

Π2.230.806

Ryszard
Kasperowicz

ZWEITE, IDEALE SCHÖPFUNG

Sztuka w myśleniu historycznym
Jacoba Burckhardta





ZWEITE, IDEALE SCHÖPFUNG

Sztuka w myśleniu historycznym
Jacoba Burckhardta

KATOLICKI UNIWERSYTET LUBELSKI
Wydział Nauk Humanistycznych





Ryszard
Kasperowicz

ZWEITE, IDEALE SCHÖPFUNG

Sztuka w myśleniu historycznym
Jacoba Burckhardta

Wydawnictwo KUL
Lublin 2004

PROF. DR HAB. WIESŁAW JUSZCZAK
recenzent

BOGUSŁAWA WÓJCIKOWSKA
opracowanie redakcyjne

AGNIESZKA SMRECZYŃSKA-GABKA
projekt okładki

EWA KARAŚ
opracowanie komputerowe

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001001396938

© Copyright by Wydawnictwo KUL, Lublin 2004

ISBN 83-7363-205-0



112.230.806



WYDAWNICTWO KUL
ul. Zbożowa 61, 20-827 Lublin
tel. (081) 740-93-40, fax (081) 740-93-50
e-mail: wydawnictwo@kul.lublin.pl

Druk i oprawa:
Agencja Wydawniczo-Reklamowa MAGIC
20-043 Lublin, ul. Spadochroniarzy 7
tel./fax (081) 441-13-90
e-mail: info@magic.lublin.pl

2005e0 2957

But Art, – wherein man nowise speaks to men,
Only to mankind, – Art may tell a truth
Obliquely, do the thing shall breed the thought,
Nor wrong the thought, missing the mediate word.
So may you paint your picture, twice show truth,
Beyond mere imagery on the wall, –
So, note by note, bring music from your mind,
Deeper than ever e'en Beethoven dived, –
So write a book shall mean beyond the facts,
Suffice the eye and save the soul beside.

Robert Browning, *The Book and the Ring*

Elżbiecie – Agacie, Przewodniczce i Przyjaciółce, z wdzięcznością

Podziękowania

Niniejsza rozprawa nie została nigdy ukończona, gdyby nie pomoc oraz przychylność wielu osób i instytucji. Serdeczne podziękowania składam krakowskiej filii Fundacji „Pro Helvetia” oraz Zentralinstitut für Mittel- und Osteuropa Studien w Eichstätt. Szczególne wyrazy wdzięczności kieruję do Nawojki Cieślińskiej, jej opiekę oraz pomoc podczas pobytu w Eichstätt zachowuję najżywiej w pamięci. Profesor Elżbieta Wolicka nigdy nie szczędziła ani swego czasu, ani wiedzy, by pomóc mi zrozumieć pewne aspekty kultury i myśli historycznej XIX wieku – tego długu nie będę w stanie spłacić. Marek Waclawek był zawsze moim najcierpliwszym i wrażliwym rozmówcą. Bożenie oraz Marcelinie dziękuję za troskę, wytrwałość, uśmiech, wyrozumiałość i niewyczerpaną gotowość do pomocy – bez nich ta rozprawa nigdy by nie powstała.

PATER JACOBUS wstęp

Królu, wiek XIX idzie

J. Słowacki, *Kordian* [słowa Szatana]

Banknot o nominale tysiąca franków szwajcarskich – niemały zgoła pieniądź – zdobi wizerunek Jacoba Burckhardta, być może najświetniejszego humanisty, historyka i myśliciela historycznego XIX stulecia. Cóż za szczęśliwe i trafione połączenie! – symbol zamożności i gospodarczej stabilności w oczywistym zjednoczeniu z portretem człowieka, który uosabia chwałę humanistycznej tradycji Szwajcarii i Bazylei, tradycji bezinteresownego, nieuprzedzonego, pełnego umiaru i tolerancji oglądu historycznej rzeczywistości człowieka. A przy okazji zręczne potwierdzenie stereotypu bogatej Szwajcarii i zarazem zaprzeczenie złośliwego stereotypu tego kraju, w którym jakoby przez ostatnie trzysta lat nie zdarzyło się nic ważnego, a co najwyżej wynaleziono zegar z kukułką. I dobrą czekoladę.

Historię i kulturę jakiegoś kraju wolno i można, z wcale dobrym skutkiem, odkrywać poprzez państwowe wizerunki i dzieje pieniądza, dla przykładu. Niezapomnianego *exemplum* tej trudnej sztuki dostarcza sam Jacob Burckhardt, relacjonując w jednym z listów swoje żartobliwe spostrzeżenia na temat historii ukochanej Italii:

W mniejszych kafejkach teraz zawsze zwracam uwagę na to, co się znajduje w środku nad bufetem; niekiedy jest to wciąż jeszcze

Madonna z ustawionymi przed nią lampeczkami; gdzieś indziej była to także Madonna, tyle że zamiast lampek stała przed nią pewna liczba wybranych, dawnych napitków we flaszkach; w oświetlonych kawiarniach zamiast Madonny widzi się popiersie Wiktora Emanuela, najczęściej mocno zakurzone, tak że kurz nagromadził się na czole, brwiach, na ogromnych sumiastych wąsach i na górnej części brody, co mu nadaje całkiem awanturyczny wygląd. Zresztą jestem w Italii i aż do mego powrotu będę zupełnie ministerialnie i rządowo nastawiony¹.

Dzieje kraju ujrzone w osobliwym załamaniu codzienności, zwykłego wyglądu oberży, w obrazowym skrócie, ukazującym nawarstwianie się i wymianę tradycji – taki sposób widzenia należał do najsubtelniejszych narzędzi historycznych analiz Burckhardta. „Najistotniejsza trudność historii kultury polega na tym, że wielką ciągłość duchową musi rozkładać na poszczególne, nieraz dowolne kategorie, by ją w ogóle w jakikolwiek sposób przedstawić”² – zauważał we wstępie do *Kultury Odrodzenia we Włoszech*, i właśnie owa obrazowość widzenia powinna była nadać historii kultury pożądaną spójność i syntetyczność wizji. Czy taka metoda pozwala skutecznie przezwyciężyć ograniczenia, przed którymi nieuchronnie staje historyk, pozostanie sprawą dyskusji. Już w XIX wieku zarzucano Burckhardtowi brak ścisłości oraz operacyjności pojęć, jak to uczynił Dilthey³ w recenzji *Kultury Odrodzenia*, oraz dowolność i niemal dyletantyzm w rekonstrukcji przeszłości, gdyż do tego właściwie sprowadzały się surowe słowa osądu Wilamowitza-

¹ BURCKHARDT, Briefe, VI, 670 [cyfra rzymska oznacza kolejny tom edycji listów w opracowaniu Maksa Burckhardta, cyfra arabska numer listu]. Tłumaczenia, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od autora.

² BURCKHARDT (1991), s. 23.

³ DILTHEY (1936), s. 70-76. Por. także BRAHMER (1991), s. 11, oraz bardzo ciekawą, obszerną prezentację poglądów Diltheya w: PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA (2000), s. 49-50.

-Moellendorffa, odmawiającemu *Griechische Kulturgeschichte* prawa do istnienia w nauce⁴. Obaj krytycy fatalnie się pomylili; *Kultura Odrodzenia*, dotąd zapewne najpoczytniejsza praca Burckhardta, dziś nadal stanowi nieodzowny punkt orientacji dla wszelkich dyskusji o kulturze renesansowej⁵, a rozdziały o istocie greckiej polis, człowieku oraz epoce agonu jako jednym z fundamentów kultury, wreszcie o micie i religii Greków weszły już do kanonu historiografii⁶, także i tej nakierowanej bardziej antropologicznie. Bez refleksji Burckhardta książka tak ważna i piękna, jak *Homo ludens* Johana Huizingi, miałyby

⁴ Sens i losy tej opinii Wilamowitza-Moellendorffa omawia na przykład KAEGI (1977), s.VII-VIII oraz XLVII-LIV.

⁵ Por. przede wszystkim opinię wyrażoną w: BARON (1960; 1988), II, s. 155, oraz uwagi Augusta Bucka w: BUCK (1990). Gooch przytacza ocenę lorda Actona, dla którego *Kultura Odrodzenia* była „najbardziej wnikliwym i subtelnym traktatem o historii kultury, jaki istnieje w literaturze” – GOOCH (1952), s. 529. Dla Petera Ganza *Kultura Odrodzenia* to książka prekursor-ska na tle studiów z zakresu tzw. historii mentalności – GANZ (1988), s. 24-59. Por. także dosyć krytyczną ocenę dzieła Burckhardta w: KERRIGAN & BRADEN (1989), s. 3-35. U nas por. przede wszystkim studia Zygmunta Łempickiego, które nie straciły aktualności – ŁEMPICKI (1966), s. 35-39 oraz s. 215-232.

⁶ Według Oswyna Murraya *Griechische Kulturgeschichte* jest „arcy-dziełem”, „fundamentem nowoczesnych sposobów widzenia świata greckiego”, wreszcie „największym dziełem dziewiętnastowiecznej historii kultury, najbardziej przekonującym obrazem Greków w epoce nowoczesnej” – MURRAY (1998), s. IX, XI i XXXV. Trudno nie zgodzić się z tą opinią. Karl Christ podkreśla, że to dzięki Burckhardtowi utrwaliła się świadomość elementu współzawodnictwa, agonu, jako zasady przenikającej życie greckie – CHRIST (1999), s. 77. Podobną opinię reprezentuje również Momigliano, akcentując zarazem podziw Burckhardta dla arystokracji oraz stanowczą krytykę demokracji. To właśnie przyczyniło się do wielkiej popularności pracy Burckhardta w międzywojennych Niemczech; zresztą wiele jego poglądów można było bez trudu przenieść w dominujący wówczas żargon socjologiczny, dodaje Momigliano – MOMIGLIANO (2000), s. 191.

zapewne inną postać. A czyż nie mają racji ci badacze, którzy zwracają szczególną uwagę na pokrewieństwo zachodzące między „przekrojami” Burckhardta a „modelami” albo „typami” Maksa Webera?⁷

Wszelako nie od rzeczy będzie wspomnieć tutaj o niebezpieczeństwie nadmiernego dążenia do „uwspółcześnienia” Burckhardta. Jego prace bronią się i bez egzegetycznej otoczki, a jeżeli dziś historycy kultury i historycy sztuki powracają do Burckhardta, to nie tylko z zamiarem wyłuskania z jego pism jakiegoś błyskotliwego cytatu, nadzwyczaj cennego ornamentu trafnie sformułowanej myśli czy oceny⁸. Żywotność historycznej i artystycznej refleksji bazylejskiego humanisty, jej doniosłość poznawcza oraz dzisiejsza – obojętne, pozytywnie czy negatywnie weryfikowana – aktualność w mniejszym stopniu tkwią w konsekwentnym, antymodernistycznym, krytycznym i konserwatywnym z ducha nastawieniu wobec dziejów oraz czasów mu współczesnych albo też w nazbyt często podnoszonym pesymizmie i katastrofizmie, choć duch każdej kolejnej epoki chętnie odnajduje się w takich nastrojach. Te elementy postawy i myśli Burckhardta były bowiem i są przedmiotem ostrych nieraz, ideologicznie zaprawionych kontrowersji. Podobnie skrajną reakcję, uznanie albo niechęć, budziły jego skrytość, zamknięcie się w sobie i gronie najwierniejszych przyjaciół, wyniosły olimpijski spokój, apolityczność oraz zgryźliwa ironia – wziąwszy wszystko pospołu, porównywane z chłodem dystansu Goethego oraz wyznawców „Entsagung” z *Wilhelm Meisters Wanderjahre*⁹. Implikowany elitaryzm oraz

⁷ Por. przede wszystkim HARDTWIG (1994), HARDTWIG (1990).

⁸ Przestrzegaj przed tym choćby Gottfried Boehm – BOEHM (1990), s. 363-372.

⁹ Nader złożony problem relacji między myślą Goethego a historycznymi rozważaniami Burckhardta omawia wnikliwie REHM (1964), s. 249-275. Burckhardtowi bliskie były refleksje zawarte przez Goethego w dzienniku Lenarda z *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, a dotyczące rozłożonego

wyniosłość takiej postawy myśliciela, obserwującego igrzysko dziejów, zawsze będą natrafiać na opór, gdyż nadzwyczaj łatwo kojarzą się owe atrybuty z antydemokratycznym i antyegalitarnym temperamentem. Nader łatwo zresztą przychodzi wzajemnie się zwalczającym antagonistom mylić warunkowaną dystansem wolność historyka z niby to oczywistą pogardą dla postawy zaangażowanej z jednej strony, z drugiej natomiast nakładać porządek nierówności jako źródła kultury (Kant choćby) na nieuniknioną rzekomo nierówność polityczną. Atoli żadna z tych kontrowersji, bez względu na ich proporcjonalnie

w czasie procesu dojrzewania samoświadomości ograniczenia i niepewności ludzkiego przeznaczenia: „Každy człowiek od najwcześniejszych chwil swego żywota, zrazu nieświadomie, potem na poły, w końcu w pełni świadomie znajduje się bezustannie uwarunkowany, ograniczony w swojej postawie; ponieważ jednak nikt nie zna celu i przeznaczenia swego istnienia, co więcej – jego tajemnicę zakrywa ręka Najwyższego, tedy zdąża po omacku, chwyta się czegoś, daje się prowadzić, zatrzymuje się, porusza, ociąga i działa pochopnie, i wtedy w najrozmaitszy sposób rodzą się wszelkie błędy, które wprawiają nas w pomieszanie”. Ta niepewność w przypadku Burckhardta miała inny jeszcze rdzeń, całkiem religijny, związany z wczesną śmiercią ukochanej matki. W Bazylei istniał zwyczaj sporządzania krótkiego szkicu własnej biografii, który potem odczytywano podczas pogrzebu. Burckhardt przygotował takowy *Lebensrückschau* zapewne w 1889 roku i faktycznie odczytano go podczas uroczystości w dniu 11 sierpnia 1897 roku w kościele św. Elżbiety. Odnajdziemy tam następujące wyznanie: „Pierwsze cierpienie w życiu przyniosła mu śmierć ukochanej matki 11 marca 1830 roku, w którym to roku dom nawiedziła również choroba. Przeto bardzo wcześniej powstało u niego wrażenie wielkiej przypadkowości i niepewności wszelkich ziemskich spraw, a to wraz z usposobieniem naznaczonym zresztą pogodą ducha, odziedziczoną najpewniej po jego błogosławionej matce” – BURCKHARDT (1997), s. 15. Za to nie sposób żywić wątpliwości, że Burckhardt z czasem osiągnął pewien ideał świadomości historycznej, który Goethe opisał w tych oto słowach: „Sogar ist es selten, daß jemand im höchsten Alter sich selbst historisch wird und daß ihm die Mitlebenden historisch werden, so daß er mit niemanden mehr kontrovertieren mag noch kann”.

rozłożoną wagę, nie tłumaczy doniosłości myślenia o historii i sztuce Burckhardta. Fascynujące niecodzienne zjawisko aktualności i dzisiejszego znaczenia tego historyka, którego „Nachleben” nie sposób w ogóle porównać z jakimkolwiek innym historykiem tworzącym w XIX stuleciu, wynika, można się domyślać, przede wszystkim z niedoścignionej wrażliwości na substancję historyczną, z niepowszechnej gotowości reagowania na najdrobniejsze partykuły czasu przeszłego. Tę iście artystyczną subtelność, zużytkowaną w rozważaniach wokół dziejów, Burckhardt wyostrza poprzez ustalenie najróżnorodniejszych zależności między przeszłością a światem nowoczesnym. Nikt, żaden z historyków czynnych w XIX wieku, nie przejrzał tak dogłębnie natury owych relacji, nikt nie zbudował obrazu bardziej krytycznego, lecz bardziej krystalicznego zarazem. Mistrzostwo szwajcarskiego historyka jest genialną zgoła umiejętnością wychwytywania dziejowych napięć, wykrywania konfliktów, kryzysów oraz formułowania wielowymiarowych problemów, których wewnętrzna konstrukcja, spojona niebywałym wyczuciem wieloznaczności czasu historycznego, wychodziła poza kombinatoryczne schematy XVIII-wiecznej historiografii „more philosophico”, jak i poza determinizmy historyczne.

Odrębność oraz samodzielność metody historycznej Burckhardta tak w zakresie – chciałoby się rzec – wynajdywania „*questiones disputatae*”, jak i w manierze narracyjnej zawierają się w uświadamianiu sobie bezwzględного warunku dystansu poznawczego, konieczności oceny oraz polimorfii czasu historycznego. Jednokierunkowość oraz jednorodność dziejów, jednoznaczność przemian oraz oceny pod kątem osobliwej pragmatyki historii, dostrzegającej sens tam, gdzie zwyciężyła korzyść albo racja historyczna, Burckhardt wyszydzał jako idee lęgnące się w dzieciństwie w głowach filozofów. Małe państwa i niewielkie kultury, owe „plamki” na mapie świata wielkich mocarstw powołanych jakoby do wielkich celów, zawsze przyciągały jego

uwagę. Bogactwo świata historii i sztuki nie może być żadną miarą bezkształtem zjawisk i usprawiedliwiać bezwarunkową akceptację każdego wytworu; ład, wymuszony i względny, chwiejny, gdyż płynne są pojęciowe przybory historyka, a wzajemna relacja warunków i przyczyn, otoczenia i zjawiska, rozumiane jako relacja przyczynowa, bez ustanku wymieniają się swoją pozycją w konkretnym zdarzeniu historycznym, wprowadzają trzy wielkie zasady – struktury – potencje: państwa, religii oraz kultury. W rozwoju historycznym nie uzyskują one same z siebie aksjologicznych kompetencji i prymatu rangi moralnej, jak to widział np. Hegel w zjawisku państwa pruskiego w dodatku. Potencje nie są zatem normatywne, jako że nie dyktują zasad wartościowania ani racji, ale są quasi-normatywne, ponieważ określają granice zjawisk i stanowią najważniejsze punkty orientacyjne. To nie są wyłącznie w miarę stabilne kategorie historycznej świadomości, ale możliwości w najgłębszym tego słowa znaczeniu. Potencje to niespożyty arsenał form życia i form artystycznych, których urzeczywistnienie historyk niby widzi jak na dłoni, ale tak naprawdę dopiero musi uzasadnić – staje przeto przed wyzwaniem intensyfikacji doświadczenia historycznego w podwójnej aktualizacji. Pierwszym stopniem jest kontestacja faktu albo np. zetknięcia z formą artystyczną, które już ongiś zaistniały, realizując swoją możliwość, drugim – aktualizacja na podstawie świadomości tradycji i historii.

Obie te operacje, wzajemnie sprzężone niczym w hermeneutycznym kole rozumienia, potrzebują wglądu w dzieje oraz niezbywalnego aktu zrozumienia świata wokół – a zatem samoświadomości historycznej. Wszelako cały wysiłek będzie jałowy, a wynik pozorny, jeśli historyk nie ufunduje tych stopni aktualizacji na prawidło (względnie) swobodnego wyboru z całego szeregu rozwiązań. Biadolimy, powiada Burckhardt, że tak wiele zabytków sztuki antycznej raz na zawsze przepałoś, lecz przecież gdyby twórcy włoskiego renesansu poznali je w o wiele większej proporcji, siła oraz rozpiętość ich twórczej

energii nie byłaby zapewne tak ogromna, tak dziś wprawiająca w zachwyt¹⁰.

Pewnie ich sztuka poszłaby inną drogą, dodajmy. Nie idzie tutaj jednak o pisanie popularnej ostatnio tzw. historii niebyłej. Burckhardt wydobywa z dziejów element nieprzewidywalności, swobody kształtowania procesu historycznego, możliwość i możliwość wyboru, gdyż problem stosowności oraz miary osądu historycznego był dlań wyznacznikiem racji uprawiania historii jako racji antropologicznej. „Bilans całościowy”, „oszacowania”, „wyliczenia” – ulubione pojęcia z instrumentarium leksykologicznego Burckhardta – potwierdzają tylko, jak wielkie znaczenie przykładał do aktu oceny. Na początku bowiem jest ona czynnością służącą rozbijaniu stereotypów, odziedziczonych kryteriów myślowych. XIX wiek, jak wiadomo, był wiekiem nie tylko historii, wiekiem maszyny, wielkiego miasta, rewolucji i czego kto tam jeszcze zapragnie, lecz również stuleciem edukacji. Ten stereotyp napełniał niemałą dumą reformatorów kształcenia. Mało kogo zagadnienie edukacji nie zajmowało, w tonie krytycznym pisali o niej historycy tej miary co choćby lord Acton. Burckhardt z typowym dla siebie akcentem ironii i dystansu podchodził do tej kwestii drogą okrężną. Retoryka, podstawowy składnik edukacji w antyku, dzisiaj wydaje się nam jałowa i zbędna, jest w naszym odczuciu tworem sztucznym i niepotrzebnym zgoła, pisał bazylejski humanista w *Czasach Konstantyna*. Zastąpiliśmy ją wykształceniem technicznym, rodzajem edukacji praktycznej i bliższej życia. Jak nam jednak wyliczać szacunek zysków i strat, skoro obecnie już nikt nie wie, nawet nie rozumie, co to jest okres zdaniowy i jak go zbudować. Nawet jeśli stawiamy sobie wyższe cele, to dlaczego naszej epoce brak harmonii, piękno zaś ciągle sąsiaduje z najbardziej nieokrzesanym barbarzyństwem?¹¹

¹⁰ Por. BURCKHARDT (2000), s. 539.

¹¹ BURCKHARDT (1992), s. 192.

Ocena przeszłości jest więc sprawą złożoną i trudną, gdyż oprócz świadomości historycznej musi zważać na ciągle fluktuacje wartości i sensu historycznego. Niestety, umiejętność wyważenia racji nadzwyczaj często zastyga w bezpłodnych wysiłkach udowodnienia, że dane zjawisko było szczęściem albo nieszczęściem. Tego rodzaju dywagacje są reliktem XVIII-wiecznej wiary pisarzy oraz historyków w optymistyczną wizję ludzkiej natury i postępu w historii, zauważa Burckhardt¹². Aliści kryje się w tej praktyce oceniania inna jeszcze trudność – kryteria „szczęścia” i „nieszczęścia” sprytnie zafałszowują zadanie oceny historycznej, które wynika z doświadczenia moralnego.

Wbrew obiegowym opiniom ta problematyka nigdy nie była Burckhardtowi obojętna, wielokrotnie podnosił jej wagę i konieczność, nie unikając przy tym wyrażeń mocno brzmiących i dobrze słyszalnych, jak „zło”, „grzech”¹³. Naturalnie nie po-

¹² Por. BURCKHARDT (2000), s. 528.

¹³ Dlatego w *Weltgeschichtliche Betrachtungen* czytamy: „I oto zło na ziemi jest jakąś częścią wielkiej ekonomii dziejów powszechnych [...]”, co przypomina nieomal chrześcijańską teodyceę. Chwilę później jednak pada ostrzeżenie: „Ten, kto silniejszy, jako taki nie jest bynajmniej wcale lepszy. [...] Lecz w dziejach zniewolenie tego, co szlachetne, gdyż pozostaje w mniejszości, sprowadza wielkie zagrożenie szczególnie na takie czasy, kiedy panuje kultura bardzo pospolita, przywłaszczająca sobie wszelakie prawa większości. [...] Atoli z tego, że ze zła zrodziło się dobro, a z nieszczęścia względne szczęście, wcale jeszcze nie wynika, że zło i nieszczęście od samego początku nie były tym istotnie, czym były. Każdy zakończony sukcesem akt przemocy jest złem, nieszczęściem i w najlepszym razie niebezpiecznym przykładem. [...] A czasami zło na długo odnosi panowanie nad światem jako zło, nie tylko w przypadku Fatymidów czy Asasynów. Wedle nauki chrześcijańskiej szatan jest księciem tego świata. Nie ma nic bardziej niechrześcijańskiego, niż obiecować cnocie trwałe panowanie, doczesną, na tej ziemi nagrodę od Boga, jak to pisarze kościelni przyrzekali chrześcijańskim cesarzom. Wszelako panujące zło ma wielkie znaczenie: tylko obok niego istnieje bezinteresowne dobro. Byłby to nieznośny widok, gdyby tutaj, na tym padole skutkiem konsekwentnego wy-

ciąga to za sobą nieprawdziwego wniosku, jakoby jego myślenie historyczne było w jakiegokolwiek mierze konfesyjne¹⁴, wizja dziejów zaś opatrnościowa. Postulat oceny historycznej, zakorzenionej w przeżyciu moralnym, wypływa z samej substancji dziejów, ukazującej człowieka, „jakim był, jest i będzie”. Osąd historyka, angażujący moralną świadomość, jest próbą włączenia historii na powrót w kontekst codziennego, życiowego doświadczenia, jest wysiłkiem zmierzającym ku pogłębieniu rozumienia. W żadnym razie nie oznacza potępienia i wyroku, historyk nie jest bowiem ani sędzią, ani spowiednikiem.

W tej samej mierze dotyczy to przeszłości bardzo odległej, co jeszcze zachowanej w żywej pamięci. Jeśli ktoś żywił nadzieję, że osąd niedalekiej przeszłości, w której świetle nadal myślimy i żyjemy, będzie czynnością stosunkowo prostą, myliłby się bardzo. Era, będąca sceną naszego żywota, epoka rewolucji, pisze Burckhardt, która zakończy się serią straszliwych wojen, co niestety, wyprorokował bezbłędnie, budują element kluczowy naszego doświadczenia czasu. To, co współtworzy nasz obraz świata – oznajmia Burckhardt w wykładzie z 6 listopada 1867 roku – poczucie przyspieszenia dziejów, żądza zmian za wszelką cenę, wszechobecne wrażenie prowizoryczności, nowe pojęcie pań-

nagradzania za dobro i karania za zło wszyscy nikczemnicy z rozmysłem zaczęliby uczciwie postępować; wszak i wówczas niezawodnie byłiby i wewnątrznie pozostali źli” – BURCKHARDT (2000), s. 534-535. Nawet jeżeli Burckhardt waha się przed wyraźnym odrzuceniem wyobrażeń chrześcijańskich – jeśli można tak rzec – to z całą pewnością nie znać tu śladu sympatii ani dla etyki utilitarystów, ani dla powinnościowej etyki spod sztandaru Kanta.

¹⁴ W ten sposób, bez najmniejszej zresztą podstawy w rzeczy, potraktowali historycy protestanccy na przykład rozważania Burckhardta o dziejach reformacji, zarzucając mu uleganie wpływom katolickiej, tendencyjnej historiografii. Zob. KAEGI (1957), s. XVII-XIX, oraz ZEEDEN (1955), s. 747-758. Zeeden podkreśla wysoką opinię Burckhardta o duchowej sile tradycji, kontynuacji i prawomocnym autorytecie katolicyzmu.

stwa, równość wobec prawa, potęgą tzw. opinii publicznej i prasy niwelującej umysły – to wszystko jest spuścizną rewolucji. Im ciaśniej otaczają nas owe składniki naszego rozumienia rzeczywistości, tym trudniej o ich ocenę. Zamiast jednak kierować się życzeniami, powinniśmy się strzec przed niepowstrzymaną radością albo lękiem w obliczu nowoczesności i przyjąć zadanie poznania tego czasu¹⁵.

Niewybaczalnym błędem byłaby kapitulacja, rezygnacja z prób zrozumienia. Taka bezstronność – dalej przekonywał swoje audytorium Jacob Burckhardt – która chroni swoją pozorną niezależność, przyznając każdemu zdarzeniu epoki rewolucji pozycję w łańcuchu rozwojowym, jest „płaska i nieprzekonywająca”. Wszak nie wszystko, co się działo, jest koniecznością, swoją rolę ma i przypadek, i osobista wina, natomiast najprostszy nawet osąd bez trudu maskuje się zgodą na *fait accompli*, afirmacją sukcesu jako potwierdzenia słusznego biegu dziejów.

Najbardziej rzucające się w oczy rysy nowych czasów, „Ewerb und Verkehr” albo „l’amour du million”, pragnienie rychłego wzbogacenia się, same z siebie narzucają obowiązek oceny. Gwałtowne zmiany pulsu historii, raptowne przekształcenia form życia stanowią o odrębności „epoki rewolucji”. Równie głębokie przemiany dotknęły świat kultury i sztuki. Kryzys ten tworzy niepowtarzalną płaszczyznę porównań, ponieważ jest o wiele bardziej poruszający. Kryzysy jako zapętlenia teraźniejszości są wielką okazją do poszerzenia poznania historycznego. Pytanie tylko, jak nasza generacja zniesie tę próbę, a mogą nadciągnąć czasy przerażające¹⁶.

Pytanie takie jest ze wszech miar zasadne. Burckhardt dodaje bowiem, parafrazując nieomal słynne rozważania Tukidydesa o skali takiego wydarzenia, jak wojna peloponeska: „W porów-

¹⁵ BURCKHARDT (1957), s. 261.

¹⁶ BURCKHARDT (1957), s. 269.

naniu z naszymi czasami na przykład czas reformacji i zakładania kolonii, jako wstrząs dla życia, jest drobnostką¹⁷.

Na taką ocenę można się zdobyć, mając za sobą nie tylko rozległą wiedzę historyczną, lecz również poczucie moralnego kształtu dziejów. Możliwe, że nikt nie ujął tego aspektu myśli Burckhardta tak trafnie i plastycznie, jak Hermann Hesse w *Grze szklanych paciorków*. Godzi się przypomnieć, że postać uczonego benedyktyna, historyka i dyplomaty zarazem, pater Jacobusa, nosi wszelkie cechy osobowości Jacoba Burckhardta¹⁸. Jest on przewodnikiem Józefa Knechta, późniejszego mistrza gry szklanych paciorków, po zakamarkach historii; objaśnia mu istotę poznania historycznego, a ich rozmowy prawie zawsze przeradzają się w dysputy o roli religii oraz rozumienia tradycji. Oponując przeciwko poglądom Knechta, wychowanka utopijnej wspólnoty intelektu i artyzmu, wiedzy i sztuki, pseudoreligijnego stowarzyszenia szkół Kastalii, pater Jacobus dobitnie akcentuje religijny fundament wszelkiej kultury. W żadnym wypadku, choć padają tam słowa o wielkości i historycznej roli katolicyzmu, nie jest on dogmatykiem – oddawał się wszak lat wiele studiom nad pojednaniem religii, poświęcając swoją uwagę protestantyzmowi i ruchom pietystycznym, na przykład, spod znaku Zinzendorfa. Co więcej, ojca Jakuba nie satysfakcjonuje pełna taktu i dyskrecji egzystencja zanurzonego w kontemplacji badacza dziejów – przez jego pracownię przenikają „przecucia epoki”, przewiewają ją „wichry historii”.

W wielkim sporze, jaki pater Jacobus wiedzie z Józefem Knechtem wokół zasady kultury i edukacji, benedyktyn wyrzuca

¹⁷ BURCKHARDT (1957), s. 279.

¹⁸ W tekście wydrukowanym w „Schweizer Journal” w 1935 roku sam Hermann Hesse, kreśląc mroczny obraz zmierzchu kultury, za wzór duchowości do naśladowania stawiał właśnie Burckhardta. Podnosił jego „niezależność”, „niesprzedajność”, charakter, siłę oraz „ascetyczną formę intelektualnej obyczajności” – por. MICHELS (1973).

swemu rozmówcy, że Kastalczycy, uczeni i esteci, których największą tajemnicą pozostaje gra szklanych paciorków, podejmują zadanie genialne, w rzeczy samej, i nieomal bluźniercze w swej śmiałości – przedsięwzięcie pogodzenia oraz syntezy wszelkich dziedzin oraz tradycji kultury i myśli o kulturze poprzez system symboli, odpowiedników, analogii i współbrzmień (modelem i idealną normą jest, rzecz jasna, muzyka), wynosząc ową grę do rangi sakramentu. Lecz zabawa pozostaje zabawą, nie staje jej powagi, a i po trochu poczucia szorstkości i realności życia. Niepospolicie uzdolnieni i świetnie wykształceni Kastalczycy, uczeni i artyści, aspirujący do rzeczy najszczytniejszych i żyjący dla najwznioślejszych ideałów piękna oraz człowieczeństwa, nie pielęgnują w ogóle zmysłu historycznego.

Pater Jacobus nie odrzuca gry szklanych paciorków *ex definitione*, Józef Knecht cierpliwie wprowadza starego benedyktyna w tajniki gry, razem odkrywają jej powab i kunszt. Wszelako estetyczno-intelektualne wychowanie, którego wcieleniem i zwieńczeniem jest sama gra, pozostaje w oczach ojca Jakuba dyscypliną pozorną, gdyż nie wspiera się na żadnej formacji religijnej. Kastalczykom ani pobożność nie jest obca, ani nawet jakieś poczucie świętości – do takiej świętości zbliża się czy wręcz ją osiąga stary nauczyciel muzyki, ongiś odkrywca talentu Józefa i jego ukochany mistrz. Stan, który osiąga, nie jest świętością w obrębie jakiegokolwiek religii; wypowiada się on w nieskończonej pogodzie ducha (podczas gdy nieustannie słabną siły fizyczne), wewnętrznym spokojem, mądrością i niedającej się opisać błogością. Ostatnie spotkanie ze swoim nauczycielem dojrzały już Józef odbiera jako „falowanie rytmiczne”, „ezoteryczną, zdematerializowaną muzykę”, wybrzmiewającą między nimi. Słowa przestają być potrzebne.

Ten stan pobożności i świętości Józef Knecht odczuwa jako stan n a j p e ł n i e j rzeczywistości, realny. Tym samym Józef przekracza wewnętrzne granice świata Kastalczyków, dla pozostałych bowiem takie doświadczenie wprawdzie jest dostępne, ale niezrozumiałe. Tym właśnie tropem biegnie dalsza krytyka,

jaką pater Jacobus formułuje pod adresem Kastalczyków. Osia tej krytyki jest zafałszowana poprzez estetyczny i intelektualny puryzm wizja dziejów.

Wy, matematycy i gracze szklanych paciorków, mawiał – wydestylowaliście sobie dzieje powszechnie, stały się one już wyłącznie złożone z historii intelektu i sztuki; historia wasza jest bezkrwista i nierealna; orientujecie się doskonale w kwestii upadku konstrukcji zdania łacińskiego w drugim czy trzecim wieku, a nie macie pojęcia o Aleksandrze, Cezarze czy Jezusie Chrystusie. Traktujecie dzieje świata tak, jak matematyk matematykę, w której istnieją jedynie prawa i wzory, lecz nie ma rzeczywistości, zła ani dobra, czasu, nie ma wczoraj ani jutra, jedynie wiekuiści, płaska, matematyczna terażniejszość¹⁹.

Słuszność uwag ojca Jakuba bezwiednie potwierdza jeden z przyjaciół Józefa Knechta. Zapalczywy młodzieniec, Fritz, zatopiony w studiach nad wielkimi dziełami ludzkiego intelektu i wyobraźni, religie oraz sztuki nazywa ideologiami, fasadami, skrywającymi dziką walkę o jedzenie i przetrwanie oraz walkę popędów. Dzieje to nudna historia triumfów silniejszych nad słabszymi; tylko akt intelektu, kultury, może stanowić nadzieję przejścia w sferę ponadczasową, „uwolnienia się od czasu w boskość”, domenę pozbawioną związków z historią jako taką.

¹⁹ *Gra szklanych paciorków* Hermanna Hessego w przekładzie Marii Kureckiej. O wizerunku Juliusza Cezara w myśli Burckhardta zob. CHRIST (1963), s. 105. Dla Burckhardta Cezar zawsze pozostawał „największym ze śmiertelnych”. Karl Christ świetnie dostrzega rozbieżności zachodzące między interpretacją antyku dokonaną przez Mommsena, zorientowaną wokół „ustrojowo-historycznej abstrakcji”, a studiami Burckhardta, gdzie nacisk położony jest na badanie całości życia kultury i społeczeństwa w kontekście trwania tradycji. „Płaska, matematyczna terażniejszość” to rzeczywistość kartezjańskiego świata, wyprana z emocji i wartości, siatka współrzędnych Kartezjusza, który w pełnym i właściwym tego słowa znaczeniu pogardzał studiami historycznymi.

Nic dziwnego, że Knecht, wyczulony przez nauki ojca Jakuba, z całą siłą kwestionuje tę pozorną autonomię świata ducha, ten elitaryzm, będący w istocie estetyczno-intelektualną odmianą fideizmu. To prawda, że dialog Platona czy fraza chorałowa Isaaca są końcowym rezultatem walki o oczyszczenie i wyzwolenie, atoli w zupełnie innym sensie. Celem było bowiem nie tyle wdarcie się w boską beczasowość, ile perfekcyjny kształt formy artystycznej zjednoczonej ze znaczeniem. Na nasze szczęście, dodaje Knecht, Kastalczycy niczego nie tworzą, jeno reprodukują, rozkładając i porównując.

Charakterystyczny wątek atrofii kreatywności świata nowoczesnego Hesse bez wątpienia podpatrzył u Burckhardta. Trzeba pamiętać, że zakon Kastalczyków i reguły gry szklanych paciorków zrodziły się w epoce felietonu – tym mianem Hesse, idąc za sugestiami Burckhardta²⁰, określa wiek XIX, jeśli można to w ogóle odgadnąć z gęstej siatki manipulacji czasem, w której to sztuce Hesse jest nadzwyczaj biegły. Wiek felietonu, stulecie triumfu prasy i urabianej przez nią opinii publicznej, jak go postrzegali Burckhardt, charakteryzował się w stopniu zdumiewają-

²⁰ Osąd, na którym Hesse mógł się wzorować, zawiera list Burckhardta do Geymüllera z 1891 roku: „[...] idealne piękno jako cel wszelkiej sztuki wtedy jeszcze rozumiało się samo przez się, powodzenie zaś było ciągle warunkiem twórczości. Od tego czasu jednak życie w ogóle stało się nieskończenie bardziej związane z wielkim miastem i polot umknął z dawniejszych, pomniejszych ośrodków tworzenia. W wielkich jednak miastach artyści, muzycy i poeci robią się nerwowi, wszystko staje się dziką, gwałtowną konkurencją, a do tego przygrywa [prasowy] felieton” – BURCKHARDT, Briefe, IX, 1349. Obrzydzenie do atmosfery i stosunków wielkiego miasta, zanik niewielkich ośrodków sztuki i kultury, które Burckhardt tak dobrze znał z renesansowych dworów włoskiej arystokracji, tworzą stałe motywy jego krytyki nowoczesności. Znamienne, że podziwiając agon w greckiej kulturze, odrzucał zarazem konkurencję w nowoczesnym, wielkim mieście. Kultura agonu jest kulturą szlachetnego, duchowego współzawodnicstwa, nowoczesna konkurencja – aspektem pragnienia zysku.

cym, gdyby porównać go z wcześniejszymi epokami, zanikiem powagi duchowej i poczucia dostojeństwa. Każdy przedmiot i każdy temat sprowadzał do pustej igraszki umysłowej albo towarzyskiej, odbierając mu godność i właściwy mu walor. Niewymyślne gry i dziecinada, jak powie Huizinga – puerylizm, zajmowały czas ludziom, którzy bali się otworzyć oczy na rzeczywistość. Produkowano setki tysięcy artykułów na najbardziej idiotyczne tematy, a tłumy publiczności przyjmowały tę groteskową żonglerkę z najwyższym uznaniem i całkowicie na serio. Słowo i myśl uległy głębokiej degradacji, dopuszczając do trywializacji wszelkich zjawisk. Umysł, wyrwawszy się spod opieki państwa i Kościoła, na pierwszy rzut oka radował się wolnością, ale w rzeczywistości była to wolność anarchii i całkowitej dowolności, ponieważ nie znaleziono jeszcze nowego autorytetu, który określiłby zasady legalności. Nieprawdziwość sztuki i nieautentyczność kultury zakiełkowały głęboko w ludzkich umysłach, rodząc już to posępny, już to zjadliwy pesymizm. Dla uzyskania całości obrazu należałoby dodać katastroficzne przeczucia, uzasadnione upadkiem moralności oraz rosnącą nieufnością narodów wobec siebie.

Ten konterfekt epoki, pod którym Jacob Burckhardt podpisałby się bez zastrzeżeń, nie jest jednak apokaliptyczny. Duchowość epoki felietonu w swojej groteskowości i jałowości jest właściwie smutna, żałosna i zarazem beztroska. „Strzeż się rozpaczy, ta jest bez-przytomność” – napominał jednak Norwid. Nie jest bowiem prawdą, jakoby mieszkańcom „czasów felietonu” brakowało zdolności i siły intelektu; natura zawsze rodzi z tą samą energią. Faktem najbardziej zdradliwym, pęknięciem niewidocznym, lecz najbardziej złowróżbnym było to, że ludzie tamtego czasu, czyli XIX stulecia, nie umieli dopasować swojej kreatywności do pewnych reguł, ustanawianych na nowo przez zmienione definicje państwa i życiowej gospodarki, definicje przekształcone w kontekście upadku znaczenia i autorytetu religii.

Odrodzenie przyszło, by tak powiedzieć, z ducha muzyki oczywiście²¹, zaczęło się od studiów nad porządkiem i strukturą dzieł Bacha, nad naturalnością Haendla. Największą rozkoszą i wytchnieniem zarazem były dla ojca Jakuba godziny spędzone na muzykowaniu, kiedy w samotności grywał sobie sonaty Purcella. Tak jak sam Burckhardt, pater Jacobus grał tylko poprawnie – ale grał naprawdę.

Jednym z wielu wątków, jakie wysledzić można w arcydziełach Hessego, jest właśnie problem przywrócenia właściwej relacji między sztuką a rzeczywistością, między kulturą a życiem, słowem – odzyskania autentyczności obcowania z kulturą. By to wszelako urzeczywistnić, nie wystarczy odbudowa samej kultury, renesans blasku i znaczenia piękna dawnych obrazów czy retorycznej frazy. Tu stawką jest iście platońska przebudowa ładu duszy, jak powiedziałyby Eric Voegelin. Czyż nie budzi zastanowienia paradoksalny fakt, że cały legion XIX-wiecznych myślicieli lamentował nad upadkiem i nieautentycznością sfery znaczeń i wartości, sztuki i kultury, w czasie, gdy intelektualiści, uczeni, artyści zdobyli sobie pozycję niekwestionowaną i wcześniej nieosiągalną?

Gra szklanych paciorków, „gra wszelkimi treściami i wartościami” kultury, najbardziej nawet pełna polotu i wirtuozerii, gra, której instrument, na kształt manualu i pedału organów, pozwala penetrować i harmonizuje na nowo cały kosmos duchowy, nie wystarczy – jej konstrukcja byłaby nazbyt formalna,

²¹ Również w „prowincji pedagogicznej”, zarysowanej w *Wilhelm Meisters Wanderjahre* Goethego, muzyka jest pierwszym stopniem kształcenia oraz najważniejszym elementem wychowania, posiada siłę najbardziej formującą i jednocześnie głęboki efekt uspołeczniający, przygotowujący do pełnienia służby w pewnej społeczności. Tu wzorem jest wielogłosowość, współbrzmienie, harmonia i podporządkowanie w samodzielności głosów, współtworzenie wielkiego porządku. Zresztą w muzyce, która jest „[...] ganz Form und Gehalt und erhöht und veredelt alles, was sie ausdrückt”, w pełni przejawia się wolność, jaką sztuce nadaje prawo.

zbyt matematycznie doskonała w sensie muzycznej kompozycji; byłaby czymś na kształt Kantowskiego rozumienia piękna – czysto formalnego upodobania, jakie rozum sam z siebie, spontanicznie i zarazem, co dziwne, z potrzeby żywi wobec swobodnej gry intelektu i wyobraźni, czyli swojego własnego nastroju harmonii.

Wskazówką znowu będą dla nas studia historyczne ojca Jakuba. Przyświeca mu w nich idea ustanowienia swobodnego bractwa arystokratów ducha, zgłębnienia wzorów takich środowisk w historii. Jego model wychowawczy nie ma nic wspólnego z arystokracją krwi, z eugeniką ani z arystokracją pieniądza. Kształtowanie poprzez przemianę umysłu, poprzez wychowanie ludzi zdolnych tak do służby, jak i władzy – tak brzmi program uczonego benedyktyna. Stąd też jego uwagę przykuwa nie „ugwieżdżone herosami niebo, ani wrzask na agorze”, lecz dążenia pitagorejczyków czy platońskiej Akademii.

Jeżeli tak było, to napotykamy tutaj idealną zgodność intencji, celów i historycznego przesłania – pitagorejczycy i Platon zgodnie roili o zaprowadzeniu rządów wedle doskonałej miary umysłowej, rządów filozofów i ascetów duchowości *eo ipso*. Postać Pitagorasa i tajemniczego filozoficzno-religijnego bractwa frapowała Burckhardta. W *Griechische Kulturgeschichte* znajdujemy następującą charakterystykę poczynąń pitagorejczyków:

Jego szkole [tj. Pitagorasa] na zawsze przypada sława najwcześniejszego, w pełni wolnego stowarzyszenia, mającego jednocześnie charakter religijny, etyczny oraz naukowy. Jako bractwo powiązane wewnętrznymi więzami, pitagorejczycy różnili się od filozofów jońskich czy eleatów. Wiadomo, z jaką gotowością do poniesienia ofiar pomagali sobie nawzajem, jak to nie oszczędzano sobie odległych podróży, by tylko wziąć udział w uroczystościach pogrzebowych zmarłego brata, którego nierzadko nie znało się osobiście. Nasz podziw wzrośnie, jeśli się przyjrzeć, jak silnie zachowały się wpływy owej nauki jeszcze

dwa tysiące lat po śmierci mistrza. Wszelako Pitagoras tylko dlatego mógł pozostawić po sobie takie ślady, gdyż był wielkim zjawiskiem religijnym²².

Warto zauważyć, że w tej wypowiedzi akcent pada na postawę religijną, ściślej: religijnie osadzoną moralność. Burckhardt, oczywiście, nie przepuszcza okazji, by i tutaj wykazać pozorną i fałsz wyobrażenia o etycznej wyższości epoki nowoczesnej. Skądinąd wiara, że swego rodzaju tajemne bractwa, spojone siłą wewnętrzną dyscypliny i misji, odcięte od profanów, przechowują zasady wyższej kultury oraz idee moralne wybrańców, była dosyć popularna w XIX stuleciu. Splendoru i powagi miało dodatkowo dostarczać uwielbienie dla sztuki dawnej jako odtrutka na wulgarność nowoczesności.

W każdym razie ta „religijność” powinna być zarazem piękna. Wynajdywano różne wehikuły podróży w przeszłość, konstruowano rozmaite komnaty jako przestrzenie do idealnego dialogu z arcydziełami przeszłości. Walter Pater, rozczarowany i do oficjalnej religii, i do Ruskinowskiej służby sztuki w społeczeństwie, zamierzał wznieść „House Beautiful” – metaforyczną przestrzeń wieków kultury, która stopniowo zapełnia się najświetniejszymi wytworami sztuki, muzyki czy literatury. „House Beautiful” ciągle się przeobraża i zmienia, każdy zresztą ma inny plan zwiedzania tego kosmosu kultury, odpowiednio przykrojony do własnego zmysłu krytycznego oraz rozpiętości władzy pamięci. Ten, kto w nim przebywa, wypełniając szlachetnie dany nam „krótki interwał”, życie, powinien zadbać o to, by nigdy nie dać się uwieść abstrakcyjnym formułom, nie zatracić

²² BURCKHARDT (1977), III, s. 294. Karl Christ zauważa, że w wizerunku Pitagorasa, Sokratesa i Diogenesa manifestuje się „tryumf całkowitej niezależności”, postawy najbliższej Burckhardtowi poprzez ideał apolityczności, uwidoczniiony już w ascetyzmie „herosów pustyni” wczesnego chrześcijaństwa w *Czasach Konstantyna Wielkiego* – CHRIST (1999), s. 79.

siły konkretnego wrażenia, gdyż to od niej zależeć będzie trwanie w czasie kultury, wyniesionym ponad czas zwyczajnej egzystencji. „House Beautiful” nie jest ani galerią arcydzieł, ani prywatnym muzeum wyobraźni; jest przestrzenią „uświęconą” symboliczną syntezą pamięci, doniosłości konkretnego przeżycia sztuki, nieredukowalnego w swoim bogactwie zmysłowym i bezpośredniości, oraz poczucia zawieszenia czasu, jakby wyizolowanie z linearnego przemijania dziejów. W tym projekcie „House Beautiful” widnieje niemało elementów, nawet w nastroju całości i oczekiwaniach, wspólnych z angielskim „aesthetic movement”. A jednak Pater konsekwentnie unikał wielu gestów z arsenału owego estetycznego rytualizmu, kierując się raczej w stronę symboliczno-historycznych skojarzeń opartych na logice snu, marzenia i kształtowania się mitu obrastającego stopniowo kluczowe wizerunki kultury europejskiej. Opis *Mony Lisy* pozostaje najlepszym tego przykładem.

Pater z całym rozmysłem swoją wizję ugruntowanej kultury nazwał frazą wywodzącą się z języka mistyki i teologii, ale nie uczonej, doktrynalnej, lecz zrodzonej spontanicznie na pograniczu poetyckiej i alegorycznej wizji – bo takim właśnie niezwykłym, zdumiewającym dziełem jest obowiązkowa w Anglii lektura, *The Pilgrim’s Progress* Bunyana, gdzie „Pałac Piękny” funkcjonuje jako synonim ostatecznego celu wędrówki chrześcijanina. Co ważne, Pater przyjął to wyrażenie chyba za pośrednictwem Charlesa Lamba, który w jednym z *Essays of Elia* tym podniosłym tytułem ochrzcił bibliotekę swej młodości, słynną Bodleian Library.

Pater i jego „House Beautiful”, jak również dyskusja o chrześcijaństwie w sporze z poganizmem, przedstawione na kartach jego powieści *Marius the Epicurean*, zostały przywołane w tym miejscu jako typ pewnej postawy. Burckhardt jest częścią tej dyskusji. Powstaje naturalnie pytanie, czy rzeczywiście upatrywał w religii szansę na odrodzenie kultury, co zdaje się sugerować wizerunek ojca Jakuba w powieści Hessego.

Pater Jacobus nie przystaje do postaci Burckhardta, jaką możemy sobie wyobrazić na podstawie listów Nietzschego, na przykład, czy Wölfflina. Obu uderzał przede wszystkim dystans do świata i ludzi, posunięty nieomal do kostyczności, dyskretność, ascetyczność w trybie życia. Nietzsche pisał o Burckhardcie, na którego wykłady o studium historyczności uczęszczał, że ten profesor historii nie tyle przeinacza pewne sprawy, ile je przemilcza²³. Wölfflin z kolei wspomina o charakterystycznej rezer-

²³ Nietzsche w liście do Carla von Gersdorffa: „Wczoraj wieczorem doznałem przyjemności, której życzyłbym przede wszystkim Tobie. JB mówił o «historycznej wielkości», i to całkowicie z naszej myślowej i uczuciowej perspektywy. Ten starszawy, wysoce swoisty człowiek ma skłonność nie tyle do fałszowania, ile do przemilczania prawdy, ale podczas towarzyskich spacerów nazywa Schopenhauera «naszym filozofem». Słucham co tydzień jego godzinowego wykładu o studiowaniu dziejów i mam wrażenie, że jako jedyny z 60 słuchaczy pojmuję tory jego myśli [...]” – NIETZSCHE (1994), s. 112. W niniejszej pracy zagadnienie relacji tak ideowych, jak i biograficznych między Nietzschem a Burckhardtem zostało podjęte tylko marginalnie. Wokół tej sprawy narosło wiele mitów, szczególnie wokół koncepcji indywidualizmu odrodzeniowego oraz wyrażenia „Gewaltmensch”, używanego przez Burckhardta, oznaczającego jednostkę obdarzoną wielką siłą charakteru i energią twórczą, a koncepcjami Nietzschego dotyczącymi modelu nowego człowieka. Zob. o tym bardzo trzeźwe uwagi w: BUCK (1990), s. 10-12, a w naszej literaturze zob. wyczerpujące, zawsze aktualne spostrzeżenia na temat „renesansyzmu” Zygmunta Łempickiego – ŁEMPICKI (1966), s. 31-37. W jaki sposób Henry Thode oraz jego następcy na katedrze historii sztuki w Heidelbergu, Carl Neumann, spożytkowali badania nad sztuką renesansu w celu ufundowania „volkistowsko-rasowych” podstaw dyscypliny zob. HAUSMANN (1999), s. 12-14. W poznawaniu różnic między fundamentami myśli historycznej Burckhardta i Nietzschego punktem wyjścia pozostaje książka Karla Löwitha – LÖWITH (1984), a także bardzo ważna praca Edgara Salina – SALIN (1948). Poza tym literatura jest bardzo rozległa, obszerna bibliografia w: RUHSTALLER (1988). O prawdopodobnym wpływie wczesnych rozpraw Nietzschego na ujęcie niektórych problemów kultury greckiej, zwłaszcza Sokratesa i tragedii, zob. KAEGI (1977), s. XXXII-XXXIII. Oswyn Murray podkreśla

wie i opanowaniu, choć bez śladów sztywności²⁴. Wszelako bliższy prawdy mógł być Carl Spitteler, również uczeń szwajcarskiego historyka, poczytny w swoim czasie pisarz, noblista zresztą. W jego pamięci Burckhardt utrwalił się jako postać przesycona głęboko melancholijnym nastawieniem i sceptycyzmem; był ironiczny, lecz nigdy frywolny, a jego wykłady i spotkania z nim cechowała jakaś religijna wręcz powaga. Jak dalej wspominał Spitteler, Jacob Burckhardt daleko odszedł od chrześcijaństwa i pewnego razu miał nawet wyznać, że nie wierzy w nic; odsuwał od siebie ideę osobowego Boga. Tę nieufność pogłębiała tylko świadomość zepsucia i zła świata²⁵. Czy zwrot ku historii i bezgraniczne umiłowanie sztuki miało być remedium nie tylko na kryzys epoki felietonu, lecz również na wewnętrzne rozterki i ów melancholijny sceptycyzm?

Niniejsza praca stawia sobie za cel odpowiedzieć, choćby nie w pełni, na te pytania²⁶. Innymi słowy, proponuje przyjrzeć się roli sztuki w myśleniu historycznym szwajcarskiego uczonego, myśleniu obejmującym kontekst teorii sztuki, krytyki kultury,

jednak, że ślady takich afiliacji są bardzo słabe w pismach Burckhardta i wskazuje raczej na wspólną im krytykę historyzmu (głównie teleologii historycznej i dogmatu faktu historycznego) oraz odrzucenie establishmentu historyków, wyśmiewanych przez Burckhardta „viri eruditissimi” – MURRAY (1999), s. XXX-XXXI. Wydaje się, że stonowana opinia, wyrażona niegdyś w biografii Nietzschego pióra R.J. Hollingdale'a, pozostaje w mocy – HOLLINGDALE (2001), s. 65-66.

²⁴ W liście do rodziców Wölfflin relacjonował pierwsze wrażenie ze spotkania z Burckhardtem: „W domu [...] z ciemnymi, stromymi schodami spotykam w skromnym pokoju, z jeszcze uboższym widokiem, mężczyznę, który do moich wyobrażeń pasował jak pięść do nosa. Był przyjemny, lecz powściągliwy [...]” – WÖLFFLIN (1982), s. 8.

²⁵ Por. GOSSMAN (2002), s. 201.

²⁶ „Nicht erzählerisch, aber wohl geschichtlich” – niech będzie wolno powtórzyć za samym Burckhardtem; sens tej formuły stanie się jasny, należy mieć nadzieję, w trakcie lektury. Jeśli jednak Czytelnik nie chce czekać, powinien zajrzeć do *Zakończenia* niniejszej pracy.

wewnętrznych powikłań historyzmu i religii w XIX stuleciu, z grubsza licząc. Tytułowe sformułowanie: „sztuka w myśleniu historycznym”, a nie w „myśli historycznej”, ma zasugerować przede wszystkim obecność sztuki w mechanizmie analiz, ocen i próbie ujęcia dynamiki czasu historycznego przez Burckhardta. Nie idzie tutaj więc bynajmniej o prezentację poglądów szwajcarskiego humanisty na sztukę w poszczególnych epokach historycznych, ale o sztukę w kontekście dziejowości świata, sztukę jako narzędzie (metodę) poznania, cel i zarazem czynnik wyznaczający optykę oceny świata Burckhardtowi współczesnego. Sztuka zachowała w jego oczach ontologiczny wymiar piękna, mistrzostwo formy i głębię wyrazu, zestrojona była z wielkością wizji oraz siłą moralnego oddziaływania, polegającego na zdolności przemienienia osobowości widza czy słuchacza – „Verklärung”. Wzorem kunsztu i wielkości *par excellence* pozostawał dlań na przykład Rubens, łączący bez wymuszenia świetność twórczości ze szczęśliwym, udanym życiem, powodzeniem w uporządkowanym społeczeństwie, które potrafiło ocenić i docenić sztukę nie poprzez pryzmat chwilowego, wrzaskliwego triumfu, tak typowego dla czasów nowoczesnych, lecz dzięki przestrzeganiu wewnętrznych granic, reguł odzwierciedlających naturalne obszary sztuki i życia, tworzenia i osądu. Jakkolwiek Rubens, by nadal trzymać się tego przykładu, jako „Erzähler” dorównał samemu Homerowi, to przecież wdarł się także w rejony dostępne tylko wybrańcom, w sferę mitu. Burckhardt sam zdawał się sugerować, że z czasem jego widzenie rzeczy staje się na poły mityczne. Mityczna optyka artysty i przetworzenie postrzegania świata poprzez jej akceptację nie było jednak dla Burckhardta nigdy próbą mitologizacji przeszłości. Tym samym też odrzucał romantyczne tęsknoty za nową mitologią, której częścią było przeświadczenie, że to sztukę należy wywyższyć do rangi nowoczesnego mitu, a nawet religii. Sztuka z pewnością jawiła mu się jako gwarancja ciągłości historycznej i zasada formująca obszar świadomości historii, lecz autor niniejszej rozpra-

wy nie przychyła się do rozpowszechnionego poglądu, jakoby sztuka, a tym samym zaklęta w niej historia zajęły w refleksji i postawie Burckhardta miejsce religii. Uwielbienie sztuki i zwrotu ku przeszłości, potraktowane przede wszystkim jako ostatnia redukcja przed agresją nowoczesnego barbarzyństwa, wymagały bowiem mniej wiary, a więcej wiedzy. Nie trzeba zapominać, że Burckhardt, będąc nieustępliwym krytykiem kultury, był także humanistą, świadkiem, sędzią i współtwórcą niebywałego poszerzenia oraz wyostrenia poczucia historyczności kultury, owej świadomości dziejów, która dla Alfreda de Musseta była jeszcze symptomem nędzy epoki, która ma wszystkie epoki, ale sama nie jest epoką, nie ma własnego charakteru. Bez względu na to, jak dalece Burckhardt ufał intuicji w poznawaniu sztuki, o wiele bardziej podkreślał znaczenie studiów historycznych jako recepty na mitologizację nowoczesności. Dlatego też pierwszy rozdział tej rozprawy dotyczy miejsca, jakie Burckhardt usiłował wyznaczyć historii sztuki, definiowanej jako dyscyplina historyczna, na tle metodologicznych postulatów innych badaczy dziejów twórczości artystycznej.

Uświadomienie sobie trudności, na jakie natykał się Burckhardt i inni historycy, pragnący uchronić autonomię historii sztuki, lecz zarazem połączyć ją z szerszej zakrojonymi studiami nad historią kultury, prowadzi wprost do analizy modelu sztuki jako takiej, analizy będącej przedmiotem drugiego rozdziału tej pracy.

Podjęcie próby rekonstrukcji definicji sztuki, stojącej u podstaw interpretacji historycznych Burckhardta, musi zawierać pytanie o rolę sztuki w krytyce nowoczesności, której to kwestii poświęcono trzecią część rozprawy. Paradoksalna natura sztuki, uwikłanej bez końca w historyczność, a zarazem wykraczającej poza czasowość i dziejowość, fenomen, o którym tak wiele przenikliwych spostrzeżeń pozostawił potem Walter Benjamin, powoduje, że sztuka, a szerszej kultura, staje się modelowym przykładem problemów związanych z dialogiem historycznym, zagadnień rzutujących nie tylko na metody, lecz na sam akt od-

czytywania przeszłości poprzez jej świadectwa. Kultura zatem, jako jedna z potencji, staje się uczestnikiem kontrowersji skupionych wokół wykładni historyzmu, aktualnego do dzisiaj sporu o faktyczny wymiar historyczności oraz mechanizmy dziejowe.

Rozdział czwarty proponuje więc analizę Burckhardtowskiego pojęcia „duch” jako zasady przemian historycznych na tle historiografii niemieckiej tego czasu, przede wszystkim Humboldta, Rankego i Droysena. Spór Burckhardta z historyzmem, osadzony w jego odrębnym, samodzielny określeniu historyczności jako domeny refleksji antropologicznej, a nie poznawczej tylko czy aż metafizycznej, uprzytomnia zarazem problem oceny moralnej w historii, z której Burckhardt, wbrew potocznym opiniom, nigdy nie zrezygnował.

Z tego też powodu kolejny, piąty rozdział niniejszej rozprawy traktuje o stosunku Burckhardta do problemów religii w historycznym akcie poznawania, gdzie osąd moralny staje się integralną częścią interpretacji przeszłości.

Zakończenie wreszcie, odwołując się do rozważań autora *Griechische Kulturgeschichte* nad mitem jako sposobem oglądu świata przez Greków, a zarazem niehistorycznym zaczątkiem historii kultury europejskiej, jest w zamiarze autora nie tyle podsumowaniem wniosków i tradycyjnie sugestią co do pozostałych pytań, ile raczej wskazaniem na aktualność myślenia historycznego Burckhardta w sytuacji, kiedy historiografia z zapałem rozprawia o t r a u m i e, dialektyce zapominania i pamięci, o historii osobistej jako rdzeniu osobowości, rzecz jasna, nie tylko w sensie Freudowskiego „przypominania”, ale i tworzenia siebie poprzez biografię, gdzie granica między mitem, doznaniem a poznaniem historycznym, choćby i ułomnym, nie tyle się rozmywa, ile po prostu przestaje mieć znaczenie w strukturze tak czy inaczej pokierowanej narracji. Chodzi zatem nie tylko o przypomnienie Burckhardtowskiego sceptycyzmu, ale także o ukazanie niebezpieczeństw kryjących się w „klasycystycznej” postawie Burckhardta.

Badania nad spuścizną Burckhardta, dzisiaj bardzo rozległe i wszechstronne, mają swoją własną historię²⁷. Obezwładniająca erudycją i znajomością tematu, siedmiotomowa, monumentalna biografia, której autorem jest Werner Kaegi²⁸, pozostanie punktem wyjścia, przewodnikiem, kompendium i niezrównaną panoramą sytuacji duchowej i kulturalno-politycznej Europy całego XIX stulecia. Kaegi znał i starał się przedstawić w interpretacyjnej perspektywie niemal każdy fakt z życia Burckhardta jako człowieka, jako mieszkańca Bazylei i jako naukowca, znał też chyba każde słowo z ogromnej, nieopublikowanej jeszcze spuścizny rękopiśmiennej. Jako biograf Kaegi był nie tylko najbardziej sumiennym rejestratorem faktów, lecz także wytrawnym ich tłumaczem; każde jego zdanie zmierza ku osadzeniu biografii Burckhardta w tradycji humanistycznej i historycznej Szwajcarii oraz Europy, rozrysowanej w gigantycznej perspektywie konfliktów XIX wieku.

Podobnie monumentalna w założeniu, a wzorcowa pod względem edytorskim i rzeczowym jest praca wykonana przez Maksa Burckhardta – edycja 10 tomów listów (blisko 1400 listów!) Jacoba Burckhardta²⁹, niezastąpiony i nieodzowny materiał, klucz do wykładni wielu pomysłów metodologicznych w obrębie historii i historii sztuki szwajcarskiego historyka, najlepszy

²⁷ Zob. HARDTWIG (1974), s. 15-16, omówiono tam główne aspekty politycznej („kleindeutsch-nationale Mißdeutung”) oraz historyczno-etycznej krytyki Burckhardta (immoralizm, renesansyzm), a zob. także np. uwagi Petera Ganz – GANZ (1994), s. 11. Ganz ma rację, stwierdzając, że Burckhardt wpadł w ręce „literatów, historiozofów i krytyków kultury”, ale chyba nie do końca sprawiedliwie ocenia tych, którym „wystarczyło” ustawić Burckhardta obok Nietzschedo i Kierkegaarda, na przykład Löwitha i Alfreda von Martina. Rzecz jasna, historyczne związki nie mają tutaj miejsca; wszelako Löwith i von Martin ukazali ważne pokrewieństwa myślowe, zwłaszcza w opisie religii i krytyce nowoczesności. Zob. VON MARTIN (1947), s. 216-255.

²⁸ KAEGI (1947-1982).

²⁹ BURCKHARDT, Briefe (1949-1994).

wgląd w jego analizy świata współczesnego i zjawiska nowocześnieści, a przy tym wielobarwny i wielopłaszczyznowy obraz jego osobowości.

Lista uczonych, którzy wnieśli swój wkład krytyczny i erudycyjny w poznanie poglądów Jacoba Burckhardta, jest bardzo długa. Ostatnio na przykład, wraz z odkryciem właściwie nieznanego manuskryptu wykładów o estetyce, ważne i ciekawe spostrzeżenia znalazły się w publikacjach historyków sztuki młodszego pokolenia, Martiny Sitt i Irmgard Siebert³⁰. Peter Ganz, wyśmienity germanista z Wielkiej Brytanii, ukazał w fascynującym świetle powody, które skłoniły Burckhardta do rezygnacji z opisu dziejów sztuki w *Kulturze Odrodzenia we Włoszech*³¹. Ganz ma także wielkie zasługi edytorskie, to on wydał i opatrzył świetnym komentarzem pierwotny tekst wykładów o tym, co historyczne, znany wszystkim jako *Weltgeschichtliche Betrachtungen*³². Inni uczeni, tacy jak Gottfried Boehm czy Martin Warnke³³, historycy sztuki, zwrócili uwagę czytelników na pewne aspekty Burckhardta refleksji nad sztuką, odpowiednio ze stanowiska bliższego hermeneutyce oraz związanego z socjologią sztuki. Wielkim przełomem w studiach nad Burckhardtem stała się praca Wolfganga Hardtwiga³⁴. Hardtwig wskazał przede wszystkim na znaczenie postawy historiograficznej szwajcarskiego historyka w kontekście jego krytyki nowoczesności i „ducha” modernistycznego. Dzięki temu Hardtwig po

³⁰ SITT (1992); SIEBERT (1991).

³¹ POI. GANZ (1988) oraz GANZ (1989).

³² GANZ (1982).

³³ Zob. np. BOEHM (1990); BOEHM (1994); WARNKE (1994).

³⁴ HARDTWIG (1974). Zakres problemów podjętych w pracy Hardtwiga oraz sprawność w ich interpretacji jest zdumiewająca. Do ważniejszych należą kwestie ontologii dziejów w obrębie koncepcji historyzmu, zła w historii, sztuki jako podstawy dla Burckhardta ontologii dziejów („Kunst als Sekularisät”), wreszcie zagadnień wartości w ramach estetyki klasycyzmu.

mistrzowsku wydobyl zakorzenienie Burckhardta w klasycznej, antycznej, arystotelesowskiej tradycji refleksji nad polityką i społeczeństwem, a także wyświetlił szereg problemów związanych z bardzo niejednoznacznym stosunkiem Burckhardta do postulatów i wyników historyzmu.

Książka Hardtwiga zainspirowała, można rzec, sporą grupę badaczy średniego pokolenia, takich jak choćby Jörn Rüsen czy Egon Flaig³⁵. W ich publikacjach nader wyraziście widnieje krytyczno-polemiczny rys interpretacji; ich „spór” z Burckhardtem ma w pewnym stopniu charakter ideologiczny, ale jest przede wszystkim próbą krytycznej oceny założeń jego historiografii i modelu sztuki. W tej dziedzinie główna kontrowersja rozgrywa się wokół problemu „estetyzacji” dziejów, który jest w zasadzie przedłużeniem dawniejszej dyskusji o miejscu Burckhardta w orbicie filozofii historii po Heglu oraz oddziaływania niemieckiego neohumanizmu.

Rolę książki Hardtwiga można porównać z rolą odegraną czterdzieści lat wcześniej przez pracę Karla Löwitha *Der Mensch inmitten der Geschichte*³⁶. Löwith jako pierwszy ukazał doniosłość historii sztuki w myśli Burckhardta, podniósł kwestię antropologicznych intencji jego pisarstwa historycznego. Löwith obalił absurdalne niekiedy próby interpretacji poglądów Burckhardta w świetle założeń „hermeneutyki” Nietzschego, a także ustalił płaszczyznę porównania i oceny ewentualnego efektu „promieniowania” Hegla na XIX-wieczną historiografię. To Löwith wreszcie pokazał Burckhardta jako człowieka zanurzonego w dzieje, obecne i minione, oddanego rozumieniu przeszłości

³⁵ Zob. np.: RÜSEN (1978); RÜSEN (1972); RÜSEN (1993); FLAIG (1987); FLAIG (1987).

³⁶ LÖWITH (1984). Perspektywa interpretacyjna Löwitha wyrasta ze stanowiska historyka filozofii oraz znawcy dziejów historiozofii. Jednak podjął on również takie aspekty pisarstwa Burckhardta, jak dla przykładu problem ironii w procesie oceny zjawiska historycznego czy styl i model wypowiedzi, którymi autor *Kultury Odrodzenia* się posługiwał.

i terażniejszości poprzez odkrywanie sensu historii w świetle najważniejszych, najbardziej nasyconych znaczeniem dokumentów historii i twórczej potrzeby człowieka – dzieł sztuki oraz języka.

Zasług Löwitha nie sposób doprawdy przecenić. Wydana w 1936 roku praca do dziś stanowi jeden z najpoważniejszych punktów w „długim trwaniu” interpretacji stanowiska oraz obecnego miejsca Burckhardta w kulturze. Dla Löwitha, jak można się dowodnie przekonać z lektury przetłumaczonej świeżo na język polski *Historii świata i dziejów zbawienia*³⁷, Burckhardt, nie będąc historiozofem, stoi godnie w szeregu z innymi wielkimi historiozofami jako największy myśliciel historyczny świata nowoczesnego, jako historyk zamykający najpotężniejszą falę refleksji nad dziejami, zainspirowaną chrześcijańską teologią i eschatologią³⁸. Refleksja Burckhardta odzęgkuje się od tych podstaw, lecz pozostaje nadal bardzo bliska chrześcijańskiemu zakorzenieniu wartości w historycznym wymiarze człowieczeństwa.

Tę prezentację wybitnych badaczy można by ciągnąć w nieskończoność. Czy powinno zabraknąć w niej naszego wielkiego germanisty Zygmunta Łempickiego?³⁹ Czy prócz uczonych z Niemiec i Szwajcarii nie trzeba by zarezerować oddzielnego miejsca dla Feliksa Gilberta⁴⁰, na przykład, albo dla Lionela Gossmana⁴¹, autora niedawno wydanej, fascynującej pracy o Ba-

³⁷ LÖWITH (2002).

³⁸ Wybornie podsumował ten złożony fenomen, jeden z najważniejszych fenomenów nowożytnej i nowoczesnej historiografii, Arnaldo Momigliano: „Paradoksalnie, chrześcijańskie idee przeniknęły do nowoczesnych książek historycznych dopiero w XVIII i XIX stuleciu, kiedy wiara chrześcijańska znalazła się w najniższym punkcie. Było to wynikiem prób nadania jednego znaczenia procesowi historycznemu jako całości – od początków świata aż do triumfu rozumu czy też nadejścia bezklasowego społeczeństwa” – MOMIGLIANO (1990), s. 156.

³⁹ ŁEMPICKI (1966).

⁴⁰ GILBERT (1990).

⁴¹ GOSSMAN (2002).

zylei i czterech jej mieszkańcach z drugiej połowy XIX wieku, pragnących drastycznie przekształcić albo zgoła wprost przeciwnie – zakonserwować zanikający kształt czasu, tradycji i pamięci: o Bachofenie, Burckhardcie, Nietzschem i Overbecku? Gossman z wirtuozerską sprawnością kreśli historię i atmosferę miasta, w którym odnaleźli swoje powołanie czterej tak różni, lecz jakoś pokrewni sobie myśliciele, analizuje ich poglądy na sztukę, na dzieje. Nie powinien dziwić rozkład proporcji – charakterystyka Burckhardta pozostaje osią całej pracy, kompozycyjnie wręcz wskazując na centralną rolę szwajcarskiego historyka w obrazie życia duchowego Bazylei.

Nie sposób też wymienić tutaj wszystkich ważniejszych badaczy. Faktem jest, że pisarstwo historyczne i teoretyczne zasady refleksji nad dziejami Burckhardta przeżywają obecnie swego rodzaju renesans, tak w pozytywnym, jak i negatywnym tego słowa znaczeniu. Mistrzostwo jego rozważań nad dziejami i historycznością, niezrównana umiejętność obrazowania i portretowania stanów kultury, aktualność prawideł interpretacji dzieł sztuki, wrażliwość na zmieniające się formy dziejów często stają w niepokojącym kontraście z apodyktycznością ocen i konsekwentnym, uporczywym, niemal obsesyjnym „non possumus” w obliczu świata nowoczesnego. Nie wolno przy tym przeoczyć tego, że nagminnie zmuszeni jesteśmy sięgać do takich sformułowań i wypowiedzi Burckhardta, które zachwycają swoją epigramatyczną zwięzłością i gnomiczną nieomal mądrością, niemniej jednak są fragmentaryczne i niedokończone – spoza nich postrzegamy figurę uczonego historyka, którą sam Burckhardt zapewne najchętniej by głęboko zamaskował – wszak rękopis *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, dla wielu największy skarb, miał zostać zgodnie z życzeniem samego autora spalony!⁴² Z tym większą zatem ostrożnością należy ferować sądy,

⁴² *Weltgeschichtliche Betrachtungen* zostały opracowane na podstawie manuskryptu wykładów Burckhardta z lat 1868-1873 przez jego ku-

nie cofając się przed tym zadaniem i nie popadając w kokieterię obiektywności czy przymus dystansu. Burckhardt budził i budzi gorące reakcje i kontrowersje. Warto tylko pamiętać, że nie należy mieszać poziomu ideologicznego sporu, mogącego się toczyć i dziś, z porządkiem historycznej interpretacji oraz wartością historycznego rozumienia, która to wartość, aczkolwiek „wertikalna”, mówiąc językiem fenomenologów, jest niezwykle krucha i względna. Najzagorzalsi krytycy Burckhardta powinni pamiętać, że nie wszystko jest możliwe w każdym czasie. Najcierpliwszym wielbicielom przyda się powrót do prostej prawdy, że klasycyzm jest z zasady dogmatyczny, natomiast ażeby niczego nie zmienić, należy zmienić wszystko, jak słusznie ongiś powiedziano. Na pocieszenie musi pozostać mądre zdanie Arnalda Momigliana, który napisał w swoich wykładach o klasycznych podstawach nowoczesnej historiografii: „*Classicim is never so dangerous as traditionalism*”⁴³.

Niniejsza rozprawa proponuje zatem wędrowkę po labiryncie poglądów i ocen historycznych Burckhardta ze sztuką w roli me-

zyna, Jakoba Oeri, i wydane po raz pierwszy w 1905 roku, a zatem siedem lat po śmierci szwajcarskiego uczonego. Oeri uporządkował rękopisy i nadał im spójną formę, wydzielając pięć głównych bloków tematycznych. Ponieważ dzięki staraniom przede wszystkim Petera Ganz'a znamy pierwotny kształt manuskryptu, możemy ocenić stopień ingerencji wydawcy. Oeri przede wszystkim zaproponował tytuł całości: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, co zdaniem Petera Ganz'a miało być swoistą aluzją i odpowiedzią na *Unzeitgemässige Betrachtungen* (*Niewczesne rozważania*) Nietzschego. Układ tekstu, który zaproponował Jakob Oeri, może też sugerować odmienną od intencji Burckhardta interpretację pewnych kwestii, na przykład problematyki wojny w dziejach. Autor niniejszej pracy zdecydował się jednak korzystać z tekstu *Weltgeschichtliche Betrachtungen* w postaci, którą nadał mu Jakob Oeri, gdyż jest to najszerzej znana wersja wykładów Burckhardta, a decyzje wydawcy nie zniekształcają, jak się zdaje, wymowy manuskryptów szwajcarskiego uczonego. O tych problemach zob. GANZ (1982).

⁴³ MOMIGLIANO (1990), s. 107.

taforycznego przewodnika raczej aniżeli nici Ariadny. Jej autor ma nadzieję, że udało się odwrócić dotychczasowy porządek marszruty, gdyż tym razem droga wiedzie nie od sztuki do historii, ale poprzez historię sztuki do pogłębionej perspektywy rozumienia przeszłości oraz osądu czasów teraźniejszych. Wydawało się, że ukazanie tej drogi na nieco szerszym tle, zwłaszcza poprzez zjawiska dziejące się równolegle w Anglii dla przykładu, pozwoli lepiej uchwycić historyczną przeszłość stanowiska samego Burckhardta. Sztuka zawsze jednak pozostaje tutaj najbliższą konkretnością historyczną, nie jako substytut religii czy atrybut zmitologizowanego czasu, lecz jako wymiar pełni, doskonałości i ostrzeżenie przed błyskotliwymi analogiami, których zwornikiem miałyby być ona sama. Jej istotą bowiem jest czystość. We wspaniałej operze Straussa *Ariadna auf Naxos* Ariadna, porzucana przez Tezeusza na brzegu wyspy Naxos, budzi się i rozglądając się dookoła, odkrywa pustkę, własne osamotnienie. Wówczas następuje chyba najpiękniejszy moment całej opery, kiedy Ariadna w cudownym, przesyconym żalem, ale i stanowczością rozpaczy monologu wyznaje wiarę w istnienie królestwa, gdzie wszystko jest czyste, lecz jest nim... królestwo śmierci. Jest w tym rezygnacja, ale i odwaga, pragnienie końca, czystości i jednocześnie jakaś dwuznaczność – czy naprawdę? Zresztą postaci, które za chwilę otoczą Ariadnę, zdają się umacniać te wątpliwości. Mistrzostwo muzyki Straussa, zespolone z librettem samego Hofmannstahla, sugeruje charakterystyczną, „dekadencką” ideę: sztuka w swoim pięknie i czystości jest bramą śmierci, zupełnie jak czasami u Rilkego. Wolno bronić poglądu, że Burckhardt, dla którego sztuka także była „ein Reich, wo alles rein ist”, nigdy nie chciał, by stała się początkiem zapomnienia, zapomnienia historii. A to różnica zasadnicza.

Paul Heyse, swego czasu przyjaciel Burckhardta, dzielący z nim umiłowanie pejzażu, ludzi i sztuki Italii, autor poczytnych nowelek opiewających piękno owej „ziemi klasycznej”, dedykował swemu przyjacielowi historykowi tomik poezji zatytułowany

Italienisches Liederbuch. Ta próbka przekładów ludowej poezji, poetyckiej ewokacji miłosnych wzlotów i rozczarowań, osadzonych w krajobrazie i emocjach mieszkańców Włoch, byłaby dziś zapewne zapomniana, gdyby nie geniusz Hugona Wolfa, który skomponował cykl pieśni do wierszy Heysego. Całość otwiera skromna w zamierzeniu, jakby utrzymana w tonacji stylu „humilis” pochwała, bardzo melancholijna zresztą, radości z rzeczy najmniejszych, najdrobniejszych. Burckhardta cechowała taka radość z każdego pyłku historii, upodobanie do najmniejszego śladu piękna, bo tam, gdzie jest jakaś radość dla oczu, jak pisał, jest zawsze cień piękna. Tego nadal możemy poszukiwać w jego pismach, wykładach i listach. Czy frazę z *Wallensteina* Schillera, poety będącego jednym z duchowych przewodników szwajcarskiego historyka: „Kto się najlepszym swych czasów przysłuży / Ten tylko będzie żył przez wszystkie czasy”⁴⁴ – można by postawić jako motto twórczości Burckhardta, niełatwo powiedzieć. Celem tej rozprawy jest przybliżenie odpowiedzi na takie pytanie Czytelnikowi dzieł szwajcarskiego historyka, w których sztuka, mądrość i wiedza podają sobie dłoń.

⁴⁴ Przedmowa do *Wallsteina* Schillera w tłumaczeniu Włodzimierza Lewika.

I. KUNSTGESCHICHTE NACH AUFGABEN – zadania historii sztuki

Historia sztuki, pojęta jako dyscyplina badawcza w sensie metody raczej i jej celów aniżeli w sensie ukształtowanej instytucji, stawała w swoich dziejach przed kilkoma kapitalnymi wyzwaniami, które i dziś są aktualne. Należą do nich, dajmy na to, pytania o strukturę wyjaśniania i rozumienia dzieł sztuki, kwestie konstytucji wartości i mechanizmów oceny, problem relacji między sztuką współczesną a historycznym obrazem sztuki przeszłości. Skuteczność odpowiedzi na któreś z tych pytań nieodmiennie informuje nas o stanie samoświadomości dyscypliny, obecność zaś takich problemów można porównać do wbudowanego w sam system dyscypliny łańcucha straży granicznych, ostrzegających przed nadchodzącym kryzysem. Pozostaje naturalnie sprawą otwartą i nigdy nieprzesądzoną, czy takowe sygnały ostrzegawcze zostaną na czas i trafnie rozeznane. „Prawdziwego sceptycyzmu nigdy nie za wiele” – pouczał ongiś Burckhardt i warto tę radę zapamiętać. Jednak tak naprawdę dzieje historii sztuki można by nakreślić jako dzieje kryzysów, nawiedzających periodycznie tę dyscyplinę wiedzy, przy czym oczywiście z całych sił należy się tutaj wystrzegać pokusy isticie heglowskiej dialektyki.

Rozmiary i czas trwania owych kryzysów mogą być najróżniejsze. W wykładzie *Rozkwit i kryzys dyscypliny*, opublikowanym w 1980 roku, Jan Białostocki konstatował istnienie takiego kryzysu przynajmniej od lat 70. XIX stulecia, a nie tak dawno

wydana książka Donalda Preziosiego¹, obszerny esej Beltinga² czy jedno z seminariów nieborowskich zdają się potwierdzać, że kryzys ten wciąż trwa. Nie jest wcale pewne, czy sytuację dałoby się dostrzegalnie poprawić, mówiąc o „zmianie paradygmatu” czy o „eksplozjach” zamiast o „kryzysach”. Łotmanowskie pojęcie „eksplozji” może jednak rzucić nieco światła na tę kwestię³. Jeżeli bowiem jedną z przyczyn eksplozji jest ingerencja elementu jednego systemu w inny, odrębny system (semiotyczno-kulturowy), to należy postawić pytanie, co wdarło się w system historii sztuki, wywołując ów stan kryzysu.

Okazuje się przy tym, że owe strażnice graniczne, pilnujące integralności terytorium historii sztuki, jak może wyraziłby się Kant, czasami stają się przyczyną samozatrucia. To w stosunku do nich, jak pamiętamy, podnosił głos sprzeciwu Aby Warburg, nawołując do przełamywania wzajemnych ograniczeń między poszczególnymi gałęziami wiedzy. Wskazując na niebezpieczeństwa izolacji historii sztuki, Warburg wcale nie dążył do opracowania reguł jakiejś supernauki, choć – co trzeba przypomnieć za Gombrichem⁴ – konsekwentnie doszedł do takiego punktu, w którym koncepcja atlasu *Mnemosyne* oznaczała samouniesticzenie historii sztuki. Tym samym jednak sformułowany został kluczowy dylemat historii sztuki: czy sam fenomen sztuki, związanej tysiącnymi nićmi z kulturą, wymusza rezygnację

¹ PREZIOSI (1991).

² BELTING (1983) oraz bardzo poszerzona wersja – BELTING (2002²). Pisał u nas o tym obszernie Mariusz Bryl – BRYL (1999), s. 21-62.

³ ŁOTMAN (1998), s. 41-52. Zadziwiająca jest zbieżność, jaką uchwycić można między niektórymi uwagami Łotmana o dynamice systemów, ich konfliktach i krzyżowaniu się, a obserwacjami Burckhardta w obrębie „trzech potencji” świata historycznego. Tam, gdzie Łotman pisze o wzroście informacyjności systemu w momencie eksplozji, Burckhardt mówi o wyzwającym poznawczo znaczeniu „prawdziwych kryzysów”. Inne paralele muszą być tutaj z konieczności pominięte.

⁴ GOMBRICH (1952), s. 663.

z marzeń o autonomii dyscypliny? Czy historia sztuki jest w stanie stanąć na własnych nogach, nie degradując się do roli ilustracji historii kultury, jak tego oczekiwał Heinrich Wölfflin?⁵ Jak zdefiniować granice samodzielności metodologicznej i aksjologicznej?

Godzi się wszak przypomnieć, że zarówno przestrogi Warburga, jak i postulaty Wölfflina pochodzą z czasów, kiedy historia sztuki – i przedtem, i potem – święciła wielkie triumfy, jeśli wolno je mierzyć siłą oddziaływania na inne dziedziny humanistyki. Historycy literatury nierzadko przejmowali podziały stylistyczne wypracowane w badaniach nad sztukami plastycznymi, próbowano także wykorzystać Wölfflinowskie pary przeciwstawnych pojęć podstawowych, w Polsce chociażby kuśił się o to Roman Pollak. W obrębie muzykologii niemiecki teoretyk Guido Adler śledził historię stylów za pomocą Rieglowskiego konceptu „woli twórczej”. Niewiele później Oskar Walzel propagował ideę „wzajemnego oświetlenia się sztuk” w studiach humanistycznych, co można odczytywać nie tyle jako chęć wskrzeszenia romantycznej wizji strukturalno-wraźeniowej jedności sztuk, ile raczej jako poszukiwanie wspólnej podstawy dla badań.

Jak zresztą powszechnie wiadomo, nadzieja na znalezienie takiej integrującej dyscypliny, której istnienie uzasadniłoby przynajmniej porównywanie wyników badań, a nawet, jak mniemano, uleczyłoby wewnętrzne schorzenia wynikłe z rozbieżnych estetyk, nie słabła przez cały XIX wiek. Potężnego impulsu dostarczyli zawczasu Hegel ze swoją filozofią sztuk pięknych, zwłaszcza łącząc w jedno estetykę, teorię sztuki i teorię dziejów sztuki, oraz Schelling, głoszący doktrynę absolutnej tożsamości wszelkich rzeczy, dzięki czemu filozofia i sztuka „[...] spotykają się wzajemnie w najwyższym punkcie i stanowią dla siebie wzajemnie, właśnie dzięki wspólnemu znamieniu absolutności, wzór i odbicie”. Schelling, podobnie jak Hegel, przywiązywał

⁵ WÖLFFLIN (1931), *Wstęp*, s. XI.

ogromną wagę do historycznej konstrukcji sztuki w obszarze filozofii, która to konstrukcja, respektując doskonałe przenikanie się pierwiastka realnego oraz idealnego w sztuce, zmierza nieodwołalnie do zniesienia sprzeczności, czyli pominięcia w historii tego, co nieistotne i czysto formalne, jak się wyraża ów arcy mistrz idealistycznej niejasności języka.

Trudno się dziwić, że wloty ducha tego rodzaju nader prędko napotkały zasadniczy sprzeciw. W historii, jak to się czasem mówi, diabeł tkwi w szczególe, a nie sposób chyba rozstrzygnąć, czy moment „czysto formalny” nie jest przypadkiem składnikiem porządkującego intelektu filozofa. Niemniej niechęć do Heglowskiej teorii wiedzy, jak również odrzucenie spekulacji Schellinga nie podkopały wiary w możliwość jednorodnej podstawy w rozważaniach nad kulturą. Przez ostatnie trzy czy cztery dekady XIX stulecia wskazywano tutaj na psychologię, a dodatkowo do tej zaszczytnej roli zdawał się pretendować ją fakt, że wnikając w całą złożoną sferę ludzkiej psychiki, posługiwała się metodami eksperymentalnymi, co pozwalało na formułowanie rezultatów w języku nauk pozytywnych, odznaczających się wyjątkową pewnością i ścisłością.

Fechner i badania Helmholtza nad percepcją dźwięków i barw, rozmaite wykładnie „Einfühlungsästhetik”, psychologia architektury i analiza form oglądowych Wölfflina czy wreszcie program „allgemeine Kunstwissenschaft” Maksa Dessoira wyraziście poświadczają w ciągu ponad 30 lat dominację psychologii w teorii sztuki. Metodologia historii sztuki także skłaniała się czasami ku psychologii, aczkolwiek tego rodzaju mariaże nie zawsze bywały bezpieczne, ponieważ psychologia nie jest w stanie zredukować wymiaru historycznego do procesów przeżywania czy percepcji. Historyk sztuki bezsprzecznie jest skazany na balansowanie między konkretnością swojego doświadczenia dzieła sztuki a imperatywem konstrukcji modelu historyczności z nieokreślonej, obecnej-nieobecnej materii przeszłości. Jeżeli znajomość przeszłości sparaliżuje żywą tkankę bezpośredniego

obcowania ze sztuką, będzie miernym historykiem i ślepym krytykiem. Stąd też niektórzy romantycy gwałtownie atakowali jakąkolwiek postać wiedzy w imię spontaniczności przeżycia estetycznego, jak to świetnie pokazał Edgar Wind w eseju *Fear of Knowledge*⁶. Z drugiej strony bezwarunkowe zaufanie okazane sile estetycznej intuicji, ignorujące świadomość historii i historyczności, może zaowocować tym, że historyk pozostanie miernym krytykiem i zaślepionym historykiem. Z tego też powodu Panofsky⁷ doradzał traktowanie tych władz poznawczych jako swego rodzaju instytucji nawzajem się kontrolujących. Tak czy owak, psychologia, nawet jako teoria bezinteresownego doświadczenia estetycznego, nie gwarantuje autonomii nauk o sztuce, ponieważ w bardzo ograniczonym stopniu dostarcza odpowiedzi na zakres i motywacje wyborów artystycznych. Innymi słowy, jej słabość leży w płaszczyźnie teorii preferencji, czyli wartości. Pozostaje kwestią dyskusyjną, czy konsolidacja takiej teorii może dokonać się w obszarze historii. Pierwsi historycy sztuki, nawet jeśli nie mówili o psychologii dzieła czy twórcy, doskonale zdawali sobie z tego sprawę. Kugler, Hotho czy Schnaase musieli zmierzyć się z problemem konstrukcji ogólnego widzenia dziejów sztuki, uwzględniającego w nie mniejszym stopniu subiektywność oceny, co obiektywny kierunek rozwoju.

Od razu należy się zastrzec, że „obiektywny” nie musi wcale oznaczać „konieczny”, chociaż Hotho i Schnaase zbliżyli się, być może, do takiego stanowiska, lubili bowiem skrywać się bezpiecznie w forticy heglowskiego Ducha, kroczącego równomiernie poprzez dzieje. Trzeźwy Kugler jednak z ulgą wyznawał we wstępie do *Handbuch der Geschichte der Malerei*, że „Człowiek nie jest – Bogu dzięki! – rośliną, by dać się podzielić według liści i nitczek pręcika w klasy i umieścić w rubrykach; wolność jednostki ośmiesza ten filozoficzny pogląd, i oczywiście wyjątki

⁶ WIND (1963), s. 52-67.

