka, co mocno akcentuje Juszcak, do kultury nie należy. Nie należy, bo kultura jest częścią tylko ludzkiego świata; jest zawsze interpretacją rzeczywistości, sprowadzaniem jej do ludzkich rozmiarów. I jeśli badacze kultury (a pewnie i pokaźną część historyków sztuki) razi takie sformułowanie, to zauważmy, że takie postawienie sprawy jest i logiczne, i konsekwentne wobec dalekosiężnego celu, który się sztuce zakreśliło. Od długiego już czasu sztukę traktuje się jako dziedzinę społecznego życia. To stąd nacisk na wychowawczą funkcję muzeów, edukacyjną – szkół artystycznych, „tłumaczącą” – krytyki artystycznej. Ta stopniowa demokratyzacja rozumienia sztuki przyniosła zgubne skutki. Sztukę „uczasowiono”, jej zadania zaczęto widzieć już tylko w perspektywie historycznej (obcięte zostało pasmo wertykalne), a ubocznym skutkiem tego procesu była absolutyzacja takich kryteriów sztuki jak nowość, czy oryginalność. Zakładnikami tego stanu rzeczy jesteśmy do dziś.

Historii, czasowości przeciwstawia Juszcak trwałość. Na różne sposoby stara się dowieść tezy, że owszem, zmieniają się historyczne dekoracje, nasz stosunek do sztuki, ale to zaledwie czasowe akcydensy, sfera nieistotnego. Prawdziwa istota sztuki – objawiona u jej prehistorycznych początków – jest wciąż ta sama. Jej niezbywalne komponenty – graniczność, tajemnica, niezłębialność – są tym samym u początków sztuki, co i dzisiaj. I jest tak bez względu na to, jakimi anatami doktryna naukowa chciałaby obłożyć te tak niewygodne i podejrzane dlań terminy. Podobnie, nie może zniszczyć esencji sztuki powszechna dostępność do jej dzieł. Sztuka jest trudna, powtarza do znudzenia Juszcak. Co oznacza między innymi: sztuka nie jest i nie może być dla wszystkich. A taka enuncjacja musi zabrzmieć w demokratycznej wspólnotie jak gruby nieakt. Mało tego: nie dość, powiada on, że jest trudna, to zdarza się bardzo rzadko. Ale wbrew pozorom nie jest on jakimś oszalałym, konserwatywnym utopistą. Nie twierdzi, że „prawdziwa sztuka” była kiedyś i jedynie, co nam pozostaje, to znudzona kontemplacja zakurzonych arcydzieł. Warto dobrze przemyśleć następujące zdania: „Jestem przeświadczony, że sztuki – jeśli tak można powiedzieć – nie jest dziś mniej, niż było w innych epokach. Okaże się z pewnością kiedyś, że było jej mniej więcej «tyle samo», co zawsze”.

Warto przemyśleć, bo wypowiedź ta wprowadza do dzisiejszego myślenia o sztuce – myślenia o rozchwianych kryteriach, zideologizowanego, pozbawionego wyraźnych punktów orientacyjnych – poczucie miary i stosowny dystans. Broni też ona przed popadnięciem w skrajności. Z jednej strony bowiem, zabezpiecza przed skłonnością, by wielką sztukę umieszczać tylko

w jakiejś odległej mitycznej przeszłości, z drugiej, pozwala ze spokojem śledzić – odprowadzane co raz na naszych oczach – sezonowe kanonizacje na artystycznym parniasie. Chroni więc zarówno przed eskapistycznym konserwatyzmem, jak i przed – bodaj jeszcze bardziej jałową postawą – dewocyjną delektacją wszystkim, co nosi etykietę: „nowość”.

Jak zatem rozpoznać sztukę? Jak rozemnić się pośród mnóstwa dzieł, które sztukę pozorują? I tu Juszcak jest przewrotny, wymyka się akademickiej rutynie. Znamstwo? Tak. Erudycja historyczna? Zapewne. Ale ważniejsze jest coś innego: intuicja. Może precyzyjniej: obmurowana wiedzą intuicja. To w tym kontekście padają słowa, pod którymi pewnie parę osób by się podpisało bez wahania. Dla Juszcaka takim nieomylnym kryterium spotkania z prawdziwą sztuką jest odczucie intensywnego promieniowania ciszy. Jak sam mówi: wrażenie p o c h w y c e n i a p r z e z c i s z ę. Nawiasem mówiąc, tę samą właściwość – niechęć do gwałtownych ruchów, brak egzaltacji, ściszony głos – można odnieść do wielu tekstów pomieszczonych w *Wędrownce do źródeł...*

Jeśli tak, jeśli sztuka jest czymś wyjątkowym, jeśli tworzy enklawę ciszy pośród zgiełku codzienności, to również postać artysty trzeba rozumieć w szczególny sposób. Nie wdając się w szczegóły i mówiąc najprościej: artysta – tak jak pojmujemy się to pojęcie w książce – to nie zawód. To powołanie. A konotacje religijne tego słowa nie są tu zupełnie od rzeczy. W eseju, który zapewne nie przypadkiem otwiera książkę, czytamy:

„O powołaniu, o rodzaju i kierunku powołania nie ja sam decyduję, lecz właśnie ono: ta siła, która zdaje się czasem wewnętrzną siłą, ale której faktyczne źródło jest na zewnątrz i która spoza mnie wyznacza mi drogę. Siła ta sprawia, że na tę drogę muszę wejść, że idę nią bez względu na przeszkody, że chcę nią iść i że chcę nią iść zawsze. Cel zatem takiego dążenia można sobie uzmysłowić jako ośrodek, z którego ta siła emanuje, skąd dobiega wzywający mnie głos. A to, że w kierunku owego głosu mam i chcę iść zawsze, znaczy, że droga ta nie ma kresu, że jest nieskończona. I znaczy to także, że cel mojego dążenia jest «praktycznie» nieosiągalny. Bezgraniczność wędrownki w powołaniu, wędrownki ku celowi tego powołania zarazem i źródłu stanowi o wolności każdej z takich dróg. Inaczej mówiąc: wysokość celu wyznacza miarę wolności. A miara ta rośnie wciąż i wciąż odsłania się tu przed nami możliwość bezmiaru”.

Kto z twórców, kto z tych, których nazywamy (albo którzy sami siebie nazywają) artystami, odnajdzie się dzisiaj w tych słowach? Kto w ogóle zechce się w nich odnaleźć? Czy nie nazbyt koturnowe się wydają? Czy przylegają w jakiś sposób do nieefektywnej codziennej praktyki twórczej? Przy wszystkich wątpliwościach, jakie mogą się pojawić przy lekturze powyższego fragmentu, jedno jest całkowicie pewne:

nie reanimuje tu Juszcak zużytych modernistycznych konceptów „religii sztuki”, czy „artysty-kapłana”. To w ogóle nie o to chodzi! Przywracając myśleniu o sztuce nieco przykurzoną kategorię „powołania”, chce on uświadomić wagę zadania, którego artysta się podejmuje, i wagę roboty, którą wykonuje. Chce przypomnieć o źródłach – religijnych przecież – fenomenu sztuki. O tym, właściwym sztuce, wychyleniu ku nieznanemu i niepoznawalnemu. Bo też inna sztuka – bez krańcowo, bez granicznie zakreślonych celów – go nie interesuje. Ba, powiada, że może właśnie dzisiaj, kiedy w postępie geometrycznym rosną enklawy sztuki pozorowanej, sztuki, która udaje, że sztuką jest, trwanie przy intuicjach źródłowych przywraca choć trochę miarę rozchwianym kryteriom i pozwala oddzielić ziarno od plew.

W *Voyageur intranquille*, dokumentalnym portrecie Piotra Anderszewskiego autorstwa Bruno Monsiegeona, komentarzem do przesuwających się obrazów są słowa znakomitego pianisty. W pewnym momencie, wspominając lata muzycznego terminowania, przygotowania do uprawiania zawodu muzyka, mówi Anderszewski z właściwą sobie emfazą: „Ale to nie zawód. To powołanie!”. Te słowa zabrzmiałyby może niewiarygodnie i pusto, gdybyśmy za chwilę nie usłyszeli, jak gra on Mozarta, Chopina, Bacha... Zmierzam do tego, że nie w deklaracjach istota sprawy, ale w konkretnej robocie, którą wykonuje artysta. „Po owocach ich poznać...” Słuchając Anderszewskiego, mam całkowitą pewność, że w swoich najlepszych dokonaniach ściga on niemożliwe, chodzi tylko po granicach. I że jest tego w pełni świadom. Może właśnie dlatego inni tylko wykonują muzykę, a on próbuje pochwycić znikający punkt...

4.

Juszcak jest nie tylko poruszającym się sprawnie pośród abstraktów teoretykiem (choć to miano brzmi nazbyt sucho wobec jego pisanego), ale i wytrawnym analitykiem. W jednym i drugim przebraniu okazuje się badaczem kompetentnym, wnikliwym i oryginalnym. Co godne podkreślenia: jego oryginalność nie bierze się (co częste) z przedstawienia jakiejś myśli czy dzieła jeszcze u nas nieznanego, ale przeciwnie: z podawania w wątpliwość rutynowych odczytań klasycznych tekstów albo zadawania nowych pytań dziełom uznanym. Przykładem pierwszej strategii jest drobna polemika z szeroko kolportowaną w humanistyce (i przyjmowaną bezrefleksyjnie) koncepcją symboliczności Cassirera, przykładem drugiej: uważna lektura pewnego dzieła ferraryjskiego malarza renesansowego – Cosimo Tury.

„Nic wtlejszego nad krzemień i diament...” To jeden z moich ulubionych tekstów. Za jego tytuł posłużyła niezwykła fraza z pewnego tekstu Berensona o malarstwie Tury. Jest w tym pięknym i wzruszającym

(w każdym możliwym sensie słowa) eseju cały Juszcak. Niepoczytalny erudyta, pokorny obserwator, czuły analityk i śmiały wizjoner. A zatem skromna próbka pokazu strategii analitycznej Profesora.

Rozpoczyna ów tekst dziwna z pozoru introdukcja będąca nie tylko skrótowym wykładem ontologii obrazu, ale i opisem (postulatywnym) zachowania się wobec niego. Juszcak podkreśla, rzecz niby oczywista: że obrazy nie mówią, że tylko zjawiają się dla widzenia. Że wiedzieć coś, niekoniecznie jest równoznaczne z wysłowieniem, że wiedza może oznaczać także ogląd. Z tego, że istnieje spora odległość między obrazem i słowem, wynika nakaz milczenia w obliczu wielkich dzieł, a już na pewno powstrzymania się od wielosłowa; nakaz, tak często dzisiaj łamany. Z takiego pojmowania obrazu i jego pozasłownego promieniowania, wynika także szczególny typ zachowania wobec niego: „Kiedy zbliżamy się do obrazów, do wielkich obrazów, bo jedynie tam odsłania się istota malarstwa i sztuki w ogólności (a przy istotnym tylko chciałbym tu pozostać), kiedy zbliżamy się do nich, musimy być świadomi, że nie mamy nad nimi władzy, że one się nie stawiają na nasze żądanie. Przeciwnie: mogą coś z siebie przed nami odsłonić, jeśli chcą. Ale nie zawsze to czynią. Czasem odmawiają nam siebie. Nierzadko wymagają wytrwałego czekania”.

Obraz Cosimo Tury zdobiący drzwi organowe feraryjskiego Museo del Duomo oglądamy początkowo oczami Berensona. Najpierw tedy śledzimy ekfrazę tego dzieła pióra wielkiego historyka sztuki i poznajemy jego komentarz. Juszcak idzie wiernie po śladach Berensona, wydobywając z jego tekstu to, co najistotniejsze. Pokazuje nie tylko osobliwość użytego w nim terminu „harmonia” (kolidującego z surową materią tego, co widziane), ale przede wszystkim zwraca naszą uwagę na pewien aspekt epifaniczny widzenia i pisania Berensona: przeświecanie prawdy w tajemniczej sferze „pomiędzy”; pomiędzy widzianym a wypowiedzianym, odczuwanym a myślanym. Inaczej jeszcze: objawienia w jednym błysku, jakiejś osobliwej chwili, „jedności w wielości”, esencji widzialnego.

W komentarzu czytamy: „Kiedy wobec tego, na co patrzemy, pada słowo «harmonia», zrazu brzmi ono jak dysonans, jak nieoczekiwany zgrzyt. Lecz ono właśnie jest najmocniejszym śladem wspomnianego pochwycenia jedności. Ono tłumaczy najwięcej.

Tłumaczy, między innymi (...) «jak absurdalny jest sąd, że możemy zrozumieć coś wielkiego» [sformułowanie Waltera F. Otto – przyp. DC] przez kurczowe trzymanie się jakiejś utopii obiektywizmu, niezaangażowanego patrzenia. I dodajmy: jak małe jest odsuwanie się na bezpieczny dystans wobec tego, co nas chce ogarnąć bez reszty.

Jak niska jest powściągliwość, nieufność czy lęk ujawniające się w samym badawczym zwłaszcza podejściu do zjawisk, które okazać się mogą niewyjaśnialne.

Jak bronimy się przed nimi narzędziami naukowego warsztatu. Jak w kontakcie z czymś porywającym kryjemy się za pozorami erudycji, rygorów wiedzy, wszystko próbując poddać racjonalnej wiwisekcji. Dlaczego się bronimy? Przed czym? Czyżbyśmy, wołani przez to wielkie, aż tak się bali? Czego? Może leż?”.

Juszcak przyznaje otwarcie, że stojąc – długie zapewne chwile – twarzą w twarz z obrazem Cosimo Tury nie wszystko rozumie; że to nie on zagarnia dzieło, ale że jest przez nie ogarniany. Demonstruje przejmując to, jak w gruncie rzeczy zasłania się przed prawdziwym w i d z e n i e m rzeczywistości, którą sztuka objawia, całą tą armaturą naukowych pojęć i wytrychów, których każdy z nas ma bez liku na podorzędziu. Jak w gruncie rzeczy chowamy się w kokonach naszej uładzonej, bezpiecznej wiedzy akademickiej. Jak robimy wszystko – wbrew pozorom – by właśnie nie widzieć! Kontakt z wielką sztuką nie jest bezpieczny, bo stawia nas wobec Niewidzialnego, a naukowa metoda, ścigając chimerę „prawdy obiektywnej”, to ryzyko stara się zminimalizować albo zgoła uchylić. Juszcak ceni szkiełko i oko, co chyba widać. Ale nigdy nie czyni z nich – w idolatrycznym geście – narzędzi ostatecznego poznania.

5.