⁷ PANOFSKY (1971), klasyczny tekst *Ikonografia i ikonologia*.

spotyka się częściej, niż reguły”⁸. Jednak pytanie o model historyczności po raz kolejny otwiera dylematy autonomii historii sztuki.

Dla Kuglera czy Schnaasego tego rodzaju wątpliwości rysowały się, jak z tego widać, w obliczu możliwości uniwersalnej historii sztuki⁹. Nie wolno zapominać, że myśl o konieczności wręcz historii powszechnej, nie tylko możliwości, zaprzętała umysły tak romantyczne, jak braci Schległów, rozważali ją Goethe i Schiller. Swoją rolę odegrały tutaj pozostałości oświeceniowego jeszcze schematu dziejów, włączającego całość ludzkiej historii w ramy retoryczno-utylitarnej, jak powiedziałyby może Friedrich Meinecke, wykładni cywilizacji. Lecz ważniejszy zapewne był Herderowski entuzjazm dla nieskończonej różnorodności form i wytworów ludzkiej kultury, czy lepiej – kultur o swoistym centrum wartości („Schwerpunkt”)¹⁰, jak również romantyczne zaiste widzenie sztuki jako wyrazu. W „Zueignungsschreiben” – dedykacji, będącej hołdem złożonym uczoneści i badawczej sylwetce Kuglera, Schnaase niewzruszenie zapewniał:

To, że sztuka każdej epoki wyraża fizyczne i duchowe, moralne i intelektualne własności narodu, jest prawdą, w którą nikt w ogólności nie wątpi¹¹.

Wyjaśnienie dzieła sztuki wymaga wniknięcia w jego wszelakie uwarunkowania, nie może się powieść bez ukazania wzajemnych powiązań „elementów życia” i zmysłu artystycznego – „Kunstsinn”. Ponieważ rozwój artystyczny odbywa się pod czujnym okiem tradycji, nie do pomyślenia byłoby izolowanie od siebie poszczególnych epok; stają się one zrozumiałe tylko jako

⁸ Cyt. za: BUSCH und BEYRODT (1986), s. 312-313.

⁹ Zob. o tym ważny artykuł: ETTLINGER (1976), s. 450-451; także BANDMANN (1962-1963).

¹⁰ Por. np. BERLIN (1992).

¹¹ Cyt. za: BUSCH und BEYRODT (1986), s. 330.

ogniwa wielkiego łańcucha, kolejno następujących po sobie okresów stylistyczno-historycznych. Sztuki są w ogóle ośrodkiem duchowej aktywności ludów (społeczeństw), tutaj ich energia przejawia się najdobitniej, w nich to właśnie najgłębiej zabiegają się dążenia, uczucia, sfera ducha i materii¹². Rozumie się samo przez się, że dla Schnaasego, upartego wyznawcy Hegla, życie ludów wyraża się w sztuce na sposób idealny, w pełnym tego słowa znaczeniu życie odbija się poprzez zmysł – poczucie piękna. A skoro w owym odbiciu jawi się to, co ogólne, nigdy to, co partykularne, sztuka urasta do rangi najważniejszego źródła i narzędzia poznania „potencji” życiowych: moralności, ducha, materii.

W istocie to do jego koncepcji można by ze sporą dozą słuszności odnieść zgrabną formułkę, którą czasem kwituje się poglądy Burckhardta na historię sztuki – dziejów sztuki rozpatrywanych w perspektywie dziejów cywilizacji, *resp.* szeroko pojętej historii kultury¹³. Łatwo jednak sprawdzić, że stanowisko

¹² Schnaase, jak przenikliwie pokazał Ernst Heidrich, zawsze stawiał na „Volkgeist” jako na ostateczną instancję wyjaśniającą. Ambicja ogarnięcia całości dziejów, bezkompromisowej „historii powszechnej”, w przypadku Schnaasego była wręcz religijno-estetycznym zachwytem w obliczu nieskończoności świata historii, podobnie zresztą jak u młodego Rankego. Schnaase jednak nie potrafił pogodzić rozpiętości konstrukcji myślowych z analizą konkretnego dzieła – HEIDRICH (1968), s. 62-66. Uwagi Heidricha o metodzie historii sztuki XIX wieku należą do najświetniejszych obserwacji. Heidrich, doskonale zapowiadający się uczoney, zginął na froncie belgijskim w I wojnie światowej.

¹³ O Schnaasem w tym kontekście zob. MEIER (1991), s. 417-418. Nikolaus Meier wskazuje, że pojęcie „Volkgeist” miało rozwiązać trudność połączenia w jedną, analityczną całość zjawisk artystycznych i innych fenomenów kultury. Schnaase zapewne przejął je z historycznego ujęcia filozofii prawa Savigny'ego, którego wykładów słuchał w Berlinie. Quasi-religijny respekt przed historią tłumaczy też, dlaczego Schnaase postrzegał sztukę w najściślejszym związku z religią, od historii sztuki zaś oczekiwał wręcz wkładu w historię pobożności dawnych epok. Meier słusznie

Burckhardta dalekie jest od jakiegokolwiek jednoznaczności i jednostronności, przytoczona zaś opinia jest tyleż precyzyjna, co zdawkowa; nie jest fałszywa, ale niezwykle myląca¹⁴.

Jedną z pierwszych obszerniejszych wypowiedzi przyszłego autora *Der Cicerone* o zasadach i celach historii sztuki znaleźć można w postaci hasła do niemieckiego wydawnictwa encyklopedycznego z 1845 roku. Burckhardt definiuje historię sztuki jako „[...] przedstawienie pochodzenia, rozwoju, rozkwitu i upadku formy sztuki pięknej [...]”¹⁵. Historia sztuki, tworząc zarazem jedną z głównych części historii kultury, śledzi zatem dzieje oraz przemiany form albo raczej, można powiedzieć, ich quasi-organiczny wzrost i przemijanie. Poznawcze instrumentarium tej dyscypliny dotyka tedy, jak się zdaje, trzech kluczowych zagadnień: świadomości historii poprzez związek z historią kultury, przekształceń formy w kontekście historii stylu, wreszcie reguł oceny, nieodzownych przy realizacji warunków piękna. Poczucie historycznej zmienności, załączek świadomości historycznej, mieli już Pliniusz, Kwintylian czy Pauzanasz, zauważyła Burckhardt, atoli historia sztuki w pełnym sensie mogła powstać dopiero wraz z uchwyceniem historycznej odrębności dwóch epok: renesansowi pisarze ujrzeni swoje położenie historyczne w świetle różnicy między światem antycznym a światem chrześcijańskim. W oczach artysty renesansowego antyk zaistniał jako coś „obiektywnego”, odrębnego w całej swojej kanoniczności, jako coś, co na nowo trzeba odkryć i czego się nauczyć, podsumowuje bazylejski uczyony, a jeżeli przywołamy w myśli znane uwagi Panofsky'ego o renesansowym poczuciu „obcości”, łatwo przy-
 —————

ocenia, że Schnaase nigdy nie napisał żadnej książki, w której sztuka byłaby harmonijnie wpleciona w dzieje kultury. Rozdziały poświęcone dziejom kultury są „dekoracją”.

¹⁴ Zob. np. BIAŁOSTOCKI (1980), s. 23. Por. także uwagi w: SIEBERT (1991), s. 153-154.

¹⁵ Cyt. za: BUSCH und BEYRODT (1986), s. 280.

dzie uznać, że w encyklopedycznych uogólnieniach Burckhardta wciąż tkwi niemało racji.

Niemniej jednak to były dopiero początki. Renesansowa historiografia sztuki nie wyszła poza model biograficzny, by mogła stać się gałęzią historii kultury, niezastąpiony okazał się geniusz Winckelmanna. Wprowadzone przezeń pojęcie „stylu”, określające pewne jakości artystyczne jako powszechne i jednolite, dało asumpt do wyodrębnienia okresów stylistycznych, co poniekąd przekłada się na powiązanie historii sztuki z historią kultury, gdyż jednorodność stylu zakłada już możliwość podziału ciągłego procesu historycznego oraz ustalenia hierarchicznego, aksjologicznie nacechowanego, porządku przekształceń. Sztuka nowożytna, słusznie dorzuca Burckhardt, nadal czeka na adekwatne oceny. Pewne niejasności rozstrzygnęła już klasycystyczno-romantyczna konfrontacja, ponieważ kultywując odmienne sfery historii, przybliżyła nas ku bardziej zrównoważonemu, „obiektywnemu” widzeniu rzeczy. Jak się wydaje, ten proces wciąż trwa, teraz wszelako jego postać wielce się wzbogaciła i skomplikowała: historia sztuki jako zjawisko w kulturze współczesnej sama odciska swój ślad na sztuce, a ten wpływ wcale nie zawsze jest dobroczynny. Tu i ówdzie, informuje Burckhardt, ciągle natknąć się można na ową tęsknotę za „dawną jednostronnością” sztuki, pragnienie odrodzenia raz uchwyconego ideału, który już przeminął, pragnienie przepięnione, jak to zwykle bywa, nostalgiczną „Überzeugungstreue”.

Ta łagodna kpina Burckhardta mierzy w mocno zakorzeniony w niemieckiej tradycji artystycznej pierwszej połowy XIX wieku zwrot ku sztuce przedrafaelowskiej oraz „staroniemieckim cnotom”, których kwintesencją miała być twórczość Dürera i włoskich prymitywów. Ich wielkość zawierała się przede wszystkim w czystym i namiętnym poszukiwaniu świętości w sztuce i życiu, a zgodność obu form egzystencji powinna była zasadzać się na nieskażonej wierze i żarliwej pobożności. Znacznie surowiej i szyderczo, bezlitośnie niemal o takiej postawie artystycznej

Burckhardt wypowiedział się na łamach poetycko-literackiego almanachu kręgu artystycznie nastawionych młodych ludzi, skupionych w ślicznym, uniwersyteckim Bonn wokół poety, a potem historyka sztuki i rewolucjonisty, wreszcie profesora teologii, Gottfrieda Kinkela, oraz jego pięknej żony, Joanny Mathieux, którą Burckhardt opisywał potem jako „hohe und grandiose”. Ich stowarzyszenie nosiło nazwę „Maikäferbund”, a piśmko (ukazał się tylko jeden numer) zatytułowano „Der Maikäfer. Eine Zeitschrift für Nichtphilister”, co uzupełniał ironiczny podtytuł: „Der Maikäfer im Durchgangspunkt von Nichtsseyen zum Werden”, będący drwiną tak z filistrów, jak i z heglowskiego języka filozofii.

Poglądy na cele sztuki współczesnej i historię malarstwa, rozpowszechniane przez centralną postać tego pokolenia naziemczyków, Friedricha Overbecka, początkujący wówczas krytyk i historyk sztuki określa złośliwym mianem „höchsteigene Kunstpietisterei”. Ich fałsz tkwi, jego zdaniem, w tendencyjnym pomieszaniu oceny historycznej sztuki dawnej i moralnych dążeń współczesności. Abstrahowanie od środków artystycznych wypracowanych w czasie i ważkich współcześnie jest praktyką prowadzącą donikąd, zniekształcającą sam akt oceny tradycji i wyboru z aktualnie istniejących możliwości. „Prostota” i „Gottseligkeit” są na pewno cenne, mogły charakteryzować twórczość Fra Angelica, ale nie dlatego bynajmniej był on wielkim malarzem. Jego osiągnięcia nie przekreślają później zrodzonych tradycji artystycznych i modeli doskonałości. Wspaniałość i zachwyt, jaki w nas wzbudza mistrz z Fiesole, biorą się i z tego także, że nie ignorował uwarunkowań swego czasu, lecz je artystycznie przekształcał. „Kto dziś naśladuje malarza z Fiesole – wyrokuje Burckhardt – jawi mi się jako ktoś, kto chciałby opisać rewolucję francuską w kronikarskim stylu”¹⁶. I tylko w drugim rzędzie chodzi tutaj o zasadność banalnego skądinąd stwierdzenia

¹⁶ BURCKHARDT (1997), s. 120.

nia, że historii nie da się cofnąć. Szacunek dla przeszłości, podziw dla Rafaela są całkowicie uzasadnione, nie powinny jednak pociągać za sobą radykalnej negacji współczesności w formie pozorowanej zresztą, pseudoarchaizującej rewolty. Pozornej w gruncie rzeczy stylizacji niezgody na porządek artystyczny, bo przecież Overbeck pokazuje swoje obrazy publiczności nowoczesnej, nie XV-wiecznej; dlatego też, nawołuje autor *Maikäfer*, „Lassen wir doch jeder Epoche ihren Wert!“ („Każdej epoce jej własna godność!“)¹⁷.

W artykule z 1845 roku recepta na zawirowania spowodowane wystąpieniem bezkrytycznych adoratorów idealizowanej przeszłości brzmi skromniej, za to precyzyjnie: te niedogodności znikną powoli, gdy tylko historia sztuki umocni i dookreśli swoje miejsce wśród dyscyplin historycznych. Pogłębianie znajomości historii powinno ustrzec nas przed błędami anachronizmu, a tym samym odsłonić ukryte rysy współczesności, widoczne w świetle historii, podobnie jak żyłkowanie liścia dostrzegamy dopiero w świetle słońca. I warto natychmiast dodać, że takie przekonanie będzie towarzyszyć Burckhardtowi nieomal do końca, że właściwie nigdy nie opuści go wiara w wartość i wzniosłą rolę poznania historycznego jako przewodnika po współczesności i nieocenionego miernika postawy estetyczo-etycznej, a po prawdzie moralnej, gdyż głębię i doniosłość refleksji tego typu zawsze odnosił do pojedynczego istnienia, a nie do przebudowy społeczeństw.

Przyjdzie jeszcze do tego nieraz powracać. Co ciekawe, wystąpienie szwajcarskiego historyka przeciwko „Kunstpietisterei“ Overbecka wygląda na wariację krytycznego stanowiska, sformułowanego stanowczo w głośnym artykule Johanna Heinricha Meyera z 1817 roku, powstałym zresztą z poduszczenia i przy niemałym udziale Goethego. Zauważywszy, że wśród artystów i miłośników sztuki zapanowała wtedy sympatia dla

¹⁷ BURCKHARDT (1997), s. 120.

„naiwnego, i czcigodnego”, aczkolwiek nieco „surowego” smaku, w którym trwali malarze XV i XVI wieku, pytali, czy rzeczywiście przyczyni się on do podźwignięcia sztuki, jak przewidują jego zwolennicy; czy też raczej znowu należy się obawiać, że „piękny styl kształtowania form” ulegnie w obliczu „wychudzonej sztywności”, natomiast „jasne, pogodone przedstawienia” ustąpią miejsca „mętnym, ponurym alegoriom”. Czy nie grozi nam stopniowa utrata tego, co zazwyczaj traktuje się jako ważkie zdobycze stylu, to jest: „charakterystyczności, doświadczenia, energiczności”?¹⁸

Jednym ze sprawców całego zła, ocenia Meyer, był Wackenroder i jego *Serdeczne wyznania miłującegogo sztukę zakonnika*. Natchniony i wymowny język pism młodego romantyka przekonał wielu, że sztuki nie można się nauczyć. Jako możliwie najwierniejszy ogląd absolutnej rzeczywistości, sztuka pozostaje w bezpośredniej zależności od uczucia religijnego. Krytyka takiej twórczości zakrawa więc na „Gottlosigkeit”, a reguły są niczym innym, jak zgoła „leere Tändelei”.

Drugą *persona non grata* w oczach spółki Meyer-Goethe był, czego można się spodziewać, Friedrich Schlegel. We wpływowym periodyku „Europa” zdołał narzucić czytelnikom schemat artystycznej przeszłości o diametralnie odwróconej sile grawitacji – rozwój sztuki malarskiej nie ciąży ku centrum klasyczności formy i wyrazu, ale rozgrywa się w sekwencji zatury i odzyskiwania duchowej czystości i siły symbolu. Ten „neue altertümeln-de, katholisch-christliche Kunstgeschmack” oczekuje od prawdziwej sztuki „mistyki, religii i chrześcijańskich tematów”, wynosząc malarzy przedrafaelowskich ponad Tycjana, Correggia, del Sarta czy Giulia Romana¹⁹.

Widać z tego wyraźnie, że dukt krytyki Burckhardta nie omija żadnego z punktów wyznaczonych trzy dekady wcześ-

¹⁸ Cyt. za: BUSCH und BEYRODT (1986), s. 129.

¹⁹ Cyt. za: BUSCH und BEYRODT (1986), s. 130-131.

niej przez Goethego i Meyera²⁰. Wiele się jednak zmieniło. Burckhardt, odrzucając „Kunstpietisterei” jako fałszowanie celów sztuki, nie podzielał estetycznej rezerwy Goethego do chrześcijańskiego sentymentu religijnego jako fundamentu twórczości. We wspomnianym tekście z „Maikäfer”, będącym w istocie relacją z podróży do paryskich muzeów, analizuje twórczość Murilla także pod kątem poczucia religijności. Nie da się zaprzeczyć, że malarstwo doby kontrreformacji zostało pozbawione „pobożnego idealizmu” w prezentacji postaci, tak zadziwiającego w epoce Fra Angelica, sztuka atoli, zawsze dążąc do czegoś nowego, dzięki wysiłkom takich potężnych jednostek, „Gewaltmenschen”, jak Murillo właśnie czy Guido Reni, zdołała przywrócić „idealną treść”, mimo że skrytą pod realistycznym modusem reprezentacji. Przeto malarstwo tych mistrzów nie jest zaprzeczeniem dawniejszej pobożności, lecz istotnym dopełnieniem sfery wyrazu poprzez najczystsza ekspresję religijnego skupienia – „Andacht”. Tutaj Murillo jawi się niepokornemu, młodzieńczemu Burckhardtowi jak mistrz nad mistrzami, w tym aspekcie twórczości przerastający nawet Rafaela.

Chciałoby się przypomnieć za Rankem, nauczycielem Burckhardta, że wszystkie epoki są jednakowo blisko Boga i nie bez przyczyny szwajcarski adept nauk historycznych dorzuca uwagę swego berlińskiego mistrza o baroku jako erze sztuki „ekstazy”. Wszelako już w tych wczesnych wypowiedziach Burckhardta zawierają się *in nuce* przeświadczenia, które nadawały spójność jego postawie badawczej przez następne dziesięciolecia. Pierwsze z nich głosi, że uprawianie historii i wydawanie

²⁰ Jak przenikliwie spostrzegł Theodor Hetzer, Goethego, Meyera i Burckhardta łączy przekonanie, kluczowe dla całego XIX stulecia, że tylko „krytyka i poznanie” („Kritik und Erkenntnis”) mogą stanowić zapórę przed zepsuciem smaku i formy artystycznej, gdyż sama sztuka okazała się za słaba – HETZER (1957), s. 196-197.

aktów oceny dokonuje się w kontekście poznawczych zamiarów i reguł współczesności, ale nie ze względu na teraźniejszość. Klasyczne rozróżnienie teoretycznych oraz praktycznych celów poznawczych, zastosowane do rozważań nad historią, siłą rzeczy powinno uzyskać odmienną redakcję: historia nie usprawiedliwia współczesności, nie legitymizuje jej w sensie nieuchronnych następstw. Może jednak dopomóc w zrozumieniu niektórych zjawisk świata, który otacza nas *hic et nunc*. Tyle tylko, że wówczas, nawet bezwiednie, przeszłość nierzadko staje się narzędziem krytyki zepsutej, zdeprawowanej kultury współczesnej. Czy można tego uniknąć?

Zapewne, lecz otwarta i zdeklarowana rezygnacja z tak pojmowanej krytyki pociąga za sobą bezwzględną akceptację surowych wymogów historyzmu, a prawdę rzekłszy, jednej tylko rzeczy – konsekwentnego relatywizmu. Prawdopodobnie niweczy on w ogóle możliwość uprawiania historii, a jeżeli nawet pozwala zachować cię szansy, to zaprzepaszcza jedyny w takiej sytuacji punkt oparcia: historycznie uwarunkowaną pozycję samego historyka.

Najlepiej unaoczni to konkret i wymowa sporu o obrazy niemieckich nazareńczyków. Franz Pforr, duchowy przewodnik pierwszego pokolenia tej „szkoły”, podsunął formalną zasadę tworzenia, która miała tę dobrą stronę, że wynikała niby z praktyk dawnych artystów o niezmaconej pobożności, jak również z samej natury. Ostry, krystaliczny, precyzyjny kontur jednocyfł w opinii Pforra prawdę natury z prawdą sztuki dawnej. Meyer oraz Goethe poddali w wątpliwość to artystyczno-historyczne „równanie”, przeciwstawiając mu zasady stylu dojrzałego, jak to widzieliśmy poprzednio. Burckhardtowska refutacja natomiast wysuwa inne argumenty, a mianowicie: historyczna postawa XIX wieku uczy nas nie tylko tego, by każdej epoce oddawać sprawiedliwość. Nade wszystko uczy nas poszanowania dla historycznej perspektywy obdarowanej uniwersalnością, jakiej nie znały inne epoki.

Zawiera się w niej, prócz oczywistego dla postronnego obserwatora otwierania ciągle nowych obszarów historii i kultury, nakaz uchwycenia relacji między porządkiem rozwoju i przemian stylu a rozważanymi „statycznie”, w oderwaniu, środkami artystycznymi, które aktualizują się zawsze w określonym dlań momencie i w sferze wprost bądź po cichu wyrażonych przepisów postępowania albo też przyjętej estetyki. W środowisku bractwa św. Łukasza osąd, by tak rzec, wyprzedził nie tylko dzieło, ale i sam akt poznania. Uprzywilejowanie czystego konturu nie wypływa w neodparty sposób z domniemanej postawy religijnej; mało tego, nieskazitelny, ostry rysunek, rozmyślnie odarty w swojej prowokacyjnej jednoznaczności z efektów światłocieniowych, przestrzennych, nie odrodzi jeszcze przez to poczucia religijności. To, co ongiś było wyrazem prostej pobożności, dziś staje się manifestacją starannie wykoncypowanej niezgody na jej domniemany zanik. Środek wyrazu, odcięty od swojego pierwotnego kontekstu, zyskuje pozorną samodzielność i przewrotny status wzorca negatywnego, ponieważ tak naprawdę jałowiej w dwójnasób: pozbawiony pierwotnego otoczenia, czyli współbrzmienia z innymi elementami konstrukcji plastycznej, jak również wyrwany z szerszego strumienia przemian. Nic to nie da, jeśli zamkniemy oczy i przekreślimy gestem sprzeciwu następnych dwieście czy trzysta lat dziejów sztuki w nadziei, że akurat tym razem to współczesność uzasadni historię. Tego autoramentu skok w przeszłość jest oczywiście dozwolony, ale sam w sobie zdradza ahistoryczne korzenie decyzji, wszak projektuje przyszłość jako obszar gry czystych możliwości, wypreparowanych z procesu postrzegania przeszłości w próżni wyidealizowanych oczekiwań i życzeń. „Wozu denn – ironizuje jak najstuszniej Burckhardt – hat der unser Hergott unserer Zeit diese Universalität gegeben, die ihr in allen Poren sitzt?”²¹ Czyżby taka „uniwersalność” spojrzenia była czymś marnym i błahym?

²¹ BURCKHARDT (1997), s. 120.

W dobrej wierze można by wysunąć ugruntowaną wątpliwość, czy przedstawiony krytyczny rozbiór „modelu historii” grupy artystów z San Isidoro znalazłby zastosowanie na płaszczyźnie sztuki podporządkowanej odmiennym schematom rozwoju aniżeli sztuka XV-XVIII stulecia. Dlatego też w mocy pozostaje dylemat „Universalgeschichte”, a ściśle biorąc, zamiar pogodzenia różnych form sztuki i kultury w jednolitym strumieniu czasowym.

Nieodparcie pojawia się jednak pytanie: czy taka operacja jest w ogóle wykonalna? Istnieją wszak różne rytmy czasowości, „zagęszczenia” czy „nierównomierne przepływy” czasu. Przebiegi czasu dla rozmaitych dziedzin kultury nie są ani jednakowe, ani jednostajne. Czas ogarniający wszystko to figura węża pożerającego własny ogon, banalna konstatacja zmiany, Hegłowski Duch albo wewnętrznie puste trwanie, by wymienić tylko kilka z narzucających się skojarzeń. Co ważne, w tym ostatnim przypadku sens przeszłości zależałby prawie całkowicie od decyzji albo interesów historyka.

Nie wolno bowiem tracić z oczu tego, że poszukiwanie sensu przeszłości nie musi wcale pokrywać się z tęsknotą za pochwyceniem celu dziejów. Rekonstrukcja przeszłości zmierza ku wyjaśnieniu faktów albo zjawisk, powiązanych w pewną strukturę, niechby tylko narracyjną, która nie ma jednak ani holistycznego wymiaru, ani cienia nawet celu ostatecznego. Rekonstrukcja zdarzeń minionych, czy to będzie ujrzenie dziejów w serii „najpiękniejszych malarskich kompozycji”, jak określił to młody Burckhardt w liście do przyjaciela²², czy może „re-enactment of the past” Collingwooda, z naciskiem na wyobrażeniowe przeżycie²³, mimo że dość swobodnie poczyną sobie z kategorią „celu”, za nic nie może lekceważyć pytania o swój własny, we-

²² BURCKHARDT, Briefe I, 62.

²³ O znaczeniu wyobraźni w rekonstrukcji historii por. świetny artykuł JUSZCZAK (1979), s. 27-64.

wewnętrzny cel, a zatem faktu swojego oddziaływania na czytelników, dla których i z kręgu których powstaje. Tutaj właśnie „historia” i „paideia” podają sobie ręce, wbrew przestrogom Arystotelesa, że ta pierwsza nie jest dość filozoficzna.

XIX-wieczni historycy sztuki uświadamiali sobie ten problem z całą ostrością, gdyż przynajmniej do połowy stulecia ich dyscyplinę traktowano jako debiutanta w rodzinie „studia humaniora”. Okrzepnięcie nowej gałęzi wiedzy postępowo nie tylko na drodze instytucjonalnej, ale odbiło się także silnym echem w dziedzinie spraw publicznych. Z całego zastępu pierwszych historyków sztuki najbardziej wyczulony był na to chyba Kugler, pełniący zresztą od 1843 roku ważne funkcje administracyjne i urzędnicze, odpowiedzialne za organizację życia artystycznego ówczesnych Prus²⁴. W Berlinie taka kuratela państwowa, rozciągnięta nad sztuką, nikogo nie dziwiła, zważywszy jeszcze na istotne powiązania ze światem muzeów i ruchem ochrony zabytków, chociaż na pewno głęboko tam w pamięć zapadły słowa z listu Carstensa do ministra von Heinitza:

²⁴ O Kuglerze zob. TREUE (1953), s. 483-526. Burckhardt do końca zachował najgłębszy szacunek i swego rodzaju tkliwość dla swojego berlińskiego nauczyciela historii sztuki, ale chyba nie podzielał jego poglądów politycznych. U Kuglera poważny i żywy zmysł historyczny łączył się ze szczerym patriotyzmem lokalnym, nad którym czasami przeważało „agresywne” poczucie narodowe, oczywiście związane wówczas z Prusami. Kugler wielokrotnie dawał wyraz przekonaniu o moralnej i kulturowej wyższości Niemców nad Polską, z satysfakcją pisał, że na mapach nie ma już śladu tego „rozległego królestwa”. Kugler był również autorem bardzo popularnej w swoim czasie, wiernopoddanej biografii Fryderyka II Wielkiego, ozdobionej reprodukcjami Menzla. Berliński historyk wielokrotnie podkreślał znaczenie sztuki w życiu narodu niemieckiego, kładąc nacisk także na państwowe zadania sztuki. Z liberalnego ducha von Humboldta nie ostało się tutaj już zgoła nic, a przecież Wilhelm von Humboldt również stawił przed sztuką zadania wychowania i oświecenia całego społeczeństwa w ramach państwowego mecenatu.

„Nie należę do Akademii, ale do ludzkości”. W przytaczanej już przedmowie do *Handbuch der Geschichte der Malerei* Kugler skromnie rezerwuje sobie miano kompilatora faktów, dat, swoich i cudzych obserwacji, przy czym autor nie rezygnuje z prawa do subiektywnej oceny. Całym tym przedsięwzięciem, powiada, kierowała chęć wręczenia tym wszystkim, którzy są nieobcy ze sprawami sztuki, przewodniego wątku, nici pozwalającej na zwiedzanie labiryntu sztuki. Autor książki zwraca się do szerokiej publiczności w przekonaniu i z nadzieją, że jak głosi motto innej pracy – pism Wilhelma von Humboldta: „Kunstgenuß ist einer Nation durchaus unentbehrlich, wenn sie noch für irgend etwas Höheres empfänglich bleiben soll” („Obcowania ze sztuką nie może wyrzec się naród chcący aspirować do czegoś wyższego”).

To powszechne zainteresowanie sztuką, przenikające niczym gwałtowny przypływ energii całe nieomal społeczeństwo Prus, nader trafnie przeanalizował sam Schnaase: dzisiejsze zamiłowanie do sztuki zakorzenia się w glebie historii nie jest, jak ongiś, swobodną skłonnością do upiększania ani też poważną podniętą – „ernste Anregung”²⁵. W ten sposób niemiecki historyk zwrócił uwagę na pojawienie się nowej publiczności, dla której sztuka nie stanowi wyzwania, jak to się dzieje w przypadku znawcy, i dla której przestała być formą wyrafinowanej zabawy – wkroczyła w obszar powszechnego wykształcenia.

Inne czynniki, dodajmy, nie pozostały tu bez wpływu. „Befreiungskriege”, Humboldtowska reforma uniwersytetu i norm nauczania, rozniecona przez romantyków fascynacja swojskością, ludowością, rdzennymi tradycjami kultury, wreszcie rozczarowanie spekulatywną historiozofią przyniosły w efekcie dominację historii w hierarchii nauk. W jej cieniu historia sztuki miała się wcale dobrze, a społeczny sukces zawdzięczała w jakiejś mierze także zadawnionemu antagonizmowi z Francją – imperatyw

²⁵ Cyt. za: BUSCH und BEYRODT (1986), s. 325.

dorównania kulturowym osiągnięciom sąsiadów zza Renu nie czynił żadnego wyjątku dla edukacji w sprawach sztuki²⁶.

Byłoby ponadto fatalnym błędem pominąć sprawę o kapitalnym dla kultury niemieckiej znaczeniu – obowiązkowej, wręcz mitycznej od czasów Goethego podróży do Włoch. Sztuka renesansowej Italii nadal stanowiła ostatni chyba wspólny język budowniczych aksjologicznej wieży Babel połowy XIX stulecia i niewiele znaków zapowiadało wydarzenia tak zdumiewające i groźne, jak publikacja *Rembrandt als Erzieher* Juliusa Langbehna. Zdumiewające, dlatego że w tej książce tradycja sztuki Południa została zdyskredytowana jako kanon kultury, groźne natomiast dlatego, że wyrosła na gruncie „kulturowego pesymizmu”, skąd, jak to świetnie opisał Fritz Stern, wiodła już nazbyt prosta droga do nacjonalistycznego amoku²⁷.

Der Cicerone Burckhardta, druga po *Czasach Konstantina Wielkiego* książka, wychodzi jakby naprzeciw oczekiwaniom

²⁶ Ten wątek pojawia się już w listach Winckelmanna, dla przykładu w liście do Genzmera z 1756 roku znaleźć można taką pochwałę Rzymu: „Poza Rzymem nie ma prawie nic pięknego na świecie; jedna jedyna willa rzymska ma z samej swej natury więcej piękna niżli wszystko, co zrobili Francuzi” – WINCKELMANN (1948), s. 225. Co ważne, odżegnywano się już bardzo wcześnie od rewolucji tak politycznej, jak i artystycznej. Goethe niedwuznacznie oświadczał w eseju *Literacki sankiulotyzm*: „Nie życzymy sobie przewrotów, które miałyby przygotować w Niemczech grunt pod dzieła klasyczne” – GOETHE (1981), s. 118. *Listy o wychowaniu estetycznym człowieka* Schillera również są odpowiedzią na potworności epoki terroru w rewolucyjnej Francji.

²⁷ STERN (1965), s. 153-177, zwł. s. 156-157 plus przypisy gwiazdkowe na tych stronach. Jak przypomina Fritz Stern, *Rembrandt als Erzieher* Langbehna uzyskała bardzo pozytywną recenzję samego Wilhelma Bodego, a Alfred Lichtwark, dyrektor muzeum w Hamburgu, z którym Langbehn utrzymywał bliskie stosunki, w 1886 roku mówił o konieczności przełamania dominacji sztuki klasycznej i renesansowej we wrażliwości Niemców. Nową wrażliwość, narodową i volkistowską, miał gwarantować Rembrandt.

„gebildeten Stände” w kwestiach sztuki i estetyki, ale traktuje to zadanie z wyraźnie wyczuwalnym dystansem²⁸. Została ona bo-

²⁸ Publikację *Der Cicerone* w 1855 roku poprzedziła praca Burckhardta nad hasłami dotyczącymi sztuki do tzw. *Konversationslexikon* – wydawnictwa Brockhause. Wyraźnie rysuje się tutaj zainteresowanie Burckhardta sztuką Europy Północnej, a także jej ocena na tle zaawansowania stylowego sztuki Italii. Już tutaj pojawiają się charakterystyczne określenia twórczości Michała Anioła – „Laune und Willkür”, oraz surowe potępienie dowolności. Walther Rehm słusznie przypomina, że na przykład Winckelmann używał słowa „frech” na określenie „królestwa dowolności” – por. REHM (1941), s. 115-117. Prócz tego Burckhardt przerobił i znacznie poszerzył obszerne fragmenty kolejnego wydania *Handbuch der Geschichte der Malerei* Kuglera. W rezultacie powstała nowa książka. Niektóre sformułowania, wykorzystane tutaj przez Burckhardta, powróciły echem w *Der Cicerone*, jak na przykład porównanie zasad architektury gotyckiej, zwanej tutaj jeszcze „stylem germańskim”, z architekturą renesansu: „Tam, gdzie styl germański, w najlepszym tego słowa znaczeniu, rozwinął rytm ruchu, za którym wzrok wędruje w górę aż do klucza sklepiennego, do zwieńczenia ściany szczytowej, to tutaj wprowadzono rytm mas, nowe piękno stosunków [...]”. Fritz Kaphan i Werner Kaegi zgodnie wskazują, że Burckhardt postawił sobie tutaj za cel uzyskanie prawdziwie uniwersalnej perspektywy historycznej, włączając w schemat analizy również epoki upadku; decydował o tym nie tylko podręcznikowy, encyklopedyczny charakter pracy, lecz także postulat oparcia historii sztuki na szerokim tle historii kultury. Kiepskie dzieło czy słaba osobowość artystyczna może nie mieć żadnego znaczenia, a jednak może posłużyć jako wyraz czasu i świadectwo jego pełni. Dlatego też Kugler i Burckhardt pospołu doceniają związek sztuki i religii. Por. KAEGI III, s. 64-66, 113; KAPHAN (1942), s. 24-56. Kaphan bardzo rozsądnie przytacza też polemikę Schnaasego z Burckhardtem na temat genezy i wartości sztuki nowożytnej Europy Północnej. Burckhardt akcentował problem nowości formy i odrodzenia wątków antycznych, dla Schnaasego sztuka Północy tego czasu była nową fazą rozwojową „sztuki chrześcijańsko-germańskiej”, kwitnącej w czasach średniowiecza. Indywidualizm renesansowy Schnaase interpretował jako „fazę rozwoju subiektywności obecnej w religii chrześcijańskiej” – KAPHAN (1942), s. 53. Nie bez racji dowodzono, że załączki „volkistowsko-germańskiej” interpretacji renesansu tkwią w pismach Schnaase-

wiem jednocześnie pomyślana na kształt teoretycznego i praktycznego rozrachunku z pewną tradycją historycznego myślenia o sztuce.

Już z tego tylko względu *Der Cicerone* nie poddaje się żadnym jednoznacznym określeniom, a wykrycie *genus proximum* dla tego dzieła jest zadaniem chyba niewykonalnym²⁹. Po trosze, jak deklaruje sam autor, może ono pełnić funkcję przewodnika dla zwiedzających w pośpiechu Italię i dla tych, którzy wzorem Ruskina nie wsiądą do pociągu, lecz wybiorą powóz albo pieszą wędrowkę. Oczywiście tytuł zdaje się to sugerować. *Cicerone* wszelako to ktoś więcej niż nasz przewodnik, jest on w pewnym sensie intelektualnym mentorem i opiekunem w wędrowce po skarbach Italii. Zaskakująca pozostaje jego skromność, ostrożność w wytyczaniu celów. Chce on, co najwyżej, „Umrisse vorzuzeichnen, welche das Gefühl des Beschauers mit lebendiger Empfindung ausfüllen könnte”³⁰.

Zarysy, wskazówki co do sposobu odczuwania sztuki, obcowania z nią – tak naszkicowany program przekracza oczywiście schematy przewodnika. „Mit lebendiger Empfindung” –

go, wcześniejszych aniżeli rewelacje Arthura hr. Gobineau – por. HAUSMANN (1999), s. 13. Burckhardt nie przeczył, że charakter narodu może się przejawiać w sztuce; co więcej, pojęcie „narodu” może przyczynić się do uporządkowania oraz wyjaśnienia pewnych zjawisk artystycznych jako zjawisk kulturowych – nigdy jednak nie da odpowiedzi na pytania najważniejsze, dotyczące problemów artystycznych i całkowicie ponadnarodowego „obiegu” sztuki, jej znaczenia i oddziaływania artystycznego – por. SCHLINK (1996), s. 308-310.

²⁹ Christopher Höcker wskazuje na odrębność *Der Cicerone* od literatury podróżniczej, której wzorce dyktowali dla przykładu Goethe czy Stendhal, a także od typowych przewodników – HÖCKER (1998), s. 119-120. Pozycję i znaczenie tej książki dla Niemców trafnie określił Carl Justi, nazywając ją „Vormund unseres Geschmacks” (nauczycielem, pod którego opieką kształtował się smak).

³⁰ BURCKHARDT (1925), s. VIII.

z żywym, głęboko zapadającym w pamięć wrażeniem – urasta do rangi kluczowego sformułowania. Występuje ono często w pismach Burckhardta; określenie „lebendig” należy do jego żelaznego słownika ocen o pozytywnych konotacjach i jasno wskazuje na taki aspekt obcowania ze sztuką, którego nic nie powinno przesłonić ani tym bardziej wyrugować – na żywotny kontakt z dziełem, kształtujący nie tylko wrażliwość na piękno, pobudzoną przez wielość form artystycznych, lecz także na budowanie dialogu między sztuką a życiem w witalnym procesie przypominania, odkrywania ciągłości w świetle różnic stylowych, odmiennego ujęcia postaci czy tematu. „Stilparallelen”, o których napomyka autor *Der Cicerone*, tworzą naturalnie wiązki równoległych relacji stylistycznych. Burckhardt nie ujmuje ich jednak w sposób czysto formalny, rozwiązania problemów artystycznych są czymś więcej niżli tylko pogłębiającą się autonomizacją procesów kształtowania plastycznego, jak sądził na przykład Konrad Fiedler. Pojęcie „Stilparallelen” skrywa w sobie zasadę porównania całego bogactwa ekspresji, znaczeń, obrazów świata widzialnego, frapujące *paragone* wytrawnego oka i wykształconego umysłu, przeprowadzone w perspektywie ciągłej dialektyki zysków i strat określonych treści i wartości wyrazowych oraz artystycznych, dialektyki nieubłaganej, skoro jej potężne ciśnienie historyczne wyrzuca poza granice normatywności zarówno renesansowy model postępu *sub specie imitationis* – jeśli wolno tak powiedzieć – jak i pojmowanie sztuki jako wyrazu na podobieństwo Hegla czy romantyków.

Podtytuł *Der Cicerone – Eine Anleitung zur Genuß der Kunstwerke Italiens* – komplikuje ten obraz sytuacji o drugie podstawowe pojęcie, „Genuß”. Sugeruje ono rozkosz widza i przyjemność czytelnika, tworząc zarazem punkt ogniskujący myślowe napięcie i treści Burckhardtowskiego przewodnika. Soczewka widzenia wyławia z przeszłości przede wszystkim kontrast form nasyconych znaczeniem wizualnego doświadczenia, rzuconych na tło oświetlonych niezwykle wrażliwością ekfraz i analiz stylu.

„Genuß”, jak objaśnia Wilhelm Schlink³¹, tworzy z rozmysłem wybraną antytezę romantycznego przeżywania sztuki w natchnieniu pomieszanym z gwałtowną (choć często skrywaną) emocjonalnością i sensualistyczną delectacją; Burckhardt dąży do wizji uogólniającej, która w swoich założeniach różni się od romantycznej syntezy tym, że nie absolutyzuje dzieła wbrew historii i historii sztuki. Romantyczna synteza może spełnić się co prawda w historii, ale pojętej jako proces wzrostu świadomości ducha aż do samozniesienia formy artystycznej. Widząc tę sprawę od innej strony, romantyczna synteza musi godzić sprzeczności formy i idei, materii i ducha albo też uzyskać samospełnienie w absolutnej tożsamości wszystkich potencji życia, czego pragnął „książę romantyków”, Schelling.

Burckhardt nie tyle nie uznaje tej sprzeczności, ile raczej niweluje jej radykalizm. Sztuka jest dlań rewelacją historyczną, ale już niekoniecznie *apokalipsis* romantycznej wyobraźni, by przywołać tutaj wnikliwą formułę Meyera Abramsa. A takich wątków polemicznych z romantyzmem wyśledzić można w pismach szwajcarskiego humanisty znacznie, znacznie więcej³².

³¹ SCHLINK (1982), s. 47-55. Schlink świetnie pokazuje, że wedle Burckhardta „Genuß”, niewysłowione do końca rozkoszowanie się sztuką zakłada zarazem podanie warunków, które muszą być spełnione, by sztuka w ogóle była możliwa.

³² O romantycznym stosunku do pejzażu Niemiec i romantycznym przeżywaniu splotu historii i kultury niemieckiej przez młodego Burckhardta, zwłaszcza podczas studiów w Bonn i nadreńskich wędrówek, zob. SCHIEDER (1962), s. 167-168. Szerzej o stosunku Burckhardta do ruchu romantycznego – MARKWART (1920), s. 92-134, a także NEUMANN (1927), s. 127-137, wreszcie KAEGI III, s. 129-136. O oddziaływaniu pewnych wątków romantycznego konserwatyzmu politycznego na Burckhardta zob. KUDEROWICZ (1973), s. 74-86. Młodzieńcza fascynacja romantyzmem przejawia się najpełniej w licznych wierszach Burckhardta, zob. GASS (1967). Oprócz jednak rozwoju poglądów Burckhardta na sztukę najważniejszym aspektem jego fascynacji i zarazem sporu z romantyzmem pozostaje niebywale złożony stosunek do Niemiec jako tradycji i wspólnoty

Co zastanawiające, są one czasem tajemniczo splecione z ideami, których źródła są niezaprzeczalnie romantyczne. Trudno obronić się przed wrażeniem, że Burckhardt czegoś romantykowi zawdzięczał.

Jak się dalej okaże, była to sytuacja paradoksu, bynajmniej nie jakiejś *Hassliebe* czy eklektyczny z ducha wybór. Owa paradoksalność rodzi się na samym początku, na wstępie zarysu

kulturowej oraz politycznej. Marzenia i tęsknoty młodego Burckhardta najpełniej wyczytać można z listu do siostry, Luizy Burckhardt: „Jakże często pragnąłbym upaść na kolana przed tą świętą, niemiecką ziemią i podziękować Bogu, że mówię tym językiem! Niemcom zawdzięczam w s z y s t k o! Moi najlepsi nauczyciele byli Niemcami, karmiłem się przy matczynej piersi niemieckiej kultury i nauki, z tej ziemi zawsze będę czerpał swoje najlepsze siły – i oto teraz [przede mną] ten naród, ta świetna młodzież niemiecka, i ten kraj, ogród Boga! – Czyż jestem godzien, by stąpać po tej ziemi nasyconej krwią męczenników? [...] Miłość przez całe życie – oto wszystko, co mogę ofiarować temu wspaniałemu krajowi, u jego stóp składam moją ambicję i cokolwiek mógłbym osiągnąć, to czynię nie dla siebie, lecz dla tego narodu! Niech niebo błogosławi Niemcom!” – BURCKHARDT, Briefe I, 50. Nieposkromionej egzaltacji tego podziwu dla kultury Niemiec odpowiada wprost proporcjonalnie surowość późniejszej krytyki kultury i polityki niemieckiej, przede wszystkim po roku 1871 i w czasie Kulturkampf. Burckhardt, obok Nietzschego, należy do najostrzejszych i najwnikliwszych krytyków zjednoczonych Niemiec oraz roli państwa pruskiego w dziejach Europy. Zob. ZEEDEN (1963), s. 86-105, oraz HOFMANN (1971), s. 433-453. Lakonicznie i trafnie o stosunku Szwajcarów do Niemiec pisał w liście do von Hofmannstahla Carl J. Burckhardt, komisarz Ligi Narodów w Wolnym Mieście Gdańsku: „U nas w Szwajcarii? U nas istnieje jeszcze niezłomne poczucie niemieckiej ojczyzny bez żadnego nacjonalizmu. Gotthelf, Leller, Meyer, Jacob Burckhardt usiłowali pokazać mówiącym po niemiecku Szwajcarom, że w istocie, choć nie politycznie, są Niemcami. Lecz odwrócili się oni już od Niemiec roku 1848, o Rzeszy niemieckiej Bismarcka, która przejęła tak wiele z francuskiego wzorca XVII wieku, nie chcieli nic więcej wiedzieć” – HOFMANNSTAHAL, BURCKHARDT (1956), s. 91-92. Tematem tego listu był problem przyszłości Europy i idea federacji na kontynencie.

celów pracy. Twórca *Der Cicerone* stanowczo rezygnuje z prób prześledzenia i wypowiedzenia „najgłębszej myśli – idei dzieła sztuki”. Gdyby udało się wyrazić ją w słowach, sztuka malowania czy rzeźbienia byłaby najzwyczajniej zbędna, konkluduje Burckhardt³³. Tym samym zanegowany został dogmat romantycznej wiary, mający najrozmaitsze redakcje: czy idea prześwieca przez dzieło, czy też tką sieć zależności treści z formalnym szkieletem obrazu-mitu albo też bezpośrednio charakteryzuje twórcę w sensie wyrazu genialności, osobowości lub charakteru. Owej idei dzieła nie ogarnia ani jego sens, ani fundament formy, ani intencje twórcy. Otacza ją niby zmowa milczenia; nawet historia jej nie rozerwie. Można ją zobaczyć, ale opisać można wyłącznie poprzez przybliżenia historyczne o różnych stopniach ostrości. Przybliżenia i powiększenia, „przekroje” przez trzy „Weltpotenzen”: kultury, polityki i religii, jak później powie Burckhardt.

Niewyraźalność idei dzieła sztuki, tajemnica jej istnienia nie łączy się tutaj z neoplatońskim pięknem Winckelmannna, lecz zanurzona jest w niepowtarzalnej formie wytworu ludzkich rąk – *individuum est ineffabile*. Nade wszystko jednak sam język, którym posługujemy się, myśląc o sztuce, natrafia na granice własnej zdolności ekspresji oraz przekazu.

To przekonanie Burckhardt dzieli wspólnie z romantykami. Odczuwając boleśnie nieporadność oświeceniowej wykładni mitu-obrazu, broniąc się rozpaczliwie przed inwazją naukowej, fizycznej wizji świata jako jedynej godnej rozumu i rozumowi

³³ Również Goethe w eseju *O Laokoonie* wyraża najgłębsze przekonanie o niewyraźalnym, istotowym rdzeniu każdego wielkiego dzieła sztuki: „Prawdziwe dzieło sztuki, niczym dzieło natury, pozostaje czymś nieskończonym dla naszego umysłu; przypatrujemy mu się, odczuwamy je; ono na nas działa, lecz właściwie nie można go poznać, nie mówiąc już o tym, że jego istota, jego zasługa nie dają się ująć w słowa” – GOETHE (1998), s. 56. Burckhardt wszelako pozostawał sceptyczny wobec ulubionej przez Goethego analogii dzieła sztuki i dzieła natury.

dostępnej, poszukiwali śladów moralnego i religijnego odrodzenia w nowym doświadczeniu natury i sztuki. Język teorii i krytyki sztuki, postawiony wobec niezwykłych rozstrzygnięć formalnych w plastyce, został przymuszony do objęcia nieprzystawalnych często sfer rzeczywistości. Sklejanie oddzielonych od siebie warstw, oddzielonych sztucznie – „was die Mode streng geteilt”, jak powiada Schiller – nadało językowi status współkreacji i performatywnego wydarzenia się, zaprzeczenie mowy jako biernego narzędzia komunikacji. Tym bardziej drażniła ich bezradność języka wobec obrazu. Aby temu zapobiec, roili o synestezji, uniwersalnym języku metafory-symbolu, nowej mitologii czy wreszcie o prajęzyku – języku muzyki, pierwotnej mowie duszy, jak chciał Herder³⁴.

Burckhardt proponował czytelnikowi *Der Cicerone* inną drogę. Rzecz ciekawa, zaczyna się ona od aktu nieomal samobójczego dla pisarza, tj. eliminacji pewnych grup czytelników. Z dawien dawna publiczność artystyczną dzielono na znawców, rozumiejących tajniki i cele sztuki, oraz na tłum, który raduje się tym, co hałaśliwe czy prymitywne. Poczucie historii przekształca się w rzeczy ogląd doskonałości artystycznej. Istnieje kanon wielkości, rząd arcydzieł, ale dla ich bezstronnej oceny należy rozważyć także i to, co jest przejawem rozkładu formy czy zepsucia smaku. Dlatego Burckhardt podkreśla konieczność szczegółowej obserwacji rzeźby barokowej po to, by pełniej rozkoszować się „spełnionymi dziełami złotego wieku”, czyli renesansu, oczywiście. W każdym razie, dodaje, ten obowiązek spada szczególnie na nas, laików, ponieważ artyści winni studiować wyłącznie rzeczy najlepsze.

Jakże charakterystyczne zdaje się tutaj niezwykle delikatne, ale dostrzegalne przesunięcie akcentów. Edukacja estetyczna w sensie ścisłym przynosi owoce sztuce jako takiej, piękno odradza się z piękna, artystyczne postrzeganie formy ma zaiste

³⁴ Por. np. DAHLHAUS (1988), s. 87-97.

posmak niezależności. Publiczność nie ma innej drogi ku pięknu, tylko poprzez historię. Popularność danego dzieła, kanoniczność jakiegoś zabytku niewiele tutaj zmieniają. Z tego powodu Burckhardt wyklucza tych, których zadowala tylko to, co najrzadsze i najtrudniej dostępne, nie sztuki bowiem naprawdę oni poszukują.

Dlatego też należy przywrócić energię oddziaływania dziełom na pozór znanym wszystkim albo też zapomnianym skarbowi ludzkiej zdolności tworzenia. Pierwszym krokiem jest budowa spójnej wizji historycznej, pierwszym śmiałkiem, który tego się podjął, był Franz Kugler. Toteż *Der Cicerone* Burckhardt zadedykował swojemu mistrzowi. Dziś nie bez wzruszenia czytamy słowa wyrażające głęboką rewerencję i wdzięczność dla człowieka traktującego go przez cztery lata studiów berlińskich niczym „dziecko [swego] domu”. „Tobie jestem winien najlepszą część mojego wykształcenia”, zauważa. Nieco dalej dodaje:

Także i w tej książce wszystko cenne, co w niej znaleźć można, jest owocem Twojej zachęty. Za wszystko inne życzyłbym sobie, aby mnie samego uczynić odpowiedzialnym. Widzisz sam, jak zmagalem się z tym naszym już trochę postarzałym językiem estetyki, by na powrót przywrócić właściwe mu istnienie [...]”³⁵.

Tak oto pojawił się przed nami drugi czynnik, fundament całej operacji odnowienia doświadczenia artystycznego – język adekwatny do nowej sytuacji historycznej, ale także do intensywności poznawania sztuki mocą kunsztownej ekfrazy i precyzyjnej analizy formy.

Wszelako nie sposób umknąć przed pytaniem o przyczyny starzenia się języka obcowania ze sztuką. Taki język, język krytyczny ze swojej istoty, staje się anachronizmem wówczas, kiedy wygasa jego zdolność oceny poprzez przyjęte schematy i nawyki percepcji formy. Wbrew pozorom mniej ważne są tutaj kryteria

³⁵ BURCKHARDT (1925), s. XV.

doskonałości, bo te się zmieniają i można je odrzucić albo modyfikować. Rzecz jasna, modele przyswajania formy są wewnętrznie uzależnione od zasad perfekcji albo posunięć aktualnie uznawanych za pożądane czy wartościowe. Ponadto język interpretacji dzieł sztuki musi uwzględniać funkcje krytyczne, zgodne z określoną koncepcją formy, a ta nierzadko kształtuje się pod naciskiem, nawet negatywnym, współcześnie panujących nurtów artystycznych. Dobitnie i z pewną dozą przesady sformułował to Wölfflin w zdaniu: „Sztuka i historia sztuki biegną równoległe obok siebie”.

Starzenie się języka doświadczenia artystycznego to efekt ścierania się różnych modeli formy artystycznej oraz atrofii jego wewnętrznej dynamiki, dyktującej intensywność postrzegania dzieła. Jak można się domyślać, poprzez ów „postarzały język estetyczny” Burckhardt rozumiał niektóre przynajmniej wątki krytyki oraz estetyki romantycznej. Dość powszechnie badacze tych problemów zwracali uwagę na „Entpolitisierung der Kunstgeschichte” po 1848 roku, co znalazło odzwierciedlenie w języku tej dyscypliny, skupiającej się bardziej na problemach analizy formy, a mniej na poszukiwaniach fikcyjnych czy zgoła banalnych pomostów między życiem narodu, kulturą a wyrazem artystycznym. Jednak *Der Cicerone* Burckhardta nie mieści się w żaden sposób w granicach tak przyjętej formuły, a Heinz oraz Hannelore Schlaffer, chociażby, dostrzegają w tym dziele wyrazisty przykład „estetycznego historyzmu”, poszukującego w praktyce pisania dziejów sztuki możliwości utworzenia w świecie nowoczesnym „residuum mitologii”³⁶. *Scribere est agere*, jak wiemy, i sugestia ta ma niejakié podstawy. Byłby więc Burckhardt raz jeszcze niekonsekwentnym romantykiem, negującym język romantycznej egzaltacji, ale nadal śniącym o Schillerowskim „królestwie pięknego pozoru”, tyle że za zasłoną historii?

³⁶ SCHLAFFER (1975), s. 83. Por. jednak krytyczne uwagi w: FLAIG (1987), s. 79-95.

Być może niełatwo zdobyć się tutaj na jednoznaczną odpowiedź. Burckhardtowskie zmagania z językiem, zrodzone z poczucia jego niedostatecznej siły „demonstracji” i eksplikacji, by się tak niezręcznie wyrazić, podważają chyba przede wszystkim romantyczne postrzeganie formy w kategoriach „zniekształcenia perspektywy” historycznej, utożsamiającej to, co pierwotne, z czystością odczucia i doskonałością formy, oraz „rozchwiania” wymiaru ekspresji na skutek rozgorączkowanej emocjonalności. Trochę podobnie i prawie w tym samym czasie Ruskin myślał o „pathetic fallacy” – zniekształceniu prawdy natury w poezji romantycznej. Jednakże zakłócenia w percepcji formy Burckhardt wyprowadza z innej jeszcze romantycznej skłonności, mianowicie z pragnienia zawładnięcia czytelnikiem. Nie idzie o to, że jest to język pozbawiony argumentów, apelujący wyłącznie do emocji i poczucia wiary. Zarzut, jak się wydaje, polega na czymś innym – ten język w nadmiernym stopniu koncentruje się na samym sobie, stając się właściwie wewnętrznym monologiem.

Der Cicerone przeciwstawia mu więc język skromniejszy, *stilus humilis* jest jego wzorcem, środkiem – precyzja, celem – możliwie pełne zrozumienie formy, odczucie ekspresji w nieodłącznym świetle historycznych porównań. Z wielu ekfraz na pewno należy tutaj przytoczyć piękny fragment poświęcony świątyni Posejdona w Paestum, zgodnie uznawany za kanon XIX-wiecznego opisu dzieła sztuki, zaskakujący niespodzianie czytelnika nieomal na samym początku lektury:

Spośród trzech zachowanych świątyń antycznej Posejdonii oko tęsknie wypatruje największej, tej środkowej. To sanktuarium Posejdona, poprzez otwarte gruzowisko pomieszczeń z oddali połyskuje błękitne morze.

Złożona z trzech stopni podstawa dźwiga domostwo boga ponad powierzchnię ziemi. Te stopnie nie dla człowieczych stóp były przeznaczone. Pozostałości dawnej, doryckiej świątyni Heraklesa wskazują, że dla codziennego użytku ustawiono tam rampę zbudowaną ze stopni zwyczajnych rozmiarów.

Najdawniejszym świątyniom greckim, jak na przykład w Ochoi na wyspie Eubea, wystarczała budowla złożona z czterech kamiennych murów. Kiedy jednak sztuka grecka przebudziła się, wymyśliła biegnącą wokół kolumnadę z belkowaniem, najpierw może drewnianym, niebawem już z kamiennym. Ta kolumnada, pominiawszy jej szczególne przeznaczenie, jest niczym mniej jak idealnym, ożywionym wyrazem samego muru. W cudownej równowadze współdziałają napięte siły [kolumn] oraz niesionych ciężarów, tworząc jedną, organiczną całość.

Tym, co oko napotyka tutaj i w innych budowlach greckich, nie są po prostu kamienie, lecz obdarzone życiem istnienia. Musimy z uwagą prześledzić ich wewnętrzne życie oraz ich rozwój. [...]

Wyraz kolumny doryckiej, zważywszy na potężne belkowanie, musiał być odpowiednikiem największej siły podtrzymującej. Dałoby się postawić możliwie grube filary albo cylindryczne podpory, tyle że Grecy zwykli wywoływać [odpowiedni] efekt nie poprzez masy, ale dzięki idealnemu traktowaniu form. Ich porządek dorycki jest wszelako jednym z najwyższych wytworów ludzkiego odczucia formy.

Pierwszym środkiem, jaki wzięto tutaj pod rozwagę, było uwysmuklenie kolumny ku górze. Dawało ono oku tę pewność, że kolumna nie mogłaby się przewrócić. Drugim było kanelowanie, sugerujące, że kolumna napręża się oraz wzmacnia od wewnątrz, a wraz z tym przybywa jej siły; jednocześnie kanelury potęgują wrażenie parcia ku górze. Lecz linie kolumny, podobnie jak w całej budowli, nie [zostały wykreślone] z matematyczną twardością, i chyba spokojne ich narastanie pozwala najpiękniej odczytać ich wewnętrzne, twórcze istnienie. W ten sposób poruszona i ożywiona kolumna zdąża ku belkowaniu. Jego mocarny nacisk rozpiera szczyt kolumny na zewnątrz w postaci zgrubienia (echinus), tworzącego tutaj głowicę. Profil echinusa jest w każdej świątyni doryckiej najważniejszą miarą energii, prowadzącym dźwiękiem całości [...].

W marnych tylko napomknieniach będziemy mogli określić to wszystko, co wydobywa dusza tej wspaniałej budowli. Choć jest jednym z najlepiej zachowanych monumentów swego rodzaju,

domaga się przecież, by w myśli bez ustanku odnawiać i wczuwać się w to, co widzialne jest jeszcze tylko dla najbardziej wyczulonego poczucia pietyzmu. Jakżeż inaczej przemówiłaby do naszego zewnętrznego oka, gdyby nadal zdobiły ją wszystkie rzeźby przyciółków i metop, akroteria złożone z roślin i posągów, głowy lwów umieszczone na gzymsie koronującym, pokryte obecnie tak zniszczoną polichromią, a wewnątrz [znajdował się] wizerunek Posejdona oraz wota [złożone] przez uratowanych żeglarzy! A i tak przecież [świątynia ta] nawet w dzisiejszym stanie zachowania rozwija w najwyższej mierze nasze wyobrażenie o zdolnościach artystycznych Greków³⁷.

To klasyczny w swojej wymowie hymn na cześć doskonałości sztuki greckiej, pochwała idealności, która nie opuściła Burckhardta do końca życia. Perfekcja formy odsłania się na każdym kroku, ruch oczu odczytuje bezbłędnie jej porządek: wrażenie współgrających i przeciwstawnych sił konstrukcji, wytwarzających zarazem magnetyczne jakby pole przyciągania i odpychania optycznej energii dzieła, dalej, funkcjonalnie uzasadnione formy, przekształcające się dzięki wrażeniu piękna w idealny kosmos. Ten kosmos żyje, jest całością organiczną, „das lebende Wesen”, ożywioną tchnieniem niezrównanego poczucia optycznych warunków i możliwości formy oraz funkcjonalnych rozwiązań, przynoszących w sumie całość idealną.

Lektura tego opisu od razu jednak narzuca obecność kolejnych paradoksów. Trzeba by niemało dobrej woli, by nie dostrzec tutaj śladów i cieni romantycznych koncepcji, towarzyszących nieubłaganie bazylejskiemu humaniście. Pogląd o organicznej jedności dzieła sztuki jest tak stary, jak Platon i Arystoteles z jednej, a Alberti z drugiej strony, atoli dodanie do tej koncepcji czynnika witalnego, umożliwiającego traktowanie wytworu rąk ludzkich na podobieństwo żywego organizmu, obdarzonego immanentną siłą odwewnętrznego kształtowania i autonomicznego

³⁷ BURCKHARDT (1925), s. 3-4, 6.

wzrostu, fascynowało w równym stopniu Shaftesbury'ego co Goethego i niemieckich romantyków, później Riegla i Wölfflina. Burckhardt przywraca mu po trosze klasyczny sens, wiążąc tak rozumianą integralność formy z funkcjami części w całości i idealnością piękna, lecz ponadto – co ważniejsze zresztą – dystansuje się od tych romantycznych pomysłów, wprowadzając koncept czystych efektów optycznych.

Jeśli był to unik, to tylko w połowie skuteczny. Wolno bowiem zaryzykować twierdzenie, że ta idea Burckhardta ma dwojaki wymiar. Po pierwsze, zakłada, że efekty optyczne są jednakowe dla każdego oka, o ile tylko jest ono na tyle wrażliwe i wyrobione, by je odebrać w procesie percepcji form historycznie bądź co bądź i funkcjonalnie ukształtowanych. Zatem widz nie tyle współtworzy formę w akcie widzenia, co jej ulega. Dzięki temu „*menschliche Formgefühl*” omija pułapki nieokiełznanego historyzmu, formułując kanon formy doskonałej pod kątem widzenia, funkcji i estetycznej integralności, ale tym samym popada w kolejny paradoks: im bardziej pragnie przechować depozyt artystycznej wielkości, tym bardziej musi wgłębiać się w historię. Po drugie, skoro podstawę jedności dzieła buduje poczucie optyczne formy, wzmocnione jednolitością funkcji, to przestaje obowiązywać ontologiczna zasada jedności dzieła jako autonomicznego bytu, cechującego się spontanicznym wewnętrznym porządkiem kształtowania.

Czy Burckhardt poradził sobie z zastąpieniem tej romantycznej wizji dzieła sztuki inną wykładnią, okaże się w następnym rozdziale niniejszej pracy. Dość zauważyć, że jego spór z romantycznym modelem sztuki, mimo niekonsekwencji, był próbą cichego powrotu do pewnych elementów tradycji klasycznej. Dyskusja o organicznej i optycznej homogeniczności dzieła była przeciwieństwem w dużym stopniu ponownym ożywieniem i przeformułowaniem odwiecznej problematyki dzieła jako naśladowania natury i jako reprezentacji.

Nie od rzeczy będzie zatem przyjrzeć się przez moment, w jaki sposób szwajcarski historyk interpretował i oceniał twórczość

mistrzów odrodzenia, którzy otwarcie głosili postulat naśladowania natury. W tym wypadku Burckhardt pisze o wykształceniu nowych pryncypiów, służących „odzyskaniu” figury ludzkiej i przestrzennego otoczenia, studiowaniu oraz przedstawianiu zewnętrznych wyglązków rzeczy, słowem – o dążeniu do realizmu. Szczególnie godne uwagi są jego refleksje nad artystami nierespektującymi już reguł dojrzałego renesansu. Benvenuto Celliniego, autora fascynującej autobiografii, niezwykłego artystę, w którego życiu namiętność do piękna i pokonywania trudności sztuki dorównywała namiętności kochanka i zabijaki, Burckhardt charakteryzuje zwięźle, ale nie zdawkowo. Siła Benvenuto leży w bogactwie fantazji. Przypatrując się czy to kształtowi arabeski, czy to ornamentowi roślinnemu, nie znajdujemy już „swobodnego, elastycznego piękna wcześniejszego renesansu”. Zauważył tutaj, dopowiada Burckhardt, nie tylko temperament Celliniego – w granicach takiego gatunku sztuki w ogóle jest niebywale trudno pokusić się o osiągnięcie owego piękna. Teraz zaczęło się liczyć doskonałe współbrzmienie „bujnych form i kolorów, profili odlewu oraz opraw [kamieni] i wszelkich dodatków” i florencki artysta wyrasta tutaj ponad konwencjonalną zgodność, jako że wkracza na wyżyny „klasycznej ważności” formy. Benvenuto umiał bowiem nie sprzeciwić się swemu powołaniu i żywiołowi sztuki. „Głównym następstwem wolnej [od ograniczeń] formy odlewu stało się fantastyczne kształtowanie poszczególnych elementów oprawy jako masek, nimf, smoków, głów zwierzęcych itp. [...]”, a wielkość artysty zawiera się w tym, że zamiast „prostej arabeski” obdarował nas „życiem i ruchliwością” kształtów³⁸.

Po raz kolejny wielką zaletą formy jest jej żywość, ruchliwość, witalność, a tylko z braku miejsca oszczędzone będzie czytelnikowi przywołanie tych fragmentów z *Der Cicerone*, które musiały wywrzeć wielki wpływ na Warburgowską maksymę „życia w po-

³⁸ BURCKHARDT (1925), s. 258.

ruszeniu" jako kluczowej cechy wyrazowej i symbolicznej malarzy *quattrocenta*. Co jednak ważne, w charakterystyce Celliniego i w dziesiątkach innych miejsc Burckhardt ujawnia odmienny jeszcze aspekt praktyki historyka sztuki: rzeczową analizę form, biorącą pod lupę wrażenia formalne widza, jego odczucie ekspresji życia w dziele, ale również uwarunkowania materialne i wymagania narzucane artyście przez tradycję i logikę norm gatunkowych. Pamiętając o tych wszystkich elementach, Burckhardt nie waha się nagrodzić mistrzostwa Benvenuto tytułem „klasyczości"! Ekspresja w służbie sztuce, a nie na odwrót – chciałoby się sparafrazować niezwykle trafną opinię Edgara Winda.

Niepokojący kontrast, jaki zdaje się zachodzić między programowo sceptycznymi uwagami ze wstępu do *Der Cicerone* a wszechstronnością analiz pomieszczonych w książce, osiągnął swoje apogeum w wykładzie z roku 1874, wygłoszonym z okazji objęcia stanowiska ordinarium na historii sztuki uniwersytetu w Bazylei. Jednak już wcześniej szwajcarski historyk przestał podzielać wiarę Kuglera w konieczność i możliwość oświecenia publiczności poprzez pisanie książek. Jego celem najważniejszym, kapitalnym zadaniem, staje się nauczanie, wielokrotnie mówi o sobie, że jest tylko docentem historii. Obcy jest mu również optymizm Schnaasego, którego ten już wówczas sędziwy uczyony, uważany za nestora historii sztuki, nie tai w liście do uczestników pierwszego międzynarodowego kongresu historyków sztuki w Wiedniu w roku 1873. Między 1855 a 1874 rokiem Burckhardt opublikował, co prawda, dwie książki: sławną *Kulturę Odrodzenia we Włoszech* oraz tom dotyczący architektury odrodzeniowej w ramach bardzo obszernej *Geschichte der Baukunst* Kuglera (pod redakcją samego Burckhardta i Wilhelma Lübkego), ale w *Kulturze Odrodzenia* sztuka została pominięta nieomal całkowitym milczeniem³⁹, a napisania wspomnianego

³⁹ Obszernie wyjaśnia tę kwestię GANZ (1989), s. 193-212. Po wydaniu *Kultury Odrodzenia* Burckhardt ciągle wracał w swoich wykładach do

tomu Kuglerowskiej *Geschichte* Burckhardt podjął się z wielką niechęcią po wielokrotnie ponawianych prośbach ze strony rodziny niezującego już Kuglera i jego przyjaciół.

Die Kunst der Renaissance in Italien. Architektur (tak zatytułował ten tom Wölfflin w pierwszej edycji pism zebranych Burckhardta)⁴⁰ była książką nowatorską i na wskroś oryginalną, choć dziś nie jest łatwo to ocenić. Już sam układ pracy zdradza nowe podejście, niezbyt typowe dla ówczesnych opracowań dziejów architektury. Chronologia określa tylko najogólniejsze ramy prezentacji treści, schemat całej książki dyktują, z grubsza biorąc, trzy grupy zagadnień, są to – idąc za Burckhardtem –

sztuki renesansowej, poszukując sposobów wyważenia relacji między sztuką jako częścią kultury, wchodzącą w skomplikowane relacje z państwem, Kościołem, charakterem narodowym, a sztuką rozumianą autonomicznie, według swoich własnych, wewnętrznych prawideł tworzenia i autonomii formy. Różne propozycje systematyki i typologii form, stylu, wreszcie zadań i funkcji oraz charakterystyczny brak ostatecznych rozstrzygnięć najlepiej oddają wykłady Burckhardta, zatytułowane *Einleitung in Ästhetik der bildenden Künsten*, pochodzące zapewne z około 1868 roku. Ganz koncentruje się bardziej na wprowadzeniu do estetyki architektury. Zob. SITT (1992) oraz SIEBERT (1991) – tam szczegółowa analiza całego cyklu wykładów. Metodą ma być nie spekulatywna estetyka, do której Burckhardt zawsze odczuwał nieprzepartą niechęć, lecz „Ästhetik der Anschauung”, szanująca historyczne zjawiska i oparta na żywym doświadczeniu dzieł przeszłości. Wtedy można dopiero podjąć się „rozdzielenia i scalenia tego, co w sztuce wieczne, a co czasowe”. Burckhardt nie ma tu na myśli ponadczasowych kanonów piękna, korelowanych z empirią faktów artystycznych, ale przede wszystkim każdorazową realizację ciągle powracających „pytań”, czyli problemów artystycznych. Należy wystrzegać się zawężonego pojmowania zadań artystycznych, ponieważ nie są to tylko oczekiwania zleceńodawców, lecz stale obecne problemy, stawiane wciąż na nowo w ramach „idealnych”, czyli pozostających w istocie takimi samymi, i zarazem normatywnych gatunków artystycznych. Gwarantem sztuki musi być ciągłość i trwałość gatunków. Por. SCHLINK (1996), s. 310.

⁴⁰ BURCKHARDT [b.d.w.].

kolejno: 1) żądza sławy i pobożność jako przyczyny zmysłu „monumentalności” w architekturze renesansu, a zarazem, dodajmy, dwa ideały egzystencji; 2) „Baugesinnung” – różnorodność postaw, prowokowana funkcjami architektury oraz domeną jej znaczeń; 3) „Behandlung der Form” – traktowanie formy, stosunek do formy jako problemu jej kształtowania pod względem zmiennej amplitudy wyrazu i napięć wewnątrz elementów języka architektury.

Te trzy kręgi problemowe sąsiadują z rozdziałami omawiającymi działalność teoretyków architektury, odrodzeniowe studia nad Witruwiuszem i antykiem, odrębność pewnych zagadnień, jak dla przykładu domu artysty, czy wreszcie ambiwalencje postaw estetycznych, zwłaszcza wobec architektury gotyckiej. Przed oczyma czytelnika krok po kroku rozwija się coraz bardziej złożony, niejednoznaczny, wielostronny wizerunek architektury włoskiego renesansu jako przede wszystkim gałęzi ludzkiej działalności, uwikłanej w doraźne konflikty i potrzeby, konglomeratu czynności zanurzonych głęboko w atmosferze wyznawanych przekonań artystycznych oraz ideowych motywacji. Dzieła sztuki architektonicznej miały ucieleśniać określone wzorce ładu i stosowności, pełniąc przy tym właściwe sobie funkcje. Dzięki temu właśnie mają one znaczenie, ich forma zaś, jako rozwiązanie problemu artystycznego, nie wyrasta znikąd, lecz stanowi próbę odpowiedzi na przemożny wpływ tradycji, estetycznych nawyków tego czasu i funkcjonalnych konieczności.

„Form follows function?” – można zapytać, przywołując popularny aforyzm amerykańskiego architekta. Na pewno tak, ale w ściśle ograniczonym wymiarze. Radość odczuwana przy oglądaniu arcydzieł architektury renesansu, gra form dla oka samego, nigdy nie daje się zatrzasać w pułapce funkcji. Forma nie jest doskonale swobodnym wynalazkiem twórczego geniuszu, a zatem poniekąd tworem natury w rozumieniu Kanta, ale też nie redukuje się do refleksu (lub wyrazu) rozmaitych potrzeb i zadań kultury. To, co potocznie kwitujemy określeniem „funkcja

dzieła sztuki", stanowi tylko wygodny skrót myślowy; realność historycznych funkcji rzeźb czy budowli zobowiązuje do opisanie relacji dzieło–kultura nie na zasadzie tła i odbicia. Chodzi raczej o ogarnięcie wielowarstwowej tkanki połączeń między dziełem a światem historycznym, w której pewne cele z czasem marginalizują się, inne powielają i zwielokrotniają, a inne jeszcze drzeмиą uśpione w sferze możliwości. Historia kultury ma dobre prawo, by kierować swoje wysiłki w stronę typologizacji zadań w obrębie różnych poziomów kultury, dziejów mentalności, rewolucji gospodarczych czy procesów „długiego trwania”. Trzeba jednak pamiętać o niebezpieczeństwie pomieszczenia praw z trendami, na co przed laty uwrażliwiał Karl Raimund Popper.

Posłuchajmy zatem, z jaką ostrożnością Burckhardt wyszukuje zależności między konkretnymi faktami a postawami, jak wszechstronnie oświetla ten obszar intencjonalności i możliwości – a celem jest tym razem charakterystyka „Baugesinnung der Florentiner”:

W wolnych miastach municypalna дума pragnie uczynić zadość samej sobie i przewyższyć sąsiadów przede wszystkim wnosząc ogromną katedrę. Zwyczajna dewocja, która raz przybiera na sile, a raz słabnie, ustępuje miejsca postanowieniom miasta i podatkom. [...] Florencka rada miejska, jak wszelka inna pojedyncza władza, szczególnie gorliwie chwytą się okazji, aby także na piśmie dać wyraz swojemu monumentalnemu poczuciu sławy, choćby nawet poprzez pochwałę artystów.

I nieco dalej, tytułem unaocznienia takich dążeń, czytamy:

Jako że katedra od wielu pokoleń uchodziła za coś najwspanialszego, owo przemożne pragnienie oraz siła realizacji mogły i musiały skupić się dla swego spełnienia w jednym mieszkańcu Florencji: Brunelleschim. „Dwie wielkie rzeczy nosił on w sobie od samego początku: odrodzenie dobrej sztuki budowania oraz kopułę kościoła S. Maria del fiore”. Wyniesienie Giotta do rangi miejskiego architekta i architekta katedry dokonało się w 1334 ro-

ku wraz z uroczystym uznaniem go za pierwszego artystę ówczesnego świata. O tym, że dotychczasowa budowla, ze względu na swoją brzydotę, stanowi ujmę dla miasta, a nową należy wznieść na jego cześć i ozdobę, mówi się przy sposobności budowy Orsanmichele w 1336 roku. Nisze poszczególnych filarów przekazano w celu ich dekoracji miejskim cechom. Złote i srebrne monety, złożone wraz z kamieniem węgielnym, nosiły inskrypcję: „Ut magnificentia populi florent. Artium et artificium ostendatur”⁴¹.

Poczynione w tym duchu ustalenia, pogłębione jeszcze serią późniejszych, legendarnych wykładów o malarstwie ołtarzowym Italii, portrecie jako gatunku artystycznym i o kolekcjonerach, zupełnie słusznie przyniosły Burckhardtowi sławę wielkiego nowatora w metodologii badania dziejów i znaczeń sztuki. Wölfflin twierdził, a był osobą najlepiej poinformowaną, że jego mistrz za swoje najważniejsze dokonanie uważał „Kunstgeschichte nach Aufgaben” – budowanie historii sztuki według zadań⁴². Od razu

⁴¹ BURCKHARDT [b.d.w.], s. 526-527. Stefan Kummer uważa, że opisy Burckhardta koncentrują się na tym, co przedstawione, i na charakterze tego, co przedstawione, po czym szwajcarski historyk przechodzi do opisu sytuacji i oceny dzieła. Kummer ocenia, że ujawniająca się w ekfrazach Burckhardta koncepcja historii stylów była już wtedy anachroniczna – KUMMER (1995), s. 364-366. Badacz wskazuje, że między empirycznie nastawioną estetyką Burckhardta i niechęcią do apriorycznego konstruowania prawideł piękna a fundamentalnymi przekonaniem estetycznymi tkwiła wewnętrzna sprzeczność. Innymi słowy, Kummer zarzuca Burckhardtowi niekonsekwentnie przestrzegany relatywizm historyczny. A jednak uwzględnienie zmiennych kondycji dziejowych nie musi prowadzić do aksjologicznego relatywizmu.

⁴² WÖLFFLIN (1946), s. 190. Norbert Huse słusznie wskazuje, że Burckhardt nigdzie nie zdefiniował precyzyjnie pojęcia „zadania”, lecz na pewno nie zacieśniał go ani do zlecenia, ani też do „problemów” w takim rozumieniu, jakie nadawał im Riegl. Dla Burckhardta owe zadania są empirycznie i historycznie przebadane, skonkretyzowane w danej sytuacji stylistycznej, wynikającej także z historii typów i „społeczno-historycz-

należy jednak zastrzec, że rozdzielanie funkcji pełnionych dawniej czy dzisiaj przez dany obraz na „zewnątrzne” wobec niego i „wewnętrzne”, rozgrywające się w skrytości formy oraz jej percepcji – dystynkcja przywodząca na myśl Kantowską naukę o pięknie „wolnym” i „związanym” – stosuje się nader nieudolnie do analiz Burckhardta, gdyż był on głęboko przeświadczony o korelacji formy i funkcji w konkretnym wydarzeniu artystycznym, korelacji wysnutej z intencjonalności działań i świadomości ciągłości historycznej. Jeśli dziełu narzuca się zadania sprzeczne z jego formą, skutkiem będzie albo fałsz przekazu, gmatwanina wzajemnie się wykluczających interpretacji, albo słamszenie samoistności dzieła poprzez kontekst, sprowadzenie go do statusu symptomu.

Wszczepienie dzieła sztuki za pośrednictwem funkcji i postaw w głębokie życie kultury oraz historii spowodowało i to jeszcze, że stanowisko badawcze Burckhardta, jak już zaznaczono, definiuje się okrągłym zwrotem: „historia sztuki w ramach historii cywilizacji, *resp.* kultury”. Bez cienia wątpliwości przyczynili się do tego uczeni z kręgu Warburga. We wstępie do *Bibliographie des Nachlebens der Antike* Edgar Wind⁴³ uczynił Burck-

nych precedensów” – HUSE (1994), s. 255. Zob. także HARDTWIG (1974), s. 198-199.

⁴³ Zgodnie ze spostrzeżeniami Winda, Burckhardta pojęcie „kultury” nie jest ani filozoficznym wynalazkiem (w sensie spekulatywnego modelu), ani też metodologicznym postulatem, jaki dla przykładu proponował w samym schyłku XIX stulecia Heinrich Rickert, propagując przeciwstawienie „Kulturwissenschaft” i „Naturwissenschaft”. Wind wskazywał, że pojęcie „kultury” u Burckhardta zakłada uniwersalność (jako badawczy cel oraz jako pozytywny wyróżnik doniosłości kultury), kultura zaś obejmuje wszelkie „Lebensäußerungen” danej epoki historycznej. Ważne jest, by nie pomylić tego sformułowania z „życiem” w ujęciu Diltheya. Wind pokazuje, że dla ujęcia całości życia Dilthey i jego akolici ukuli pojęcie wszystko jednoczącego „ducha”, wolnego w swoim „wewnętrznym” rozwoju od jakichkolwiek zewnętrznych podniet, przeciwności czy wpływów.

hardta pionierem i protagonistą badań nad historią sztuki i kultury, którym potem patronował Aby Warburg. Z charakterys-

„Duch” albo też inaczej, zawsze nowe, ale to samo „ujęcie życia”, „stanowisko”, przebija się poprzez wszystkie obiektywizacje kulturowe. Analiza tegoż „Lebensauffassung” nie może być interpretacją historyczną poszczególnych wytworów i wzajemnych związków różnych dziedzin kultury, lecz jakimś „nachfühlendes Verstehen”, zmierzającym do uzyskania szczególnego rodzaju kontaktu, porozumienia z ową duchową substancją. Na poziomie eksplikacji taki sposób rozumienia wypowiada się, jak uważa Wind, w zdaniach tautologicznych i co najwyżej we wnioskach przez analogię, każdy wytwór kultury bowiem pozostaje w identycznej analogii do pozostałych wytworów, podporządkowanych tej samej „zasadzie” czy „duchowi”. Wind odrzuca zatem stanowczo zakładany „paralelizm” form kulturowych oraz „immanentyzm” rozwoju, typowy także dla linearnego, wyizolowanego procesu powstawania „czystych form” w ramach koncepcji Wölfflina. Jeśli tkanką przeszłości nie są wcale efekty poznawcze odkryć naukowych na przykład, lecz owe „stanowiska życiowe”, to łatwo można dojść do konkluzji, jaką Wind znajduje u Jaspersa choćby: energię nowoczesnej nauki miałyby wyzwolić nie poznawczy geniusz Galileusza, ale patos Giordana Bruna – WIND (2001), s. 238-240. Warto dodać, że ten sprzeciw Winda wobec diltheyowskiego historyzmu znajduje swój odpowiednik w jego rozprawie doktorskiej *Das Experiment und die Metaphysik* w odrzuceniu pewnych tendencji w nauce, które Wind łączył z Heideggerem – chodziło mianowicie o upadek ducha rzetelnej argumentacji oraz o zastąpienie wyjaśniającej analizy „wymyślną deklamacją”.

Tak stanowcze zdystansowanie się od Diltheyowskiej filozofii dziejów i metody ich badania dowodnie wskazuje, że Wind opowiadał się także za inną koncepcją nauki i tego, co w ramach nauki dopuszczalne. Dilthey, chcąc pogodzić jedność życia duchowego z etapami zmian historycznych, wprowadzał także pojęcie „struktury”, typów „światopoglądu”, przez co wywarł ogromne wrażenie w środowisku ówczesnych humanistów. „Formy widzenia” Wölfflina powstawały w takiej właśnie atmosferze, obok „typów duchowych” Jaspersa, „typów mistycyzmu” Otta czy „form życia” Sprangera – por. świetne omówienie tych zagadnień w: ANTONI (1950), s. 283. Jeśli zgodzić się, że istnieje nie tylko słownikowa zgodność między „przekrojami” i obrazami „typowych form życia” u Burckhardta a „typami” Webera, to krytyka i przeciwstawienie dwóch koncepcji uprawiania histo-

tyczną dla siebie wnikliwością Wind wskazywał na fundamentalne różnice dzielące Burckhardtowskie pojmowanie kultury

rii w ujęciu Winda traciłaby nieco na ostrości. O pojęciu „typu” w naukach humanistycznych por. także bardzo ważny tekst – SCHIEDER (1958), s. 173-174, w którym dominację spojrzenia jednostkowego, indywidualnego w historiografii podważyli, wedle tego badacza, Ranke i Droysen, traktując poszczególne wydarzenia jako „refleks”, „przemijającą epifanię” zawsze aktywnej, ciągle trwającej jedności, Burckhardtowi zaś przypisać należy miejsce odrębne w tej tradycji, ponieważ kładł nacisk na stałość działania ludzkiego ducha w obrębie „typów”, czyli „praform” każdego pojedynczego zdarzenia czy faktu. Takimi „praformami” są na przykład trzy potencje historyczne. Burckhardt kreśli nie strumień wydarzeń, jak Ranke dla przykładu, lecz „obrazy stanów rzeczy”.

Warburg przez całe swoje życie darzył wielką atencją postać Burckhardta. W 1892 roku przesłał mu egzemplarz swojej rozprawy o mitologicznych malowidłach Botticellego, którą Burckhardt pochwalił, dostrzegając u jej autora nieprzeciętną znajomość społecznego, poetyckiego i humanistycznego środowiska renesansowej Florencji. Warburg dostrzegał w swoim szwajcarskim „nauczycielu” najsztubtelniejszego interpretatora przeszłości, wzór samoopanowania i dystansu, którego Warburgowi czasem tak bardzo brakowało. W notatkach do seminarium poświęconego badaniom nad renesansem z 1927 roku Warburg rozpatrywał osobowość i dokonania Burckhardta w świetle ulubionych przez siebie „polaryzacji”, obrazujących stosunek do świata historii: Burckhardt i Nietzsche, dalej: Burckhardt widziany w perspektywie „syntezy kultury germańskiej i łacińskiej”, następnie zniesienie przeciwności „vita activa – vita contemplativa” w kontemplacji piękna poprzez naoczny, aktywny kontakt z przeszłością, wreszcie napięcia między „klasycyzacją” Burckhardta a irracjonalną siłą romantyzmu – jako wtrącającego w błąd zafascynowania historią. Symbolem postawy Burckhardta jest „Sophrosyne” – por. ROECK (1991), s. 71-75. Burckhardt z czasem stał się dla Warburga nie tylko współodkrywca „patologii” historii i terażniejszości, lecz także „terapią”. *Der Cicerone* ma wskazywać drogę ku światu piękna, będącemu antidotum na choroby i materialistyczny, technologiczny rys nowoczesności. Bernd Roeck w uroczej książce przytacza fragment jednego z najbardziej przejmujących listów Warburga: „Wtedy zjawił mi się Botticelli jako tragiczny panteista, początkowo, rzecz jasna, w taki sposób, że z owego tra-

w obszarze historii, rozumienie historyczności oraz użyteczności metod badawczych od stanowisk zajmowanych przez Diltheya i neokantystów z jednej, a Wölfflina z drugiej strony. Ich grzech główny polegał na metodologicznym izolacjonizmie, który pozwoli przemieniał się w nieumiarkowane roszczenia poznawcze, oraz na immanentyzacji rozwoju formy w procesie historycznym. Wspominany już wykład z 1874 roku pozwoli teraz lepiej ocenić kontrpropozycje szwajcarskiego humanisty i dopełnić jego obraz jako historyka sztuki.

Wykład ten miał dla Burckhardta znaczenie wyjątkowe, jest bowiem opatrzony łącińską formułą Q.B.F.F.Q.S., którą zwykł

gicznego tła przeczułem naprzód pneumatyczny aspekt mitu [«Mythen-Pneuma»], ale nie antyczny patos wybawienia [«Retter-Pathos»], który objawił mi dopiero Dürer. Sens nieubłaganego fatalizmu postawiła mi przed oczyma cholera, jaka wybuchła w Hamburgu. [...] Ale z początku, wystawiony na światło kwitnącej (być może nieskromnie) technologicznej kultury, z jednej strony dostrzegałem ostrożnie ważącą [rzeczy] kulturę renesansu w żeglarskiej fortunie [rodu] Rucellai, z drugiej jednak, co dopiero teraz stało się dla mnie jasne, w miotającym z procy kamienie centaurze Sassetich dojrzałem symptom rozkoszującej się walką aktywności nowoczesnego człowieka, który gdzieś pomiędzy drapieżnym zwierzęciem a mnichem stawia [postać] sternika jako pioniera nowego, technologicznego obrazu świata [...]. Wiedza, oświecenie, prawo w kulturowo-historycznym przebiegu, poprzez wciągnięcie nierozumnej popęduowości w dociekania nad historycznym rozwojem, stały się zatem celem mojej pracy. [...] Per monstra ad astra: przed ideą bogowie usytuowali potworność. Wojna lat 1914-1918 odsłoniła przede mną w unicestwiający sposób tę prawdę, że nieokielznany, na elementarnym [poziomie] człowiek jest niezwykłonym panem tego świata" – cyt. za: ROECK (1997), s. 106-107. Niewątpliwie najlepszym opisem bardzo ambiwalentnego wpływu, jaki pisma Burckhardta wywierały na Warburga interpretacje różnych aspektów renesansu (np. kwestie przesądów, astrologii, magii, upadku religii pogańskiej u schyłku starożytności) i formy klasycznej w sztuce, jest praca Sylvii Ferretti – FERRETTI (1989), s. 21-80. Por. także KAEGI (1933), s. 282-293, i YOSHISHIKO (1985).

on oznaczać wydarzenia doniosłej wagi⁴⁴. Od strony zaprezentowanych rozstrzygnięć stanowi negatywne poszerzenie i ugruntowanie programu ogłoszonego we wstępie do *Der Cicerone*. Stojąc przed swoimi słuchaczami, już na samym wstępie Burckhardt przekreśla zwyczajowe modele historii sztuki; jego zamiary nie dotyczą opisu rozwoju sztuki, na co nie starcza „ni czasu, ni środków” – jak krótko sam powiada. Poza obszarem studiów sytuuje się również archeologia, zdefiniowana *ad hoc* jako „Nachweisung des von der Kunst Dargestellten” (pominięty zostaje więc dokumentalny aspekt dzieła sztuki). Wreszcie, co dla autora wykładu najistotniejsze, obwieszcza się rezygnację, staranną i przemyślaną, z jakiegokolwiek systematycznej estetyki – ani słowo nie padnie o „idei” dzieła sztuki.

Tym razem więc pojęcie „idei” wibruje innymi znaczeniami. Negację romantycznej spekulacji⁴⁵ wzmacnia tutaj niechęć do historiozofii, z czasem coraz ostrzejsza w myśleniu Burckhardta. Wszechpotężna filozofia, która mówiąc jego stylem, „überall hospitiert”, nie wchłonie dzieła sztuki, nie potrafi zatrzeć jego kon-

⁴⁴ BURCKHARDT (1997), s. 185-191. Wszystkie poniżej zamieszczone cytaty podane są za tym wydawnictwem. Akronim oznacza: Quod Bonum Faustum Fortunatum Que Sit.