Summa Juszcaka – trudno tego nie dostrzec – jest do bólu anachroniczna. Żeby było jasne: to nie jest inwektywa – to komplement! W tej mierze, ma ta książka coś z samego autora, mocno odwróconego plecami do bieżących wydarzeń. Zdumiał mnie on kiedyś, oznajmiając spokojnie w rozmowie, że nie czyta w ogóle codziennych gazet. Uznałem to za niegroźne wariactwo (politykom i polityce pies mordę lizał, ale jak wypadła FC Barcelona w ostatniej kolejce ligowej, sprawdzić jednak trzeba!). Jest w tej postawie świadomego odwrócenia się od współczesności coś symptomatycznego, coś, co nie tylko usprawiedliwia, ale i uwiarygodnia jego wybory poznawczej natury. Juszcak nie goni w swym pisaniu za nowinkami. Nie interesują go aktualności, cała ta brudna piana nieistotnych zdarzeń, nie trzyma maniakalnie ręki na pulsie współczesności. Nie mają się go także przejściowe mody intelektualne. Nie pisze o Benjaminie ani Lacanie, nie komentuje ostatniej książki Agambena, podejrzewam, że nie wie, kto to Rancière czy Žižek. I nie dość, że do twarzy mu z tym, to mam wątpliwości, czy w wyniku tego *désintéressment* coś naprawdę istotnego traci. Woli za to, na przykład, czytać i reanimować (z powodzeniem) twórczość całkiem – zdawało się – zapoznanego i mało inspirującego Waltera Friedricha Otta. Warto spojrzeć do *Realności bogów* – jednej z najbardziej oryginalnych i najważniejszych książek w polskiej humanistyce ostatnich lat – by zobaczyć, że refleksje Otta wciąż mogą być żywe i poznawczo intrygujące. Sami na to nie wpadliśmy, za wdzięczamy to Juszcakowi właśnie.

Oczywiście: pośród badaczy zajmujących się sztuką (o samych artystach nie mówiąc) są tacy, którym ekskluzywna i arystokratyczna koncepcja sztuki Juszcza nie smakuje. Podkreślają oni swoisty konserwatywizm jego myślenia, brak słuchu na zmiany zachodzące w obrębie sztuki współczesnej, swego rodzaju artystyczne i kulturowe wyobcowanie. Powiadają, że ogólny model może jest i słuszny, ale nie bardzo sprawdza się w praktyce, zwłaszcza w odniesieniu do dzisiejszej sztuki. Nie pokochają więc wywodów Juszcza ministranci nowej sztuki (cokolwiek to znaczy), entuzjaści sztuki zaangażowanej i otwarcie politycznej, akolici nowych mediów, fani sztuki masowej (czysty oksymoron – według Juszcza), promotorzy wszystkiego, co nowe, dlatego że nowe, miłośnicy Romana Opalki, itd., itp. Tak, ci wejdą z nim w otwarty i mocny spór, o ile w ogóle wcześniej nie wyrzucą książki na najwyższą półkę biblioteki.

A spór ten jest – bo być musi – ostry, dotyczy bowiem kwestii fundamentalnych: samej materii sztuki (czym ona jest), jak i kryteriów (z konieczności zawsze w jakimś stopniu subiektywnych) jej oceny. W tym recenzenckim skrócie trudno wchodzić w jego detale. Jedno wszakże zdaje mi się pewne: jeśli nawet ktoś odczuwa pewien dyskomfort w przyswojeniu wszystkich pomysłów teoretycznych Juszcza, to przyznać musi, że nie jest łatwo odrzucić *en bloc* jego propozycji. Nie jest ona bowiem motywowana ideologicznie, nie ma w niej żadnych doraźnych interesów. Przeciwnie: wyrasta z podpartego głęboką wiedzą historyczną i wieloletniego obcowania ze sztuką przekonania o wiecznotrwałej

esencji sztuki. A w tej konstatacji idzie on jawnie pod prąd „historycystycznej” fiksacji epoki. Choćby z tego jednego powodu wydaje mi się, że warto się nią zainteresować. Warto bowiem spytać, czy owo maniackalne dowartościowanie momentu historycznego (zmienności), którego świadkami jesteśmy, samo nie jest względnie nowym produktem historycznym, innymi słowy: czy nie ulegamy chwilowym przesądom, których rzekome aksjomaty rzutujemy na całe dzieje sztuki.

W ogłupiającym hałasie współczesności, w zgiełku używanych w humanistyce języków, w papuzim terrorku nowości, głos Juszcza brzmi wyjątkowo czysto. Mam dziwną pewność, że po latach, kiedy piana aktualności opadnie, a wynoszone dziś pod niebiosa dzieła przeminą, *Wędrówka do źródeł* ostanie się. Że będziemy do tej *Xięgi* wracać nieraz jeszcze. Nie tylko aprobatywnie, pewnie również i polemicznie. Zawarta w niej koncepcja sztuki jest tego rodzaju „przeszkodą”, której nie da się ani łatwo obejść, ani przeskoczyć. Aktualność jej przesłania (ale nie w tanim, doraźnym czy interesownym rozumieniu) bierze się – i brała się będzie – z pomieszczonego tam myślenia, które uporczywie trwa i chce trwać przy źródłach. Które nie zadowala się byle czym i zawsze draży sensory istotne. Któremu rządzi m i a r a, rozumiana nie jako narzędzie opresji, ale jako rzetelne kryterium wolności. Które wywodzi się z pragnienia, by w myśleniu sztuki, w myśleniu o sztuce, wciąż jej źródła mieć przed oczyma. P r z e d sobą zatem, a nie z a sobą. Bo taka właśnie jest miara rzeczy.

Bibliografia ważniejszych prac prof. Wiesława Juszcza.