⁴⁵ Romantyczna spekulacja oznacza tutaj także dążenie do przełamania ograniczeń poszczególnych stylów, rodzajów wypowiedzi artystycznej i granic gatunków oraz znalezienia w ten sposób wspólnej płaszczyzny, co niekoniecznie musi pociągać za sobą zacieranie różnic. W ten sposób mówiono na przykład o „poetyckiej” aurze dzieła muzycznego albo o „muzyczności” formy malarskiej, przynajmniej w płaszczyźnie teoretycznego postulat i skonstruowania granic rozumienia jako granic translacji formy z jednego języka na inny. Jak jednak zauważył Charles Rosen, dzieło sztuki ze swojej natury opiera się „tłumaczeniu i parafrazie”, ale może istnieć tylko w takim języku, który na podobne operacje, przynajmniej częściowo, zezwala – ROSEN (1976), s. 22. Inna rzecz, że dzieło, które wymyślałoby się zupełnie próbie parafrazy, musiałyby być siłą rzeczy tak idiomatyczne, że byłoby albo niezrozumiałe, albo też wyczerpywałoby w sposób doskonały, „idealny”, możliwości formy i języka.

kretności. Natomiast związek istniejący między władzami duszy artysty a jego dziełem i widzem pozostaje na zawsze zagadkowy, nie sposób tutaj niczego przewidzieć.

Byłby to więc triumf subiektywizmu *a rebours*, pogrążenie się w nieokreślonej intymności doznań i czynności artystycznych? Niekoniecznie, bo sprzeciw autora *Der Cicerone* wobec poznawczych roszczeń filozofii i estetyki ma, jak potem się okaże, znacznie głębsze podłoże. Na razie Burckhardtowi idzie o zawężenie pola obserwacji historii sztuki do „Betrachtung der Kunst nach Zeiten und Stilen”. Jak wiadomo z listów, najchętniej widział teraz siebie w roli uczonego dyletanta, separującego się od świata akademickiej nauki i sztywnych, akademickich wymogów naukowości. Jego zdaniem, hołubione wśród naukowców ideały postępowania zwracają się przeciw żywotnemu aktowi kontaktu z dziełem sztuki – bezwładna masa faktografii, usprawiedliwiona pokrętnym postulatem „pozytywnej” obiektywności, gasi płomień doświadczenia artystycznego, zamiast go podsycać.

Zachodzi bowiem obawa, że wielka szansa, przed którą stoi XIX stulecie, wszak już naznaczone znamionami nieodwołalnego kryzysu, przemieni się w gigantyczne zagrożenie. Wiek ten niczym płomień z braku tlenu zgaśnie, zadusi się brakiem dystansu do własnych celów i oczekiwań.

Wiek XIX nazywany był często, nie bez emfazy, wiekiem historii. Jego niezbywalną cechą jest w oczach Burckhardta „enorme Rezeptivität” – niespotykana przedtem zdolność penetracji i wchłaniania historii, absorpcji wszystkiego co minione i odległe⁴⁶. Ta siła duchowego przyswajania przeszłości trwale

⁴⁶ Apogeum takiej postawy był, rzecz jasna, kult zabytków, oparty na podporządkowaniu całego kręgu wartości artystycznych, historycznych i emocjonalnych wartości naczelnej – „starożytniczej”. Zob. klasyczna analiza Aloisa Riegla – RIEGL (2002), s. 27-70. Burckhardt bardzo wcześniej zaczął się dystansować od uniwersalistycznej optyki ujęcia wszystkiego

określa charakter epoki. Żyje ona historią, bo żyje dla historii i z niej czerpie swoją aktywność. Przeszłość jest tak nieusuwalnym elementem terażniejszości, że przecież, jak pouczał nas św. Augustyn, właściwie istnieje terażniejszość rzeczy przeszłych. Historia jednak nie zawsze, mówi mądrze Burckhardt, decyduje o fizjonomii czasu. Tęsknota za przeszłością, jej kult czy tylko nostalgia ulatniają się, kiedy inne czynniki kultury dynamizują jej wewnętrzne napięcia. Szwajcarski humanista wymienia trzy modelowe sytuacje i to one właśnie, prócz słynnych „przekrojów” z *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, niejednego historyka skłoniły do wyszukiwania pokrewieństw między teoriami Burckhardta a Weberowskimi „typami”⁴⁷.

Nie wchodząc teraz w zasadność owych paraleli, warto wypunktować te sytuacje, w których to duch historii cofa się i ustę-

i usprawiedliwienia wszystkiego, jak wolno się domyślać ze znanej epistoły do Paula Heysego, gdzie znaleźć można wyrazisty i wcale niejednoznaczny opis przemiany postawy jej autora: „Od jakiegoś czasu w moich poglądach na sztukę – mówiąc en bloc – dokonałem powolnej, zupełnej przemiany, o której wiele będzie do powiedzenia, kiedy znów się zobaczymy. Nie uwierzyłbym, że taki stary, przegniły historyk kultury, jak ja, który wyobrażał sobie, że oddał sprawiedliwość wszystkim epokom, wszystkim punktom widzenia i ich wartościom, w końcu mógłby stać się tak jednostronny, jak ja dziś jestem. Lecz łuski spadły z mych oczu i rzekłem do siebie to, co święty Remigiusz do Chlodwiga: *incende quod adorasti, adora quod incendisti*. W ogólności to rzymscy elegicy dali mi główny impuls. [...] Przyszedł dla mnie najwyższy czas, by w końcu uwolnić się od powszechnego uznawania wszystkiego i każdego i na nowo stać się słusznie nietolerancyjnym. Co do historii, to trzymam przy sobie zawsze otwarty wentyl” – BURCKHARDT, Briefe IV, 398. Bardzo znamienne jest w tej wypowiedzi, że Burckhardt pozostawia sobie otwartą furtkę co do oglądu historycznego przeszłości; w dziedzinie sztuki decyzja została już podjęta, zwrot ku klasycyzmowi jest nieodwołalny. Wskazuje to tylko, jak wielce skomplikowaną operacją jest ocena historyczna w oczach Burckhardta.

⁴⁷ Por. przyp. 7 do Wstępu niniejszej pracy.

puje miejsca; przegrywa zatem w konfrontacji z religią o ekskluzywnym charakterze, nie może stawić czoła nowemu barbarzyństwu, zwiastunowi nowej sztuki i kultury, skrywa się wreszcie w obliczu autentycznej, prawdziwie prężnej, wysoko rozwiniętej kultury, ześrodkowanej na samej sobie, dumnej z własnych osiągnięć, krótko – mającej poczucie własnej wielkości.

Świętego przykładu takiej kultury dostarcza epoka baroku, wyrokuje Burckhardt. Artyści tego czasu, nieczuli na sztukę gotyku, nawet mistrzów renesansu nazywali „secchi” i traktowali z pewną pobłażliwością, osiągając tym samym nieczęsto widzianą pełnię oraz rozmach własnego stylu. Niemniej jednak owe scenariusze możliwych kontrastów w obrębie kultury charakteryzują, przez zaprzeczenie, sam wiek XIX. Cóż więc w momencie nieposkromionego apetytu na historię, w czasie porównań i śledzenia historycznych podobieństw powinna uczynić historia sztuki, by sztuce nadać rangę „pierwszorzędnego elementu wykształcenia”, przyczynić się do „duchowego wzbogacenia”?

Modus operandi dla tej dyscypliny powinno wytyczyć uważne ograniczenie oraz właściwa hierarchia celów, coś w rodzaju poznawczej ascezy. Za „śmieszne uproszczenia” poczytuje Burckhardt próby wyrażenia tego co niewyraźalne w języku – obsesyjna negacja „idei” dzieła jako poznawczego rdzenia sztuki i tym razem nie została słuchaczom oszczędzona. Wystarczy w zamian, byśmy w sztuce uznali „potężną, aktywną siłę” naszego żywota oraz najważniejszy fenomen historyczny. Zadaniem historii sztuki będzie ochrona dzieła przed opacznie pojętymi prerogatywami znawców i miłośników. Znamstwo wiedzie na manowce, ponieważ obiecując dogłębną znajomość sztuki, w istocie deformuje widzenie – pragnienie „Kunstkuriositäten” oślepia, wewnętrzna strona dzieła pozostaje niedostępna. Również fantazja może okazać się zgubna: łącząc się zrazu z wielką łatwością z rzeźbą czy obrazem, odsuwa je natychmiast i traktuje jako zwyczajną okazję do fantazjowania. Bywa zresztą, że ludzie

obdarzeni żywą wyobraźnią czerpią większą przyjemność ze słuchania muzyki albo lektury poezji – tutaj liczy się szybkość reakcji albo intensywność doznania; inni znowu zwracają się ku momentalnym wrażeniom czerpanym z życia albo ku naturze, dla nich malarstwo, często stroniące od takich efektów, nie przemawia, *tacet pictor*. Z kolei do tych admiratorów piękna, dla których powab kształtów przedstawienia znaczy najwięcej, Burckhardt kieruje zarzut „pożądania rzeczy” – nie rozumieją oni, że rozkosz płynąca z oglądania kiepskiej, ale „ładnej” paryskiej litografii i Madonny Rafaela nie jest tym samym.

Burckhardtowski kodeks „estetycznych wykroczeń” główną przewinę i źródła wszelkich innych potknięć upatruje, jak widać, w mieszaniu porządków: to, co przygodne, nagle zyskuje prawo i moc determinacji istoty dzieła, porządek celów myli się z porządkiem metod, hierarchię wartości rozsadza potoczny epikureizm smaku. I jego egalitaryzm, dodajmy natychmiast. Sztuka nigdy nie jest prostą rozrywką – amputacja duchowej sfery obcowania z nią to jedno z najcięższych oskarżeń rzuconych przez Burckhardta pod adresem XIX stulecia, wieku umasowienia. Zarazem ze wszystkich sił trzeba się bronić przed manierą „turysty”, który motywowany fałszywym wstydem i niesłusznym przekonaniem, że sztuki winny stanowić dopełnienie ogólnej edukacji, pędzi „per Knechtschaft” po galeriach i muzeach, niczego nie dostrzegając.

Zepsucie doświadczenia, jego *corruptio*, tkwi bowiem u samych podstaw. Można wybaczyć niewłaściwe rozumienie formy, zmodyfikować okazjonalnie powstające hierarchie wartości, przejrzeć jałowość estetyki i dyktaturę historiozofii. Czy można jednak zmienić ugruntowaną w czynnościach kultury postawę wobec sztuki i siebie samego w zwierciadle sztuki?

Na pozór nic łatwiejszego, założywszy, że postawy są zjawiskiem z pogranicza psychologii i socjologii. Burckhardtowi zależy jednak na wykazaniu historycznego zakorzenienia postaw jako relacji funkcjonalnych, uwierzytelniających poczucie stylu, po-

ziom ekspresji czy zasady estetyczne. Wymienność oraz wzajemną zależność owych funkcjonalnych wiązek regulowały w XVI wieku teorie modusów, a w XVIII – dobrego smaku. Wiek XIX, wiek przewagi refleksji historycznej, musi zrozumieć konieczność sformułowania prawideł oglądu dzieła sztuki. Nie fundują one teorii poznania historycznego w rodzaju Droysena czy krytyki rozumu historycznego Diltheya, ale respektują względną samodzielność i niezależność wytworów artystycznych. Dla ułatwienia można je określić mianem reguły „wyłączonego skupienia” oraz „poznawczej bezinteresowności”. Pierwsza z nich nakazuje oczyszczenie domeny doświadczenia sztuki ze wszystkiego, co do niej nie przystaje; druga natomiast zakazuje poddawania się dyktatowi „świata celów” – trzeba zerwać z wyobrażeniem, że ja, jako widz czy słuchacz, znajduję się w komfortowej sytuacji, niby „ein gemeinsames Subjekt” – moje zapatrywania czy zamiary nie mogą zamazywać obiektywnego poznania rzeczy.

Obie te zasady powinien spajać lęk przed utratą siły widzenia, przed stępieniem wrażliwości wizualnej. Wybornym ćwiczeniem, a jednocześnie narzędziem diagnozy może być poszukiwanie piękna w drobnych wycinkach natury, w bogactwie form i w kontrastach świata widzialnego.

Wszystko to bardzo przypomina Kantowską „celowość bez celu” w dziedzinie sądów smaku, niedaleko stąd również do Heglowskiej obrony sztuki przed tymi koncepcjami, w myśl których jest ona co najwyżej zbytkiem, igraszka, pozbawioną powagi rozrywką. Ciężar i tenor krytycznych wypowiedzi Burckhardta zapowiada już krytykę kultury masowej Ortegi y Gasset, obawę przed rozpadem kanonu wartości z *Christianity and Culture* Eliota, demaskowanie błędnej wykładni pozycji sztuki w wychowaniu odnajdziemy potem w esejach Arendt. Samodyscyplina i samoograniczanie się historii sztuki, mówiąc żartobliwie: „stoicki” ideał historii sztuki, dobrze odpowiada dzisiejszym wątpliwościom i frustracjom. Zapewne nieobca nam jest też jego

powściągliwość, dystans i odpowiedzialność w nauczaniu. Burckhardt niezmordowanie przypominał o tym, że czasem najpełniejszego kształtowania wrażliwości jest młodość; czyż trzeba wspominać tutaj o pięknych stronicach z *Two Boyhoods* Ruskina? „Wskazywać i prostować ścieżki” – oto dewiza, tak brzmi rada, jak uczyć rozumienia sztuki i piękna.

Rzecz jasna, w labiryncie historii i artefaktów łatwo pobłądzić i za arcydzieło uznać twór drugo- albo i trzeciorzędny. To zagrożenie jednak nie wydaje się aż tak wielkie, nie przynosi tak dotkliwych szkód, zawsze bowiem w tym co niepoprawne albo zwyczajnie nieudane prześwituje wzór, „das Primäre”, i to faktycznie jest przedmiotem upodobania. Niemniej w świecie nieograniczonej chłonności na historię owe niebezpieczeństwo gwałtownie się potęguje wraz z eksploracją nowych, egzotycznych terytoriów sztuki. Dziwny, niepokojący paradoks zbłądzenia smaku, sprzeniewierzenia się wzorcom doskonałości, zdrady normy klasycznej spędzał sen z oczu wielu myślicielom. U teoretycznych podstaw formy klasycznej, prócz innych wyznaczników, leżą wewnętrzna logika kształtowania, jedność wrażenia oraz dojrzałość emocji, czyli równowaga wyrazu. Pełnia formy – *integritas* w estetyce scholastycznej – daje poczucie harmonii władz poznawczych, wszak samo oglądanie, „ujęcie” się podoba i znajduje swoje zaspokojenie. Apologeci tak pojętej formy twierdzą, że jej odrzucenie może być skutkiem braku dojrzałości, błędu w ocenie albo chorobliwego rozstroju smaku. Nikt sam z siebie nie porzuca formy klasycznej, dlatego że robiąc to, sam wyrządza sobie krzywdę. Jest ona czymś oczywistym, narzuca się bez żadnego przymusu, bo odpowiada racjonalnej strukturze człowieka. Opinie różnych wywrotowców, od XVI-wiecznych manierystów po awangardę XX wieku, jakoby była gorsetem krepującym niezależność ruchów artysty, wynikają po prostu z nieporozumienia. Poddanie się regułom jest właśnie wyrazem wolności, a z punktu widzenia metod twórczych tych zasad może być bardzo, bardzo wiele. Prawidła formy klasycznej

znoszą różnicę między przymusem wiedzy a swobodą widzenia i kształtowania. Domagają się tego, czego niegdyś Winston Churchill, mówiąc, że wszystko, czego oczekuje, to zgoda na jego propozycje po rozsądnej dyskusji, nic więcej.

A jednak niektórzy nie chcą, a inni znów nie mogą zaakceptować tych reguł. Shaftesbury, zalecając kontemplację cnoty i piękna dzieł sztuki według miary „inward numbers”, wielce się tym zdumiewał i sądził, że błąd tkwi w fatalnym programie edukacji kulturowej dżentelmena, propagującej nieuzasadniony czasem entuzjazm dla twórców rzadkich lub dziwacznych. Reynolds, wielki praktyk w tych sprawach, przyjmował, że szlachetne i piękne rzeczy, godne wielkiego stylu, nie tyle powinny zniżać się ku nam, ile my raczej powinniśmy dźwigać się ku nim. Stąd nakazywał wręcz przymuszanie się do reguł wielkiego stylu, polegające na zmyśleniu upodobania, „till we feel the relish comes”, by przytoczyć słynny fragment z równie słynnego XV *Dyskursu*, w którym poprzez ten cytat z Jamesa Harrisa sformionym echem powraca dyskusja platońska o przyzwyczajeniu i zagrożeniach naśladownictwa. Schiller wreszcie proponował studiowanie przeszłości, która co prawda, już przeminęła jako realność polityczno-kulturowa, ale nadal żyje w „starych kamieniach” – antycznych arcydziełach sztuki.

Burckhardta nie zadowalało żadne z tych rozwiązań, choć doceniał analityczne zdolności swoich wybitnych poprzedników. Jego wizja sztuki była zawieszona gdzieś między rajem klasycznej doskonałości a romantycznym *empireum* twórczego geniuszu, odmieniającego życie dzięki witalności sztuki. Blisko jej do refleksji po mistrzowsku wypowiedzianych w wierszu Mörikego *An die Lampe*:

Nie zdjęta jeszcze, piękna lampa, zdobisz
 To wnętrze, na łańcuszku zawieszona,
 U stropu półzapomnianego domu uciech.
 Na twojej czaszy marmurowej, której kraj
 Bluszcz wieńczy z brązu złotozielonego.

Radosne dzieci tworzą krąg taneczny.
Jak wdzięczne to! Wesołe, a łagodny duch
Powagi przecież tę formę opływa –
Twórz sztuki niewątpliwy. Kto go ceni?
Lecz co jest piękne, starczy samo sobie⁴⁸.

Wiersz ten, perła epigramatycznej zwięzłości i głębi, zdaje się rzucać szczególne światło na pytanie, czym była w istocie sztuka dla Burckhardta. Nie można na nie odpowiedzieć, nie precyzując zadań, jakie stały przed historią sztuki. Jego postawa jako historyka i historyka sztuki uzyska pełniejszy kształt z chwilą, kiedy przemyślana zostanie wizja sztuki bazylejskiego humanisty. Czas zatem wkroczyć głębiej w to królestwo, którego Burckhardt nigdy nie opuścił.

⁴⁸ Wiersz Mörikego w tłumaczeniu Andrzeja Lama. „Wszyscy poeci liryczni naszych czasów – oceniał Burckhardt w 1852 roku – wyjąwszy Platena i Mörikego, schodzą na manowce” – cyt. za: KAEGI III, s. 267.

II. ZWEITE, IDEALE SCHÖPFUNG – idea sztuki

Te dawne, ciasne porządki, mój synu –
O, nie gardź nimi, nie bierz im powagi;
Środkami one zbawienia w niedoli.
W początkach człowiek, ów niewolnik nagi,
Którego ucisk w ciemną noc zasklepił,
Przez długie wieki nabierał odwagi,
Nim wyuzdanej swych ciemiężców woli
Te święte gwichty w hamulec przyczepił.
Dowolność zawsze nosiła ludziom pęta,
Ich swobód zawsze wynalazł się łowiec –
Porządku droga, chociażby i kręta,
Zawiła nawet, nie jest to manowiec,
Wprost bieży gromu, wprost i kuli z działa
Najokropniejsza z wszystkich ścieżek ścieżka –
Najkrótszą drogą chyżo w cel zamieszka,
Roztrzaskiem idzie, aby roztrzaskała.

Prolog do *Wallensteina* Schillera [słowa Ottawia]¹

Historyk prawie zawsze, nieomal w sposób nieunikniony, uprawia historię w głębszym bądź płytszym cieniu współczesnych sobie czasów. Tego Burckhardt był świadom z całą ostrością: „Duch czasów, czy Duch Dziejów, jak mówicie, / To jest wasz własny duch, mój drogi! / A czasy mają swoje w nim odbicie” – rzecze Goethe w *Fauście*². Wiedza o tym nie czyni sytuacji his-

¹ Przekład Jana Nepomucena Kamińskiego.

² Przekład Adama Pomorskiego.

toryka ani łatwiejszą, ani też nie upoważnia do wystawienia mu cenzurki „mitotwórcy”; Burckhardta nazwano, co prawda, „poetą historii”³, ale bez niepotrzebnej i błędnej poniekąd skłonności do utożsamiania narracji historyka z mniej czy bardziej uprawdopodobnioną fikcją. Nie ma potrzeby negować roli retoryki w piśarstwie historycznym⁴. Krasomówcza swada nie unicestwia sa-

³ GAY (1974), s. 141-164.

⁴ O pracach Burckhardta w tym kontekście pisali np.: WHITE (2000), s. 65-66; GAY (1974); HOLLY (1996). Peter Ganz, porównując na przykładzie opisu tego samego zdarzenia i postaci metodę kompozycji i oceny Rankego oraz Burckhardta, słusznie wskazuje, że Ranke analizuje to, co sam widzi, Burckhardt zaś raczej to, co widzieli współcześni – GANZ (1994), s. 22. O stylu tak pism, jak i wypowiedzi Burckhardta, w tym ostatnim przypadku na podstawie zapisków z wykładów, zob.: GANZ (1982), s. 64, autor wskazuje tam na aforyzm jako ulubiony środek ekspresji Burckhardta; GANZ (1988), gdzie znaleźć można szczegółową analizę sposobu komponowania *Kultury Odrodzenia*, i bardzo ważne uwagi Ernsta Zieglera – ZIEGLER (1974), s. 548-559. Badacz ten ukazuje, powołując się na opinię Paula Heysego oraz na list Burckhardta do Kinkela z 1842 roku, że autorowi *Der Cicerone* zawsze zależało na wyrobieniu sobie żywego, czytelnego, obrazowego stylu, skupionego na tym, co zainteresuje czytelnika, a nie na faktograficznej, bezbarwnej kompletności. Ziegler wymienia środki służące Burckhardtowi w jego wykładach: zdania wtrącone, wykrzyknienia, pytania retoryczne, paralele, porównania, metafory, wtręty potoczne, liczne obrazy, uczucia sympatii, antypatii, dowcip, humor, ironię, momenty zachwyty, szczególnie, dodajmy, kiedy przedmiotem wypowiedzi była twórczość Rafaela – ZIEGLER (1974), s. 549. Skądinąd wiadomo, że przy tym bogactwie środków retorycznych Burckhardtowi obca była cecha, którą Löwith nazwał krótko: „Aulaexhibitionismus”. Powszechnie dostrzega się podziw, jakim Burckhardt darzył język i styl francuskich moralistów, mistrzów aforyzmu (takich jak: La Rochefoucauld, Vauvenargues, Montaigne), oraz francuskich historyków kultury: Guizota, Thierry’ego. Peter von Blanckenhagen zwraca uwagę na zwięźłość, barwność i precyzję języka *Griechische Kulturgeschichte*, wolnego od pedanterii i powierzchowności, oraz dodaje ciekawą uwagę, że styl Burckhardta przypomina styl niektórych współczesnych historyków angielskich, jak Beasley – VON BLANCKENHAGEN (1983), s. 21.

ma przez się wymogów bezstronności i bezinteresowności w poznaniu historycznym, którym autor *Der Cicerone*, jak można było zauważyć w poprzednim rozdziale, dochowywał wierności. Dla niego pozostawały one nieusuwalnym warunkiem wolności historyka, opartej na fundamentalnym odrzuceniu historiozoficznego poglądu „kilkuletnich dzieci”, jak sam drwiąco pisał, zgodnie z którym całe dzieje trudziły się po to tylko, byśmy stali się właśnie tym, kim jesteśmy⁵.

Ten nieco dziwaczny twór świadomości historycznej, „progressywny determinizm”, by tak powiedzieć, uwrażliwia wbrew wszystkiemu na problem zasadniczej niestałości perspektywy historycznej oraz na kwestię „Tribunalisierung der Geschichte”, wedle bardzo trafnego określenia Oda Marquarda. Perspektywa historyczna siłą rzeczy jest współczesna – nie sposób opisywać dziś dzieje rewolucji francuskiej w manierze średniowiecznej kroniki – zauważał przecież Burckhardt. Czyż to nie oznacza jednak, że historyk wyrokuje w podwójnej niejako roli? Czy historią będzie tylko to, co historyk ożywi swoją wyobraźnią, co ogarnie spojrzeniem własnej pamięci? I co właściwie rozsądza?

Wsukurs może tutaj przyjść, o dziwo, retoryka, która nie musi być dla duszy tym, czym kosmetyka dla ciała: pozorem sprawiedliwości, jak przestrzegał Platon w *Gorgiaszu*. Przymuszając do mówienia podług reguł, retoryka uświadamia nam konwencje perspektywy historycznej – czym byłaby *Wojna peloponeska* bez dialogu melijskiego i innych oracji? Dlaczego Paul Ricoeur, zmierzając do ponownego utwierdzenia czasowości opowieści

⁵ BURCKHARDT (2000), s. 355: „Lecz w ogóle niebezpieczeństwem wszystkich chronologicznie uporządkowanych filozofii dziejów jest to, że w najlepszym razie wyradzają się one w historii kultury powszechnej (w którym to, pejoratywnym znaczeniu można zaaprobować termin filozofia dziejów), poza tym jednak pretendując do wysłedzenia planu świata i przy okazji, ponieważ nie są zdolne obejść się bez założeń, zostają zabarwione ideami, którymi filozofowie nasiąkają w trzecim czy czwartym roku życia”.

w odtwórczej aktywności czytelnika, powraca do arystotelesowskiej koncepcji *mimesis*?

Mało tego, wskazując na ulubione obrazy i metafory, retoryka zdradza zakres i ciężar nacisku współczesności, ujawnia siłę aktualnego doświadczenia. Obrazy są korzeniami myśli, zamysł tzw. Metaphorologie Blumenberga niewątpliwie wiele zawdzięcza takiej intuicji. Wyobraźnia poety, artysty może być niczym Adam przebudzony ze snu, widzący rzeczy świata w absolutnie nowym, czystym ujęciu (Keats), może mieć czułość dłoni niewiedomego ojca, głaszczącego twarz umiłowanego dziecka (Coleridge), musi być żywotna i nieskażona. Wyobraźnia historyka rozwiązuje niewiadome, obrasta obrazami przeszłości, dopełnia i dopowiada, co wielokrotnie podkreślał Ernst H. Gombrich. Historyk sztuki, interpretując obrazy, wnika w wyobraźnię dawnych czasów.

W historii sztuki, jak mi się zdaje, moim indywidualnym zadaniem jest oddać sprawiedliwość wyobraźni minionych czasów, powiedzieć, jaką wizję świata stawiał przed sobą ten i ów mistrz czy szkoła. Inni opisują raczej środki [stosowane] w sztuce dawnej, ja opowiadam bardziej o dążnościach [„Willen”] (to znaczy tak, jak umiem)

– wyznawał Burckhardt w liście z 1877 roku⁶.

Teraźniejszość odciska się na praktyce historyka, tworząc wzory zgoła nieoczekiwane. Gibbon nigdy nie zapomniał, że nudnawa służba wojskowa w szeregach milicji obywatelskiej w Hampshire pozwoliła mu lepiej zrozumieć taktykę macedońskiej falangi i legionu rzymskiego⁷; Warburg, pochłonięty „demoniczną”, ciemną sferą renesansu, w niezwykajnym splocie

⁶ BURCKHARDT, Briefe VI, 748.

⁷ Jak napisał w swoich wspomnieniach Gibbon, kapitan grenadierów z Hampshire nie okazał się bezużyteczny dla historyka Imperium Rzymskiego – GIBBON (1984), s. 128.

minionych przesądów, własnej nierównowagi i obłądki I wojny, ujrzał sens swojej pracy historyka jako działalności terapeutycznej – wobec patologii kultury europejskiej i wobec siebie samego. Podobne przykłady, rzecz jasna, można by mnożyć bez liku. Potwierdzają one dosyć oczywisty, ale łatwy do przeoczenia fakt historyczności stanowiska badacza historii. Nie wdając się przy tym w hermeneutyczne próby przewyciężenia tego wewnętrznego dylematu historyka, wypada dodać, że „historyczność” pozycji historyka odsłania nie tylko określone funkcje historii, że odsyła nie tylko do refleksji z obszaru socjologii wiedzy, ale zawiera w sobie także ocenę współczesności.

Badacze dość zgodnym głosem utrzymują, że bardzo gorzka i pesymistyczna krytyka współczesności zaowocowała w przypadku Burckhardta nie tylko całą serią katastroficznych proctw co do przyszłości Europy, które na nasze nieszczęście bardzo dokładnie się spełniły, lecz również ucieczką w świat sztuki, eskapistyczną wyprawą w głąb raj, ozdobionego greckimi rzeźbami, dziełami Rafaela, obrazami Rubensa, w przestrzeń idealną, wypełnioną muzyką uwielbianych Mozarta i Glucka⁸.

⁸ Muzyka odgrywała w życiu Burckhardta ogromną rolę, był on wielkim miłośnikiem opery Mozarta i Glucka, nieprzejednanym wrogiem twórcy nowoczesnego dramatu muzycznego, Ryszarda Wagnera. Mozart zajmował w jego hierarchii artystycznej wielkości i mistrzostwa miejsce identyczne z Rafaelem, w czym zresztą Burckhardt pozostawał wierny utrwalonej tradycji zestawiania tych dwóch artystów. Więcej o tym w: KASPEROWICZ (2003), s. 65-74. O muzyce u Burckhardta szerzej SCHNEIDER (1946), a także uwagi w: KASPEROWICZ (2003), s. 191-204. W *Wykładach o epoce rewolucji* odnaleźć można dosyć charakterystyczny dla Burckhardta *modus* historycznej i artystycznej oceny muzyki: „Wreszcie rozkwit muzyki niemieckiej, która paroma krokami wspięła się na najwyższy tron muzyki i do dziś dzierży berło. Bach, Händel, Gluck, uroczy Haydn, Mozart. Złociste bogactwo Mozarta i klarowna oczywistość jego melodii oczarowują duszę. Gluck, którego zna się zbyt słabo, przebudził w muzyce dramatyczną prawdę. Aż do roku 1748 hołdował on muzyce włoskiej. Teraz opera przemawia inaczej niż dotąd; pomaga bowiem wypowiedzieć na-

Sztuka miała by ucieleśniać dlań ostatnie *refugium*, być miejscem duchowej regeneracji, nieprzemijającym świadectwem wielkości i aktualności „Alt-Europa”, samotniczym schronieniem myśliciela odcinającego się od zgiełku nowoczesności, wsłuchującego się dzięki temu w „fale mnemiczne” przeszłości, jak to z typową dla siebie idiomatyką języka nazwał Warburg, kreśląc tym samym idealne odbicie siebie samego.

Trzeba by niemało złej woli, by odmówić słuszności tym opiniom. Burckhardt faktycznie staje godnie w jednym rzędzie z głośnymi XIX-wiecznymi krytykami kultury⁹, od Carlyle’a począwszy, poprzez Baudelaire’a, Ruskina czy Arnolda, aż po Spenglera albo lepiej – Huizingę, aliści prościej byłoby wyliczyć to, co ich dzieli, niżli to, co ich łączy. Przedmiotem ich krytyki stawały się najróżniejsze aspekty kultury: gwałtowna industrializacja, zabijająca piękno i moralny wymiar natury, mechanizacja pracy, upadek edukacji, pogarda dla tradycji, ucieczka od racjonalnej wiedzy, zanik powagi. Konstruowali odmienne modele krytyczne, proponując zarazem odmienne reformy i lekarstwa. „Anarchia” z tytułu klasycznego już eseju Arnolda nie jest taką samą wykładnią rzeczywistości, jak „Mechanical Age” Carlyle’a, w innych też miejscach obaj eseści poszukują przyczyn kryzysu. Z niejaką dozą prawdopodobieństwa można jednak zaryzykować przypuszczenie, że ich wszystkich godziła ambiwalentna i paradoksalna koncepcja nowoczesności. Kryzys modernizmu i kryzys w modernizmie – to było wspólne doświadczenie, to był właśnie eter, w którym poruszały się ich idee.

miętności ze wspaniałym rozmachem. Przed Gluckiem stoją do dyspozycji wszelkie poruszenia ludzkiej duszy, lament i westchnienie, jakich nikt wspanialej przed nim nie wy dobył, znajomość spraw nadziemskich, trwoga [w obliczu] boskości, powab arii i groza chóru Eryni – prawdziwie *superis deorum gratis et inimis*” – ZIEGLER (1974), s. 46-47.

⁹ O różnych nurtach krytyki kultury w XIX wieku zob. np. BRANTLINGER (1972); u nas na ten temat ostatnio świetna, przekrojowa praca: JEDLICKI (2002).

Już dawno zauważono, że Burckhardt miał dziwną słabość do „zgniłych” epok (tak się wyraził Karl Wilhelm Nitsch do Droysena), czasów kryzysu i przemiany¹⁰. Tak *Czasy Konstanty*–

¹⁰ Problemowi kryzysów w dziejach Burckhardt poświęcił słynny rozdział w *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, rozwijając tzw. Sturmlehre. Burckhardt dzielił świadomość głębokiego kryzysu egzystencji z wieloma historykami współczesnymi, przypomina się tutaj często postać Bartholda Georga Niebuhra, świadka rewolucji lipcowej 1830 roku, którego śmierci w 1831 roku towarzyszyły przerażające wizje Europy staczącej się w barbarzyństwo, czy też pochmurne przeczucia Rankego, widzącego nadchodzący czas rewolucji jako czas ciągłych, gwałtownych zmian – por. SCHIEDER (1950), s. 426. Z tym poczuciem życia w epoce rewolucji, epoce nieskończonych zmian i żądzy nowości, dla Burckhardta, jak zobaczymy, epoce wojen, łączono zazwyczaj pesymizm. Od czasów pracy Karla Joëla z 1918 roku wskazywano z reguły na filozofię Schopenhauera jako źródło Burckhardtowskiego pesymizmu. Obecność poglądów Schopenhauera miałyby tłumaczyć zarówno nieufność Burckhardta do wszelkiej historiozofii, jak również szereg pojęć związanych znaczeniowo z pojęciem „woli” niemieckiego myśliciela. Należą do nich takie pojęcia, jak: „władza”, „moc”, „żądza”, „egoizm”. Tę „wolę” w ujęciu Burckhardta Schieder interpretuje jako czysty, ślepy pęd, parcie do zmiany, destrukcji i konstrukcji, pęd etycznie obojętny, jakkolwiek zakorzeniony w ludzkim duchu – SCHIEDER (1950), s. 432. Czy to oznacza jednak, że dzieje i ludzie działający są etycznie obojętni, a zatem nie ma kwestii odpowiedzialności i moralnej oceny w historii?

Poszukując źródeł XIX-wiecznego pesymizmu, nie pominięto także oddziaływania różnych form społecznego darwinizmu, który zdaniem Rudolfa Stadelmana o wiele głębiej odcisnął swój ślad na środowisku bazylijskich antymodernistów, niż to się zazwyczaj przyjmuje – STADELMAN (1930), s. 498. Taki społeczny „naturalizm”, interpretujący życie społeczne i historyczne w kategoriach walki i masy, daje się odczytać w pismach Eduarda von Hartmanna i – choć w o wiele mniejszym stopniu – Ernsta von Lasaulx, na których Burckhardt powołuje się w *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Pomimo pewnych podobieństw w schematach porządkowania dziejów, gdyż von Lasaulx na przykład również postulował wyodrębnienie „ośrodków przemiany historycznej” w postaci państwa i religii i próbował ustalać pewne paralele między nimi a kulturą, Burckhardta

na Wielkiego, jak i *Kultura Odrodzenia we Włoszech* traktują o momentach wielkiego przełomu, o narodzinach nowych światów: średniowiecza (z naciskiem na starzenie się i rozpad kultury świata antycznego) i nowoczesności, o radykalnych przekształceniach w mentalności i obrazie świata. Porażające odczucie kryzysu nowoczesności, u Burckhardta widoczne ze szczególną ostrością po 1846 roku, na pewno przyczyniło się do rozbudzenia zainteresowań wielkimi kryzysami przeszłości. W przeciwieństwie jednak do pozostałych obserwatorów kryzysu kultury nowoczesnej bazylejski historyk nie stosuje powielanego w nieskończoność chwytu „mitologizacji przeszłości”. On przeszłość bada, analizuje i stara się dociec, jakie fragmenty historycznej konstrukcji są aktualne dzisiaj. Innymi słowy, daje odpowiedź na pytanie, w której warstwie rzeczywistości historycznej spoczywa duchowe i materialne *continuum* dziejów.

Niektórzy uczeni podejrzewali zatem, że Burckhardt, utraciłszy wiarę w odbudowanie ciągłości historycznej w przeżartej kryzysem nowoczesności, ciągłości zerwanej epoką rewolucji, zwrócił się ku sztuce, obiecując sobie coś na podobieństwo duchowej rekompensaty i aktu historycznej „substytucji”¹¹. Może

pojmowanie dziejów było nader odmienne. Odrzucał on bowiem cykliczny i organologiczny model tworzenia się dziejów – zob. GANZ (1982), s. 38-40, a także PEETZ (1997), s. 447-456. Ponadto Burckhardt nie akceptował religijno-metafizycznego punktu wyjścia refleksji von Lasaulx, będącego tak naprawdę mieszaniną pierwiastków teizmu, katolickiej historiografii i zasady „Weltseele” Schellinga z mistycyzmem spod znaku Frantza von Baadera i w żaden sposób nie mógłby przyjąć jego wykładni wielkiej jednostki w dziejach jako cząstki zawsze tej samej, pierwotnej siły, „Regeneratoren der ursprünglichen Menschheit” – por. SCHOEPS (1955), s. 43-45, 68.

¹¹ To jeden z najważniejszych i najtrudniejszych problemów, jakie się nasuwają interpretatorom myśli historycznej Burckhardta. Już Otto Markwart zauważył, że Burckhardt „poszukiwał czegoś w zamian za utraconą wiarę” – MARKWART (1920), s. 214. Dla humanisty Burckhardta, co szczególnie podkreślał Alfred von Martin, wybitny badacz humanizmu, piękno

to i prawda, tyle że natychmiast rozbrzmiewa pytanie będące tylko wersją wcześniej postawionej kwestii: tym razem o „mito-

w formie klasycznej było „wieczne”, nieprzemijające, źródłem największego zachwytu, radości i pocieszenia, „cudem”, „tajemnicą”, „przezwy-
ciężeniem tego, co ziemskie”; sztuka wyzwała z ograniczeń tego świata, jest w stanie „przemienić w najwyższy sposób” każdą godzinę naszego
życia. Von Martin, podobnie jak wcześniej Walther Rehm, zauważa, że
takie i podobne wypowiedzi Burckhardta wskazują na proces przeniesie-
nia augustyńskiej koncepcji „fruitio Dei” na teren doświadczenia este-
tycznego – por. VON MARTIN (1947), s. 29. Jak wykazał Meyer H. Abrams,
najważniejszym autorem w tym długotrwałym procesie przystosowywania
teologicznej idei do potrzeb autonomizującego się doświadczenia sztuki,
był Shaftesbury – ABRAMS (1981), s. 84-94. Znacznie sprawy upraszczając,
można powiedzieć, że prawdziwe doświadczenie sztuki i piękna po-
winno być samodzielne, kontemplatywne, bezinteresowne, skoncentro-
wane na samym sobie, to znaczy albo na formie, albo na odczuciu formal-
nej harmonii władz poznawczych, jak to potem było w *Krytyce władzy
sądu* Kanta – doskonała krytyka tego postulatu wyizolowanego, czys-
tego doświadczenia formy, „aesthetic detachment” – WIND (1963), s. 16-
-31. Jak dalej dowodzi Abrams, te idee pojawiły się także w podstawowym
dziele Schopenhauera *Świat jako wola i wyobrażenie*. Schopenhauer
mówi tam o kontemplacji idei wcielonej w dzieło sztuki, kontemplacji
doskonale oderwanej, wyzwolonej z wszelkich relacji czasu i przestrzeni,
oswobodzonej z poznawczych oraz praktycznych zadań, czyli również
spod wszechobecnego przymusu woli. Jak dalej się okaże, refleksje
Burckhardta rozwinęły się jednak w innym kierunku. Jakkolwiek problem
„religii sztuki” oraz „człowieka pięknego”, w redakcji znanej choćby
z pism Schillera czy eseju Goethego o Winckelmannie, jest jednym z naj-
istotniejszych zagadnień teorii sztuki i nakierowanej estetycznie antropo-
logii XIX wieku, a także diagnozy sytuacji historycznej (co widać najlepiej
w *Estetyce* Hegla), to Burckhardt jednak pozostaje wierny uznaniu odręb-
ności sfer poznawczych i przedmiotowych religii oraz sztuki, choć mało
kto potrafił z większą od niego przenikliwością analizować wzajemne
relacje i zależności obu tych dziedzin ludzkiej egzystencji. Stanowczo
i ze wszech miar słusznie Burckhardt do Alfred von Martin, wskazując
na krytyczny stosunek Burckhardta do niektórych aspektów myśli este-
tycznej Schillera, szczególnie próby wyprowadzenia równowagi zmysło-

logizację historii" poprzez dzieła sztuki. Jako receptę na wynaturzenia nowoczesności Burckhardt powinien być więc przedsta-

wości i moralności z gwarantującego wolność popędu gry – von MARTIN (1947), s. 31. Również Dieter Jähniig mocno akcentuje idealistyczny i historyczny stosunek Burckhardta do sztuki, ale krytycznie wypowiada się na temat implikowanej „religijności” doświadczenia artystycznego – por. JÄHNIIG (1984), s. 16-37, oraz KASPEROWICZ (2002), s. 331-344.

Fundamentalne znaczenie ma w tym przypadku, jak się zdaje, wybór i interpretacja właściwego języka. Zwolennicy owej „religii sztuki” chętnie sięgali do języka zastrzeżonego uprzednio dla sfery sakralnej albo też do słownika teologicznego i nierzadko mistycznego; tak stało się w przypadku Winckelmanna, który znalazł rzesze naśladowców – por. ustalenia w: STAMMLER (1962), s. 161-190. Już Ernst Walter Zeeden zwracał uwagę, że we wczesnych wykładach Burckhardta z historii malarstwa (lata 1844-1846) padają bardzo często sformułowania zarezerwowane uprzednio dla dziedziny sakralnej, sztukę określa się tam mianem „vollste und reichste Offenbarung eines göttlichen Geheimnisses”, a na temat płóciend Rafaela Burckhardt zanotował: „Religiöse Ehrfurcht vor seinem Werk, Offenbarung wie einst durch die Propheten” – ZEEDEN (1954), s. 511-512. Tą drogą poszedł także Wolfgang Hardtwig, analizując język wypowiedzi Burckhardta odnoszących się do sztuki. Hardtwig odczytuje w nim napięcie między metaforycznym zastosowaniem wyrażeń przejętych z domeny religii i sacrum a stopniowym podkreśleniem przez autora *Kultury Odrodzenia* rewelacyjnej funkcji sztuki. Jak świetnie wykazuje Hardtwig, Burckhardt odchodzi od umieszczania Objawienia w samych dziejach, w historii, jak to miało miejsce na przykład u Lessinga i Rankego, dla których objawianie się czynnika boskiego w dziejach jest konstytutywne w procesie ich rozwijania się, czyli o b j a w i a n i a własnej treści. Zdaniem Hardtwiga, Burckhardt zastępuje objawienie się w dziejach tego, co boskie, objawianiem się wewnętrzności człowieka, ducha ludzkiego, poprzez sztukę. Sztuka staje się tutaj najwyższym wyrazem ludzkiego ducha z jednej strony, z drugiej, powiada Hardtwig, „bleibt Säkularisat” – HARDTWIG (1974), s. 244-247. W takim razie jednak Burckhardt byłby tutaj kontynuatorem romantycznej teorii sztuki i jej rozumienia jako ekspresji ducha ludzkiego, problem zaś religii i wiary sprowadzałby się do stopniowej sekularyzacji, rozumianej jako najwyższe objawianie się tego, co stanowi o istocie człowieczeństwa, podobnie jak u Goethego na przykład, co do-

wić niemożliwy do realizacji postulat petryfikacji minionych modeli świata twórczości artystycznej, gdyż to właśnie w ich oto-

skonalnie pokazuje Carl Hinrichs – por. HINRICHS (1954). Piszącemu te słowa wydaje się jednak, że Burckhardt nie akceptował ani takiej wizji sztuki, ani takiej wykładni religijności jako konsekwentnej sekularyzacji, czyli radykalnego oddzielenia sfery boskiej transcendencji od sfery człowieka uhistorycznionego i – ewentualnie – także „estetycznego”. Sekularyzację w sposób zbliżony – jako proces uprawomocniony i dokonujący się poprzez uhistorycznienie ludzkiej egzystencji – najpełniej interpretował Friedrich Gogarten, wybitny teolog protestancki.

O problemach związanych z interpretacją języka teologii i religii aplikowanego do świata sztuki zob. świetne, rozważne uwagi Albrechta Schöneho, który stwierdza, że „pomiędzy nieświadomym zrelatywizowaniem a świadomą deprawacją i destrukcją wzorca religijnego leży stopniowa, ale w żadnym razie nie zasadnicza różnica” – SCHÖNE (1968), s. 31. Interpretacja takiego języka jest szczególnie trudna, jeśli wziąć pod uwagę produktywność oraz trwałość form językowych w chwiejnych, historycznie zmiennych kontekstach. Czy wraz z sekularyzacją języka następuje sakralizacja tych sfer rzeczywistości doczesnej, światowej, na które „przerzucono” sformułowania rezerwowane dotąd dla wymiaru religijnego albo sakralnego, to sprawa odrębna. Opozycyjne stanowiska badaczy referuje Heinz-Horst Schrey we wstępie do tomu dającego obszerny przegląd problematyki sekularyzacji w różnych dziedzinach: krytyce kultury, historii, teologii protestanckiej i katolickiej – SCHREY (1981), s. 6-11, oraz zob. tamże tekst Dorothei Sölle. Charles Rosen w krytycznej recenzji wybornej skądinąd pracy Abramsa *Natural Supernaturalism* zwraca jednak uwagę, że teologiczno-religijne sformułowania i wzory myślenia, jakie niemieccy i angielscy romantycy wynieśli albo z religijnego rodzinnego domu, albo z lektury pism Spinozy czy wreszcie z zamiłowania do ezoterycznych pism różnych mistyków i filozofów, zostały poddane często radykalnej operacji przemiany znaczenia i są nie tyle próbą ratowania resztek religii i religijności w świecie, który się od niej odwraca, ile raczej pewną fazą sekularyzacji języka i rozwiązaniem nowych problemów w relacji sztuka i życie poprzez napięcia znaczeniowe między dawnym i nowym sposobem użycia języka i idei: „w pewnym sensie odrodzenie religijne było dalszym etapem sekularyzacji” – konkluduje Rosen – ROSEN (1998), s. 31-50.

czeniu, w ich kontekście umysłowym rozkwitła sztuka Rafaela czy Rubensa. Burckhardt bez końca jednak – jak pamiętamy – akcentował „tajemniczość” sztuki, natomiast konstrukcje utopijne były mu najzupełniej obce. I to nie dlatego bynajmniej, by kiedykolwiek zwątpił w niemożność ich urzeczywistnienia; z wielką stanowczością występował przeciw implikowanej w takich „retrospektywnych” utopiach logice procesów historycznych, lecz nade wszystko wystrzegał się prób ontologizacji dziejów, czego utopie nie są w stanie uniknąć. Patrząc z przeciwnej strony, wolno powiedzieć, że niepokoiła go nie tyle groźba hipostazowania pojęć, ile raczej wysiłki mające na celu „uhistorycznienie” wszystkiego, wszystkich obszarów doświadczenia, co koniec końców uniemożliwia obranie jakiegokolwiek perspektywy historycznej.

Postrzegając zamiłowania artystyczne Burckhardta nie poprzez pryzmat historii, ale poprzez siłę estetycznej delektacji, szwajcarskiemu uczonemu wyrzucano zabieg „estetyzacji” historii¹². Wbrew pozorom nie polegał on na idealizacji dziejów.

¹² Zob. np. FLAIG (1987), s. 79-95. Egon Flaig uważa, że zagadnienie „estetyzacji” dziejów pojawia się m.in. w takich interpretacjach dziejów, w których poszczególne kultury traktuje się jako „kształt” idei. Jest to próba nadania dziejom, z jednej strony, sensownej formy; z drugiej – idzie tutaj o kwestię narracji historycznej. Flaig podkreśla, że czas historyczny konstituuje się przede wszystkim „w medium ruchu narracji”; u Burckhardta, u którego mamy do czynienia z przekrojami, obrazami zatrzymującymi ruch narracji, „uobecnienie dokonuje się w modusie obrazowania”. Pozostaje problemem, czy chodzi tutaj o „zatrzymanie” ruchu dziejów, czy raczej o unieruchomienie oka historyka. W takim ujęciu uprawianie historii jest widzeniem idei poprzez obrazy, a zatem „czysto naocznie”, jak mówił Schopenhauer. Stąd też dla Burckhardta największą, bo najbardziej obiektywną wartość mają te przekazy, które są przedmiotem naoczności, czyli dzieła sztuki. Ponieważ dzieła sztuki, dodaje Flaig, były dla szwajcarskiego uczonego najgłębszym źródłem pocieszenia, to dodać należy jeszcze jeden element estetyzacji dziejów – estetyzację cierpienia. Flaig słusznie wskazuje, że Burckhardt nigdy nie cofa się przed osądem

Podważano raczej konsekwencje takiej operacji, kumulujące się w jakimś „amoralizmie” – w podziwie dla niemoralnych jedno-

moralnym, lecz jego zdaniem osąd ten dokonuje się w perspektywie estetycznej.

Jörn Rüsen z kolei, akcentując w licznych artykułach antymodernistyczny, bardzo krytyczny wobec współczesności rys umysłowości Burckhardta, wyprowadza estetyczny ogląd dziejów zarówno z owej postawy, jak i z zastąpienia wiary w pewność Odkupienia procesem historycznego kształcenia ludzkości w perspektywie estetycznej. Burckhardt, zdaniem Rüsen, prezentuje dzieje Europy jako historię ducha ludzkiego w jego wytworach; tylko poprzez takie uobecnianie możliwa jest samoidentyfikacja oraz samorozumienie własnego czasu, będącego zagrożeniem dla kultury jako takiej. Dlatego Burckhardt, wydobywając ciągłość dawnej kultury europejskiej jako negatywne tło dla zerwania ciągłości w epoce rewolucji, dzieła sztuki interpretuje jako źródła do „typologizującej prezentacji form życia oraz trwałych stanów [kultury]”. Immanentna jedność dziejów staje się możliwa nie tylko jako konieczność zmian, lecz także warunek ludzkiego samopoznania, tylko dzięki istnieniu trzech potencji: państwa, religii i kultury, ufundowanych antropologicznie. Kultura, a przede wszystkim sztuka i poezja gwarantują jedność i ciągłość całości dziejów, gdyż to kultura wykracza w aktach twórczych poza przymus religii i państwa, prezentując się jako wewnątrzdziejowe spełnienie historii. W tym miejscu estetyzacja historii osiąga swoje apogeum, stając się kształceniem i kulturą zarazem w świecie zagrożonym kryzysem. „Kultura to nic innego – zauważa dalej Rüsen – jak przemiana społeczeństwa na skutek własnej samorefleksji”. Ponieważ w tym momencie kultura musi zostać ujęta jako sfera „działania”, to kultura jako proces jest procesem wychodzenia poza przymus, zatem – procesem uspołeczniania na drodze zyskiwania samoświadomości poprzez same dzieje. Naturalnie, Rüsen dostrzega tutaj bardzo bliskie związki Burckhardta z Heglem, gdyż „kultura” to sfera zapośredniczenia, także w poznaniu, tyle tylko, dodaje Rüsen, że dla Hegla „totalność” owych zapośredniczeń, wewnętrzny sens dziejów rozumianych jako „przemiana”, jest chronologiczna, dla Burckhardta – ustrukturyzowana antropologicznie, zatem typologicznie, a ściślej „idealtypisch” w sensie weberowskim.

Do tej ostatniej kwestii jeszcze powrócimy. W każdym razie tak Flaig, jak i Rüsen, analizując problem estetyzacji historii u Burckhardta, wy-

stek, zdolnych do wielkich zbrodni, świetnych czynów i wspa-
 niałych przedsięwzięć artystycznej natury, w fascynacji biografią
 ludzi tak nieobliczalnych, jak renesansowi kondotierzy: Benve-
 nuto Cellini czy Gesualdo da Venosa, dla których okrucieństwo
 i konflikty sumienia stanowiły źródło twórczości, a platoński mo-
 nolit prawdy, dobra i piękna tracił rację bytu.

Co więcej, te rzekome praktyki „estetyzacji” dziejów dawały
 szansę na bezpośrednie powiązanie, a przez to wyjaśnienie dość
 zagadkowych wątków myśli Burckhardta i Nietzschego. „Ge-
 waltmenschen” szwajcarskiego historyka mieliby znaleźć nader
 dwuznaczne pokrewieństwo z ideą nadczłowieka, ozdobioną ni-
 czym ornamentem krytyką kultury i osobliwym katastrofizmem.

W ten sposób Burckhardta uczyniono jednym ze współ-
 twórców „renesansyzmu”¹³, estetyzującej z ducha apologii wiel-

chodzą od konieczności przywrócenia sensu poprzez sztukę w świecie,
 który tego sensu już zdaje się nie posiadać. Wydaje się jednak, że Burck-
 hardt bardzo powątpiewał w możliwość „odkupienia” historii poprzez sztukę,
 nawet w stosunku do siebie samego. Innymi słowy, autor tych słów jest
 przekonany, że w przeciwieństwie do poglądów Flaiga i Rüsena droga
 Burckhardta wiodła od historii poprzez sztukę do historii, a nie od sztuki
 do utopii estetycznej poprzez historię.

¹³ Zob. o tym m.in.: BUCK (1990), s. 1-4, 5-13; ŁEMPICKI (1966), s. 31-37.
 Sam Burckhardt przeczuwał, że podobne zarzuty mogą się pojawić także
 w związku z jego znajomością z Nietzschem. W liście skierowanym do
 znanego historyka dziejów papieżstwa, Ludwiga Pastora, napisanym
 w 1896 roku, a więc na rok przed śmiercią, Burckhardt tak podsumował
 ten problem: „O tych «potężnych jednostkach» [«Gewaltmenschen»] nigdy
 z nim [tj. z Nietzschem] nie dyskutowałem, nie wiem również, czy już trwał
 przy tej koncepcji, gdy widywałem go jeszcze częściej; jednak od początku
 jego choroby widziałem go w ogóle bardzo rzadko.

Z mojej strony nigdy nie byłem czcicielem takich potężnych jednostek
 czy też ludzi wyjętych spod prawa [«Out-laws»], uważałem ich raczej za
 Flagella Dei i z radością pozostawiłem innym ich szczegółową konstrukcję
 psychologiczną [...]. Bardziej podążałem za tym, kto twórczo uszczęśliwiał,
 kto [potrafił tchnąć] życie [«dem Beglückend-Schaffendem, dem Beleben-

kości i rozmachu renesansu wyzwolonego z religijno-moralnych więzów średniowiecza, pochwały artyzmu i namiętności człowieka odrodzenia, sytuującej się między *Kronikami włoskimi* Stendhala, poezją Conrada Ferdinanda Meyera, historią Michelelety, krytyką Ruskina i panegirykiem ze studiów Patera czy Symmondsa. Do wytworzenia się takiego wizerunku poglądów Burckhardta doszło dzięki opacznemu odczytaniu niektórych rozdziałów *Kultury Odrodzenia* oraz niepełnej znajomości jego wykładów i listów. W ich świetle, szczególnie wykładów o rewolucji oraz wykładów z *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, powyższe opinie nie mogą się utrzymać. Tam, gdzie było to możliwe i uzasadnione, Burckhardt nie cofa się przed moralnym osądem przeszłości, z reguły bardzo ironicznym i sarkastycznym; zresztą dziś historycy czują się niekiedy zakłopotani „moralizowaniem” Burckhardta. Nie był on jednak moralistą, chociaż niektóre oceny i sformułowania żywo mogą przypominać aforystykę wielkich francuskich moralistów czy Goethego. „Moralizm” Burckhardta

dem»], i uważałem, że tych znajdę w innym raczej miejscu” – BURCKHARDT, Briefe IX, 1598. Kilka lat wcześniej, w innym liście, przyznawał Pastorowi wielkie zasługi w obalaniu przesądów, jakie charakteryzowały katolików w stosunku do kultury renesansowej, i podkreślał, że renesans włoski, oprócz potężnego nurtu artystyczno-literackiego, był epoką o wiele bardziej złożoną, bogatą także w głęboką treść religijną i poczucie świętości. Burckhardt bardzo ubolewał nad tym, że jakieś jego sformułowania mogły zabołek czy obrazić ludzi religijnych. „W stosunku do dawnego Kościoła nigdy nie byłem frywolny, zresztą zawsze taką frywolność uważałem za oznakę złego smaku” – BURCKHARDT, Briefe IX, 1256. Stosunek Burckhardta do religii, w tym do katolicyzmu, był sprawą niezwykle złożoną, o czym szerzej w rozdziale V niniejszej rozprawy. W każdym razie nie ma sensu czynić z Burckhardta współtwórcy idei „nadczłowieka” Nietzschego ani umieszczać go w jednym rzędzie z szeregiem faktycznych „immoralistów”, szukających natchnienia w renesansowych czynach ówczesnych „Gewaltmenschen”, ale też nie była udana próba von Martina, by szwajcarskiego humanistę wyposażyć we wszelkie cechy „anima naturaliter catholica”.

rezygnuje z jakiegokolwiek melioryzmu etycznego; historia słabo nadaje się na teren działań moralisty, dlatego że autor *Czasów Konstantyna Wielkiego* zdecydowanie odpira rozpatrywanie dziejów w kategoriach szczęścia i nieszczęścia, natomiast pojęcie „wielkości historycznej” obciążone jest wieloznacznością oraz odwiecznym dylematem roli jednostki i wolności w dziejach. Tam, gdzie Burckhardt rzeczywiście oraz otwarcie przeprowadza krytykę dziejów z moralnego punktu widzenia, broni klasycznych cnót, często skontrastowanych z upadkiem ładu współczesności, gdyż tworzą one nieusuwalną sferę działalności człowieka, „takiego, jakim jest, był i będzie”.

Refleksja etyczna zatem nie przeciwstawia się historycznej zmienności systemów moralnych, stanowi raczej jeszcze jeden warunek uprawiania historii. Łatwo tutaj o nieporozumienie i bezwiedne poddanie się schematowi myślenia historycznego, który Herbert Butterfield nazwał niegdyś „whigowską interpretacją dziejów”. Burckhardtowi zależy jednak na pokazaniu, że nie można analizować trzech potencji historycznych budujących kościec dziejów bez odwołania się do sfery wartości etycznych. Polityka i religia prezentują oczywistą sferę konfliktów moralnych, ale jakie miejsce należy wyznaczyć sztuce? Cała wspaśniała, niebywale złożona tradycja niemieckiego humanizmu przekonywała, że piękno i dobro pozostają logicznie związane aktywnością władzy sądenia, ale mają przedmiotowo autonomiczne terytoria. Piękno może stać się symbolem dobra moralnego, jak wskazywał Kant, może być podstawową sferą do realizacji wolności jako wewnętrznej integracji władz poznawczych i moralności, jak przekonywał Schiller, może wreszcie stanowić nieodłączny element doświadczenia religijnego poprzez estetyczne poczucie nieskończoności, estetyczno-uczuciowe właściwie, bo tak właśnie chciał przekonać Schleiermacher tych, którzy „religią pogardzają”, wątpliwe jednak, by etyka uzasadniła estetykę. Wszystko to prawda, tyle tylko, że Burckhardt, dostrzegający w sztuce wiele więcej niż funkcjonalne relacje for-

malno-treściowe czy symbole etyczne, podziwia rzeźby i obrazy w dobie schyłku religii i upadku polityki, kryzysu, którego był świadkiem, uczestnikiem i komentatorem.

Niezaprzeczalny kult sztuki, cechujący myślenie historyczne Burckhardta, zawdzięczał wiele ze swojej żarliwości odejściu od religii, bardzo głęboko i osobiście przeżytemu kryzysowi wiary. Intensywność doświadczenia sztuki może po części z owego kryzysu wynikać i aż kusi, żeby Burckhardta postawić obok innych herosów estetyzmu, wyznawców mitu „człowieka pięknego”. Sęk w tym, że twórca *Der Cicerone* nie obiecuje sobie, że sztuka wypełni pustkę po religii, że zasili na nowo w jego życiu wyschnięte źródła doświadczenia religijnego. Podobnie zresztą nie sądził, jak się wydaje, że jego słynna „ucieczka” w apolityczność, której nieskazitelnym wzorcem miał być Goethe, uwolni go od obowiązku refleksji politycznej. Zaufanie okazane sztuce, admiracja dawnych dzieł, jak i odsunięcie się od świata, skrytość dopiero w połączeniu stanowią dla Burckhardta szkielet teoretyczny, gwarantują punkt wyjścia do refleksji, poczucie dystansu.

Nie ma tutaj żadnej sprzeczności. Sceptycyzm wobec rozszczeń poznawczych historii i historii sztuki nie unieważnia przecież potęgi doświadczenia sztuki. Dotyczy to w takim samym stopniu twórcy, w jakim widza czy słuchacza. Tym samym jednak sztuka pozostaje w orbicie studiów nad tym „co historyczne” – „das Geschichtliche”.

Ważkiej wymowy nabiera tutaj fakt, że taka dwubiegunowość postawy Burckhardta wobec sztuki, postrzeganie sztuki w podwójnym oświetleniu, w blasku ponadczasowego piękna i historycznej zrozumiałości jako pewnej wizji świata, nie pociąga za sobą rozszczepienia sfery wartościowania. Kiedy w 1903 roku Riegl ogłosił przełomową rozprawę *Der moderne Denkmalkultus*, nie wahał się ani przez chwilę, obwieszczając upadek klasycznego, ponadhistorycznego w dogmatycznym ujęciu, modelu sztuki. Rozbieżność oraz wielość teoretycznych wykładni,

sprzeczność poszczególnych norm estetycznych wymaga, jego zdaniem, rozwarstwienia płaszczyzny wartości na wartość nowości, wartość estetyczną, historyczną, a tę fragmentaryzację zdaje się przewyżczać tylko pojęcie „wartości starożytniczej”. Dla Burckhardta podobny podział byłby trudny do zaakceptowania. Oczywiście, można dowodzić, że autor *Der Cicerone* był mocno przywiązany do tradycyjnej, klasycznej wykładni dzieła sztuki jako wytworu o określonej logice formy, logice determinowanej jego przeznaczeniem, formalnymi problemami oraz możliwościami ich rozwiązań. Zgoda, ale cień wątpliwości pada na tę interpretację, kiedy przypomnieć trzeba koncepcję „efektów optycznych” z opisu świątyni w Paestum i zbliżoną, aczkolwiek nie identyczną, ideę „optycznych ekwiwalentów” z ostatniej pracy o Rubensie. Burckhardt bowiem, jak każdy historyk sztuki, broni sztuki przed historią.

Raz jeszcze wypada podkreślić, że ta obrona nie jest równoznaczna z idealizacją czy mitologizacją historii. Wszak w takim przypadku dzieło sztuki staje się niezawodnie zakładnikiem historii, symbolicznym skrótem duchowej, politycznej, intelektualnej wielkości czasów minionych, natomiast jego historyczna ważność rozmija się z doniosłością artystyczną. Jakkolwiek dla Burckhardta kunsztowne wytwory rąk ludzkich i wyobraźni pozostawały zawsze najistotniejszymi świadectwami i źródłami historii, to sens dzieła jako dokumentu wyczerpuje zaledwie skrawek jego pola znaczeniowego. Obrona jednak dzieła sztuki przed historią nie polega także na odpędzaniu zmory relatywizmu artystycznego za pomocą zaklęć przywołujących istnienie problemów artystycznych *a priori*, które ostatecznie dałoby się sprowadzić do spolaryzowanych form widzenia przestrzeni (Adolf von Hildebrandt) czy też budowy przeciwieństw formalnych (Riegl, Wölfflin), odrywających się, w rzeczy samej, od naturalnych, tj. wywiedzionych z natury, kwestii przedstawiania i ekspresji. Wreszcie ewolucyjne czy też silnie „sformalizowane”, w znaczeniu jednokierunkowej, linearnej struktury, ujęcia roz-

woju formy artystycznej przyznają poszczególnym dziełom wartość tylko ze względu na miejsce w systemie albo w łańcuchu przemian. Jeżeli zatem chcemy rozwickłać, choćby połowicznie, niezmierną zagadkę sztuki, musimy przystać na nader dwuznaczny stosunek sztuki i do natury, i do historii.

Sztuka jest poznaniem rzeczywistości, bo ukazuje pewną wizję rzeczywistości, zależną od rozumienia formy artystycznej, funkcji sztuki oraz postawy wobec świata. Wizja ta, mówiąc w dużym uproszczeniu, rozpięta jest w trójkącie trzech sposobów prezentacji: realizmu, naturalizmu oraz idealizmu. Nie wykluczają się one wzajemnie, wszak idealne ujęcie całości może świetnie współgrać z realizmem szczegółu, dobrym *exemplum* będzie tutaj choćby malarstwo ołtarzowe XV-wiecznej Italii, przekonuje Burckhardt w jednym ze swoich zapisków¹⁴. Przeto nie są one po prostu konwencjami, ale rodzajami wypowiedzi, osadzonymi w określonym pojmowaniu świata. Mimo licznych przykładów doskonałego iluzjonizmu i realistycznych skłonności, tak dobrze udokumentowanych dzięki Pliniuszowi, Grecy nigdy nie stali się naturalistami. Zapobiegła temu i niezrównana umiejętność wizualizacji abstrakcyjnych pojęć pod postaciami bóstw, alegorii czy symboli, i potęga mitu jako podstawy obrazowania. Jednak nie mniej istotna okazała się pielęgnacja cnoty „sophrosyne” – kiedy zabrakło jej moderującej siły w państwie i w obyczaju, przechowała ją sztuka¹⁵, co uzewnętrzniło się w respektowaniu reguł gatunków, „Grundgesetzen der einzelnen Gattungen”. Tego sztuka nowoczesna już nie zna, nie omieszkał zauważyć Burckhardt.

Rzeźba dzięki koniecznej skłonności do uproszczenia formy jest w ogóle sztuką „idealistyczną”, przemawia autor *Griechische Kulturgeschichte* w tonie prawie heglowskim; ale i w malarstwie napotkać można zupełnie nieprzewidziane efekty – nawet

¹⁴ BURCKHARDT (1997), s. 203.

¹⁵ BURCKHARDT (1997), s. 204.

Rembrandt, największa pewnie obok Ryszarda Wagnera *persona non grata* w katalogu artystów Burckhardta, zdołał osiągnąć idealne wrażenie ogólne w swoich obrazach, mimo doszczętej brzydoty form¹⁶.

Zarówno ogólna prawda idealistów, jak i szczegółowa prawda realistów kiepsko się nadają na miarę twórczości artystycznej. Większość ludzi mniema, jakoby sztuka wypełniała swoją misję w naśladowaniu tego, co pojedyncze, w odwzorowywaniu fizycznie istniejących kształtów po to tylko, by je dokładnie ukazać i „uwiecznić”. A przecież samo istnienie architektury i muzyki każe odrzucić tę potoczną wersję banalnego realizmu: w muzyce to, co naśladuje dosłownie, jest najbardziej nieudane. Natomiast w architekturze, przy całej zależności od konkretnego celu, najlepiej dostrzec można działanie „idealnej woli” artysty¹⁷. Mimo to również na nieporównanie wyższym poziomie refleksji, ukazany przez Burckhardta na przykładzie *Die Künstler* Schillera¹⁸, sztuce nie oddano pełnej sprawiedliwości, i to w dosłownym tego słowa znaczeniu. Sztuka może stać się czynnikiem wychowania, częścią paidei, przeprowadzając nas niejako poprzez piękno ku prawdzie. „Nur durch das Morgentor des Schönen / Drängst du in der Erkenntnis Land. [...] Was wir als Schönheit hier empfunden, / Wird einst als Wahrheit uns entgegengehn” – czytamy w tym programowym utworze Schillera, a Burckhardt wielce cenił sobie jego refleksje o przeistaczaniu się piękna

¹⁶ BURCKHARDT (1977), III, s. 215.

¹⁷ BURCKHARDT (2000), s. 395.

¹⁸ BURCKHARDT (2000), s. 394. Piękno nie może być etapem przejściowym ku prawdzie i edukacji, przestawałoby bowiem być pięknem o samostnej wartości i roli, nie mogłoby być racją samego siebie. Por. także uwagi Burckhardta z jubileuszowego wykładu poświęconego Schillerowi: „Czy faktycznie sztuka zajmuje tak wysoką pozycję w historii powszechnej? Czy naprawdę cała cywilizacja jest od niej zależna? Czy sztuka jest niezbędnym strojem i towarzyszką rozwoju moralnego? Nie byłaby potrzeba większą nauczycielką? I gdzie pozostanie religia?”

w prawdę. Wszelako Schiller, nadając sztuce ów niezatarty i bardzo potem wpływowy rys antropologiczny, zawężyła jej energię artystyczną do siły integracji rozbitego człowieczeństwa. Nawet jeśli sztuka pokonuje kantowski dualizm wolności i natury, to tylko za cenę upodmiotowienia jej samej – i na to Burckhardt nie chciał już się zgodzić. Sztuka bowiem istnieje przede wszystkim – „in hohem Grade”, jak z lubością powtarza autor *Weltgeschichtliche Betrachtungen* – ze względu na samą siebie. W tym stwierdzeniu brzmi stanowcza wola ochrony samodzielności i samoistności dzieła zarówno pod kątem jego formy, jak i całej sfery ekspresyjno-znaczeniowej.

Linia podziału między poglądami Burckhardta a jego adwersarzami nie przebiega jednak analogicznie do sporu, w którym wzięli udział zwolennicy postawy *l'art pour l'art* i chwalcy *art engagé*. Podobnie rzeczą dość karkołomną byłoby przypisywać szwajcarskiemu uczonemu deklaratywne i drastyczne koncepcje sztuki jako autotelicznej formy; Burckhardt polemizuje z tymi koncepcjami, w których światło „praktyczna” strona doświadczenia sztuki dynamizuje ludzką egzystencję, likwidując granicę faktyczności i idealności, prawdy i pozorów, wolności i konieczności. Owszem, sztuka dokonuje tego, leży w jej mocy przeobrażenie duchowe człowieka, lecz nie na zasadzie rywalizacji z tym, co rzeczywiste. Sztuka bowiem powołuje do istnienia światy, których bez niej by nie było, przedstawia życie, ale w jego wyższej, spotęgowanej formie – „ein höheres Leben” – życie wyniesione do poziomu idealnego wzoru¹⁹. Nie odwraca się od

¹⁹ W *Der Cicerone* Burckhardt często używa pozytywnie nacechowanych określeń i epitetów, łączących przedstawienie z życiem, pełnią egzystencji, energią, żywotnością, żywością, ale w zależności od kontekstu wyrazowego i zastosowanych środków owe jakości mogą prowadzić w stronę idealnej wizji albo wychodzić od rzeczywistości prezentacji. Na przykład freski na chórze Santa Maria Novella, pędzla Domenica Ghirlandaia, zachwycają poprzez ukazanie „dostojnego, w najwyższym stopniu znaczącego życia, o którym wiemy, że jest przemianowaniem realnego świata

natury, ale też nie ściąga się z nią; oczywiście, nie usuwamy z naszego słownika pojęcia „piękna” i „brzydoty” form, jednak konfrontacja z naturą nie stanowi miary ostatecznej. Aby na powrót odzyskać witalną moc kształtowania ludzkiej egzystencji, sztuka musi paradoksalnie uświadomić samej sobie swoją moc i siłę. Decydujący okazuje się tutaj potencjał czasowości, jak mawiał Walter Pater, „krótkiego interwału”, ofiarowanego nam z nieznanych względów, czyli życia zanurzonego w pamięci.

Z tego też powodu w refleksji Burckhardta nad sztuką na czoło wysuwa się problem aktualizacji. Jego rozpiętość przekracza jednak sens charakterystycznego pytania, czym jest dzisiaj dla nas, powiedzmy, *Msza bolseńska* Rafaela. Dla tego potomka starego patrycjuszowskiego rodu z Bazylei istota aktualizacji tkwi w procesie przyswajania historii, w regułach jej uprawiania, w obowiązku człowieka wykształconego „[...] das Bild von der Kontinuität der Weltentwicklung in sich so vollständig zu ergänzen als möglich”²⁰ – dopełnienia w sobie, we własnej świadomości, historii, obrazu ciągłości dziejów świata. Sztuka

ówczesnej Florencji. Owe pełne wdzięku, energiczne i szlachetne istnienia [«edel-kräftigen Existenzen»] uwznioślają nas tym bardziej, że rzeczywiście stają blisko nas”. Akty Signorellego prezentowane są nie w swojej „czystej idealności, ale ogromnej pełni młodzieńczo-heroicznej mocy, z niezwykle energicznym modelunkiem i kolorem”. Mało który florentyńczyk dorównuje Mantegni w „żywości przedstawionej akcji i tak skończonej prawdzie charakterów”. Wreszcie jeden jeszcze przykład: Leonardo da Vinci udziela przedstawianym postaciom „tchnienia doskonalszego życia, które jemu tylko jest właściwe i stapia się z jego ideałem”. W odniesieniu natomiast do malarstwa weneckiego Burckhardt systematycznie posługiwał się pojęciem „Existenzbild”. O wymowie i genezie tego określenia zob. GOSSMAN (1999), s. 879-928. Lionel Gossman wskazuje także, że „Existenzbild” to dla Burckhardta oczywiste przeciwieństwo twórczości Rembrandta. O motywach gwałtownego odrzucenia sztuki Holendra przez szwajcarskiego uczonego zob. m.in.: GOSSMAN (2002), s. 396-400; GANTNER (1944), s. 83-114, a także KASPEROWICZ (2003), s. 93-99.

²⁰ BURCKHARDT (1977), s. 12.

sama również nieustannie aktualizuje – można by powiedzieć za fenomenologami, że odnosi się do rzeczywistości, do tego, co faktyczne, w nieskończonych modalnościach czasu i kształtów plastycznych czy muzycznych struktur. Tym różni się od nauk, podpowiada nam Burckhardt, że bez jej form nie byłoby jej świata, nauki zaś są „duchową stroną tego, co z praktycznego punktu widzenia nieodzowne”, oraz systematycznym ujęciem nieskończonej wielości rzeczy. Nauka formułuje prawa o zjawiskach, które istniałyby i bez niej, bez jej przydatku, sztuka wypowiada się poprzez obrazy, których „dialektyczna” istota raz kieruje nas ku światu, raz ku nim samym.

Ze świata, czasu i natury zbierają sztuka i poezja powszechnie ważne, dla wszystkich zrozumiałe obrazy, które jako jedyne ostają się z rzeczy ziemskich, które są wtórym, idealnym stworzeniem, wyniesionym ponad konkretną, poszczególną czasowość, ziemskim i nieśmiertelnym, jednym językiem dla wszystkich narodów

– patetycznie pisze Burckhardt w innym miejscu *Weltgeschichtliche Betrachtungen*²¹.

Ten z zamierzenia podniosły ton łatwo może wprowadzić nas w błąd. Nie chodzi o to, że jest nieszczerzy, przeciwnie – ma zakryć pewne sprzeczności, a właściwie rzecz ważąc, ma zatrzeć nie tyle sprzeczności, co wewnętrzne kontrasty. Słuszniej byłoby może mówić o „oksymoronicznej”, paradoksalnej naturze sztuki. Bo mając przecież swoje źródła w historii, odrywa się od nich i żyje własnym życiem, przekraczając historię i zarazem nieprzerwanie ją współtworząc, wyrastając ponad własną, konkretną czasowość. Ukazując odległe historycznie wizje świata, związane z właściwym sobie czasem, możliwościami reprezentacji, ekspresją, ofiarowuje nam obrazy, które nie przemijają i są zrozumiałe dla wszystkich. Operując formą wyrosłą z tradycji, formą zatopioną w historii, powołaną do istnienia niepojętymi „uniesieniami” –

²¹ BURCKHARDT (2000), s. 394.

„Schwingungen” – w duszy twórcy, dosięga sfery doskonałości przedmiotu, stając się „drugim, idealnym, stworzeniem”²².

²² BURCKHARDT (2000), s. 394. Martina Sitt słusznie, jak się zdaje, podważa opinię Dietera Jähniga, że pod tym pojęciem kryje się nie tyle proces „kreacji” czy „tworzenia”, ale „Sichtbarmachung” – odśłaniania, ukazywania, co zdaniem Sitt ma poniekąd wymowę heideggerowską. Niemiecka badaczka, idąc za sugestiami Martina Warnkego, uważa, że wedle Burckhardta sztuka ma moc wyobrażania i przedstawiania tego, co człowiek stawia sobie jako „ideał”, co „być powinno” – SITT (1992), s. 25-26. Problematyka ta, jak wiadomo, sięga rozważań z *Poetyki* Arystotelesa na temat trzech różnych konwencji przedstawiania, jak również dyskusji o tym, w jaki sposób sztuka naśladuje i ulepsza albo uzupełnia naturę. Schiller, mówiąc o pięknie w kontekście przemiany świadomości człowieka, czyli stawania się tym, kim ktoś stać się powinien, pisze o pięknie, że jest jakby „drugim Stwórcą”, prowadzącym człowieka do pełni, ale tylko w sensie nieusuwalnego postulat. Stan estetyczny, stan gry, jest dla Schillera momentem wolności, dzielności, siły, energii. Królestwo wolności, estetycznej gry pozostaje w ramach koncepcji Schillera utopią historyczno-estetyczną. Burckhardt nie sytuował doświadczenia sztuki w planie utopii estetycznej. Opinia Egona Flaiga, zgodnie z którą innym aspektem estetyzacji historii w twórczości Burckhardta byłaby technika widzenia, wyszukująca przede wszystkim własności siły, mocy, energii woli, na przykład w analizie greckiej polis czy zjawiska agonu, również odwołuje się do częstych w słowniku Burckhardta wyrażen podkreślających witalistyczny charakter historii i sztuki zarówno w akcie odbioru, jak i w akcie charakterystyki dzieł czy epok przeszłości – FLAIG (1987).

„Zweite, ideale Schöpfung” – w tym wyrażeniu pobrzmiewają jednak także echa Schellinga, który w sztuce widział „Natur in einer zweiten Potenz”. Witalistyczny i skrajnie kreacjonistyczny charakter filozofii sztuki Schellinga nie może nasuwać wątpliwości, pominiawszy nawet najróżniejsze niekonsekwencje i etapy w rozwoju jego poglądów. W obrębie filozofii absolutnej tożsamości kluczowym problemem dla Schellinga pozostaje stosunek ogólności do szczególności, jedności do wielości, wolności do konieczności, wreszcie świadomości zarówno w twórcach przyrody, jak i w twórcach sztuki. Dzieła sztuki są twórcami organicznymi, „muzyka to nic innego, jak prawzorcowy rytm przyrody i samego uniwersum”, „doskonałe formy, jakie wytwarzają sztuki plastyczne, są zobiektywizowanymi prawzorami przyrody organicznej” – czytamy w *Filozofii sztuki*. Zarówno wszechświat idealny, jak

Mało tego, niczym świat stworzony boskim *fiat*, sztuka przemawia językiem uniwersalnym, duchowo nas jednoczy i godzi,

i wszechświat realny pojmują, powiada dalej Schelling, element realny i idealny w jedności, ale nie w tożsamości; a zatem w jedności, czyli indyferencji. Jest to także relacja między wolnością a koniecznością. W dziele przyrody owa indyferencja prezentuje się jeszcze jako „nierozdzielona”, a więc nie jest jeszcze zniesiona. Zostaje zniesiona w akcie syntezy czy też wzajemnego przenikania się w dziele sztuki jako miejscu poznania piękna: „Piękny jest wiesz, w którym najwyższa wolność sama sobie znów nakłada rysy konieczności” – SCHELLING (1983), s. 46-47. Por. także POCHAT (1983), s. 33-34. Burckhardtowi zapewne byłaby miła owa myśl o wzajemnym zazębianiu się wolności i konieczności w sztuce, choć nie podzielał on ani entuzjazmu Schellinga, ani absolutyzacji sztuki jako organonu filozofii. Zresztą ową syntezę konieczności i wolności w sztuce Burckhardt pojmował bardziej w duchu klasycznym, jako relację między swobodą wytyczonego celu a obszarem wytyczonym przez prawidła i tradycje artystyczne. W tym duchu bliższy był mu Goethe. Wiadomo też skądinąd, że filozofia przyrody Schellinga i Goethego wykazuje wiele punktów zbieżnych. Wystarczy przypomnieć tutaj znaną mowę Schellinga *O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, w której znajdujemy słowa następujące: „Artysta powinien współzawodniczyć z owym duchem przyrody działającym we wnętrzu rzeczy i przemawiającym przez formę i postać jako symbole [...]” – SCHELLING (1983), s. 484. Ujęcie symboliczne, jakkolwiek nieadekwatne, pozostaje najlepszą drogą przybliżenia się do Absolutu – poprzez niewyczerpane piękno zmysłowego kształtu przedstawia to, co nieskończone – por. FRANK (1989), s. 88-93.

Można tu zresztą dodać, że i wielki odnowiciel myśli scholastycznej, Jacques Maritain, widział w sztuce kontynuację tworzenia Boga, artysta „tworzy w drugim stopniu”, jako że sztuka „opiera się na czynności natury, a ta na stworzeniu” – MARITAIN (2001), s. 68-69. Koncepcja sztuki postępującej analogicznie do czynności natury jest tak głęboko zakorzeniona, że pojawia się nawet w tak diametralnie różnych tradycjach filozoficznych. Dla Maritaina jednak piękno jest błyskiem inteligencji na materię inteligentnie rozłożoną, blaskiem formy w sensie tajemnicy ontologicznej, dla Schellinga natomiast – zniesieniem przeciwieństwa konieczności i wolności w zniesieniu formy samej poprzez jej spełnienie się dzięki osiągnięciu tego, co jest „żywą charakterystycznością”, organiczną jednością postaci i pojęcia zarazem – por. SCHELLING (1983), s. 489, 491.

mozolnie snując jeden z najważniejszych wątków historycznej ciągłości. Perfekcja formy, tej formy, bez której, należy tu przypomnieć, nie rozpostarłby się przed naszymi oczyma świat pięknych kształtów i rzeczy, raduje nas i zadziwia.

W owej natchnionej pochwalie absolutnej władzy sztuki nad czasem i poznaniem pobrzmiewa więcej czysto idealistycznych tonów, niż należałoby oczekiwać, wzięwszy pod uwagę spór Burckhardta z potężną tradycją postkantowskiej, romantycznej i idealistycznej interpretacji sztuki oraz jej miejsca w życiu. Ta niekonsekwencja, zawahanie są charakterystyczne dla postawy autora *Czasów Konstantyna Wielkiego* i nader typowe dla okresu przełomu. Burckhardt nie ukrywa bowiem, że tego autoramentu refleksja nad sztuką jest produktem pewnej tradycji historyczno-filozoficznej. Oto w sztuce rozwija się przed nami kraina swobodnej kontemplacji, „kontemplacji powszechnej”, jakiej poprzednie stulecia nie znały wcale bądź słabo. Nasza współczesna epoka, „czas pośpiechu”, jak pisze Burckhardt w jednogłośnie brzmiącym chórze obserwatorów i krytyków epoki, zmusza jakoby do zwolnienia kroku. To wszak rys dystynktywny Baudelaire'owskiego „flaneura”; lecz Burckhardta zerwanie z nowoczesnością przebiega głębiej, nie zna kompromisów, jest ostrzejsze w swoim dramatyzmie – sztuka nosi teraz zaszczytne miano „ein zweites Traumdasein”, staje się rodzajem istnienia²³. By w nim uczestniczyć, należy osiągnąć pewien poziom wykształcenia oraz uświadomienia w zakresie nowych organów duchowych. Mówiąc metaforycznie, człowiek oddany sztuce, jej wielbiciel, posiada jakby drugie serce, niczym rzymski poeta Enniusz, dumny z tego, że miał trzy serca, „tria corda”, bo pisał po łacinie, grecku i w języku oskijskim²⁴.

Pozostaje wielką zagadką, dlaczego proces aktualizacji sztuki, dokonujący się w czasie naszego teraźniejszego doświadcze-

²³ BURCKHARDT (1997), s. 187.

²⁴ BURCKHARDT (1997), s. 187.

nia, żądający wsparcia ze strony czasu historii, w gruncie rzeczy ową czasowość w jakimś stopniu unicestwia. Sztuka przemienia człowieka, potęgując jego zdolności poznawcze i poczucie zakorzenienia w tradycji, co z kolei niweluje presję nowoczesności. Jako „Traumdasein” transformuje rzeczywistość w przedmiot kontemplacji, jako „ideale Schöpfung” powtarza akt kreacji – jest odnowieniem świata, na powrót obdarza go witalnością, jako „einzig irdig-bleibende” wreszcie skrywa w sobie tajemne przejście od zmiennego rytmu czasowości do tego, co niezmienne. Przejawy życia, z którymi sztuka styka się w każdym momencie, są dla niej raczej „podnietą” niżli „zadaniem”.

Ta swoista hiperbolizacja możliwości artystycznych i poznawczych sztuki, bezpośrednia więź, a jednocześnie skrajna niezależność od świata, obarczenie jej quasi-kreatywnymi funkcjami puryfikacji i odrodzenia realności, na koniec przeobrażenia człowieka, należą, jak wiadomo, do najcenniejszych klejnotów skarbcza romantycznej apologetyki sztuki. Może dziwić, jak gwałtownie się wytarły i zestarzały, romantyczna wzniosłość nierzadko graniczy z zatrważającym kiczem, a prometejski, buntowniczy czyn artysty-prawodawcy świata koniec końców przepoczwarzył się w nietzscheańską doktrynę chaosu i destrukcji jako zasadę twórczości. Jak zatem widać, do owego skarbcza Burckhardt sięgał wprawdzie dość chętnie, lecz z mieszanymi chyba uczuciami. Każdą ideę sprawdzał na własny użytek, nie podpisywał czeku *in blanco*. Powstrzymywał go poniekąd jego dialog z przeszłością, świadomość dystansu historycznego, którego nie niweczy ani mistyfikacja przeszłości jako „złotego wieku”, ani też jego przemiana w metafizyczną podstawę twórczości. Skuteczną zaporą okazała się również wspomniana potrzeba aktualizacji, lecz poszukująca szerszej podstawy, wychodzącej poza wymiar doświadczenia angażującego poznawczo moralną przemianę, jak u Schillera, gdyż sięgającą w przestrzeń tradycji dyktowanej refleksją historyczną. Obcowanie ze sztuką domaga się w równym stopniu rozwiniętej świadomości

moralnej i dojrzałego rozeznania historycznego. Burckhardt stanowczo odrzuca naiwne, natrętne wyobrażenie o stopniowym moralnym doskonaleniu ludzkości. Człowiek był człowiekiem od samego początku: „der Geist war schon früh komplett!” – podkreśla dobitnie szwajcarski historyk, rozwiewając nadzieje XVIII-wiecznych optymistów i XIX-wiecznych pozytywistów w rodzaju Buckle'a²⁵. Historia natomiast, rozumiana nie jako statyczna tradycja, ale celowe poznawanie przeszłości, ten nowy nabytek XIX stulecia, narzędzie kulturowej anamnezy, daje nam szansę odróżnienia się od „barbarzyńcy”. Jeszcze Amerykanie to dla Burckhardta „ungeschichtliche Bildungsmenschen”, dla których historia to „rupieć”²⁶; prawda, że Baudelaire, wielbiciel niesamowitej wyobraźni Poego, wyrażał się czasem dosadniej, pisząc o Ameryce jako „barbarii oświetlonej gazem”²⁷.

Czym więc będzie sztuka z perspektywy historycznie uwikłanego i historycznie poznającego człowieka?

Na samym wstępie dobrze będzie wyzbyć się rozplenionego nawyku osądzania twórczości artystycznej pod kątem potomości: „Wspaniali starożytni nic o nas nie wiedzieli”²⁸ – zauważa trzeźwo Burckhardt. Sztuka pozostaje związana ze swoim cza-

²⁵ BURCKHARDT (2000), s. 530.

²⁶ Dalej Burckhardt dodaje bardziej szczegółowo: „Ponadto tutaj przynależą godła królestw nowojorskich, najbardziej absurdalne formy religii kalwińskiej, wywoływanie duchów itd., a do tego wszystkiego dochodzi jeszcze [wywodząca się] z wielobarwnej emigracji kultura tam zrodzonego, nowoamerykańskiego typu, o wątpliwym kształcie i trwałości” – BURCKHARDT (2000), s. 358-359.

²⁷ Przypomina się tutaj ze Stendhala *Pustelni parmeńskiej* rozmowa księżnej Sanseverina z młodym Fabrycym del Dongo na temat jego przeszłych losów: „– Wierz mi, dla ciebie jak i dla mnie życie w Ameryce byłoby bardzo smutne.

Wytłumaczyła mu kult boga – dolara oraz ten szacunek, jaki trzeba mieć dla pospolitych rzemieślników, którzy głosami swymi rozstrzygają o wszystkim. Wrócili do infty” (tłum. Tadeusza Boya-Żeleńskiego).

²⁸ BURCKHARDT (2000), s. 394.

sem, jest mu, by tak rzec, wiarna; dopiero wiek XIX doznał bolesnej sprzeczności między nowoczesnym hasłem realistów „il faut être de son temps”, malarzem życia nowoczesnego Baudelaire'em, a idealizowaną bądź przeklinaną przeszłością. Renan mądrze spostrzegł, że zauroczenie pierwotnością i prymitywnością było tylko odwrotną stroną nowoczesności. Świadomość historyczna, obeznana z tym pęknięciem w czasie, ściąga na siebie straszliwą powinność rekonstrukcji – odnowienia znaczeń i aktu rozumienia dawnych wytworów kultury w ich teraźniejszej aktualności. Każdy taki akt zakłada, wbrew homogeniczności dzieła, izolowanie elementów, analityczną hierarchizację struktur znaczących. Dlatego właśnie Dilthey pisał o znajomości całości życia psychicznego jako warunku rozumienia dzieła. Burckhardt obiera inną drogę. „Wehe” – powiada; biada temu, kto przyspila sztukę, niczym motyla, tylko do tego, co nazywa „das Gedenkliche”, myślową zawartością; co prawda, nie bez ukrytej drwiny dodaje: mówiąc o sztuce dawnej, trzeba by używać pojęcia „idea”, obecnie zaś przywołujemy „myśli” artysty²⁹. A jest to już przemiana wielce wymowna, dlatego że ukazuje nową rolę doświadczenia historycznego, które stopniowo poszerza się o psychologię tworzenia. W oczach Burckhardta problem ten przybiera kształt pytania o wielkość w historii, o czym będzie jeszcze mowa. Na razie doświadczenie historyczne spieszy z pomocą wówczas, gdy stajemy przed dawnym artefaktem, zachowanym we fragmencie melodii, w ułamku posągu – wtedy przydatna okazuje się procedura myślenia przy udziale analogii, które „zgadują całość”, jak ładnie wtrąca Burckhardt³⁰.

Zrazu nasuwa się podejrzenie, że ten zażarty krytyk wszelkiej filozofii historii, określanej przezeń mianem „centaur”, popada tutaj w dobrze znaną historykom herezję Heglowskiego

²⁹ BURCKHARDT (2000), s. 395.