Artur Grottger. *Pięć cykliów* (1957, 2007), *Wojtkiewicz i nowa sztuka* (1965), *Postimpresjoniści* (1972, 1975, 1985, 2005), *Fakty i wyobrażenia* (1972, 1979), *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890-1918* (1976), *Moulin Rouge i kabarety. Toulouse-Lautrec* (1976), *Modernizm [Malarstwo polskie]* (1978), *Młody Weiss* (1979), oraz *Zasłona w rajskie ptaki albo O granicach „okresu powieści”* (1981, 2004), *Fragmety. Szkice z teorii i filozofii sztuki* (1995), *Pani na żurawiach. Cz. 1, Realność bogów* (2002), *Malarstwo polskiego modernizmu* (2004).

Z przekładów: Hugh Honour *Neoklasycyzm* (1972), Linda Nochlin *Realizm* (współtłumaczenie: Tomasz Przystępski, 1974), Thomas S. Eliot *Cocktail party* (1999), William Blake *Milton. Poemat w dwu księgach; Zaślubiny Nieba i Piekła* (2001), Karen Blixen *Uczta Babette i inne opowiesci o przeznaczeniu* (2002, 2003, 2004, 2007).

WIESŁAW JUSZCZAK

Lekcja pisania

Co mogę powiedzieć? Zastanawiałem się nad tym, jak podziękować za to, co zostało mi dane. Nagroda – pierwsza w życiu – jaką dziś otrzymuję, kryje w sobie coś, co jest dla mnie szczególnie ważne: pewne potwierdzenie sensu tego, co robię. I przyszło mi na myśl, że ktoś dawno temu postawił mnie na drodze, którą zacząłem przemierzać nie zastanawiając się już po co. Wobec raz nadanego kierunku, wszystko, co zdarzało się potem, było akcidentalne. Cele wyznaczały różne doraźne zadania, w istocie zmierzające w tę samą stronę – bo wciąż pisałem.

Z czasem okazało się, że jestem pewniejszy napisanego niż wymówionego słowa. Gdy zacząłem prowadzić wykłady, musiałem je pisać. Musiały to być *res facta*, „rzeczy gotowe”, bo inaczej zginąłbym nawet przed niewielkim audytorium. W tej chwili również czytam, a nie mówię. Próbując nakreślić tę wypowiedź, zacząłem od tytułu. Jeśli mnie pamięć nie myli, zaczynałem tak zawsze. Nie do końca jeszcze jasny temat zjawia mi się najpierw nagle jako tytuł. Nazwałem ten tekst „lekcją pisania”. Bo stwierdziłem, że nie mogę ująć przed przypomnieniem, jakie były początki mojej nauki. Nie mogę nie dokonać teraz choćby drobnej sploty wielkiego długu, który od dawna zaprzęta moje myśli.

Rzecz zaczęła się tuż po zakończeniu wojny, chyba pod koniec lutego 1945 roku, gdy – mając jeszcze dwa naście lat – zostałem przyjęty do gimnazjum w Chrzanowie. Jest to prowincjonalne miasto, leżące w połowie drogi między Krakowem a Katowicami. W dwudziestolecie powstała tu znana inwestycja, fabryka lokomotyw „Fablok”, gdzie od roku 1935 pracował mój ojciec przenosząc się z Warszawy. Chrzanów, jak się dowiedziałem później, był wielkim ośrodkiem chasydzkim. Już na początku okupacji został włączony do Rzeszy. Z trzynastu tysięcy mieszkańców jedenaście stanowili Żydzi, którzy zostali jednego dnia wyprowadzeni do odległego o dziesięć kilometrów Oświęcimia, i miasto stało się pustynią, powoli zasiedlaną przez Niemców. Fabryka funkcjonowała dalej. Jej pracowników nie ruszano, choć usunięto do najbiedniejszej wyludnionej dzielnicy i skazano na niewolniczą vegetację. Oczywiście nie było żadnej szkoły. Jakież lekcje dawała mi potajemnie

znajoma rodziców. Niewiele z tego pamiętam. Prawie wszystko zatarł strach przed bombardowaniem tego rejonu w ostatnich miesiącach wojny. Od jesieni 1944 roku zaczęły się codzienne naloty amerykańskie. W miarę zbliżania się frontu doszły do tego nocne naloty radzieckie. Żyliśmy w piwnicach. Tam, przy świecy, po raz pierwszy przeczytałem *Odyseję*. Szukałem, pewnie nieświadomie, dodatkowego schronu.