³⁰ BURCKHARDT (2000), s. 394.

ducha czasu, strukturalnej jedności albo co najmniej podobieństwa, łączących sztukę ze wszystkimi innymi przejawami kultury od strony „samoświadomości epoki” oraz relacji między zmysłowością formy a przejawem myśli. Wszelako szwajcarskiemu uczonemu przyświeca raczej w tym miejscu koncepcja „logiki” formy, której prawdziwość, jeśli tak wolno się wyśłowić, regulują stałe formalne piękna. Już we wczesnych *Andeutungen zur Geschichte der christlichen Skulptur*, pochodzących z 1848 roku, które były wynikiem podróży do Rzymu na przełomie 1846 i 1847 roku, owocem „prawdziwej medytacji”, jak zwierzał się sam Burckhardt, czytamy o klasycznym modelu rzeźby:

U źródeł posągów bóstw starożytności leżały takie typowe formy, które były zgoła niewyczerpane, gdyż jako przebóstwione siły natury i pojęcia etyczne ofiarowywały twórcy solidną normę, a przecież zarazem największą swobodę przedstawiania. Proporcje ciała, sposób traktowania nagiej postaci, wypracowanie poszczególnych części, krótko mówiąc – cała statua wyrażała za każdym razem charakter. Już zwyczajne kolano jakiegoś fauna można odróżnić od kolana Apollina; od postaci sylena aż po Jupitera wypracowano z największą określonością całą przebogatą serię kształtów, które same w sobie niosły własną, odrębną samodzielność³¹.

Tak wyłożone rozwinięcie formy w relacji część–całość, relacji opartej na wzorach tradycji i normach stosowności, tworzących w efekcie samodzielną całość, wymyka się schematowi rozwoju dziejów postrzeganych w zwierciadle przemian formalnych; u Hegla nic nie może ująć przed historią jako „nieskończonym kształtowaniem”, bo sama rzeczywistość pozostaje w dialektycznym ruchu.

W przeciwieństwie do pruskiego profesora filozofii bazylejski docent historii i historii sztuki uparczywie trwa w przekonaniu, że historia sama z siebie nic nie projektuje wstecz, nie wyznacza

³¹ BURCKHARDT (1997), s. 148.

celów poszczególnym narodom, jednostkom czy epokom, nie produkuje wedle schematu koniecznego następstwa, lecz raczej powstaje w wyniku nieprzewidywalnej gry czasu i możliwości. W pięknym fragmencie z *Der Cicerone* powracają, a raczej pojawiają się motywy dobrze już znane z późniejszych wykładów, rewidujące obowiązującą od czasów Vasariego wizję postępu w sztuce włoskiej odrodzenia:

Nie z podniety jakiegoś zewnętrznego wzorca, na przykład nie [z pragnienia] ścisłego naśladowania antyku, lecz swymi własnymi siłami wzniosła się sztuka od końca XV wieku na najwyższy stopień, jaki było przeznaczone jej osiągnąć. Z samego środka studium życia i charakteru, będącego zadaniem owego stulecia, dzwiga się nowo narodzone, skończone piękno. I wyszło ono ku nam naprzeciw już nie jako prosty zwiastun i cel, lecz jako spełnienie [...]. Pojawia się niespodzianie tu i tam, przebłyskuje niczym promień, nie jako konkretny owoc konsekwentnego dążenia, ale jako dar niebios. Czas się wypełnił. Z tysiąca składników rozpoznanych jako możliwe do przedstawiania, z pełni życia, która od Masaccia po Signorellego tworzyła domenę sztuki, z czasu i natury zbierają wielcy mistrzowie w nieprzemijających dziełach to, co wieczne, każdy na swój sposób, tak że jedno piękno nie wyklucza drugiego, lecz wszystkie razem tworzą wielokształtne objawienie czegoś Najwyższego³².

Uderzająca jest spontaniczność, którą Burckhardt wydobywa w opisie pojawienia się sztuki renesansu, dostrzeżenie nieprzewidywalnego zgoła kierunku osi czasu i kultury. Niezwykły jest także ton tej wypowiedzi, przywołujący skojarzenia z biblijnym oczekiwaniem i spełnieniem, bardzo istotny aspekt osobistego obcowania ze sztuką szwajcarskiego historyka. Do tego jeszcze wrócimy. Na razie, idąc za Burckhardtem, wypada przypomnieć, że dawne epoki znały miarę i znaczenie przypadku oraz tego, co

³² BURCKHARDT (1925), s. 812.

nazywa się „das Bunte” – autor *Der Cicerone* w licznych wykładach, listach i notatkach przypomina regularnie o uniformizacji świata nowoczesnego. Burckhardt systematycznie deprecjonował nowoczesność, obwiniając ją o deformujące życie pragnienie „der äußern Lebenssekurität”. Przeciwstawiał mu czasy niepokoju, ryzyka, moralnie wcale nie gorsze, za to będące momentem rozkwitu i rozmachu formy artystycznej, kiedy to „freie Kraft des idealen Willens” działała z całą swoją energią. Burckhardt ma teraz na myśli bynajmniej nie epokę renesansu, lecz erę budowniczych wielkich katedr gotyckich³³.

Czy mamy do czynienia z arystokratyczną z ducha apoteozą woli działania i tworzenia, wolności w niebezpieczeństwie i niebezpiecznej wolności jako otwierającego się horyzontu możliwości?³⁴ Niewątpliwie tak, nie bez przyczyny więc Maikuma

³³ BURCKHARDT (2000), s. 397. Burckhardt wielokrotnie analizował i potępiał owo dążenie do „bezpieczeństwa” dla siebie i dla swego mienia, tworzące wzór nowoczesnego „Privatmensch”, którego zasadą jest „całkowity egoizm” – por. np. BURCKHARDT (1957), s. 7. Czy w warunkach dominacji takiej przesłanki psychologicznej, przekształcającej zupełnie pojęcie „cnoty obywatelskiej”, możliwa jest demokracja? To pytanie było jednym z elementów ostrej krytyki demokracji. Prócz tego Burckhardt zawsze wyśmiewał pogląd, że owa zewnętrzna „asekuracja”, znikająca zresztą przy najbliższym kryzysie politycznym, jest obrazem moralnego postępu. Wielokrotnie z emfazą podnosił, że: „Ani umysł, ani dusza ludzka nie przybrała znacząco w czasach historycznych, w każdym razie zdolności były od dawna kompletne!” – BURCKHARDT (2000), s. 397.

³⁴ Burckhardt nie wątpił, że obdarzeni mocą twórczą myśliciele, poeci i artyści, ponieważ są właśnie ludźmi czynu – „kräftige Menschen” – dobrze się czują w atmosferze niebezpieczeństwa. Ten szczególny „aktywizm”, duchowy i twórczy w istocie, niebędący przecież pochwałą nowoczesnej ruchliwości i aktywności, był dla Burckhardta wyrazem niezależności i spontaniczności kultury, która aczkolwiek silnie powiązana z warunkami materialnymi, od razu buduje sobie własną przestrzeń. „Filozofia kwitła w Atenach mimo ryzyka i napięć [występujących] w życiu ateńskim, które w zasadzie dokonywało się w sytuacji stałego kryzysu, ze stale obec-

Yoshishiko wskazywał na liczne pokrewieństwa między krytyką kultury i wizją jej przyszłości u de Tocqueville'a oraz Burckhardta. Przecucia Burckhardta, tym bardziej posępne i pesymistyczne, im bardziej pociągała myśliciela lektura Schopenhauera, a odpychał rosnący szowinizm i antagonizm francusko-pruski po wojnie 1870/71 roku, nie przeszkodziły mu jednak łączyć proces twórczy, artystyczny z witalnością, życiem i wolą.

Geneza takiej operacji objaśniania aktu tworzenia dzieła sztuki poprzez kategorie życia i woli jest powszechnie znana, już mniej oczywiste są jej funkcje i mechanizmy oceniania. Za jej pomocą usiłowano, jak się zdaje, rozwikłać gordyjski węzeł konieczności i wolności tworzenia, beznadziejnie zaplątany od chwili, kiedy natura przestała być normą i celem, a sztuki plastyczne, niczym muzyka i poezja, zdobyły sobie status „subtelniejszych języków”. Należy mieć więc na uwadze, że ten odwieczny dylemat nabiera innego wydzźwięku w zależności od tego, czy miarodajnym tłem osądu będzie naśladowanie natury, czy też wyobrażenia, czy wreszcie domena form idealnych, bezczasowych i niezmiennych kanonów piękna i doskonałości. Werner Hofmann kilkakrotnie podnosił w swoich artykułach, że piękno uważano za wyraz wolności (Herder, Schiller, Hegel, Rosenkranz, Schelling)³⁵, klasyczna zaś wykładnia formy i piękna, oparta na racjonalnych bądź „naturalnych” regułach, przekracza sprzeczność wolności i konieczności. Ona nie rozwiązuje tej sprzeczności, ale widzi w niej problem trzeciorzędny, a nawet

nym terroryzmem, pomimo wojen, procesów o zdradę stanu i o bezbożność, donosicielstwa, niebezpiecznych podróży, podczas których można było zostać sprzedanym jako niewolnik itd.” – BURCKHARDT (2000), s. 485. Stawiane właściwie od Platona i Tacyta pytanie o to, co sprzyja kulturze: silne rządy, nawet tyrańskie, ale gwarantujące spokój społeczny i polityczny, czy raczej niepokoje i zamęt, wyzwajające energię twórczą, Burckhardt przesuwiał w obszar pytania o istotę wolności jako warunku refleksji. O tych zagadnieniach zob. m.in. WIND (1963), s. 1-15.

³⁵ Zob. np. HOFMANN (1976); HOFMANN (1989).

z gruntu źle postawiony. Wolność zostaje zagrożona wtedy, gdy natura i wola popadają w konflikt, bunt przeciw naturze nie jest przejawem wolności, ale błędem. Podobnie absurdalny jest projekt Rousseau: powrót do tego, co pierwotne, nieskażone popycha człowieka donikąd, bo cofanie się do stanu naturalnego tak, jak to pojmuje autor *Emila*, w istocie równa się odrzuceniu celowości natury albo też zawróceniu celowego procesu, a mówiąc ściślej, jest transpozycją działań artysty w enklawę autentyczności i wierności samemu sobie, otoczoną dogmatem dobrej, nieskażonej natury. Z chwilą zatem, kiedy teoria sztuki jako naśladownictwa natury straciła dominującą pozycję, egzystencję w pięknie uznano za sferę wolności, twórczość zaś poddano imperatywowi powołania, wszystko przestało być oczywiste. Myślowe zaplecze nowej sytuacji ufortyfikowali niemieccy filozofowie ery romantycznej, przerzucając „tęczowy most pojęć” – wedle wyrażenia Hannah Arendt – na którego filarach wszędzie widniał wyryty napis „wola”³⁶. By nie szukać daleko, przypomnijmy wyimek z programowej rozprawy Fichtego:

Wszystkim, co spostrzegasz poza samym sobą, jesteś zawsze Ty sam. Świadomość tę bardzo trafnie nazwano oglądem. Wszelka świadomość polega na tym, że oglądam sam siebie – albowiem ja jestem Ja. Subiektywnie, dla uświadamiania jego, jest to ogląd, tym zaś, co obiektywne, co oglądane i uświadamiane, jestem także ja sam, to samo Ja, które też jest oglądające – tylko że tutaj moje Ja jest przedmiotowe i jako takie ukazuje się podmiotowi. W tym aspekcie świadomość ta jest czynnym spoglądaniem na to, co oglądane, jest wyglądaniami – ja sam wyglądam z samego siebie³⁷.

Człowiek jest zatem o tyle podmiotem własnego poznania, o ile sam tworzy sobie świat, wyglądamy z samego siebie. Artysta, jeśli nawet oddaje wyglądy rzeczy, to traktuje je nie jako opisy

³⁶ ARENDT (1996), s. 213-223.

³⁷ FICHTE (1956), s. 85-86.

świata, analizy przedmiotów, lecz jako wizje, skierowane zawsze ku wnętrzu samego siebie, ożywione fantazją, obdarzone symbolicznym sensem, naznaczone indywidualistyczną ekspresją.

Goethe, podejrzewając tutaj ogromne niebezpieczeństwo i jakąś blagę po prostu, bez końca przypominał o konieczności powściągnięcia sił wyobraźni i o wewnętrznej potrzebie ograniczeń, wobec których dopiero w pełni jaśniejże mistrzostwo. Pole działania artysty, uświadamiane na kształt pustki, tworzenia *ab nihilo*, jest dla niego czymś wewnętrznie sprzecznym. Przemyslenia o „praroślinie”, pogłębione studia nad neoplatonizmem, model „prowincji pedagogicznej”, w którym sztuka jest narzędziem wychowania poprzez rytm oraz symbol, skłoniły go do związania sztuki i natury³⁸, ale oczywiście nie pod kątem naśladowania wyglądków. Na pierwszy plan wysunęła się koncepcja organicznej całości dzieła sztuki, przy czym klasyczna wykładnia kompozycji jako funkcjonalnego dostrojenia części, rządzonego zasadami *decorum*, została przeformułowana w duchu idei odwewnętrznej, immanentnej organizacji formy, rozwijającej się niby żywy organizm, wzrastającej stopniowo aż do poziomu doskonałej równowagi formy, stylu (jako poznania ogólności i idealności rzeczy) i symbolu (przeświecanie idei w zmysłowym pięknie).

Refleksje Goethego mają na celu coś więcej, aniżeli pogodzenie wolności artystycznej oraz immanentnie zdeterminowanego procesu kształtowania formy. Autodeterminacja tego procesu wskazuje zarówno na jego konieczność, jak i wewnętrzną celowość, rozważona w stosunku do twórczej fantazji, postuluje jej dojrzałość. Teoria niemieckiego poety-myśliciela obiecywała jednak coś jeszcze, dawała mianowicie nadzieję i podstawy opracowania reguł oceniania. Postępowanie twórcy nie zamyka się w intuicyjnym podporządkowaniu prawidłom kształtowania; nie

³⁸ Zob. o tym klasyczne studia Herberta von Einema – VON EINEM (1972), s. 74-83.

wolno ich łamać, nie krępują one jednak indywidualności i imaginacji, dlatego że są podatne na nieskończone kombinacje formalne, aczkolwiek wyprowadzone z jednej, czynnej przasady.

Ich liczba jest teoretycznie nieskończona, ponieważ naśladowanie i wierność naturze nie stanowią dla nich bariery; Goethe bezsprzecznie kładł jeszcze nacisk na poznawcze walory formy, lecz nieco później jedyną miarą stała się dynamika przetworzeń, trochę podobnie jak w muzyce. Nie jest przeto zaskakujące, że z jednej strony Kandinsky (symbol, emocjonalny, „muzyczny” odbiór formy), z drugiej – Klee, na przykład (budowa formalna dzieła jako efekt percepcji na najbardziej prymarnym poziomie kształtu), mogli znaleźć w pismach Goethego niejedną inspirowaną koncepcję.

Myśl o autonomicznym, immanentnym wzroście formy dzieła sztuki przykuła uwagę całego zastępu teoretyków i historyków sztuki XIX stulecia, od Goethego po Fiedlera i Riegla, od Schellinga po Wölfflina czy Schmarsowa³⁹. Jej atrakcyjność płynęła stąd, że dzięki niej dawało się uchwycić kierunki artystyczne o bardzo rozbieżnym, by tak rzec, stopniu „zainteresowania” naturą. Ważniejsza wszelako miała okazać się łatwość, z jaką można tę koncepcję dopasować do historycznego, ewolucyjnego modelu rozwoju sztuki. Pryncypium organicznej, samowzrastającej jedności formy kojarzono w łatwe alianse z pomysłami „wczuwania się” w formę, próbami poszukiwań genezy twórczości w aktywności plastycznej dzieci, wreszcie z niektórymi nurtami sztuki nowoczesnej, odzegnującymi się od tak czy inaczej pojętego realizmu. Czy jednak w owym przymierzu konieczności i autodeterminacji pozostaje jeszcze miejsce na wolę artysty?

Burckhardt, rozważając sztukę w kontekście tradycji, kultury, historii, w kontekście funkcji i typów artystycznych, był świadom tego pytania jak mało kto. Można zacząć od tego, że nie dotyczy

³⁹ Por. HOFMANN (1955). Zob. także LICHTENSTERN (1990).

ono wyłącznie artyści, lecz w sposób jak najbardziej naturalny również widza czy słuchacza. Tym samym wkracza w obszar zagadnień będących wyzwaniem dla estetyki, którą szwajcarski uczony, mimo całej niechęci do estetyki systematycznej, zajął się w serii wykładów, stosunkowo niedawno udostępnionych szerszemu gronu czytelników. Wedle lakonicznych sformułowań Burckhardta estetyka zajmuje się stosunkiem człowieka wykształconego do sztuki w podwójnej perspektywie: widzenia jako takiego oraz piękna artystycznego przy całej jego złożoności – jest ono bowiem „tausendgestaltig wie das Innere des Menschen und wie die Kunst selbst”⁴⁰.

Ten fakt polimorficzności i wielości zjawisk artystycznych tłumaczy jałowość estetyki systematycznej; psychologiczna rozpiętość reakcji na sztukę sięga od czysto zewnętrznej erudycji po „najgłębsze wzruszenie i największą rozkosz”, skala możliwości sztuki od „dunklem monumentalen Anklang” – niejasnego przeczucia, oddźwięku monumentalnej wielkości – aż po „Verklärung des Menschlichen”⁴¹. Drogi do sztuki są zawsze niejednakowe, ale prowadzą tak czy owak przez studium historii i kulturę. Jako jeden z kluczowych problemów jawi się tedy współzależność bezpośredniej percepcji z zapośredniczeniem doświadczenia poprzez historię albo – by użyć innego określenia – współgranie woli jako spontaniczności oraz historii i tradycji jako konwencji modulujących ową spontaniczność⁴².

„Klasyczną”, choć jednostronną redakcją problem ten znalazł w słynnym fragmencie z *Historyki* Johanna Gustava Droy-

⁴⁰ BURCKHARDT (2000), s. 11. Zdaniem Martiny Sitt w ten sposób Burckhardt obejmuje dwa komplementarne aspekty analizy estetycznej: „Kunstproduktion” oraz „Kunstrezeption”, poszukując przy tym zasad *a priori* odbioru estetycznego – SITT (1992), s. 21.

⁴¹ BURCKHARDT (2000), s. 11.

⁴² Irmgard Siebert uważa, że chodzi tu o konstytutywny dla Burckhardta związek „analizy terażniejszości, pojęcia dziejów i metody historycznej” – SIEBERT (1991), s. 17.

sena, będącym z kolei nawiązaniem do jeszcze bardziej znanej dyskusji Lessinga o możliwości pomyślenia sobie przez Rafaela „ohne Hände”. Odkrywca hellenizmu i wielki metodolog historii pisze:

Jeśli to wszystko, czym jest dany pojedynczy człowiek, co ma i co realizuje, oznaczymy jako A, to wówczas owo A składa się z $a + x$, gdzie a obejmuje wszystko, co ów człowiek otrzymuje poprzez zewnętrzne okoliczności od swego kraju, narodu, epoki itd., zaś zanikające, małe x jest jego własnym przyczynkiem, dziełem jego wolnej woli. Nieważne, jak niezmiernie małe mogłoby być owo x, posiada ono nieskończone znaczenie. Farby, pędzel, płótno, jakie były niezbędnymi Rafaelowi, wykonano z materiałów, których on sam nie sporządził; jak stosować owe przybory w rysunku i malarstwie, nauczył się od tego czy tamtego mistrza, wyobrażenie Świętej Pani, świętych czy aniołów odnalazł był w tradycji kościelnej, a ten i ten klasztor zamówił u niego obraz za wyliczoną zapłatę. Lecz że przy tej okazji, przy owych materialnych i technicznych warunkach, na bazie takich tradycji i zapatrywań powstała „Madonna Sykstyńska”, to w owej formule $A = a + x$ było zasługą owego niepomiernie małego x ⁴³.

Gdyby cała gra toczyła się tylko o jakąś mechaniczną addycję woli, talentu, geniuszu i zewnętrznych, dziedziczonych bądź współczesnych okoliczności, jej wynik byłby nietrudny do przewidzenia. Przecież powiedziane jest, że „po owocach ich poznać”. Burckhardt uzmyslał sobie jednak ukryte trudności, zstępujące w głąb kwestii jednostki i ogółu w historii nieskończonym, spiralnym ruchem. Pierwsza z nich dotyka raz jeszcze klasycznego modelu sztuki jako spełnienia wolności artysty. Cel jest nakreślony: piękno jako racja wytworu, osiągnięte dzięki harmonii formy, wyrazu i sensu. Znajomość reguł pozwala zapanować nad obszarem wyboru możliwości i rozwiązań uzna-

⁴³ DROYSEN (1977), s. 462.

nych za najkorzystniejsze. Jak mawiano w dawnych, lepszych czasach, prawidła sztuki to „viae certae et determinatae”. W ten sposób jednak artysta, wybierając trafne posunięcie, rozsądza w imię konieczności i z koniecznością. To pęknięcie, zrazu niewidoczne, zarysowuje się coraz mocniej, od kiedy sztukę definiuje się jako „wytwarzanie poprzez wolność”. Kant, co prawda, usilnie podtrzymuje jeszcze w tym obszarze działalności „rozszczenia” rozumu, a nawet gotów jest zrezygnować ze swobody wyobraźni i genialności, byle tylko, jak ładnie powiada, „intelekt nie doznał uszczerbku”. Wolność artysty jednak coraz częściej utożsamiano z absolutną samorzutnością, spontanicznością, gdzie wola określa i determinuje samą siebie. Dla Burckhardta takie rozwiązanie jest nie do przyjęcia, ponieważ jest fikcją z historycznego punktu widzenia. Czy można by zgodzić się z hipotezą, że cel sztuki w historii jest identyczny z intencjami artysty albo przynajmniej do nich równoległy?

Historyk, spoglądając wstecz na dzieje, na pozór dostrzega cel i metody, którymi się posłużono. Złudzenie perspektywy historycznej może mieć jednak fatalne następstwa, kiedy cele sztuki dawnej, całkowicie nam dziś obce, potraktujemy jako sprzeczne z istotą samej sztuki. Wyborną ilustracją jest tutaj problem sztuki starożytnego Egiptu, sprowadzanej często do sztywnych przepisów, matematycznego kanonu i podporządkowania religii. Analizując w swoich wykładach najbardziej fundamentalne przejawy architektury Egiptu, a jednocześnie w pełni sobie uświadamiając, że początki sztuki – jakkolwiek spekulacje na ten temat są z gruntu bezprzedmiotowe – były głęboko zanurzone w religii i kulcie, Burckhardt następująco osądza charakter sztuki tej starożytnej cywilizacji:

Podstawowe wrażenie: potęgi woli; nie lęk po prostu i zniewolenie; upragniona i osiągnięta wieczność. Zniewolone jest tylko to, co indywidualne, ponieważ także jednostka (groby) miała się uwiecznić w [ramach] powszechnych norm stylu sakralnego. Stąd nasze najbardziej wewnątrz [odczuwane] wyobcowanie; na-

sza uczuciowość nie byłaby w stanie obcować z tymi starożytnymi Egipcjanami, ponieważ jesteśmy ich przeciwieństwem⁴⁴.

Tak więc potoczny osąd na temat skrupowania, niewolnictwa czy braku swobody sztuki Egiptu więcej mówi o postawie artystycznej naszych czasów niż o twórcach starożytności. Siła woli tych artystów manifestuje się w osiągnięciu zamierzonego celu – wyrazu wiecznej obecności. Było to możliwe dzięki wypracowaniu zasad stylu sakralnego, opartego na ogólnych prawidłach i normach. Burckhardt, wbrew tendencjom i skłonnościom własnej epoki, często dyskutował rolę tego, co ogólne, co ciągle powtarzane, „das Gleichartige”, w procesie formowania stylów. Wola artysty w porozumieniu z jego imaginacją mogą żyć tylko dzięki stylowi; jego zasady nie tłamszą indywidualności; wola pozbawiona „stylu”, tak w dosłownym, jak i przenośnym, a zarazem normatywnym sensie, byłaby czymś niedorzecznym. Jeśli wola artysty zaczyna działać z absolutną spontanicznością, manipulując dowolnie na przykład historią, nie mając zakorzenienia w stylu, odrywając się od pozostałych potencji historii, jak religia czy państwo, to efektem będzie fałszywa dogmatyka nazareńczyków albo też zapaść sztuki, co widać na przykładzie muzyki religijnej XIX wieku, która narzuca sobie „ponurą skromność”:

Nadchodzi bowiem, ma się rozumieć, taki czas, kiedy religia spozstrzega, jak swobodnie poczyną sobie wyzwolona sztuka [...]. Religia usiłuje więc [przeprowadzić] zawsze groźną restaurację minionego stylu jako stylu hieratycznego, który jako jeden jedyny przedstawiać powinien świętość w rzeczach, i to oznacza, że abstrahuje wówczas od totalności żywego zjawiska [...]⁴⁵.

Lecz to nie wszystko, nie wystarczy wskazać na porządkującą i normującą presję tradycji. Tradycje artystyczne, widziane w szer-

⁴⁴ BURCKHARDT (2000), s. 13.

⁴⁵ BURCKHARDT (2000), s. 461.

szej perspektywie, podlegają ciągłym modyfikacjom oraz mutacjom, wchodząc w konflikty i mariaże z innymi sferami kultury; autonomię sztuki dyktuje ciągłość i obecność kluczowych wątków:

Niezwykła jednak jest w sztuce rola tego, co powtarzalne, dla wytworzenia się stylu; zawiera bowiem w sobie wymóg, by z dawien dawna znane [tematy] przedstawiać zawsze w sposób młodzieńczy i nowy, a przecież stosowny i monumentalny w stosunku do [tematów] sakralnych, z czego zresztą wynika, że po tysiącokroć wyobrażane Madonny czy scena Zdjęcia z krzyża nie są czymś nużącym, lecz właśnie najlepszym w całej epoce rozkwitu. Żadne świeckie zadanie nawet w przybliżeniu nie daje takiej przewagi. Opierając się na takich zadaniach, które *eo ipso* ciągle się zmieniają, nigdy nie ukształtowałyby się żaden styl [...]⁴⁶.

Wariacje w obrębie powtarzalnych tematów, typów i motywów, zmienność funkcji, przekształcenia stylistyczne podlegają prymatowi woli o tyle, o ile jest to „wola idealna”, jak w przypadku owych wspomnianych już gotyckich katedr. Można zaryzykować hipotezę, że przymiot „idealności” woli nakierowuje ją na realizację doskonałości formalnych, tkwiących potencjalnie w każdym rozwiązaniu artystycznym, dialektyczną równowagę innowacji i tradycji, funkcji, celu i wyrazu elementu formalnego, podporządkowanego perfekcyjnie planującej wizji artystycznej. Grecy wypracowali i wydobyli z plastycznego kształtu kolumny idealny model organicznej całości i wrażenia optycznego, jak pamiętamy. Sztuka Rafaela, zanim stała się kanonem piękna, doskonałości kompozycji czy niezrównanym modelem słodczy wyrazu, najpierw była aktem woli rozwiązującej choćby zagadkę „filozofii” – jak chce Burckhardt, „des Rundbildes” – kolistego formatu tonda⁴⁷. Potęgą twórczej woli Rafaela przenika tajniki

⁴⁶ BURCKHARDT (2000), s. 425.

⁴⁷ BURCKHARDT 1997), s. 312. Dalej analiza *Madonny della Sedia* brzmi następująco: „[...] wszelkie nieuprzedzone spojrzenie potrafi tutaj zdać

sztuki, znajdując rozwiązania jedyne w swoim rodzaju, konieczne i nieomyślne. W *Der Cicerone* odkryjemy niejednego peana na cześć arcy mistrza z Urbino, tutaj najwięcej nam powie taki oto cytat:

Najważniejsza cecha osobowości Rafaela [...] była nie estetycznej, lecz etycznej natury: mianowicie ogromna uczciwość i silna wola, za pomocą których w każdej chwili zmagają się o takie piękno, które właśnie w tym momencie postrzegał jako piękno najwyższe⁴⁸.

Wielkość Rafaela nie zamyka się w fakcie jego „ubóstwienia” przez potomnych, w uczynieniu zeń wzorca czy zwieńczenia kanonu twórczych wielkości. Kanon ten nie powstaje na drodze starcia ideologii, lecz raczej bezwarunkowego uznania syntezy wolności i roztropności w tworzeniu. Pierwszym bowiem atrybutem wielkości artystycznej jest „Unersetzlichkeit” – nikt nigdy

sobie sprawę z tego, jaki jest natrudniejszy i najpiękniejszy ze wszystkich formatów, i co w ogóle format oznacza dla przedstawienia. Od centrum, od [linii] łokcia Dzieciątka, oko podąża za światłem, tak, jak ono samo wędruje poprzez obraz, [dostrzega] pełne słodczy rozdzielenie odsłoniętego ciała od części [zasłoniętych] strojem, niewymuszoną płynność linii, trafny efekt jedynej pionowej [linii], mianowicie rzeźbionej w drewnie poręczy krzesła. Zwrócenie uwagi na takie szczegóły, w obliczu cudownej istoty tego obrazu, można odebrać, ma się rozumieć, jako uciążliwe i pedantyczne; tyle tylko, że jego istota właśnie z owymi pozornie zewnętrznymi cechami tworzy nierozdzielny całość”. W *Der Cicerone* dodaje: „Jest to obraz ukochany przez kobiety”. O kulcie tego przedstawienia w niemieckiej kulturze zob. BELTING (1999), s. 98-116.

⁴⁸ BURCKHARDT (1925), s. 884. Szlachetność oraz siła woli Rafaela są fundamentem jego wielkości jako twórcy, dopiero potem spełnia swoją rolę wysubtelniony zmysł piękna. Sztuka zachowuje swój wymiar indywidualny, a przez to moralny poprzez stulecia, dlatego też, jak pisze Burckhardt nieco wcześniej w *Der Cicerone*, w dziedzinie piękna form nie mamy „lepszego władcy ani strażnika” od Rafaela. Duchowe przesłanki jego zadań są dziś dla nas odległe, lecz ich rozwiązania – bliskie.

nie mógłby zastąpić Rafaela. A mówiąc ściślej: jego wizja rzeczywistości i moc artystycznego piękna zmieniają w sposób nieodwracalny obraz świata i jego historię.

Czyż zatem historia nie mogłaby potoczyć się inaczej? Niekoniecznie. Wcale nie jest pewne, czy zagładę tak wielu zażytków sztuki i literatury antyku powinniśmy uważać za przekleństwo, czy raczej za nieodwołalny czynnik wspaniałego wybuchu twórczości mistrzów renesansu. Tutaj będziemy zawsze tkwili w stanie niepewności. Bez Rafaela za to tracimy fundament historii i poczucie artystycznego ładu.

Tylko mistrzowie pokroju Rafaela znają tajemnicę piękna, tworząc z przelotnych, nieciąglych elementów „eine zweite, höhere Erdenwelt” („drugi, doskonalszy świat”). Ich panowanie nad tajnikami sztuki jest zupełnie niedoścignione, ich dzieła jawią się jako wytwory „swobodnego tworzenia”, to od nich zależy dynamika przekształceń formalnych, ujętych potem przez artystów pomniejszych zdolności w karby stylu. Fundamentalna różnica tkwi w tym, że artyści miary Rafaela czy Mozarta odznaczają się „bogactwem” oraz zdolnością wyrażenia tego, co „wewnętrzne”, lecz nie w sensie osobowości artystycznej, gdzie o wszystkim decyduje „koncentracja woli”. Ukazanie poprzez formę tego, co wewnętrzne, zakłada nie tyle fizjonomiczne odbicie woli twórczej, ile raczej przekształcenie obrazu świata w swego rodzaju objawienie. Wyrasta ono ponad to, co przypadkowe i pospolite, odcina się od codzienności, prezentuje tylko to, co obdarzone wyższym znaczeniem. Wielcy przedstawiciele myśli i twórczości, artyści i filozofowie, odkrywcy i badacze, „[...] nie wchodzą w konflikt z «zamiarami», z których większość wysnuwa swój ogląd świata, ich czyn nie oddziałują na «życie», to znaczą na to, co większość [traktuje] jako zalety i wady [...]”⁴⁹.

Nie można wykluczyć nadejścia czasów tak nieoczekiwanych, że nagle przestaniemy rozumieć piękno oraz zasady kom-

⁴⁹ BURCKHARDT (2000), s. 500.

pozycji Beethovena czy Mozarta. Ich język tonalny nie ma pieczęci wieczystej ważności. Tradycja również nie pozostaje nieruchoma, a każde nowe pokolenie na nowo definiuje świat sztuki. W jaki sposób bowiem nowoczesna wrażliwość potrafi godzić szacunek dla Mozarta i zachwyt nad Wagnerem? Czy historia z racji bycia „historią” musi akceptować wszystko? I czy dla fantazmatu „historycznej sprawiedliwości” powinniśmy rezygnować z krytycznych zdolności, wypracowanych w kontakcie z dawnymi mistrzami, „którzy się nigdy nie spieszą”, jak pisze jeden ze współczesnych poetów?

Dla Burckhardta podstawą odpowiedzi na te pytania staje się, paradoksalnie, związek sztuki i życia, a raczej obecność sztuki jako witalnej siły kształtującej życie. Po trochu retorycznie zaplanowana historia dostarcza świetnego *exemplum*: w twórczości Rubensa szczęśliwość, pomyślność, piękno, potęga narracji, dorównująca Homerowi, kształt plastyczny, wyraz, sfera alegorii złożyły się w jedną egzystencję. Jego malarstwo łączy w sobie cechy tak bliskie sercu Burckhardta: żywość i zdecydowanie, trafność i głębię alegorii, piękno i harmonię duchowego wyrazu, zmysłowy powab i idealną treść, swobodę prezentacji świata pełnego swoją skończoną formą, który zdaje się z konieczności taki właśnie, który nie mógłby być inny. Magia odtworzenia rzeczy w całej ich wspaniałości, „lśniący przepych aksamitu, jedwabiu i ozdób”⁵⁰, uderza swoją bezpośredniością i siłą w taki sposób, że oko przyjmuje je bez specjalnego namysłu. Prawda alegorii, wszechstronność wyrazu, doskonałość kompozycji zamykają się w jedną organiczną całość; wbrew potocznym wyobrażeniom Rubens pozostaje wielkim mistrzem artystycznej „ekonomii”, który znalazł złoty środek, punkt idealny równowagi między dwoma dążeniami: obrazu jako opowieści i zarazem „pięknego zjawiska”⁵¹.

⁵⁰ BURCKHARDT (1940), s. 41.

⁵¹ BURCKHARDT (1940), s. 60.

Burckhardt zupełnie słusznie oceniał, że był to cel głęboko zakorzeniony w tradycji; bo przecież wymagania albertiańskiej „storia”, które należało pogodzić z zasadami kompozycji, mówią o tym samym. Zdumiewające jednak, że szwajcarski uczoney wyszukuje nader nowoczesne uzasadnienie tej tendencji i zasady artystycznej, a mianowicie stopniowo miała wykształcać się „swobodna świadomość efektów optycznych”⁵², pojmowanych tutaj jako siły oddziaływania przystosowujące oko do ich powabu i wyzwania. Gombrich powiedziała by w tym miejscu o rosnącym „udziale odbiorcy”, podejmującym coraz bardziej skomplikowaną grę z sugestywnym budowaniem formy i wyczarowywaniem kształtu rzeczy z pozornie coraz mniej spójnych wskaźników formalnych. Burckhardt dostrzega wysiłek geniuszu, zmierzającego do uporządkowania w obrazie „wartości optycznych” i „wartości idealnych”, wzajemnego przesycenia formy i treści moralną powagą świata oraz skutecznością wyrazu. Wówczas sztuka faktycznie „przemienia” – dosłownie: transfiguruje, „verklärt” – chwilę obcowania z jej arcydziełami, licząc się z czasem o tyle, o ile czas przestaje się liczyć miarą minionych lat, a zaczyna miarą etycznej i kulturowej pamięci. Oto wstęp do najśmielszej teorii, jaką sformułował Burckhardt, teorii „optycznych ekwiwalentów”, niepodważalnego arcydzieła późnego mistrza historii i historii sztuki.

Władza panowania nad tymi ekwiwalentami, udzielona Rubensowi, jest darem zmysłowo-duchowej symetrii, oczarowaniem, uniesieniem, wizją zachwycającą zewnątrz i wewnątrz zmysł. Język o platońskim rodowodzie jest tutaj jak najbardziej na miejscu, bo mamy do czynienia z twórczością podług idealnych, a zatem w pełni prawdziwych miar i reguł. Przeczytajmy:

Owe ekwiwalenty naturalnie nie występują w oddzieleniu, lecz raczej przenikają się, kiedy na przykład jasna i ciemna masa wzajemnie sobie odpowiadają, albo gdy jedna płaszczyzna barwna

⁵² BURCKHARDT (1940), s. 60.

oddziałuje kontrastująco na inną; w ten sposób zostaną tutaj dołączone również całkowicie inne przeciwieństwa w [sferze] form i ekspresji, przede wszystkim wartości optyczne mogą się równoważyć z wartościami idealnymi. Także ruch, kiedy równowagę spoczynek, może się tutaj zaliczać, atoli ma całkiem szczególne znaczenie moralne i duchowe wobec moralnego i duchowego podporządkowania [...]; wystarczy, żeby akcenty najróżniejszego gatunku i godności mogły się znaleźć razem w jednym obrazie⁵³.

Słusznie czy nie, Martin Gosebruch dopatrywał się tutaj wpływu nowoczesnej, optycznej świadomości plastycznej⁵⁴, bliskiej z jednej strony impresjonistom dla przykładu, z drugiej teoriom Konrada Fiedlera, który traktował sztukę jako samodzielne kształtowanie na podstawie zasady „produkcji rzeczywistości”. Wolne od sensu przedmiotowego⁵⁵, będące w istocie wyrazem

⁵³ BURCKHARDT (1940), s. 61.

⁵⁴ GOSEBRUCH (1970), s. 35-36.

⁵⁵ Por. HOFMANN (1955), s. 140. W ten sposób sztuka tworzy absolutnie formalną, własną rzeczywistość, której podstawą i kryterium jest to, że jest „widzialna” tylko w dziele i poprzez dzieło sztuki, jego autonomiczną formę. Jak widać, Burckhardt zabezpiecza autonomię dzieła sztuki w sposób całkowicie odmienny. Gossman sugeruje pewne podobieństwa między postawą Burckhardta i Fiedlera wobec sztuki nowoczesnej. Z całkowitą słuszością podkreśla jednak, że Burckhardt, analizując wewnętrzne podłoże efektów optycznych i ich równowagi, poszukiwał także idealnego ich zakorzenienia w geometrycznej symetrii kompozycji – GOSSMAN (2002), s. 395-396, 402. W obrazach Rubensa, malarza tak odmiennego od harmonii Rafaela, Burckhardt doszukuje się „cichego dialogu” między tymi dwoma twórcami. U Rubensa, nawet w najbardziej poruszonych, gwałtownych kompozycjach, u podstaw wszystkiego leży doskonała harmonia, wzrokowe rozładowanie napięcia w rozłożeniu ekwiwalentnych elementów całości. W opisie *Bitwy Amazonek* odkrywamy ten ład: „[...] oto na koniec, na pierwszym planie [...] – dopełnia się swoim trybem najgwałtowniejszy los rumaków i jeźdźców za pomocą kontrastów, które pracują niczym najbardziej niezrównane ekwiwalenty, optycznie zaś wszystko wy-

bardzo skomplikowanej, duchowo-zmysłowej reakcji zachodzącej w umyśle twórcy, kształtowanie to pojmował Fiedler na podobieństwo kantowskiego aktu spontanicznej samorefleksji czystego rozumu, tyle że tutaj akurat skierowanej na czynność tworzenia formy artystycznej, jako jednocześnie procesu „ukazywania aktu stawania się kształtu”, czyli ujęcia jakiejś zmysłowej rzeczywistości w kategorii czysto plastycznego wyrazu. Burckhardt jednakowoż nigdy nie zlekceważył wymiaru czasu historycznego i narzucanych przezeń funkcji, nigdy też nie był skłonny nie doceniać potężnego czynnika umiejętności technicznych. Sztuka wszak to, jak powiadał, połączenie woli, umiejętności i tworzenia, a tworzenie nie jest automatycznym sprzężeniem „chcę i mogę”, lecz aktem zaprojektowanym w kulturze, który może mieć nieprzewidziane konsekwencje historyczne i etyczne. Kantowski podział na kulturę zręczności i kulturę karności, obserwowany z takiego stanowiska, jest nie tylko fałszywy – jest najzwyczajniej w świecie groźny, gdyż rozbija jedność kultury w tym dokładnie miejscu, gdzie usiłuje ją zespolić. Sztuka u Kanta sytuuje się w obszarze kultury zręczności, należy do obszaru „pragmatycznego” i ma sprzyjać aspiracji do dobrobytu i szczęśliwości. Dlatego zresztą sztuka nie zastąpi obszaru szczęśliwości; nie wyczerpie również głębi doświadczenia religijnego, ponieważ jej wartości, na czele z pięknem, mogą być co najwyżej symbolem dobra moralnego. Kult sztuki jednak, nawet tak daleko posunięty, jak u Burckhardta, nie obrasta, niczym rafa koralowa, ideologią „religii sztuki”.

Język jego wypowiedzi niekiedy faktycznie zdaje się narzmiewać odniesieniami do tak określonej wizji sztuki, polegającej na uwielbieniu formy jako gwaranta totalności doświadczenia, poza którym jest tylko pozór albo pustka brzydoty, wulgarności, nowoczesności, czy czego kto tam zechce. Przerzuce-

ciszając, obraz zamykają u dołu jasne ciała dwóch Amazonek, które w rzece szukały ocalenia” – BURCKHARDT (1940), s. 65.

nie ciężaru doświadczenia religijnego wraz z jego bezinteresownością i oddaniem się na rozległe terytorium estetyki dokonuje się nad podziw sprawnie, gdyż neutralizuje swój przedmiot obietnicą niezwykłego przeżycia konkretności formy, będącej swego rodzaju „epifanią” dzięki ontologicznej zasadzie organiczności i spontanicznego wzrostu. Ta sama twórcza energia, tyle że o różnych potencjałach, zdaje się przenikać sztukę i naturę. Można by chyba powiedzieć, że jest to rodzaj estetycznego panteizmu i Burckhardt bez wahania go odrzucał. Obstawiał, pozornie w ten sam sposób, przy autonomii dzieła, osłaniając jego formalną niezależność przed służebnym „poddawaniem się” wyglądom natury, wysuwając w zamian koncepcję efektów i ekwiwalentów optycznych. Posiada ona tę zaletę, że nie pomija problemów znaczenia i treści, uchwyconych syntetycznie wraz z postrzeganiem formy, nie dyskredytuje poczucia historycznego kontekstu i roli aktualizacji; jej słabość, na pierwszy rzut oka nieistotna, staje się poważniejsza, kiedy uprzytomnimy sobie trudności, na które natrafia zabieg dostosowania wrażliwości wzrokowej do historycznej faktyczności, do upartych faktów, „nie dających się wtłoczyć w zęby teorii” – jak mawiał William James. Mimo wszystko Burckhardt głęboko ufał, że dzięki temu dokona się owa tajemnica przejścia od retrospekcji historycznej do wsłuchania się w głosy tego, co „weczyście piękne”, „Ewig-Schöne”. Niemniej jednak gorzki, bardzo surowy i bardzo krytyczny stosunek wielkiego uczonego do XIX-wiecznej religijności nie usprawiedliwiał chyba w jego oczach tego ostatecznego posunięcia – przejścia do okopów wyznawców „religii sztuki”, jako że tego rodzaju krok wypłukuje sztukę z piasku historii i monumentalizuje sam akt doświadczenia estetycznego, minimalizując historię i formę artystyczną, połączoną z nią miriadami życiodajnych włókien. Bardzo kontrowersyjny, ale obdarzony wielkim darem rozumienia historii w konkretnym obrazie życia czy świata pisarz, Ernst Jünger, zanotował kiedyś:

Piękny to znak, że pamięć nasza nadaje bieg historii, kierując się według tych gwiazd pierwszej wielkości. Wiadomo, że podobni tu jesteśmy do astronomów, skazanych na to, co widzialne, a jednak tylko wzniosła świadomość przenika mgielne ławy czasu, podobnie jak tylko wielkie światło zdolne jest pokonać niezmierzone odległości. Istnieje pewien stopień jasności, który zwycięża tłumiące działanie stuleci [...]⁵⁶.

Rozważania Burckhardta wokół kultury i jej krytyki dają niepowtarzalną szansę przyjrzenia się im w pewnej, choć niedostatecznej, bliskości. Przypatrzenia się w najbardziej dosłownym sensie, bo ogląd historii i sztuki rozważania te postuluje w samym akcie widzenia. I jak trafnie podnosił Karl Löwith, nie zbraknie tam też miejsca na mit.

⁵⁶ Fragment z *Awanturczego serca* Ernsta Jünger'a w tłumaczeniu Wojciecha Kunickiego.

The first part of the book is devoted to a general introduction to the study of the history of the United States. The author discusses the importance of the study of the history of the United States and the role of the historian in the study of the history of the United States. The author also discusses the importance of the study of the history of the United States and the role of the historian in the study of the history of the United States.

The second part of the book is devoted to a study of the history of the United States from the beginning of the 17th century to the end of the 18th century. The author discusses the importance of the study of the history of the United States and the role of the historian in the study of the history of the United States.

The third part of the book is devoted to a study of the history of the United States from the beginning of the 19th century to the end of the 19th century. The author discusses the importance of the study of the history of the United States and the role of the historian in the study of the history of the United States.

The fourth part of the book is devoted to a study of the history of the United States from the beginning of the 20th century to the end of the 20th century. The author discusses the importance of the study of the history of the United States and the role of the historian in the study of the history of the United States.

The fifth part of the book is devoted to a study of the history of the United States from the beginning of the 21st century to the end of the 21st century. The author discusses the importance of the study of the history of the United States and the role of the historian in the study of the history of the United States.

III. HISTORIA KULTURY w nurcie krytyki kultury

Wölfflin, zapewne najgłośniejszy i najwybitniejszy uczeń Burckhardta, w jednym z listów do rodziców zanotował wrażenia, jakie wywarły na nim zajęcia ze swoim mistrzem.

Sposób, w jaki wykląda historię, jest jego [osobistym] przeświadczeniem, jest zdecydowanym wrogiem filozofii dziejów, a to oznacza, że nie chce uczynić z historii nauki [„Wissenschaft”]¹.

¹ WÖLFFLIN (1982), s. 15. Te dwa zdania w pełni wyrażają sens postawy naukowej Burckhardta, która miała być kształtowaniem i wzbogacaniem osobowości, a zatem całkowicie „nienaukowa”, jeśli mierzyć ją standardami ówczesnej historiografii. Burckhardt notował: „Jesteśmy «nienaukowi» i zupełnie nie mamy żadnej metody, a przynajmniej metod [stosowanych] przez innych” – cyt. za: GANZ (1994), s. 12-13, tam też dalsza analiza poglądów szwajcarskiego historyka, zwracająca uwagę na bliskość niektórych poglądów Schopenhauera. Joachim Fest z kolei używa bardzo słusznego sformułowania, że Burckhardta cechowała niechęć do „Quellenfuror der Zeit” – FEST (1992), s. 79. W listach Burckhardta natknąć się można na mnóstwo przestróg przed nadmiernym zaufaniem do faktów, przed ich bezkrytycznym i bezplanowym gromadzeniem, przed uleganiem iluzji obiektywności i kompletności płynącej jakoby z samych faktów. Na przykład w liście do Hansa Freya z 1868 roku zaleca wybór ze źródeł tego tylko, co sprawia prawdziwą przyjemność, gdyż tylko to naprawdę wzbudza u czytelnika radość obcowania z tekstem. Z kolei w liście do Bernharda Kuglera, syna jego starego mistrza z czasów berlińskich, Burckhardt zawarł następującą wskazówkę: „Doradzam następnie po prostu pominąć gruzowisko faktów – nie w samym studium [dziejów] – ale raczej w [ich]

Status historii kultury jest niepewny, nieustalony, zdawał się głośić Burckhardt². Do zadań przyszłych pokoleń włączyć trzeba

prezentacji. Z faktów zewnętrznych w najgorszym razie trzeba przytoczyć tylko takie, które są charakterystycznym i rozpoznawalnym wyrazem idei, tego, co ogólne, żywotnego rysu odnośnego czasu" – BURCKHARDT, Briefe V, 496 i 535. Jednocześnie Burckhardt zalecał jak najstaranniejszą lekturę wszystkich źródeł, nie tylko dokumentów, lecz przede wszystkim poezji, literatury, zabytków sztuki, jako źródeł niewyczerpanych, które zawsze na nowo, każdemu, ofiarowują inny obraz przeszłości. Idzie tylko o to, by wnikać głęboko w ich ducha i literę, by osobowość czytającego stopiła się z treścią źródła niczym w „chemicznej reakcji" – to ulubione sformułowanie wraca kilkakrotnie w pismach Burckhardta – por. BURCKHARDT (2000), s. 366-367. Burckhardt czerpał niejaką przyjemność z faktu przeciwstawiania się wszystkim „viri eruditissimi", „viri doctissimi", którzy nie mieli pojęcia ani o tym, czym właściwie jest historia, ani o radości, jaką daje studiowanie przeszłości. Burckhardt z dumą podkreślał swoje „dyletanckie" stanowisko, „dyletentyzm" oznacza tu nastawienie bliskie celom XVIII-wiecznego dyletanta – miłośnika i znawcy, który jest raczej powołany, niżli wykonuje zawód. Wölfflin notował: „Zakreślić obszar promieniem z prawdziwym rozmachem i rzeczy potraktować naprawdę po dyletancku, to znaczy radość [z obcowania] ze sztuką postrzegać jako sprawę najwznieślejszą" – WÖLFFLIN (1982), s. 57.

² „Czym jest historia kultury? – Jej problematyczność. – Jej dwa zewnętrzne skrzydła: po prawej starożytności, na lewo filozofia dziejów. Gdzie leży jej odrębność od historii, która relacjonuje [«erzählende Geschichte»]. Samo słowo [historia kultury] jest zbyt jednostronne (podobnie jak cywilizacja i civiltá)" – tego typu wątpliwości figurują w późnym wykładzie z historii kultury średniowiecza – cyt. za: SIEBERT (1991), s. 125. Siebert zwraca ponadto uwagę, że Burckhardta pojęcie kultury wychodzi zarówno poza model neohumanistów niemieckich (kultura jako ideał kształcenia i samopoznania), jak i poza model popularny wówczas w krajach anglosaskich i Francji (kultura jako cywilizacja). Arnaldo Momigliano ze wszech miar słusznie podkreśla, jak wiele Burckhardtowska wizja kultury i jej systematycznego, a nie chronologicznego opisu jako interpretacji form życia i myśli zawdzięcza XVIII-wiecznej tradycji badaczy starożytności – MOMIGLIANO (2000), s. 184-185; MOMIGLIANO (1990), s. 76-77. W *Griechische Kulturgeschichte* swoją metodę Burckhardt określa: „nicht erzählend,

będzie kodyfikację jej zasad. Nie jest pewne, czy przyszłość (tj. przyszłość widziana z perspektywy Burckhardta, nasza już dziś przeszłość) wywiązała się z tego obowiązku. Pochodzący

wohl aber geschichtlich", co znaczy, że nie chodzi o relacjonowanie poszczególnych faktów, lecz odślanianie w dziejach tego, co typowe, stałe. Zob. o tym także GOSSMAN (2002), s. 303-311. Jeszcze Droysen w opublikowanych przez Günтера Birtscha i Jörna Rüsena materiałach do wykładu pt. *Enzyklopädie und Methodologie der Geschichte* z 1857 roku bardzo niechętnie używa pojęcia „historia kultury”, twierdząc, że ma ono małą wartość naukową, ale aż za bardzo pachnie dyletantyzmem. Droysen proponuje własne określenie historii kultury, mianowicie jako rodzaj „Tableau der Zuständlichkeit”, uchwyconego w jednym dziejowym momencie obrazu stanu życia jako całości, podporządkowanej jednej idei: „Każdy moment dziejów można ująć więc jako terażniejszość sytuacji [uwarunkowań] życiowych. Jest to całość moralnych form [życia], ich wewnętrznego powiązania, ich wzajemnego uwarunkowania, równowaga, jeśli tak mogą powiedzieć, stylu, który je spaja. Bowiem myśl, która uformowała ten stan rzeczy, urzeczywistniła się w nim, nadała wszystkim poszczególnym elementom ten sam rys, ten sam styl [...]. Ów dumny, poważny, żarliwy ton, jakim odznacza się polityka Don Filipa w Hiszpanii, pokazuje się tak samo w hiszpańskim Kościele tego czasu, w malarstwie Moralesa Compañi, przenika obyczaję narodu, piętnuje jego charakter, który całkiem jest inny od dawnych, wesołych czasów” – DROYSEN (1972), s. 28. Rzecz jasna, „tableau” Burckhardta budowane są według innej zasady. Jednak formuła Friedricha Jaegera, który w nawiązaniu do Petera Ganza określa historię kultury Burckhardta mianem „Strukturgeschichte der Mentalitäten”, nie wyczerpuje złożoności koncepcji szwajcarskiego uczonego – JAEGER (1994), s. 171. Hans Schleier podjął próbę wyodrębnienia różnych nurtów w niemieckiej historii kultury XIX i początków XX wieku, sytuując Burckhardta w ramach metody „typologizującej, analogizującej i porównawczej” obok takich badaczy, jak Leo Frobenius, Eduard Meyer czy Wilamowitz-Moellendorff – SCHLEIER (1997), s. 427-428. Z reguły też podkreśla się, że Burckhardt odchodził od schematu historii narracyjnej, relacji o faktach. Słynne miano „Alternative zu Ranke” przylgnęło jednak nie do Burckhardta, lecz do Karla Lamprechta. Jeszcze dla Eduarda Fuetera prace Burckhardta były przykładem dzieła nienaukowego, dyletanckiego. Warto nadmienić, że Lamprecht był nauczycielem Warburga. Ten okrąg jakoś się zamyka.

z końca lat 60., bardzo znany artykuł Gombricha udowodniał, że nadal poszukujemy jakiejś jednoczącej wizji historii kultury, na tyle wszechstronnej, aby odróżniać stopnie zdeterminowania zjawisk kulturowych od prymatu „konieczności”, uwalniając się przy okazji od terroru wyjaśnień monokauzalnych i od Heglowskiego wyobrażenia o bezwzględnym podobieństwie wyrazowym wszystkich dziedzin czy wytworów kultury. I chociaż dzisiaj mało kto sądzi, że jeden Duch rządzi dziejami i kulturą, to wciąż wędrujemy w kierunku odnalezienia modelu historii kultury, osadzonego na rozsądnym kompromisie między antropologią, socjologią, historią i teorią wartości. Ponieważ „duch tchnie, kędy chce”, pozycję dominującą zyskuje raz jedna, raz inna dyscyplina, rozmaicie odmierzając poziom wzajemnych zależności między poszczególnymi obszarami kultury. Niespotykany rozrost oraz specjalizacja studiów nie ułatwiają sprawy, niektórzy utrzymują wręcz, że przyczyniają się tylko do pogłębienia chaosu aksjologicznego, do pustosłowania, bezradności wobec tzw. stanu badań oraz, co najistotniejsze, odcinają od żywotnych, autentycznych źródeł kultury. W miejsce prawdziwego sensu, zakładającego „realne obecności”³, poniekąd świadomość transcendencji i prawdy interpretacji, podstawione zostają znaczenia pozorne, słowne czy intelektualne gry. Nie na darmo więc ważki nurt hermeneutycznej historii sztuki w Niemczech zidentyfikował i ogłosił nieszczęsny triumf słowa nad obrazem; krytyka ikonologii Panofsky'ego, oprócz innych wątków, zawierała zarzut redukcji autonomicznej sfery wyrazu do językowej rekonstrukcji⁴, a także podejrzenie o zrównanie doświadczenia świata obrazowego z arystotelesowskim schematem poznawania jako rozpoznawania przedmiotów w świecie potocznego doświadczenia czy też doświadczenia „światowo-życiowego”, jak chce Bächtmann⁵.

³ Sformułowanie George'a Steinera.

⁴ Zob. np. PÄCHT (1979), s. 353-376.

⁵ BÄTSCHMANN (1986), s. 157-175.

Można zauważyć, rzecz jasna, że to wszystko ma już swoją historię. Winckelmann narzekał w listach, że powstaje wiele książek o sztuce, które uczą wszystkiego, tylko nie umiejętności patrzenia⁶. Morelli wyśmiewał niemieckich kolegów po fachu, dlatego że miast oglądać obrazy, woleli mieć wszystko „gedruckt”, i to czarno na białym. Z kolei von Bode i Max J. Friedländer nie zostawiali suchej nitki na metodzie włoskiego senatora, uznając go po cichu prawie za hochsztaplera. Postawił on jednak z nową siłą kwestię autonomii, spontaniczności i swoistego „automatyzmu” formy artystycznej, a zatem problem indywidualności twórczej, skonfrontowanej z *universum* form, ale i z samą sobą. Naturalnie, znawstwo nigdy nie będzie filarem historii kultury ani załącznikiem historii sztuki⁷. Metoda Morellego, wyko-

⁶ WINCKELMANN (1948), s. 228, akcent pada tam na bezpośredniość ujęcia, spojrzenia.

⁷ O stosunku Burckhardta do znawstwa prezentowanego wówczas przede wszystkim przez Morellego, Frizzoniego i Wilhelma von Bode najwymowniej świadczy ironiczna nazwa, jaką określał ten zawód: „Attribuzzertum”. Komiczny i prześmiewczy chwilami jest wiersz, jaki Burckhardt ułożył i wysłał do Roberta Grüningera. Oto fragment z tego „heroikomicznego” poematu: „Wenn Alles rings die Nase rümpft / Und Kenner auf den Kenner schimpft, / Wird Jeder endlich skeptisch, / Das Wissen epileptisch. [...] Und wenn dann um Provenienz / Von der und jeder Tafel / sei's Mailand, Padua, Florenz / (Und sie's auch wahrer Bafel) – / Braunschweiger und Berliner Kind / Am Ende einmal einzig sind, / Dann kommt und zeigt den Lälli / Der schreckliche Morelli [...]”. I wreszcie konkluzja: najlepsze, co tkwi w obrazach, jest to, co nam smakuje – konkluzja bardzo bliska poglądom Bernarda Berensona, gdy przestał się zajmować zawodo-wo atrybucjami dla braci Duveen. Emil Maurer sądzi jednak, że Burckhardt w swojej metodycznej pracy nad dziełami sztuki zawsze do końca był trochę znawcą, „uzdolnionym empirykiem”, ponieważ zawsze bardziej pociągała go kwestia prezentacji doświadczenia wizualnego aniżeli jakiejś idei – MAURER (1951), s. 133. Zob. także GOSSMAN (2002), s. 369-371, badacz ten zwraca uwagę szczególnie na sposób aranżacji materiału do pracy Burckhardta o Rubensie: pojawiają się tam jakby oddzielne, „fenomeno-

rzystująca „odwróconą” dynamikę normalnej reakcji estetycznej, może prowadzić do zgubnej koncepcji formy i zaprzeczenia porządku tworzenia⁸, aliści tak długo, jak długo historia sztuki i kultury zechcą pozostać mieszkańcami „królestwa” humanistyki, będą musiały oceniać, podejmując tym samym najrozmaitsze warianty relacji: człowiek a kultura i historia.

Innymi słowy, dyscypliny te nie tylko muszą zasadnie rozstrzygnąć, co jest właściwie ich przedmiotem, ale przede wszystkim muszą poradzić sobie z wątpliwościami co do samej substancji historyczności. Jeżeli nie ma nieziennej natury ludzkiej, jak przekonują konsekwentni zwolennicy historyzmu, to na czym zakorzenić zmienność, co zmienia się naprawdę, a co jest tylko symptomem zmiany? Czy trzeba być gorącym wielbicielem romantycznych przesądów Carlyle'a, by twierdzić, że jednostki mają realny wpływ na kształt dziejów, choć nie są ich jedynymi bohaterami? A może ich rzeczywiste miejsce w historii jest takie, jak twórcza pamięć, „Caesars Ruhm”, historyczne współistnienie mitu i faktu, jak chcieli Gundolf czy Kantorowicz, efekt tęsknoty za duchowym odrodzeniem i duchowym przywódcą, żywy w kręgach Stefana Georga? Czyż nie zastanawia, że wielki mistrz „Annales”, Jacques Le Goff, przed kilku laty publikuje biografię Ludwika IX Świętego, opuszczając niejako wyniosłą twierdzą koncepcji „długiego trwania” i „historii mentalności”, ale w gruncie rzeczy powraca do tych zagadnień, tyle że przez pryzmat dziejów jednego władcy? Jak dalece odeszliśmy od poszukiwania powierzchownych i głęboko skrytych przyczyn wydarzeń, o których pisał Tukidydes?

Nie ma potrzeby przypominać, że jest to coś więcej niżli spór o metody i cele. Nie tak bardzo w czasie odległa „Historiker-

logiczne” mikrostudia o przedstawieniu dłoni i rąk u Rubensa, o puttach i ich funkcji, o szatach, o akcie kobiecym, o przedstawieniu sfery demonicznej, sposobach podziału przestrzeni malarskiej itd.

⁸ Zob. o tym wyśmienity tekst Edgara Winda – WIND (1976), s. 170-193.

streit" uświadomiła nam to z całą powagą. Zupełnie obezwładniająca wielość definicji kultury wydaje się mieć przynajmniej tę dobrą stronę, że każdy może zaproponować własną formułkę, która i tak zaginie w tłumie. Nie są one jednakże całkowicie obojętne. Pominąwszy już tę niedogodność, że stoją za nimi odmienne koncepcje wartości, ich genealogię nierzadko określa krytyczny, czasem negatywny stosunek do nowoczesności czy kultury współczesnej.

Burckhardt jest w pewnej mierze charakterystycznym przykładem takiej postawy. Ma ona z gruntu charakter polemiczny; nie do uniknięcia jest przywołanie motywu, który można by od biedy określić jako utratę „substancji” duchowej – nowoczesność tym różni się od poprzednich epok, że entuzjastycznie akceptuje zmiany czy to w imię moralnego postępu, czy wyzwolenia, fałszując zarazem wymowę ich następstw. W ten sposób nić tradycji zostaje nadwątlona, ciągłość nie jest już ceniona, gdyż odtąd przywołuje się ją tylko po to, by ułatwić zabieg legitymizacji. „Der Geist hat Wandelbarkeit, aber nicht Vergänglichkeit”⁹ („Duch zna przemianę, lecz nie przemijanie”) – i krytyczna refleksja historyczna powinna to rozświetlić. Burckhardt nie podziwia tutaj ani platońskiej niezmienności form artystycznych i praw państwa – *nomoi* – jako gwarantów ładu duszy, ani też nie ulega Heglowskiej iluzji, że ruch i zmiana są synonimami postępu na ścieżce budowy świadomości. Każda epoka ma prawo do swego istnienia i to nie tylko dlatego, że jest równie „blisko Boga”, co pozostałe czasy, jak mawiał Ranke. Sam fakt zaistnienia jeszcze niczego w historii nie przesądza – teoria nie przepoczwarza się *sponte sua* w praktykę; dla historyka każda epoka otwiera szansę refleksji i dystansu do współczesności, tworzy horyzont myślenia. Wölfflin przytacza następującą uwagę Burckhardta:

⁹ BURCKHARDT (2000), s. 357. Tak chyba brzmi, wyrażona możliwie najkrócej, rezerwa wobec zakusów historyzmu.

Każda epoka historyczna istniała ze względu na samą siebie; nie trzeba odszukiwać w niej nici prowadzących do teraźniejszości, już zwyczajna obserwacja człowieczych zmagania i tworzenia w poszczególnych, minionych czasach ma swój pożytek, i w owej historycznej obserwacji i porównywaniu leży różnica pomiędzy człowiekiem myślącym a tłumem [żyjącym] codziennym dniem, jak barbarzyńca¹⁰.

Nasz cel to kontemplacja przeszłości¹¹. Jeśli kiedyś istniał „złoty wiek”, to tylko w sztuce renesansu, a i to z czasem podlega dyskusji w myśli Burckhardta¹².

¹⁰ WÖLFFLIN (1982), s. 8.

¹¹ Można powiedzieć, że jest to jeden z najwyższych celów poznania historycznego, cel sam w sobie, a zarazem droga do uzyskania miary własnej tożsamości i najwznioślejszy szczebel w wędrówce do duchowego wzbogacenia. Burckhardt wielokrotnie wraca do tego wątku swojej refleksji o historii. W *Weltgeschichtliche Betrachtungen* kontemplacja przeszłości jawi się jako „obowiązek” i zarazem „wyższa potrzeba” – stanowi bowiem owa kontemplacja warunek naszej wolności w „samym środku świadomości straszliwego, powszechnego uwikłania oraz strumienia konieczności” – BURCKHARDT (2000), s. 359.

¹² Twórczość Rafaela i Rubensa na zawsze pozostały dla Burckhardta absolutnym horyzontem piękna, energii i pełni istnienia, ale z czasem coraz wyżej cenił malarstwo baroku. „W sprawach baroku staję się coraz większym kacerzem” – przyznawał w liście do Maksa Aliotha z 1876 roku. Zresztą najdobitniejszym tego świadectwem jest nieklamany podziw, jakim Burckhardt darzył wyobrażenia z ołtarza pergamońskiego. W liście do Roberta Grüningera relacjonuje swój zachwyt stylem rzeźb pergamońskich, który jest taki, że „[...] chwije się tron Fidiasza”, natomiast wszystko, co napisano o patosie *Laokoona*, jawi się w obliczu tych „straszliwych, świetnych” przedstawień jako „makulatura” – BURCKHARDT, Briefe VIII, 977. List ten wyraźnie poświadcza odejście od wzorców estetyki neohumanizmu, podobnie zresztą jak powstające mniej więcej w tych samych latach wykłady (początek lat 70. aż do połowy lat 80.) o kulturze greckiej, w których Burckhardt stanowczo odrzucił pogodną, optymistyczną wizję życia greckiego jako spełnienia harmonii.

Ponadto jego krytyka jest „moralistyczna”, ale bez śladów moralizatorstwa. Zdaje się, że nie żywił on większych złudzeń co do przebudowy społeczeństwa pod względem moralnym poprzez uprawianie historii, po połowie XIX wieku zaś Humboldta ideał wolności w kulturze nie miał już tej siły i blasku, co w dobie wielkich reform początku stulecia. Niezawodną ochroną przed nieświadomym ześlizgnięciem się w nieznośny patos moralisty była również dla Burckhardta jego ironia – dystans w widzeniu problemów historycznych oraz w języku ich interpretacji.

W wykładach i ekscerptach szwajcarskiego humanisty aż roi się od ironicznych sformułowań, niekiedy bardzo ostrych, ciętych, czasem pełnych wyrozumiałości, niekiedy szyderczych, czasem tylko humorystycznych. Alfred Lukas Gass wynalazł taki wyśmienity kąsek, charakteryzujący nagrobek i osobę Sykstusa IV:

W kaplicy Najświętszego Sakramentu w kościele św. Piotra zobaczyć można wspaniały, odlany z brązu nagrobek, dzieło ręki Pol-laiuola; leżącą postać, z surowym, trudnym do odgadnięcia obliczem mnicha, otaczają posągi [wyobrażające] sztuki i nauki, które Sykstus posiadał, oraz cnoty, których mu brakowało¹³.

Świetne są analizy w cyklu wykładów o epoce rewolucji – Burckhardt znajduje niewiele litości dla niemieckich książąt XVIII wieku. O władcy Hesji czytamy:

Landgraf Fryderyk II, który trudnił się owym handlem ludźmi, za sprzedanych do Ameryki żołnierzy wznosił piękne budowle i założenia. Nadał sobie miano znawcy sztuk.

A nieco dalej już króciutko o księciu Karolu z Nadrenii Palatynatu:

Regent, książę Karol, był głupcem, zajmującym się malowaniem¹⁴.

¹³ Cyt. za: GASS (1967), s. 49.

¹⁴ ZIEGLER (1974), s. 36.

Burckhardtowska ironia tworzy zatem szkielet oceny, jest jej metodą i warunkiem *sine qua non*. Ironiczny *modus probandi* nie tylko dopuszcza, ale wręcz narzuca obowiązek osądu moralnego. Schiller ukuł sławną maksymę: „Die Weltgeschichte ist das Weltgericht”, lecz natychmiast powstaje wątpliwość, kto dał nam prawo do wymierzania sprawiedliwości poprzez historię. Czy jakkolwiek „jurydyzacja” historii jest w ogóle dopuszczalna? Podniesienie wydarzenia do rangi tragiczności może być sposobem odsłonięcia jego sensu i tym samym oceny, ale tragedia jest formą artystyczną i już uwadze samego Schillera nie umknęło, że tragedia dopasowuje do swoich zasad „prawdę historyczną”; Wagner szedł jeszcze dalej, twierdząc, że tylko mityczny kształt, postać, może być materiałem dramatu. *Wallenstein* Schillera jest chyba najlepszym przykładem obecności ironii tragicznej – wiara w gwiazdne konstelacje to tylko przesąd, nie może stać się zasadą organizacji symbolicznej świata, ironia ujawnia jej pustkę. Ironia, potężna broń słabych, „późno urodzonych”, jak chętnie mawiał o swoim pokoleniu Burckhardt¹⁵, daje wyraz konfliktowi między

¹⁵ „Spätgeborene”, czyli, ściśle rzecz biorąc, „epigonów”. W takiej konstelacji historycznej ironia staje się także niezastąpionym środkiem uświadamiającym granicę naszej słabości jako pokoleń wpatrzonych w dzieje i „imitujących” przeszłość. „Imitacja” ma tutaj sens nie tyle świadomego kształtowania teraźniejszości według dawnych wzorów, lecz utopijną wiarę w moc historii, która pozwoli wyznaczyć przyszłość. Tego rodzaju utopijne oczekiwania, zanurzone w przeszłości, są zawsze znakiem kryzysu teraźniejszości i odpowiedzią, krytyczną reakcją na taki kryzys. Jak to świetnie pokazał Thomas Nipperdey, nowożytnie projekty utopijne odrzucały teologicznie uzasadnioną koncepcję czasu i dziejów średniowiecza, jak również prymat tego, co dane dziś, teraz i zakorzenione w tradycji; atoli historię można żonglować w rozmaity sposób. Nipperdey przypomina wnikliwą uwagę Wenera Conzego, że zerwanie z przeszłością jako tradycją oznacza „jak najbardziej intensywny zwrot ku historii jako rewolucji”. W tym samym momencie utopijny projekt, oparty niby na wnioskach wysnutych z biegu dziejów, przestaje być ideałem i będzie wyniesiony do rangi zasady działania – NIPPERDEY (1976), s. 79-80. Wydaje się, że

skończonością ocen moralnych a absolutnym roszczeniem normy etycznej. Ironia skazuje na trwanie „między” – pojęcie „prawdy historycznej” implikuje ujęcie całości dziejów, nasze ograniczenia poznawcze spychają nas we fragmentaryczność albo, jak to skwitował Fryderyk Schlegel, zmuszają do uznania „alegoryczności” prawd przez nas ustalanych. Wedle koncepcji tego myśliciela pojęcie prawdy jako „substancji” ulega rozwiązaniu poprzez wgląd w „ekstatyczny” charakter ludzkiej świadomości: balansowanie na granicy „Selbstschöpfung” i „Selbstvernichtung”. Ciągłe stawanie się otwiera ostateczną konsekwencję: nieskończoną historyczność człowieczej egzystencji. Jak wykazał Manfred Frank, stawanie się – dla Schlegla organiczna synteza „działania” i „bytu” – będące przedmiotem ironicznego oglądu, „intelektualnego oglądu” tego, co nieskończone, cykliczne, wieczne, przeciwstawia się „fermentowi”, beładnemu pozostawianiu gdzieś między + i –, fermentowi, który niweluje sam siebie. Historia także zna takie momenty, takie epoki, które po prostu tkwią w czasie, nie suną ani w przód, ani w tył. W nich to właśnie historia zdaje się alienować od samej siebie. Historia wszelako, stając się historią, musi bez końca zaczynać od nowa; metodą jej poznawania i wyjaśniania będzie teraz „progressive Dialektik”, znosząca ironię, gdyż najpełniej pośredniczy między koniecznością a wolnością.

Burckhardta refleksja nad tym co historyczne była wysiłkiem właśnie anty-utopijnym. Tak można rozumieć znaną deklarację szwajcarskiego uczonego: „My jednak nie jesteśmy wtajemniczeni w zamiary wieczystej mądrości i nic o nich nie wiemy. Takie zuchwałe antycypowanie planu świata wiedzy na manowce, jako że wychodzi z błędnych przesłanek” – BURCKHARDT (2000), s. 355. Inna rzecz, że nowożytne utopie, będąc w założeniu „całościami funkcjonalnymi”, z nową siłą stawiają problem relacji pojedynczego człowieka do takich instytucji, jak: państwo, własność, społeczeństwo czy kultura, i zakładają ich głębokie, wzajemne uwarunkowanie, aż do „totalnego uspołecznienia człowieka” – NIPPERDEY (1976), s. 84-85. Dlatego Burckhardt musi postawić problem wzajemnych relacji między państwem, religią a kulturą na tle aktywności ludzkiego ducha.

To, co ironia przygotowuje niejako, dialektyka na nowo porządkuje i łączy. W tym miejscu wkrada się, by tak rzec, realny postęp, jako jeden z elementów spajających myśl systemową, i historia może stać się przedmiotem i zarazem podstawą filozofii¹⁶.

To pobieżne przypomnienie idei „ironii” Fryderyka Schlegla pozwala uzmysłwić dystans dzielący Burckhardta tak od romantyków, jak i od Heglowskiej krytyki ironii. Burckhardt nie buduje systemu – w studium tego co „historyczne” żaden system nie jest do pomyślenia: filozofia wszak subordynuje, historia – koordynuje. Historyk spogląda na dzieje jak na przecinające się linie sił: tradycji, myśli, tzw. historycznych potencji, a jedną z koordynat zawsze będzie terażniejszość. Celem nie jest ani spekulacja o początkach historii czy sztuki, ani żadna wiedza operacyjna, przydatna w praktyce życiowej czy technicznej, ani też sięgnięcie do bezwarunkowego warunku wszelkiego poznania, jak chciał Schlegel i jego akolici, lecz – mówi pięknie Burckhardt – pragnienie mądrości, nie tyle wiedzy właśnie co mądrości: „Wir wollen durch Erfahrung nicht sowohl klug (für ein andermal) als weise (für immer) werden”¹⁷. Praktyka ironicznego namysłu wyrasta w tym miejscu na nieodstępnego sprzymierzeńca – rewiduje terażniejszość, uczulając nas na to, co pozornie tylko doniosłe w zmienności ludzkiej historii. Drugim aliantem poznania historycznego Burckhardt obwołuje prawdziwy sceptycyzm – postawę w świecie, w którego środku w nieustannym ruchu jesteśmy, nie znając ani początku, ani końca, czyli celu. Dzięki temu myśl może zaprawiać się w odszukiwaniu tego, co typowe, a nawet sięgać wyżej, szukać tego, co stałe¹⁸. Ironiczne i scep-

¹⁶ FRANK (1972), s. 23-28.

¹⁷ BURCKHARDT (2000), s. 359.

¹⁸ Zawiera się tutaj jednocześnie refutacja zakusów historiozofii: „Filozofowie dziejów spoglądają na przeszłość jako na przeciwstawienie oraz etap wstępny, prowadzący do nas jako [celu] tego rozwoju; – my ujmujemy to, co się powtarza, to, co stałe, to, co typowe, jako coś, co w nas pobrzmiwa i jest zrozumiałe” – BURCKHARDT (2000), s. 356.

tyczne widzenie historii paradoksalnie jest odzyskiwaniem te-
rażniejszości; ironia nie niweczy przedmiotowej powagi rzeczy,
jak uważał Hegel, atakując Fichtego i Schlegla, przeciwnie,
chroni historyka przed trywialnością zdarzeń.

Zatem krytyka kultury będzie zasadniczo krytyką historii
i krytyką historyczną, bo tylko w historii człowiek odsłania się
taki, jaki był, jest i będzie, „der handelnde, strebende und dul-
dende Mensch”¹⁹ („działający, dążący i cierpiący człowiek”),
centrum Burckhardtowskiej idei historyczności²⁰. Tylko dzięki

¹⁹ Działanie, dążenie i doznawanie czegoś, co nie jest spełnione, nie-
dokończone, cierpienie – to trzy osie antropologiczne człowieka w historii.
Jest to zarazem projektowanie w przyszłość, działanie, realizowanie oraz
refleksja i samorefleksja, ale zawsze dokonujące się w optyce czasu histo-
rycznego. Dlatego też Burckhardt z całą ostrością podkreśla, że jego
sposób obserwacji świata historii jest „w pewnym stopniu patologiczny”,
czyli absorbuje nie tylko wynaturzenia, lecz w ogóle poruszenia duszy,
odmiennie się prezentujące aspekty ludzkiej natury. Warburg poszedł też
tą drogą, ale zaprowadziła go ona w rejony, w których starał się wymierzyć
stopnie natężenia utraty owej „przestrzeni do namysłu” – „Denkraumver-
lust”. Warburg dotarł więc do tego punktu, z którego renesans można od-
czytać w kategoriach dążenia do „restytucji antyku”, kiedy to „dobry Euro-
pejczyk rozpoczął walkę o oświecenie w owej epoce międzynarodowej
wędrówki obrazów, którą my – trochę nazbyt mistycznie – zwiemy epoką
renesansu”. Jednym z elementów tej walki jest napięcie między greckim
człowieczeństwem a „średniowieczną, łacińsko-orientalną praktyką”. Lo-
renz Dittmann przenikliwie wskazywał, że „der gute Europäer” Warburga
świadczy o łączności z tradycją oświecenia i siłą rzeczy jego przeciwień-
stwem jest „zły Europejczyk”, nieodróżniający wiary od przesądu. Tym
samym jednak Warburg sam zamykał sobie drogę do analizy problemu,
który dostrzegał, a mianowicie kwestii „transcendencji” ujętej niejako
w przedstawieniach bogów antyku i trwałości tej tradycji obrazowej w śred-
niowieczu. Ostatecznymi kryteriami są bowiem dlań „Humanität” oraz
„Aufklärung”, transcendencja wtedy zostaje zredukowana do psychologii.
Ikonologia Warburga pozostawia na boku sferę transcendencji, jawiącą się
w związku z wyobrażeniami sakralnymi, ponieważ zajmuje się ciągami
motywów wyrazowych i ich funkcją w kulturze, rezygnując z „naocznej

historii pojmujemy samych siebie, zauważa autor *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, prezentując tym samym kolejny argument, przemawiający na rzecz niezbędności osądów moralnych.

Krytyczny dystans do terażniejszości nie daje jednakże moralnej przepustki do dziejów. Nieoceniony Droysen rzucił, rzecz jasna, pytanie nadzwyczaj kłopotliwe dla historyka, który nie chce dla dobra nieosiągalnej obiektywności amputować swojej wrażliwości moralnej: jaki zarzut można postawić Arystotelesowi, skoro traktował on niewolnictwo za rzecz naturalną? Czyż św. Tomasz nie akceptował nawracania heretyków *manu militari*? Droysen szukał rozwiązania tego problemu w koncepcji „wolności” – historyk potępił ludzkie niegodziwości, ponieważ poza uwikłaniem w konkretną sytuację, poza obecnością przyjętych zasad moralnych dostrzega mozolny ruch w kierunku wolności. Wielki niemiecki hellenista nie miał już co prawda tego ducha optymizmu, który przekonywał sto lat wcześniej Gibbona, że żyje w jednej

idei dzieła jako całości”. Problem indywidualnego doświadczenia tego, co transcendentne, zostaje zawieszony – zob. DITTMANN (1993), s. 15-22.

²⁰ Historyczność człowieka jest zatem kluczem do antropologii Burckhardta. W żaden sposób jednak Burckhardt nie funduje historycznego relatywizmu na idei historyczności. Eckhard Heftrich bardzo trafnie dostrzega, że Burckhardt, w odróżnieniu od Hegla i niemieckiego historyzmu, dystansował się od „bachanalii historii”, upojenia dziejami – HEFTRICH (1967), s. 15. Wolfgang Hardtwig pisze tutaj o ambiwalencji myślenia empirycznego (historycznego) i normatywnego, przenikającej całą twórczość Burckhardta; dzięki temu Burckhardt może z jednej strony definiować człowieka poprzez jego dziejowość, z drugiej – „paraliżuje” konsekwencje historyzmu – HARDTWIG (1974), s. 55. Już Heinrich Knittermeyer wskazywał, że pojęcie „Zeitlichkeit” powinno znaleźć odniesienie do Burckhardta, podobnie jak Kierkegaarda, a potem Heideggera – KNITTERMEYER (1949), s. 43. Wyśmienite wprowadzenie w historię i zarys przemian pojęć „dziejowość” oraz „historyczność” – BAUER (1963), oraz RENTHE-FINK (1968), podkreślający, że pojęcie „historyczność” było bardzo silnie zabarwione treścią polityczną, związaną z niemieckim wczesnym liberalizmem, o wyraźnym konserwatywnym, antyrewolucyjnym ostrzu.

z najbardziej sprzyjających chwil w dziejach: w epoce oświecenia, wolności i tolerancji, kiedy to rozum, także zbrojny w historyczne argumenty, odparł siły barbarzyństwa i przesądu. Niemniej jednak Droysen wyraźnie odczytywał w strukturze dziejów wzrastającą świadomość wolności²¹. Wedle Burckhardta taka koncepcja wolności w dziejach nie upoważnia do jednoznacznych ocen. W latach studenckiej młodości przychylił się rzeczywiście do poglądu, że w dziejach można zobaczyć „rozwój ducha w kierunku wolności”, jak sam napisał w liście do przyjaciela²², wywołując przy okazji niekończące się spory wśród badaczy i komentatorów o umysłową przynależność do heglizmu²³. Burckhardt nie był

²¹ Wolność jest zarazem ideą człowieka i człowieczeństwa, idea wolności jest tym dla człowieka, czym idea siły dla państwa, a idea piękna dla sztuki; wolność to dynamiczne centrum, idea celowa i siła dziejowa w historii. Idea wolności staje się historycznym oraz antropologicznym źródłem świadomości, ale pozostaje głównym czynnikiem działania jako przejaw woli, popędu woli czynnej w dziejach jednostki, jest jej jaźnią. Idea i dynamika wolności pozwalają nawet na pomniejszenie czy zatarcie różnic czysto historycznych: bez względu na to, jak nieskończony byłby rozdzźwięk między Ja jakiegoś myśliciela czy artysty a Ja dzikiego Murzyna – czytamy w notatkach Droysena – jedna i wspólna pozostaje dla nich siła oraz popęd woli, choć na najróżniejszych etapach – zob. DROYSEN (1972), s. 14-15.

²² BURCKHARDT, Briefe I, 65.

²³ Problem ten podejmował już Karl Löwith w 1928 roku, roztropnie pisząc, że pewne młodzieńcze sformułowania, jak powyższe zdanie z listu do Freseniusa z 1842 roku, mogą sugerować obecność heglowskich poglądów, lecz potem Burckhardt zdecydowanie odcinał się od Hegla i wszelkiej historiozofii. Löwith szczególnie trafnie ukazuje rozbieżności między myślą Hegla a Burckhardta na przykładzie problemu wolności. Burckhardt dąży do pokazania tego, w jaki sposób jednostka może stać się wolna dla samej siebie od ogólnego nurtu dziejów; Hegel odwrotnie, szuka tego, jak jednostka może wyzwolić się od samej siebie dla udziału w powszechnej tendencji historii. To, co dla Hegla jest wolnością „negatywną”, dla Burckhardta – pozytywną. Hegla człowiek historii interesuje jako ciąg czynności, wiązka relacji, którą trzeba zobjektywizować i uogólnić – LÖWITH (1984), s. 27-28. Cała dyskusja nabrała nowego impetu, gdy Gombrich,

jednak skłonny interpretować historię wieku XIX w kategoriach wolności. Zbyt ostro widział, że to, co było zwiastunem wolności,

w świetnym skądinąd wykładzie, zinterpretował ten właśnie list do Freseniusa, jak również niektóre fragmenty *Kultury Odrodzenia we Włoszech*, przede wszystkim słynny rozdział pt. *Państwo jako dzieło sztuki*, powstałe pod wyraźnym natchnieniem heglowskiej teorii historii. Według Gombricha Burckhardt zachował schemat oglądu dziejów jako dialektyki zewnętrznych i wewnętrznych zwrotów ducha, przekonanie, że ta sama zasada łączy wszelkie wytwory ducha danego czasu, wreszcie tezę o historycznej konieczności pojawiania się kolejnych epok na scenie dziejowego dramatu. Zdaniem Gombricha, Burckhardt zaczerpnął od Hegla pewne zasadnicze wykładnie ewolucji ducha w kierunku renesansu, który był przełamanie barier oraz nowym obiektywizmem zarówno w widzeniu spraw świata, jak i widzeniu artystycznym, czyli tutaj: realizmem – GOMBRICH (1976), s. 314-321. Dziś uważa się, że krytyka Burckhardta była pośpieszna i nieuzasadniona. Nikolaus Meier słusznie wskazuje, że z jednego wyrwanego z szerszego kontekstu listu nie należy wysuwać aż tak daleko idących wniosków i na poparcie swojego poglądu, że Burckhardt dystansował się bardzo od Hegla, przytacza zapis Burckhardta w wykładach o historii architektury z 1851 roku: „Sztuka nie jest miarą dziejów; jej rozwój albo osłabienie wcale nie jest bezwarunkowym świadectwem przemawiającym za albo przeciw jakiemuś czasowi czy jakiemuś narodowi, za to zawsze najwyższym życiowym czynnikiem uzdolnionych nacji”. Meier podkreśla ponadto, że Burckhardt zawsze odrzucał wiarę w możliwość poznania celów świata *a priori* – MEIER (1991), s. 422-425. Najobszerniejszą krytykę wniosków Gombricha przedstawił Peter Ganz. Ganz pokazuje, że problem konieczności w interpretacji historii Burckhardta należy widzieć w perspektywie „owego koniecznego powiązania przyczyny i skutku”, jakie historyk dostrzega w pojedynczych zjawiskach, a nie jako manifestację celowo nakierowanej konieczności w rozwoju ducha świata. Innymi słowy, Burckhardt mówi o celach, ale w kompletnie innej, bo empirycznej, a nie apriorycznej optyce poznawczej. Co się tyczy koncepcji „państwa jako dzieła sztuki”, to Ganz wykazuje, że nie ma ona heglowskiej proveniencji przede wszystkim dlatego, że dla Burckhardta jest świadomym wytworem ludzkim, dla Hegla zaś organicznym procesem, tożsamym z „pochodem Boga poprzez świat” – GANZ (1982), s. 19-22. Wreszcie, zdaniem Sylvii Ferretti, Gombrich myli czynność konstruowania historii kultury według

wiodło do jeszcze gorszego, potworniejszego zniewolenia. Dla autora *Kultury Odrodzenia we Włoszech* problem dobra i zła w his-

pewnego unifikującego schematu z historią ducha pomyślaną jako idea postępu albo teleologiczna ewolucja ducha przybierającego w samym sobie, w sensie rozwoju samoświadomości – FERRETTI (1989), s. XVII-XVIII. Widać z tego, że dyskusja toczy się nie tyle wokół interpretacji bardzo przecież wieloznacznych wypowiedzi Hegla na temat historii i rozwoju ducha w dziejach (wystarczy wspomnieć nierozstrzygalny chyba dylemat immanencji i transcendencji ducha), ile wokół pryncypiów konstruowania i pisania dziejów kultury czy sztuki. Jakkolwiek Gombrich doskonale zdaje sobie sprawę, że bez przyjęcia pewnej zasady nie sposób w ogóle pisać historii, to chyba nie dość jasno dostrzegł antyspekulatywne, empiryczne nastawienie Burckhardta. Żaden z XIX-wiecznych badaczy dziejów nie był lepiej od niego przygotowany na przyjęcie wielości metod, ich względnej siły wyjaśniającej, żaden też z większą ostrożnością nie badał wzajemnych uwarunkowań kultury i innych sfer życia historycznego, uwarunkowań, ale nigdy logiczujących, jak u Hegla, konieczności. We wstępnych rozważaniach o trzech potencjach Burckhardt zastrzegał się: „Zbyteczne pytanie o pierwszeństwo wśród owych trzech [potencji] może zostać zarzucone; mamy od tego dyspensę, jak również od wszelkiej spekulacji na temat początków. Naszym zasadniczym przedmiotem będzie najpierw ich krótka charakterystyka, a następnie analiza ich wzajemnego oddziaływania. Wydaje się czasami, że wymieniają się między sobą w [pełnionej] funkcji; istnieją czasy szczególnie polityczne i czasy religijne, albo przynajmniej takowe chwile, i w końcu czasy, które zdają się żyć nade wszystko po to, by wypełniać wielkie cele kulturowe. Dalej często w gwałtownym zwrocie przemienia się to, że są albo uwarunkowane czymś, albo same coś warunkują; często wzrok jeszcze długo myli się co do tego, która jest aktywna, a która pasywna” – BURCKHARDT (2000), s. 371.

Jörn Rüsen konsekwentnie jednak stoi na stanowisku, że Burckhardta koncepcja kultury jako procesu uspołeczniania poprzez rozwój samoświadomości w ruchu dziejowym ku wolności, kultury jako procesu zapośredniczenia między ludzkimi popędami a wolnością, jako manifestującej się w duchu intencjonalności ludzkiego działania, i wreszcie kultury jako sfery wolności i poprzez to sfery antytetycznej do państwa i religii jest zasadniczo heglowska. Religię można zinterpretować jako negację państwa, jak negację „pozytywności państwa”, czyli czysto fizycznego samo-

torii przede wszystkim wyklucza pojęcie „szczęścia”, o czym już wcześniej wspominaliśmy. W ten sposób, nawet jeśli nie do końca udany, Burckhardt chce uniknąć niebezpieczeństwa anachronizmu. Moralny osąd dziejów nie jest też osądem epok jako takich, ale interpretacją ludzkich czynności. Już sama sytuacja współczesna w polityce, apoteoza nagiej siły i przemocy, szowinizm po wojnie francusko-pruskiej, skłania do przyjrzenia się kryzysom także jako kryzysom świadomości moralnej. Żyjemy w czasach rewolucji, głosił ponuro. Nade wszystko jednak wyczerlenie na moralną stronę historii jest miernikiem naszej nowoczesnej wrażliwości. Jeżeli historia ma stać się witalną energią ludzkiej egzystencji, jeśli maksyma: *historia vitae magistra* ma wypełnić się „wyższym”, choć zarazem „skromniejszym” znaczeniem, zawsze w wymiarze jednostki, to musi przyczynić się do umocnienia i wyostrenia narzędzi oraz zmysłów oceny. Jedynie taki zabieg powrotu do świata poprzez historię obdarzy nas szansą, jakkolwiek niebywale kruchą, na pogłębienie naszej świadomości w obliczu doświadczenia wydarzeń świata teraźniejszego.

potwierdzenia systemu społecznego. Religia neguje państwo, ponieważ kieruje ludzki wysiłek na cel metafizyczny, ponadzmysłowy. Kultura wreszcie neguje przymusowy charakter negatywności religii. Rezultatem jest wolność, zrodzona w procesie tezy, antytezy i syntezy – RÜSEN (1978), s. 198-202. Interpretacje Rüsena stanowczo za bardzo zawężają funkcje kultury w rozumieniu Burckhardta do funkcji społecznych oraz uporczywie łączą wolność relacji do samego siebie jako działającego w dziejach podmiotu z dziejowo zdobywaną samoświadomością, która przecież nie jest tym samym, co tożsamość podmiotu poznającego dzieje w akcie kontemplatywnego ujęcia przeszłości. Mówiąc trochę żartobliwie i żargonem scholastyków, można stwierdzić, że Rösen pragnie uchwycić strukturę człowieka jako podmiotu i przedmiotu kultury w pojęciowe szczytce czystego aktu istnienia, nie bacząc na to, że istnieją wszak substancje, a nie same czynności. Innymi słowy, z faktu, że sam akt refleksji nad refleksją historyczną jest historyczny, nie wynika, że to on sam, mocą własnej historyczności, ową historyczność konstytuuje.

Historia jako edukacja za pośrednictwem retorycznych narzędzi eulogii czy prawnej maksymy *damnatio memoriae*? Niekoniecznie. Retoryczny, humanistyczny, w założeniu także etyczny model historii nie wychodzi od ciągłości dziejów, lecz od wiary w porządek natury ludzkiej, czerpiący swoją siłę ze zdolności do moralnego odradzania się, niejako samooczyszczania poprzez szlachetne wzorce, żywoty sławnych mężów czy ekfrazy wielkich czynów. Burckhardt musi tę ciągłość historyczną na nowo odbudować poprzez uprawianie historii. Wolfgang Hardtwig, autor chyba najważniejszej pracy poświęconej Burckhardta modelowi uprawiania dziejów, z wielką siłą akcentuje ten właśnie wątek, przytaczając następujące spostrzeżenie szwajcarskiego uczonego:

Nieomal wszystkim europejskim narodom wyrwano spod nóg to, co nazywamy historycznym podłożem [...]. Totalna negacja wszystkiego, która pod koniec ubiegłego stulecia wtargnęła w domeny państwa, Kościoła, sztuki i życia, wtłoczyła tak potworną masę obiektywnej świadomości w skądinąd ruchliwe umysły (w przypadku tych lepszych: rozwinęła), że już nie do pomyślenia wręcz jest przywrócenie dawnej niepełnoletności²⁴.

²⁴ Jest to fragment listu z 1842 roku – BURCKHARDT, Briefe II, 61. Burckhardt zatem już w wieku 24 lat w rozważaniach krystalizuje fundamentalne poczucie zagrożenia trwałości, ciągłości i jedności kultury europejskiej, „Bildung Alt-Europa”, przez najróżniejsze siły oraz idee nowoczesne. Wiek XIX zaczyna się, powiada Burckhardt dalej w tym samym liście, jako „tabula rasa wszelkich relacji” i żadne restauracyjne przedsięwzięcia tego nie zmieniają. Państwo, dodaje dalej, jest w takiej sytuacji jak sztuka, która „utraciła wszelką naturalność i widzi przed sobą tylko poukładane jeden obok drugiego style wszystkich czasów”. W liście Burckhardt podkreślił słowa „jeden obok drugiego” – zanik energii stylotwórczej nie może być zrekomensowany ani wiedzą historyczną, ani próbami reanimacji stylów historycznych. Utracie naturalności w sztukach odpowiada *in politicis* załamanie się legitymizacji władzy.

Trudno orzec jednoznacznie, czy Burckhardt życzyłby sobie powrotu do stanu owej „dawnej niepełnoletności”. Nie można chyba też w tym twierdzeniu doszukiwać się Kantowskiego nakazu oświecenia jako wychodzenia z zawinionej przez samego siebie niewoli rozumu, lęku przed publicznym użyciem władzy rozumu. Burckhardt zdaje się raczej dostrzegać wewnętrzne zakłopotanie nowoczesnej świadomości historycznej, paradoksalność, której on sam, wedle słusznej oceny Hardtwiga, nie zdołał do końca przestudiować: historia urasta do rangi nauki z chwilą, kiedy zerwana zostaje ciągłość historyczna między przeszłością a terażniejszością. Wielki, rozłożony na pokolenia kryzys historyczny, epoka rewolucji, daje sposobność rozwoju myślenia historycznego²⁵.

Jaką cenę przychodzi tedy zapłacić za ową możliwość historycznej kontemplacji, za kształtowanie doświadczenia historycznego, za poczucie wolności „[...] pośrodku świadomości straszliwego powszechnego uwikłania i strumienia konieczności”?²⁶

Warto raz jeszcze powtórzyć za Burckhardtem: żyjemy w epoce rewolucji, w chwili wielkiego przyspieszenia. Sam zakres i głębokość przemian popychają nas ku refleksji, nic nie zwalnia nas z obowiązku oceny, gdyż nie sposób wyprzeć się genealogii własnych czasów. Nieważne, że płyniemy razem z falą, która nas unosi, że nie posiadamy bezpiecznego miejsca, stałego lądu, skąd można by przyglądać się dziejom. „Z chęcią przyjrzelibyśmy się tej fali, która niesie nas po tym oceanie, tyle tylko, że sami nią jesteśmy” –

²⁵ Motywacją dla studium historii w czasach kryzysu jest odzyskanie historii dla terażniejszości w obliczu wszechmocy dziejów. Historia staje się przeznaczeniem, siłą panującą w świadomości – HARDTWIG (1974), s. 26, 42-43. Doświadczenie bezsiły w obliczu historii staje się źródłem zaufania do historii jako nauki, będącej teraz przestrzenią realizacji względnej i ograniczonej, ale własnej, osobistej wolności – dystansu – HARDTWIG (1994), s. 164.

²⁶ Por. przyp. 11.

ogłasza z emfazą Burckhardt²⁷. Wszelako odmowa osądu równa się samounicestwieniu historii jako namysłu – stajemy się wówczas więźniami łańcucha wydarzeń, przyzwalamy na „bloße Vergötterung des Erfolgs, des succès” („ubóstwienie sukcesu”), jak to wyraża szwajcarski historyk na samym początku swoich wykładów o rewolucji²⁸. Przywoływany już Hardtwig bardzo wnikliwie i precyzyjnie wykazał, że Burckhardt niweczy nie tylko porządek heglowskiej dialektyki jako zasady rozwoju dziejów i słuszności historii, gdzie wszystko, co następuje, jest nieuchronnym następstwem właśnie wcześniejszej fazy. Intencje autora *Weltgeschichtliche Betrachtungen* sięgają dalej, bo do punktu krytycznego polemiki z Droysenowską teodyceą wolności w historii, usprawiedliwiająca wszelkie postaci przyszłości, jak również sporu z koncepcją „zupełnej obiektywności” Rankego, postrzegającego dzieje jako przesuwanie się przed oczyma historyka jednej formy życia po drugiej, kształtu po kształcie, zdarzenia po zdarzeniu. Celem jest, oczywiście, prawda, przy czym historyk, moźny „intuicją całości świata”, odczytuje dzieje w sensie najwyższym – jako hierarchie i następstwo Bożych myśli, wcielonych w państwa będące sumą duchowego rozwoju historii. W *Politisches Gespräch* jeden z rozmówców, Fryderyk, proces naturalnego, organicznego kształtowania się państwa, wywodzącego ostatecznie swój byt z idei boskiej, porównuje z koncepcją państwa jako rządu opartego na umowie o oświeceniowej proveniencji. Dla Fryderyka nie ulega najmniejszej wątpliwości, że tylko państwo jako istota duchowa, wyrażające wspólnotową konieczność, posiada „moralną energię”, zapewniającą mu samodzielność i niezależ-

²⁷ BURCKHARDT (1957), s. 269. Wolfgang Hardtwig uważa, że ta metafora pracy historyka wyraźnie wskazuje na moment bierności, poddania się – HARDTWIG (1974), s. 25. O metaforach historycznych pojawiających się w pismach Burckhardta zob. świetne uwagi Alexandra Demandta w klasycznej pracy: DEMANDT (1978), s. 117-120.

²⁸ ZIEGLER (1974), s. 13.

ność, właściwe miejsce w świecie, obywatelowi zaś poczucie przynależności do duchowej ojczyzny oraz wyniesienie ponad czysto prywatną egzystencję – pojmując bowiem wtedy, że państwo jest koniecznością, bez której on sam nigdy nie byłby tym, kim jest. To, co publiczne, przenika swobodnie w sferę prywatną, i na odwrót. Tak czy owak: „In Allen muß das geistige Selbst des Staates leben”²⁹ („duchowa istota państwa musi żyć we wszystkim”).

Ranke nigdy nie twierdził, że zna cel dziejów, a mimo to jednak odwołał się w końcu do teologicznych uzasadnień historii, które wszystko oddają niejako gestii Boga, choć On sam nie jest już Opatrznością. Trafnie więc jego koncepcję dziejów nazwano „teleologią bez celu”³⁰, gdyż jest ona, ściśle rzecz biorąc, próbą nadania czy też odkrycia sensu w historii. Można się spierać, czy to narzucona sobie samemu teologia czasów, czy też raczej fascynacja państwem jako terenem historycznej realizacji podstawowego problemu w dziejach – władzy i siły – zadecydowała o typowym dla Rankego schemacie prezentacji historii. Określono go potem mianem „historii wydarzeniowej”, nie do końca bezstronnie zresztą, wytykając nadmierną koncentrację na historii politycznej, wojen czy dyplomacji. Za to Ranke wybornie uświadamiał sobie zadanie konstytucji myślenia historycznego w optyce jedności i powszechności ujęcia – wiążąc czas, by tak powiedzieć, były dlań „siły” („Kräfte”), przenikające w pierwszym rzędzie politykę, najpełniej, „obiektywnie” uchwytnie we wzajemnej konfrontacji czy rywalizacji między państwami. Te siły są wyrazem idei, one tworzą, działają i kształtują dzieje, wiążą poziom transcendencji z immanencją czasu historycznego albo też, w odrębnej perspektywie, towarzyszą wolności, bo bez owej pierwotnej siły wolność nie jest w stanie ani urzeczywistnić się, ani przejawiać w historii. Historyk nie ma prawa tedy wykluczyć żadnego zjawiska, żadnego zdarzenia,

²⁹ RANKE (1995), s. 78-107.

³⁰ Sformułowanie Gerharda Masura.

żadnej epoki z ogólnego zarysu dziejów, o ile tylko są one „historyczne” – „zuweilen die Hand Gottes über ihnen” – miały swój udział w wielkiej historii powszechnej człowieczeństwa. Wizja historyka powstrzymującego się od własnych upodobań i subiektywnych wyroków, surowy ideał poznawczej czystości, przedstawianie tego co dane w całej pełni i rozwoju, „strenges Darstellung der Tatsache”, obraz następujących po sobie sił w historii, równorzędność epok, teologiczny wektor dziejów – te wszystkie komponenty postawy badawczej Rankego przyczyniły się do bezwzględnego obalenia romantycznych mitów historiograficznych, dotyczących na przykład średniowiecza. Młody Burckhardt, rozpoczynający w 1843 roku wykłady z historii powszechnej, kiedy wieki średnie miały swój blask i siłę, niejedno przejął od swojego berlińskiego nauczyciela³¹. Stopniowo jednakże co-

³¹ Zob. o tym STADELMANN (1930), s. 457-515, oraz krytyczne uwagi do tego artykułu: KAEGI III, s. 325-326. O Rankem, oczywiście, istnieje ogromna literatura. Burckhardt pozostawił w listach kilka jakby wizerunków swojego berlińskiego mistrza. Wielokrotnie podnosił olbrzymią umiejętność prezentacji dziejów – „Darstellung” – jako wielką zaletę historiografii Rankego – zob. np. list do Schreibera z 1840 roku – BURCKHARDT, Briefe I, 40. Dlatego też w liście do Bernharda Kuglera z 1870 roku wskazywał na *Geschichte der romanischen und germanischen Völker* jako wzór „krystalicznie czystej prezentacji aktywnych sił oraz mocy” w dziejach – BURCKHARDT, Briefe V, 536. Z listu do von Preena dowiedzieć się można, że wówczas, to jest w 1874 roku, Burckhardt najwyższej cenił *Dzieje papieżstwa* oraz dzieło poświęcone historii Niemiec w epoce reformacji, natomiast pracom opisującym dzieje Francji i Anglii zarzucał już nudę oraz brak miary i perspektywy historii powszechnej – BURCKHARDT, Briefe VI, 644. Niemniej jednak Burckhardt dostrzegał, że Ranke czasem był gotów pominąć niejedno ze względu na porządek przedstawienia oraz swoistą tendencyjność – BURCKHARDT, Briefe I, 69 (pada tu stwierdzenie, że „Totalität der Anschauung” Rankego jest iluzoryczna), niecodzienną relację zaś o osobliwym oportunizmie Rankego zawiera list Burckhardta, opisujący spotkanie w salonie legendarnej Bettiny von Arnim, gdzie Burckhardtowi zdarzył się popis jego wcale ładnym, głębokim głosem. Zdarzenie miało miejsce

raz bardziej oddalał się od pomysłów Rankego, dystansując się tak od metody przedstawiania historii, jak i od celu oraz stylu

w 1840 roku. Ranke pojawił się pewnego razu w domu Bettiny, a gdy rozmowa zesłała na temat ujarznienia Polski przez Rosjan, Ranke z całym zdecydowaniem przyłączył się do wielce oburzonej Bettiny na rosyjskich zaborców. Jakiś czas później Ranke spotkał się z rosyjskim dyplomatą w salonie Bettiny von Arnim i wobec całego zgromadzonego towarzystwa określił postępowanie Polaków jako „rewolucyjne i godne potępienia”. Bettina miała wówczas powiedzieć tylko: „Pfui!”, sam Ranke zaś wymknął się niebawem i już nie wrócił – BURCKHARDT, Briefe I, 49. Zapewne najlepszym wprowadzeniem w kwestię relacji między historiograficznymi koncepcjami Burckhardta i Rankego jest: HARDTWIG (1974). Por. także bardzo nietypowe spojrzenie Heinza Angermeiera, dla którego perspektywa historyczna Burckhardta jest „postidealistyczna” i pretenduje raczej do rangi pewnej filozofii życia, wyrastającej z tęsknoty za naturą i ucieczki z historii w świat natury. Zdaniem Angermeiera, Burckhardt, uwypuklając bardzo często analogie między rozwojem historycznym i naturalnym i poszukując zarazem tego, co „stałe”, „powtarzające się”, w gruncie rzeczy utożsamia ciągłość wydarzeń natury z ciągłością wydarzeń w dziejach – ANGERMEIER (1987). Również Friedrich Jaeger uważa, że dla Burckhardta historyczny proces odnawiania się kultury jest w istocie regulowany przez niewyczerpane siły natury, poprzez ich periodyczne „odświeżanie” – JAEGER (1994), s. 112-113. Jeśli nawet źródłem jest natura, rozumiana tutaj zresztą chyba bardziej jako „życie” aniżeli rezerwuar sił biologicznych, to jednak mechanizmy „historyczności” kultury nie są w tym sensie „naturalistyczne”. Kultura jest spontaniczna i w swoim akcie twórczym nie zna przymusu, natura działa samorzutnie, ale z konieczności. Burckhardt wychodzi właśnie poza Kantowskie usytuowanie źródła kultury w spontanicznie zrodzonej potrzebie harmonijnego nastrojenia i samozaspokojenia czystego rozumu, gdyż kultura zawsze już jest historyczna. Jednak – co szwajcarski historyk przyznaje choćby w *Weltgeschichtliche Betrachtungen* – w procesach wzrostu i przemijania kultura podlega „wyższym prawidłom życia”, tyle że są one „niezgiębione” – BURCKHARDT (2000), s. 392. Nie możemy ich zatem właściwie poznać; wszelako historia jest zawsze przełamaniem natury, a to dzięki wzrastającej świadomości bycia jednostką, czymś odrębnym. Wyodrębnianie się indywidualności to stały motyw w badaniach Burckhardta, obecny zarówno w *Kulturze Odrodzenia*, jak i w *Griechische Kulturgeschichte*.

pracy historyka, wreszcie lokując gdzie indziej samą istotę historyczności. Burckhardt nigdy nie przekroczył granicy, za którą widniała już tylko pokusa absolutyzacji państwa, państwa pruskiego naturalnie – cokolwiek wątpliwy powab wolności w praworządnym systemie politycznym, który tak przyciągał Hegla, Droysena czy samego Rankego, by nie wspomnieć o zastępie pomniejszych myślicieli i historyków. Jeszcze w 1906 roku sam Friedrich Meinecke konstatawał, nie bez ukrytego żalu, różnice dzielące Burckhardta od niemieckiej szkoły historycznej: nie chciał wziąć aktywnego udziału w walce o naród i państwo, „die Schule dieses Kampfes hat Burckhardt nicht mitdurchgemacht”, kwestię kluczową zaś dla istnienia każdego państwa – władzy i siły – traktował z najwyższą podejrzliwością. Meinecke zarzucał ponadto szwajcarskiemu uczoneму bierność, podczas gdy uprawianie historii powinno być „aktywistyczne” – jego hasłem jest „Miterleben”³². Inna rzecz, że Burckhardt w żadnym razie nie przekreślał kapitalnej roli państwa jako potencji historycznej³³. Mówiąc wszelako eufemistycznie, nie miał ani dość zaufania, ani dość niewiary, mimo swego deklarowanego pesymistycznego katastrofizmu, w człowieka, by od państwa oczekiwać zaszczytnej funkcji przewodzenia na drodze moralnego po-

³² MEINECKE (1906), s. 559, 561. Inna rzecz, że później Friedrich Meinecke zmienił zasadniczo swoje zdanie. O stanowisku Meineckiego wobec Burckhardta i o sprzeczności między modelem historiografii Burckhardta a koncepcjami historyków afirmujących bez zastrzeżeń państwo pruskie i zjednoczoną Rzeszę zob. bardzo dobry, zwięzły rozdział w pracy Lionela Gossmana – GOSSMAN (2002), s. 439-453.

³³ Obszerny fragment z *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, poświęcony państwu jako potencji historycznej i przemianom pojęcia oraz roli państwa w świecie nowoczesnym, przełożony na język polski przez Wojciecha Buchnera, ukazał się na łamach „Przeglądu Politycznego” (1994, nr 25). Autor niniejszej pracy nie do końca jednak zgadza się z niektórymi opiniami wyłuszczoneymi w przedmowie tłumacza, a dotyczącymi moralnej obojętności Burckhardta wobec opisywanych faktów historycznych.

stępu czy choćby postępu w prawodawstwie, jak tego domagał się Kant. Nieoceniony Wolfgang Hardtwig przekonuje, że Burckhardt moralność poczytywał za prerogatywę społeczeństwa, pod żadnym pozorem państwa, reagując w ten sposób na zagrożenia nowoczesne, przenikające do samego rdzenia społeczeństwa pod postacią politycznej miernoty, egoizmu i osławionych „Notexistenzen”³⁴. Swego rodzaju wsparciem, oczyszczeniem miał być powrót do klasycznego modelu powiązania państwa i społeczeństwa, rozwiniętego przede wszystkim w filozofii politycznej Arystotelesa. Dlatego też, widząc w refleksji pewien rodzaj terapii, Burckhardt otwarcie przeciwstawiał się instrumentalizacji historii w myśleniu politycznym – wszak Droysen utrzymywał, że historia mogłaby wybić się do poziomu teorii polityki, a polityk stać się „praktycznym historykiem”³⁵; Ranke nie rozstawał się z ulubioną piosnką o wewnętrznym powiązaniu nauki o polityce z nauką historyczną w pragmatycznej perspektywie, mającej zabezpieczyć zarówno przed niefortunnym eksperymentowaniem oraz pragnieniem nowości, jak i przed zgubną wiarą w oświeceniowy, możliwy do realizacji zawsze i wszędzie ład polityczny³⁶. Twórcy *Dziejów papieżstwa* należy atoli oddać sprawiedliwość, gdyż przestrzegał on przed nadmierną dumą z naszych osiągnięć i przed bezkrytycznym potępieniem przeszłości³⁷.

Bywa, że taki pochopny osąd staje się kluczowym zagadnieniem i tej potocznej, i tej wyszkolonej świadomości historycznej.

³⁴ HARDTWIG (1974), s. 332-339.

³⁵ Por. np. SCHNÄDELBACH (1992), przyp. 96 na s. 366.

³⁶ RANKE (1990), s. 55: „Po pierwsze jest jasne, że podstawa obu jest jedna i ta sama. Bowiernie nie ma polityki, jak tylko ta, która opiera się na całkowitej i dokładnej znajomości państwa, będącego przedmiotem rządów, znajomości, która nie jest możliwa ani nie da się pomyśleć bez wiedzy o tym, co działo się w dawniejszych czasach. A ponieważ historia tę właśnie wiedzę albo w sobie zawiera, albo właśnie dąży do jej objęcia, jasne jest, że obie te [dziedziny] właśnie w tym punkcie wiążą się najściślej”.

³⁷ RANKE (1990), s. 59.

Można proponować różne sposoby uniknięcia łatwych schematów. Ponieważ, jak wiadomo, Burckhardt stawiał przed refleksją historyczną zadania pogłębienia tożsamości, budowy świadomości własnego miejsca w teraźniejszości, ideał mądrości, odnalezienia zagubionego kanonu wartości, nic dziwnego, że najbogatszą w treść była dlań materia dziejów kultury. W niej świadomość, pobudzona przez wyobraźnię, olśniona pięknem i spontanicznością ludzkiego działania, odzyskuje swoją wielowymiarowość. Z czasem wiedza, że tym sposobem coraz bardziej odchodzi od sztywnych ideałów naukowej poprawności i akrybii faktów, stała się dla Burckhardta źródłem nie tyle frustracji, ile wręcz ukrytej, złośliwej satysfakcji, ujawniającej się, kiedy to w listach przedrzeźniał praktyki i zwyczaje owych berlińskich profesorów, których nazywał „viri doctissimi, eruditissimi”³⁸.

Historia kultury jest żywotną koniecznością w sytuacji rozległego kryzysu kultury, państwa i religii. Przejawy tego kryzysu, kryzysu autentycznego, gdyż Burckhardt zawsze wskazywał na konieczną praktykę odróżnienia kryzysu prawdziwego, przyspieszającego czas historii, od kryzysu pozornego, najwyraźniej odsłania wizerunek sztuki dawnej; to w nim widoczne są, niczym w krzywym, zniekształconym zwierciadle, nieudane próby mitologizacji pierwotnej czystości przedrafaelowskich mistrzów w opowie „Kunstpjetisterei” nazareńczyków, owo pragnienie dawności będące tylko, jak już dawno domyślał się Renan, odwrotnym obliczem nowoczesności, a także pragnienie nowości za

³⁸ Odrzucenie przez Burckhardta propozycji objęcia profesury na uniwersytecie berlińskim, stanowiska chyba najbardziej prestiżowego w Niemczech, zajmowanego wcześniej przez samego Rankego, było manifestacją zarówno obrony własnej niezależności w sferze metodologii, jak i niezgodą na fałszywą aktualizację badań historycznych w służbie nacisków politycznych. Zob. o tym KAPHAN (1943), s. 113-131. Katedrę po Rankem objął skrajnie nacjonalistyczny historyk Treitschke. „Heil ihm” – ocenił całą sprawę Burckhardt w liście do von Prena – BURCKHARDT, Briefe V, 593.

wszelką cenę, czego przykładem miało być malarstwo Courbeta albo twórczość „mordercy opery nowoczesnej”, Wagnera.

Nie będzie stratą czasu ni miejsca przypomnieć, że dla Burckhardta kultura stanowi najważniejszy, fundamentalny obszar aktywności duchowej, o niepodważalnym znaczeniu – miejsce realizacji powołania ludzkiego ducha, spontanicznego spotkania świata i człowieka. Wątpliwości wysuwane co do tego, czy Burckhardt nie docenił roli materialnych czynników w tworzeniu się sztuki i kultury, nie były najtrafniej postawione. Pomysł „Kunstgeschichte nach Aufgaben” całkowicie jednoznacznie poświadcza miejsce przypadające „celom” rozumianym jako funkcje w organizmie kultury i społeczeństwa. Kultura powstaje i rozwija się spontanicznie, aliści poprzez nieustanne zawieranie i zrywanie przymierzy z państwem i religią. Owe trzy potencje, tworzące i kształtujące historię: kultura, państwo oraz religia, trwają we wzajemnej, pełnej podejrzliwości i zaufania zarazem, relacji. Kultura reprezentuje sumę energii duchowych określonego czasu, by tak powiedzieć, i dzięki temu ujawnia charakter czasu i ludzi, jest najczulszym miernikiem ludzkich postaw i dążeń³⁹. Jednakowoż Burckhardt nie utożsamia tych aktywności duchowych z „Volksgeist”, co znaleźć można choćby u Schnaasego, jak również, co nawet jeszcze ciekawsze, nie pojmuje ich czysto „idealnie”. Nie wyprowadza ich przeto z boskiej idei, tak czy owak zarysowanej sfery transcendencji ducha, co usiłował Ranke choćby z ideą państwa. Ponadto same potencje historyczne nie są przejawami, jakby różnymi „stronami” absolutnej, a zatem także idealnej treści świata w perspektywie tożsamości

³⁹ Co zresztą, oczywiście, wcale nie oznacza, że historyczna ocena państwa albo religijnie motywowanej moralności może dokonać się przez pryzmat osiągnięć artystycznych. Kultura, jako potencja oddziałująca „modyfikująco” na państwo i religię, jest elementem krytycznym, „zegarem zdradzającym ową godzinę, kiedy to w nich [tj. państwie i religii] rzecz i forma już nie pokrywają się wzajemnie” – BURCKHARDT (2000), s. 391.

bytu i podmiotu, co proponował Schelling, jakkolwiek samo pojęcie „potencji” Burckhardt faktycznie mógł zapożyczyć od autora *Filozofii sztuki*⁴⁰. Burckhardtowska koncepcja „ducha” to kwestia wielce skomplikowana i zasługuje na odrębny komentarz. Wystarczy na razie zauważyć, że nasza refleksja nad przeszłością, nasze ujęcie dziejów jest „idealne”, podpowiada bazylejski humanista⁴¹, ponieważ jest dziełem naocznie wpatrującego się umysłu, lecz ponadto z tej jeszcze przyczyny, że ujmując przeszłość, widzimy ją w kategoriach pewnego modelu, typu, formy życia. Niechybnie więc upraszczamy rzeczy zawiłe, ustalamy statyczne skale wydarzeń, zjawisk wszędzie tam, gdzie naprawdę mamy tylko nieskończenie bogate, płynne odcienie stopnia. Powołując się w swoim zarysie estetyki na „ergänzende

⁴⁰ Dyskusję nad pojęciem „potencje historyczne” krótko referuje Siegbert Peetz, przychylając się do poglądu, że jego źródłem jest filozofia tożsamości Schellinga, w której koncepcja „potencji” pozwala przezwyciężyć kartezjański dualizm substancji myślącej i rozciągłej, jak też Fichtego ideę subiektywności jako refleksyjności. W ich miejsce Schelling stawia „Produktionsmodell”, zasadę tworzenia. Wówczas natura także może stać się formą subiektywności i tworzyć, tak jak sztuka, przełamując rozdział między myślą a materią. W świecie historii „potencja” jest twórczą siłą, momentem łączącym sferę idealną i realną. Natura i historia, jako potencje, stają się dziełem sztuki. Peetz widzi tutaj odejście od refleksyjności myśli w kierunku „eksperymentalno-poetyckiego” sposobu jej działania. W dialektyce tworzenia i wytworu Schellinga odbija się, jego zdaniem, relacja między spontaniczną potencją „kultury” a „stałymi, stabilnymi” potencjami religii i państwa. Jak jednak zauważa Peetz, dla Burckhardta potencje historyczne określają domenę antropologii, a nie metafizyki – PEETZ (1997), s. 449-450. Także Peter Ganz podkreśla zbieżności, jakie zachodzą między Schellinga obrazem dziejów jako eposu, niemającego ani początku, ani końca, a uwagami Burckhardta z listu do Freseniusa z czasów berlińskich, a zatem z 1842 roku, gdzie Burckhardt wyznaje, że dzieje są dla niego w wielkiej części „poezją” – GANZ (1982), s. 22-23.

⁴¹ BURCKHARDT (2000), s. 359.

Kraft der Phantasie", Burckhardt nie tylko porusza się w tradycyjnym obszarze teorii sztuki, który jeden z badaczy definiuje poprzez związek „estetyki recepcji i produkcji”⁴², lecz uwypukla dodatkowo fakt łatwy do przeoczenia: nieruchoma, odbitkowa wizja dziejów to nieporozumienie, zafałszowanie współtwórczego powołania historyka; wszak i artysta, jako twórca kultury, nie jest tylko jej twórcą, lecz także jej widzem i interpretatorem.

Nieskończona różnorodność i odmienność form kultury czy sztuki nie musi wcale jednoznacznie wypływać z charakteru ludów czy narodów. Rzecz jasna, tylko skrajny woluntarysta zaprzeczyłby, że sztuka nie zdradza jakiejś cechy, treści środowiska czy czasu, w którym powstaje. Wszystko to jednak uobecnia się jeszcze na zupełnie zewnętrznej, powierzchniowej warstwie fenomenu artystyczności. Naprawdę głos decydujący mają tradycje formy, sposoby jej konceptualizacji oraz nakreślone zadania, nieodwołalnie konkretne i indywidualne. Charakter narodu wyraża się w kulturze nader tajemniczo i bardzo rzadko – można to ustalić tylko w takim przypadku, kiedy zachodzi szczególna, paradygmatyczna zbieżność między sztuką a narodowym charakterem w sensie wykształconej samoświadomości, o ile nauka historyczna jest w ogóle w stanie uchwycić zakres owej świadomości⁴³. Zadań, celów oraz poszukiwań formalnych w sztukach nie wolno ograniczać do sfery zlecenia, życzenia mecenasa czy wąsko pojętego, jednostkowego przeznaczenia – każde posunięcie artystyczne jest zadaniem samym dla siebie, wewnętrznym wyzwaniem rzuconym kształtowaniu formy we wszechświecie typów obrazowych, gatunków artystycznych i wyuczonych postaw. Te problemy artystyczne nie nasuwają się *a priori*, jak mniemali Fiedler czy Wölfflin, gdyż nie wynikają z czysto poznawczej reakcji na świat ani też z psychologicznej analizy form oglądowych. Są to bowiem problemy, wobec których tradycja zacieśnia

⁴² Por. rozdział II niniejszej rozprawy.

⁴³ Por. SCHLINK (1996), s. 310.

pole dopuszczalnej krytyki wartości, a ich pomyślne rozwiązanie wymaga określonych warunków historycznych. Historia sztuki Burckhardta przyjmuje postać interpretacji formy, naświetlonej z jednej strony krytyczną historią kultury, z drugiej zaś autokrytycznym dialogiem z sytuacją współczesną, w którym na pierwszy plan wysuwają się społeczne granice akceptacji. Rolę *experimentum crucis* pełnią tutaj arcydzieła zanurzone w historię i trwające idealnie poza nią, ale właśnie dzięki niej.

Wyczulenie na zagadnienia artystyczne powinno przeto zażębiać się ze świadomością historyczną oraz poczuciem społecznego wymiaru wartości. Już Giorgio Vasari usiłował odnaleźć zjawiska, które przyczyniły się do wielkiego odrodzenia sztuki w Toskanii. Wskazując na zupełnie dlań oczywistą rolę ingerencji łaski w historię, opisywał atmosferę rywalizacji między miastami, władcami czy artystami, sprzyjającą sztuce. Reynolds z kolei z właściwą sobie ostrością widzenia ukazywał podstawy triumfu Carraccich, akcentując ich umiejętność zadowolenia publiczności, nie tyle może schlebiana gustom, ile raczej bezbłędnego rozeznania w kwestii oczekiwań czy upodobań. Nie trzeba dodawać, że podobnych prób interpretacji dałoby się przytoczyć znacznie więcej. Nigdy dosyć, napomina Burckhardt, uprzytamtiania sobie kondycji świata, który otaczał mistrzostwo Rubensa, w porównaniu z naszą małością, mizერიą i miernotą. Przedmiotem sztuki Rubensa był świat zjednoczony, świat jedności sfery idealnej i realnej, rzeczywistości historycznej i mitu, wyglądu i wzoru, modelu i realizacji. Obca mu była sprzeczność czy może sztuczna bariera wzniesiona między wyobrażeniami alegorycznymi, mitologicznymi i historycznymi. Sztuka rozwijała się w miastach, będących zaprzeczeniem naszych miast-molochów, w których bogactwo i zamożność pojawiają się równie szybko, jak znikają. Nie istniała żadna opinia publiczna, żerująca na ciągłych nowościach i nowinkach, gotowa zrazu, posługując się narzędziem prasy, uzależnić od siebie nie tylko sztukę, ale wręcz i samego artystę. Czasy Rubensa nie miały jeszcze

okazji zetknąć się z powieścią. W tej formie sztuki jej program wyczerpuje się w nakazie nieustannej inwencji opartej na świecie codzienności, pospolitości, obciążonej na dobitkę serwitutem obrazowania ludzi i świata bez względu na to, jacy by oni nie byli. Co bardzo istotne wreszcie, nie zjawiał się jeszcze ów „gwałtowny patos”, nagłe rozgorączkowanie, nawiedzające sztukę ze strony tzw. wykształconych warstw wielkomiejskich, drwi Burckhardt⁴⁴. Słowem, podsumowuje swoje zarzuty, nie było żadnej publiki, od której wszystko zależy. Cóż, jeśli śmieszne zdają się nam alegoryczne figury Rubensa, zastanówmy się przez chwilę, jak żałośnie wyglądałby nasz świat alegorii, wypełniony postaciami we frakach i smokingach.

Wiele atramentu zużyto, by z tej listy zarzutów, swoistego „cahier de doleancés” Burckhardta, wybrać charakterystyczne rysy postawy politycznej tego apolitycznego potomka patrycjuszy samorządnej Bazylei. Pogłębiający się pesymizm przypisywano z reguły lekturze pism Schopenhauera oraz całej sekwencji wydarzeń politycznych w Europie od roku 1848 do wojen z lat 1866-1871. Najczęściej zapatrywania Burckhardta włączano w obręb myśli konserwatywnej⁴⁵, eksponując krytykę nowoczesności, obsesyjne trwanie przy tradycyjnym kanonie doskonałości artystycznej, niechęć do masowej publiczności, bezkompromisową, nadzwyczaj surową krytykę idei politycznych odziedziczonych po Rousseau i rewolucji francuskiej, przede wszystkim politycznego i społecznego egalitaryzmu. Lord Acton napisał niegdyś, że

⁴⁴ BURCKHARDT (1940), s. 26-27. Ten gwałtowny patos, rozgorączkowanie, potęgowane ciągle przez prasę, którą Burckhardt niezmordowanie zwalczał, obarczając zarzutem nieodpowiedzialności, ślepej demagogii i brutalnego podgrzewania konfliktowych nastrojów, jawił się w jego oczach jako jeden z kluczowych elementów logiki sytuacji nowoczesnego artysty. Kiedy indziej Burckhardt mówił o „liberalnym patosie historycznym”, atakując liberalne wizje rozwoju dziejów – BURCKHARDT, Briefe V, 527.

⁴⁵ U nas pisał o tym ciekawie w książce zdecydowanie za słabo znanej Marek Cichocki – CICHOCKI (1999), s. 99-136.

dla konserwatyizmu Burke'a jedną z kluczowych pozycji była rola historii, znaczenie tradycji, „roszczenia przeszłości i autorytet czasu”, jak się wyraził. W takiej optyce Burckhardt z pewnością należał do czołowych konserwatystów XIX wieku, atoli jego historyczna analiza religii oraz ocena miejsca chrześcijaństwa w XIX-wiecznym świecie nie dałyby się już tak zgrabnie wpasować w potoczne definicje konserwatyizmu, ponieważ Burckhardt, syn bazylejskiego *antistes*a (była to najwyższa godność duchowna w protestanckiej Bazylei), dla chrześcijaństwa w XIX stuleciu przewidywał już tylko rolę czysto historyczną, wielokrotnie podnosząc zarazem, że religia chrześcijańska najgłębiej wniknęła w rzeczywistość natury ludzkiej.

Przeróżne niejasności pojawiają się także przy okazji problemu Burckhardtońskiej krytyki demokracji. Prześwituje w niej niejedna cecha typowa dla XIX-wiecznych oponentów tzw. kultury masowej i społeczeństwa masowego, jak lęk przed deprawacją norm estetycznych i triumfem miernoty, obawa przed degeneracją smaku i zaturacją kanonu piękna, wreszcie mroczne proroctwa o nadciągającym „wahnsinnige Mißbrauch der Majorität”, wywołanym zwykłą większością głosów, dyktaturą większości. Niektórzy widzą zatem w postawie Burckhardta połączenie antyliberalizmu oraz antydemokratycznych resentymentów; inni badacze idą raczej w kierunku wydobycia z jego sformułowań aspektów zbliżających go do klasycznej teorii i krytyki demokracji, jaką znajdziemy w pismach Arystotelesa przede wszystkim, których fundamentem pozostaje rozróżnienie na uprawnionych w sensie obywatelskim i na z natury niezdolnych do politycznego rozsądku i wolności, wykluczonych. Wzorem życia obywatelskiego, politycznego jest działanie we wspólnocie, oparte na praktykowaniu cnót publicznych, i stąd też Alan Kahan na przykład woli określać stanowisko Burckhardta mianem „arystokratycznego liberalizmu”⁴⁶. Skoro jednak pielegno-

⁴⁶ KAHAN (1992).

wanie i rozwijanie cnót obywatelskich powinno dokonywać się w obszarze jedności doświadczenia politycznego, tzn. tam, gdzie nie nastąpiło rozerwanie ciała politycznego na sferę rządu odseparowanego od społeczeństwa, to w odniesieniu do nowożytnej Europy można o tym myśleć tylko z największym trudem, czyli w manierze utopijnej. Trudno bowiem wątpić, by Burckhardt nie doceniał zasadniczych odmienności, różniących starożytną demokrację od jej nowożytnej redakcji. W jednym z najbardziej podziwianych i dyskutowanych fragmentów *Griechische Kulturgeschichte*, poświęconych budowie i funkcjonowaniu antycznej polis, szwajcarski historyk wydobywał w pierwszym rzędzie ideę bezwzględnego podporządkowania jednostki dobru i pomyślności państwa jako zwornika relacji między państwem a obywatelem. Nowożytność natomiast, co Burckhardt przedstawił w *Kulturze Odrodzenia we Włoszech*, pomyślana, trzeba to od razu dodać, jako rodzaj odpowiedzi na pytanie o genezę nowoczesności, podporządkowana jest pryncypium indywidualności jednostki, zogniskowanej wokół obiektywnego, czysto rzeczowego widzenia „gry świata tego”, rosnącej wszechmocy i wszechobecności biurokratycznego państwa, wobec którego zatowarzyszona, zrównana w statusie politycznym masa pozostaje bezradna, wreszcie, by pozostać tylko przy najbardziej rzucających się w oczy kwestiach, stopniowego odrzucania ograniczeń politycznych, społecznych i gospodarczych. O ile z jednej strony cały ten proces daje się ująć w kategoriach emancypacji, o tyle dla Burckhardta istotne są naturalnie najbardziej złowrogie i niepożądane konsekwencje: demoralizacja polityki, umasowienie i brutalizacja działań w społeczeństwie, nieprzerwany pęd do zmian, reform, ulepszeń, odnowy, a także dojmujący rozstrój w sferze legitymizacji władzy, opartej często na nagiej sile. Dlatego też niepostrzeżenie zarysowywała się w jego listach zupełnie nowa, paradoksalna myśl w analizie świata współczesnego, mianowicie przekonaniu, coraz głębiej umotywowanemu, że wszelka siła i władza („Macht”, „Gewalt”) są

złem samym w sobie⁴⁷, że nie wolno pod żadnym pozorem narzucać człowiekowi cnoty terrorem, że przywrócenie treści etycznej polityce musi się po części dokonywać poprzez związanie refleksji historycznej z oceną moralną, temu przekonaniu właśnie zaczęła towarzyszyć rosnąca wysoka ocena autorytetu oraz znaczenia państwa⁴⁸.

⁴⁷ Rudolf Stadelmann, powołując się na ustalenia Ottona Seela, wskazuje, że ta formuła ma swoje źródło w *De legibus* Cyserona: „ego enim fateor in ista ipsa potestate inesse quiddam mali” – STADELMANN (1949), przyp. 2 na s. 57. Thomas Nipperdey bardzo słusznie zauważa jednak, że poznawanie historii wcale nie musi prowadzić do tego Burckhardtowskiego przekonania, do sceptycyzmu „nihilisty” albo „pesymisty”. Dążmy raczej do mądrej cnoty pesymisty, powiada Nipperdey, do sceptycyzmu realistycznego, chroniącego człowieczeństwo w jego skończoności tu i teraz, broniącego przed mirażem wielkich projektów i wielkich obietnic, połączonego za to z obowiązkiem „pracy konserwatorskiej” – doskonalenia ładu i wolności – NIPPERDEY (1999), s. 25. Wypada dodać, że o takim sceptycyzmie prawdziwym, którego nigdy za wiele, pouczał zawsze Burckhardt. Czy historia może być jego fundamentem, to sprawa wielce dyskusyjna.

⁴⁸ W listach powstałych po 1871 roku Burckhardt uporczywie wracał do tego zagadnienia. 1 stycznia 1879 roku skierował do von Preena, ulubionego rozmówcy o sprawach kryzysu kultury i polityki, kolejną ocenę sytuacji. Oto obecnie polityka staje się domeną „wielkich celów”, co w gruncie rzeczy oznacza eskalację żądań oraz przemoc politycznego radykalizmu. „Państwo i społeczeństwo już dawno niebywale przekroczyły naturalny krąg swoich obowiązków i rozdeły swój program w sposób jak najbardziej groźny poprzez wszelkiego rodzaju życzeniowość”, podsumowywał – BURCKHARDT, Briefe VII, 799. Upadek pojęcia autorytetu Burckhardt wiązał przede wszystkim z rozpowszechnieniem poglądów Rousseau na temat dobroci natury ludzkiej, z czego uczeni oraz plebs, powiada Burckhardt w innym liście do von Preena, wydestylowali doktrynę o nadejściu złotego wieku, jeśli tylko przywróci się szlachetność natury. Z łatwością owa doktryna przepoczwarzyła się w ideę postępu, „unbedingten Geldverdienens und Comforts”, i nawet chrześcijaństwo nie jest w stanie pohamować owej fali optymizmu – BURCKHARDT, Briefe V, 568. W liście napisanym w 1890 roku, a więc na 7 lat przed śmiercią, Burckhardt, nie

Burckhardt prawie nigdzie nie umieszcza tak wzniosłych i patetycznych wynurzeń na temat historycznej roli i etycznej postawy arystokracji, jakie można znaleźć u Burke'a czy de Tocqueville'a chociażby; nie ma atoli cienia wątpliwości, że w jego wypowiedziach przebija rodzaj arystokratyzmu i elitaryzmu. Szczęśliwie nie ma on nic wspólnego z Nietzscheańskim „nadczołowiekiem”. Wezwanie do „przewartościowania wszystkich wartości” wydawałoby mu się i obrazoburcze, i nonsensowne. Burckhardta przerażała nie tyle dominacja oświeceniowego rozumu w polityce, ile kryjący się za nią powab totalitarnego zniewolenia oraz zrównania w imię demokracji i równości właśnie, mara „totalitarnej demokracji”, tak wyśmienicie opisaną w książce Jacoba Talmona.

Potrzeba autorytetu zresztą nie oznacza wcale pochwały autorytaryzmu. Konserwatyzmowi Burckhardta obcy był radykalny tenor rozwiązań proponowanych przez de Maistre'a. Autor *Czasów Konstancy Wielkiej*, który nie darzył zgoła nawet nicią sympatii *ancien regime'u*, Kościołom protestanckim zaś wyrzucał autorytaryzm i brak tolerancji większy wręcz od cechującego władzę papieską, w autorytecie chciał zapewne widzieć jedną z ostatnich gwarancji praworządności, zagrożonej w równej mierze przez rewolucyjną propagandę i nieposkromione apetyty nowoczesnego państwa, owoc „biurokratyczno-filozoficznej pychy”⁴⁹. Jeżeli w nowożytnej myśli politycznej nawią-

cofając się ani krok w swojej krytyce Bismarcka (Burckhardt potępiał jego politykę wobec Polaków, Kulturkampf oraz będący wynikiem wojny z Francją gwałtowny wzrost radykalizmu we Francji właśnie), gotów był jednak przyznać, że przynajmniej dla Niemiec postać tego polityka stanowiła zakotwiczenie i sztandar owego „Mysterium” – autorytetu – BURCKHARDT, Briefe IX, 1323.

⁴⁹ BURCKHARDT (2000), s. 377. Państwo, które winno być co najwyżej strażnikiem prawa, uzurpuje sobie przywilej „bezpośredniego” realizowania moralności, wcielania jej w życie jednostki; a to przecież należy do społeczeństwa jako takiego, a nie do państwa.

zanie ponownego kontaktu, ożywienie więzi między zakorzenioną w społeczeństwie jednostką a anonimową władzą miało nastąpić poprzez aplikację koncepcji praw człowieka w perspektywie etyczno-politycznej, to problemem o kapitalnym znaczeniu staje się kwestia uprawnień do autonomii jednostki oraz niezależność od rządu. Te fundamentalne zasady, wyłożone w duchu liberalnym przez Benjamina Constanta w jego epokowym esej, na nowo stawiają trudność wolności politycznej i wolności obywatelskiej, wolności w społeczeństwie oraz jej następstw dla jednostki pełniącej jakąkolwiek rolę społeczną.

Choć na pierwszy rzut oka może się to wydać ryzykowne, warto w tym miejscu powrócić do zwierciadła sztuki, pamiętając zawsze o arystotelesowskiej uwadze, że funkcją dobrego cytrzysty jest grać dobrze na cytrze. Wyzwolenie artysty, wolność twórczenia, najróżniej zresztą nazywane i przywoływane w czasami bardzo od siebie odległych kontekstach – od wolności odrzucenia gustów zepsutej, rokokowej koterii (Rousseau, poniekąd Winckelmann), poprzez żarliwą obronę wyzwalającego, uwznioślającego przeżycia doskonałości antycznych bóstw w antycznych wizerunkach (Winckelmann), poprzez absolutną swobodę wewnętrznej wizji romantyków, aż po „art for art's sake” angielskich estetów i „Produktivität” spółki Fiedler & Hildebrand – były zapewne najgłośniejszym i najbardziej nośnym hasłem „rewolucyjnych” ruchów artystycznych XIX stulecia. Burckhardt, który szczerze nie cierpiał twórczości francuskich realistów, a w odniesieniu do twórczości Wiktora Hugo pomylił się fatalnie, sądząc, że za 20 lat nikt o niej nie będzie już pamiętał, w liście do Maksa Aliotha umieścił zagadkową uwagę: „Courbet ist ein Ende, kein Anfang”⁵⁰ („Courbet jest końcem, nie początkiem”).

Zdanie to wolno podnieść do wymiaru osobliwej diagnozy. Nie angażując się tutaj w spór o istotę awangardy oraz pomijając podstawowy problem przełomu formalnego i ideowego w malar-

⁵⁰ BURCKHARDT, Briefe VIII, 965.

stwie Courbета, wiążanego z jego antyromantyczną koncepcją rzemiosła malarskiego oraz pokrewieństwem z niektórymi wątkami krytyki społecznej socjalistów, przełomu, który już u współczesnych przyniósł mu tytuł „barbarzyńcy” odmładzającego zmurszały świat sztuki, można zauważyć, że w perspektywie historycznej przyjętej przez Burckhardta Courbet faktycznie zamyka określoną koncepcję twórczości. Niczego w zamian nie inicjuje, bo trudno oczekiwać, by z chaosu wyłoniła się nagle trwała, zasobna w możliwości i bogata w refleksję teoretyczną tradycja. Jego malarstwo stanowi w istocie kres, gdyż ostatecznie miesza niezależność od tradycji i wewnętrzną wolność artysty z anarchią i usprawiedliwianiem wszystkich zjawisk w kulturze tylko dlatego, że są właśnie jej wytworami⁵¹.

Z innego listu Burckhardta do Aliotha można się dowiedzieć, że w malarstwie Courbета (i Maneta przy okazji) najbardziej uderzała go i odstręczała od niego dysharmonia rodząca się w sferze przenikania godności tematu i norm wyrazowych z formalnym kształtem dzieła. Tam, gdzie w grę wchodziło przedstawienie ludzkiej figury, obrazy obu artystów zdawały mu się odpychające; skłonny byłby za to pogodzić się, spekulował, z wyobrażeniami zwierząt i pejzażem utrzymanym w takiej właśnie stylistyce⁵².

Chociaż bez większego trudu da się tutaj wychwycić przebrzmiałe bądź co bądź w owym czasie echa sporów XVII-wiecznych klasycystów z „naturalistami”, a szczególna rewerencja dla rysunku jako kośćca sztuk wizualnych jako takich nie opuściła Burckhardta chyba nigdy, to jednak procedura odrzucenia Cour-

⁵¹ W napisanym miesiąc później, bo w lipcu 1882 roku, liście do Aliotha Burckhardt prorokował, że twórczość jako umiejętność pewnie nie zaginie ze względu na stałą hojność natury, ale pewne gatunki artystyczne mogą ulec najzwyczajniej wyczerpaniu – BURCKHARDT, Briefe VIII, 970.

⁵² BURCKHARDT, Briefe VIII, 1042. Refutacja sztuki francuskich realistów ma także tło polityczno-społeczne, mianowicie jest nim atmosfera „przybierającego jakobinizmu” we Francji, z którym – jak pisze Burckhardt – „jeszcze długo trzeba będzie się babrać”.

beta rządzi się innymi prawami niż dawny konflikt, w którym punktem zapalnym była nieprzystawalność formuły artystycznej oraz wyrazowej do retorycznego dogmatu stosowności. Należy przy tym mieć na uwadze, że „nieprzystawalność” nie oznacza zwyczajnie niepowodzenia, lecz otwarte zaprzeczenie, wyzwanie rzucone prawidłom.

W XIX wieku reguła stosowności uległa tak głębokim przemianom, że stała się niejako swoim przeciwieństwem, zachowując czasem żałosne resztki dawnej przystojności pod powłoką zewnętrznej obyczajności. Autorytet tradycji doznał poważnego uszczerbku na skutek romantycznej koncepcji artysty, bez względu na to, ile w niej nadal mogło się ostać śladów neoplatonickiej pochwały dla „erotyków”. Ponieważ miarę zdaje się teraz dyktować artysta, postawiony zresztą przed nową publicznością, która niby obdarza go zaufaniem i swobodą, lecz tak naprawdę pragnie tylko potwierdzenia własnych, często prymitywnych i egzaltowanych reakcji, nowoczesne spory w niewielkim stopniu są nadal sporami estetycznymi. Przeobrażają się one niezauważalnie w konflikty, których intensywność określa idea granic wolności artystycznej, a zakres mierzy się stopniem rywalizacji odmiennych wizji sztuki.

Dwa przykłady z bardziej i mniej odległej przeszłości dobrze naświetlą tę arcyważną sprawę. Pojawienie się *ars nova* w muzyce XIV wieku wywołało gwałtowny opór ze strony teoretyków i władz kościelnych. Jacobus Leodiensis, czyli Jakub z Lüttich lub Liege, obwiniał animatorów nowego kierunku o brak szacunku dla tradycji, wprowadzanie niepotrzebnych trudności w śpiewie, zacieranie zrozumiałości tekstu, atoli prócz czysto technicznych kwestii, związanych z podziałem tonu, niepokoił go szczególnego rodzaju urok, przyjemność płynąca z samych zawilosci muzyki, „cantandi lascivia curiositas”. Papież Jan XXII nie zwlekał i na przełomie lat 1324/1325 mocą konstytucji *Docta sanctorum* zakazywał owych innowacji w śpiewie liturgicznym, grożąc nieposłusznym odsunięciem od służby ołtarza na cały dzień osiem.

Papież albo może jego doradcy obawiali się charakteru owej nowej muzyki, która zamiast koić słuch, upajała go i podniecała, sami muzycy ruszali się i gestykulowali, a przecież powinni godnie stać w miejscu, jak tego wymaga dostojeństwo mszy świętej.

Czterysta lat później Gluck wystąpił z wielkim projektem reformy opery, chcąc przywrócić jej godność dramatu antycznego, zharmonizować słowo, akcję dramatyczną z wyrazem muzycznym, odzyskać zrozumiałość frazy i prostotę, przywrócić znaczenie chóru. Jakkolwiek obie kontrowersje dzieliły cztery z górą stulecia, a dotyczyły odrębnych gatunków artystycznych, dyskutowanych w różnych kontekstach artystycznych i odrębnych czasach, przenikała je wiara w istnienie wspólnej płaszczyzny porozumienia i w pewien model pojmowania sztuki, zgodny z logiką formy oraz funkcjonalnym wyrazem, dla którego tradycja stanowi zasób wartości, a nie tylko sposób legitymizacji. Burckhardt przestał rozumieć malarstwo Courbetta także i z tego powodu, że nie umiał znaleźć owej płaszczyzny porozumienia, nie tylko bowiem pojęcia zmieniły swoją treść i nie tylko czas się odmienił – przekształcił się porządek kultury.

Powrócimy do sztuk plastycznych: już dla Rogera de Pilesa dzieje sztuki, widziane poprzez pryzmat walki poussinistów z rubensistami, przestały rozgrywać się w płaszczyźnie historii rozwikływania problemów artystycznych, bo na czoło wysunął się dylemat kształcenia smaku – jak to świetnie pokazała Svetlana Alpers⁵³ – zwiastujący *per fas et nefas* inną świadomość historii, rozbudzoną mniej potrzebą retorycznego wzorca dla teraźniejszości niż pewnym projektem wychowania i przyszłości. Wszystkie niemal dawno minione kontrowersje wokół sztuki toczyły się mimo to w atmosferze nie tylko wspólnie akceptowanego wzorca sztuki, lecz także chwiejnej i bardzo względnej równowagi między kulturą, politycznym otoczeniem i religijnym wyzwaniem dla twórczego intelektu. Od czasów Fryderyka II Wielkiego i re-

⁵³ ALPERS (1991), s. 177.

wolucji francuskiej wszystko jest płynne, w ciągłym ruchu, dosłownie wszystko zdaje się podlegać zmianie, reformie, przemianom z przymusu albo dzięki gorączce politycznych eksperymentatorów. Odtąd wszystko jest możliwe – podsumowała niegdyś Hannah Arendt mentalność ery rewolucji. Niebawym paradoksem gigantycznej ekspansji sztuki włoskiego odrodzenia jest jej polityczne tło: pełne zaburzeń i anarchii, rozpadu tradycyjnych struktur i uprawnień władzy, zaniku politycznej moralności⁵⁴. Epoka nowoczesna, której załóżki wytworzył renesans, niesie ze sobą nie tyle spotęgowanie owych zjawisk, choć współczesne „Machstaaten” jawią się jako apogeum niczym nieosłoniętej siły i anihilacji praw jednostki, ile raczej prowadzi do rozstroju życia i historii. Odłączanie się kultury od polityki i religii może odsłonić nowe możliwości, to prawda, aliści tylko na pozór jest to proces neutralny i naturalny w sensie chwalców progresywnej teorii dziejów, żadna bowiem z trzech potencji nie powinna naginać wewnętrznych, istotnościowych zasad istnienia jednej z owych substancji historii i życia do własnych intencji albo, co gorsza, interesów. Bywa, że to kultura pisze program polityce, ale skutki tego muszą być opłakane, gdyż wówczas polityka zaczyna przypominać zarządzanie ludźmi w imię moralizmu politycznego, stawiającego sobie za cel ulepszenie ludzi nie tylko w sensie moralnym, ale także kulturowym. Patrząc już z perspektywy dnia dzisiejszego, można napomknąć, że tzw. polityka kulturalna była i, niestety, jest groźnym albo tylko żalonym potomkiem XIX-wiecznych iluzji. Z kolei, powiada dalej Burckhardt, jeśli rysem XIX wieku jest kilkakrotnie wspomniana „enorme Rezeptivität” kultury, to w sposób w pełni uprawniony można mówić o kulturze XIX wieku jako kulturze

⁵⁴ Określenie Burckhardta, wykoncypowane na 10 lat przed powstaniem *Kultury Odrodzenia*, brzmiało następująco: „Die Schönheit auf dem politisch faulen Boden”. Jego znaczenie podkreślają m.in. SCHIEDER (1950), s. 437, oraz STADELMANN (1930), s. 496.

światowej – jako że jest w posiadaniu wszelkich tradycji, kultur czy form sztuki – lecz efekty tego zjawiska, zyski z całego procesu nie rozkładają się jednakowo. Uczestniczą w nim, z grubsza biorąc, „die Betrachtenden” oraz „die Erwerbenden”, bo takiej właśnie klasyfikacji dokonuje Burckhardt. Ci pierwsi, nietrudno przewidzieć, zyskują najwięcej, przemieniając miniony i teraźniejszy świat w duchową własność. Wszelako ta druga grupa, dominująca w obecnej sytuacji, kieruje się przede wszystkim pragnieniem zniesienia wszelkich ograniczeń oraz żądzą przyspieszenia „des Verkehrs”, czego najlepszym wyrazem jest bezpardonowa i ogarniająca wszystko konkurencja. Rachunek, udowodnia Burckhardt, jest nieubłagany:

Żyjący dla zysku człowiek kultury chętnie pragnąłby błyskawicznie przyswoić sobie i z radością przeżyć bardzo wiele, lecz z bólem musi pozostawić to, co najlepsze, innym [...] ⁵⁵.

Chodzi, jak już się domyślić można, o rzecz najcenniejszą – zrozumienie przeszłości. „Nasze życie – ocenia drwiąco i trochę melancholijnie Burckhardt – to interes, życie ówczesnych ludzi”, a myśli tu o wiekach średnich, „war ein Dasein” („było istnieniem”) ⁵⁶. Jeśli ktoś traktuje sztukę i poezję jako luksus, to może się bez nich równie dobrze obejść, bo przecież wypacza ich prawdziwy charakter, przeinacza ich powołanie, niweczy ich żywotną funkcję współkształtowania życia.

Jak każdy wielki historyk, również autor *Kultury Odrodzenia* ma swoje źródłowe metafory na określenie chorób swoich czasów.

⁵⁵ BURCKHARDT (2000), s. 399.

⁵⁶ BURCKHARDT (2000), s. 397. Dlatego też, choć naród jako całość wówczas jeszcze prawie w ogóle nie istniał, kwitło poczucie wspólnoty. „Nationalitäten” („narodowości”) kształtujące się i umacniające w różnych warunkach politycznych w XVIII i XIX wieku, owoc „ideału woli narodu” jako ogniska siły i wspólnoty, zmierają z tegoż samego powodu w stronę militarystyki, zauważa w wykładach o epoce rewolucji Burckhardt – BURCKHARDT (1957), s. 280.

„Erwerb”, „Verkehr”, „Rastlosigkeit”, „Egoismus” wskazują na najbardziej charakterystyczne, typowe w pełnym tego słowa znaczeniu, tendencje i zarazem schorzenia nowoczesności. Nic dziwnego zatem, że opłakany jest los sztuki dzisiejszej: pozbawiona swego miejsca, otoczona brzydotą, zatracą swoją autentyczność, „Naivetät der Produktion”, wedle terminologii Burckhardta.

To wszystko więc, co miało być wyzwoleniem sztuki i kultury, zamieniło się ostatecznie w chaos, zniewolenie, rozpad formy, wydającej niekończący się dysonans między swoimi ambicjami a realną sferą swego oddziaływania. Forma utraciła swoją trafność, bo nie wiadomo, do czego ją odnieść; prawomocność normy estetycznej pomyłono z uprawnieniem wielości historycznych poetyk-stylistyk do współistnienia na duchowej mapie kultury w perspektywie historii.

Skąd brała się doskonałość Greków, trafność rozwiązań artystycznych, która z naszego stanowiska wygląda na nieomyłność? Otóż greccy twórcy nie popełnili nigdy strasznego błędu prześladowającego artystów Europy od czasów Rembrandta – nigdy osobowość twórcy nie usiłowała wysunąć się naprzód, zając miejsce przed samym zadaniem artystycznym; przeciwnie, ze wszystkich sił starano się zadośćuczynić postawionemu problemowi. Oryginalność artysty przejawiała się w rozwiązaniu problemu, nie było jego celem postulowanie zadania i narzucanie go światu. Co więcej, rozwój osobowości artystycznej był harmonijny, nie spotykano, chce wierzyć Burckhardt, twórców, którzy opanowaliby tylko jakąś jedną umiejętność, zaniedbując pozostałe, jak to się przydarzyło Rembrandtowi, malarzowi światła, „nichts Disharmonisches, nichts einseitig Zugespitztes”. Mało tego, w Grecji nie przyjął się zgubny zwyczaj prezentowania tego co szkicowe jako dzieła skończonego, spełnionego, „nichts genial Hingeworfenes” jako śladu czy dowodu niby wyższej inspiracji, ironizuje Burckhardt⁵⁷.

⁵⁷ BURCKHARDT (1997), s. 204.

Już tylko dla porządku wypada odnotować, że ten ciąg dowodów wyższości i uzasadnień doskonałości Greków odwraca znaną sekwencję romantycznej estetyki szkicu i fragmentu, zwalczanej w różnych środowiskach w XIX wieku, a ściślej biorąc, jej zwulgaryzowaną wersję, nad którą pastwili się różni estetycy akademizującej konfesji. Tyle tylko, że opozycja Delacroix–Ingres, będąca jedną ze sprężyn domniemanej dyskusji z udziałem zwolenników akademizmu, już dawno straciła na ostrości⁵⁸, malarze akademicy zaś bez skrupułów i trudności przejmowali rozwiązania stosowane przez realistów czy impresjonistów⁵⁹, aczkolwiek wrywkowo i w zupełnie odmiennym kontekście formalnym.

Wygląda trochę na to, że Burckhardt, idealizując Helladę, budzi romantycznego upiora, by jeszcze postraszył. Lista zarzutów jest, naturalnie, daleka od kompletności, ale teraz pada argument odsyłający do społecznego wymiaru sztuki. W starożytności nie wykształcił się w sprawach kultury „prywatny smak”, nawet tam, gdzie zamawiającym była osoba prywatna. Styl pozostawał wielką całością, nie roztrwaniał swojej energii na indywidualne upodobania, modyfikował je tylko w ramach zastanych reguł rozumienia. Pytanie o korzenie stylu dorównuje tutaj znaczeniem pytaniu o granice rozumienia. Szczególnie pouczający wydaje się Burckhardtowi los powieści w XIX wieku. Można ją bowiem potraktować jako „zmierzch” epickości; poezja już dawno, może jeszcze w twórczości Pindara, przekroczyła próg tego co konieczne, od typowości prezentacji przedzierzgnęła się, zyskując indywidualny wyraz własnej subiektywności. Powieść, goniąca ciągle za nowym tematem, nową materią dla swych wytworów, dopełnia jakby tego procesu. Staje się „Dichtung für isoliertes Lesen”⁶⁰.

⁵⁸ Przede wszystkim dzięki wysiłkom Henri Zenera i Charlesa Rosena.

⁵⁹ W XIX stuleciu dostrzegali to wytrawniejsi krytycy, jak choćby La Sizerenne, znany i u nas z prac o Ruskinie.

⁶⁰ BURCKHARDT (2000), s. 402-403.

Burckhardt – i słusznie – widzi w tym znamię istotnej przemiany w pojmowaniu zadań sztuki, która uzgadnia się, by tak powiedzieć, z przekształceniem obszaru prywatności, co dostrzegali już wielcy teoretycy teatru XVIII wieku: Lessing, Schiller czy Goethe. Przedmiotem ich troski i namysłu był bowiem dramat klasyczny jako wzór dla przyszłej, możliwej restytucji dramatu nowoczesnego jako formuły sztuki publicznej. Tragedia grecka, nim stanie się obszarem teoretycznej refleksji estetycznej, jako publiczne przedstawienie o charakterze kultowo-politycznym, zmierza ku *katharsis* – termin ten zawiera w swoim znaczeniu duchowe oczyszczenie jednostki, ale dzięki uczestnictwu we wspólnocie doświadczenia etyczno-estetycznego. Chór w tragedii klasycznej, pominiawszy inne jego funkcje o kapitalnym znaczeniu, umacnia i uwiarygodnia owo doświadczenie, oceniając je na poziomie refleksji o ponadindywidualnej wymowie. Bohater i społeczność przemawiają jednym językiem, językiem wzniosłym i szlachetnym.

Ale z jakiej przyczyny my, nowożytni – zapytuje Lessing w *Dramaturgii hamburskiej* – usunąwszy chór i pozostawiwszy naszych bohaterów przeważnie w ich własnych czterech ścianach, każemy tym bohaterom używać zawsze tak poprawnego, tak wyszukanego, tak retorycznego języka? Słyszą ich tylko ci, którym sami na to pozwalają, których losy ściśle są wplecione w akcję sztuki, które zatem same znajdują się pod wpływem afektu i nie mają ani ochoty, ani czasu, by zapanować nad sposobem wyrażania się. Tak mógł postępować tylko chór [...]⁶¹.

Obcość języka, nieprzydatność formy retorycznej zdradza nie tylko odmienną koncepcję dramatu, ale ukazuje już nowy świat. Krąg publicznej akceptacji czy dezaprobaty nie musi pokrywać się wcale, rzecz jasna, ze sferą intymnego obcowania z dziełem

⁶¹ LESSING (1956), s. 189 [tom II, nr 59, zapis z dnia 24 listopada 1767 roku].

w czyjejś prywatności. Bardzo często pojawiają się wątpliwości, jak przeniknąć pierwotną, niekoniecznie planowaną przez samego autora, aurę publicznej obecności dzieła. Alfred Einstein w wybitnej, bardzo poczytnej monografii Mozarta skarżył się na barbarzyństwo naszego ruchu koncertowego, zamazującego różnicę w odczuwaniu, kiedy to utwór przeznaczony do bardzo osobistej kontemplacji nagle zostaje wepchnięty do wielkiej sali koncertowej. Wiek XIX jednak to wiek masowej publiczności, stulecie, w którym dzieło zaistniało w sferze publicznej za pośrednictwem lawinowo rosnącej sieci muzeów i galerii. W tym samym czasie dokonuje się cichy proces subiektywizacji oraz samoistnej izolacji doświadczenia estetycznego. „Aesthetic Movement” i klany wtajemniczonych – od Scrope’a Davisa, przyjaciela Byrona, którego kuferek pełen listów i osobistych papierów rzucił nowe, niezwykle światło na towarzyskie zainteresowania poety, po Bernarda Berensona i jego „Unsereinerów” – reprezentują jedną stronę całego zjawiska: wyrafinowanych koneserów formy, bezinteresownych na pozór znawców, spoglądających z politowaniem na pokraczne wysiłki filistrów. Po drugiej stronie zauroczenia ekskluzywną, elitarystyczną wizją kultury stoją projekty samodoskonalenia poprzez sztukę, od *Monologen* Schleiermachersa, kuszących wizją pięknych przyjaźni wzorowanych na platońskim sympozjonie, poprzez Schleglowskie zamyśły „sympoezji” i „symfilozofii”, a skończywszy, żeby już daleko nie szukać, na „George-Kreis”.

Burckhardt wcale nie odcinał się od konieczności powiązania kultury z arystokracją ducha, przede wszystkim w tej mierze, w której nakłada ona na siebie etyczny problem odpowiedzialności za duchową ciągłość.

Owa ciągłość jest jednak istotnym interesem naszego istnienia jako ludzi oraz świadectwem metafizycznym wagi jego trwania; tego bowiem, czy całość naszej [sfery] duchowej istniałaby również bez naszej wiedzy o niej, w jakimś organie [poznawczym], nie wiemy, a w każdym razie nie potrafimy sobie tego wyobrazić;

musimy przeto żarliwie życzyć sobie, ażeby świadomość owej całości żyła w nas⁶².

W rzeczywistości elitaryzm jako taki nie satysfakcjonował Burckhardta, gdyż nie był dostatecznie stanowczą i wszechstronną odpowiedzią na wyzwania czasów rewolucji i kryzysów wywołanych „dyktaturą większości”. Autor *Weltgeschichtliche Betrachtungen* skupia więc swoje przemyślenia na próbie ustalenia kanonicznych struktur w kulturze. Każda wysoko rozwinięta kultura, mająca władzę autorefleksji, odznacza się tedy zdolnością do odradzania się, do renesansów, oraz tym, co Burckhardt nazywa „Geselligkeit”.

„Geselligkeit” tworzy warunek kultury i jest zarazem nieodzownym forum dla sztuk. Towarzystwo i wspólnotowość, potrzeba spotkania i dialogu są w istotny sposób wszczepione w sam rdzeń każdej kultury. Dla sztuki „Geselligkeit”, której nie wolno pomylić z plotką czy gadką nowoczesnego salonu,

⁶² BURCKHARDT (2000), s. 539. Kluczowym kontekstem dla tego poczucia ciągłości jest jego fragmentaryczność i nieciągłość właśnie, świadomość niczym niedających się uzupełnić braków albo dzieł zniszczonych, których już nie sposób odzyskać. „[...] właśnie uwielbienie dla pozostałości sztuki oraz niezmordowane scalanie resztek tradycji tworzą część dzisiejszej religii. Ta tkwiąca w nas moc uwielbienia jest tak samo ważna, jak przedmiot, który otacza się czcią” – dodaje Burckhardt. O historyczno-religijnym charakterze niemieckiego historyzmu, założonego przede wszystkim na koncepcji aktywności „idei” w dziejach (Wilhelm von Humboldt, Ranke) zob. ważny tekst Wolfganga Hardtwiga – HARDTWIG (1991), s. 1-32. Hardtwig nie utożsamia jednak tego rysu historyzmu z „wewnątrzświatowym oczekiwaniem zbawczym”, gdyż chce uniknąć pomieszania koncepcji historiograficznych z ruchami i ideologiami politycznymi, których podłożem było owo eschatologiczne napięcie w polityce. „Geschichtsreligion” XIX-wiecznego historyzmu zasada się nade wszystko na przejmowaniu społecznych funkcji, jakie dotąd pełniła religia. Wyrazem tego była na przykład apoteoza zjednoczonych Niemiec jako „spełnienia czasu”.

napomina Burckhardt, wyrysowuje granice rozumienia; dla kultury jako całości jest jej spoiwem, łączącym w jeden krąg wszystkie zdolności, umiejętności i zalety ducha, od najwznioślejszych uniesień myśli i fantazji po proste, praktyczne czynności.

W ten sposób „Geselligkeit” wydaje bitwę najróżniejszym kastom, a przy okazji chroni sztukę przed błędzeniem na oślep, eksperymentowaniem *pro domo sua*. Dzięki temu zresztą sztuka pozostaje w nieprzerwanym, żywym związku z innymi dziedzinami życia, nie stając się łupem klanów czy sekt.

„Geselligkeit” zatem, jako nieusuwalny atrybut i warunek kultury, przekłada się na funkcje integracji, refleksji i krytyki kultury wobec samej siebie. To chyba właśnie owa jednocząca energia sprawia, że drobna nawet innowacja, przemiana, odkrycie w jednej sferze duchowości może przekształcić sposób myślenia wielu innych ludzi, rzekomo znajdujących się poza kręgiem pracy myśli. Najświeńsze miasto ery klasycznej, Ateny, albo też Florencja czasów renesansu były ośrodkami intelektualnej wymiany – dysputy w obrębie kultury, będącej zasadą przyjaźni jako wspólnoty osób obdarzonych geniuszem i dzielających podobne zainteresowania, podobne, bo ześrodkowane na rzeczy, a nie na nich samych. Dzisiejsze wielkie miasta, nie oszczędza satyrycznego tonu Burckhardt, produkują miernoty, ponieważ zamiast kultury odwołującej się do życiowego doświadczenia, opartej na żywym dialogu, proponują „korzystanie” z kultury tak, jak się korzysta z jakiejś sposobności. Ideałem kultury już nie jest wspólnota dyskursu i przebywania ze sobą, dróg wiodących do tworzenia przecinających się orbit wychowania i świadomości. Zastępuje ją „dżuma nowoczesna” – namiętne pożądanie oryginalności. Znak to niechybny, że kultura zagubiła wolność kształcenia ducha jako całości; a jest to zdobycz rzadka w dziejach, bo państwo i religia wywierają presję nie zawsze przydatną dla energii twórczej. Nowoczesne państwo, naturalnie, popiera tylko niektóre dziedziny, zaniedbując inne. Tylko że, kwituje nową sytuację Burckhardt, oryginalność albo

się posiada, albo nie; niedorzecznością jest dążyć do niej, starać się o nią, bo jak zdobyć coś, co samo w sobie jest fundamentem tworzenia⁶³.

Pozostaje rzeczą ze wszech miar istotną, że przyczyn owego pędu do oryginalności szwajcarski historyk szuka w domenie psychologicznej: oryginalność za wszelką cenę, jako miara artystycznej perfekcji, to symptom wypalonej osobowości, wrażliwości znudzonej i stępionej na reguły piękna oraz normatywne granice stylu, wrażliwości zwracającej się ku samej sobie płonnej nadziei odzyskania sił utraconych dużo wcześniej – poprzez atrofie poczucia wagi owej „Geselligkeit”. Tę psychologiczną konkluzję Burckhardt przesuwając w obszar antropologii – choć odzęgkuje się systematycznie od wszelkich spekulacji na temat początków państwa czy kultury, to przecież po cichu wysuwa hipotezę, której obrońcami byli w swoim czasie Locke czy Pufendorf, a zwalczał ją Hobbes: zaczątkiem kultury, a zarazem prądródłem działania nie może być ludzki egoizm. Niemożliwe byłoby także przejście od stanu dobrej, nieskażonej natury do kultury – Rousseau, a po nim Kant chcą je uprawdopodobnić poprzez wyobrażenie upadku. Siłą rzeczy jednak Rousseau ogłasza, że cała historia jest błędem; i to właśnie dlatego *Emil* zdobywa sobie u Burckhardta miano książki znaczącej z „historyczno-patologicznego” punktu widzenia.

Stan natury nie jest stanem szczęśliwości, ale wprost przeciwnie – nędzy i walki o istnienie. Stan natury zrównuje ludzi na poziomie animalnych popędów; jako ludzi odpycha ich od siebie. Kultura natomiast zawsze pozostaje dziełem refleksji, a tym samym dobrowolnego spotkania – nie wywiera nigdy przymusu, nie działa przemocą.

Jeżeli więc kultura jawi się w takiej mierze wspólnotą duchową, w jakiej wypełnia zarazem przestrzeń historycznej ciągłości, to problem wspólnoty, porozumienia i zrozumiałości rzu-

⁶³ BURCKHARDT (2000), s. 396-397.

tować należy na dwie osie czasu: osobowej pamięci i czasu historycznego. Sztuka będzie w tej operacji najlepszym sprawdzianem – sztuka Greków dla przykładu, ich „Kunstsitte”, obyczaj, zwyczaj, pewność i etyczna doniosłość w tworzeniu, spotęgowana regułami stylu, „Freiheit im Gesetzlichen, die Gesetzlichkeit im Freien”. Sztuka, która zapoznaje swój sens kulturowy, nie wciąga nas potęgą formy objawiającej piękno i ekspresję w samo centrum wartości danej kultury, jałowicie i działa negatywnie – wyobcowuje. Takie przeżycie stało się może udziałem Burckhardta w operowym teatrze na spektaklu Wagnera⁶⁴ czy w obliczu obrazów Courbeta. Osobowej i czysto przy tym osobistej tkanki tego zakończonego odwróceniem się spotkania nie dane nam będzie ani poddać analitycznej wiwisekcji, ani też odrzucić mocą historycznego argumentu, że czas pokazał inaczej – bo marny to argument. Lecz historyczny wymiar sporu, aksjologiczne podstawy owej niechęci i lęku muszą stać się obiektem namysłu, zgodnie z tym, co zalecił sam mistrz: „Was einst Jubel und Jammer war, muß nun Erkenntnis werden [...]”⁶⁵ („co ongi było radością i smutkiem, dziś musi stać się [przedmiotem] poznania”). Niniejszy rozdział poruszył pewne wątki tak zarysowanych problemów. Zważywszy jednak, że i historia kultury może nagle okazać się dialogiem nierozumiejących się już osób czy wręcz przemawiać do nas niezrozumiałym językiem, trzeba postawić pytanie o reguły historycznego dialogu.

⁶⁴ Reakcja Burckhardta była w tym przypadku nader znamienna. Jak wiadomo, Burckhardt nadzwyczaj chętnie korzystał w opisie dzieł sztuki i doświadczenia artystycznego ze słownika pojęć i zwrotów zaczerpniętych z dziedziny religii, a nawet mistycznego uniesienia. Tym silniej zatem drażnił go fakt, że muzykę Wagnera odbierano z religijną zupełnie ostentacją i w nabożnym skupieniu, od strony „psychologiczno-mistycznej”, jak się wyraził. Sala operowa przywiodła mu wówczas na myśl nieznośne skojarzenie z bazylijskim kościołem w dzień modlitwy – BURCKHARDT, Briefe VI, 680.

⁶⁵ BURCKHARDT (2000), s. 359.

IV. DER GEIST IST EIN WÜHLER – kwestia historyzmu

W światowych dziejach mieszka sędzia świata.

Schiller, *Rezygnacja*

Publiczny wykład z 1877 roku, w którym Burckhardt obarczył twórczość oraz osobowość Rembrandta niejako wszystkimi występkami i błędami nowoczesności, stanowi nie tylko dobitny wyraz wierności ideałom klasycznej estetyki obrazu i piękna. Burckhardta irytował w najwyższym stopniu szerzący się błyskawicznie „kult Rembrandta”, noszący wszelkie znamiona nowoczesnej „Schwärmerei” – rozgorączkowania, nerwowości, niezdrowej sensacji i nieszczerego entuzjazmu, tak obcych Grekom czy Rafaelowi. Wywyższenie Rembrandta dokonywało się przecież kosztem ukochanych mistrzów Italii, co nie mogło ująć uwadze szwajcarskiego historyka. Jednakowoż przemiany smaku oraz transformacja kanonu artystycznych wielkości Europy nie niepokoiły Burckhardta tak bardzo, jak bardzo obawiał się skrępowania osądu, dyktatu mody czy opinii.

Nie wolno pozwolić „znawcom” wpędzić się w popularny dziś kult Rembrandta. Przede wszystkim nasze subiektywne odczucie, bez względu na to, że estetyka niewiele o nim mówi, posiada także swoje prawo do niechęci, a nawet obrzydzenia

– mówił w innym z publicznych odczytów¹.

¹ BURCKHARDT (1997), s. 298.

Zastrzegając sobie „prawo do odmowy”, Burckhardt właściwie przywraca jeden z filarów XVIII-wiecznej estetyki wrażenia, a tym samym potwierdza wagę bezpośredniego doświadczenia. Jest rzeczą jasną, że historyk nie może, a raczej nie powinien ufać pierwszym odczuciom, choćby najżywszym, ale też nie wolno mu tłumić świeżości spojrzenia z obawy przed błędem ahistorycznej percepcji albo – co gorsza – wystawieniem się na publiczny ostracyzm. W wypowiedziach Burckhardta można dosłuchać się, niejednej zresztą, nutki cichego samozadowolenia i nieskrywanej zbytnio pewności siebie. Skrytość i dystans Burckhardta jako nauczyciela, wykładowcy, uczonego stały się wręcz legendarne, lecz jego wpływ na „etykę gustów Bazylei” był przeemożny. Wölfflin napomknął gdzieś, że nigdy przedtem nie widział, żeby ktoś z taką mocą, sam (przecież bez przymusu!) narzucił takiemu środowisku swoje poglądy².

Jakkolwiek wielki i zasłużony był autorytet Burckhardta, nawet w sensie, by tak powiedzieć, starożytnego pojęcia *auctoritas*, to nikt lepiej od niego samego nie zdawał sobie sprawy, jak nie trwały jest byt historycznych autorytetów, jak przypadkowy, zmienny i niestały bywa los książek, szczególnie historycznych, jak szybko się one starzeją³. Uprawianie historii kultury pojmowanej jako mozolny wysiłek budowania świadomości historycznej polega więc na nieprzerwanej konfrontacji źródeł – dzieł sztuki, homeryckiego eposu, dokumentów – z wrażliwością i wątpliwościami każdej kolejno przychodzącej generacji. Ten niedający się niczym zastąpić, niczym oszukać żywy kontakt, odnawialny za każdym razem dialog, spotkanie z dziełem malarskim Tycjana

² BURCKHARDT – WÖLFFLIN (1989), s. 108. Wölfflin pisał wręcz o oddziaływaniu, którego efektem było wytworzenie określonych postaw, „typenbildend”, twierdząc, że „cały duchowy tenor” Bazylei jest dziełem Burckhardta.

³ BURCKHARDT, Briefe VII, 911 – pada tam też „smutne i mocne” przypuszczenie, że za 50 lat nikt już nie będzie sięgał po prace Rankego. To czarnowidztwo się nie spełniło.

czy historycznym arcydziełem Tukidydesa rysuje się Burckhardtowi na podobieństwo chemicznej reakcji – „chemische Verbindung” – w której rezultacie krystalizuje się nowa treść doświadczenia kultury, stop wartości i pamięci, produkt wytopiony z wrażliwości widza, zakresu pamięci historycznej i siły wzruszenia⁴.

Pierwszych reakcji wystrzegać się należy nie tylko dlatego, że zazwyczaj są szlachetne, jak podobno nauczał cynicznie Talleyrand. Prawo do antypatii, niezgody, wręcz odrazy może zawierać w sobie ładunek psychologiczny o bardzo różnej sile i niejednakowej treści. Mimo to psychologia uczuć i hierarchia upodobań kiepsko nadają się na budulec historycznie spójnej i poznawczo owocnej perspektywy. Kryzys XIX-wiecznego myślenia o historii dobitnie ukazuje swoją paraliżującą moc w popularności powieści historycznej, zauważał Burckhardt, skądinąd diltheyowski psychologizm stanowił paradoksalną próbę przezwyciężenia kryzysu historyzmu. Złowróbnosc całej kwestii przejrzał na wskroś już Pascal – gdyby bowiem Kleopatra miała krótszy nos, losy świata potoczyłyby się zupełnie inaczej.

Zapewne tak, sęk jednak w tym, że nos okazał się w sam raz. Leszek Kołakowski słusznie zauważył w jednym z esejów, że jest

⁴ Takim sformułowaniem Burckhardt posłużył się zarówno w *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, jak i na kartach *Griechische Kulturgeschichte* – BURCKHARDT (2000), s. 367, oraz BURCKHARDT (1977), s. 10. Wtedy tylko może wytworzyć się „prawdziwa, duchowa własność”, bliskość czytelnika i tekstu źródłowego, którym w pełnym tego słowa znaczeniu jest przede wszystkim dzieło sztuki. Największym wrogiem tego procesu będzie lektura współczesnych książek (które przemawiają najbardziej bezpośrednio do naszych „nerwów”, jak dowcipnie pisze Burckhardt) oraz czytanie gazet. O tym, że z dawnymi dziełami, szczególnie sztuki starożytnej, trzeba się żyć jak z przyjaciółmi, pisał Winckelmann w *Myślach o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*. Tam też wspomina o „chemicznej przemianie”, dzięki której powstaje istota, dusza artysty, w tym przypadku Rafaela, łączącego smak starożytny z podążaniem za naturą samą – WINCKELMANN (1989), s. 163, 171.

to dowód – banalny albo i nie, to obojętne – na niemożność opracowania teorii historycznej, przynajmniej w takim sensie, jaki pojęcie „teorii” uzyskało w grupie nauk ścisłych, pozwalających przewidywać⁵. Nie ma tu miejsca na rozgrzebywanie tego zezarzałego sporu o procedury wyjaśniania czy tzw. jedności metody. Problem tkwi głębiej jeszcze i wrasta w sam rdzeń refleksji historycznej. Reinhardt Koselleck świetnie pokazał, że jeszcze do połowy XVIII wieku „historia” obejmowała nie dzieje „jako takie”, „same w sobie” czy „w ogóle”, lecz poszczególne historie – dzieje prawa, Kościoła, Francji itd. Około 1770 roku dokonał się „transcendentalny zwrot”, otwierający niezmiernie przestrzenie idealistycznej filozofii historii – „historia”, stając się kategorią subiektywnej świadomości, oznacza już odtąd przedmiot i podmiot samej siebie. Historia obejmuje wszystko, wchłaniając w siebie wszystkie pojedyncze historie, jest jedną historią samą w sobie i zarazem awansuje do roli „Regulativ des Bewußtseins”. Wszelkie ludzkie działanie i poznawanie, każda forma ludzkiego życia w kulturze dokonuje się w historii i za pośrednictwem historycznej świadomości⁶.

„Wiedza o nich to one same” – powiada Droysen o dziejach, a zdaniem wielu badaczy jest to formuła najtrafniej opisująca ów przełom w myśleniu historycznym. Gadamer dostrzega ze wszech miar istotny związek między wiedzą o dziejach a samoświadomością, określającą przedmiot tej wiedzy w jej bycie⁷. Gadamerowi chodzi tutaj przede wszystkim o wydobycie różnicy tak między naturą i historią, jak również poznaniem – świadomością obydwu sfer rzeczywistości. Powtarzane za Arystotelesem zdanie o duszy, która przybiera sama w sobie, tłumaczy, wedle Droysena (i Gadamera), odmienność natury. Natura tylko powtarza, dzieje natomiast, mając ciągłość w czasie, „cechuje przybór w sobie”.

⁵ KOŁAKOWSKI (1990), s. 58-68.

⁶ KOSELLECK (1976), s. 22-23.

⁷ GADAMER (1993), s. 209.

Nie ma potrzeby zaznaczać, że w tym wypadku Droysenowi obca jest koncepcja kumulacji doświadczenia w służbie wiedzy technicznej dla przykładu, pamiętna choćby dzięki francuskiej *Querelle* z drugiej połowy XVII stulecia. Droysen ma na myśli rozwój sił moralnych, ich ciągły ruch na scenie wolności. Peter Ganz, rozważając z pozycji bardzo wybitnego znawcy spuścizny Burckhardta problem znaczenia idei Droysena dla ugruntowania się modelu historii szwajcarskiego historyka, ukazuje całą złożoność tego zagadnienia. Jak już wiemy, Burckhardt nie podzielał poglądu autora *Historik*, że dzieje w swojej strukturze objawiają moralny postęp, że są teodyceą. A jednak z Droysenem łączyło go przekonanie o całkowitej bezskuteczności dociekań nad początkiem historii, języka czy społeczeństwa (w rozumieniu relacji społecznych). Jak dalej dowiadujemy się z notatek Burckhardta sporządzonych podczas wykładów Droysena, które przywrócił nam wspomniany Peter Ganz, historia rozpoczyna się dopiero tam, gdzie pojawia się element zorganizowanej myśli, idei. Zaczątkiem historii jako poznawczo uchwytnego procesu musi być forma – forma będąca przejawem twórczej aktywności ducha, rozwijająca się dla wszystkich tych określeń ducha – religii, kultury czy prawa, forma, „wo sich der Geist bethätigte als sich durcharbeitend durch die Gegensätze”⁸ („gdzie duch trudzi się, przekształcając samego siebie, pracując niejako nad sobą, poprzez przeciwieństwa”).

Tworzenie w historii oraz tworzenie historii poprzez przeciwieństwa, dziejowość jako praca – były to myśli nieobce Heglowi, wracają potem u Diltheya pod postacią „pracy życia w historii”, żeby tak powiedzieć, tworzącej dopiero człowieka jako istotę historyczną⁹. Akcentowanie gry konfliktów, piętrzenia sprzecz-

⁸ GANZ (1982), s. 14-16. Tam też pada wielce znamienne wyrażenie Diltheya: „Geschichte: Erinnerung der Menschheit über sich selbst”.

⁹ Zob. np. wnikliwą analizę tych kwestii w książce Elżbiety Paczkowskiej-Łagowskiej – PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA (2000), s. 26-28, 63-67. Autorka

ności, nieustannego wiru, walki, wiecznego przekształcania, znajduje swój jeszcze dobitniejszy wydzźwięk w patetycznych elukubracjach, objaśniających metamorfozy czasu historycznego i jego wewnętrzną moc, co kryją Droysenowskie *Vorlesungen über die Freiheitskriege*:

Oto jest historia, rozrywa i miażdży wszystko, co dane przez naturę, wkracza w nią, by rozbić i [na nowo] złożyć; wszelako to, co sama tworzy w akcie destrukcji: idee, zasady, poznanie, krótko – świat idealny, tak jak w rzeczywistości wymaga tego nowo powstała myśl, to wszystko natychmiast pograża się w owym bezmiarze natury, jednoczy się z nim, przenika z jego istotą, stając się nowym, niedającym się oderwać określeniem tego, co dane w naturze. I powołując do istnienia, z coraz innych metamorfoz, nowe impulsy oraz nowe ideały, historia powoduje zawsze nowe pragnienie, nowe przemiany.

W tekstach Burckhardta bez trudu natrafia się na miejsca, wykazuje Ganz, w których mówi on o niekończącej się, poniekąd samorzutnej aktywności odślaniającego się ducha, „*Enthüllung des Geistes*”¹⁰.

Hardtwig, inny znakomity badacz Burckhardta i dziejów myśli historycznej w Niemczech w XVIII–XX wieku, stwierdza bez cienia wątpliwości, że odłożywszy na bok daleko idące rozbieżności, Humboldt, Ranke, Droysen – najwięksi luminarze niemieckiej szkoły historycznej – a Burckhardt wraz z nimi, przyznawali pierwszeństwo elementowi duchowemu, czynności ducha – jako zasadzie i treści świata historycznego¹¹.

mówi w niej o „kształtującej myśl pracy życia” i o „dziejach jako wytworze umysłu i rąk ludzkich”, będących dzięki temu warunkiem rozumienia i rozpoznania się człowieka. Por. także HARDTWIG (1991), oraz GADAMER (1993), s. 224.

¹⁰ GANZ (1982), s. 15.

¹¹ HARDTWIG (1974), s. 70-92.

Pojęcie „ducha”, a także pokrewne mu, w tym oczywiście kontekście, słowa-klucze idealistycznej tradycji i filozoficznej, i historycznej, takie jak: „idea”, „wolność”, „życie”, „ruch”, „przemiana”, „siła”, „uzewnętrznienie”, nabierają w koncepcjach owych historyków różnych znaczeń i pełnią rozmaite funkcje. To, co je łączy, nadaje ich zastosowaniu charakter paradoksalny; mówiąc nieco kolokwialnie, Ranke i Droysen, Burckhardt i po trosze Humboldt, odzegnując się za ich pomocą od heglowskiej historiozofii oraz od wszelkich systemów historycznych, wypędzają diabła Belzebubem. Nie są to bowiem pojęcia neutralne, a groźna dawka historiozofii, której działanie i tak stanowczo osłabia rezygnacja ze spekulacji na temat początków dziejów, ich celu oraz logicznych stopni rozwoju, tu i ówdzie pokazuje jeszcze swoją zdradliwą moc.

W dużym uproszczeniu można przyjąć, że przytoczone właśnie terminy służą ukonstytuowaniu oraz uzasadnieniu ciągłości świata historycznego, następnie mają potwierdzać jego jedność w wielości uzewnętrznień i przekształceń, wreszcie stanowią nieodzowny warunek poznania dziejów i fundują implikowany zarys teorii wartości.