Kiedy się to skończyło, zaczęto otwierać szkoły. Miasto jakimś cudem prawie nie zostało zniszczone. Rodzice wrócili do przedwojennego mieszkania. Szybko odremontowano piękny budynek gimnazjum, gdzie do niedawna był szpital wojskowy. My, przyszli uczniowie, pomagaliśmy w sprzątanii. Następnie odbywały się egzaminy i kwalifikowanie kandydatów do odpowiednich klas. Zdawałem do pierwszej. Roczniki były bardzo zróżnicowane i panował tu pewien zamęt. Ale cały kurs roczny został jakoś zmieszczony w czterech miesiącach. W końcu czerwca, w trzynaste urodziny, zakończyłem ten etap prawdziwej nauki. Oglądana z dalekiej perspektywy, chrzanowska szkoła średnia musiała już przed wojną, a pewno i wcześniej, cieszyć się wysokim poziomem. W jakiejś mierze żywa tam była tradycja „c.k.” gimnazjum klasycznego. Jeden z najstarszych profesorów, historyk, powtarzał często, że nigdy nie wrócić do dobre czasy Franciszka Józefa. Nauczyciel łaciny, z którym już w następnym roku czytaliśmy *De bello Cezara* i *Eneidę*, bolał nad sobą i nami, że nie uczy greki, czasem, dla zachęty i ku złagodzeniu własnej nostalgii, recytując coś z Homera. Polonistka z kolei, która prowadziła nienagannie kurs całej historii literatury, pozwalała też sobie na rozbudowane wykłady o twórczości pisarzy współczesnych. Mówiła o Skamandrytach i futurystach. Czytała wiersze Przybosa, Ważyka, Lechońia, Leśmiana, Czechowicza, poetycką prozę Wata, *Słopiewnie* Tuwima, *Wieczór u Abdona*, i inne niełatwe teksty. Potem, już w liceum w Warszawie, stwierdziłem, że był to bardzo ambitny program. W istocie program dla dorosłych. I tak nas tam traktowano.

Zdaję sobie teraz sprawę, że owa niezwykła polonistka, profesor Helena Augustyńska, była osobą nieodgadnioną. Nie wiadomo jakim sposobem tak głęboko potrafiła sięgać w psychikę swoich uczniów. Nikt z nas nie mógł powiedzieć, że go obserwowała. Poważna, pozbawiona surowości, ale budząca respekt. Nie pamiętam żeby się uśmiechała. Zawsze tylko zajęta tym, co mówiła sama lub co mówiono do niej. Nigdy nie podnosiła głosu. Nie musiała też nikomu zwracać uwagi, bo już jej obecność miała coś hipnotycznego. Zresztą jej lekcje były tak zajmujące, że słuchaliśmy jak zakłęci. Była w wieku naszych rodziców. Szczupła, o pięknej twarzy. Zawsze świetnie ubrana. Zawsze spokojna. Wspaniale czytała poezję. Bez cienia aktorstwa, nawet bez emocji, ale z wielkim intelektualnym napięciem, które nawet w naszym wieku mogliśmy dostrzec i docenić. Było to jak ciche otwieranie drzwi, za któ-

rymi ukazywał się widok nieodparty. Umiała to celnie komentować, rozplątując jakby węzły tkaniny, żeby zrozumiała stała się logika wzoru czy zamysłu. Ona mnie nauczyła czytania zarówno Norwida, jak Przybosa. Mówiąc teraz o tym, dziwię się, że w szkole nie wybuchła jakaś poetycka epidemia, że nie pamiętam, by ktoś próbował pisać wiersze. Jakieś wytłumaczenie dostrzegam w tym, że pokazywano nam zawsze najwyższe wzory, i nikomu nie przychodziło do głowy sięganie aż tam. Ale była to wielka lekcja pisania.

Poza tym, pani Augustyńska potrafiła zamieniać swoje godziny w rodzaj intryg konkursowych. Kiedy sprawdzała czy zadanie zostało odrobione, pytała poważnie o szczegóły, z dziwną przenikliwością dostosowując pytanie, na przykład, do typu wyobraźni lub pamięci ucznia. Pamiętam własne osłupienie, kiedy na lekcji poświęconej *Nad Niemnem* (nie mogła wiedzieć, że parę razy czytałem tę powieść), zapytała mnie o scenę, do której zawsze wracałem z przejęciem: „W jakiej sukni była Justyna z Janem na Mogile?” Ja nie wiedziałem, ale *widziałem*, że suknia była z białej gazy czy tiulu. Wydało mi się, że nauczycielka zna moje myśli. A koledzy zwierali się z podobnych wrażeń.

Umiała też dać przykład niezwykle pedagogicznego gestu. Moim kolegą, z którym dzieliłem dwuosobowy stolik (bo naszą salę tak urządzono, bez ławek), był bardzo inteligentny chłopak, który dojeżdżał z sąsiedniej wsi. Kiedyś został wywołany, żeby przeczytał wypracowanie z zadanej lektury. Wstał i przeczytał bardzo dobry wnikliwy tekst. Pani Augustyńska poprosiła go do swojego stołu, chcąc postawić mu stopień. Zrobił się czerwony i podszedł z miną skazańca. Zeszyt był pusty. Pani nie powiedziała słowa, tylko napisała: „celująco”. Nie poczuła się oszukana. Po prostu stwierdziła, że zadanie rzetelnie odrobił, a mógł nie mieć czasu na pisanie, bo może musiał pomóc w gospodarstwie. Znała warunki, w jakich żyli i pracowali jej wychowankowie, choć nie pytała nas nigdy o przyziemne sprawy. Zrozumieliśmy, że było w tym geście zawarte też uznanie dla talentu ucznia. Przypadek pustego zeszytu długo dyskutowano w klasie z podziwem. Pani na pewno wiedziała, że tak będzie, i że to nam się może kiedyś przyda, jeśli będziemy uczyli sami.