Ugruntowanie perspektywy historycznej i metod wyjaśniania rozciąga się tutaj, jak powszechnie wiadomo, od teologii historii u Rankego, aż po pojęcie popędu, „der Trieb”, które tkwi, jak uważa Hardtwig, w prekulturowej warstwie ludzkich poczynań, i z którego czerpią one pierwotną energię przemian¹².

Jak wielokrotnie podkreślano, „duch” gra pierwsze skrzypce w modelu dziejów Rankego już od tzw. *Luther – Fragment* z 1817 roku. W dziejach faktycznie aktywny jest duch, poprzez jego działanie w każdym konkretnym akcie historycznym przejawia się obecność idei. Idea, leżąca u podstaw wszystkich zjawisk dziejowych, nie przemija wraz z nimi, nie unicestwia niejako samej siebie, lecz trwa jako życie. „Jako idea – pisze Hardtwig

¹² HARDTWIG (1994), s. 145; HARDTWIG (1988), s. 95-112.

– życie zawsze pozostaje takie samo, nie podlega przeobrażeniu. Zmiana, przekształcenie, dokonuje się dopiero w historycznej konkretyzacji”¹³.

Idea, która przejawia się w dziejach, wykracza poza same zdarzenia, lecz jednocześnie tworzy wewnętrzną materię dziejów, obdarzając je jednością oraz czyniąc zrozumiałymi. Owa jedność nie ma statusu filozoficznego systemu, niechęć Rankego do zdeterminowanej koniecznościami teleologicznej wizji historii Hegla była dobrze znana i zyskała mu sprzymierzeńców w środowisku antyheglistów, Schleiermachera czy Savigny'ego.

Bez jedności i ciągłości dziejów nie może jednak być mowy o historii. Ranke nakłada na siebie zatem, jakby przeplata ze sobą „idealną” całość dziejów, których celu nie znamy, z faktycznością, konkretnością zdarzeń, gdzie cel rysuje się jako konkretny wynik i otwarcie na przyszłość, nadzieja dalszego rozwoju, jeśli tak można powiedzieć – możliwość dalszych przemian i utrzymania ciągłości. Obserwatorowi historii, jej interpretatorowi, ruch historii, strumień życia ukazuje swoisty rytm i uporządkowanie. Porządek ten sam w sobie musi już wskazywać na obecność idei, i to o boskiej proveniencji – wszystkie epoki są równe i równoczesne w oczach Boga, są Bogu jednakowo bliskie.

Czyż miałyby to oznaczać, że każdy pojedynczy fenomen historyczny albo też ich szerszy, rozleglejszy układ, jak dzieje narodu czy dana epoka, zachowują to samo znaczenie, mają jednakową rangę? Wewnętrzna jedność i ciągłość, ład dziejów, uchwytny dla historyka pod kątem „idei”, tak czy owak zakłada boską obecność oraz podporządkowanie – słowem, uwarunkowanie. Naturalną kolejną rzeczą ów ład nie może być bezwarunkowy, zatraciłaby się bowiem wówczas nie tylko idea wolności, ale i hierarchia zdarzeń. Historyk nie stawałby wcale przed trudnością ich rozumnego ujęcia, gdyż tłumaczyłyby się one same

¹³ HARDTWIG (1974), s. 71.

przez się; a wyrażając się precyzyjniej: nie wyjaśniałyby niczego prócz demonstracji wszechogarniającej gry ślepych, bo pozbawionych również śladu intencjonalności, sił.

Złożenie siły i wolności jako „odcisku” idei w immanencji świata konkretnych wydarzeń historycznych nie wystarcza jednak, by koncept historyczności okrzepł ostatecznie. Rzecz jasna, historyk może potraktować postulat wolności jako „ideę regulatywną”, aliści problem czasu historycznego nie powinien zamykać się w ramach etycznych uzasadnień dla tak czy inaczej pojętej racjonalności działań. Wedle Rankego trwałość i stałość zasad etycznych, gwarantowana obecnością Boga, czyli stałą bliskością Boga wobec świata historii, zabezpiecza zarówno przed etycznym relatywizmem w historii, jaki również przed unicestwieniem doświadczenia historyczności świata. „Historyczne” pozostają dlań te narody, państwa czy epoki, w których da się najpełniej odczytać działanie idei jako wiązki sił prowadzących do obecnego kształtu Europy, teraźniejszego świata zachodniej kultury. Stąd też Polska czy Węgry nie były nacjami „historycznymi”, choć miały oczywiście własną historię; tę opinię zresztą Ranke dziedziczył w dużym stopniu po niemieckim romantyzmie.

W dość zastanawiający zatem sposób niemiecki uczoney, obdarzając historyka nieomal boską wizją dziejów oraz – co warto przypomnieć – misją edukacji świata polityki, chroni wielokształtną faktyczność historii przed groźbą chaosu aksjologicznego, opierając bogactwo dziejów na normatywnej idei historyczności. Od razu można zauważyć, że rozumie ją bardzo szeroko, nie tylko jako doniosłość sensu historycznego, chociaż i ten wątek jest w jego myśleniu zawsze obecny, ale także jako potęgę wpływu na świadomość historyczną czasów, które dla historyka są jego współczesnością. Doskonale opisał to Leonard Krieger¹⁴, wykazując, że Ranke za wypełnione znaczeniem historycznym uznawał te sfery ludzkiej rzeczywistości, które nasycają znacze-

¹⁴ KRIEGER (1977), s. 345.

niem relacje ludzkie poza samą historią. Nie będzie chyba zbyt ryzykowną hipoteza zakładająca, że ten zwrot, *per fas et nefas*, jest nawrotem ku temu odłamowi oświeceniowej historiozofii, która żywiła nadzieję, na modłę Herdera i Lessinga, iż dostrzeże w historii proces wychowania ludzkości.

Idzie tutaj, oczywiście, o kwestię oświecenia co do samego oświecenia, by przywołać sformułowanie Herberta Schnädelbacha¹⁵, a przeto o uhistorycznienie świadomości historycznej oraz wykreślenie granic historyczności. Wiadomo, że Ranke posunął się nawet nieco dalej, do czego tak czy owak musiało dojść: nawet „oszczędna”, pozbawiona ostatecznego kresu teologia dziejów, wyprofilowana jako podstawa przemienności historycznej oraz warunek rozumnego ujęcia historii, prowadzi do apologetycznych dylematów; zresztą i Droysen nie pozostał nietknięty, pisząc przecież, przede wszystkim pod wrażeniem własnych doświadczeń i rozczarowań politycznych, apologetyczną historię państwa pruskiego.

Ranke, tak samo jak potem Burckhardt, nie ulegał mimo to mirażowi epok lepszych i gorszych, z niezwykłą ostrożnością podchodząc do kwestii możliwego postępu. Najczęściej powoływano się w tym miejscu na jego rozważania z tzw. *Bertschesgadener Vorlesungen*.

W owych wykładach, będących niechybnie najbardziej oficjalną wykładnią poglądów Rankego, niemiecki historyk dokonał bezlitosnej w swojej konsekwencji krytyki heglowskiej logicystycznej wizji dziejów. Po pierwsze zatem, postęp w dziejach, ujęty w formie przekonania, że „życie ludzkości potęguje się coraz wy-

¹⁵ SCHNÄDELBACH (2001), s. 18-45. Na stronie 27 Herbert Schnädelbach pisze bardzo trafnie: „To, że romantyczna krytyka oświecenia dostrzega tylko naturalizm oświecenia i tym samym przeocza własne korzenie w filozofii oświeceniowej, nie może mylić co do tego, że to kulturalistyczne tradycje samego ruchu oświeceniowego wykorzystywano do walki z «Oświeceniem»”.

zej w każdej [kolejnej] epoce", że każda epoka przewyższa następną, opróżnia, by tak rzec, każdą poszczególną epokę z immanentnego jej znaczenia, deprecjonuje jej wewnętrzną wartość, samodzielny dla siebie i w sobie sens. W takiej sytuacji praca historyka jest jałowym wysiłkiem, ponieważ wszystko, czemu się przygląda, jest ważne tylko w obszarze widzenia obejmującego kolejne fazy rozwoju – właściwie historyka powinna interesować wyłącznie niezrealizowana przyszłość. Po drugie, gdyby następowanie po sobie epok było procesem logicznym, czyli planowym i według określonej idei, to wtedy tylko idea miałaby historyczną realność, „samodzielne istnienie”, natomiast ludzie aktywni w dziejach zostaliby sprowadzeni do rzędu „cieni”, „schematów”, skorup wypełnionych historycznymi ideami.

Progresywistyczny i zlogiczowany model dziejów, alarmuje Ranke, może wyrodzić się w negację celów myślenia o historii. Rozwój dziejów rozpatrywany jako postęp idei, jako logiczny porządek myśli, prowadzić może do pomieszania płaszczyzn immanencji i transcendencji, a spoglądając na całą tę kontrowersję z drugiej strony, do zatarcia różnicy między sferą faktyczną a sferą idealną albo też, jeśli kto woli, do zrównania wartości z koniecznością. Jeżeli treść dziejów, odczytywana w perspektywie rozumnej przemiany, utożsamia się z ideami, których depozytariuszem jest Bóg, to nic nie stoi na przeszkodzie, by ludzkość, przedmiot dziejów, zidentyfikować z Bogiem – „werdende Gott”.

Pozostaje ze wszech miar kwestią fascynującą, że krytyka Rankego uderza wprawdzie w pozornie najbardziej immunizowany punkt historiozofii heglowskiej: w ontyczno-poznawczą strukturę dziejów, by potem dopiero przejść dalej i wyszczególnić jej konsekwencje etyczne. Historystyczny panteizm stoi w absolutnej niezgodzie z fundamentalną zasadą poznania historycznego – szacunkiem dla niepowtarzalności i „samowystarczalności”, mówiąc niezręcznie, pojedynczego zjawiska historycznego. W owym panteizmie przekreślającym wszelką indywidualność, deprecjonującym odrębność jako pozór, tkwi, powiada z głęboką

powagą i słuszością autor *Bertschesgadener Vorlesungen* coś nieludzkiego, tu bowiem „Humanität und Menschenwürde” są identyczne¹⁶.

Jasno zatem rysuje się podstawowa opozycja, kluczowy konflikt, zachodzący między propozycjami szkoły historycznej a historiozofią idealistów; dla porządku warto je wyliczyć: a) postawa empiryczna, vs. spekulacja, czyli wyjście od szczegółu, pojedynczego zjawiska, bogatego w pełnię znaczeń w określonym kontekście; b) indywidualność jako podstawowy „nośnik” historii, przy czym takimi indywidualnościami mogą być także narody albo klasy czynne w dziejach; c) przekonanie, że obserwacja, analiza faktów, realnych części historii prowadzi do poznania wyższego porządku idei, czyli ujęcia sensu historycznego, a nie na odwrót; d) obawa przed pomyleniem wolności z koniecznością w akcie wyjaśniania historycznego; e) pogląd, że to w dziejach, co cenne poznawczo, musi być także usprawiedliwione – a to tylko wariacja słynnej tezy Hegla o roli kłamstwa (złudzenia) w dziejach; f) „Anschauung” jako podstawowy „organon” historyka, zdolność widzenia, która niczym rentgen przenika przez zjawisko ku znaczeniom – nasz norwidowski „ostrowidz”.

Te wszystkie elementy epistemologii dziejów były wspólnym dobrem szkoły historycznej, niewyczerpanym arsenałem środków, które miały strzec przed aberracjami filozofii dziejów i można śmiało twierdzić, że Burckhardt posługiwał się nimi z niebywałą finezją. Jednakże historiografowie od dawna, przynajmniej od czasów Monteskiusza, Woltera i d’Alemberta, dogłębnie zdawali sobie sprawę, że nawet prosta konstatacja faktu historycznego wymaga solidnej intelektualnej podpory. Skoro marzyli o napisaniu historii „filozoficznej”¹⁷, która rozjaśniłaby sens egzystencji

¹⁶ Tutaj prezentacja poglądów Rankego przede wszystkim na podstawie doskonałej pracy Carla Hinrichsa – HINRICHS (1954), s. 163-167.

¹⁷ Zob. na ten temat świetną pracę Pococka – POCOOCK (1999). Celem Woltera na przykład było dokładne odwrócenie (na opak, jeśli ktoś woli)

historii poprzez same dzieje, usuwając raz na zawsze teologię dziejów, to zarazem świetnie dostrzegali jedną z fundamentalnych aporii myślenia historycznego: w jakiej materii utrwalić ulotność i „nierealność” doświadczenia historycznego, jak nawigować po morzu faktów, by nie stracić z oczu horyzontu? W jednym z najwspanialszych obrazów z *Prelude* Wordsworth przyrównuje przypominanie sobie własnego życia do wędrówki łodzią po jeziorze – chcemy wpatrzeć się w dno, lecz widzimy odbicie samych siebie na powierzchni oraz przemykających po niebie obłoków. Powstaje pytanie: co tak naprawdę jesteśmy w stanie ujrzeć w historii? Jak przedrzeć się przez barierę czasu, skoro przeszłość już minęła i zawsze jest tylko fragmentem? Innymi słowy, idąc za Gadamerem, wolno zapytać: co zapośrednicza dzieje w „poznaniu” historycznym? Czym zrekompensować nieusuwalną słabość doświadczenia historycznego? Jaką funkcję może odegrać wyobraźnia, żywiąca się wszak obrazami?

Pytania te, ruchem nieco arbitralnym, można skumulować w dwóch kręgach problemowych: szerszym, włączającym w swój zakres kapitalną kwestię „transcendentalną”, czyli warunków możliwości poznania historii, kontaktu z dziejami, oraz węższym kręgu, którego oś definiuje pokusa przekroczenia, względnie odrzucenia czasowego dystansu. Myśliciele poszukujący swojej antropologicznej nadziei w historii i społecznych mechanizmach, kształtujących różne formy ludzkości, skonstruowali w XVIII i XIX wieku najróżniejsze wehikuły teoretyczne, by w ogóle móc poruszać się po owych obszarach historycz-

modelu historii świętej, rozgrywanej w ramach teologii dziejów. Wolter pragnął wykazać, że nie ma żadnych wybranych ludów, narodów czy epok, w których Bóg odsłaniałby swoje wybraństwo – Pocock (1999), II, s. 106-107. Wolterowskie przejście od „giurisdizionalismo” dawniejszych historyków do jego „historii obyczajów” było ruchem właśnie w kierunku „historii filozoficznej”, obejmującej całość ludzkich działań i sposobów życia jako nową podstawę dziejów, wypierających dawny konflikt między tym, co świeckie, a tym, co sakralne – Pocock (1999), II, s. 72.

nej epistemologii. Spoglądając z dzisiejszej perspektywy, mamy przed oczyma całe rozgwieżdżone niebo pomysłów – od wielkiej koncepcji Vica, że prawdziwie poznać możemy tylko to, co sami wytworzyliśmy, jako że pojmujemy sens, cel i wewnętrzną strukturę wyłącznie naszych wytworów czy działań, poprzez Herderowskie „Einführung”, zakładające jakiś rodzaj ekspresyjnego podobieństwa oraz emocjonalnego współuczestnictwa, aż po radykalne rozstrzygnięcie narratywistów, dla których kontakt z dziejami, z przeszłością, ogranicza się w zasadzie do formalno-retorycznych wymogów opowieści, albo szerzej: przedstawień historii; na tym firmamencie szczególnie jaskrawo odcina się postać Wilhelma von Humboldta. Uznając słusznie jego dokonania, Haym, jeden z jego ważniejszych biografów, a także Dilthey widzieli w nim twórcę nowego „organonu” – „organonu” poznania historycznego.

Spośród licznych wypowiedzi Humboldta, zogniskowanych wokół historii, poczesne miejsce zapewnił sobie wykład *Zadania dziejopisa*, tekst przełomowy dla XIX-wiecznych koncepcji historii¹⁸. Jego doniosłość w pierwszym rzędzie tkwi w tym, że Humboldt próbuje uchwycić ciągłość własnego punktu widzenia z oświeceniowymi jeszcze postulatami, zarazem skrzętnie

¹⁸ Dysponujemy obecnie dwoma przekładami tego fundamentalnego wykładu Humboldta. Autor niniejszej pracy wykorzystał tłumaczenie Elżbiety Kowalskiej – VON HUMBOLDT (2002), s. 28-49. Tłumaczka zwraca ze wszelkich miar słusznie uwagę na trudności, jakie powstają przy translacji takich terminów, jak „Geist”, który konsekwentnie oddaje jako „umysł”, wiążąc Humboldta z tradycją filozofii Kanta i Schillera. Autor drugiego przekładu, Jerzy Kałużny, wybiera pojęcie „duch” jako adekwatne do terminu „Geist”. Niestety, ponieważ bardzo potrzebna i cenna pozycja pod redakcją Jerzego Kałużnego ukazała się na początku 2004 roku, w niniejszej pracy zdołano ją wykorzystać tylko w nikłym stopniu. Czytelnik znajdzie tam przekłady kluczowych tekstów z teorii historii, widzianej pod kątem przedstawienia i narracji, od czasów Gatterera aż po wypowiedzi Jaussa, Hardtwiga, Rüsena czy Straubego – KAŁUŻNY (2003).

ujawniając pułapki czyhające na nową, postoświeceniową, romantyczno-historystyczną, by posłużyć się taką pojęciową hybrydą, wizję dziejów.

Jak już wspomniano, Ranke, nakazując szacunek dla faktu w całym wachlarzu jego odniesień, za niczym niedającą się zastąpić umiejętność historyka uważał „Anschauung” – zdolność widzenia zdarzeń (zjawisk) dziejowych w ich całej różnorodności i pogmatwaniu. „Anschauung” jest, mówiąc niezdarnie, obiektywem jego analitycznego aparatu; nieuprzedzone, niezaangażowane uchwycenie faktu, ciągle korygowane surowymi prawidłami krytyki źródeł w duchu Niebuhra, to dwa fundamenty obiektywności w badaniu historii. Ponieważ jednak historyk nie tylko bada, ale i opowiada, Ranke marzył o spełnieniu perfekcji badawczej w pogodzeniu obiektywizmu chłodnego spojrzenia z pasją artystycznego przedstawiania, zaznaczając stanowczo, że należy prezentować wszystko, co ważne w sposób wierny i przejrzysty, nie pomijając niczego, co byłoby niegodne formy artystycznej¹⁹. W ten sposób Ranke odwołał się do wcześniejszych koncepcji historii jako retoryki, przekształcając doszczętnie, rzecz jasna, cele dociekań historycznych. Humboldt na pierwszy rzut oka stoi nawet bliżej tradycji retorycznej, łącząc poetę i dziejopisa przede wszystkim z tego powodu, że obaj operują wyobraźnią. Historyk, dążąc do przedstawiania dziejów w jak najczystszy i najpełniejszy sposób, nie ma bezpośredniego, zmysłowego dostępu do tego, co się wydarzyło. To, co dostrzega, jest zawsze ułamkiem całości, całością rozbitą, odosobnioną, zamazaną, rzecz atoli nie w tym, aby tę całość odzyskać – to raczej nie wchodzi w rachubę; przypomnienie najbardziej banalnego faktu, jeżeli tylko chcemy opowiedzieć go możliwie wiernie i ściśle, napotyka trudności już w obrębie samego języka. Humboldt mówi tu o kłopotach z „Nebenbegriffen”, pobocznych skojarzeniach i treściach, osłabiają-

¹⁹ Zob. o tym HARDTWIG (1982), zwł. s. 170-184; VIERHAUS (1987), s. 285-298.

cych precyzję danego wyrażenia, lecz istne męki czekają tego, kto upiera się, by odnaleźć w dziejach, w historii, prawdę – „najwyższy rodzaj prawdy”, o jakim tylko można pomyśleć, zauważa Humboldt. Stwierdzenie tego, co faktycznie zaszło, więcej nawet, ustalenie pewnego łańcucha zdarzeń, jest zaledwie materiałem historii, podstawą tylko czy też jedynie „szkieletem” wydarzeń. To, co niewidzialne: wewnętrzne, przyczynowe powiązania zjawisk, pełny kształt – „Gestalt” – zdarzenia, historyk musi dopowiedzieć, dopełnić, dołączyć. Ten proces ma charakter twórczy – twórczy i samodzielny, od niego zależy zgłębienie prawdy historycznej. Wyobraźnia, ale nie czysta poetycka fantazja, przeistacza się we współtwórcę prawdy historycznej – podporządkowaną, co prawda, faktyczności zjawisk. Można rzec, że prawda nie wynika samoistnie z dziejów, nie promieniuje wprost z faktów; to wielkie złudzenie, któremu ciągle hołduje filozofia historii, sprawia, zdaniem Humboldta, że jest ona niebezpieczniejsza dla badacza dziejów niżeli poetycka wolność. Odwołując się do dawnej pięknej metafory aktywnej poznawczo duszy jako twierdzy, zaryzujemy porównanie wyobraźni do najbardziej umocnionej pozycji, która wysuwa swoje siły zwiadowcze: „Ahndungsvermögen” i „Verknüpfungsgabe”²⁰ wszędzie tam, gdzie zagrożona jest trwałość budowli – jej historyczna „integritas”.

W istocie bowiem historia zawsze jest pamięcią, tyle że obdarzoną właściwą sobie dynamiką oraz celem. Tak czy owak, nie może być pamięcią marzeń czy fantastycznego rojenia. Historyk, przedstawiając dzieje, musi odgadnąć ich prawdę, ich sens, twórczo i samodzielnie je odtworzyć. W przeciwieństwie do poety jednak nie poddaje swego materiału, tworzywa – chronologicznie i geograficznie – „pod panowanie formy konieczności”; historyk dąży do ogarnięcia tego, co konieczne: idei leżących u podstaw dziejów, idei będących ich „zasadami”, „prawami”.

²⁰ W tłumaczeniu Elżbiety Kowalskiej: „intuicja i dar kojarzenia”, u Kałążnego: „dar przeczuwania i umiejętność łączenia”.

Historyk obejmuje sumę istnienia, „wszystkie wątki ziemskiego działania i wszelkie oznaki pozaziemskich idei”. Przemierzając podwójną drogę: krytycznego ustalenia faktów i twórczej rekonstrukcji brakujących części całości, czyli rekonstrukcji sensu historii, odrzuca to, co przypadkowe. W ten sposób historyk, także za pośrednictwem wyobraźni, wykracza poza obszar faktów poddanych operacji rozumu. Dokonuje czegoś wyższego i wzniolejszego, ponieważ pojmuje więcej, niżli analityczny rozum mógłby wywieść, opierając się na samych faktach.

Nie wypaczając nadto myśli Humboldta, można stwierdzić, że przedmiot owego pojmowania jest ni mniej, ni więcej tylko sama ludzkość albo ściślej: jej los, przeznaczenie, aczkolwiek, jak zobaczymy, nienaznaczony żadną „zewnętrzną” teleologią. Filozofia zgłębia pierwszą zasadę rzeczywistości, sztuka wciela ideał piękna, historia – prawdę człowieczeństwa, nawet wówczas, kiedy śledzi pojedynczy fenomen dziejowy.

Stąd też, jak pięknie powiada dalej Humboldt, żywiołem historii pozostaje zmysł rzeczywistości, wielkim wyzwaniem zaś dla historyka jest rozbudzenie i ożywienie tego zmysłu.

Natłok wydarzeń w świecie wynika częściowo z jakości gruntu, z natury ludzkiej, z charakteru narodów i indywidualów, a częściowo bierze się jakby znikąd i mnoży jakby cudem, zależny od niejasno przeczuwanych sił i w widoczny sposób rządzony przez odwieczne idee, głęboko zakorzenione w ludzkiej piersi; ów ogromny napór wydarzeń stanowi coś nieskończonego, czemu umysł nie jest w stanie nadać jednej formy, co jednak wciąż go pobudza do prób w tym kierunku i dodaje mu sił, by choć częściowo tego dokonywał²¹.

W dziejach człowiek doświadcza tyleż swojej indywidualności, co poczucia zespolenia z ludzkością, doświadcza własnej świa-

²¹ VON HUMBOLDT (2002), s. 32.

domości i wolności, jak również ograniczeń i uwarunkowań, „od poprzedzających i równoczesnych przyczyn”.

Per fas et nefas, wracamy do niejasnej kwestii przyczyn w historii. Dziejopis, bo Humboldt nadal dostrzega dopełnianie się profesji dziejopisa i badacza dziejów, osiągnie swój cel wtedy, gdy przedstawi obraz przeszłości, kształt historii w taki sposób, że myśl i cała osobowość – „Gemüth” – zostanie poruszona tak dokładnie, jak gdyby stawiała czoła sytuacji rzeczywistej.

W tym punkcie zagęszcza się tak wiele problemów, że chyba pożądane będzie ich nawet pospieszne uporządkowanie. Widzimy zatem, że Humboldt nie oddziela arbitralnie kwestii prawdy historycznej od modusu jej prezentacji – „Darstellung”, wręcz przeciwnie, bezwarunkowo je łączy, z czego wypada wysnuć wniosek, że nie trzeba wcale być poststrukturalistą, by dostrzec to, co w zrozumieliśmy, aczkolwiek nieco przesadnym hołdzie dla Derridy nazwano „the opaqueness of language”. Obserwacja przeszłości poprzez metody jej przedstawiania, czyli także obrazowania, ściągnęła na Humbolta zarzut estetyzacji historii²²; nie jest on do końca usprawiedliwiony, dzieje bowiem w serii wielkich obrazów planował już Herder²³ i taka formuła myślenia o historii – czasem tylko martwa metafora,

²² Zob. FLAIG (1987), s. 80-86. Por. także uwagi Ernsta Schulina – SCHULIN (1982), s. 163-164.

²³ Bardzo wcześnie, bo już w *Dzienniku mojej podróży z roku 1769* odnaleźć można projekty Herdera zmierzające do osadzenia edukacji na poznawaniu historii uniwersalnej jako dziejów oświecenia ludzkości w całym jej bogactwie i różnorodności: „Ileż form i kształtów! Ileż przyszłych form amerykańsko-afrykańskiej literatury, religii, obyczajowości, myślenia i praw. Cóż za dzieło o rodzie ludzkim! O ludzkim duchu! Kultu-rze świata! Wszystkich obszarów! Czasów! Ludów! Nurtów! Mieszanka kultur! Form!” Dalej dodaje, że chodzi przede wszystkim o ukazanie różnych przemian i przeobrażeń, które dopomogły w osiągnięciu obecnego stanu danej kultury czy danego ludu. „Jak widać, historia ta nie jest niczym innym, jak szeregiem obrazów różnego rodzaju; nie może być

czasem pogłębiona o retoryczny namysł – wkradła się niepostrzeżenie w łaski wielu wybitnych historyków XIX stulecia. Wedle Humboldta historycznie uprawniony obraz dziejów powinien poruszać – oświeceniowo-retoryczny, czytaj: humanistyczny, rodowód tej powinności narzuca się sam przez się. Ten twórca nowoczesnego niemieckiego uniwersytetu, myśliciel zaprzątnięty wielkimi reformami owej epoki, nie trzymał się jednak kurczowo tej tradycji, która – prawdę rzekłszy – już dla Vica była po trochu długim cieniem wspaniałej przeszłości. Humboldt przełamuje tę tradycję, rozszczepiając ją, chciałoby się dodać, na symetryczne połowy: „Geschichtschreiber” i „Geschichtsforscher” – dwie natury historyka. Pragnie on poruszyć czytelnika prawdziwym obrazem dziejów, wstrząsnąć nim nie tylko po to, by przywrócić moralny ład, czai się tam i inne jeszcze, bardzo nowoczesne dążenie – dążenie do rozbudzenia zmysłu kształtowania rzeczywistości.

Uprawianie historii i działanie mają zatem cechy sobie pokrewne. Naśladowanie pojedynczych czynów na nic się nie zda, gdyż nie kieruje nim zmysł rzeczywistości, głębokie zrozumienie historii. Mało tego: ów zmysł postępowania w świecie realnej terażniejszości ćwiczy nie tyle sama materia faktów historycznych, ile sposób ich ujęcia, ich forma.

Z nieodpartą siłą, wzmocnioną echem dyskusji Hobbesa o cnotach w społeczeństwie, którego stanem normalnym, normą, jest wojna, powraca tutaj platońsko-arystotelesowska wątpliwość: czy żeby praktykować cnotę męstwa, należy wiedzieć, na czym ona polega, czy też wystarczy ją praktykować? Dla Humboldta, jako dla wiernego poddanego pruskiego, takowa niejasność miała dodatkowy wydzźwięk polityczny, choć można wątpić, czy przyjąłby on postać arystotelesowskiego pytania o dobrego człowieka i dobrego obywatela. Skoro jednak historia przyjmuje

w nim jednak ani jednego martwego pojęcia, inaczej wszystko stracone [...]” – HERDER (2002), s. 15, 40.

misję politycznej i obywatelskiej edukacji, kwestia jej formy staje się jeszcze bardziej paląca.

Humboldtowi zdecydowanie obce były pokusy idealizacji historii, czego, niestety, nie można powiedzieć o całym zastępie pruskich historyków. Dla niego forma historii ma wymiar twórczy i „idealny”, nie ideologiczny, a zaraz się przekonamy, że nie jest to pusta gra słów.

Dla wyjaśnienia tej sprawy Humboldt ponownie sięga do analogii działań poety i historyka, lecz tym razem interesuje go istota samego procesu. Pada w tym miejscu jedno z najbardziej zaskakujących i oryginalnych sformułowań: przedstawienie historyczne, tak jak przedstawienie artystyczne, naśladuje naturę. Naśladując naturę, oczyszcza ją z przypadkowości; oddając to, co konieczne, poszukuje „prawdziwego kształtu”. Artysta może, co prawda, odtworzyć zewnętrzny kształt przedmiotu, nawet z największą biegłością i wiernością, ale wówczas niczego nie ukazuje, pozostaje bowiem na powierzchni rzeczy. By wejść w głąb, wdrzeć się w prawdziwą, wewnętrzną budowę kształtu – rzeczy, musi powodować nim miłość czystej formy przedmiotu, aczkolwiek ukazanej poprzez organiczną budowę rzeczy. Z góry można przewidzieć, że tutaj wzorem są dla Humboldta – i dla nas także – Grecy. W jaki sposób jednak historyk dociera do idei?

Humboldt uporczywie przestrzega przed zniekształceniem pojęć „prawda” oraz „idea” w dziejach. Historyk, podobnie zresztą jak artysta, w żaden sposób nie powinien poprzestać na odwzorowaniu zjawisk, sytuacji czy zdarzeń, obojętne, jak piękne i bogate w szczegóły byłoby ich przedstawienie. Spełnienie postulatów prawdy przedstawienia domaga się nakreślenia wewnętrznych powiązań między zdarzeniami i zjawiskami – powiązań, które w związku z ich dynamiką należy nazwać „siłami”.

Dokładnie w tym znaczeniu, konkluduje Humboldt, aktywność poznawcza badacza dziejów prowadzi szlakami idei. Ogromny błąd przytrafia się tym wszystkim, którzy usiłują wy-preparować idealny szkielet z żywej tkanki historii. Tak postę-

pują filozofowie historii, stawiający dziejom kres w teleologicznym spełnieniu, jakiegokolwiek miary i barwy. Przyczyny ostateczne czy niewzruszone cele historii, niby to wywiedzione z ludzkiej natury, albo fałszują obraz dziejów, unicestwiając na poziomie wyjaśnienia swobodną osmozę sił czynnych w dziejach, albo w miejsce żywotnej całości zdarzeń, gwarantującej istnienie każdej jednostki w jej indywidualnym trwaniu, kładą martwą konstrukcję czasu zwieńczonego jakimś nieruchomym, niezmiennym celem. Jego bezwarunkowa ważność dosłownie wysysa znaczenie z pojedynczych zdarzeń, sprowadzając je do rzędu nieczytelnych drogowskazów, bezkrwistych manekinów – świadków urzeczywistnienia się owego celu.

Wszystkie te polemiki i rozstrzygnięcia były dobrze znane już wcześniej, ale Humboldt przystroił je w precyzyjny i przekonujący intelektualny sztafaż. Poznanie prawdy historycznej w obrazie przeszłości rysującym to, co konieczne, wychodzi od idei; wyobraźnia wypełnia i organizuje sens historycznej zmienności, a wniknięcie w owe siły, „wirkenden und schaffenden Kräfte”, przybliży nas do odgadnięcia struktury rzeczywistości, w której działamy. Ażeby działać, trzeba poznawać przyczyny. *Causarum cognitio* – tak głosi inskrypcja na sklepieniu Stanza della Segnatura Rafaela, gdzie sąsiadują ze sobą *Parnas* i *Szkoła ateńska*.

Chyba żadne pojęcie nie wywołało równie gwałtownych sporów w teorii historii, co właśnie pojęcie „przyczyny”. Trudność zasadniczej natury płynęła nawet nie tyle z posthumowskiego sceptycyzmu, ile z ciągłych, skonfliktowanych prób ostrego oddzielenia humanistyki od nauk ścisłych, czasem też usiłowań mających na celu przywrócenie tzw. jedności metody. Pomijając wszelkie meandry tych dysput, godzi się zauważyć, że Humboldt nie przywiązywał wagi do tej dychotomii. Bez porównania istotniejsza była dlań analogia sztuki i poznania historycznego, jak już można było zauważyć. Dała bowiem znać o sobie romantyczna koncepcja jedności poznania, zakorzenionej w jądrze wyobraźni jako źródle możliwości. A przyczyny nie sposób oddzielić

od możliwości, chyba że za cenę pogwałcenia pewnej tradycji i głęboko osadzonych nawyków myślowych.

Humboldt wyróżnia trzy rodzaje sił aktywnych w dziejach; działają one z pewną regularnością, powtarzalnością, trochę na podobieństwo praw przyrody. Pierwsze z nich Humboldt określa mianem „mechanicznych”, w ich świetle dzieje przypominają mechanizm zegarowy: jeden tryb wprawia w ruch następny element, tak jak jedno wydarzenie pociąga za sobą inne, można wręcz wymierzyć skalę zjawiska, siłę jego przyczyny. Naturalnie, Humboldt natychmiast prześwieśla ograniczoność i słabość tego typu wyjaśnień – ignorują one prawdziwie twórcze siły w historii, siły tryskające ze swobodnego, żywotnego impulsu.

Zdawać by się mogło, że dwa kolejne ogniska sił, fizjologiczne i psychologiczne, będą w stanie zaradzić powyżej zaprezentowanym niedomogom, ponieważ ich podstawą nie jest automatyczny ciąg przemian, wymuszony mechaniczną siłą ciężenia, lecz spontaniczny rzekomo proces, dokonujący się wewnątrz aktywnej historycznie indywidualności, a mogą nią być nie tylko np. wybitne jednostki, ale także narody, a nawet ludzkość. Siły fizjologii przenikają cały świat istot żywych, a nawet wytwory ducha, to dzięki nim możemy mówić np. o wzroście czy upadku kultury. Z kolei ludzkie namiętności czy skłonności, odczucia i pragnienia możemy wliczyć w poczet przyczyn o psychologicznym rodowodzie, historycy często i chętnie się do nich uciekali, by wytłumaczyć kierunek i kształt zdarzeń. Wszelako ani twarde reguły wzrostu i upadku, ani psychologia jednostek czy zbiorowości nie dotyczą prawdziwie twórczej zasady dziejów, nie determinują historii jednoznacznie. Z wielką ostrożnością Humboldt traktuje psychologiczne siły w historii, ponieważ spychają one wielkie konteksty historyczne – przedstawiciele szkoły „Annales” powiedzieliby tutaj zapewne o procesach długiego trwania – do rzędu psychologicznych rozterek i osobistych pobudek, a „wielką tragedię historii świata”, kończy z patosem Humboldt, sprowadzają do dramatów codzienności.

Nie sposób oprzeć się podziwowi nad mistrzostwem, z jakim Humboldt balansuje między ideami oświecenia i romantycznymi tęsknotami. Oświeceniowy model pisania historii świata według jednej zasady sąsiaduje tutaj z paradoksalną krytyką witalistycznej „ekonomii” zdarzeń i kultury; paradoksalną, boć romantycy, a i sam Humboldt, jak się zaraz okaże, stawiali sobie za cel wyjaśnianie historycznego wymiaru życia pojętego właśnie w kontekście witalizmu, tyle że sytuowanego poza dziedziną psychofizjologii. Pojęcia i metafory mechanizmu zegarowego, organizmu i *psyche* chwytają tylko to, co powtarzalne, regularne oraz typowe i nie ma powodu przeczyć, że w dziejach odnajdujemy również i takie okoliczności. Ta wielokrotnie wspomniana już idea, impuls, zasada czy przyczyna odznacza się naturą niezwykle zmienną i nieuchwytną. Jej przymiotami, które decydują o mocy kształtowania, są: pierwotność, spontaniczność, wolność, wreszcie nieprzerwana aktywność, jeszcze jedna niebywale ważna dla Humboldta cecha – rozumiemy ją niejako od wewnątrz, gdyż porusza z taką samą energią nas co historię. Wyślizgując się z sieci tłumaczeń „mechanicznych” czy psychologicznych, lokuje się poza faktycznością zdarzeń, choć nieprzerwanie na nią wpływa. Objawia się w dziejach już to jako „Richtung”, już to jako „Krafterzeug”, ale ujawnia się stopniowo, zawsze odsyłając do nieskończoności. Nie cofając się przed groźbą nadmiernej reinterpretacji poglądów Humboldta, można zaryzykować stwierdzenie, że to idea dopełnia swój zasób energii dziejotwórczej w zjawisku historycznym, jednocześnie działając ciągle jakby od nowa. „Idea może powierzyć siebie tylko jakiejś sile duchowo zindywidualizowanej” – osądza Humboldt²⁴, dając do zrozumienia, że wszelkie materialne, psychologiczne czy społeczne czynniki są nie tyle sprawcą, ile narzędziem. Idea czynna w dziejach poszukuje własnej przestrzeni, dąży do uzewnętrznienia, słowem – dzieje stają się wyrazem. Wszelka ekspre-

²⁴ VON HUMBOLDT (2002), s. 46.

sja zakłada jednak nie tylko ekspansję uczucia, siły uzewnętrzniania czegoś, lecz również swój podmiot, zawsze indywidualny. Nic dziwnego przeto, że Humboldt wreszcie przestaje wodzić czytelnika po zawiłych drózkach swojej teorii idei i oznajmia wprost, że każda ludzka indywidualność to idea w zjawiskach. Pryncypium duchowej „Individualität” przewyższa pozostałe uwarunkowania zdarzeń dziejowych ogólnością, tak właśnie – ogólnością, i energią.

Kwestią bezapelacyjnie pierwszorzędą pozostaje właściwe zrozumienie owej duchowej zasady indywidualności. Fundując wielorakość i zarazem wieloznaczność zjawisk dziejowych, czasem nadaje rytm życiu jednostki, czasem egzystencji narodu czy ludu w jego odrębności. Jej pole działania nie zamyka się jednak w czynach; wyższym przejawem obecności tej zasady mogą być, dla Humboldta najbardziej fascynujące, zjawiska życia i kultury, chociażby język. Historyk śledzący dzieje języka ukaże siły i idee, które go współtworzyły, nadając mu np. taką a nie inną motorykę albo ekspresję barwy dźwięku. Sęk w tym, że nie może zapominać, nigdy mu nie wolno, że w pewnym sensie język kształtuje sam siebie mocą wewnętrznej dynamiki, a to jeszcze nie wszystko. Jeżeli, dajmy na to, zależy od społecznej rangi użytkowników, to oni też wyciskają na nim swoje piętno.

Sięgnąwszy głębiej, okaże się, że historyk zdaje sprawę także z takich sytuacji, kiedy idea nie zdołała utworować sobie drogi w empirycznej rzeczywistości dziejów, kiedy jej ślad odciska się słabo i niemal niewidocznie, czy też wtedy, gdy wyradza się w coś niezamierzonego. Krótko mówiąc, historia jest grą możliwości, poniekąd muzeum rekwizytów, które nie zdążyły odegrać swojej roli.

Lecz nie jest to martwe miejsce. Idee uśpione przez wiele lat mogą nagle zacząć od nowa kształtować czas dziejów; w swojej spontaniczności i wolności unicestwią wszelkie rachuby i przewidywania – przez to właśnie pozycja historyka budzi głębokie wątpliwości.

Należy podkreślić, że Humboldt, pisząc o tajemniczości i spontaniczności działania idei, nie wprowadza pojęcia „woli”. Można snuć różne hipotezy, dlaczego tak się stało, boć przecież zasada indywidualności ducha całkiem nieźle nadaje się do tego, by wyposażyć ją w ten atrybut. Humboldt zdawał się jednak przekonany, że o woli w historii nie możemy dowiedzieć się tyle, by uczynić z niej siłę twórczą dziejów. Dziejopis kreślący obraz historii odsiewa to, co konieczne, a zatem aktywność sił – idei – od dziedziny przypadkowości. Zarazem jednak idee są sferą realizacji wolności – tego, czego nie sposób przewidzieć:

Z wielkiego umysłu lub potężnej woli może niespodziewanie zrodzić się coś nowego i nigdy nie doświadczanego [...]. Właściwie jest to bardzo piękny i frapujący aspekt dziejów, włada nim bowiem twórcza siła ludzkiego charakteru. Gdy potężny umysł, świadomie czy nieświadomie pozostający pod wpływem wielkich idei, dokonuje refleksji nad formowalną materią, wówczas zawsze powstaje coś pokrewnego owym ideom i dlatego obcego zwykłemu biegowi natury²⁵.

Przedziwna dialektyka historii Humboldta przewrotnie zatem perswaduje, że to, co wolne, jest konieczne. I chyba wypada się zgodzić, że ze stanowiska historyka rzeczy dokładnie tak się mają. Wykraczając poza faktyczność przyczyn, nazwijmy je umownie, „naturalnych”, historyk odnajduje sferę idei, będącą dziedziną wolności, on właściwie ją współtworzy, odtwarzając w sferze umysłowej *per analogiam* obraz przeszłości. Tej kwestii jednak, kluczowej dla teorii rozumienia dziejów u Humboldta, nie sposób tutaj szerzej analizować. Idea, rozwijając się w dziejach, kształtuje ich wizerunek, nadaje im rys konieczności, ale nie jest z nimi, oczywiście, tożsama.

²⁵ VON HUMBOLDT (2002), s. 24. Cytat pochodzi z innego eseju Humboldta, noszącego tytuł *Rozważania o przyczynach sprawczych w dziejach świata*.

Lapidarnie i aforystycznie tę sprawę podsumowując, wolno powiedzieć, że dla niemieckiego teoretyka historii to, co konieczne, jest faktyczne i wolne w swojej spontanizności oraz możliwości. I dodajmy natychmiast, że takowa implikacja nie działa w drugą stronę.

Zjawia Hegla została skutecznie odstraszona, ale nie duch Kanta, bo Humboldtowi miłe były oświeceniowe mrzonki o edukacji ludzkości ku człowieczeństwu, „Humanität” – kantowskiemu *a priori* rozumnej kultury. Za królewieckim myślicielem, całkiem konsekwentnie w granicach obranej drogi, Humboldt udowadnia, że „die Weltgeschichte ist nicht ohne die Weltregierung verständlich” („dziejów świata nie da się zrozumieć bez jakiegoś zarządzania światem”). „Rząd światowy” – Kant dla przykładu pojmował go praktycznie, jako postulat rozumu – w oczach Humboldta był gwarantem pojmowalności świata historii, gdyż pozwala odkryć pewien cel:

Celem dziejów może być wyłącznie urzeczywistnianie idei, którą ma prezentować ludzkość, i to urzeczywistnianie tej idei we wszystkich aspektach i wszelkim kształcie, w jakim skończona forma może się złączyć z ideą [...] ²⁶.

Ta zdecydowanie za długa i jak trzeba domniemywać, nużąca ekspozycja poglądów Humboldta ma jedną niewątpliwą zaletę: w powiązaniu z wyżej nakreślonymi pomysłami Droysena i Rankego daje przegląd najważniejszych elementów refleksji nad dziejami w domenie niemieckiego historyzmu.

Po Herderze i Humboldcie wszyscy już musieli – jak to lubią określać hegliści – głowić się nad problemami przyczyn, idei i sił strukturyzujących dzieje, wahając się, jak wiadomo, co do stopnia oceny odporności owych idei na temperaturę dziejów, czyli co do immanencji świata myśli w przebiegu historii. Różnił ich ponadto problem charakteru owych idei – przyczyn: czy są

²⁶ VON HUMBOLDT (2002), s. 48.

one objawem życia, witalistyczną energią kultury, czy może raczej czystymi myślami. Spory te wygodnie będzie ochrzcić mianem „walki romantyków z klasykami”, ale widzianej w odwróconej czasowo perspektywie. Nie czai się w tym żaden anachronizm. Jakkolwiek na przykład Ranke czy Droysen byli dumni z tego, że uwolnili naukę historii od staromodnego gorsetu filozofii dziejów i zrzucili naiwny, komiczny rynsztunek romantycznej, intuicjonistycznej egzaltacji, wdzierając w zamian surowy ubiór krytycznej egzegezy źródeł i zobiektywizowanego współistnienia wszystkich epok czy indywidualności, wcale nie mieli szczerego zamiaru pozbywać się owej szlachetnej patyny, jaką pokryte były spekulacje o duchu w historii, bo pod osłoną tego pojęcia można było przemycić różne koncepcje²⁷. Przedstawienia dziejów w formie kształtów albo obrazów, tęsknota za naocznym zetknięciem z przeszłością, problem samodzielnego istnienia i działania jednostki w historii, poszukiwanie prawdy historycznej jako czynność skorelowana organicznie ze współtworzeniem sensu przez dziejopisa, zawsze w obliczu konkretnej, terażniejszej konfiguracji teoretyczno-politycznej, wreszcie problem stosunku mikronarracji do „Weltgeschichte”, przy pamiętnej refleksji nad kreatywnością języka opowieści – ta układająca się w dobrze znany rytm melodia od dawna dźwięczała w uszach romantyków. Fragment z *Prelude* Wordswortha doskonale ilustruje nadzieje i słabości romantycznego przeżywania historii:

But that night
When on my bed I lay, I was most mov'd
And felt most deeply in what world I was
With unextinguish'd taper I kept watch,
Reading at intervals; the fear gone by
Press'd on me almost like a fear to come

²⁷ Zob. o tym w bardzo ważnym tekście Thomasa Nipperdeya – NIPPERDEY (1976), s. 59-73.

I thought of those September Massacres,
Divided from me by a little month
And felt and touch'd them, a substantial dread:
The rest was conjured up from tragic fictions,
And mournful Calendars of true history,
Remembrances and dim admonishments.

Żywa, dotykalna pamięć koszmaru, historyczne kroniki, tragiczna prawda – zmyślenie, na koniec napomnienia i wspomnienia wirują wokół bezsennej nocy, budując symboliczną wizję przeszłości. Romantycy, jak powiada Isaiah Berlin, już nie odkrywali wartości w obiektywnym czasie świata, lecz je tworzyli. Historia, ześrodkowana na indywidualnym przeżywaniu przeszłości, została obdarzona dodatkową funkcją legitymizacji tych wartości. Miała się ona dokonywać za pośrednictwem symbolicznych obrazów dziejów, symbolicznych, ponieważ nieprzerwanie odnawialnych w panoptikonie wyobraźni romantycznego poety, przekreślającego nikczemną terażniejszość potęgą historycznej idealizacji.

Z całą słusznością zatem można mówić o szeroko w swoim czasie dyskutowanym kryzysie historyzmu przede wszystkim w kategoriach załamania się jego klasycznej postaci – postaci osadzonej na kilku przesłankach, z których tutaj koniecznie trzeba powiedzieć o dwóch: 1) operacji rozumienia, która rozładowuje konflikt między wielością struktur znaczeniowych, sensotwórczych w dziejach a historycznością samego efektu rozumienia i relatywizmem w sferze aksjologii (sceptycyzmem poznawczym); i 2) narracji historycznej, która odzwierciedla faktyczny stan zdarzeń, ich przyczyn i motywów o tyle, o ile nie istnieje rozdział między myślą historyczną, przekazem tradycji i celami badawczymi – intencjami badacza. Umysł dziejopisa lustruje przeszłość, analizuje fakty i filtruje znaczenia, tworząc aktualne dlań (i dla jego czytelników) obrazy. „Anschauung” – doskonały wzorzec ukonkretnionej, żywej percepcji faktu historycznego,

scalającej w jednym akcie kształty faktu, jego dyspozycję podług idei oraz sens w dziejach, zaczerpnięty z estetycznych pism Goethego, z dużą dozą prawdopodobieństwa odsyłał ich do Goethowskiej interpretacji dziejów, ale nie tej z *Fausta*, tylko z *Campagnie in Frankreich*. Goethe, co wydobywa bardzo wielu badaczy, doświadczył wówczas narodzin nowej epoki – synonimu radykalnej przemiany w dziejach oraz nieodzowności nowej wykładni.

W tej chwili jest sprawą drugorzędną, że to najprawdopodobniej od Goethego zaczerpnięto nowoczesne pojęcie „epoki historycznej” – epoki jako czasu odrębnego, odmiennego i w sobie zamkniętego. Tutaj bowiem, jak i w wielu innych znanych przypadkach, konkretne wydarzenie historyczne, niekoniecznie zaraz wielkiej rangi (kto o tej randze decyduje?), okazało się impulsem do redefinicji historii. W tym akurat punkcie także Burckhardt nie był wyjątkiem.

Jeżeli się bliżej przyjrzeć, okaże się, że Burckhardt uporczywie powracał do kilku dat i zdarzeń historycznych, które napiętnowały i zapoczątkowały wielki kryzys XIX wieku²⁸. Jako świadek, obserwator i najbardziej wnikliwy krytyk kryzysu kultury tego czasu, dopatrywał się jego przyczyn nie w prostym, chronologicznym ciągu wydarzeń, lecz w znaczących przemianach postaw. Burckhardt był tego świadom z wyjątkową ostrością w stosunku do samego siebie – odejście od wiary chrześcijańskiej zaowocowało zwrotem ku historii, pragnieniem zdiagnozowania przeszłości po to, by uzyskać odpowiedź na swoje wątpliwości i określić obraz teraźniejszego kryzysu. Jak to sformułował potem w swoich wykładach:

Pamięć własnego przeżywania różnych czasów ziemskich duch musi przekształcić w swoje posiadanie. Co ongi było smutkiem i radością, teraz musi stać się [przedmiotem] poznania, dokładnie jak w życiu pojedynczego człowieka²⁹.

²⁸ Zob. także rozdział poprzedni niniejszej pracy.

²⁹ BURCKHARDT (2000), s. 359.

To było dopiero w 1868 roku. Dwadzieścia lat wcześniej, do głębi poruszony wydarzeniami 1846 roku w Szwajcarii, które nie ominęły Bazylei, Burckhardt wybiera dosłowną i przenośną drogę dystansu: odejścia w głąb historii i wyjazdu do umiłowanej Italii. Ucieczka estety, eskapizm i niesmak Paterowskiego Mariusza Epikurejczyka, który odwracał się od rzeczy brzydkich, wulgarnych, płaskich, od prymitywnych zachowań?³⁰ Po trosze tak, ale przede wszystkim decydujący okazał się sprecyzowany stosunek do polityki, będący rezultatem przemyśleń nad historią, osobiste doświadczenia, wreszcie typowy dla członków bazylejskiego „patrycjatu” wstręt do tłumu, motłochu, masy ludzkiej³¹. Burckhardt w żadnym wypadku nie podzielał entuzjazmu

³⁰ W *Marius the Epicurean* Patera estetyczny sposób przeżywania codzienności przeplata się nieustannie ze wspomnieniem żarliwości i świeżości doświadczeń z dzieciństwa. Wyniesiona z dzieciństwa, niczym nieuzasadniona awersja do węży powraca nagle: „Long afterwards, when it happened that at Rome he saw, a second time, a showman with his serpents, he remembered the night which had then followed, thinking, in Saint Augustine’s vein, on the real greatness of those little troubles of children, of which older people make light; but with a sudden gratitude also, as he reflected how richly possessed his life had actually been by beautiful aspects and imageries, seeing how greatly what was repugnant to the eye disturbed his peace”.

³¹ Ten element krytyki nowoczesności u Burckhardta mocno akcentuje i bardzo surowo ocenia np. Friedrich Jaeger, który wskazuje, że Burckhardt nie ujawniał cienia zrozumienia dla problemów na przykład wielkomiejskiej klasy robotniczej – JAEGER (1994), s. 150, oraz przyp. 259 na s. 301. Por. także uwagi Wolfganga Hardtwiga, który zaznacza, że brak zrozumienia problemów klasy robotniczej i kwestii reform socjalnych nie był przecież wcale typowy dla myśli konserwatywnej XIX wieku – HARDTWIG (1974), s. 296-297. Zdaniem Jaegera, antyliberalny i antydemokratyczny „afekt” politycznej myśli Burckhardta wynika także z estetyzacji pojęcia „polityka”. W listach Burckhardt nigdy nie stroni przed tyradami wymierzonymi w nowoczesne, wielkie miasto; jego synonimem była dlań architektura nowoczesnego Paryża, industrialny utylitaryzm zabudowy Londy-

dla ruchów rewolucyjnych i emancypacyjnych, dla owych wszystkich „Jugendbewegungen”, angażowanie się w teraz-

nu czy wulgarny, pozbawiony wszelkiego smaku i harmonii blichtr oraz gigantyczna skala neorenesansowych budowli XIX-wiecznego Wiednia. W liście do Maksa Aliotha z 1880 roku pisał o dawno zaprojektowanym przedsięwzięciu, mianowicie opracowaniu *Cacographie de Paris* – BURCKHARDT, Briefe VII, 1880. Podobnie oceniał architekturę Drezna, tę utrzymaną w stylu renesansu niemieckiego, i tę nawiązującą do form architektury włoskiej: „[...] kto nie może zrobić jednak nic pięknego, nie może zrobić nic w żadnym stylu i nie ma prawdziwej wyobraźni, temu nie pomogą żadne «motywiki» [«Motivcher»]” i dalej porównywał fasady budynków do „sceny z Ryszarda Wagnera” – co oczywiście wyrażać miało absolutny brak piękna i logiki – BURCKHARDT, Briefe VI, 679.

Wstręt do świata nowoczesnego, nie tylko do jego polityki i społecznych przemian, ale także do kształtu plastycznego i architektonicznego otoczenia, skłonił Burckhardta do wycofania się, przyjęcia maski „filistra” – na słynny list z listopada 1860 roku zwraca uwagę przede wszystkim Martin Warnke w bardzo ciekawym, może trochę zbyt wydumany, porównaniu sposobów oceny polityki młodego Burckhardta i Karola Marksa – WARNKE (1994), s. 135-158. W liście tym Burckhardt wyznaje: „Jestem filistrem tak bardzo, jak to tylko możliwe, i z filistrami gram w domino, z filistrami (oraz z kolegami, którzy podobnie się trudzą, by stać się filistrami) wychodzę pospacerować, pijam wino sans prétention, dolewam do dzbanka i w sobotę wieczór bez wyjątku bywam u moich powinowatych”. Martin Warnke słusznie zauważa, że owo skrycie się, wycofanie w bazyłęjski „Krähwinkel”, pipidówkę nie przymierzając, stanowi krok wstępny do określonej postaci oddziaływania na społeczność – WARNKE (1994), s. 150.

Wszelako żywiółowa wręcz niechęć, jaką Burckhardt żywił do modelowej postaci XIX-wiecznego filistra, znalazła swój najpełniejszy wyraz w licznych złośliwościach pod adresem turystów niemieckich, których spotykał podczas swoich wędrowek po Italii. „Anglików mogę znieść, ale mniej [znoszę] pewną inną nację” – oświadczył w liście do Roberta Grüningera i dodawał, że masowo spotyka się ich w galeriach obrazów. „Należą oni do tych nowoczesnych pielgrzymów, dla których pokutą jest śmiertelna nuda w obliczu dzieł sztuki” – BURCKHARDT, Briefe VI, 672. W napisanym trzy dni później liście do Maksa Aliotha, z 16 kwietnia 1875 roku, opisywał cztery niemieckie turystki, które z bedekerami w rękę wojsko-

niejszą politykę traktował na równi ze zdradą zasad „Alteuropa”. Świadectwem najwymowniejszym, pominąwszy współpracę Burckhardta z „Basler Zeitung” oraz „Kölnische Zeitung” na stanowisku politycznego komentatora³², pozostają listy; ich wagę bez cienia przesady można porównać z epistolografią Winkelmanna, jeśli mierzyć je siłą emocjonalnego napięcia, z Tocqueville’em zaś, gdy za miernik przyjąć ostrość osądu politycznego. W liście do Gottfrieda Kinkela, późniejszego oddanego rewolucjonisty i historyka sztuki, który skazany przez władze pruskie na śmierć za udział w wypadkach marcowych 1848 roku, uciekł z więzienia w przebraniu swej żony – historia godna Beethovenowskiego *Fidelia* – Burckhardt wytykał politycznym zapaleńcom brak doświadczenia oraz niezajomość historii:

Słowo wolność brzmi pięknie i dźwięcznie, ale ten tylko powinien mieć coś tutaj do powiedzenia, kto na własne oczy ujrział niewolnictwo pośród tej ryczącej masy, zwanej ludem, kto przypatrując się i cierpiąc przeżywał obywatelskie niepokoje. [...] Za dobrze znam historię, by od takowego despotyzmu mas oczekiwać czegoś innego niż przyszłego panowania przemocy, wraz z czym dzieje będą miały swój koniec³³.

Już ten list ukazuje jedną z ważniejszych cech refleksji historycznej Burckhardta – przekonanie, że świadomość historyczna reguluje stopień uczestnictwa w świecie teraźniejszym,

wym krokiem podeszły pod Palazzo Farnese. „I żadna z nich nie była nawet znośna, choć były młode” – ocenił bezlitośnie Burckhardt. Zresztą postać filistra, zainteresowanego wyłącznie zarabianiem pieniędzy, a nie żadną kulturą, była w opinii Burckhardta jedną z przyczyn załamania się „ducha niemieckiego” w XIX wieku. Jeśli ktoś nie ma dość pieniędzy, by stać się kimś w wielkim mieście, to jest tak, jakby nie istniał, osądzał Burckhardt w liście do von Preena – BURCKHARDT, Briefe V, 546.

³² Zob. o tym DÜRR (1937), przedrukowano tam artykuły i doniesienia Burckhardta.

³³ BURCKHARDT, Briefe II, 142.

umożliwia ocenę współczesnej polityki, będąc nie tyle jej kryterium, ile osią doświadczenia polityki. Burckhardt odsłania historyczny i logiczny, w sensie prawidła czy maksymy działania, sworzeń, spajający w jedno ideowy radykalizm z politycznym despotyzmem mas. W przywołanych już wykładach z 1868 roku radykalizm polityczny otrzymuje definicję naświetlającą jego istotę od strony postaw i intencji – to sposób myślenia oraz recepta na rzeczywistość, upatruje on zła w istniejącym stanie rzeczy i zakłada zniesienie owego zła na drodze budowy nowego porządku według abstrakcyjnych ideałów.

Burckhardt wiernie kontynuuje tutaj tradycję szkoły historycznej, dla której organiczny, powolny wzrost instytucji politycznych, respektujący lokalne, niepowtarzalne warunki i od prapoczątków ustalone zwyczaje miał być odpowiedzią na rozpasany racjonalizm oświeceniowych czarodziejów idei – „les philosophes”, ponieważ to oni właśnie, w imię owych „czysto rozumowych” postulatów, ściągnęli na ludzi tyranie państwa nieporównywalną z niczym innym. Nic przeto dziwnego, że cały pomysł porewolucyjnej restauracji, posiłkującej się zasadami legitymizacji, był tylko połowiczną, wątłą próbą przywrócenia dawnego ustroju, który wręcz wyrodził się we własne przeciwieństwo. Rezultaty rewolucji francuskiej nie zostały podważone, natomiast państwo ochoczo przejęło najbardziej złowieszczy spadek po rewolucji: „[...] ogromne rozszerzenie swego pojęcia władzy, które powstało w międzyczasie z Terroru [rewolucyjnego] i wszędzie naśladowanego napoleońskiego”³⁴.

Odległych, ukrytych w ciemnościach czasu źródeł tego procesu, którego konsekwencje Burckhardt wyprorokował w ponurych wizjach zuniformizowanej, zindustrializowanej masy, maszerującej w takt werbli i haseł „terribles simplificateurs”³⁵, na-

³⁴ BURCKHARDT (2000), s. 487.

³⁵ Ta znana i znamienna wypowiedź o nadchodzących rządcach, którzy niebawem zapanują nad „starą Europą”, znajduje się w liście do

leżało szukać u źródeł nowoczesności – w renesansie. *Państwo jako dzieło sztuki*, chyba najgłośniejszy i najbardziej kontrowersyjny rozdział *Kultury Odrodzenia*, opowiada właśnie o tym. Rozpad starej Europy to zarazem triumf modernizmu. W liście do Schauenburga z 1846 roku Burckhardt deklaruje swoje znużenie i *desinteressement* – dopiero sztuka antycznego Rzymu przyniesie mu odświeżenie, jemu, który z nutą ironii określa sam siebie mianem „Modernitätsmüde”:

Wy, faceci od pogody, idziecie ze sobą o lepsze, pograżając się coraz głębiej w tej okropnej epoce – ja natomiast jestem całkowicie spokojny, lecz bez reszty poróżniony z tymi czasami i dlatego uchodzę przed nimi na piękne, gnuśne Południe, które umarło dla historii, i każdy cichy, nagrobny monument ma mnie, znękanego nowoczesnością, odświeżyć swym antycznym dreszczykiem. Tak, chcę uciec od was wszystkich, radykałów, komunistów, przemysłowców, wysoko wykształconych, typów pretensjonal-

von Preena z 1889 roku i zawsze uchodziła za jedno z najtrafniejszych prorocत्व, odnoszących się do XX wieku; ale tego rodzaju refleksje natchnęły Burckhardta systematycznie, zwłaszcza po wojnie francusko-pruskiej. W innym liście do von Preena szwajcarski historyk zarysował scenariusz najdobitniej świadczący o jego niezwyklej dalekowzroczności i politycznej przenikliwości: „Obecnie jesteśmy jeszcze na początku. Całe nasze działanie, jako przypadkowe, dyletanckie i kapryśne, popadło w coraz śmieszniejszy kontrast z rozwiniętą i wypracowaną we wszelkich detalach celowością wojskowości, nieprawdą? Ta ostatnia musi dziś stać się wzorem dla wszystkich [form] życia. [...] W sposób najbardziej osobliwy odniesie się to do robotników; mam przeczucie, które na pierwszy rzut oka brzmi zupełnie jak szaleństwo, a przecież zupełnie nie chce mnie opuścić: państwo militarne musi stać się wielkim fabrykantem. Owe ludzkie masy w wielkich fabrykach nie mogą być na wieczność pozostawione własnej nędzy i żądzy; określona i nadzorowana miara mizerii z awansem i w mundurze, codziennie zaczynająca i kończąca [przy dźwiękach] werbli – to jest to, co logicznie musi nadejść. (Oczywiście znam historię wystarczająco, by wiedzieć, że sprawy nie zawsze odbywają się logicznie)” – BURCKHARDT, Briefe V, 587.

nych, refleksyjnych typów, abstrakcyjnych, absolutnych, filozofów, sofistów, fanatyków państwa, idealistów [...] ³⁶.

Ten list świadczy o głębokim kryzysie nie tylko ideowym i religijnym, który stał się udziałem 28-letniego Burckhardta. Wszyscy, wrzuceni tutaj do jednego worka „potępieńców”, reprezentują określone aspekty kultury nowoczesnej, będące stałym przedmiotem bezlitosnej krytyki. Narażając się na zarzut zanudzenia czytelnika, trzeba jednak koniecznie przytoczyć dalszy fragment tego obszernego listu-wyznania, ponieważ rzuca on światło na motywy decyzji Burckhardta; mniej w nich uprzedzeń aniżeli lęku przed odebraniem odpowiedzialności:

[...] zanim wtargnie powszechne barbarzyństwo (gdyż na razie niczego innego nie przewiduję), chcę jeszcze wykształcić w sobie trafny [osąd] oka, pełnego arystokratycznego upojenia kulturą, ażeby kiedyś, gdy rewolucja społeczna już wyszumi się przez moment, móc być czynnym przy nieuniknionej restauracji [...]. Zobaczycie, jakie czyste duchy zrodzą się jeszcze w ciągu następnych dwudziestu lat z tej ziemi! To, co teraz podryguje przed kurtyną, komunistyczni poeci, malarze i temu podobni, są po prostu pajacami, zabawiającymi tymczasowo publiczność. Wy wszyscy jeszcze nie wiecie, czym jest lud i z jaką łatwością przemienia się w barbarzyński motłoch. Nie wiecie, jaka tyrania zapanauje nad kształceniem pod pozorem tego, że kultura jest tajemnym sprzymierzeńcem kapitału, który należy zniszczyć. [...] Nie chciałbym doświadczyć tych czasów, chyba że byłbym do tego zobowiązany [...]. Zginąć możemy wszyscy; ja jednak chcę przynajmniej dla siebie odkryć tę korzyść, za którą mam zginąć, mianowicie kulturę starej Europy [„Alteuropa”] ³⁷.

Reakcją na kryzys modernizmu, wymuszoną poniekąd przez odmowę uczestnictwa, będzie zatem pielęgnowanie przeszłości.

³⁶ BURCKHARDT, Briefe II, 174.

³⁷ BURCKHARDT, Briefe II, 174.

Nie ma ono na celu kompensacji braku, bo ten dla Burckhardta stanowił konieczną przesłankę zachowania niezależności. W perspektywie osobistej, biograficznej pielęgnowanie historii nie obiecuje samozbawienia, lecz tylko nieustanne wzbogacanie świadomości świata realnego i jego genezy: wszyscy jesteśmy „dziećmi rewolucji”. Na szerszym tle uprawianie historii to ostatnia zaporą wzniesiona przeciw barbarzyństwu oraz duchowy obowiązek pamięci, legat przeszłości, który musimy chronić, bezwarunkowy postulat przechowania duchowej i kulturowej ciągłości.

Ten legat to ogromna domena przeszłości; wszelako nie są to dobra martwej ręki, mówiąc językiem prawników. Nie każdy ma do nich te same prawa, inne też bywają roszczenia. Kultywowanie przeszłości nie może być jej mumifikacją, a tym bardziej ideologizacją, aczkolwiek zasadne byłoby pytanie, czy sam Burckhardt uniknął owych niebezpieczeństw. W każdym razie, przynajmniej na płaszczyźnie intencji, był na nie słabiej wystawiony. Burckhardt stanowczo powątpiewał w pragmatyczną aktualizację dociekań historycznych, z której nie zrezygnowali ani Droysen, ani Ranke, ani nawet Humboldt. Jak pamiętamy, sam przyznawał się do postawy kontemplacyjnej, ponieważ dystans postrzegał jako kluczowy wymiar wolności:

Nasza kontemplacja jest wszelako nie tylko prawem i obowiązkiem, lecz zarazem wyższą potrzebą; jest naszą wolnością w samym środku świadomości straszliwego powszechnego uwikłania i strumienia konieczności³⁸.

W znaczeniu bardziej szczegółowym kontemplacja oplata niczym winna latorośl rdzeń historycznej rekonstrukcji – uporczywej rekonstrukcji minionego (przeszłego) horyzontu duchowego. Rdzeń ów podatny jest na wiele chorób, które podcinają jego żywotność, jak: niewyjaśniona relacja między treścią a celami

³⁸ BURCKHARDT (2000), s. 359.

zewnątrznymi poznania historycznego, obłudnie maskująca się rzekomym wpływem tradycji, niewłaściwe zrozumienie poczucia patriotyzmu, kwalifikowanie dziejów pod kątem szczęścia i nieszczęścia, zazwyczaj po zupełnie bezkrytycznym ustanowieniu naszych czasów miarodajną perspektywą etyczno-polityczną, wreszcie niejasne wyobrażenia o przyszłości, mocno i negatywnie rzutujące na ocenę historii.

Już to proste wyliczenie zagrożeń podważających status poznania historycznego wystarcza do stwierdzenia, że Burckhardt daleko odszedł od historycznych wzorców swoich nauczycieli – Droysena i Rankego. Droysen był do głębi przekonany, że określone cele polityczne wskazują kierunek badań historycznych i nie uważał tego bynajmniej za sprzeniewierzenie się misji historyka. Inaczej bowiem być nie może: jeśli historia ma być przewodniczką polityka, to zaprzeczanie temu wewnętrznemu powiązaniu jest po prostu automistyfikacją. I on, i Ranke bez wahania przyklasnęliby związanej formule Diltheya: „to, co stawiamy jako cel przyszłości, uwarunkowane jest definicją znaczenia przeszłości”.

W koncepcji Burckhardta taka maksyma miałyby, jeśli w ogóle, bardzo ograniczone zastosowanie. Przeszłość jako obiekt analizy i obserwacji może zaoferować miarę oceny „der Geschwindigkeit und Kraft der Bewegung, in welcher wir selber leben”, lecz nigdy kierunku i celu. To, co w obrębie naszych intencji mienimy celem działania, okazuje się nader często iluzoryczne. Przyszłość jest niepoznawalna i nie daje się projektować; w przeciwnym wypadku wszelkie nasze dążenia, cała sfera wolicjonalna uległaby stopniowej atrofii, zniknąłby jeden z czynników wolnego postępowania. Gdyby zajrzeć pod wierzchnią oprawę owego sporu, okazałoby się, że ścierają się tam także odrębne koncepcje wolności historyka. Dla historiografów szkoły pruskiej wolność realizowała się stopniowo w dziejach, prowadząc zgodnie z innymi siłami dziejotwórczymi ku utworzeniu państwa pruskiego; wolność jest możliwa tylko w ramach państwa, porządku polityczno-prawnego, dysponującego siłą zdolną do jej osłony,

jak też do wymuszenia pewnego poziomu moralnego. Trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy Ranke i Droysen nazwaliby ten proces rozumnym – byli wszak zagorzałymi antagonistami Hegla. Ważniejsza jednakowoż jest tutaj pewna metodyka konstruowania koncepcji wolności w historii. W swoich wykładach, opublikowanych potem pod tytułem *Historik*, Droysen odmienia słowo „wolność” przez wszystkie przypadki. „Siły moralne”, kształtujące dzieje, to mniej więcej właśnie rozmaite odsłony wolności, ruchu, zmiany. Wolność, przedzierająca się poprzez historię jako idea polityczna i indywidualna, przeplata się nieustannie z „metafizyką zmiany”³⁹, czyli – inaczej biorąc – przyczyna zmiany jest sama zmianą o tyle, o ile podąża w określonym kierunku. Droysen nie miesza różnych poziomów znaczeniowych konceptu „wolności”, chodzi mu o uhistorycznienie i zarazem racjonalizację pierwotnego impulsu przemiany w historii; z drugiej strony, dodajmy, Droysen oblicza siłę idei wolności głębią jej uwewnętrznienia – nie zapominajmy, że wolność w myśli Droysena to w pierwszym rzędzie moralny wymiar historii⁴⁰.

³⁹ Określenie Karla Löwitha.

⁴⁰ W pełni światem człowieka jako takiego jest historia oraz uzewnętrzniająca się w niej wolność działania, tworzenia i odpowiedzialności. Jak to Droysen ujmuje w wykładach z historyki z 1857 roku, pojęciem gatunkowym człowieka jest historia, czyli współtworzenie oraz współprzeżywanie owej wielkiej ciągłości, jaką jest wspólnotowa i postępująca praca ludzkości. Co prawda, każda jednostka podlega władzy tego, co ogólne, tak jak każda roślina czy zwierzę. Lecz w przeciwieństwie do świata przyrody człowiek nie jest raz na zawsze związany ową ogólnością, nie jest przez nią określony, ale ją nieustannie na nowo określa, jest wolny. To poprzez siłę jego „wolnej osobowości” urzeczywistniają się wszelkie idee kierujące dziejami, konkretyzują się owe określenia ogólne. Człowiek nie tylko je realizuje, ale też zmienia swój świat i samego siebie poprzez własną wolność w historii. Jej ostatecznym zakorzeniem jest wolność sumienia jako samowiedzy: „Zwierzę nie zna grzechu ni wolności, nie ma umiejętności postępującej pracy nad własną istotą i nie posiada też zdolności, by wyzwolić się z raz na zawsze ustalonej własnej typowości. Aliści

Burckhardt należał do najbardziej wytrwałych krytyków państwa pruskiego, a potem Rzeszy Niemieckiej. Wojny śląskie Fryderyka II, nieomal na równi z rewolucją francuską, w jego refleksji nad źródłami nowoczesnego kryzysu kultury zajmowały zawsze miejsce szczególne. Ukuta przezeń formułka dla Prus: „Maschinenstaat”, mówi wszystko, a strony poświęcone działalności Fryderyka II w wykładach o czasie rewolucji należą do arcydzieł ironicznej charakterystyki historycznej⁴¹. Teraz jednak lepiej będzie skupić uwagę na kwestiach ogólniejszej natury.

człowiek tę zdolność posiada, nie jest li tylko nieskończoną subiektywnością, lecz jest wolny, a realizując własną istotę poprzez własne wolne działanie w określonym przebiegu rozwoju, potrafi postąpić wbrew własnej istocie, on ją pojmuje tylko, trudząc się i poprzez niestrudzoną aktywność; jego sumieniem jest suma wiedzy o owej totalności, sumienie mu mówi, co jest dobre, a co złe. W sumieniu posiada najwyższe potwierdzenie samego siebie, cieszy się pełnią swojej wolności, ale także ma w nim ciągle napomnienie o odpowiedzialności. [...] w nim tylko ma pełnię wolności, lecz również mękę wyboru, błędzenia, niepowodzenia, całą odpowiedzialność. Jego cała istota obraca się w związkach m o r a l n y c h i świat, który ma sobie wytworzyć, jest światem m o r a l n y m [...]” – DROYSEN (1977), s. 24.

⁴¹ Por. ZIEGLER (1974), s. 23-29, oraz KAEGI (1954), s. 520-531. Jak przypomina Werner Kaegi, właśnie w tych wykładach, z lat 1861-1862, Burckhardt umieszcza idee Woltera po jednej stronie z działaniami Fryderyka II, idee Woltera, zakorzenione, jak mówi, w „nienawiści do tych wszystkich prawd, które nie dają się złapać za rękę”. Popularność Woltera nie płynęła wcale z jego „cieniutkich zdanków o człowieczeństwie czy deistycznej religii rozumu” – Wolter był obdarzony niezrównaną fantazją, lekkością i wdziękiem rezonera, rezonował o wszystkim bez wyjątku. Z kolei Rousseau, prototyp piewcy ówczesnej i wszelkiej rewolucji, motorem swego działania, swojej istoty uczynił „zazdrość wobec wszystkich”, wyniesioną z rozgoryczenia, która zaprowadziła go potem do uznania zła pojedynczych jednostek i pierwotnej dobroci wszystkich ludzi.

Nadmienić trzeba, że Fryderyk II Wielki zyskuje „zaszczytne” miano „der König Maschinendirektor” – KAEGI (1954), s. 523-528. Inna rzecz, dodaje Kaegi, że Burckhardtowskie oceny i sformułowania mają swój rodowód w romantycznej myśli politycznej, bardzo niechętniej Fryderykowi.

Burckhardt, jak zaznaczono na początku tego rozdziału, wiele zawdzięczał Droysenowi. Nic tego dobitniej nie poświadcza niż jeden z najsłynniejszych, najczęściej przytaczanych listów młodego bazylejczyka, wówczas jeszcze studenta szkół w Berlinie i Bonn, skierowany w lipcu 1842 roku do Freseniusa:

Nie uwierzysz, jak poprzez to, być może jednostronne, dążenie fakty historii, dzieła sztuki, pomniki wszelkich epok zyskują znaczenie jako świadectwa minionego etapu rozwoju. Uwierz mi, wzbudza we mnie straszliwy dreszcz, kiedy w przeszłości dostrzegam wyraźnie dzisiejsze czasy. Najwyższe przeznaczenie historii ludzkiej: rozwój ducha ku wolności, stało się dla mnie przewodnim przeświadczeniem [...]⁴².

Już tutaj pojawia się pewien niuans, drobna różnica, z czasem decydująca: Burckhardt kładzie nacisk na rozwój ducha ku wolności. Nieprzerwany spór o to, czy list ten zdradza heglizm autora *Kultury Odrodzenia we Włoszech*, czy też nie, można pozostawić na boku. Burckhardt, analizując sytuację po 1789 i 1815 roku, doszedł do wniosku, że idea wolności od chwili, kiedy staje się hasłem masowym, przemienia się w tyranję. Polityczne urzeczywistnienie wolności może przerodzić się w totalne zniewolenie. Nieco przewrotnie dałoby się to ująć w ten sposób, że ucieleśnienie wolności, czego nie da się osiągnąć bez jakiejś siły, niekoniecznie zaraz fizycznej, dla Droysena było równoznaczne z możliwością decydowania w dziedzinie porządku politycznego o sobie, ale, niestety, także i o innych. Burckhardt całą mocą swojej istoty odrzucał zakorzenienie wolności w sile. „Die Macht ist böse an sich” – zwykł powtarzać za Schlossem, jak już wiemy. Najwłaściwszym, najmniej narażonym na dialektyczne wypaczenie czy na autodestrukcję miejscem realizacji idei wolności jest ludzki duch – pogłębiona świadomość historyczna. Rozwinięta świadomość dziejów poszerza sferę wolności, wszelako je-

⁴² BURCKHARDT, Briefe I, 62.

dynie w odniesieniu do autonomii poznawczej jednostki wobec złudzeń i wymogów otaczającego świata. Mylnie jest przeświadczenie Droysena, że rozwój idei wolności ma sens moralny, wszak tutaj nie sposób dostrzec żadnego postępu – duch od zarania był w pełni sobą, przekonywał Burckhardt, ten zaś, kto pierwszy oddał życie za bliźniego, stoi od nas nieskończenie wyżej etycznie.

Dla Burckhardta zatem, pominiawszy na razie milczeniem jego implikowany pesymizm i niezgodę na etyczny meliorizm, miarą wolności będzie stosunek do samego siebie w świetle rzuconym przez dzieje na rzeczywistość teraźniejszych decyzji. Dzisiejszy świat, przekonuje Burckhardt, ideę wolności, nierozdzielnie sprzężoną z motywem ryzyka i odpowiedzialności, zamienił na pragnienie bezpieczeństwa. Tym samym rezygnuje się z takiej sfery wolności, jaką można by udoskonalać dzięki pogłębieniu historycznej świadomości. Dlatego Burckhardt uważał, że istotą duchowej wolności jest zdolność do wyrzeczeń, do zapomnienia o samym sobie. Wbrew potocznym opiniom nie podziwiał występnych kondotierów renesansu za ich siłę woli, choćby w zbrodni, za wzór zaś wielkości moralnej i historycznej stawiał zawsze ascetów i pustelników chrześcijańskich. Łatwiej więc przychodzi zrozumieć, z jakiego powodu w *Czasach Konstantyna Wielkiego*, charakteryzując osobowość Septymiusza Sewera, uznał, że jego wyniosłość i pycha były „prawie nowoczesne”.

Miałby rację ten, kto próbując oddać sprawiedliwość tym różnym koncepcjom wolności w historii, powiedziałby, że Droysen czy Ranke byli większymi realistami w sensie „Realpolitik”⁴³, Burckhardt natomiast reprezentował postawę idealistyczną, tj. łączącą go z ideami „Humanität” neohumanistów niemieckich schyłku XVIII wieku i przełomu stuleci.

⁴³ Por. bardzo cenne uwagi Lionela Gossmana, częściowo na podstawie ustaleń Hugh’a Trevor-Ropera – GOSSMAN (2002), s. 439-442.

Zagadnienia różnych wykładni wolności, które pojawiły się w niemieckim neohumanizmie, a potem wśród romantycznych idealistów, oraz dróg, jakimi wsączały się one w wizje historyków, przerasta ramy tej pracy. Jednak *nulla est fuga* i warto przynajmniej napomknąć o dwóch kluczowych aspektach tej sprawy. Historyk bada, rekonstruuje i ocenia działania oraz sytuacje, w których do nich doszło. I już w tym punkcie przed oczyma badacza rozkwita fascynujący paradoks, obsesyjnie powracający w dziejach namysłu nad historią. Kant, jak zawsze, ujął go z porażającą precyzją: ludzie, realizując cele zadane przez naturę kulturze, postępują zgodnie z „interese” rozumu, a ściślej mówiąc – powinni tak postępować. Między rozumnością i racjonalnością działania jako fundamentem kultury – rzecz jasna, kultury będącej tutaj ideą transcendentálną – a historycznym i kulturowym wcieleniem owego postulatu ziele przepaść. Nawet gdyby suma racjonalnych działań poszczególnych jednostek była racjonalna, co zresztą się nie zdarza – historia świata to historia ludzkiego szaleństwa – to i tak kantowskie cele kultury, wolność i ludzkość, byłyby zagrożone, nigdy nieosiągnięte. Naturalnie poczytano to za fundamentalną słabość kantowskiej filozofii kultury: owo rozszczepienie na postulaty rozumu praktycznego i faktyczną praktykę rozumu w historii albo w sferze faktów – empirycznych faktów kulturowych. Trzeba wszelako oddać sprawiedliwość geniuszowi królewieckiego myśliciela: porządek normatywny musi być podstawą kultury, jeśli człowiek ma zachować własną godność. Co ważne, jednym z fundamentów godności człowieka w kulturze będzie harmonijne zestrojenie władz umysłu, przesiąkniętych jakby właściwym nastrojem umysłu⁴⁴.

Nie wolno lekceważyć owego nastroju umysłu, gdyż od niego między innymi zależy skuteczne połączenie wewnętrznego

⁴⁴ Zob. o tym w ostatnio wydanej, świetnej, rozjaśniającej analizie Elżbiety Wolickiej – WOLICKA (2003), *passim*.

przedstawienia równowagi sił umysłu z uczuciami wyższymi: estetycznymi i etycznymi. Tam, gdzie na horyzoncie refleksji nad aprioryczną kondycją kultury Kant domagał się przynajmniej posłuszeństwa, jej funkcjonalność powinno gwarantować państwo rozumu jako cel działania w dziejach.

Fryderyk Schiller usiłował kroczyć wiernie kantowską marszrutą racjonalnego obowiązku. Cechowała go jednak o wiele większa wrażliwość na historię i problemy estetyki, uwidaczniająca się w epokach uznawanych za wzorcowe czy też doskonałe artystycznie. Nie wchodząc w szczegóły, na dwie kwestie należy zwrócić uwagę. W antycznej Grecji, miejscu rozkwitu wolności politycznej i indywidualnej, człowiek żył w doskonałej zgodzie z przyrodą i jego natura nie była jeszcze rozbita, sztuka i mądrość wspierały się wzajemnie. Forma rządów, oparta na regule wolności, powodowała, że każdy Grek mógł reprezentować całą epokę, nie tracąc swej indywidualności i niezależności.

Epoka współczesna, kontynuuje autor *Listów o estetycznym wychowaniu człowieka*⁴⁵, jest czasem zepsucia. Jedność duchową człowieka zrujnował duch specjalizacji, celowość rozumu i przyrody popadły w nieuniknioną sprzeczność. Człowiek został strącony do stanu niewolniczego, jest niewolnikiem ślepej siły natury albo jałowiciej w przywiązaniu do pustej formy moralnej. Odzyskać wolność, czyli na nowo zintegrować osobowość, można tylko na drodze pojednania popędu zmysłowego i popędu formalnego, czyli moralnego. Tak odnowi się kultura, natomiast duch rządów mechanicznego państwa ustąpi „królestwu pięknego pozoru”, państwu wolności. Estetyczny popęd formy, zrównoważywszy roszczenia popędu zmysłowego, zdejmuje z człowieka okowy przymusu fizycznego oraz moralnego. Państwo gry, wzniesione między państwem siły i „świętym” państwem prawa, rozwiązuje odwieczny dylemat wolności i konieczności – gra jako źródło tworzenia i obcowania ze sztuką, swo-

⁴⁵ SCHILLER (1972).

bodna gra, oczywiście, pozwala, by „jeden drugiemu objawiał się jako postać” – przedmiot tej gry. „Gra”, „postaci”, „harmonia popędów” tworzą sieć pomostów, zapośredniczeń, łączących odseparowane od siebie dziedziny kultury i natury. Możliwość i konieczność, czyli zmysłowość zamknięta w stosowną formę, dają szansę na zniesienie w państwie pięknego pozoru granicy między abstrakcyjną wolą (siłą) prawa a wolą indywidualną. Cel ogólny ludzkości spełnia się poprzez artystyczną działalność jednostki.

Schiller nie żywił złudzeń co do tego, że królestwo pięknego pozoru to postulat, realność obecna tylko w kilku „duszach subtelnych”. Utopijno-elitarystyczny rys tego państwa „pięknej natury” – Schiller pisał wręcz o „prawdziwym Kościele” i „rzeczpospolitej” – uzmysławia, że kondycja wielkiego poety leży gdzieś między rozmyślaniami Schleiermachera o przyjaźni a kręgiem Stefana Geoga, jeżeli pomyśleć o praktycznej stronie realizacji tych wzniosłych towarzystw „idealnych”⁴⁶. Osobowość Burckhardta, pełna rezerwy, dystansu, skrytości, jak najmniej pretendowała go do uczestnictwa w bractwach tego pokroju. Nie występuje też w jego pismach ostra dychotomia zmysłowości i formy, abstrakcji i jednostkowości w dziedzinie prawa i moralności, aliści – jak słusznie zauważył Wolfgang Hardtwig⁴⁷ – w koncepcji kultury Burckhardta ważną rolę odgrywa pojęcie „Trieb”, popęd, najmocniej rzucające się w oczy w *Kulturze Odrodzenia*.

Renesans, najogólniej biorąc, Burckhardt pojmuje jako genezę, nieodwracalną dynamikę i aktywny składnik nowoczesności. Strukturalny szkielet odrodzenia i wszechmoc państwa, ciągła zmienność i niepewność okoliczności, pragnienie wolności w polityce i życiu społecznym, rozwój indywidualności, nacechowany pragnieniem sławy i żądzą szyderstwa, ma jakby trzy punkty

⁴⁶ O kręgu wielkiego niemieckiego poety i o oczekiwaniach jego członków zob. fascynujące wspomnienia Karla Löwitha – LÖWITZ (1986).

⁴⁷ HARDTWIG (1988), s. 97-112.

przecięcia się sił, osie kierunkowe ówczesnych form życia i odczuwania, ośrodki zapalne energii historycznej z triadą pędów: „Machtgier”, „Sinnlichkeit”, „Habensdrang”. O państwach włoskich XV wieku czytamy, że „przedstawiają zgoła osobliwą mieszaninę dobra i zła. Książęta są tak wysoko ukształceni, tak niezwykle wybitni, indywidualność ich staje się tak charakterystyczna dla ich stanowiska i celu, że trudno dla nich stosować zwykłą miarę etyczną”⁴⁸. Cóż się za tym kryje? Faktyczny kult wielkiej jednostki i amoralny podziw historyka urzędzonego barwnością historii? Raczej nie. Burckhardt wskazuje, że wobec działań bohaterów historii tradycyjne kanony moralności nie tyle są niewystarczające, ile ich po prostu nie obchodzą. Toteż ich czyny i psychologię szkicuje pewną kreską w formie obrazów – przekrojów historycznych, motywy zaś, zakorzenione w chłodnym, wykalkulowanym – racjonalnym właśnie – oglądzie świata spraw publicznych wyprowadza z elementarnych, podświadomych wręcz impulsów.

Bardzo często jednak się zdarza, że taki sposób obrazowania historii, taki model narracji historycznej, wyślizguje się spod kontroli badacza i zaczyna trącić teatralną przesadą, pompacyjną odrazą albo, co gorsza, sarkastycznym pogodzeniem się z ludzką podłością. Burckhardt, jak mało który dziejopis XIX wieku, świadom uwagi i roli słowa w relacji historycznej, kontruje patos faktyczności za pomocą różnych zabiegów, najczęściej stłumionego tragicomizmu albo ironii. Z wielu przykładów jeden tylko, za to wielce znamienity:

Po raz pierwszy przybył Zygmunt (1414) przynajmniej w dobrym zamiarze nakłonienia Jana XXIII do uczestnictwa w zwołanym sejmie; wtedy to cesarz i papież z wysokiej wieży w Cremonie rozkoszowali się panoramą Lombardii, a goszczący ich u siebie tyran Gabrino Fondolo walczył z chętką strącenia ich z wieży. Po raz drugi zjawił się Zygmunt jako skończony awanturnik; prze-

⁴⁸ BURCKHARDT (1991), s. 31.

siedział wtedy z górą pół roku w Sienie, niby więzień przetrzymywany za długi, i z biedą tylko zdołał się wydostać do Rzymu na koronację⁴⁹.

Nie ulega wątpliwości, że w *Kulturze Odrodzenia* Burckhardt odkrywa jeden z najtrudniejszych paradoksów nowoczesnej wolności: zerwawszy zasłonę utkaną z „wiary, dziecięcej naiwności i ułudy”, jak brzmi chyba najsłynniejsza fraza z części o odkryciu świata i rozwoju jednostki, człowiek, wyposażony w bezgraniczne zaufanie do siły rozumu, traktuje świat polityki w wyższym stopniu racjonalnie, obiektywnie. W tej samej chwili rodzi się subiektywizm – Burckhardt rozumie tutaj przez subiektywizm nie element poznawczy, lecz świadomość samego siebie jako duchowego podmiotu. Pierwiastek wolności człowieka w polityce, społeczeństwie i wobec samego siebie – oświeceniowi myśliciele ukuli potem zgrabną formułę „sapere aude” – zawiera jednakowoż załączek autodestrukcji. Przełomowe znaczenie ma tutaj podporządkowanie rozumu popędowi – władzy i samostanowieniu. Burckhardta najbardziej przerażało to, że ta nowoczesna „Machtpolitik”, lekceważąc klasyczną etykę cnót, chociaż zewnętrznie się do niej przyznawała – wszak renesans to odrodzenie starożytności – wypaczyła także postawę Kościoła i zniweczyła transcendentny wymiar religii. Wielka wina leży po stronie samego Kościoła, który zapoznał swoje duchowe posłannictwo i poddał się rywalizacji o wewnątrzświatową potęgę. Pamiętajmy, że rozdział opisujący niepohamowany rozrost potęgi państwa kulminuje w postaciach Borgiów.

Hardtwig bardzo przenikliwie wykazuje, że upadek tradycyjnej moralności, stopionej właściwie w jedno z religijnością, rozrasta się nie tylko do poziomu kryzysu społeczeństwa. Dla Burckhardta, przynajmniej w XIX wieku, wiara była już niemożliwa. Napięcie, jakie narasta między zeświecczeniem instytucji

⁴⁹ BURCKHARDT (1991), s. 31.

prawa a roszczeniami rozumu i niepohamowanym popędem władzy – ustanowienia własnego ja – rozsadza klasyczny model relacji między polityką a religią. Cele polityczne nie są już dłużej, jak się wybornie wyraża Hardtwig, „relatywizowane” w obliczu duchowej i religijnej tradycji, żywiącej pretensje do transcendentnego umocnienia⁵⁰.

Burckhardt wysuwa wręcz tutaj tezę o nowej formie życia i człowieka. Antropologiczny przełom polega w gruncie rzeczy na niebotycznym rozszerzeniu sfery aktywności ludzkiej, która niepostrzeżenie wchłania także obszar wolności. Wolność do nieskrępowanego działania wcale nie pociąga za sobą wolności od działania. Popularna opozycja: „vita contemplativa – vita activa”, nie tłumaczy wszystkiego. Przekształcenie obrazu świata i człowieka przenika, niczym dreszcz, całą historię nowożytną. Klasyczni myśliciele ufali, że rozum jest w mocy okiełznać ludzkie popędy, nadać im kierunek ku dobru. Burckhardt wie już teraz, że rozum, zawierając przymierze z niezmierną siłą popędów, rozwija bujnie i wspaniale swoje panowanie i zdradza jednocześnie sam siebie.

Ten aspekt refleksji Burckhardta obnaża najgłębszy być może wyłom, jakiego dokonał on w paradygmacie historyzmu. Thomas Nipperdey⁵¹ przypomniał nam wszystkim, że historyzm, przy całym swym relatywizmie etycznym i estetycznym, przy awersji do niezmiennej natury ludzkiej, zakładał jednak zawsze celowość i racjonalność ludzkich poczynań. Burckhardt, dogrzebując się początków nowoczesności, odsłonił grozę nowej sytua-

⁵⁰ HARDTWIG (1994), s. 147.

⁵¹ NIPPERDEY (1976), s. 33-58, zwł. s. 39-41. Nipperdey pokazuje, że romantyczna faza niemieckiej nauki historycznej, w której tak ważną rolę odgrywała teza o nieświadomych pobudkach ludzkich czynów, nie znalazła uznania w oczach reprezentantów historyzmu i na przykład historyczny fenomen ruchów masowych spychano na margines, traktując go jako zjawisko elementarne. Burckhardt i tutaj, okazuje się, odchodzi od postulatów historyzmu.

cji antropologicznej: najbardziej racjonalne zamiary i projekty mają źródło w mrocznej irracjonalności, w „Triebkraft”.

Jakkolwiek Burckhardt do końca życia pozostał wielbicielem klasycznej starożytności, nie tylko klasycznego piękna, ale również klasycznej doktryny politycznej, w obrębie której nie obarczano państwa zadaniem szerzenia moralności publicznej, dlatego że nie znano surowego rozdziału państwa od społeczeństwa ludzi wolnych, to przecież miraż schillerowskiej wolnej i harmonijnej Grecji był dlań czymś całkowicie odległym. Nie analizując tutaj z braku miejsca fundamentalnych poglądów autora *Griechische Kulturgeschichte* na starożytną politykę, dość będzie przywołać uwagi o greckim *polis*, streszczając je w jednym zdaniu: „Krótko mówiąc, jest ono panem życia i śmierci, a także mienia i sumienia swych obywateli”⁵². Burckhardt lepiej niż ktokolwiek z jego mistrzów czy mu współczesnych uświadomił sobie, tak jak zresztą uczynił to poniewczasie Meinecke, bo w roku 1948, po „niemieckiej katastrofie”, że straszliwe zagrożenie drzemie w nieprzeniknionych, skrytych głęboko konfliktach, do jakich dojść musi w takiej konfiguracji zdarzeń, gdy rozbudzone masowe apetyty, podbudowane oświeceniową obietnicą dobrej natury ludzkiej, natkną się na opór, często wręcz nieświadomy, ze strony instytucji politycznych, które w istocie swojej przestały być polityczne i służą jedynie podsycaniu instynktu władzy i nowości.

Mężowie stanu nie usiłują dziś już zwalczać „demokracji”, ale się z nią liczą jakoś, by przejście do tego, co uchodzi za nieuniknione, uczynić możliwie niegroźnym. Prawie nie broni się dłużej formy państwa, lecz tylko jego zakresu i siły, a tymczasem demokracja przyczynia się do tego; zmysłu demokracji najczęściej nie oddziela się od zmysłu siły [...]”⁵³.

⁵² Ten cytat przytaczam za wybornym tłumaczeniem fragmentu *Griechische Kulturgeschichte* dotyczącego greckiego *polis*, pióra Jerzego Rohozińskiego, zamieszczonym w marcowym numerze „Mówią wieki” z 1998 roku.

⁵³ BURCKHARDT (2000), s. 495.

Historyczna wiedza o przeszłości, rozgoryczenie terażniejszością, nieuniknione zresztą, gdyż zespolone z poczuciem standaryzacji oraz barbaryzacji kultury, otwierają przed Burckhardtem jedyną możliwą perspektywę – pesymizm, tym silniejszy, im hałaśliwsza jest optymistyczna propaganda oświeceniowych i postoświeceniowych demagogów. „Czy wszystko po prostu stanie się biznesem, jak w Ameryce?” – pytał, porażony utratą niezależności artystów oraz powolnym zanikiem twórczej energii. Jak można zachować nadzieję w epoce, której kryptonimem jest „Erwerbsinn” oraz „kosmopolitischer Verkehr”?⁵⁴ Jakież model człowieka można zaproponować w porównaniu z ofiarnością polityczną czasów antyku czy duchową wielkością chrześcijańskich ascetów? Jak odnaleźć swoje miejsce, skoro dziś myli się techniczny postęp z duchową dojrzałością, a twórcza potęga XVI-wiecznych mistrzów pędzla czy XVIII-wiecznych geniuszy dźwięku martwieje i trwoni się w poszukiwaniu poklasku?

Burckhardt w żadnym wypadku nie szukał płytkiego pocieszenia w przeszłości, nostalgiczna idealizacja dziejów niezwykle rzadko gości w jego wypowiedziach, ale jest tam na przykład, gdzie podziwia szlachetność i prostotę obyczajów Greków, choćby i na tle nieopanowanej żądzy zemsty i morderstw, widocznej już u Homera. Burckhardt nie wierzył, że konserwatywni wielbiciel antyku kiedykolwiek zdołają odbudować hierarchiczny

⁵⁴ Pojęcia „zysk” i „wymiana” – kryptonimy świata nowoczesnego – Burckhardt następująco rozwinął w wykładach o epoce rewolucji: „Wielką nowością, stanowiącą przeciwwagę dla prasy, jest zmysł zysku. Związek zysku i wymiany wobec naszego życia wyprzedza wszystko inne. Z ochotą czyta się artykuł, a potem równie chętnie człowiek idzie do swojej pracy. [...] W ubiegłym stuleciu regentem było urodzenie, teraz jednak ustąpiło ono miejsca pieniądzwowi. Urodzenie i pieniądze były dla siebie przeciwwagą. Co jest bardziej uzasadnione? Chyba jednak trochę bardziej pieniądz: pieniądz jest czymś zasłużonym i nie trzyma się tak długo niegodnych go dziedziców, jak prawo urodzenia. [...] Świat chce pieniędzy i jeszcze pieniędzy. Bieda stała się najgorszym występkiem” – ZIEGLER (1974), s. 18-19.

ład kultury. Również i chrześcijaństwo traktował jako erę zamkniętą, wiele stuleci dzieli nas od świętego ducha wczesnych wspólnot chrześcijańskich. Lecz mimo to ów pesymizm, który znacznie więcej czerpał z obserwacji świata niżli z lektury Schopenhauera, nie popycha go w stronę rozpacz; przeciwnie, staje się podnietą do refleksji i do – działania. Obecne i dawne zniewolenie człowieka przekonuje, że autentyczna wolność to tylko krótkotrwałe rozbłyski na mrocznym niebie przymusu i konieczności. Zdarzenia wielkie i tragiczne – a takich jesteśmy świadkami nawet w tej magmie nowoczesnej miernoty, która nas więzi i razi – „pozwalają duchowi osiągnąć dojrzałość i dają mu inną miarę rzeczy, niezależne oszacowanie spraw ziemskich”⁵⁵. Nie ma co się łudzić, że nowsza kultura pojedna schillerowskie popędy. W nowej konfiguracji zdarzeń one już po prostu nie istnieją, forma moralno-estetyczna i natura przeistoczyły się w samym rdzeniu doświadczenia świata religii i historii. Jedyne realną, niezagrożoną, w pełni autonomiczną i samodzielną sferą wolności pozostaje obszar namysłu nad historią.

Aby refleksja historyczna przynosiła jednak owoc w postaci wyzwolenia od łańcucha konieczności i przypadku, musi zostać poddana ascetycznej dyscyplinie. Jej reguły nakładają na adepta historii obowiązek ćwiczenia się w oczyszczaniu pola widzenia oraz rozwijania dojrzałości rozumienia. „Miał szczęścia, celem tych, którzy są do tego uzdolnieni, *volentium nolentium* będzie poznanie”. Wpierw zatem dojrzeć musimy marność i skromność naszych wysiłków w świecie zdarzeń; nie może to jednak zobętniać historyka na zło, ból i krzywdę. W ostateczności historyk dąży do tego, by w wewnętrznej wolności ducha – myśli i rozu-

⁵⁵ BURCKHARDT (2000), s. 485. Doświadczamy tego przede wszystkim w momentach kryzysów, ale kryzysów autentycznych, wtedy gdy pojawia się naprawdę cierpienie, które dąży do czegoś nowego, a nie tylko do obalenia sytuacji zastanej. Dlatego kryzys można postrzegać jako „nowy węzeł w rozwoju”, pisze Burckhardt.

mienia – zająć pozycję podobną do pozycji kogoś niezaangażowanego, bo wolnego od lęku o siebie, pozycję kantowskiego kontemplatyka wzniosłości. Burckhardt rozumie, że jest to tylko perfekcjonistyczny postulat:

Gdybyśmy umieli zrezygnować całkowicie z naszej indywidualności i historię nadchodzących czasów oglądać z takim samym spokojem i niepokojem, jak spoglądamy na widowisko natury, na przykład na morską burzę [stojąc] na twardym lądzie, wówczas, być może, przeżylibyśmy świadomie jeden z największych rozdziałów historii⁵⁶.

Coś jeszcze przemawia za ulokowaniem wolności w duchowym azylu samoświadomej, poszukującej i poznającej jednostki. Wymarzona przez Burckhardta „duchowa mapa” kultur, jak to ładnie określa, obejmująca zarazem element duchowy oraz materialny dziejów, oddająca sprawiedliwość niezmierzonej różnorodności kultur, ras, ludów, obyczajów i religii, może zostać wyrysowana tylko przy założeniu duchowej ciągłości w iluzoryczności i zmienności dziejów, natomiast zjawiska życia politycznego i społecznego musimy uznać za jedyny możliwy nośnik sił moralnych. Ciągłość materialna jest czymś w najwyższym stopniu chwiejnym i znikomym; przemiany materialne i duchowe pokazują się w swoich podstawowych kierunkach od tej samej niejako strony, ale byłoby niedorzecznością zakładać, że przemiany materialne warunkują, pociągają za sobą, powodują czy są przyczynami przeistoczeń w obszarze myśli. Zanim nastąpi zmiana materialna, musi już stać się częścią historii, musi zostać myślowo ujęta i „zaprojektowana”. „Duch, który zna zmienność – powiada Burckhardt – nie zna przemijalności”.

Naturalnie kłótnia o pierwszeństwo ducha nad materią to dyskusja jałowa i prowadząca donikąd. Możliwe, że filozofia historii rozstrzyga tę dysputę. Historyk, dla którego zasadą pracy

⁵⁶ BURCKHARDT (2000), s. 540.

historycznej jest koordynacja zjawisk, a nie ich subordynacja, dostrzega tylko wzajemne związki między wydarzeniami, ich zapętlenia, konfrontacje. Taka koordynacja jest największą umiejętnością historyka, bo poprzez właściwe zestawienia ujawniają się osie zdarzeń, odsłonięty bywa sens zjawisk i procesów. Świadomość tej historycznej zdolności oraz wielkich kłopotów z nią związanych, kłopotów natury poznawczej, towarzyszyła Burckhardtowi przez całe życie. W liście z 1842 roku czytamy, że cała gra nie toczy się o „kruche poustawianie faktów obok siebie”, lecz o „Sichtung der Facta”⁵⁷; kluczowy argument dotyczy tego, co interesuje dziś człowieka, co dziś jest istotne. „Antykwaryczna” metoda uprawiania historii uśmierca właściwe dążenie do prawdy historycznej – tutaj znajduje się załączek nieślabnącej, szyderczej postawy Burckhardta wobec „viri doctissimi” i całego akademickiego establishmentu historyków w Rzeszy Niemieckiej.

Niewiarygodna wielość punktów widzenia historii, bogactwo perspektyw, rozmiar interpretacji to rzecz naturalna. Wykładnie przeszłości mają swoją historię. To sytuacja wiecznego niepokoju. Przepiękne, zasłużenie słynne i popularne zdania z *Weltgeschichtliche Betrachtungen* brzmią tak:

Duch jeno jest wichrzycielem i trudzi się dalej. Rzecz jasna, owe formy życia przeciwstawiają się zmianie, lecz przełom, czy to przez rewolucję, czy na drodze stopniowego rozkładu, załamanie się religii oraz moralności, domniemany schyłek, wręcz zmierzch świata, tak czy owak nadchodzi. W międzyczasie jednak duch wznosi coś nowego, coś, czego zewnętrzne naczynie z czasem dozna tego samego losu⁵⁸.

⁵⁷ BURCKHARDT, Briefe I, 59.

⁵⁸ BURCKHARDT (2000), s. 357. Martin Warnke zwrócił uwagę, że sformułowanie: „Der Geist ist ein Wühler” wykorzystuje topos zaczerpnięty z *Hamleta* Szekspira, używany potem przez Hegla w wykładach z historii filozofii – WARNKE (1994), przyp. 29 na s. 155. Chodzi o jedno z najbardziej

Karl Löwith ową ciągłość duchową dziejów widzenia historii uznał za czysto życzeniowy postulat⁵⁹, tym bardziej zadziwiający, że Burckhardt odrzucał bez wyjątku myślenie o historii w kategoriach szczęścia i nieszczęścia. Im mocniej autor *Weltgeschichtliche Betrachtungen* pogrążał się w pesymizmie wywołanym zerwaniem tradycji kulturowej Europy przez zdarzenia rewolucji francuskiej i czasami napoleońskimi, z tym większą nieustępliwością podnosił kwestię duchowego *continuum* Europy. Nieustająca, nieznaną przerw aktywność duchowa, praca ducha, wytwarzająca siłą swej wewnętrznej dynamiki zawsze coś nowego, przypomina nieco witalistyczną energię życia. Witalizm z połowy XIX wieku jest niesłychanie zajmującym nurtem myślowym; badawczy zamiar poznania życia historyczno-społecz-

znanych zdań Hamleta, skierowanych do ducha swojego ojca: „Ha krecie! Tak prędko umiesz szybować pod ziemią? Wyborny z ciebie minier” (*Hamlet* I, 5; tu w tłumaczeniu Stanisława Barańczaka). August Wilhelm Schlegel przełożył te słowa następująco: „Brav, alter Maulwurf! Wühlst so hurtig du? O trefflicher Minierer!” Ta aktywność ducha, nieustająca nigdy, nieprzerwana, jawna i skryta, wzniosła i podła, szlachetna i szydercza, twórcza i destruktywna, pozostaje najbardziej tajemniczą i najgłębszą zarazem zasadą kultury. Jest ona w pełni ambiwalentna i autonomiczna, choć pociąga za sobą najróżniejsze przemiany, aliści najtrudniej ocenić jej sens, określić jej kierunek. Trzeba też pamiętać, że słowo „Wühler” w połowie XIX wieku w Bazylei mogło oznaczać rewolucyjnego radykała, burzyciela porządku. Dlatego w liście do Kinkela z 1845 roku Burckhardt pisał: „Od czego powinno się teraz zacząć? Masy zostały wciągnięte do polityki przez owych burzycieli (a nie wyborców, jak mi uporczywie kazał pisać redaktor «Kölnische Zeitung») i gadają tylko z nimi. Prawdziwa wieża Babel” – BURCKHARDT, *Briefe* II, 146. Chodzi tu o grę słów, która łatwo mogła stać się przyczyną nieporozumienia z korektą kolońskiej gazety: „Wühler” – awanturnik, rozrabiaka oraz „Wähler” – wyborca. Zob. także PEETZ (1997), przyp. 16 na s. 454-455. Naturalnie rodzi się podejrzenie, że Burckhardt nawiązuje tutaj przewrotnie do Janowego „Duch [wzgl. wiatr] tchnie, kędy chce” – J 3, 8.

⁵⁹ LÖWITH (2002), s. 27.

nego sprowokował najróżniejsze odpowiedzi, od pozytywistycznej mrzonki „fizyki społecznej” po nietzscheański kreatywnizm, propagujący wiarę w „wieczny powrót” wszystkiego. Akcentując twórczy, polimorficzny i zasadniczo nowatorski wymiar ducha, Burckhardt w celach polemicznych, jak się zdaje, syntetyzuje trzy tradycje. Idealistyczne zabarwienie i podobieństwo do pomysłów Droysena jest niepodważalne; w pewnym sensie jednak Burckhardt osłabia ów historyczny ideał zmienności, wydobywając aspekt twórczej nowości, która istnieje w czasie – a to już idea wyrażona bodaj po raz pierwszy przez Augustyna, analizującego w niedościgniony sposób zanurzoną w czasie innowacyjność ludzkiej egzystencji i działania. Duch zapoczątkowuje coś istotnie nowego, ponieważ istnieje w czasie. Idealne postaci ducha to heglowskie zmyły. Na koniec wreszcie, „Geist” jako „Wühler” w opinii piszącego te słowa pobrzmiwa wyraźną aluzją do chrześcijańskiego poczucia niespełnienia, niezakończenia, ciągłego bycia w drodze⁶⁰, z tą podstawową różnicą, rzecz prosta, że Burckhardt bez wahania odsuwa jakąkolwiek teodyceę i teleologię poza obszar badań historycznych.

Dziejopis i badacz, kartograf duchowych krain i narrator, twórca obrazów i poeta dziejów – jak wzniośle brzmią te pseudonimy historyka w ustach sceptyka znajdującego swoje prawdziwe miejsce. Historyk winien konstruować obrazy – młody Burckhardt bez końca powraca do myśli, że historia jest dlań ciągiem poetyckich obrazów, „najpiękniejszych malarskich kompozycji”. Jego zainteresowanie sztuką, podróże, „Landschaftskleckerei”, jak bez zbytniego entuzjazmu kwalifikuje, niesprawiedliwie, swoje rysunki – wszystko ma wspólne źródło, jeden początek: „Durst nach Anschauung”. Czego nie dojrzy się przez naoczny kontakt z dziejami, uzupełni wyobraźnia; nie powinna ona mieć romantyczno-fantastycznego szlif, lecz rozkoszować się „cu-

⁶⁰ Wystarczy przypomnieć, w jakich kontekstach pojęcie „duch” występuje w listach św. Pawła!

downym procesem rozkwitu i wiecznie nowymi odsłonami ducha". Z jakim wszelako trudem powstaje wizerunek historii! Burckhardt nie podtrzymuje fikcji bezproblemowej relacji między intencjami badacza, stwierdzeniem faktów i celami interpretacji. By w ogóle poznać coś historycznie, historyk zaczyna od czynności ahistorycznej – rozkłada, manipuluje jednością strukturalną życia duchowego dawnej epoki; a i to nie wszystko. Największym nieprzyjacielem rzetelnej refleksji historycznej staje się wówczas, gdy rozrywa jedność czasową i równoczesność zdarzeń, baczny na wymogi narracji i natury językowej prezentacji.

Z tego punktu widzenia sprawą niecierpiącą zwłoki będzie więc ustalenie trwałych matryc życia dziejów. Niezrównana metafora ducha jako wichrzyciela pozwala nam podejrzewać, że Burckhardt nie proponuje już analizy sił twórczych historii, choć to pojęcie stosunkowo często się u niego przewija. Twórcza, odradzająca i na nowo kształtująca aktywność ducha jest czymś pierwotniejszym i głębszym aniżeli działanie sił czy idei. Poza tym stwierdzenie obecności jakiejś przyczyny czy mocy formującej w gruncie rzeczy odnosi do niej samej – każda zmiana byłaby wyłącznie jej symptomem, niczym więcej. Należy więc szukać takich struktur, które byłyby znaczące, trwałe w całej historii ludzkiego ducha i stanowiłyby odpowiedź na absolutnie fundamentalne potrzeby człowieka. Burckhardt mawiał, że historyk jest w stanie wyróżnić rozmaite struktury w historycznej egzystencji jednostek i społeczeństw, co po swoistej deszyfracji znaczy, że są one wytworem aparatu interpretacyjnego i aksjologicznego historyka. Sam wszelako skoncentrował uwagę na trzech potencjach, funkcjonujących wszędzie tam, gdzie wykrystalizował się stan umysłowy dający się ogarnąć historycznie: państwa, religii i kultury. Nikogo nie trzeba przekonywać, że potencje to ani siły, ani idee historyków szkoły pruskiej. Jak się dalej okaże, ich historyzm wcale nie wykluczał sporu o naturę ludzką i bazylejski historyk wziął w nim czynny udział. Pod kątem metody trzy potencje tworzą system światełkówek albo połączonych ze sobą ka-

nałów, którymi historyk zstępuje w głąb i w ciemności historii. Ponieważ wzajemnie się oświetlają, budują jakby system zwierciadeł pozwalających na wielokierunkowe i wszechstronne prze kroje w poprzek wiązek czasu i znaczenia.

Z powodów, które staną się jasne w następnym rozdziale, wybieramy Burckhardta analizę relacji między potencją religii i kultury, a dlatego właśnie, że jak pisał Yates:

Tej wiedzy w żadnej szkole pieśni nie nabędzie,
W pomnikach własnej chwały tylko ją odkrywa.
Dlatego ja morzami żeglując przybyłem
Do świętego miasta Bizancjum⁶¹.

Pesymista, sceptyk, agnostyk i ascetyczny esteta Burckhardt urasta nagle do rangi jednego z najświetniejszych analityków kryzysu religii oraz upadku uczucia religijnego w XIX wieku. Dlaczego? Przekonajmy się wspólnie.

⁶¹ Tłumaczenie Czesława Miłosza.

V. STARCIE DWÓCH POTENCJI – religia i kultura w wieku „moralności”

Niełatwo byłoby stanowczo i jednoznacznie rozstrzygnąć, czy religia, pojmowana jako jedna z trzech potencji w dziejach, zajmowała w myśli Burckhardta pozycję wyróżnioną. Naturalną koleją rzeczy najbardziej fascynowała go kultura, którą rozpatrywał w świetle kluczowych idei, będących równocześnie podglebieniem, podstawą wzrostu każdej sfery kultury: spontaniczności, wolności i twórczości. Organiczna metafora okazywała się tutaj jak najbardziej na miejscu – państwo, religia, kultura, wzajemnie na siebie oddziałując, wzrastają, rozwijają się i przemijają, a przez to zostawiają swój ślad, odbłask w rozmaitych tradycjach i dziedzinach. Pojedyncze elementy żyją często nieświadomie w bardzo odległych czasowo konstelacjach i jak powiada Burckhardt, zawsze trzeba je wliczyć w nieświadomie dokonywany rachunek, „in solches unbewußtes Aufsummieren”.

Czego jednak dotyczy taki rachunek? Czy jest to rachunek osiągnięć liczonych miarą postępu? Nie, rzecz jasna, i jak to już kilkakrotnie było wspomинane, Burckhardt ostro odcinał się od oświeceniowej historiozofii w redakcji takiego choćby myśliciele, jak Turgot – dla zobrazowania postępu ludzkości francuski historiozof odświeżył metaforę dziewiczych lasów Ameryki, których obumierające szczątki (czytaj: minione kultury) budują glebę, a z niej wystrzelą jeszcze dorodniejsze drzewa oświeco-

nego świata XVIII stulecia¹. Był to zresztą, jak wiadomo, spór o wiele starszy od pomysłów Turgota – jeśli ktoś wątpił w możliwość ulepszenia pojedynczego człowieka, mógł w zamian głosić tezę o doskonaleniu się całej ludzkości. Coś z tego, aczkolwiek w atmosferze duchowej całkowicie nieprzystającej do „epoki rozumu”, zamajaczyło w *De monarchia* Dantego:

Jest zatem rzeczą oczywistą, że tą szczytową możliwością, którą jest w stanie zrealizować cała ludzkość, jest potencja, czyli moc intelektualna. A ponieważ ta potencja intelektualna nie może zostać zaktualizowana przez jednego człowieka, ani przez którąkolwiek społeczność wymienioną poprzednio, konieczne jest więc istnienie wielości w obrębie rodzaju ludzkiego po to, by przez nią mogła się ziścić cała potencja ludzkości².

Genialny poeta zrewidował wszelako ten pogląd w *Boskiej komedii*, w VIII ks. *Raju*:

„Byłoby – dodał – dla ludzkiego rodu
Gorzej, gdyby żył w niespołecznym stanie?...”

„Tak – rzekłem – ani nie pytam powodu”.

„A istniałby ten stan, gdyby ziemianie
Za rozmaitym powołaniem nie szli?”

„Nie i w tym stoi jasne mistrza zdanie”.

[...]

Siła okrężna niebios własnym znaczy
Piętnem wosk ziemski z odwiecznego prawa,
Lecz na stan ani krewieństwo nie baczy.

Jakub się rdzennie różni od Ezawa,

Romulus idzie z tak ciemnego rodu,

Że mu się Marsa za ojca podawa.

Nie byłoby różny płodzący od płodu

¹ Zob. świetne interpretacje Erica Voegelina – VOEGELIN (1975), s. 90-109, zwł. s. 104.

² DANTE (2002), s. 32-33.

I twórca zawsze odbiłby się w tworze,
Gdyby nie czujność Bożego zachodu³.

(115-120; 127-135)

Żadna wizja historii nie powinna bowiem pomijać odniesienia sensu dziejów do poszczególnego, konkretnego człowieka⁴, żadna historyczna teleologia nie jest w mocy odślonić celu tak uniwersalnego, by przesłonił wymiar biografii albo działania pojedynczej osoby. Jeżeli przypominamy sobie akurat w tym miejscu rozważania sokratejskie z *Gorgiasza* o sprawiedliwości wobec samego siebie w cierpieniu, a dalej, powiedzmy, augustyńskie „rozłogi” pamięci i teorię miłości, skupioną wokół sensów pojęć *uti* i *frui*, wreszcie suchy, precyzyjny wykład imperatywu kategorycznego Kanta, wszędzie dostrzeżemy zbliżoną trudność: albo moralność jest „historyczna”, a to znaczy o wiele więcej niż tylko „historycznie umotywowana”, i wówczas ma dla historyka walor co najwyżej eksplikacyjny, a problem „znaczenia” i „odpowiedzialności” rozpląta się w czasowej przemienności konwencji, albo też została ufundowana raz na zawsze i nie troszczy się o dzieje, co z kolei powoduje, że pojęcia moralne stają się dla historyka nieużyteczne, sprzeczne bowiem z jego historycznym doświadczeniem wielości kultur, hierarchii etycznych i przekonań.

Czy tę trudność rozwiązuje chrześcijaństwo, które – obok judaizmu – najwięcej czerpie z doświadczenia dziejowego w obrębie coraz to oddalającego się spełnienia eschatologicznego, to rzecz do dyskusji. W każdym razie Burckhardt głęboko powątpie-

³ Tłumaczenie Edwarda Porębowicza.

⁴ W przypadku rozważań Dantego oczywistą trudność stanowiło odwoływanie się przezeń do koncepcji Arystotelesa, wedle którego pojedyncze dusze są śmiertelne, nieśmiertelne zaś tylko gatunki. Dlatego Dante odszedł od tych koncepcji w *Boskiej komedii*. O idei kultury u Dantego zob. np. NIEDERMANN (1941), s. 57-58.

wa w realność historycznej teodycei w XIX wieku; „Państwo Boże” Augustyna nie może już stać się drogowskazem⁵. Prowidencjonalistyczna wykładnia dziejów zachwiała się pod ciosami filozoficznie nastrojonych historyków, Woltera chociażby, czy Gibbona, zrównującego właściwie barbarzyńskość i niektóre formy historycznego chrześcijaństwa, czyli religię, by posłużyć się tutaj trafnym tytułem świetnej pracy J.A. Pococka⁶. Zafałowała się jednak ostatecznie, jeśli wolno zaryzykować taką hipotezę, pod swym własnym ciężarem; jej imponującej konstrukcji nie wypełniała już żadna żywotna treść kulturowa, wydawało się, jakoby religia utraciła swoją kluczową zdolność kulturotwórczą, a przynajmniej przestała określać jeden z fundamentów kultury.

Mówiąc językiem zwolenników Darwina i ewolucjonizmu, Opatrzność odeszła w przeszłość, ponieważ sprostała konkurencji innych modeli rozwoju historycznego. Heglizm okazał się i sprawniejszym narzędziem, i ponętniejszym myślowo wytworem, pozwolił bowiem przetransponować chrześcijańską nadzieję i oczekiwanie w wysoki diapazon epistemologicznego spełnienia, gdzie duch (myśl), odkrywając samego siebie, wznosi się mozolnie od obrazowo-mitologicznych form świadomości, poprzez religię, ku ujęciu czysto pojęciowemu. Tak przynajmniej dostroił myśl Hegla do własnych koncepcji jeszcze Ernst Cassirer, wysuwając na czoło form symbolicznych formalizację nauk ścisłych⁷. Pomijając tutaj ważki i oczywisty fakt, że teoria wiedzy Hegla nie była już zbyt przydatna dla filozofii form symbolicznych, to przecież genialnym pomysłem klasyka idealizmu okazało się osadzenie szlachetnego kamienia form poznawczych w zmiennych oprawach nie tyle nawet czasu samego co historyczności.

⁵ BURCKHARDT (2000), s. 355. Religijne spojrzenie na dzieje ma swoje szczególne prawo, ale ono nas już „nie obchodzi”, mówi Burckhardt.

⁶ POCOCK (1999).

⁷ O koncepcjach Cassirera w tym kontekście zob. FERRETTI (1989), s. 100-122.

W przejrzysty sposób ukazują to choćby analizy form artystycznych z *Estetyki*, których rozwój, kierowany wewnętrznym napięciem między pierwiastkiem idealnym a materialnym, a zatem, inaczej biorąc, różnym natężeniem symboliczności formy, pozostaje ściśle skorelowany z przemianami świadomości i religii. Schyłek i zanik religijnego znaczenia sztuk plastycznych oraz dominująca pozycja muzyki i poezji w XVIII i XIX stuleciu nie umknęły bystremu spojrzeniu Hegla; muzyczności formy malarskiej dla przykładu domagał się już Fryderyk Schiller, a romantyczna apoteoza języka muzycznego jest rzeczą zbyt dobrze znaną, by się nad nią rozwodzić⁸. W subiektywności – niech wolno będzie przypomnieć ten stary, dobry termin – oraz w interioryzacji świata opisywanego jako modelu prezentacji tego świata przez romantyków, z tej mętnej, jego zdaniem, wody Hegel wyłowił jeszcze jednego, groźnego stwora – ironię. Hegel przeciwstawiał się jej, gdyż stanowiła ona dlań niebezpieczeństwo: wyzwanie rzucone prawdzie w sztuce. Istotnie, ironiczną obserwację rzeczywistości, w której wprawiali się wszyscy romantycy, z E.T.A. Hofmannem na czele, można potraktować jako deformację świata; atoli nie jest to zniekształcenie wywołane wymogami formy czy też intensywnością wizji artystycznej, to zniekształcenie powoduje lęk przed światem. Chorobliwość i fragmentaryczność romantycznej formy artystycznej dokładnie wskazuje na jej niemożność stawienia czoła światu, konfrontacji ze światem. Jakakolwiek próba z reguły prowadzi do rewolucyjnego przekreślenia porządku i utopii poety – prawodawcy (Shelley) albo do katastrofy, tragicznego finału życia i tworzenia, jak to w sposób tak przejmujący, jak tylko muzyka potrafi, uzmysławia ostatnia pieśń z cyklu *Die Schöne Müllerin* Franciszka Schuberta – tragedii ukrytej pod maską melancholijnej tęsknoty, zamkniętej rytmem kołysanki.

⁸ Niech wolno tutaj będzie wskazać na doskonałe artykuły Charlesa Rosena – ROSEN (1998), zwł. s. 83-84.

Jest to tragedia jakby pozbawiona kontekstu uniwersalnej moralności, wyprana z patosu „klasycznego” przeżycia, obliczona na skalę prywatności – i to chociażby już uzmysławia, że banalna, trajkocząca fraza o „prywatności”, odseparowaniu świata romantyków wcale nie jest pozbawiona istotnej treści. Tam wszelako, gdzie Hegel przeczuwał nadciągające zagrożenie, inni upatrywali krainę wolności twórczej, powrót sztuki do jej prawdziwych początków – zewnętrznego nieskrępowania oraz niezakłamania – prawdziwości w ekspresji i bezpośredniości przekazu. Chodziło więc nie tyle o prawdę przekazu artystycznego ocenianego poprzez zespół reguł odtwarzających porządek świata lub natury, ile o prawdziwość aktu twórczego. Prawdziwość tego aktu to tyle z grubsza co autentyczność i kreatywność, wolno zauważyć, albo też, podążając za Kantem, spontaniczność i dowolność, choć zawsze pozostająca w granicach czystej formy idei twórczego umysłu. Kiedy w Anglii – chyba jednak słusznie uchodzącej za matczynik tych podejrzanych ruchów, ochrzczonych mianem romantyzmu – Reynolds niezmiennie trwał na stanowisku budowy swojej „central form” podług prawideł i prawdy idei-pojęcia, Thomas Gray, autor *Elegy written in a Country Churchyard*, już sączył powoli zatrutą naukę o tajemniczym wzrastaniu sztuki splecionej organicznie z tkanką osobowości twórczej.

We Francji ten problem rywalizujących modeli twórczości, swoiste przedłużenie *Querelle*, nabrzmiewał dodatkowo piorunującą mieszaniną społecznych konfliktów społecznych. W tekście, który już dużo wcześniej przypominał nieoceniony Ernst Gombrich, w swego rodzaju mowie popisowej wygłoszonej przed Akademią w Dijon w 1750 roku Rousseau potępił nie tylko zmysłowość, błahość i fałszywy polor sztuki rokoka, ale rzucił też gromy na artystów, którzy prostytuują swój talent i powołanie do głoszenia prawdy o naturze, służąc panom i metresom z dworu Ludwika XV⁹.

⁹ Por. GOMBRICH (1987), s. 25-28. Tematem mowy był postępek w sztukach i postępek moralny.

Uczucie estetycznej odrazy przemieszane z etycznym wstrętem było, co tu ukrywać, dość charakterystyczne dla postawy Rousseau, ale i dla różnych form historycznie zorientowanej krytyki artystycznej. W jego pismach, szczególnie w *Wyznaniach*, Burckhardt zdawał się wyczuwać fałszywie brzmiącą nutę, coś, jak pisał, „unfranzösisch”. Szwajcarski historyk, przywiązując ogromną wagę do roli politycznych i utopijnych pism Jana Jakuba, pozostawił kilka charakterystycznych ujęć jego postaci. Zrozumieniu przez Burckhardta doniosłości myśli Rousseau dla tzw. epoki rewolucji dorównywała jego niechęć do francuskiego piewcy natury – naturalności. Przyznawał, że idee Rousseau, przykładowo w płaszczyźnie legitymizacji państwa, mocniej zaważyły na nowoczesności Europy niż wojna siedmioletnia Fryderyka II Wielkiego. Niemniej jednak w *Historische Fragmente* – rodzaju prologów do wykładów z dziejów religii, kultury i polityki, odzyskanych dla potomności staraniem Dürra i Kaegi – zanotował:

J.J. Rousseau pozostał plebejuszem. – Jego żarliwość uczuciowa była pozorna. – *Wyznania* charakteryzuje efekt zaskoczenia, melancholijno-rebeliancki ton, uśmierające nerwy rêverie oraz cnotliwe uczucia zamiast cnót; mają w sobie coś niefrancuskiego¹⁰.

Owa dziwna zwodniczość, wewnętrzne niedopowiedzenie, które Burckhardt wyszukał w pismach Rousseau, stanowią jakiś kontrpunkt, są symptomatyczne dla psychiki Jana Jakuba – wiecznie niezdecydowanego, wątpiącego w swoje możliwości, aż do granicy paranoicznej obsesji, o czym przekonał się sam David Hume. Rousseau próbował swoich sił także w dziedzinie komponowania muzyki, co zresztą szło mu dość niemrawo, za to w teorii muzyki wypowiedział niemało ważkich myśli. Upraszczając wielce jeden z głównych wątków, można powiedzieć, że poprzez krytykę teatralności i stylizacji wielkiej opery fran-

¹⁰ BURCKHARDT (1957), s. 293.

cuskiej propagował, oczywiście, naturalność i bezpośredni wdzięk włoskiej opery buffo jako symbolu muzycznej świadomości epoki.

Rousseau miał rację, przypisując muzyce i jej właściwej ekspresji poczesne miejsce w systemie sztuki nowej epoki. Odpowiednio stopiona ze słowem, w postaci melodramatu, miała wyrażać ponadto ducha nowej publiczności. Burckhardt, dozgonny wielbiciel Glucka i Mozarta, jak również zaprzysięgły nieprzyjaciel „mordercy” opery, Wagnera, z nie mniejszym przekonaniem konstatował rosnącą rolę muzyki, rozłożoną na 200 nieomal lat:

Jej [muzyki] znaczenie społeczne jest różne, w zależności od narodu; tu i ówdzie nie jest już wyłącznie kościelna i dworska, uprawia się ją także w stowarzyszeniach, jednak tymczasem tylko przez wybranych. W ogólności bowiem muzyka wciąż uchodzi za sztukę bardzo realną. Od końca XVII wieku wybija się spontanicznie i potężnie we Włoszech i na Północy (tu szczególnie Bach i Händel), i w ciągu XVIII stulecia staje się w ogóle najwyższą potencją sztuki ówczesnej.

A w odręcznym dopisku proroczco dodawał:

Osiągnięte wówczas reguły stylu będą obowiązywać tak długo, jak długo [trwać] będzie nasz system tonalny¹¹.

Zrazu wypada się zgodzić, że Burckhardt niewiele się pomylił: harmoniczne rozwiązania, chromatyczne i kolorystyczne eksperymenty Wagnera – faktyczny początek nowej muzyki i zmierzch tonalnego systemu funkcyjnego – były mu nienawistne, muzyka XVIII i XIX wieku zaś po dziś dzień tworzy niezawodny, żelazny repertuar filharmonii i oper. Jednakowoż w tym zwięzłym zacytowanym fragmencie drzemie coś jeszcze, a mianowicie myśl o stopniowym rozkładzie dotychczasowej podstawy egzystencji sztuki – Kościoła i dworu.

¹¹ BURCKHARDT (1957), s. 214.

Jednym z fundamentalnych zjawisk historycznych XVIII i XIX wieku będzie więc kryzys Kościołów i religijności, co pociągnie za sobą, ma się rozumieć, ważne konsekwencje dla świata sztuki i kultury. Kiedy opatrnościowy model dziejów przechodził do lamusa, a teodycei historii najzwyczajniej poniechano, nagle się okazało, że nowe interpretacje dziejów wcale nie mogą obejść się bez jakiejś teleologii (Löwith), nawet pozytywistyczni wizjonerzy w stylu Comte'a czy Buckle'a projektowali fazę doskonałości dziejowej. Tak czy owak, religii nie sposób było wykorzenić, a straciwszy własny impet kulturotwórczy, ni stąd, ni zowąd urosła do rangi kluczowego faktu historycznego¹².

Inaczej rzecz ujmując, odkrywano jej obecność w najbardziej nieoczekiwanych miejscach, co tylko dodatkowo potwierdza, jak

¹² Z pewnością Burckhardt zachował niezwykle wyostrzoną świadomość tego zjawiska. Wczesny list, z 1841 roku, skierowany do siostry Luizy, zdaje relację z pobytu w Fuldzie, miejscu spoczynku św. Bonifacego: „Budynek jest mdły, przebiegłem go i pospiesznie wślizgnąłem się do jasnej jeszcze krypty przed ołtarzem, gdzie spoczywa św. Bonifacy. – Droga Luizo, nie obawiaj się jednak żadnego katolickiego porywu; tym, co mnie trzymało przed ołtarzem, była czysto historyczna cześć” – BURCKHARDT, Briefe I, 50. Trzydzieści lat później, dywagując w liście do von Preena o możliwościach odrodzenia prawdziwego ducha niemieckiego w kulturze, czyli wyzwolenia go spod wpływu „filistrów” oraz doraźnej polityki, nadziei upatrywał we wspólnej relacji nowej poezji, sztuki i religii: „Jeśli niemiecki duch raz jeszcze zareaguje przeciw temu wielkiemu gwałtowi najbardziej głębokimi, najbardziej własnymi siłami, jeśli nowa sztuka, poezja i religia będą się w stanie przeciwstawić, wtedy jesteśmy uratowani, jeśli nie – nie. – Powiadam: religia, bowiem bez owego pozaświatowego dążenia, które powstrzyma upojenie władzą i pieniądzem, nic się nie uda” – BURCKHARDT, Briefe V, 546. „Überweltliches Wollen” – dążenie do rzeczy pozaświatowych, rdzeń religijności – zostaje tutaj postawione w służbie kultury i polityki. Charakterystyczne, że bez owego rdzenia ani kultura, ani polityka nie będą w stanie się odrodzić, i to nie z tego powodu, że religia wytyczy nowe cele, lecz dlatego, że otworzy przed kulturą nowy obszar, określi nowy kontekst, który pozwoli uwolnić się od kultu władzy i pieniądza.

złożona, pogmatwana i paradoksalna była cała sytuacja. Jakkolwiekby nie oceniać, kryzys religii i religijności w XVIII i XIX stuleciu kształtował bardzo głębokie procesy, wieloznaczne zapętlenia zdarzeń, intencji i intelektualnych sporów. Z grubsza sprawy ważąc, trzy zjawiska nawarstwiają się tutaj, przy czym nie sposób rozstrzygnąć, czy mają one charakter symptomu, czy może leżą u genezy całego kryzysu. Chyba największe, najsilniej odczuwane konsekwencje miał proces określony przez Erica Voegelina jako „immanentyzacja transcendencji”. Zostawiając teraz na boku pytanie o początek tego procesu, należy zaznaczyć, że jego potężna siła ekspansji wypływała z nieuchronnego dążenia do zakorzenienia sensu poszczególnych działań i sfer kultury wewnątrz „tego świata”. „Wewnątrzświatowość” z łatwością podporządkowuje sobie dzieje, by tak powiedzieć, historia jest jej ulubionym żywiołem, ponieważ wchłania wszystko i zdaje się kierować własną logiką. Przeto historia powołuje także religię przed swój trybunał, odrzucając zbędny balast analogii historii świętej, figury i prefiguracji. Owo poczucie historyczności nakazuje badać każde zdarzenie jako fakt społeczny, kulturowy, religijny, który zajmuje jakieś miejsce w ciągu samych zdarzeń, bardziej lub mniej wyeksponowane. Aliści do pewnego stopnia owe ciągi się równoważą, wytlumiają się niejako, żaden akord nie jest akordem podstawowym, używając innego sformułowania: nie ma wydarzeń założycielskich w sensie absolutnym, fundacyjnym – nawet Wcielenie, fakt *par excellence* historyczny, nie mitologiczny przecież, nie niesie niczego radykalnie nowego, poza konwencjonalnym początkiem „naszej ery”, a krzyż na Golgocie nie łączy już czasu ziemskiego i kosmicznego, nie obejmuje wszystkich stron świata.

Historyzacja religii to niby niewiele więcej niż historyczna krytyka źródeł – jej t e k s t ó w, i ostateczne wyrugowanie resztek myślenia teologicznego z historii. Wszelako tak naprawdę przemiana była znacznie gwałtowniejsza i Burckhardt, co się okaże, wsłuchiwał się również w jej bardziej skryte podteksty. Tak czy

owak, owemu rozpięciu się transcendencji w immanencji świata i umysłu oraz potężnej presji historii towarzyszył szeroki nurt sekularyzacji, nade wszystko w płaszczyźnie społeczno-institucjonalnej. Książka Owena Chadwicka wyczuliła jej czytelników na niezwykłą delikatność historycznej i myślowej materii tego procesu. Zasadnicza trudność interpretacji historycznej za pośrednictwem narzędzia „sekularyzacji” tkwi bowiem w tym, że czarno-biała dychotomia „sacrum–profanum” przekreśla wszelkie niuanse historycznej rzeczywistości, a socjologiczne i statystyczne ujmowanie zjawisk niezbyt sprawnie sobie radzi z takimi kwestiami, jak: „szacunek”, „pobożność”, „przywiązanie” lub też ich brak.

Ten kryzys religii i religijności, tutaj zdawkowo zarysowany poprzez jego konstytutywne elementy, jednych napawał nadzieją całkowitego zaniku religii, innych pobudził do jej obrony. Polem zmagania mogła stać się każda prawie dziedzina kultury i nauki. Gdyby znowu chcieć pokusić się o próbę bardzo niedoskonałej typologii konfliktów, można przyjąć, że na płaszczyźnie historii dyskutowano o historycznej przemianie postaci Jezusa z Nazaretu (Renan, Strauss), o genezie religii w ogóle, a także o istocie relacji między chrześcijaństwem a pogaństwem.

Rzecz jasna, tych punktów zapalnych można wyliczyć znacznie więcej. Były one symptomami pewnej choroby, *malaise*, która mogła być efektem przesytu czy znużenia, ale w gruncie rzeczy wskazują na problem fundamentalny: przegrupowania sił – mawer zmierzający do nowego nakreślenia relacji między religią a kulturą, z jednej strony, a kulturą *ex definitione* chrześcijańską i innymi tradycjami kulturowymi z drugiej. Jest to kwestia odwieczna zresztą, gdyż jak pokazał choćby Richard Niebuhr¹³, między kulturą a chrześcijaństwem wewnętrzne napięcie istniało od samego początku, a w próbach jego rozładowania nie cofano się przed skrajnościami: odrzuceniem kultury albo roztopieniem

¹³ NIEBUHR (1996), *passim*.

religii w kulturowo zdefiniowanej moralności. Lęk człowieka religijnego przed kulturą czasem bywa reakcją na zakusy świata, niechęć człowieka kultury do rygorów i prawd religii nierzadko jest szczerym wysiłkiem osłonięcia tradycji kultury przed pretensjami dogmatycznych strażników czystości wiary i religii. Wreszcie stawano w obronie pewnych aspektów kultury po to, by nie dopuścić do marginalizacji religii, a trwano z kolei przy niektórych rygorach religii z obawy przed barbaryzacją kultury.

Wielość postaw, możliwych sojuszy, kompromisów i zjadłych, do końca niepogodzonych, zwaśnionych stron była zaiste tak nowa i ogromna, że musi onieśmielać historyka. Złożoność sytuacji trudno określić jedną zgrabną formułą – hasłem. To jest coś więcej niżli słowa cesarza apostaty: „Galilejczyku, zwyciężyłeś”, pojawiające się przecież w wyrafinowanej, zmysłowej poezji Swinburne'a; to także apel Henry'ego Newmana o szacunek dżentelmena dla religii¹⁴, gniewny gest Johna Ruskina, przekreślający surową religijność swojego wychowania po wysłuchaniu kazania pewnego pastora w Turynie¹⁵, to wreszcie

¹⁴ NEWMAN (1990), zwł. wykłady III i VIII, zawierające słynną charakterystykę dżentelmena. Oto jej fragment w ważnym tu kontekście: „Jeśli byłby niewierzący, będzie zbyt głęboko i szeroko myślący, by religię ośmieszać albo działać przeciw niej; zbyt jest mądry, by okazać się dogmatycznym albo fanatykiem w swym braku wiary. Szanuje postawę czci religijnej i pobożność; popiera nawet jako czcigodne, piękne lub pożyteczne te instytucje, z którymi się nie godzi. Dla sług ołtarza ma uszanowanie i wystrach, że się uchyli od uznania tajemnic religii bez ich atakowania czy publicznej krytyki. Sprzyja tolerancji religijnej i to nie tylko dlatego, że jego filozofia nauczyła go patrzeć na wszelkie formy wiary bezstronnym okiem, ale również z powodu pewnej łagodności i zniewieścienia uczuć, które towarzyszą cywilizacji” – NEWMAN (1990), s. 279.

¹⁵ Opis tego zdarzenia Ruskin zawarł m.in. w swojej autobiografii, *Praeterita*, gdzie po raz kolejny natykamy się na splot przeżycia religijnego i doświadczenia sztuki, będącego tym razem pocieszeniem po załamaniu się wiary: „Tam właśnie, pewnego niedzielnego popołudnia, wybrałem się na południowe przedmieście, do małej kaplicy, w której na zakurczonym

wielki temat twórczości Roberta Browninga. W *Śmierci na pustyni* do nas i do swoich towarzyszy św. Jan zwraca się tymi słowami:

poboczu, przy niestrzeżonych drzwiach zebrała się niewielka grupa owieczek dawnego wyznania waldensów, przybyłych z ich pastwisk u stóp Monte Viso do światowej stolicy Piemontu. Zebrana kongregacja liczyła wszystkiego razem dwadzieścia trzy albo cztery osoby, z czego piętnaście czy szesnaście to były posiwiacie kobiety. Ich osamotniony, pozbawiony towarzystwa innych duchownych, kaznodzieja, nieco skurczona figura w prostym, czarnym płaszczu, o złamanym głosie, przeprowadziwszy ich poprzez wszystkie rozwlekłe modlitwy, będącymi po prawdzie wszystkim, co możliwe dla tych ludzi, których obecne życie jest monotonne, a ziemską przyszłość nie zwiastuje zmian, całą swoją niepomiarłą żarliwość włożył w konsolacyjną mowę o zepsuciu całego świata, szczególnie równiny Piemontu i miasta Turynu, oraz o wyłącznej przychylności u Boga, którą cieszy się coś między dziewiętnastu a dwudziestu czterech członków jego kongregacji, w ulicach pomiędzy Admah a Zeboim.

Ja sam, ani uradowany, ani nadmiernie wzburzony ową nauką, udałem się na powrót do owego przeklętego miasta, doszedłszy aż do galerii, gdzie *Salomon i królowa Saba* Paola Veronesa jarzył się w pełnym świetle popołudnia. Ponieważ okna galerii były otwarte, do środka, wraz z podmuchami ciepłego powietrza wpadły, unosząc się w powietrzu, to słabnąc, to potężniej, dźwięki muzyki wojskowej, dochodzące z dziedzińca przed pałacem, które w swojej perfekcyjnej formie, melodii i dyscyplinie zdały mi się bardziej pobożne niżli cokolwiek, co pamiętałem z ewangelickich hymnów. I kiedy perfekcyjny kolor i dźwięk coraz bardziej utwierdzały swoje nade mną panowanie, w końcu zdawały się umocnić mnie w tym starym artykule żydowskiej wiary, że rzeczy wykonane dobrze i radośnie zawsze były wykonane z pomocą i w Duchu Boga.

Oczywiście, owa godzinna medytacja w galerii turyńskiej jedynie zamknęła ścieżki rozważań, które wiodły mnie ku takiemu zakończeniu przez wiele lat. Nie istniała już dla mnie żadna możliwość nagłego nawrócenia, ani za pośrednictwem kaznodziei, ani obrazu, ani dźwięku cymbałów” – RUSKIN (1978), s. 460-461. Bardzo ciekawe zestawienie poglądów Burckhardta i Ruskina, szczególnie w kontekście reakcji na nowoczesność wielkiego miasta i stosunku do natury, przeprowadził ongi Oskar Walzel. Ten nieco trącający myszką tekst nadal zachowuje swój urok – WALZEL (1938/1939), s. 221-285.

Lecz wy, dzieci przez Niego ukochane równie,
Wam trzeba – jak mnie trzeba szkła szlifowanego,
Które ongi widziałem w jakimś miejscu świata.
Zręcznego rzemieślnika było ono dziełem!
Tuba, którą obracał na rzeczy zbyt bliskie,
Jawiące się spojrzeniu w zbyt krnąbrnym nieładzie,
Aby nieuzbrojone oko je objęło;
Kiedy patrzeć przez tubę, znajdują się daleko,
Zwarte i określone, wyraźne i małe –
Tak właśnie wam potrzeba pojąć, jaką prawdę
Ja widzę, sprowadzoną do faktu w historii,
Startą do przejrzystości, w każdym punkcie pewną
I odległą: wy sens wasz musicie wydobyć
Z głębi wieczności, ponad czasem go rozciągnąć
I stanąć przed tym faktem, tym Życiem i Śmiercią,
Stać przed nim patrząc, aż się rozprysnie, rozpadnie,
Otworzy się jak gwiazda, wszechogarniający,
Urośnie światem dla was, jak jest moim światem. (226-241)

Ten wspaniały poemat, opublikowany w 1864 roku, zbudowany jest na zasadzie wspomnienia – napomnienia – krytyki. Św. Jan z wielkim niepokojem przygląda się temu, jak ludzie trwonią własną wiarę, jak prędko wkrada się zwątpienie, widzi, do czego trzeba się uciec, by w racjonalny sposób wyjaśnić fenomen religii i samego Boga. Świadomość Boga pragnie się zastąpić prometejskim mitem, wiarą w tajemnicze prawa natury, strachem przed czymś potężniejszym od człowieka, wreszcie dawnym poglądem, do którego powrócił Ludwig Feuerbach – o Bogu jako projekcji umysłu ludzkiego. W poetyckiej redakcji Browninga brzmi to następująco:

Wróćmy daleko, dalej, do narodzin rzeczy:
Zawsze jest wola, miłość i inteligencja
Człowiecza! – którą daje on myśląc, że znalazł,
Jak dał już kiedyś głowę, ciało, ręce, nogi,
By wspomóc formę, którą nadał swoim bogom.

Czoło Jowisza, oczy Junony zniknęły,
Lecz przetrwał gniew Jowisza wraz z dumą Junony,
Aż wyparły je wola, potęga i miłość,
Prawo zaś wyprze miłość, wolę i potęgę –
Jakież dowód, że Bóg jest w inny sposób? Wszystko
Wszystko to jest projekcją ludzkiego umysłu! (411-421)

Dyskredytacja chrześcijaństwa może przybrać inną jeszcze formę: obraz upadłej natury ludzkiej zastępuje oświeceniowa, optymistyczna wiara w nieskończoną siłę samodoskonalenia człowieka:

Czyż człek jest kołowrotem, żeby piął się w górę
I opadał, i znowu wspinał się mozolnie?
Nie! – urósł, ciągle wzrasta, – pamięta nauki
I pozna tysiąc rzeczy, a nie wciąż to samo! (448-451)

Wszystkie te ataki na wiarę w Chrystusa, zdaje się sugerować Browning, bez względu na ich proveniencję – krytyki religii jako mitu, oświeceniowego racjonalizmu czy XIX-wiecznego uwielbienia nauki – zacierają ku jednemu: zaprzeczają istnieniu w człowieku „trzeciej duszy”, będącej ponad wolą i rozumem, szczególnego zmysłu obcowania z Bogiem, źródła jakby i naczynia wiary. Demontaż subtelnej struktury antropologicznej równa się zubożeniu na wiarę w zbawczą siłę miłości Boga oraz w jego stwórczą moc, wszak „Bóg jedynie strumieniem tworzy żywe kształty, / Czy odrzucicie Jego przymierze stworzenia?”¹⁶

U zarania tej kampanii wojennej przeciwko wierze znajduje się jednak zwątpienie w przekaz Janowy; już jego pokolenie przestaje pojmować bezpośredniość relacji, ich ciekawość przemienia się w natrętne zniecierpliwienie – żądają cudu, nie wiedząc, że czas cudów minął. Browning z całą premedytacją wielkiego twórcy wybiera konwencję odczytywania relacji

¹⁶ Poemat Roberta Browninga w tłumaczeniu Tomasza Kubikowskiego.

św. Jana, jego rozważań i obrony wiary, z niby to znalezione go rękopisu, „sokiem terpentynowca zakorkowanego”. Jest to posunięcie bardzo wymowne, dlatego że dodatkowo podkreśla i obrazowo dopełnia teren sporu – sporu o obecność religii w obrębie historii.

Tak naprawdę Browning zadaje pytanie zawsze aktualne, pytanie o możliwość wiary w kulturze, która od religii się odwraca, gdyż nie znajduje dla niej naukowego i historycznego uzasadnienia. Wcale nie musi zwalczać religii, religia może stać się jej właściwie obojętna. Problem fundamentalny, najtrudniejszy, wyrastający z nieodpartej historyczności Jezusa i jego działalności, kryje się teraz w pytaniu: czy można wyjść poza historyczność sprowadzoną do faktyczności, czy też spoza niej przyświeca inny sens? lub w innym sformułowaniu: czy religia, będąc częścią kultury, tę kulturę transcenduje? Czy wartości kultury budują swój własny porządek, nie potrzebując religijnego odniesienia?

Te kwestie, jak nietrudno się domyślić, precyzowano w najrozmaitszy sposób. Jeżeli religia schematyzuje i konwencjonalizuje pewne formy sztuki i kultury, jak choćby w Bizancjum, to czy zarazem nie „obiektywizuje” świata wyrazu artystycznego, chroniąc go przed jałowym autotelizmem i skrajną indywidualizacją form? Dalej: czy religia, zredukowana do obyczaju i systemu norm moralnych, nie jest zbyt słaba, by podpowiadać kulturze etyczne wybory?

W obliczu takich pytań zwrot do historii wydaje się sprawą jeszcze bardziej nieodzowną. Konieczność ponownego przemyślenia relacji między religią a kulturą w świecie nowoczesnym nakazuje skierować wzrok w stronę przeszłości, zważyć siły i żywotność tradycji. Matthew Arnold¹⁷, największy obok Thoma-

¹⁷ Mowa tu, oczywiście, o serii esejów, zatytułowanych *Culture and Anarchy*. Arnold nawoływał do stopniowego upowszechniania kultury, proponując środki zaradcze przeciwko jej spłyceciu i wulgaryzacji.

sa Carlyle'a krytyk społeczeństwa i kultury wiktoriańskiej Anglii, dostrzegając rozległość przemian społecznych w Wielkiej Brytanii, projektował syntezę „światła i słodyczy”: światła pogańskiej filozofii oraz słodyczy ducha, płynącej z hebrajskiej i chrześcijańskiej religijności. Ten szlachetny zamysł był zgrabnie skrojony na miarę epoki – gwałtownego umasowienia kultury, wraz z jej trywializacją, postępującym wyobcowaniem dawnych elit arystokratycznych, oraz rozpadu tradycyjnej moralności.

W propozycji Arnolda, niezależnie od jej realnego efektu, a nie był on zapewne wcale mały, zważywszy, że angielski krytyk zajmował ważne stanowisko inspektora szkół ze strony rządu JKM, wyraźnie zaznacza się zamiar przełamania stereotypu pogaństwa jako religii kultury – jeszcze Charles Norris Cochrane sięgał do tej zbitki, opisując w znanej, bardzo ważnej książce zdezerzenie kultury antycznej z chrześcijańską¹⁸. „Religia kultury”¹⁹ była właściwie wypieszczonym dziełem niemieckiego neohumanizmu, wyznaniem wiary w autokreacyjne przeznaczenie człowieka, wiary czerpiącej swoje siły z estetycznej wizji świata; oświeceniowa krytyka religii, podpierająca się różnymi wykładnikami tolerancji, odcisnęła tutaj swoje piętno, ideowej spójności zaś dostarczała tradycja historiograficzna, w której idealizowaną Grecję, krainę wolności, piękna, integralnego społeczeństwa, ustawiano w ostrej, nieprzekraczalnej opozycji do nietolerancyjnego, brutalnego chrześcijaństwa, mitologizującego samego siebie, szukając legitymizacji.

Rdzeniem owej religii kultury niemieckiego „drugiego humanizmu” była religia piękna (*resp.* sztuki antycznej) oraz kult „pięknego człowieka”; niewzruszenie panowało przekonanie,

¹⁸ COCHRANE (1960).

¹⁹ „Religia kultury” nie powinna sugerować tutaj jakichś związków z „Kulturreligion” w ramach tzw. teologii dialektycznej, a tym bardziej z tzw. Kulturprotestantismus, dominującym nurtem kulturowo-politycznym w wilhelmińskich Niemczech. Zob. o tym np. LÜBBE (1986), s. 281-290.

że w obszarze doświadczenia jednostkowego przeżycie piękna swoją intensywnością i totalnością może wręcz zaćmiec spotkanie z religią. Nie trzeba przypominać, że za ojców-założycieli owej „religii” ze wszech miar słusznie uchodzą Winckelmann, Goethe i Schiller.

Jednakowoż nie wolno zapominać, że ich przesłanie nie zawsze było takie samo, węzłowe punkty argumentacji nie zawsze się pokrywają, a na mapie duchowej marszruty wytyczali sobie różne cele. Również ich stosunek do religii, w tym bardzo polemiczny wobec chrześcijaństwa, odznaczał się wieloma różnicami i wewnętrzną złożonością. Nie sposób tutaj obszerniej omawiać tej fascynującej kwestii. Wszelako na pewno, przynajmniej w pewnym okresie, łączył ich wszystkich wątek „estetycznej rewolty wymierzonej w chrześcijaństwo”, zgodnie z trafnym określeniem Henry’ego Hatfielda²⁰. Wychodząc od negatywnego w swojej istocie, krytycznego przeciwstawienia doskonałego fizycznie i moralnie Greka zepsutemu człowiekowi świata nowoczesnego, odrodzenia ludzkości wymienieni autorzy oczekiwali w przywróceniu nie tylko greckiego piękna, ale przede wszystkim greckiego, jak utrzymywali, stosunku do świata – afirmującego nieskażoną naturę, estetycznego, sławiącego heroiczną etykę samodoskonalącej się jednostki, nie do pogodzenia z chrześcijańską moralnością. „Niech każdy będzie Grekiem” – wzywał Goethe, jednocześnie uznając Winckelmanna za prawzór i nowoczesne wcielenie wszelkich neopogańskich cnót i zalet²¹. Jakkolwiek przepastna mogła być różnica dzieląca rzeczywistą biografię i kompromisy Winckelmanna od wzniesłego ideału osobistej wolności, to w pochwalę Goethego jednak coś tkwiło. Wszak to chrześcijaństwo wraz ze swoją wyliczanką dobrych i złych uczynków – zasług, kar i nagród – uczyniło nas niezdolnymi do prawdziwej przyjaźni i umiłowania piękna,

²⁰ HATFIELD (1963), s. 2.

²¹ GOETHE (1981), s. 245-251.

twierdził Winckelmann w liście do Berendisa, a w całym Nowym Testamencie ani razu nie pada słowo „przyjaźń”, dodawał z goryczą²².

Neohumanisci mieli własny pogląd, sprawa oczywista, na naturę owej przyjaźni. Jej zwornikiem miała być osobliwa sublimacja zmysłowego pożądania poprzez kontemplację piękna dzieł sztuki. Kojarząc następnie, zgodnie z własną lekturą Platona i Plotyna, piękno i prawdę, oczekiwali przekształcenia rzeczywistości w duchu estetycznej utopii, a zaczęli od uszlachetnienia samych siebie na podobieństwo „pięknego posągu”. Końcowym etapem miała być religia drugiego człowieka, jak przewidywał Goethe w *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, czy też „przebóstwienie” człowieka poprzez piękno, co – zdaniem wielkiego poety – przydarzyło się chociażby Winckelmannowi.

W takim razie nikogo nie powinien zaskakiwać fakt, że ich niechęć do chrześcijaństwa była w pierwszym rzędzie awersją estetyczną, a potem motywowaną swoiście pojętym neopogańskim kodeksem cnót. Cierpienie i śmierć Chrystusa na krzyżu, który przyjął „postać sługi”, uniżył się i ukorzył, była jakoby nie dość heroiczna, mało stoicka w swoim opanowaniu, wielkości i przez to pozbawiona piękna. Kiedy w 1769 roku Gotthold Ephraim Lessing opublikował studium ikonograficzno-historyczne zatytułowane *Wie die Alten den Tod gebildet*, nie omieszkął wspomnieć chrześcijańskim wyobrażeniom śmierci brzydoty kościotrupa – symbolu, który raczej odstręcza i przeraża, a przecież, zauważa dalej Lessing, dla starożytnych śmierć była niczym sen, geniusz śmierci zaś, dzierżący zapaloną pochodnię, to postać łagodna i piękna²³.

²² Zob. HATFIELD (1963), s. 16. Winckelmann ma tu na myśli przyjaźń między najbliższymi sobie ludźmi, „Privatfreundschaft”. Warto dodać, że był to zarzut niezupełnie sprawiedliwy, jako że w J 15, 14-15 pada słowo „przyjaźń”, „przyjaciele”.

²³ Zob. o tym HATFIELD (1963), s. 24-28.

Nieuchronność śmierci właśnie, jak wybornie ukazał Heinrich Weinstock²⁴, stała się jednym z najważniejszych elementów polemiki neohumanistów z chrześcijaństwem. Okazją była tutaj przerażająca, jakby pozbawiona sensu śmierć Winckelmanna w Trieście w 1768 roku. Goethe, zostawiając nam klasyczny wizerunek Winckelmanna w swoim słynnym eseju, podziwiał nade wszystko konsekwencję poczynań niemieckiego archeologa, która zaprowadziła go z ubogiego Stendal do papieskiego Rzymu, wierność neopogańskim ideałom życia w pięknie, równowagę, spokój ducha. Wszystko, co nie układało się harmonijnie w tym wizerunku, cała groza śmierci Winckelmanna, zostało pominięte milczeniem lub też skryte za zasłoną utkaną ze starannie wyreżyserowanych scen z życia owego „boskiego męża”, jak go z emfazą określił Wilhelm Heynse. Z całego zastępu niemieckich luminarzy kultury tego czasu nie wyłamał się z tego stereotypu nikt oprócz Herdera. W życiu oraz w śmierci Winckelmanna dojrzał on pewne wątki, których nie dało się tak łatwo uzgodnić z posągowym wyobrażeniem doskonałego poganina, żyjącego wyłącznie światem platońskiego piękna.

Dla Burckhardta w *Der Cicerone* postać Winckelmanna zachowała wszelkie rysy z neohumanistycznego sztychu; człowiek, któremu historia sztuki zawdzięcza swoje istnienie, spoczywa tutaj „pośród gałęzi akacji” – pisze z niejakim patosem i wzruszeniem o Trieście²⁵. Tym samym bezwiednie powtórzył schemat z eseju Goethego, prawdziwy tylko w sferze neohumanistycznej wyobraźni, w rzeczywistości grobowiec Winckelmanna jest pusty, jego zwłoki pochowano gdzieś w zbiorowej mogile. Burckhardt retuszuje jednak obraz Winckelmanna i redukuje nieco obecność pierwiastka „pięknego człowieka”: Winckelmann pozostaje dlań wielkim historykiem sztuki, gdyż za jego sprawą dyscyplina mogła w końcu rozpoznać w sobie aspekt

²⁴ WEINSTOCK (1967), s. 207-218.

²⁵ BURCKHARDT (1925), s. 84.

systematyczny i historyczny²⁶. Niemniej jednak Italia zawsze pozostanie źródłem sztuki prawdziwie klasycznej, niezmiennym punktem odniesienia. Czym Włochy – kryptonim wyzwolenia po miastach Saksonii i Meklemburgii – były dla Winckelmanna, tym stały się później dla Burckhardta: ojczyzną piękna, które skrupulatnie odnotowywał podczas licznych podróży obok politycznych i obyczajowych przemian, niezawodnie na tle, czy raczej w pewnej opozycji do świata sztuki renesansu, artystycznego wzorca z wiekiem coraz bardziej nasyconego „heretyckim smakiem”, jak sam pisał, uznania dla dzieł spoza kanonu, Correggia dla przykładu²⁷.

Od samego nieomal początku, jak to już zresztą można było zauważyć, dziwna mieszanka zgody i odrzucenia, akceptacji i niechęci do poglądów Goethego kieruje estetycznymi decyzjami młodego Burckhardta, a może raczej nasycza ich atmosferę. Wyprawa do Italii w 1848 roku, wówczas jeszcze studenta teologii, wpędza młodego adepta sztuk w konfuzję, wspaniałość krajobrazu i bogactwo zbiorów wywołują zakłopotanie, przywodzące na myśl zrazu fragment z *Mignon* Goethego, jak się o tym dowiadujemy z listu Johannesesa Riggenbacha:

„Und Marmorbilder stehn und schau dich an, – was hat man dir, du armes Kind, gethan?” – Ileż razy przypominałem sobie ten wers, kiedy zmieszany błądziłem po olbrzymich salach sztuki w Italii! [w oryg. gra słów: „mich verwirrte und verirrte”] Biedne oko nie wie, co się z nim dzieje; tęsknie rozgląda się wokół za

²⁶ W liście do Alberta von Zahna pada stosowne zdanie: „Wszak wieczną i zupełnie cudowną zasługą Winckelmanna pozostanie to, że rozdzielił historię sztuki na część historyczną i systematyczną!” – BURCKHARDT, Briefe V, 527.

²⁷ O przemianach poglądów Burckhardta na malarstwo Correggia, którego z czasem ochrzcił mianem „Wundermensch” i postawił, jako twórcę życia harmonijnego, pełnego spokoju, pogody, szczęśliwości, obok Rafaela i Rubensa, zob. szczegółową analizę Emila Maurera – MAURER (1999), s. 199-207.

odrobiną błękitnego przestworu i tylko pośpieszny spacer może tutaj coś pomóc²⁸.

Pierwsze zachwyty nad dziełami sztuki związane były ze stronami ojczystymi, naznaczone tęsknotą za bazylejską katedrą, potem, w czasach studiów historycznych w Berlinie i Bonn, z wędrowaniem wzdłuż Renu. W utrzymanym w znamienym tonie liście do Heinricha Schreibera z 1837 roku Burckhardt relacjonuje swój podziw dla sztuki staroniemieckiej, gotyckiej, jednocześnie przyznając, że więcej czuje, niż wie:

Cieszę się nadzwyczaj, że znów jestem w Bazylei, choćby i ze względu na bliskość wspaniałej, nadreńskiej katedry, za którą odczuwałem nostalgiczną tęsknotę, dającą się zaleczyć tylko rychłą pielgrzymką. [...] Jakżeż niewiele radości miałbym i z tego dzieła sztuki, gdyby Pańska dobroć, przewielebny Panie, nie otworzyła przede mną we właściwym, jak i przenośnym sensie, bram tej katedry? – I jeśli również w odniesieniu do sztuki staroniemieckiej mniej wiem, niż czuję, to Panu zawdzięczam przecież wiele nauki i wiele radości²⁹.

Gdyby trzymać się utartych poglądów, takie stwierdzenie winno zyskać uznanie przeciętnie romantycznej duszy. W osobie Jacoba Burckhardta jednak widzimy coś innego – uwielbienie sztuki toruje drogę apologii historii; teologię, którą młody bazylejczyk studiuje na wyraźne życzenie ojca, najwyższego rangą duchownego w Bazylei, i ze względu na rodzinną tradycję, już niebawem zastąpią inne studia.

Motywy tego kroku wielokrotnie już opisywano. Porzucenie teologii było jedną z najbardziej brzemiennej w skutki decyzji w życiu szwajcarskiego historyka, wydarzeniem, które właściwie uczyniło z niego myśliciela historycznego, jakby na potwierdzenie

²⁸ BURCKHARDT, Briefe I, 21.

²⁹ BURCKHARDT Briefe I, 13.

nie złośliwej obserwacji Nietzschego, że filozofia ma swój początek w domu pastora. Odsunięcie teologii na rzecz dociekań historycznych ilustruje w przypadku Burckhardta szerszą tendencję, o której już wspomniano w tej pracy, mianowicie triumf historyzmu, będący także znamiem wewnętrznego kryzysu religii w świecie postoświeceniowego racjonalizmu i dążenia do podania historycznej genezy każdego zjawiska. Przeświadczenie o historycznej doniosłości religii zbiega się tutaj z narastającym, rozległym kryzysem wiary u młodego Burckhardta. Wolno zaryzykować twierdzenie, że Burckhardt nigdy go nie przewyciężył, inna rzecz, że nie poszukiwał łatwych substytutów i ani historia, ani nawet sztuka nie mogą być uznane za jakąś protezę, kompensującą znik, a słuszniej: rezygnację z „religijnego sentymentu”.

Kwestia religii była jakby ościeniem w umyśle i emocjonalności Burckhardta. Ten wyzbyty z przesądów, niezdolny do aktu żywej wiary dziedzic zsekularyzowanego protestantyzmu ciągle analizował podstawy kultury, naprowadzające go na doniosłość i nieredukowalność doświadczenia religijnego.

Odtąd najważniejszym zadaniem w oczach Burckhardta staje się analiza historycznych związków między religią i kulturą, zgłębienie fenomenu religii jako zjawiska historycznego. Takowa operacja wymaga jednak wyjścia poza konfesyjne rygoryzmy i uprzedzenia, to po pierwsze; po drugie, nasuwa się bardzo ważne pytanie o możliwość wiary w świecie współczesnym, a odpowiedź na tę wątpliwość niezawodnie musi być uwikłana w analizę osobistego doświadczenia wiary lub niewiary Burckhardta. Autor *Czasów Konstancyntyna* zmierza do interpretacji historycznej dynamiki religii i jej oddziaływania na nowoczesność – „das Moderne” – stawiając ostro pytanie o autentyczną wykładnię chrześcijaństwa. Bez niej historyczna ocena religii wyslizguje się narzędziom badawczym, atoli z całą siłą należy podkreślić, że religia, jako jedna z historycznych potencji, zajmuje w refleksji Burckhardta, paradoksalnie nadbudowanej na rezygnacji i zaniku wiary, pozycję niezwykle eksponowaną. We wszystkich pra-

cach, oczywiście również w opublikowanej po śmierci autora *Grechische Kulturgeschichte*, znajdują się obszernie rozdziały poświęcone religii. Postoświeceniowej atrofii religii i religijności w osobowości Burckhardta odpowiada odejście od wiary z jednej strony, lecz z drugiej – pogłębiona świadomość historycznego znaczenia religii.

Burckhardt świetnie zdawał sobie sprawę, że historia i terażniejszość religii odślaniają najdziwniejszy konglomerat wierzeń i przesądów, dogmatu i instytucji, siły konformizmu, roli tradycji oraz ciągłych prób odnowy, powrotu do źródeł, przywrócenia pierwotnej czystości. Burckhardt wcześniej, bo już w 1836 roku, widział, że jednym z najpoważniejszych zagrożeń dla religii jest wewnętrzna słabość instytucji. Owa słabość utrwaliła się także poprzez usiłowania mające na celu „oswojenie” religii ze światem nowoczesności, dopasowanie jej do całego zespołu przekonań, cechujących wyedukowanego członka liberalnej społeczności. W liście do kuzyna pisał z gorzką ironią:

Przedostatniej niedzieli pastor Jacquemot wygłosił kazanie o Ostatniej Wieczerzy, w którym nie wspomniał nawet o Chrystusie, [jest to] z pewnością starannie wykoncypowany przykład sztuki³⁰.

Te słowa zwiastują początek konsekwentnej drogi: surowej, zgryźliwej krytyki potężnej tendencji, obecnej zarówno w Kościołach reformowanych, jak i w katolicyzmie, zmierzającej do redefinicji miejsca instytucji w nowych warunkach społecznych i w odmiennej sytuacji duchowej. Richard Niebuhr określił ten nurt w XIX-wiecznym chrześcijaństwie mianem „protestantyzmu kulturowego”, niezbyt się zresztą w tym aspekcie różniącego

³⁰ BURCKHARDT, Briefe I, 11. Jakże blisko tutaj do wspomnienia Paula de Lagarde'a, które cytuje Fritz Stern: „Lagarde wspomina, że jego rodzice uczęszczali na kazania głoszone przez Schleiermachersa i uwiedzeni jego krasomówstwem powtarzali z zachwytem: «Heut' war er wieder göttlich». Ale do kościoła nie powrócili” – STERN (1965), s. 73.

od kulturowego katolicyzmu³¹. Rzecz jasna, nurt ten nie zrodził się wraz z oświeceniową krytyką religii, był obecny w chrześcijaństwie od samego początku, lecz wyraźnie przybrał na sile w XVIII i XIX wieku; stawiając sobie za cel godzenie religii i kultury, „nowocześni” przyjęli taktykę wybierania z religii tych elementów, które najłatwiej dawałoby się pogodzić z oświeceniowymi celami kultury politycznej, estetycznej i etycznej. Niebuhr celnie zauważył, że ich Chrystus nie jest Chrystusem Nowego Testamentu, lecz „zasadą mediacji między skończonym a nieskończonym”, jak choćby w przypadku Schleiermachera. Tak naprawdę ludzkie aktywności koniec końców zsumują się, a znakiem dodawania będzie w tym obliczeniu zewnętrznie manifestowana wiara. Ich zdaniem, miejscem pogodzenia religii i kultury jest wzajemne podtrzymywanie się po to, by zachować najszlachetniejsze ideały i najwznioślejsze wzorce ludzkości poprzez ich zakorzenienie w Chrystusie.

Nie miejsce tutaj, by wyliczać nader poważne zarzuty, jakie teologowie postawili owej formacji religijnej, zwolennikom „Chrystusa kultury”. Czytelnik znajdzie je bez trudu w przywołanej książce Niebuhra. Burckhardta irytowało spłylenie podstawowej więzi między człowiekiem a Chrystusem, Bogiem, który stał się człowiekiem. Burckhardt, odrzucając wiarę, wychodząc w gruncie rzeczy od stanowiska owych wyznawców „Chrystusa kultury”, równocześnie radykalnie je przekroczył. Tak jak i oni postawił sobie pytanie o relację między kulturą a religią, lecz jej sens oraz znaczeniową doniosłość uznał za zjawisko historyczne, w którego obszarze „promieniowania” wiara nie może się dzisiaj ostać.

Momentem wyzwalającym ową reakcję okazało się spotkanie z de Wettem, teologiem „liberalnym”, podczas studiów teolo-

³¹ NIEBUHR (1996), s. 102-136, tu zwł. s. 110-123: „W dziejach chrześcijaństwa protestantyzm kulturowy jest bliskim krewniakiem kulturowego katolicyzmu [...]”.

gicznych³². De Wette należał do tych teologów, którzy głosili opinie na tyle niezależne, że musiał, podobnie jak oni, opuścić Niemcy i schronić się w Bazylei. Stosując odważnie i na szeroką skalę metody krytycznej analizy filologicznej oraz historycznej, de Wette skłaniał się ku pojmowaniu przynajmniej niektórych fragmentów nowotestamentowych jako elementów mitologicznych. Ta krytyka wywarła ogromne wrażenie na Burckhardcie, ale – co ważne – z właściwą młodości bezwzględnością zarzucił de Wettemu brak konsekwencji, czyli właściwie – brak uczciwości wobec samego siebie, i w rezultacie odrzucił jego próby „rekonstrukcji” chrześcijaństwa. Obszerny cytat z listu do Riggenbacha z 1838 roku doskonale obrazuje stan umysłu młodego Burckhardta, lecz również całe pogmatwanie sytuacji:

Najżałośniejsze stanowisko juste milieu między supranaturalizmem a racjonalizmem, prorok, jest dla mnie okropnym ostrzeżeniem, dokąd dotarli z czasem teologowie, którzy chcieliby być wytwornie oświeceni, a przecież przy tym [wierni] ortodoksji [...]. Jeżeli miałbym zostać obciążony odpowiedzialnością, to chcę ją ponosić za siebie samego, a nie za innych. Z dnia na dzień system de Wettego rośnie kolosalnie w moich oczach; m u s i m y pójść za nim, nic innego nie jest możliwe, ale codziennie także w jego rękach znika fragment potocznej nauki Kościoła. Dziś ostatecznie zrozumiałem, że narodziny Chrystusa uważa on cał-

³² Zob. o tym przede wszystkim: KAEGI I, *passim*, oraz HOWARD (2000). Howard najmocniej podkreśla potężny wpływ historii na stopniowe odejście Burckhardta od religii oraz sugeruje, że jego głęboko zakorzeniony „historyczny i kulturowy” pesymizm wyrastał z zawsze obecnej w jego myśleniu idei grzechu pierworodnego, kluczowego elementu teologii protestanckiej oraz wczesnego wychowania religijnego Burckhardta – HOWARD (2000), s. 137-138. Zob. także uwagi Wolfganga Hardtwiga – HARDTWIG (1974), s. 380-381, zwł. przytoczone fragmenty z rozmów z Arnoldem von Salisem: „Wieczności nigdy z oczu nie utracił. Wszelako asceza, jakiej żąda się w Nowym Testamencie, jest dla naszej natury – szczególnie życia w kulturze – zbyt surowa, oczekuje zbyt wiele”.

kowicie za mit, a ja wraz z nim. Dreszcz mnie dziś przeszedł, kiedy na myśl przyszło mi mnóstwo powodów, dlaczego tak właśnie być musi. Tak, boskość Chrystusa zawiera się dokładnie w jego czystym człowieczeństwie! Lecz już nie tak prosto poradzić sobie z logosem, a Jan tak wyraziście wypowiada się o Wcieleniu! [...] Wypróbowanym sposobem jest solidne przywarcie myślami do [idei] Opatrzności, bowiem na razie trwa mocno przy mnie, jako że wiele mniej mam do czynienia z filozofią, niż ty. – Możliwe, że istnieje taki fach w teologii, gdzie można w pełni umknąć przed nauką o wierze i Objawieniu, na przykład dzieje starożytne i języki, a ponieważ mam do obydwu talent i skłonność, usiłuję przynajmniej tutaj trzymać dla siebie drzwi otwarte. [...] de Wette wzbrania się chyba przed wyciągnięciem zbyt daleko idących konsekwencji [...] ³³.

Nie ma chyba możliwości, by definitywnie rozstrzygnąć, jakie były głębokie, psychologiczne motywy decyzji Burckhardta. Wiele pisano o konflikcie wewnętrznym, wynikającym już choćby z poczucia lojalności wobec ojca; to wszystko może służyć do uzasadnionej interpretacji ³⁴. W liście do Riggerbacha jednak wyklarowują się inne jeszcze wątki. Odpowiedzialność, obligatoryjna przy obejmowaniu urzędu duchownego, do którego Burckhardt był pierwotnie przeznaczony, stoi w ostrej sprzeczności ze świadomością załamania się jego wiary w Objawienie i boskość Chrystusa. Kwestia tej boskości tym silniej i pełniej przejawia się w Jego człowieczeństwie, im bardziej bezwarunkowo zmuszeni jesteśmy przyjąć ustalenia „liberalnych” teologów w zakresie krytyki biblijnej. Teologia zachowuje dlań atrakcyjność o tyle, o ile otwiera

³³ BURCKHARDT, Briefe I, 24.

³⁴ Także i w tym sensie, że sprzeciw Burckhardta wobec teologii protestanckiej był niejako równoważony jego wewnętrznym przywiązaniem do głębokiej istoty chrześcijaństwa – KAEGI I, s. 150. Jak zwraca uwagę dalej Kaegi, dla Burckhardta „religia” pozostawała określeniem tajemnicy i poczucia religijności w ogóle, „Biblia” – określeniem protestanckiej ortodoksji – KAEGI I, s. 474-475.

dziedziny, w których doktryny wiary i Objawienia są właściwie zbędne. Burckhardt, uznając doniosłość religii w kulturze, jest świadom, że wynika ona z wiary w Objawienie oraz boskość Chrystusa, manifestującą się w Jego człowieczeństwie. Z drugiej jednak strony czuł się zmuszony przyjąć ustalenia liberalnych teologów, podważające przecież historyczne podstawy dogmatu Wcielenia. Wyjście ku historii, decyzja badania religii poprzez dzieje są konsekwencją, przed którą wzdrygał się de Wette. Nakaz sumienia – uczciwości wobec swoich przekonań – łagodnie przechodzi w poczucie pewnego brzemienia, nacisku historycznej konieczności. „Przede mną jeszcze modlitwa jest otwarta, lecz nie ma żadnego Objawienia, wiem o tym” – pisał Burckhardt w innym liście do Riggerbacha. Przyjęcie, dogłębne uświadomienie sobie tej „wiedzy” pociąga za sobą skutki jak najpoważniejsze, o których de Wette i inni teologowie nie chcieli rozmyślać. On sam woli pozostać „ehrlicher Heretiker”, niżli przyjąć pozycję „najnieznajniejszą pod słońcem” – teologa „liberalnego” i „racjonalisty” razem. Największą niechęć Burckhardta już wtedy, a także i potem wzbudzają ci, którzy sytuują się w okolicach „juste milieu”, obnosząc się ze sztandarem „aufgeklärt”, ale prócz tego chcą uchodzić nadal za strażników ortodoksji.

Dla Burckhardta konflikt między supranaturalizmem i racjonalizmem zarysowuje się jako konflikt nierozwiązywalny³⁵. Ciekawe, że nawet poezja, wciągająca romantyków w swoiste aliansy z różnymi postaciami panteizmu, nie obiecuje choćby cienia nadziei na jego rozstrzygnięcie. Własna twórczość poetycka Burckhardta, wcale bogata, choć i niezbyt oryginalna, nie traci swojej „heilende Kraft”, jak powiada w innej epistole, co więcej, w tym momencie czuje ją jeszcze mocniej, lecz ostateczne postanowienie brzmi inaczej:

³⁵ Jak mądrze pisze Richard Niebuhr, w sensie negatywnym „[...] historyczny Jezus Chrystus stanowi nieunikniony sprawdzian wszelkich chrześcijańskich racjonalizmów” – NIEBUHR (1996), s. 133.

Ale ze sławy poety zrezygnowałem już zupełnie, aut Caesar aut nihil, i nie chciałym się zatracić pośród większości³⁶.

„Entsagung”, „Resignation”, „Zernichtung der Selbstsucht”³⁷ – odejście, rezygnacja, spokój, przełamanie własnego egoizmu jako warunek egzystencji w świecie rozdartym między dawną i już teraz historyczną obietnicą wiary a historycznie uzasadnianym racjonalizmem – to cnoty i cechy charakteru, które miały stać się czymś na podobieństwo symbolu postawy Burckhardta. Ponieważ w tym kontekście młody wówczas bazylejczyk często wspomina o Opatrzności, aż kusi, by doszukać się tutaj typowej – duchowej relacji, która miała połączyć w sobie chrześcijańską *humanitas* ze stoickim dystansem³⁸. Całkiem to prawdopodobne, tym bardziej że zaraz padają słowa o zżyciu się z ideą „powszechnej miłości ludzkiej” – ideą nieobcą myśli stoickiej. Wszelako owe cnoty – wyrzeczenia, zdystansowania, skrytości – które potem Burckhardt będzie tak podziwiał w postaciach wczesnochrześcijańskich anachoretów, stają się dlań początkiem drogi ku „niezależności”, by nie roztopić się w miernocie

³⁶ BURCKHARDT, Briefe I, 29.

³⁷ Wszystkie te wyrażenia padają w cytowanym liście do Johanna Riggenbacha: „Posłuchaj: celem, jaki opatrzność pragnie człowiekowi pozwolić osiągnąć, jest unicestwienie własnego egoizmu oraz ofiarowanie się jednostki dla dobra ogółu. Stąd najbardziej konieczną cechą człowieka jest rezygnacja; każda godzina prawi nam o wyrzeczeniu, najpiękniejsze zaś z naszych pragnień pozostaną niespełnione. Dla dobra całości musimy pozbawić się tysięcy rzeczy, a tysiąca innych musimy się wyrzec po prostu ze względu na zewnętrzne okoliczności. Przeważa w walce ze swymi pragnieniami człowiek się zestarzeje, a jego najwznioślejszym celem pozostanie wyrzec się z miłością swoich pragnień, nie dać posłuchu żadnej chwili wrogiej ludziom i odejść w zgodzie ze światem. Nie wolno mu nigdy obrażać się na ludzkość albo od niej odsuwać; musi wytrwać aż do końca” – BURCKHARDT, Briefe I, 29.

³⁸ Zob. uwagi Lionela Gossmana – GOSSMAN (2002), s. 212.

współczesności. Poezja, która dotąd dostarczała pocieszenia, powoli schodzi na plan dalszy; największą radość Burckhardtowi sprawia teraz historia, w niej odnajduje „najwyższą poezję”, jak czytamy w liście do von Tschudiego, pochodzącym już z czasów berlińskich, z 1840 roku³⁹. Teraz zdumieniem napawa go spostrzeżenie, że dzieje zdają się biec podwójnie, paralelnym rytmem: nie historii świętej i ziemskiej, rzecz jasna, lecz miarą wyznaczoną przez rozwój tego, co poszczególne, oraz tego, co ogólne. Innymi słowy, biografia jednostki wpisuje się w dzieje kultury i istnieją wszelkie powody, by mniemać, że Burckhardt ma na myśli również swoje życie. Religijny kryzys i odejście od wiary krzyżują się z wielkim zachwianiem chrześcijaństwa, czymś na kształt wewnętrznej zapaści; jej najbardziej oczywiste skutki uwidoczniają się w wypchnięciu religii poza centrum doświadczenia, ograniczeniem jej do faktu historycznego, co prawda o gigantycznym zasięgu i znaczeniu, którego siłę odczuwa także świat współczesny. Odczytanie sensów historycznych religii nie

³⁹ Właśnie w tym liście odnaleźć można inny jeszcze aspekt powołania, jakie nakreśla sobie młody Burckhardt – drogi prowadzącej „od zależności do niezależności”, drogi prowadzącej poprzez historię. To wówczas nawiedza go „przelotna”, jak pisze, ale „codzienna” myśl o poznawaniu filozofii dziejów. Jednak w nadchodzącym semestrze wykłady z tej dziedziny filozofii będą prowadzić podrzędni docenci i na dodatek: „Nachhegelianer”, których „nie rozumiem” – dodaje Burckhardt – BURCKHARDT, Briefe I, 44. „Świetliście kolorowe” dzieje zewnętrzne, okrywające niczym piękny strój „właściwe kierownictwo światem”, skłania mnie – powiada dalej Burckhardt – do przypomnienia starego porzekadła: „[...] daß unser Hergott ein Dichter sei”. Dzieje jako twór wyobraźni Boga-poety, historia zaś jako odczytywanie wzoru tej wyobraźni w wyobraźni historyka – oto praca imaginacji wyższa, doskonalsza od tworzenia poezji. Taki właśnie wysiłek poznawczy miał na myśli Walter Pater, konstruuując wyrażenie „imaginative reason”. Notabene, już ten jeden list pokazuje, jak złożony i dwuznaczny był stosunek Burckhardta do Hegla i do filozofii dziejów, która siłą rzeczy odkrywa jakiś porządek – „Weltlenkung”, mówiąc słowami Burckhardta – w dziejach.

tylko pomoże rozszyfrować faktyczną duchowość świata nowoczesnego; zresztą nie powinno być wybiegiem dla własnego sceptycyzmu czy egocentryzmu nawet. Jak trafnie zauważono⁴⁰, interpretacja religii jako potencji historycznej, interpretacja przebiegająca w perspektywie podwójnego przybliżenia, własnej biografii i sytuacji współczesności, nie buduje dla Burckhardta ani odskoczni do przewyciężenia religijnej ideologii (jak u Marksa), ani nie popycha w kierunku nihilizmu (przypadek Nietzschego). *Media via* szwajcarskiego historyka biegnie między skrajnościami „historycznego” racjonalizmu i krytyki religii a pseudopobożnym fałszowaniem fundamentalnego faktu, którego nie można nie dostrzec: chrześcijaństwo ma swoją świetność już poza sobą.