Była żoną dyrektora szkoły. To też chyba ułatwiało pewne inicjatywy, które podejmowała razem ze wspomnianym łacinnikiem, nie tylko wielbiącym grekę, ale i teatr. Już na początku drugiego roku działania gimnazjum zaczęły się regularne wyjazdy ciężarówkami do teatrów w Krakowie i Katowicach (do obu miast było około trzydziestu kilometrów). Jeździliśmy na wieczorne spektakle, które potem były omawiane na lekcjach polskiego lub łaciny. Ów drugi nauczyciel, profesor Urbańczyk, uczył nas sztuki scenicznej i w ten też sposób, że organizował konkursy recytatorskie dla uczniów i czasami reżyserował sam szkolne przedstawienia. Jedną z próbek jego szaleństwa w doborze re-

pertuaru zapamiętałem na zawsze, bo wziął na warsztat wybrane sceny z *Legionu* Wyspiańskiego (sztuki raczej ostrożnie omijanej przez fachowców), obsadzając mnie – czternastolatka – w roli Mickiewicza. Poza treścią nie pamiętam skutków tego przedsięwzięcia, ale przez wiele lat odtwarzał się w mojej wyobraźni monolog z audyencji u papieża. W dramaturgię *Wesela*, *Nocy listopadowej* i *Warszawianki*, wprowadzony zostałem najtrudniejszym wejściem. Jako pedagogiczny zabieg było to śmiałe, ale i bardzo skuteczne, myślę dzisiaj.

Pan Urbańczyk, jako główny promotor tej teatromanii, nadaktywny, bo z pewnością sam też zaspokajający swój głód sceny po wojennym poście, bardzo starannie śledził to, co działo się w najbliższych teatrach, tak że oglądaliśmy spektakle najznakomitsze. W katowickim teatrze im. Wyspiańskiego widzieliśmy kreacje Bronisława Dąbrowskiego, które przeszły do historii, jak *Sen nocy letniej* i Szaniawskiego *Dwa teatry*, a potem w Krakowie – gdzie Dąbrowski objął Teatr Słowackiego – *Wieczór Trzech Króli*. A jeszcze byliśmy tam na *Otelu*, po którym do dziś mam w oczach dekoracje Frycza, na *Candidzie* Shawa z Zofią Jaroszewską, i dane nam było zobaczyć Solskiego w pełni aktorskich sił, grającego tytułową rolę w *Judaszu z Kariothu* Rostworowskiego.

Osobowość pana Urbańczyka była niemal przeciwieństwem tego, co wносиła sobą do naszej edukacji pani Augustyńska. Ale tych dwoje uzupełniało się, tworząc w istocie obraz tego, czym być może nauczyciel wszechstronny. Bo on wnosił ze sobą nerwowość i zapalczywość, przy podobnej rozległości horyzontów, którą zarażał otoczenie. Był niekiedy złośliwy, choć ten sarkazm pobudzał nas często do wzajemnej konkurencji, wprowadzając w coś z rodzaju antycznego *agonu*. Tak można by sobie wyobrazić Arystofanesa. Wychowawcę bezlitosnego. Lecz prawdziwy Arystofanes objawia się w liryce, w chórach. I nasz nauczyciel wołał poezję od prozy. Zamęczał nas metrami Horacego i kazał nam z pamięci mówić wersy *Eneidy*. Początek księgi drugiej jeszcze błąka mi się po głowie: obraz odchodzącej wilgotnej nocy i gasnących gwiazd, kiedy Eneasz z bólem i wahaniem zaczyna opowieść o budowie konia trojańskiego *divina Palladis arte*.

Więcej już może dodawać nie trzeba. Przeszedłem dobrą szkołę na początku. To, czego z tej nauki nie umiałem wykorzystać jest tylko moją słabością lub winą. Wiem jednak, że wspomniane tu osoby dawały z siebie wszystko, a wielu wielkich nauczycieli, spotkanych potem – by wymienić tylko Tadeusza Dobrzeńskiego, Juliusza Starzyńskiego, Władysława Tatar-kiewicza – rozszerzało to pole widzenia, które w zasadzie już było w pierwszej młodości wskazane i otwarte przez tamtych pierwszych mistrzów.

W chrzanowskim gimnazjum uczyłem się niecałe cztery lata. W czerwcu 1948 roku zdałem tam małą maturę. Jesienią, kiedy rodzice zdecydowali się na powrót do Warszawy, przeżyłem bolesne wykorzenienie.

DANUTA
BENEDYKTOWICZ
ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

Dom – droga istnienia. **O projekcie zrealizowanym**

Wbieżącym podwójnym numerze „Kontekstów” prezentujemy Czytelnikom jeden z rozdziałów projektu *Dom – droga istnienia*, na który składają się teksty referatów, wypowiedzi, fragmenty dyskusji przedstawionych na Międzynarodowej, interdyscyplinarnej konferencji naukowej, która miała miejsce w dniach 4-6 lutego 2010 w Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie. Do tego projektu i do tego spotkania przygotowaliśmy się w redakcji od dawna. Idei projektowanej wystawy, oraz obrazowi domu w literaturze, sztuce, poezji, w refleksji antropologicznej poświęcone były dwa zeszyty „Kontekstów” wydane w 2004 roku (por. „Konteksty” nr 1-2/2004 i nr 3-4/2004).

Dzięki współpracy Miejskiej Galerii Sztuki w Częstochowie z Instytutem Sztuki PAN projekt *Dom – droga istnienia* został zrealizowany w ramach 7 Triennale Sztuki Sacrum (2009-2010) w oparciu o środki z Europejskiego Funduszu Rozwoju Regionalnego¹, stając się wiodącym tematem 7 edycji Triennale Sztuki Sacrum. Zrealizowano cztery wystawy:

1. *Dom – droga istnienia* 2. *Dom zredukowany, bezdomność. Dom w sztuce współczesnej* wystawy fotograficzne 3. *Dom na fotografii* oraz Wojciech Prażmowski – *Ogrody polskie. Varia śląskie*, konkurs dla młodych artystów z wystawą pokonkursową: 4. *Dom w sztuce młodych*.

W konferencji towarzyszącej wystawie *Dom – droga istnienia* udział wzięli antropolodzy kultury, etnografowie, historycy, teoretycy i historycy sztuki, artyści. Spotkaniu towarzyszyły projekcje filmowe, m. in. zaprezentowano zrealizowany w ramach tego projektu film dokumentalny Wojciecha Majewskiego *Dom – droga istnienia: dom w tradycji śląskiej*. Informację o wszystkich wydarzeniach oraz program konferencji publikujemy obok.

W trwającym trzy dni intensywnym spotkaniu nauki i sztuki, które można by nazwać medytacją, rozważaniem nad tym czym jest, czym był, jak się zmienia (i trwa) dziś dom i jego doświadczanie – gdyby kusić się o rzecz przecież w tym przypadku wręcz niemożliwą, o jakiś rodzaj podsumowania – to niewątpliwie jednym z ważniejszych motywów byłby dy-

namiczny charakter „idei”, „struktury”, „obrazu” domu. Motyw, jaki odsłonił się, pojawiał, dochodził do głosu w wielu wypowiedziach, zwłaszcza zaś ludzi sztuki, w wypowiedziach „wędrujących artystów” (Rybczyński, Rodowicz, Borowski, czy ukazany w filmie Bruno Monsaingeon’a, *Voyageur intranquille* – Anderszewski).

„Dom mój ruchomy”, „dom – pociąg” („dom – muzyka”) Anderszewskiego – „dom z gazet” Bienka – „dom – statek, pływający hotel” Barbura. – „Żeby odnaleźć dom, trzeba się samemu zgubić... Dom należy do tych, którzy są w drodze. I na nich musi on zawsze gdzieś czekać.” (Rodowicz). – W tych wyrwanych tu z tekstów niezwykle motywach i obrazach domu, jakie pojawiły się na konferencji, uchylona zarazem zostaje i odsunięta raz na zawsze wszelka wątpliwość jaka mogła wiązać się z, przynajmy, może nieco oksymoronicznie brzmiącym tytułem *Dom – droga istnienia*, wątpliwość która każe rozdzielać dwa (zazwyczaj przeciwstawiane sobie) światy: domu i drogi. Z jednej strony: domu (jako miejsca zakorzenienia, tego, co trwałe, stałego, o charakterze statycznej struktury) z drugiej zaś (jako zmiennej i ustawicznie zmieniającej się, dynamicznej): drogi. Oddalona zostaje pokusa, by z lenistwa dzielić świat na tych „osiadłych” i na „ludzi drogi”. Dom i podróż. Dom i droga. Dom i bezdomność. Dom i wygnanie (wykorzenienie, emigracja). Utrata i (możliwy? niemożliwy?) powrót do domu. To kolejne wątki i tematy tego spotkania.

Dom: jest o czym myśleć. Jest nad czym się zastanawiać. Jak mocna i krucha to konstrukcja.

Pozostaje już tylko zaprosić Czytelnika do zgromadzonych tu tekstów, do odbycia podobnej medytacji, zaopatrując go na drogę w motto – tekst filozofa, który pośród innych klasycznych i wybranych tekstów na temat domu, obok dzieł sztuki, zawiesiliśmy na ścianach pierwszej wystawy – w słowa wykładu Leszka Kołakowskiego *Kompletna i krótka metafizyka*. (...), w którym figura, obraz domu, organizując całą wypowiedź, pojawia się na samym początku:

„Na czterech węglach wspiera się ten dom, w którym, patetycznie mówiąc, duch ludzki mieszka. A te cztery są: **Rozum, Bóg, Miłość, Śmierć**.”

Sklepieniem zaś domu jest Czas, rzeczywistość najpospolitsza w świecie i najbardziej tajemnicza. Od urodzenia czas wydaje się nam realnością najwykleszą i najbardziej oswojoną. (Coś było i być przestało. Coś było takie, a jest inne. Coś się stało wczoraj albo przed minutą i już nigdy, nigdy nie może wrócić). Jest, zatem, czas rzeczywistością najwykleszą, ale też najbardziej przerażającą. Cztery byty wspomniane są sposobami naszymi uporania się z tym przerażeniem.

Rozum ma nam służyć do tego, by wykrywać prawdy wieczne, odporne na czas.