To, że chrześcijaństwo ma za sobą swoje okresy świetności, jest dla mnie tak oczywiste, jak to, że dwa razy dwa równa się cztery. W jaki sposób jego wieczysta treść miałyby schronić się w nowych formach, to historia jeszcze pokaże w swoim czasie. Lecz dla dzisiejszych restauratorów mam autentyczne współczucie, natomiast kiedy wykorzystują dla swoich celów ramię państwa, gardzę nimi⁴¹.

Nie jest to wyznanie heglisty, który chciałby w miejscu ustępującej religii ujrzeć triumfującego ducha filozofii albo przynajmniej historii i nauki. Burckhardt zdecydowanie, prawie z pogardą, występuje przeciw tzw. restauratorom. Ich mizerne wysiłki z góry skazane są na klęskę, nie powiedzie się żadne ożywienie czegoś, co bezpowrotnie utraciło swoją treść: żywotnej wiary w Objawienie. Jeśli tak można to sformułować, struktura i perspektywy świata nowoczesnego nie fundują niczego na religii. Rzecz cała w tym, by się z tym pogodzić. Dla tych, którzy dążą do przywrócenia religii minionej świetności i w tym celu posługują

⁴⁰ HOWARD (2000), s. 130.

⁴¹ BURCKHARDT, Briefe II, 149.

się siłą, pozostawiam tylko pogardę, pisał – powtórzmy – Burckhardt. Związek władzy, przemocy i religii na stałe miał zagościć w jego rozważaniach historycznych. W tym okresie, w latach 40., pociągała go jeszcze idea religii poza Kościołem, poza instytucjami. Taki pomysł, odżywający tu i ówdzie w najważniejszych formach przez całe XIX stulecie, w przypadku Burckhardta łączył się nierozdzielnie z pytaniem o prawa moralności, stopniowo uniezależnione od instytucjonalnej siły i powagi Kościołów.

Ja jednak na zawsze zerwałem z Kościołem, z pobudek zupełnie osobistych – ponieważ dosłownie nie wiem, co miałbym z nim począć. Moja moralność, sit venia verbo, maszeruje naprzód bez udziału Kościoła, a wstecz maszeruje bez kościelnych wyrzutów sumienia

– raportował w liście do Beyschlaga⁴². „Auflösungsperiode”, czyli czas rozpadu, narzuca każdemu jeszcze większe wyzwanie, mianowicie osadzenia etyki na fundamencie czysto ludzkiej natury. Czy byłbyś gotów uznać – pytał pobożnego Beyschlaga – że spontaniczna, indywidualna, całkiem pozakościelna religijność jest równie usprawiedliwiona?

Cała ta kontrowersja nie tylko przywodzi na myśl Kanta z jego deontologiczną etyką, ale również Nietzschego z jego gwałtowną, retoryczną, demaskatorską skrajnością. Jednak autor *Czasów Konstantyna* nie szuka ucieczki w nakazach rozumu praktycznego, w przeciwieństwie do Fryderyka Nietzschego jego reakcją nie jest też projektowanie przyszłości nowego herosa dziejów, nadczłowieka, w kolisku wiecznego powrotu, ontologicznej jedności dziejów, życia i działania. Pierwszym krokiem, zdaniem Burckhardta, musi być uświadomienie sobie, że od czasów Chrystusa dzieli nas osiemnaście stuleci tęsknoty. Gdybym żył w czasach Jezusa, przekonywał dalej Burckhardt swego

⁴² BURCKHARDT, Briefe II, 103.

interlokutora, Beyschлага, poszedłbym bez wahania za nim, odrzucając całą swą dumę i pychę, swoje samopotwierdzenie i ważność. Wszelako dziś jest to już niemożliwe – jako Bóg Chrystus jest mi całkowicie obojętny.

Jak widać Burckhardt gotów jest zrezygnować nawet z pojęcia religii, ale wyraźnie zastrzega, że piękno postaci Chrystusa jako człowieka nie ma nic wspólnego z „estetyką chrześcijańską”. Uprzedzając ten zarzut, szwajcarski historyk prawdopodobnie dystansuje się od tradycji neohumanistycznego myślenia o religii. Wątek odrodzenia człowieczeństwa poprzez regenerację świata pogańskich cnót i piękna „naiwnego”, by przypomnieć formułkę Schillera, był dla Burckhardta równie nie-realny, utopijny, jak obcy – nie oznacza to bynajmniej, co zobaczymy, sprzeczności z najwyższym uznaniem dla kultury świata starożytnego. Goethowska maksyma afirmacji świata: „Celem życia jest samo życie”, uszlachetniona, rzecz jasna, olimpijską równowagą ducha, przeżywaniem oraz tworzeniem piękna, była istotnym czynnikiem wszelkich „estetycznych religii”. Burckhardt ich nie akceptował, ponieważ kładł ogromny nacisk, by nie cenić tego życia bardziej, niż ono na to zasługuje; nie znamy bowiem z bezpośredniego doświadczenia życia innego, tylko nasze. Oceniać podług niego inne sposoby i kryteria afirmacji życia to jakby popełnić wykroczenie przeciwko historycznej świadomości.

Należy więc przede wszystkim podejmować nieustanne próby historycznej oceny religii oraz jej nowoczesnego kształtu, falowań, przypływów i odpływów, kształtujących wygląd dzisiejszego świata. Nieodwołalnie i z całą mocą musi powrócić tutaj pytanie o dystans historyczny i dystans do historyczności świata. Chyba tylko badanie historii religii i religijności uprawnia do takiej refleksji.

Chrześcijaństwo, którego świetność już przeminęła, tak jak „postać świata” u św. Pawła, wkroczyło właśnie w czas epok historycznych, „czysto ludzkich”, snuł dalej swoje rozważania

Burckhardt w cytowanym liście do Beyschlaga. Wielkim zadaniem, przeznaczeniem religii chrześcijańskiej okazało się moralne przyciągnięcie narodów, a ów moralny fundament pozwolił im zdobyć siły oraz samodzielność. Te uwagi niezbitcie świadczą, że Burckhardt tkwił wówczas jeszcze w orbicie wyobraźni Rankego i Droysena o historycznej oraz moralnej misji chrześcijaństwa. Pokonawszy pogaństwo i cesarstwo, chrześcijaństwo miało niejako zaszcześcić ludom ideę wolności, a obdarzając je światłem nowej moralności, dało szansę na krystalizowanie się wielkich nacji historycznych, romańskich i germańskich, będących, jak już stwierdzono, „myślami Boga” wedle Rankego, dla Droysena natomiast – wcieleniem różnych etapów wolności. Jednakże i tutaj Burckhardt wykracza poza historiozoficzne schematy swoich mistrzów, dodając zagadkowe zdanie, że owe siły i samodzielność posłużyły, by odtąd móc pogodzić się nie z Bogiem, lecz „ze swoim własnym wnętrzem”⁴³.

Tym samym eschatologia czasu historycznego znika jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki. Chrześcijaństwo ma swój historyczny początek, ale czas historyczny go nie wypełni, nie wyjaśni, nie rozświetli tej religii do końca. Czyżby z chwilą utraty transcendentnej przestrzeni Objawienia religii chrześcijańskiej pozostało napędzać proces wewnętrznego pojednania w historii? Czego z czym? Tu idzie, być może, o pojednanie jako uzyskanie samoświadomości, harmonię istoty dumnego narodu i jego dziejowego losu; refleksję z punktu widzenia postępu i dziejowej konieczności powinna teraz na tym posterunku „strażnika tradycji” zluzować idea „wyższego postępu”, jak czasem powiada Burckhardt; jest to metodologiczny postulat, który do rangi prawidła podnosi praktykę przekraczania własnej subiektywności historyka, choć nie swojego czasu. Prawidło to jednak odbija pewną zasadę czasu historycznego: zwycięstwo niczego nie usprawiedliwia w sensie moralnym. Potężne

⁴³ BURCKHARDT, Briefe II, 103.

narody czy mocarne religie spełniają swoją wielką misję w dziejach, ale każda najmniejsza, najdrobniejsza kultura przydaje tej mapie czasów dodatkowego koloru – sensu, którego nie wolno lekceważyć.

Wiele, jeśli nie wszystko, zależeć będzie od tego, jakie reguły przyjmie posuszny historyk, pragnący oddzielić istotę zjawiska historycznego, zmienny rdzeń jego tożsamości, od zewnętrznego przepływu czasu. Czy to zjawisko oraz jego tradycja, zinterpretowane w obszarze prawdy efektywno-dziejowej, jak powiedziała by Gadamer, przechowało swoją samodzielność i żywotność, czy też było na przykład odbłaskiem głębszego procesu?

Nie popełni wielkiego anachronizmu ten, kto uzna, że w tak postawionych zagadnieniach mamy poniekąd do czynienia z XIX-wieczną wersją dzisiejszego sporu tzw. esencjalistów z antyesencjalistami, ostrzegającymi przed hipostazowaniem pojęć historycznych. W obrębie historii i socjologii walki te nigdy nie wygasną, bo taka jest natura sporu o uniwersalia. Można wątpić w to, czy istnieje, a jeśli tak, to w jaki sposób, coś tak oczywistego, jak system bankowy. Lecz czy to już samo w sobie wystarczy, by tego typu wyrażenia skazać na banicję ze struktury wyjaśnień historycznych? – pytał w swoim czasie Ernst Gellner, posługując się wyrażeniem Maurice'a Mandelbauma⁴⁴.

Burckhardt, który lepiej niż ktokolwiek przed nim przejrzał względną dowolność porządkowania materiału historycznego oraz przekrojów wyjaśniających np. pod kątem którejś z potencji historycznych i był jak najdalszy od wszelkiego metodologicznego rygoryzmu, zalecając wręcz płynność pojęć historycznych i możliwie wielką ich różnorodność, wolał całą tę kwestię, zgodnie zresztą z duchem epoki, przetrwać od strony pozornego lub rzeczywistego konfliktu, powstającego między potocznością percepcji czasu, jej przyspieszeniem w XIX wieku, a percepcją historyczną.

⁴⁴ Gellner (1995).

Lepszej okazji aniżeli starzenie się świata antycznego⁴⁵, rozpatrywane poprzez pryzmat religii pogańskiej i chrześcijańskiej, trudno nawet oczekiwać. Cóż za temat: upadek pogaństwa i triumf chrześcijaństwa w największym imperium świata starożytnego, problem załamania się kultury klasycznej, motywy postępowania Konstantyna, przyczyny choroby i śmierci antyku – do dzisiaj historycy ujmowali te tematy na wiele sposobów. Interpretacje Burckhardta w pewnych miejscach mocno trącą myszką, co chyba najbardziej uwidacznia się w rozdziałach poświęconych samemu Konstantynowi. Jego zamierzeniem było zaprezentowanie obrazu epoki schyłku antyku i zwycięstwa nowej religii w jego najbardziej charakterystycznych i wyrazistych rysach. Na pierwszy rzut oka jednak zaskakuje to, że Burckhardt odwraca tradycyjnie stawiany problem, odwraca pytania Gibbona; nie skupia się bowiem na rewolucyjnym, niszczącym oddziaływaniu samego chrześcijaństwa, ale w pierwszym rzędzie analizuje wewnętrzne trudności i słabości pogaństwa, tak w planie religijnym, jak i politycznym oraz kulturowym⁴⁶.

Chrześcijaństwo pojawiło się jako „wyższa konieczność dziejowa”, w przebiegu dziejów sytuuje się jako zerwanie ze światem starożytnym, ale zarazem jego ocalenie – „młode ludy” ostatecznie pokonały cesarstwo rzymskie, lecz jako ludy pogańskie mogły doprowadzić do jego zupełnego zbarbaryzowania. Stało się inaczej. Wyważenie zasług religii chrześcijańskiej czy też

⁴⁵ Zob. zwł. FLAIG (1984), s. 201-213.

⁴⁶ Karl Christ trafnie pisze, że Burckhardt przekształcił oświeceniową opozycję między chrześcijaństwem jako religią pozaświątową a religiami antycznymi, nastawionymi na ten świat, wyostrzając aspekt nieśmiertelności w religiach pogańskich. Mimo różnych zarzutów postawionych chrześcijaństwu Burckhardt potrafił szczególnie wysoko ocenić postawę ascetyczną i chrześcijańską dobroczynność, i miłosierdzie – CHRIST (1979), s. 125-127. Trzeba ciągle podkreślać, że dla Burckhardta przykładami prawdziwej wielkości nie byli wcale pyszni władcy renesansowej Italii, lecz chrześcijańscy anachoreci i asceci.

błędów pogaństwa byłoby czynnością zajmującą, choć cokolwiek drugoplanową. Tam, gdzie mowa o „upadku”, „starzeniu się”⁴⁷, „okaleczeniu religii”, interpretacja nie może zatrzymać się na poziomie metafory; wszelako przenośnie stają się niezbędne, ponieważ ani język, ani metoda historyka nie potrafią się bez nich obejść. Nie byłoby to chyba zresztą ani możliwe, ani pożądane, a organiczna metaforyka tworzyła wcale poręczne instrumentarium tradycji historiograficznej. Te metafory odnoszą się jednak w takim samym stopniu do optyki historyka, ukazując zarazem jej skrzywienia i niedostatki.

Punktem wspólnym i zapalnym jednocześnie, miernikiem energii i entropii pogaństwa oraz chrześcijaństwa był problem nieśmiertelności. Właściwie ożywił się za sprawą niepokoju oraz nowego widzenia rzeczy przyrodzonych i nadprzyrodzonych. Ażeby problem ten podjąć na nowo i sprostać mu w nieprzerwanej konfrontacji z chrześcijaństwem, religia pogańska, a raczej religie pogańskie, otoczone opiekuńczą, zewnętrzną otoczką oficjalnego kultu państwowego, wkroczyły na drogę teokracji, mieszania bogów, kultów i zwyczajów, którym nieodmiennie sekundowały najrozmaitsze praktyki magiczne, astrologiczne i misteryjne. Wymiana i łączenie bóstw, legitymizowane *ad hoc* najbardziej nieprawdopodobnymi związkami pokrewieństw, doktrynami dla wtajemniczonych, szkołami mądrości etycznej tak się rozpowszechniło, że zaczęto wręcz zatracać poczucie różnicy między filozofią a systemem religijnym i magią. Burckhardt z upodobaniem opisuje czynności, które miały prowadzić albo do wtajemniczenia w jakiś kult, albo, dla przykładu, do wywołania wrażenia kontaktu z bóstwem, swego rodzaju „wymuszonej” epifanii. Wskazując na stosowanie różnych trików, iluzjonistycznych sztuczek, Burckhardt w istocie utożsamia te praktyki z magią i zabobonem. Ponieważ mit utracił całą swoją moc i godność, kultury państwowe zaś coraz bardziej petryfikowały się w obrzę-

⁴⁷ Zob. o tym FLAIG (1984), s. 201-213.

dach gloryfikujących panowanie cesarzy, ten napływ obcych bogów i kultów był dla religii starożytnej ciosem, który ją okaleczył i zaciemnił i po którym już się nie podniosła.

A jednak ten uzasadniony biegiem wypadków historycznych krytycyzm Burckhardta wobec schyłkowych form pogańskiej religijności równoważą bezwzględnie kanoniczna ocena i podziw dla okresu klasycznego, tak głośno przebijające w negatywnej ocenie sztuki późnoantycznej, tworząc jeden z najsilniej ufundowanych, najtrwalszych składników historycznego myślenia Burckhardta. Szacunek, jakim darzy religię państwową, wynika między innymi i stąd także, że była ona rzeczą kultu i pobożności rozumianej jako przywiązanie do tradycji. Religia oficjalna cesarstwa rzymskiego, osnuta wokół grecko-rzymskiego politeizmu, przenikała bardzo wiele sfer życia poprzez swoje obrzędy i zwyczaje, natomiast związek między nimi a moralnością był nader swobodny.

Dziś wszelako, przestrzega Burckhardt, niełatwo nam to wszystko pojąć. W obrzędach starożytnych nie potrafimy dopatrzeć się głębokich treści moralnych i religijnych, a moralność odseparowana od religii wydaje się co najmniej czymś niepokojącym. A przecież te same wątpliwości nawiedzają nas obecnie w obliczu uroczyстых nabożeństw katolików z Południa: głośna świecka muzyka, jarmarczny gwar, armatnie salwy w trakcie komunii, nawet posiłek. Można to ganić, zgadza się z swym protestanckim czytelnikiem Burckhardt, ale nie nam dane jest wyrokować o sposobach zewnętrznych, służących różnym ludom do wzbudzania najwznieściejszych uczuć⁴⁸.

Do takiej konkluzji nie przymusza wcale kulturowo-historyczny relatywizm, lubujący się w mnożeniu wytrącających z tropu faktów kultury. Przerzucając śmiałą paralelę między obrzędami świata starożytnego a katolickimi zwyczajami, Burckhardt, nie trzeba przypominać, nie zamierza bynajmniej wydobywać

⁴⁸ BURCKHARDT (1992), s. 105.

jakichś fikcyjnych podobieństw. Ten zabieg służy mu raczej do unaocznienia błędów naszej perspektywy poznawczej. Okazuje się nierzadko przecież, że krytyka zewnętrznych objawów czyjejs religijności maskuje niedostatki własnej postawy. Myle nie krytycznej oceny z niezrozumieniem to błąd częsty, lecz potem dopiero odsłania się jego fatalny potencjał.

Jeszcze jaskrawiej rysuje się ta sprawa w przypadku kultów misteryjnych. Jakiś strzęp wiedzy i wyobrażeń o tych tajemniczych sprawach dotarł do nas za pośrednictwem dzieł sztuki o niespotykanej złożonej symbolice. Wysiłek interpretacyjny koncentruje się na rozszyfrowaniu zagadki poprzez odczytanie poszczególnych znaków. Przy każdym wtajemniczeniu wykorzystywano bogaty system symbolicznych gestów, słów, czynności. Czy jednak powinniśmy przypuszczać, że uciekano się również do całego arsenału sztuczek optycznych i dioramicznych, których nie wahano się spożytkować na przykład w niejednej wyroczni?

Nasza podejrzliwość, zdaje się sugerować Burckhardt, rodzi się nade wszystko z głęboko w nas zakorzenionej skłonności do racjonalizowania wszelkich ludzkich zachowań. Mało tego, nawet gdyby udało nam się złamać symboliczne szyfry tych zachowań czy też szyfry występujące w różnego typu wyobrażeniach, to nie potrafimy przeniknąć ich twórczego i funkcjonalnego znaczenia. Dla ludzi tamtych czasów symbol zachowywał wielką wartość, obraz symboliczny, wypływający z rytuału, głęboko wstrząsał wyobraźnią. Burckhardt dalej tłumaczy:

Nasz świat dzisiejszy odczuwa taką odrazę do wszelkich symboli i tak z nich szydzi, że nie możemy pojąć innego w tym względzie stanowiska i wszelkie uroczystości czy ceremonie wywołują w nas po prostu zniecierpliwienie. Z kolei uczucie to przenosimy w przeszłość. Zamiast przyznać, że działanie symboli mogło być bardzo głębokie, zakłada się z góry, że cel ten osiągnano za pomocą niezwykle kunsztownych sztuczek [...] ⁴⁹.

⁴⁹ BURCKHARDT (1992), s. 138.

Ta frapująca uwaga w pełni ujawnia jedną z kluczowych reguł w historii myślenia Burckhardta: bezwzględną konieczność rewidowania własnych uprzedzeń, rozwijania czujności wobec zniekształceń własnej perspektywy czasowej, wreszcie określenia wyzwania, jakim dla historyka powinno być ukazywanie sposobów myślenia, postaw i wzorów zachowania.

Utyskiwania nad załamaniem się kultury symbolicznej w XIX wieku, załamaniem, które przyniosło tak wyszydzone przez Burckhardta mizerne i żałosne figury symboliczne – alegorie zapełniające fasady banków czy eklektycznych pałaców niby temat z wariacjami wciąż snują się w jego rozważaniach historycznych. Słabość oraz pustka XIX-wiecznej symboliki odciska się głęboko i negatywnie na wrażliwości historycznej. Otepiła na symboliczny modus penetracji i rozumienia świata, sprowadza historyczną przeszłość do rzędu prostych relacji, spychających niewspółmierność odległych czasowo epok na „ziemię niczyją” zabobonu, zacofania czy, gorzej jeszcze, utylitarnie wymiennych składników struktury.

Taka maniera badań jest szczególnie zabójcza dla historycznych studiów nad religią. Nie ma tu potrzeby czynić z Burckhardta protoplasty antropologicznie nakierowanych poszukiwań w zakresie religii antycznych i pierwotnych. A jednak Burckhardt nie gorzej od Bachofena, nieustępliwego polemisty Mommsena, czy od później działających rytualistów z Cambridge pojmował rolę historycznej obserwacji zanurzonej w kontekście nie tylko przemiany i struktury, ale też w o wiele donioślejszym kontekście funkcji i znaczeń; jeżeli potoczna XIX-wieczna, „racjonalizująca” interpretacja odmawia symbolowi religijnemu, głębszego znaczenia, to najwyraźniej kompletnie nie pojmuje koncepcji symbolu jako sposobu poznania i porządkowania sensu.

Burckhardt zdaje się wręcz dotykać tutaj problemu, który wiele lat potem zamknięto w zgrabną formułkę „obserwacji uczestniczącej”. Dla uczonego studiującego dzieje kultury europejskiej sprawa jest dlatego prostsza, że ma on do dyspozycji

ogromny potencjał tradycji. Nie dość skutecznie, jak się okazuje, strzeże go ona przed pokusą modernizacji przeszłości. Bachofen bezlitośnie wyrzucał Mommsenowi, że jego Rzymianie zachowują się i myślą jak pruscy urzędnicy. Jane Ellen Harrison, dzięki lekturze pism Robertsona Smitha, wraz ze swymi kolegami odwróciła tradycyjnie akceptowany kierunek interpretacji religii greckiej, rozumując, że do głębokiego znaczenia mitu należy dochodzić poprzez rytuał, a zatem czynność, która jest symboliczna, naśladowcza i nacechowana ekspresją, podobnie jak proces mimetyczny w sztuce, tragedii dla przykładu.

We wszystkich tych koncepcjach z uporem błąka się myśl – obawa wręcz – o zniekształceniu obrazu dawnych religii poprzez nowoczesne przyzwyczajenia i krytyczne nawyki. Być może dlatego twórczość Harrison nie jest pozbawiona stanowczych akcentów polemicznych w stosunku do chrześcijaństwa⁵⁰. Bo jak tu rozsądzić, czy w materii tak subtelnej, jak dzieje religii, jej konstytutywny rdzeń, wiara, odgrywa rolę wiarygodnego świadka interpretacji historycznej, czy też jest jej ukrytym wrogiem? Zdarzali się wszak i tacy badacze, którzy w imię pełnego oglądu religii zdecydowanie akcentowali obecność pierwiastka wiary, proponując pewnego rodzaju „fenomenologię” religijności. Z góry wszelako trzeba zastrzec, że akt uwewnętrznionej wiary był zgoła obcy państwowej religii Greków czy Rzymian i może dlatego oficjalny kult, zostawiający dylematy wiary i moralności osobistej suwerennej decyzji każdego obywatela, tak bardzo imponował Burckhardtowi. Tym bardziej że Objawienie jawiło się mu jako już obumarły kształt religii.

Trochę to przypomina ową „civil religion”, którą słusznie szczylicili się teoretycy amerykańskiej państwowości, ale tylko trochę, ponieważ Burckhardt nie pokładał, wolno mniemać, zbyt wiele wiary w regulatywną moc demokratycznego mechanizmu. Atoli wielka ostrożność, rezerwa autora *Czasów Konstantyna* wy-

⁵⁰ Zob. o tym np. SCHLESIER (1994), s. 123-142.

wodziła się jeszcze z innego źródła, a mianowicie ze wspomina-
nej niechęci do wszelkich „Restauratoren”, którzy w przeciwień-
stwie do „racjonalizujących” historyków źle z kolei pojmują czasy
im współczesne i próbują sztucznie reanimować dawno zastygłe
formy kultury czy sposoby odczuwania. Takie tęsknoty są zaprze-
czeniem autentycznego renesansu kultury, gdyż prawdziwe od-
rodzenie czerpie ona ze swoich własnych, żywotnych źródeł, nie
poddaje się ideologii renowacji, ale sama ją dopiero kształtuje.
W oczach Burckhardta zdolność do odradzania się była oznaką
wyżej rozwiniętej kultury. Uczciwie trzeba dodać, że on sam na-
der chętnie przebierał się w strój mentora i herolda sztuki kla-
sycznego renesansu, pełno o tym wzmianek w jego listach,
w których doradzał młodym poetom, malarzom czy architektom
nieprzerwany kontakt ze sztuką Italii, nie tylko jej wzorami, ale
też estetycznymi zasadami z ich obowiązywalnością, choć nie
ważnością, przeszłą przecież do historii. Najdobitniejszym tego
przykładem jest kłótnia z Böcklinem o pseudorenesansowy szta-
faż, który Burckhardt chciał narzucić swemu przyjacielowi⁵¹.

⁵¹ Jak wiadomo, skończyło się to zerwaniem kilkudziesięcioletniej
przyjaźni. Böcklinowi zlecono wykonanie trzech fresków na klatce scho-
dowej muzeum przy Augustinergasse, w którym pomieszczono miejską
kolekcję dzieł sztuki. Pierwszy fresk, przedstawiający wynurzającą się
z morskiej piany Venus, rozumianą jako Magna Mater, alegorię wszelkie-
go stawania się, przyjęto bardzo dobrze. Drugie przedstawienie, ukazujące
Florę rozrzucającą kwiaty, napotkało podobno zarzut, że postać samej bo-
gini nie jest dosyć wdzięczna. Wreszcie trzecie malowidło, przedstawiają-
ce Apolla unoszonego ku niebiosom w kwadrydze, oceniono bardzo nega-
tywnie: wydatne, masywne końskie brzuchy oraz widoczne genitalia ura-
ziły mocno wysoką komisję. Szło o coś więcej, otóż Böcklin nie uwzględnił
doskonałego wzorca swojej kompozycji, za jaki Burckhardt uważał Apol-
lina Guida Reniego. Böcklin zastąpił tedy końską anatomię chmurami, ale
na inne ustępstwa nie chciał się już zgodzić. Nastąpiło zerwanie i jeśli
wierzyć wspomnieniom żony artysty, Burckhardt zemścił się niejako, prze-
konując swoim autorytetem bogatych mieszkańców Bazylei, by nie zama-
wiali swoich konterfektów u niepokornego Böcklina.

Burckhardt bowiem jak wielu adoratorów klasycyzmu, broniąc tej sztuki i kultury przed wymagowanymi niekiedy zamachami ze strony barbarzyńskiej współczesności (nowoczesności), mylił czasem czystość intencji z wiernością wobec wytkniętego celu. Tedy niedościgniona charakterystyka wierzeń jednego szlachcica polskiego bardzo by mu zapewne przypadła do gustu. Jak pamiętamy bowiem z *Beniowskiego*, ów

[...] szlachcic, wielki oryginał,
Góry uczynił do przeżycia trudne,
Wężowe w skałach ścieżki powycinał
I między róże, co rosły odludne,
Postawiał golce rzymskie: ten puginał
W rękę swym trzymał i twarz miał brodatą –
Skąd łatwo było poznać, że to Kato;
Apollo w morzu zostawił koszulę
I na Starosty górach stał bez listka;
Dalej w egipskich katakombach [...] ule;
Dalej posągi, którym koniec świstka
Wyłaził z gęby i przemawiał czule
Do pana zamku jak do Antychrystka [...]
Albowiem wszystkie te pomysły pańskie
Nie katolickie były, lecz pogańskie.

Nic dodać, nic ująć. Kult odrodzenia się w naturze poprzez powrót do pogańskości bywał czystą fikcją, lecz najczęściej mariażem estetycznych pokus, politycznych idei i społecznych utopii. Rozplątywanie takiego węża postaw, oczekiwań i tradycji czeka na każdego, kto zechce wdrzeć się w sposoby myślenia innych epok.

Bez zrozumienia na przykład, jakie sposoby myślenia dominowały wśród ludzi zamawiających sztukę w IV i V wieku, w żaden sposób nie zrozumie się, dlaczego kanony sztuki klasycznej uległy zapomnieniu i degeneracji. Burckhardt oczywiście nie wątpił ani przez chwilę, że sztuka konstantyńska wyraża

moment starzenia się, schyłku kultury antycznej. Łamie ona zasady sztuki klasycznej, ponieważ przedkłada drugorzędne elementy doświadczenia estetycznego ponad piękno harmonijnej, logicznej formy oraz subtelność realizacji. Gdy w dziedzinie architektury upowszechniły się najdroższe, zbytkowne materiały i masywne złączenia, przepych, uznany za cel i zasadę naczelną, zdusił dosłownie wyczerpanie na inne aspekty monumentalności i mistrzostwa. Barwa i tworzywo, prymitywna radość dla oczu i poczucie bogactwa, zmusiły artystów, by ustąpili. Nieład, niedorzeczność, nadmiar, rozdrobnienie formy, służące realizacji nowych funkcji sztuki, ukazują zarazem zwyrodnienie i brak piękna z jednej strony, z drugiej odsyłają do tych nowych sposobów myślenia. Burckhardt ocenia je w kategoriach „duchowego zubożenia”, ale to nie pomniejsza przecież wagi związku przyczynowego. Natomiast tłumaczenia, szukające genezy tych zjawisk w wyczerpaniu się duchowej energii rozwiniętego systemu sztuki Grecji klasycznej, zostają przezeń odrzucone, bo nie dysponują narzędziem pozwalającym wymierzyć, ile trwa lub trwać powinna żywotność owej energii⁵².

Niewybaczalnym błędem byłoby jednak lekceważyć tę duchową dynamikę czy też ignorować, utrzymując, że nie odnosi się do niczego, co można odnaleźć w obrębie doświadczenia historycznego. Już takie zjawiska, jak „kontynuacja” czy „zwanie tradycji” potwierdzają realną obecność takich duchowych sił w dziejach. Historyk wszelako pewniej porusza się po terytorium sztuki i kultury, ponieważ relacje między formą, sensem i przeznaczeniem, funkcją, albo też związek normy i celu wydaje się, przynajmniej w granicach określonej koncepcji formy i piękna, dosyć jednak przejrzysty. To, co połowicznie choćby udaje się w odniesieniu do sztuki, a zatem skonstruowanie pewnego sys-

⁵² BURCKHARDT (1992), s. 180-185. Funkcje wypełniane przez tę upadłą sztukę w zakresie propagandy władzy Burckhardt, zgodnie ze swoim zwyczajem, porównuje do zadań dzisiejszej prasy.

temu krytyki sztuki, opartego właśnie na różniących się zmieniających, ale dających się porównać sposobach myślenia i postawach, zawodzi w sferze moralności⁵³.

Oczywiście nie chodzi tutaj o historię moralności ani też o historię doktryn etycznych. Mając na uwadze nieusuwalny związek religii i moralności, przyglądając się dziejom religii i kultury, musi paść pytanie o moralność. Zresztą żadna kultura nie może od niej abstrahować⁵⁴. Sęk w tym, że „moralność” to dominium sprzecznych interesów historycznie uwikłanych i dążeń, gdzie relacja cel-środek nie jest prosta i oczywista, w porównaniu form i postaw zaś nie może obierać za punkt wyjścia kategorii „stylu”, jak to dzieje się w rzeźbie czy malarstwie. Normatywność stylu w sztuce zaczyna najmocniej promieniować w momencie, kiedy styl jest już niejako dopracowany, ukształtowany, jest czymś zamkniętym⁵⁵. Moralność w kulturze

⁵³ W tym miejscu Burckhardt zalecał najdalej posuniętą ostrożność. Sztuka, potraktowana jako „Begleiterin und Erklälerin der Sittengeschichte” („towarzyszka i tłumaczka dziejów obyczajowości”), nigdy nie powinna przekraczać odpowiedniego dystansu do tej sfery życia; nie może jej bowiem ani wyjaśnić, ani sporządzić kryteriów oceny. Często bowiem sztuka wije się wokół „poważnego czasu” tak, jak arabeska, niczym „winna latorośl wokół granitowego filara”, wszelako nie jest z nim tożsama – za: SIEBERT (1991), s. 57. Warto przypomnieć raz jeszcze obserwację pochodzącą z drugiego wstępu do *Geschichte der Baukunst*, cytowaną już przy okazji sporu wokół „heglizmu” Burckhardta: „Sztuka nie jest miarą czasu [...]”, choć jako jeden z najważniejszych elementów życia jest jego wymownym świadectwem.

⁵⁴ Dlatego ma całkowitą rację Werner Kaegi, pisząc: „Oto najprawdziwszy Burckhardt, który w dziejach wierzy nie tylko w idee i siły, lecz także w osobistą odpowiedzialność, na dobre i na złe” – KAEGI V, s. 195.

⁵⁵ Styl kształtuje się, tworzy w skomplikowanej dialektyce, w zadaniach i poprzez zadania, a to oznacza, że zadania mogą zostać zrealizowane tylko dzięki wypracowaniu formuły stylowej, lecz także ona sama zawiera pewne immanentne problemy, które się poprzez te zadania ujawniają. Świadomy sam siebie, oparty na sobie, dojrzały styl wykracza daleko

jest zawsze otwarta, a to dzięki uwikłaniu w intencje i najbardziej zaskakującą uczestnika i obserwatora, w równym stopniu, nieprzewidywalność skutków działania⁵⁶. Historyk potrafi badać i oceniać moralność, ale historycznie widzi przede wszystkim poziom stylu w obyczajowości jako jednym z elementów świata kultury⁵⁷.

Burckhardt rozważa to arcyważne zagadnienie historyczne na wymarzonym wprost przykładzie – włoskim renesansie. Idea odrodzenia zakładająca nową koncepcję jednostki, obiektywnie widzącej rzeczy tego świata, oraz odpowiednio wypreparowaną wizję antyku, skupiającą ideały estetyczne i etyczne, także w polityce, zderza się z religią i moralnością od setek lat chrześci-

poza swoją pierwotną treść. To, czym jest styl, najlepiej unaocznia architektura, gdyż ta dziedzina sztuki, przypomnijmy, podobnie jak muzyka, wolna jest od naśladowania i oddziałuje samą swoją obecnością, obecnością formy – energią stylu. Styl zatem to „konsekwentny, zamknięty w sobie powszechny sposób wyrazu, dzięki któremu realizuje się jakaś myśl, jakies zadanie”. Tak pojęty styl wynosi na pierwsze miejsce tylko to, co konieczne, abstrahuje od wszelkiej przypadkowości. „Wszelako z konieczności musimy się tutaj ograniczać” – alarmuje Burckhardt. W grę wchodzi bowiem konflikt stylu z tym, co nam się wydaje godne pożądaniami, z tym, co przyjemne, z samym tematem wreszcie – BURCKHARDT (2000), s. 70. Por. także SIEBERT (1991), s. 171.

⁵⁶ Świetnie ujął to przed pół wiekiem bez mała Henri-Irénée Marrou. Historyk mógłby ocenić dzieje tak, jak utwór muzyczny, gdyby usłyszał je do końca, a to przecież niemożliwe. Metafora „symfonii dziejów” pochodzi, rzecz oczywista, od św. Augustyna: „[...] sicut creator, ita moderator, donec universi saeculi pulchritudo, cuius particulae sunt, quae suis quibusque temporibus apta sunt, velut magnum carmen cuiusdam ineffabilis modulationis excurrat atque inde transeant in aeternam contemplationem speciei qui Deum site colunt, etiam cum tempus est fidei” – MARROU (1962), s. 379-380.

⁵⁷ „Styl jest w sztuce tym, czym obyczaj w życiu” – mówił Burckhardt w wykładach o sztuce wieków średnich z lat 1875/1879 – cyt. za: SIEBERT (1991), s. 171.

jańską. Przed Burckhardtem rozwija się wspaniała możliwość porównania: świat pogańskiego antyku odradza się w ramach „christianitas”. Starożytność i chrześcijaństwo są tym razem zespolone w nowej sytuacji historycznej, bo odtąd idee odrodzonej starożytności mają przekształcić zastaną rzeczywistość materialną i duchową.

Burckhardt w pełni pojmował pułapki czyhające na badacza religii i moralności czasów odrodzenia, tutaj bowiem szczególnie łatwo było o zabłądzenie na dwóch fałszywych ścieżkach. Jedną z nich szli ci, którzy, wzorem Heynsego, romantyzującą heroizację wielkich postaci odrodzenia rozciągali na wszystkie obszary egzystencji historycznej, wynosząc gwałtowność, swobodę i estetyczne piękno czynu ponad jakiegokolwiek sankcje moralne. Czasem, niesłusznie, Burckhardta uznawano za protagonistę takiego poglądu. Poniekąd trudno się dziwić, bo w *Kulturze Odrodzenia* pada zdanie znamienne i słynne:

Państwa włoskie XV wieku przedstawiają zgoła osobliwą mieszaninę dobra i zła. Książęta są tak wysoko ukształceni, tak niezwykle wybitni, indywidualność ich staje się tak charakterystyczna dla ich stanowiska i celu, że trudno do nich stosować zwykłą miarę etyczną⁵⁸.

Dlaczego Burckhardt mówi nam o „zwykłej mierze etycznej”? Otóż kryje się tutaj paradoks charakterystyczny dla drugiej, fałszywej ścieżki dociekań nad historycznym kształtem renesansu. Ci sami władcy bowiem, którzy otaczali opieką artystów, zyskali miano wspaniałych mecenasów – bez ich smaku i decyzji nie sposób w ogóle pomyśleć o niebywałym i nigdy już potem niepowtarzalnym rozkwicie sztuk – przy tym wszystkim bywali potwornymi zbrodniarzami, okrutnymi tyranami i despotami. Okropność i zarazem antykizujący patos morderczych walk o władzę Burckhardt zestawił ze sztuką, odmalował

⁵⁸ BURCKHARDT (1991), s. 31.

wując ambiwalentny charakter owych czasów w niezapomnianym fragmencie opisującym dzieje walk możnych rodów Oddich i Baglionich w Perugii:

Osiemnastoletni Simonetto Baglioni z garstką swych ludzi bronił się na piazza przeciw kilkuset nieprzyjaciołom i padł, krwawiąc z przeszło dwudziestu ran, podniósł się wszakże, gdy przybiegł mu z pomocą Astorre Baglioni, konno, w żelaznej, złoconej zbroi, z sokołem na hełmie i „podobny do Marsa wyglądem i czynami rzucił się w tłum walczących”. Wtedy to dwunastoletni Rafael uczył się w pracowni Pietra Perugina. Być może, że wrażenia tych dni uwiecznił we wczesnych obrazkach św. Jerzego i św. Michała; a jeśli Astorre Baglioni doczekał się gdzieś promiennej aureoli, to chyba tylko w postaci niebiańskiego rycerza w *Heliodorze*⁵⁹.

Do tego obrazu dorzucić należy, co autor *Kultury Odrodzenia* oczywiście realizuje, „wyuzdaną zmysłowość” humanistów, następny element zbijający z tropu. W obu kwestiach bowiem, moralności władców-mecenasów oraz moralności humanistów, tych członków elity rządzącej i intelektualnej, będącej wręcz wciele niem odrębności i świetności odrodzenia, niczym refren powtarzał się dogmat o przedustawnej zgodności rozwoju intelektualno-artystycznego i moralnego. Ten uporczywie pojawiający się motyw sięgał neohumanistycznych jeszcze wyobrażeń o harmonijnie, wszechstronnie wykształconej osobowości. Jakże to możliwe, pytano, by humaniści, reprezentujący największe cnoty etyczne w swoich rozprawach, ascetyczni miłośnicy skarbów antycznej literatury, znajdowali satysfakcję w rozpuście, by ich głównym motywem zgłębiania wiedzy stała się niebywała pycha? Dlaczego władcy, którzy mieli urzeczywistniać oświeceniowy ideał wolnościowych rządów, pod których opieką rozkwitają sztuki i retoryka, w rzeczywistości nie cofali się przed najbardziej haniebnymi występkami?

⁵⁹ BURCKHARDT (1991), s. 38-39.

Cała ta dyskusja miała szerszy nieco wymiar, ponieważ renesans, postrzegany jako całościowa forma życia, najeżony był wprost wewnętrznymi sprzecznościami, uniemożliwiającymi jednoznaczną definicję osobowości człowieka renesansu; co gorsza, renesans nie dawał się wtłoczyć w ramy oświeceniowych koncepcji rozwoju kultur i cywilizacji, gdzie paralelizm wolności politycznej, uwolnionej spod wpływów Kościoła, wolności osobistej, poloru w zachowaniu i wysokiego poziomu sztuki oraz obywatelskiej cnoty był rodzajem dogmatu. Intelktualny pojedynek, w którym *nolens volens* Burckhardt musiał wziąć udział, toczył się zatem wokół interpretacji wyzwolonej w renesansie jednostki oraz miejsca renesansu w konstrukcji dziejów kultury czy cywilizacji.

Owemu wyzwoleniu jednostki nadawano bardzo różne, wręcz wykluczające się wykładnie. W najbardziej potocznym, banalnym znaczeniu indywidualność ludzi renesansu przeciwstawiano anonimowości średniowiecza; jeszcze wielki Etienne Gilson zarzucał Burckhardtowi, że nie chciał dostrzec tak wielkich indywidualności *medii aevi*, jak Abelard. Chociaż w *Kulturze Odrodzenia* wyłowić można leciutki ton jakby niedocenywania średniowiecza, coś na podobieństwo pobłażliwości, to przecież koncepcja „indywidualności” u Burckhardta kieruje się w inną stronę. Historyk szwajcarski analizuje złożoną dialektykę etyczną, psychologiczną i kulturową tego zjawiska. Nieokreślony indywidualizm potrafił przyjąć formy najbardziej drastyczne i wręcz odpychające. Rozpleciony egoizm uznawano za jedyne usprawiedliwienie moralne. Tak też postępowało państwo, a Kościół, który był zdemoralizowany, bardziej troszczył się o sprawy świeckie i doczesną pozycję niż o budowę ładu moralnego. Indywidualizm jednostki wcale zatem nie musiał prowadzić prostą drogą do wyzwolenia, natomiast emancypacja spod wpływów Kościoła, wzbudzająca zachwyt u oświeceniowych historyków, łącznie przerodzić się mogła w tyranie gorszą jeszcze, bo państwa albo braku jakichkolwiek hamulców.

Czynnikiem kształtującym nowożytną moralność stała się wyobraźnia – także Burckhardt nie chciał tak bezboleśnie zrezygnować z określenia owej siły poznawczej i twórczej zarazem, której wyzwolona dynamika tłumaczy wspaniałość sztuki tego czasu, lecz zarazem udziela wglądu w bogactwo, choćby całkowicie niemoralne, życia i zachowań. „Pod jej wpływem – ocenia Burckhardt – ich [Włochów] samolubstwo rozwija się w całej swej grozie”.

Usiłowano zapobiegać temu złu poprzez rozwój takich sił moralnych, które nie stałyby w sprzeczności z silnie rozwiniętym indywidualizmem. Jedną z nich był honor, „zagadkowa mieszanina sumienia i ambicji”, atoli czasem wyradzał się on niepostrzeżenie w pragnienie sławy. Pomimo to honor rządzi działaniami ludzi pozostających blisko religii i moralności, toteż z czasem zaczęto go utożsamiać z jakimś naturalnym, wrodzonym instynktem jednostek dobrych i szlachetnych. Ta wiara w dobroć natury ludzkiej, instynktownie kierującej się honorem, przypomina, wedle Burckhardta, wiarę torującą drogę rewolucji francuskiej. I tą nieco okrężną drogą docieramy do sedna wykładni renesansowego indywidualizmu: kryją się w nim źródła nowoczesnej świadomości moralnej.

Odrodzenie starożytności oraz jej obywatelskich i estetycznych ideałów wiele tutaj dopomogło, gdyż świeckie poczucie wielkości czysto historycznej przesłoniło dawny model życiowy świętości. Wreszcie niepewność dnia codziennego i fatalizm, ciągle wojujący z chrześcijańską doktryną wolnej woli, spowodowały nawrót antycznego zabobonu i wiary w przewidywanie przyszłości. Rozpatrzywszy wszystkie te sprawy nie tyle jako składniki renesansowego stylu życia, ile jako konstruktywne cechy indywidualizmu nowoczesności, musimy uznać renesans za początek nowoczesności również w sferze tak nieuchwytej, jak moralność. To wtedy właśnie religijność uzyskała rys najbardziej charakterystyczny, obecny po dziś dzień – czysto subiektywny, religia zaś zмага się bardziej zażarcie niż kiedykolwiek przedtem ze świeckością

zainteresowań; dziś ten duch świeckości przybrał szaty zainteresowań naukowych, zauważa Burckhardt⁶⁰.

Jak Kościół i religia wybrną z tych potyczek, trudno wyrokować. Nie ma sposobu, by przewidzieć, czy religia będzie mogła istnieć bez wiary. Kryzys religii nie zawsze musi być kryzysem wiary, ale jeśli Burckhardta prywatny aspekt religii w ogóle zajmował, to tylko w odniesieniu do niego samego. Burckhardt nie był „egzystencjalistą”. Wszelako również był świadom, że instytucjonalne zaplecze religii nie gwarantuje niczego, nie przesądza o tym, czy religia odrodzi się jako siła prawdziwie egzystencjalno-twórcza. Jego przekroczenie wymiaru doczesnego religii poprzez historię jest egzaminem dla optyki historycznej – problem religii to dramat kultury i dramat historii *par excellence*. Religijność wielkich postaci renesansu dryfowała w kierunku deizmu i teizmu, zauważa bazylejski uczoney. Poprzez alianse z myślą starożytną pierwsza z tych postaci uczucia religijnego w zasadzie pomija chrześcijaństwo, druga natomiast potęguje cześć dla istoty boskiej w stopniu nieznanym nawet średniowieczu. Mieszanka sceptycznej niewiary, renesansowego platonizmu i ducha nowoczesnego w wyżej opisanej modelowej konfiguracji zapowiadają już religię czasów nam współczesnych. Religię, której prawa dyktuje kultura.

W ten sposób docieramy do refleksji Burckhardta z *Weltgeschichtliche Betrachtungen* – rozważań prezentujących różne scenariusze relacji między religią a kulturą w ciągu wieków, atoli już w *Kulturze Odrodzenia* wypowiedziana została *expressis verbis* myśl, która powróci, tworząc szkielet wielu pozostałych ocen. Pytanie brzmiało: czy wobec wszystkich sprzeczności i niejednorodności rozwoju, wobec nieskończonej wielości form i znaczeń, można wydać wiążący osąd o moralności epoki? Odpowiedź Burckhardta jest sceptyczna, wolno chyba rzec: negatywna. Rozwój indywidualności jako taki, sam w sobie, nie jest ani dobry,

⁶⁰ BURCKHARDT (1991), s. 298-299.

ani zły – stanowiąc podstawę nowoczesności, był konieczny. Nigdy natomiast nie zgłębimy tajemnicy etycznego charakteru narodu czy kultury. Moralność, umysłowość, sztuka, obyczaje przeplatają się tak niepostrzeżenie i w tak najróżniejszych układach, że trudno zważyć, co jest cnotą, a co wadą. Powściągliwość krytyki i powstrzymywanie się od uogólnień gwarantują przynajmniej świeżość i ostrość spojrzenia. Narody, kultury, formy żyją dalej, związane ze światem nowoczesnym, nie troszcząc się o to, czy ktoś je potępia, czy nie. „Ogólny bilans moralności” – jak to nazywa Burckhardt – chyba jest nie do przeprowadzenia. Dziwnym trafem poznawczy sceptycyzm godzi się tutaj z witalistycznym wyobrażeniem o życiu narodów ponad moralnością, nawet w *Griechische Kulturgeschichte* słynny rozdział nosi tytuł *Zum Gesamtbilanz des griechischen Lebens*, a moralność Greków, aczkolwiek niezwykle istotna, nie gra tam pierwszych skrzypiec. Czy jednak „podsumowanie całości życia greckiego” nie rozstrzyga owych przeszkód, podobnie jak Burckhardtowska charakterystyka moralności?

Stojąc w opozycji do wielu historyków renesansu, Burckhardt nigdy nie traktował tej epoki jako zbawiennego preludium do zaniku religii. Jako taka, religia nawet w najbardziej areligijnych epokach nie obumiera, gdyż jako historyczna potencia jest reakcją na nieusuwalną „potrzebę metafizyczną” człowieka. Niepowtarzalna wielkość religii w życiu człowieka zasada się na tym, że jest tegoż życia ponadmysłowym dopełnieniem. Przedstawia ten aspekt istnienia, którego sam człowiek nie jest w stanie zapewnić samemu sobie.

Definicja religii w kategoriach „potrzeby”, „uzupełnienia braku” pozornie stawia Burckhardta w rzędzie wielu myślicieli XIX wieku, którzy przypisywali religii funkcje kompensujące: ideologicznego złudzenia, pewnej formy świadomości w ewolucji myśli, koniecznej z punktu widzenia następnego etapu rozwoju, czy wreszcie podbudowy więzi społecznych. Burckhardt jako historyk unika jednak takiego podejścia. Wiarę w Objawienie

i transcendentny fundament wiary historykowi wolno traktować z obojętnością; nie powinien jednak lekceważyć obszaru, na jaki nakierowuje się owa „metafizyczna potrzeba” – „ein grosses Anderes, das Unendliche”. Religie zatem są refleksem, odbiciem (odciskiem) i konturem tego, co ludzie wbudowują i włączają w tę sferę nieskończonego.

Historyk, przed którego oczyma rozwija się barwna tkanina różnych religii, co krok natyka się na wielkość i zapierające dech widowisko: to, co powstawało jako pewne zjawisko partykularne, rozszerzyło się na cały świat – wspaniały przykład panowania tego co powszechne nad niezliczonymi jednostkowymi umysłami, aż po całkowitą pogardę świata i samobójstwo poprzez ascezę, a nawet po męczeństwo.

Nie lada komplikacje piętrzą się przed jakąkolwiek próbą wyjaśnienia początków religii, Burckhardt zresztą był bardzo niechętnie usposobiony do wszelkich pytań genetycznych i dlatego nie poddał się tzw. złudzeniom początku. Badanie religii ras „niższych”, Murzynów czy też ludów pierwotnych albo na wpuć dzikich nie zda się na nic, ich religia bowiem zawsze naznaczona jest piętnem lęku – „die Beute einer ewigen Angst” – i w żaden sposób nie może stać się kryterium początków wyzwalań się pierwiastka duchowego. Usamodzielnienie się myśli, wolność ducha są tam w ogóle nie do pomyślenia, przekonuje Burckhardt⁶¹.

Tak niska ocena przydatności religii pierwotnych, nieufność wobec badawczych oczekiwań powiązanych z ich studiowaniem, nie wynika bynajmniej z rasowych uprzedzeń, po prostu nie jesteśmy w stanie przedstawić sobie pierwotnej, prymitywnej fazy wyzwalań się ducha z okowów lęku; to wielka iluzja, że my, „späterabgeleitete Leute”, moglibyśmy w ogóle taki przedspołeczny, preumysłowy i prereligijny moment uchwycić w naszym poznaniu. W ogóle lęk, choć zapewne odgrywał jakąś rolę jako pierwotne uczucie wobec czegoś nieskończonego, wraz

⁶¹ BURCKHARDT (2000), s. 379.

z pojawieniem się religii zaczyna się przekształcać i sublimować, gdyż to, co nieskończone, zostaje ograniczone, jakoś zdefiniowane. Także i z tego powodu należy wątpić w to, że religie powstawały stopniowo, gdyby tak było, nie przechowywałyby w skarbnicy swoich tradycji wspomnienia zwycięskiego początku i rozkwitu; założyciele i odnowiciele religii są nam znani z imienia i powinno się ich uważać za przewodników czy też przywódców w czasie wielkich kryzysów⁶².

Przeto każde pojawienie się religii na scenie historycznej jest zamknięciem lub otwarciem jakiegoś kryzysu. W swojej dalszej historii religie często nabierają sił dzięki kryzysom (Burckhardt podkreślał znaczenie herezji oraz wewnętrznych starć). Te kryzysy nieustannie się w historii powtarzały i z tego zrodziła się pewna prawidłowość: uzmysławiają one wagę problemu autentycznych źródeł oraz czystości podstaw religii.

Z faktu, że takie spory równie uporczywie podejmowano, wynika pewna próba ewolucyjnego spojrzenia na przemiany religii, co, rzecz jasna, nie zawsze było równoważne z ewolucyjnym rozwojem samej religii. Czasowo zatem możemy wyróżnić według Burckhardta trzy fazy: oryginalnej wiary jako pierwszy moment, następnie przekształcanie się tej pierwszej wiary w tradycję i wreszcie etap, w którym religia odwołuje się do swojej własnej starożytności, splatając się na stałe z sentymentem narodowym.

Wszelako takich, podobnych i odmiennych odsłon w historii religii może być wiele, wiele więcej. Czasowość krzyżuje się tutaj ze społecznym uwarstwieniem; dziś dla przykładu, powiada dalej Burckhardt, religia chrześcijańska prezentuje, by tak rzec, cały wachlarz możliwych rozwiązań: od prostego uwewnętrznienia jako zwykłej religijności, poprzez przywiązanie do zewnętrznych zwyczajów i hierarchiczności, aż do wierności dogmatom i postawę całkiem od tych odmienną – „fromm-gemütlich”, jak ją nazywa autor *Weltgeschichtliche Betrachtungen*.

⁶² BURCKHARDT (2000), s. 380-391.

To wszystko pogłębia tylko niepewność badacza i chwiejność sądów. Także moralność, z zasady powiązana z religią, u Greków była o wiele silniej zanurzona w idealnej wizji państwa i zasadniczo niezależna od religii; znowu te ludy, które nie wykroczyły poza tzw. religię naturalną, także mają swoją etykę i duchowo wcale nie muszą stać niżej od pozostałych religii. Moralność, jaka przejawia się w dziejach, w polu widzenia historyka zawsze jest oświetlona poprzez różne sfery działania, które nie zawsze są współmierne. Przez tę „niewspółmierność” należy rozumieć niejednolitość, często jakby rwany, rytm rozwoju i przemian, a także odmienny blask, jakie rozmaite dziedziny kulturowej aktywności rzucają na terażniejszą koncepcję postępu. Łatwo podziwiać i kanonizować artyzm mistrzów włoskiego odrodzenia, równie szybko przychodzi potępić występłą moralność owych czasów i polityczny upadek Italii. Czy to zwyczajna zbieżność, czy też raczej współistnienie obu tych sfer życia, równie bliskich przecież religii, sugeruje pytanie o jakąś istotną więź, wzajemne uwarunkowanie?

Jakimś rozwiązaniem byłoby porzucenie dywagacji utrzymanych w takim stylu i ograniczenie kłopotliwego przedsięwzięcia oceny moralnej do pojedynczych „bohaterów” historii. Poza tym Burckhardt pisze:

Zresztą dopiero od czasów Rousseau urojono sobie przeszłość jako en bloc moralną, wychodząc, ma się rozumieć, od tego, że człowiek jest w istocie dobry, jak gdyby jego dobroć nie mogła dotąd jakoś dojść do słowa i musiała chwalebnie objawić się dopiero wtedy, kiedy po raz pierwszy doszedł do władzy! Przypisano sobie zarazem prawo (w rewolucji francuskiej) do wytoczenia procesu całej przeszłości. Aliści w tę moralną wyższość terażniejszości, z całym zarozumiałstwem, uwierzono dopiero właściwie w naszych dekadach, które nie czynią wyjątku już nawet [dla] starożytności⁶³.

⁶³ BURCKHARDT (2000), s. 398.

Uzurpowanie sobie prawa do osądzenia całej przeszłości jest nie tylko utopijnym aspektem oświeceniowej pychy filozofów, co zresztą dobitnie ukazał Carl Becker czy Paul Hazard. Czynnikiem decydującym, powiedziano by Burckhardt, okazuje się współczesny stosunek do moralności, nakazujący widzieć w niej mniej sprawę sumienia, a bardziej kwestię bezpieczeństwa i ogólnego postępu. Bazylejski historyk niez mordowanie wyszydzał te postoświeceniowe, XIX-wieczne przesady. Skoro dziś za najwyższą cnotę uchodzi zewnętrzne bezpieczeństwo życia, to zaiste można odnieść wrażenie, że żyjemy w epoce moralnego postępu i natychmiast jesteśmy gotowi, by podobnemu sprawdzianowi poddać kondycję innych epok. To śmieszne w najwyższym stopniu, oświadcza stanowczo Burckhardt, gdyż ani nasz mózg, ani dusza nie przybrały na niczym w czasach historycznie uchwytnych, owo zaś przywiązanie do bezpieczeństwa czyni nas ślepymi na „freie Kraft des idealen Willens” minionych epok. W rezultacie zamazujemy, zatracamy różnicę między rozwojem moralnym a postępem materialno-technicznym. Na domiar złego rozwój intelektualny tak samo stoi pod znakiem zapytania, nigdy bowiem rozwój jednostki nie identyfikuje się z rozwojem całej kultury, a tak hołubiony podział pracy, uprzywilejowany „progresywistyczny wytrych” angielskich optymistów po pracach Adama Smitha i kontynentalnych pozytywistów, ogranicza i zacieśnia pole świadomości pojedynczego człowieka.

Dzisiejsza epoka nie cofa się przed rozpaczliwą hipokryzją. Panuje przekonanie o złagodzeniu i ulepszeniu obyczajów, a w tym samym czasie organizuje się uzbrojone po zęby armie. Szlachetność epoki lubi się przejawiać w coraz bardziej rozpowszechnionej filantropii, ale to tylko wygodna maska dla egoizmu „człowieka prywatnego”. Filantropia zrodziła się na gruncie optymistycznego poglądu na ludzką naturę, świadczącego wbrew wszystkiemu o głębokim zerwaniu więzi między moralnością a chrześcijaństwem. W istocie rzeczy filantropia jest umoralnionym korelatem „zmysłu zysku”, wielkiego grzechu

nowoczesności w oczach Burckhardta, oraz przywiązania do tego świata, eliminującego wiarę w tamten świat.

Ostateczny wynik: dzisiejsze warstwy wykształcone stanowczo postanowiły odnająć swoją każdorazową egzystencję, nieważne, przy jakiej władzy. Istnieje niebywałe uwielbienie dla życia i posiadania. Masowym [zjawiskiem] stała się abdykacja, zwyczajnie nie tylko książąt!⁶⁴

Tak właśnie sprawy stoją obecnie, nie tylko książęta abdykują, religia także. Sytuacja chrześcijaństwa w obliczu nowoczesnej kultury nie jest wcale godna pozazdroszczenia. Nowoczesne badania naukowe oraz filozofia prześcigają się w wykazaniu czysto ludzkiego, historyczno-społecznego procesu powstawania chrześcijaństwa, nasila się zmysł krytyczny oraz nieposkromione dążenie do uwolnienia się od wszelkich śladów mitu w kulturze. Ta kultura zresztą coraz gorzej znosi myśl o wierze, jakiegokolwiek formie wiary, i nie usiłuje nawet przybliżyć sobie, co mogła wyrażać „wiara” w dawnych epokach.

Również moralność odłączyła się i uniezależniła od chrześcijaństwa. Jej praktyczną, a co za tym idzie, teoretyczną dominantą stała się zasada obowiązku oraz poczucie honoru, a wszelkie próby ponownego „osadzenia” religii jako wykładni celu dobrego postępowania spełzły na niczym. Przez wszystko inne przebija się hałaśliwa, optymistyczna wiara w jakiś stan idealny tutaj, już na tej ziemi, wsparta niby to wolną „aktywnością duchową”, przy jednoczesnym zamieraniu kontemplacji⁶⁵.

Czy stoimy na progu wielkiego kryzysu religijnego? – pytał Burckhardt sam siebie i swoich słuchaczy w 1871 roku. Na to pytanie trudno znaleźć odpowiedź, a czasy, kiedy sztuka i religia, religia i kultura uzupełniały się i wspierały wzajemnie, nadając

⁶⁴ BURCKHARDT (1957), s. 7.

⁶⁵ „W ogólności duch nowoczesny nalega na wyjaśnienie podniosłej zagadki życia niezależnie od chrześcijaństwa” – BURCKHARDT (2000), s. 459.

kształt całym epokom, chyba ostatecznie, bezpowrotnie przemienęły. Oceniając ten związek od strony względnie trwałej równowagi, wypadałoby przyznać, że dla kultury najbardziej sprzyjające były obie religie „klasyczne”, Greków i Rzymian, w wymiarze obywatelskim, publicznym, ponieważ nie miały hierarchii duchowej, świętych świadectw i nie przywiązywały szczególnie wiele wagi do tamtego świata⁶⁶. Tak czy owak, czas młodości wszystkich sztuk rozwinął się i przeminął w służbie religii.

Tylko i jedynie religia wzbudzała w duszy owe uroczyste uniesienia, które były w stanie włożyć w to wszystko najwyższą umiejętność; dopiero religia pozwoliła sztukom dojrzeć świadomości wyższych zasad i przymusiła pojedynczego twórcę, który w przeciwnym razie nie zapanowałby nad sobą, do [uznania] s ty l u [...] ⁶⁷.

Jednak ten cokolwiek idylliczny obraz maćmi przecucie olbrzymiej, drzemiącej w sztuce siły, która jest z punktu widzenia religii i pożądana, gdyż nadaje wierze kształt plastyczny i symboliczny, i jednocześnie przeklinana, bo potrafi odciągnąć od wiary. Nic nie przewyższy opisu doświadczenia swoistego zerwania, odseparowania z *Wyznań* św. Augustyna; niemal tysiąc lat później Dante wyraził to przeżycie w cudownych tercynach II ks. *Czyśćca*:

Rozpoczął głosem tak słodkiego brzmienia,
Że echo jego dotąd mi nie kona.
Ja, Mistrz i duchy pełni upojenia
Tak chciwe jemu daliśmy posłuchy,
Że w nas pamięci nie zostało cienia.
Jemu poddany, a na resztę głuchy
Stałem; tłum ze mną. A wtem starzec na nie
Zawoła: „Ejże, opieszale duchy,

⁶⁶ „Świat greckich bogów i herosów był idealnym odbiciem świata ludzkiego z boskimi i heroicznymi wzorcami dla każdego wzniesłego dążenia, dla każdej radości. Było to przebóstwienie kultury, a przecież nie jej petryfikacja [...]” – BURCKHARDT (2000), s. 423.

⁶⁷ BURCKHARDT (2000), s. 424.

Co to za żmuda, za leniwe stanie?
Bieźajcie z łuski osmuknąć źrenice,
Która wam Boże opóźnia poznanie”⁶⁸

Burckhardt określa więc sztukę mianem „zdrajczyni”, bo ujmu-
jące, zachwycające kształty, formy, wydarzenia czy dźwięki sztuka
podstawia w miejsce głębokiego uczucia czci czy wręcz bojaźni –
bożej bojaźni; atoli nie poprzestaje na tym, potęguje swoje możli-
wości, wykorzystując przez siebie samą ustanowioną autonomię,
a wówczas jej związki z religią stają się bardzo swobodne, może
ona nawet pretendować do roli jej konkurenta. Nawet takie aspira-
cje sztuki odsłaniają jednak to, co w niej najistotniejsze, to, co łączy
się tajemniczym sposobem z samą podstawą życia⁶⁹.

Wahając się między całkowitym utożsamieniem z życiem
a bezwarunkowym, zniewalającym poddaniem rygorom religii,
czerpiąc z tego „między”, sztuka przekracza swoją czasowość.
Wszelako musi wytrwać w tym centralnym i środkowym miejscu.
Bywa, że w niektórych epokach religia żyje nadal, opierając się
zachłannej presji świata tylko dzięki sztuce. Kiedy indziej znowu
sztuka i religia sięgały wspólnie do największego skarbcza wyobra-
żeń, do mitu. Ostatni już rozdział niniejszej pracy opowie za-
tem o niecodziennym fenomenie, jakim było malarstwo ołtarzo-
we renesansowej Italii – synteza klasycznego piękna, realistycz-
nego modusu prezentacji, „odkrycia świata” i religijnej funkcji.
A ponieważ sztuka Włoch stała się typem nowożytnego mitu
artystycznego, nie od rzeczy będzie też poświęcić nieco miejsca
mitowi w kulturze w czasie, kiedy był on fundamentem życia –
w antycznej Grecji. Wykłady, które Burckhardt przygotował na te
tematy – a warto dodać, że prawdopodobnie, gdyby *fata* sprzy-
jały, ukazałyby się one w formie drukowanej – bez cienia prze-
sady wolno nazwać „późnymi arcydziełami”.

⁶⁸ Tłumaczenie Edwarda Porębowicza.

⁶⁹ BURCKHARDT (2000), s. 461.

MIT I SZTUKA zakończenie

History is linear, action is solid.

Th. Carlyle

W liście skierowanym do Burckhardta z Florencji w 1895 roku Heinrich Wölfflin zastanawiał się nad błyskawicznie rosnącą popularnością sztuki *quattrocenta*, obdarzając ową „moderne Schwärmerei” („nowoczesne podniecenie”) mało pochlebnym epitetem „dyletantyzm”. Publiczność nie pojmuje, dodawał Wölfflin, co naprawdę wniosła i co osiągnęła wielka, klasyczna sztuka wieku XVI. Co prawda, jej gwałtowne załamanie, stoczenie się w rodzaj „nieznośnego formalizmu”, jest bardzo zastanawiające. Co było przyczyną takiej dekadencji? – zapytuje Wölfflin. I stwierdza: „Wiem, co Pan odpowie – Michał Anioł”¹.

Z wypowiedzi ucznia Burckhardta wolno wnosić, że jego mistrz ani na jotę nie zmienił stosunku do twórczości Michała Anioła, chociaż – jak już wiemy – przyznawał się niekiedy do „kacerskiego” smaku w sprawach baroku. W *Der Cicerone*, wydanym, przypomnijmy, w roku 1853, Michał Anioł został obciążony odpowiedzialnością za to, że w swojej sztuce zezwolił na zupełnie nieograniczone rozpanoszenie się „sygnatury” trzech ostatnich stuleci, wieków XVII, XVIII i XIX: „Subjektivität”. Włoski rzeźbiarz nadał ton twórczości artystycznej następnych wieków, i to nie przypadkiem, lecz jakby wiedziony dogłębną

¹ BURCKHARDT – WÖLFFLIN (1989), s. 137.

świadomością celu i tak systematycznie przekształcając postać całej sztuki, że na myśl Burckhardtowi przychodzą niektóre koncepcje filozoficzne, wychodzące od „tworzącego świat” Ja.

Innymi słowy, siła transformacji świata i tworzenia, zgodnie z kierunkiem formy artystycznej, tkwiąca w wyobraźni i „oświeczonej dłoni” Michała Anioła, okazuje się aż nazbyt potężna. By sięgnąć do nieudolnej metafory, jest to siła odśrodkowa, wciągająca świat w wir wyobraźni, naginająca naturę do wizji. Wzrostowi stojącemu w obliczu wielkości takiego twórcy może ona niewątpliwie imponować; atoli nigdy nie uzna jej za „swoją”, jego sposób odczuwania będzie całkowicie odległy. Nie ma tu szansy ani na żadną analogię, ani na proporcję.

Tradycyjna, dobrze znana z włoskiej biografistyki artystycznej *terribilitá* Michała Anioła, wywodząca się jeszcze z antycznego słownika religijno-retorycznego², zostaje istotnie przez Burckhardta przeniesiona w sferę subiektywną – sferę relacji między sposobami odczuwania. Dostrzegając wielkość, Burckhardt neguje zarazem jej podstawę oraz skutki. Wielkość, która jest więcej niż gigantyczna, bo dowolna, oraz niewspółmierność wizji twórczej i granic percepcji widza nie wywołują kantowskiego odczucia wzniosłości. Wzniosłość nie jest domeną dowolnego subiektywizmu, ma swoje reguły i zakorzenienie w swojego rodzaju moralnej aurze. Arbitralność i dowolność w formalnym kształcie i ekspresji dzieła nie mogą na to wskazywać. Chodzi tu bowiem o zakłócenie relacji znaczeniowych i formalnych *eo ipso*. Przyglądając się wiele lat później Porta Pia, Burckhardt napisze, że jest ona „pramatką baroku” i zarazem „przepustką do wszelakiej dowolności”³.

Dodajmy więc od razu – do nowoczesności, jak się bowiem już niejednokrotnie tutaj mówiło, Michał Anioł i Rembrandt stoją u wrót nowoczesności. Ich wielkość i siła twórcza były w istocie

² Co pokazał w imponującej pracy David Summers – SUMMERS (1981).

³ BURCKHARDT, Briefe VIII, 1046.

ich słabością, wystąpiły przeciwko nim samym – geniusz, który stawia siebie nie tylko ponad tradycję, ale odrzuca właściwie kryteria zadania artystycznego jako takiego, traktując je nie tylko jako zadania czy wyzwania, ale jako eksperyment wyobraźni, zrywa subtelną nić porozumienia między widzem a sobą samym.

Ta dezintegracja wspólnej przestrzeni interpretacji świata widzialnego i świata form artystycznych, rozmycie się wspólnego horyzontu artystycznych dóbr, następuje zatem wraz z kurczeniem się zakresu samoświadomości artystycznej. Fundamentalnym warunkiem jakiegokolwiek twórczości pozostaje nie tylko opanowanie reguł, lecz również nieustanne badanie granic swojej sztuki, odczytywanie kardiografu własnej twórczości, by tak powiedzieć. Hołd złożony Goethemu i maksymie o poznaniu geniuszu w ograniczeniach? Chyba tak, ale gra Burckhardta jest bardzo skomplikowana: konsekwentnie i przewrotnie wytrąca on oręż z ręki romantykom, gdyż to, co mogli oni z dumą uznawać za swoje największe osiągnięcie – nową, wyzwoloną samoświadomość sztuki, samoświadomość filozofii – tak naprawdę w niebezpieczny sposób zakrywa sytuację rzeczywistą, tka zaślonę samoułudy.

Tych faktów ukryć się nie da; nie można, zdaniem szwajcarskiego historyka, nie dostrzec brzydoty sztuki, zwłaszcza architektury XIX wieku, złożonej na ołtarzu pompatycznej, bezmyślnej dekoracji albo podporządkowanej bezlitosnej zasadzie „practical sense”⁴; co ważniejsze jednak, drastycznie pogłębia się rozwarstwienie intencji widzów i artystów, spowodowane nie tylko rosnącym strywalizowaniem i umasowieniem kultury, czego zresztą Burckhardt nigdy nie przeoczył zjadliwie skomentować. Wewnętrzne pęknięcie przebiega zarówno przez cały model, jak i faktyczną pozycję sztuki samej, a jej symbolem będzie teraz dla

⁴ Na widok nowoczesnego, zindustrializowanego Londynu i jego budowl Burckhardt wzdychał: „Ach mój Boże, co jeszcze padnie ofiarą tego XIX-wiecznego practical sense!” – BURCKHARDT, Briefe VII, 816.

Burckhardta, oprócz Wagnera, także Delacroix. Od chwili wystąpienia tego malarza, czytamy w liście do Maksa Aliotha z 1881 roku, trzeba już teraz wybierać między podziwem dla umiejętności a wstrętem do faktycznie powstałego dzieła⁵.

O pięknie, rzecz jasna, nie ma nawet co wspominać. Odległym echem powraca tutaj nieco odmieniona opinia o niewspółmierności wielkiego geniuszu Michała Anioła oraz efektu wywołanego przez jego dzieła i o wielkiej różnicy w odczuwaniu widza i artysty. Romantyczna i postromantyczna teoria, skrywając się za mitycznym antagonizmem artysty – Prometeusza, ani nie wyjaśnia tego rozżewu, ani go nie ocenia.

Dlatego też kryzys, jaki dotyka sztukę w XIX wieku, sięga głębiej, jest rozleglejszy i ma bardziej złożone przyczyny niżli wzajemnie się warunkujące okresy załamania się i odradzania normy klasycznej, bo tak w istocie wolno postrzegać dzieje sztuki powstającej po epoce wielkiego *cinquecenta*. Decydująca była nawet nie tyle świadomość istnienia takiej normy i odstępstwa od niej, nie tyle nawet kwestia *decorum* i dawnej, jak mawiał Burckhardt, *courtoisie*, ile poczucie obecności błędu, ruchu, działania w ramach modelu, w który wkraść się może zgrzyt między intencją, formalną strukturą dzieła a przekazem, mówiąc niezręcznie, na różnych jego płaszczyznach. Tego stanu artystycznego *equilibrium* strzegły zasady tworzenia i odtwórczego obcowania z dziełem, zamiar zaś odczytywano nie „bezpośrednio” z samego dzieła, lecz poprzez normy języka artystycznego, znane dobrze artyście i publiczności. Były to czynniki niejako statyczne, oddane w służbę jedności i jednorodności samego dzieła, natomiast elementem dynamicznym, nadającym żywotność całej tej

⁵ Od czasów Delacroix, dodaje Burckhardt w tym samym liście, od każdego współczesnego artysty europejskiego należy oczekiwać, że najpierw znieważy poczucie piękna, a potem wszystko inne poświęci umiejętności przedstawiania. „Z dawnych mistrzów nikt nie obraża mnie w taki sposób, jak Rembrandt”, czytamy dalej – BURCKHARDT, Briefe VII, 923.

konstrukcji, była reguła *decorum* (wielofunkcyjność) oraz zrozumienie ciągłości tradycji, inaczej mówiąc: ciągłe manifestowanie jej różnicującego i eklektycznego charakteru.

Stąd też, choć Burckhardt nieczęsto miewał dobre zdanie o manierystach, to klasyczny dogmat nie przeszkodził mu uznać niezwyklego, filigranowego piękna jednej z najwspanialszych fontann rzymskich, maleńkiej (jeśli porównać ją z monumentami baroku) Fontana delle Tartarughe.

Znajdująca się w Rzymie fontanna wyszła spod ręki Taddea Landiniego (1585), artysty florenckiego. Według opinii wyrażonej w *Der Cicerone* jest ona najbardziej miłym, wdzięcznym dziełem całego kierunku – manieryzmu.

Chyba nigdzie architektoniczny [porządek dzieła] nie został tak szczęśliwie wyrażony za pomocą lekkich, ożywionych postaci, jak tu w owych czterech siedzących młodzieńcach, którzy unoszą do góry żółwie, trzymając je za górną krawędź skorupy (jak gdyby pragnąc je napić), a przecież tworzą całkowicie przejrzystą grupę [rzeźbiarską]⁶.

O walorach zatem tego dzieła rozstrzyga umiejętne zespolenie architektonicznego rygoru całości z lekkością i przejrzystością grupy. Nie ma tam, na szczęście, ani typowej dla manieryzmu sztuczności, ani żadnej przesady, spełnione prawidła formy współbrzmia ze stosownym dla takiego miejsca wdziękiem. Ani śladu manierystycznej dziwaczności i braku logiki, a w zamian widz otrzymuje wrażenie wielkiej biegłości artysty. Dwadzieścia lat później, podczas kolejnej podróży do Rzymu, dawna fascynacja i impresje wróciły z wielką siłą, o czym dowiadujemy się z lektury listu do Grüningera:

Raz jeszcze widziałem także Fontana delle Tartarughe i po raz pierwszy spostrzegłem, jaki zabieg estetyczny zastosowano, że owa rzecz zdaje się tak cudownie poruszona, a zarazem tak wy-

⁶ BURCKHARDT (1925), s. 648.

ważona: co drugi z [przedstawionych] naprzeciw siebie młodzieńców został opracowany w sposób nieomal absolutnie symetryczny⁷.

Jak łatwo zauważyć, zainteresowanie dziełem Landiniego nie osłabło wcale, ale tym razem zmienił się nieco sposób widzenia: estetyczne kategorie lekkości i architektonicznego porządku zostały przeniesione w domenę wartości optycznych – ruchu oraz spoczynku, które harmonizują ze sobą dzięki kontrastowi dwóch nieomal idealnych układów symetrycznych.

Nie ulega żadnej wątpliwości, że bez owej komplementarności widzenia, bez oparcia wrażeń wzrokowych na estetycznej analizie formy nie doszłoby nigdy do koncepcji „ekwiwalentów optycznych” *Erinnerungen aus Rubens*, z którymi czytelnik zetknął się już w tej pracy. Wszelako zagadnienia formy artystycznej oraz mechanizmów jej odbioru nie dostarczą Burckhardtowi wystarczająco wiążącej odpowiedzi na pytanie o wielkość sztuki dawnej i słabość sztuki współczesnej. Twórczość artystyczna, jakkolwiek najbardziej tajemnicza, współistnieje z innymi dziedzinami kultury poprzez zachodzące na siebie orbity pozostałych potencji – państwa i religii.

Chwiejność państwa czy kryzys religii nie muszą, co prawda, pociągnąć za sobą jakichś poważniejszych zmian w sferze kultury; jednakowoż procesy te odciskają się na tradycji i ścieżkach myślenia. Wiek XIX, czas gwałtownych i głębokich przekształceń, Burckhardtowi jawił się jako epoka kryzysu. Sztuka tej epoki tkwi w samym epicentrum zjawisk⁸.

⁷ BURCKHARDT, Briefe VI, 675.

⁸ Przeznaczeniem sztuki w epoce nowoczesności jest jej pozorna swoboda i faktyczne zniewolenie. W związku z powiązaniem z prasą, międzynarodowym handlem i wymianą, siecią wystaw światowych potrzeba będzie, przekonuje Burckhardt, „wielkiego wysiłku oraz ascezy”, by uchronić niezależność tworzenia. Inaczej sztuka zapadnie się w bagno wielkiego miasta, stanie się „zwykłą gałęzią wielkomięjskiego zysku”,

O pewnych elementach owego kryzysu wspomniano już wcześniej; co ważne, niektóre z nich zaznaczają swoją obecność od niechcienia jakby, pojawiają się niespodzianie, czasem jako daleki efekt, odblask, pogłos zupełnie innych i na pozór niepowiązanych procesów. Ukochana Italia znów staje się polem obserwacji oraz, poniekąd, symbolem nowoczesności. W liście z roku 1878 skierowanym do tegoż Grüningera z Bolonii Burckhardt tłumaczy:

Italia jest właściwie tylko przybliżeniem tego, czym mogłaby i powinna być; pomiędzy sztukę, wspaniale uzdolniony naród, piękno [dostrzegalne] na wszystkich ulicach kładzie się, niczym czarny dym, plugawe życie społeczne i pragnienia, handel, tak samo wstrętne polityka, socjalizm itd. Także i tym razem ten lud jawi mi się jako upadła szlachta, która zachowała jeszcze własności swej rasy, tak że czasami naturalna godność pozwala zupełnie zapomnieć o niedostatkach wychowania. Lecz w zdegenerowanych sferach wicherzy [„wühl“] zła siła!⁹

Obraz to jakby wyjęty z nocnych koszmarów estetów wszelkiej maści i pielgrzymów do „ziemi klasycznej”: na piękno natury, ludzi, sztuki opada niczym sadza polityka i jej doktryny, pajęcza sieć „zysku”, „wymiany” zaczyna oplatać wszystko. A przecież Burckhardt nie był estetą broniącym wolności sztuki i swobody kultury poprzez wymuszoną izolację. Burckhardt to niemal pedantyczny obserwator współczesności i historyk poszukujący strukturalnych napięć i zderzeń między potencjami historii. Z czasem obraz ten nabiera coraz więcej apokaliptycznych barw: nowoczesna cywilizacja, przy całym swoim skomplikowaniu, krótką drogą zdąża ku barbarzyństwu, kiedy to porządek narzuca przerażający „terribles simplificateurs”. W liście

kreśli czarne wizje Burckhardt na kartach *Weltgeschichtliche Betrachtungen* – BURCKHARDT (2000), s. 495.

⁹ BURCKHARDT, Briefe VI, 791.

do Geymüllera z 1891 roku zasadnicze aspekty nowoczesności skupiają się niczym w soczewce: preponderancja wielkich miast, ich nieznośna atmosfera, pozbawienie małych ośrodków szans efektywnego oddziaływania, dominacja prasy w kształtowaniu ocen artystycznych, wreszcie bezlitosna konkurencja¹⁰. Za

¹⁰ BURCKHARDT, Briefe IX, 1349. Abominacja Burckhardta w obliczu wielkiego miasta ma jeden jeszcze, niestety, aspekt, układający się w dobrane znany syndrom antynowoczesności. Oprócz brzydoty formy, pośpiechu, konkurencji, wszechwładzy prasy, barbaryzacji i umasowienia kultury Burckhardt konstatuje rosnącą i coraz wyraziściej akcentowaną obecność Żydów w sferze publicznej, głównie dziennikarstwie i prasie, a także w sferze finansowej i artystycznej. W listach Burckhardt nie ukrywa, jak bardzo go ta obecność drażni, nie tai swojej niechęci. Wysztycha przede wszystkim prostacki, jego zdaniem, nowobogacki smak zamożnych Żydów. W Wiedniu, jak informuje w liście do swojej kuzynki, zdumiewa go niebywały luksus budynków, bajkowo bogatych rzeźb, całych rzędów pomników i posągów, bogactwo zostawiające w tyle paryski Boulevard de Sébastopol, „[...] ale za oknami wiele żydowskich twarzy”, podsumowuje – BURCKHARDT, Briefe V, 594. Kiedy indziej w liście do Grüníngera przytacza fragmenty popularnego ongiś kupletu: „Jeder Winkel eine Bud 'Und die dritte Nas' ein Jud”, który obecnie – powiada Burckhardt – „widziałem w innej formie, jako napis na domu w Würzburgu, gdzie «roi się od Żydów»” – BURCKHARDT, Briefe VI, 765. Podziwiając w Londynie kolekcję księcia Soltikoffa, oburzeniem napawa go fakt, że arcydzieła rzemiosła artystycznego, będące zarazem przedmiotami sakralnymi, są półlegalnie sprzedawane i kupowane. Co jednak wpadnie w ręce takich zbieraczy, jak Rothschild czy Oppenheim „und Consortes”, znika na stałe z oczu publiczności. „A ci Żydzi – informuje swego korespondenta Burckhardt – mają całkiem szczególną ochotę na chrześcijańskie przedmioty liturgiczne [...]” – BURCKHARDT, Briefe VII, 825. Na wieść od Bodego wreszcie, że w Paryżu Rothschild zaferował sześć milionów za *Miłość ziemską i niebiańską* Tytjana, Burckhardt reaguje ponownym sięgnięciem po *La France juive* Drummonta – BURCKHARDT, Briefe X, 1380. Sprawia to już, trzeba przyznać, szczególnie mroczne wrażenie. Drugim przejawem postawy Burckhardta wobec środowisk żydowskich jest jego wzrastająca niechęć, wręcz wstręt do prasy. Burckhardt zdawał się wierzyć, że większość prasy znajduje się

sprawą tych oto zjawisk artyści stają się, jak mówił Burckhardt, „nerwowi”, wszelkie zaś zachowania i relacje – dzikie i nieopahomowane. Mimo nadzwyczajnych zdolności oraz umiejętności, rozpowszechnionych znacznie szerzej aniżeli dawniej, nikt już nie cieszy się pojedynczym dziełem, oczywiście prócz małych grup fanatycznych zwolenników. Cały ten chaos i nerwowość potęgują sami historycy sztuki, wiodąc nieskończone spory o atrybucje, mające bądź co bądź kapitalne znaczenie w handlu dziełami sztuki.

Tej napawającej prawdziwym smutkiem sytuacji wcale nie poprawia nowoczesne pojmowanie przeszłości artystycznej – dziś wchłania się wszystko, całą artystyczną spuściznę świata, bez różnicy, zapoznając fundamentalny aspekt istnienia tradycji jako swoistego filtra rzuconego w miążgę przeszłości, niezwykle trudnej sztuki wyboru z dorobku przeszłości i uzasadnienia tego wyboru poprzez aktualną treść tradycji, żywego kompasu, po-

we władaniu środowisk żydowskich i jest posłusznym narzędziem rozpowszechniania poglądów liberalnych oraz umacniania swoich wpływów – BURCKHARDT, Briefe VIII, 991. Zdając sobie sprawę z narastającej niechęci wobec Żydów, przewidywał, że prędzej czy później również koła liberalne będą musiały się od Żydów odwrócić, podobnie jak konserwatyści i katolicy. W takiej sytuacji zalecał Żydom „wielką mądrość i umiarkowanie”, gdyż w przeciwnym razie będą musieli odpokutować „nieusprawiedliwione mieszanie się we wszelkie sprawy” – BURCKHARDT, Briefe VII, 848. Nawet jeśli niechęć Burckhardta do Żydów nie miała podłoża rasistowskiego albo wyznaniowego antysemityzmu i trzeba by wiązać ją przede wszystkim z kryzysem modernistycznym, to nie osłabi się przecież jednoznacznie negatywnej wymowy jego listów. Tym bardziej zresztą, jeśli uznać, że ten zaskakujący aspekt postawy Burckhardta był czymś typowym dla owego czasu. Z tym większą niecierpliwością wypada czekać na wydanie zapowiadanej w Niemczech książki świetnego znawcy tych zagadnień, Fritza Sterna, która ma nosić tytuł *Burckhardt, Nietzsche und die Versuchung des Antisemitismus*. Fakt, że u Burckhardta można znaleźć wcale liczne dowody niechęci w stosunku do Żydów, dostrzegł już Heinrich Knittermeyer – KNITTERMEYER (1949), s. 91.

zwalającego na orientację w terażniejszości dzięki wskazówkom – normom tego, co przekazane.

Zanik tych narzędzi, zmysłu orientacyjnego, ma inny jeszcze rodowód: upadek tradycyjnego mecenatu, reprezentowanego przez Kościół i arystokrację. Co ważne i ciekawe, Burckhardt dostrzegał w tym długotrwałym skądinąd procesie inwazję tego, co obecne, terażniejsze, aktualne w dziedzinę sztuki. Diametralna odmiana społecznego umocowania sztuk wyzwała zatem fascynację chwilą bieżącą, skorelowaną z kultem nowości, ciągłej zmiany – poszukiwania nowych, zaskakujących bodźców. Nowa publiczność nudzi się bowiem równie szybko, jak prędko obdarza kogoś swoim podziwem; nie dostaje jej ani wytrwałości, ani ustabilizowanego smaku i głębokiego, wielopokoleniowego doświadczenia tamtych elit. Opanowanie i czujność wobec pozorów, sprawdzian w świetle bogatej i utrwalonej tradycji nie należą do psychologiczno-kulturowych atrybutów czasów nowoczesnych. W odniesieniu do Francji i głośnych wówczas twórców, Courbета i Maneta, Burckhardt określa ten stan niezbyt wybrednie mianem „jakobinizmu”, a zżymając się na szowinistycznie niemal zabarwiony kult Wiktora Hugo, zamanifestowany podczas pogrzebu poety, pisze złośliwie, że na katafalku powinna znaleźć się inskrypcja „blagierowi – blagierzy”¹¹.

Niesłabnąca krytyka świata nowoczesnego bez przerwy pojawiająca się w pismach, listach i wykładach Burckhardta nie służyła bynajmniej, jak wiemy, idealizacji czy, tym bardziej, próbom wskrzeszenia przeszłości. Dla tych wielbicieli przeszłości Burckhardt miał słowa równie gorzkie i szydercze co dla bezkompromisowych zwolenników przyszłości. Jednakowoż ukazując w historycznym przekroju konfigurację świata kultury, po-

¹¹ BURCKHARDT, Briefe VIII, 1103. W innym liście Burckhardt ocenia twórczość Wiktora Hugo jako moment, w którym masa wypowiedziała się także w kwestiach estetyki – BURCKHARDT, Briefe VIII, 1192.

lityki i religii, siłą rzeczy odkrywał zjawiska nie tyle wzorcowe, ile typowe pod kątem zupełnie nieodzownej symbiozy.

Malarstwo ołtarzowe i ołtarzowa rzeźba Italii niech posłużą tutaj za przykład. Burckhardt śledzi dzieje tych gatunków artystycznych, rozpraszając niejako ich substancję historyczną na poszczególne strużki tradycji i zależności funkcjonalnych, autonomicznych problemów wewnętrznej dynamiki formy, sposobów i intensywności reakcji ówczesnych ludzi.

Metodą prezentacji, odpowiednią do zapatrywań Burckhardta na cele historii sztuki, jest przypatrywanie się dominującym czasowo i geograficznie „typom” ołtarza. Trzeba rozważyć, o ile ryt nabożeństw sprzyjał przemianom zachodzącym w sztuce ołtarzowej, a o ile hamował je. Atoli ogromne znaczenie ma również złożony amalgamat czci religijnej, poczucia obowiązku i zmieniającego się smaku, rozpatrywany nawet we względnej niezależności od przemian samej religii i sporów o obrazy¹².

Wielka szkoda, że nie sposób tutaj szczegółowo wnikać w tworzywo analiz historycznych i artystycznych Burckhardta – tę największą przyjemność należy zostawić samemu czytelnikowi. Bazylejski uczone omawia różne sposoby zdobienia mensy ołtarzowej, ich symboliczną treść, potem kształtowanie się nastaw ołtarzowych, z czasem coraz bardziej samodzielnych i rozbudowanych. Burckhardt sięga do świadectw tak odległych, jak choćby plan opactwa St. Gallen, a to w celu ustalenia, w jakim miejscu przed ołtarzem stał kapłan sprawujący liturgię. Wymagania kultu oraz oczekiwania wiernych określały ważne aspekty formy oraz znaczenia obrazów ołtarzowych, także na przykład ich format i wymiary. Dla Italii w ogóle chyba najważniejszym faktem było „zdobycie władzy” w malarstwie ołtarzowym przez kobiece piękno Madonny, interpretowane jako ekspresja wzniosłości, co dokonało się już zapewne w XII wieku. Jak wiemy z relacji kronikarzy, wprowadzenie obrazu NM Panny do wnę-

¹² BURCKHARDT (2000A), s. 16-17.

trza kościelnego, będącej też zazwyczaj patronką miasta, odbywało się w otoczeniu uroczystej procesji. Wielkie tablice, jakimi były dzieła Cimabuego czy Duccia, w XIV wieku zaczęto dzielić na kilka scen, powstawały ołtarze składające się z kilku, kilkunastu tablic, tzw. *ancona*, gdzie impuls narracyjny był szczególnie mocny. Stopniowo w dążeniu do ujednoczonej kompozycji odrzucano wewnętrzne podziały obrazowe i na początku XV wieku we Florencji skoncentrowano się na wyobrażeniach pasji, ukazanych na wielkiej jednorodnej tablicy¹³.

Oczywiście, w tym czasie malarstwo ołtarzowe, obok fresku oraz różnych postaci malarstwa świeckiego, było jednym z najpotężniejszych gatunków artystycznych. Wielotablicowa *ancona* trwała jeszcze długo, ludowa pobożność oraz przyzwyczajenia zamawiającego kleru czy świątobliwych bractw trwały mocno zakorzenione, znajdując upodobanie w wystawności, ruchliwości, bogactwie tych przedstawień.

Obraz jednotablicowy, o jednolitej kompozycji ostatecznie odniósł triumf, a przyczyniły się do tego nadzwyczaj istotne kwestie natury artystycznej: po pierwsze, potrzeba przedstawienia figur świętych w odpowiednio dużej skali, traktowanych jako element malarskiego oddziaływania, dalej – staranny dobór formatu, tzw. *quadro*, zbliżonego do kwadratu. Do znaczeniowej i kompozycyjnej roli formatu Burckhardt zawsze przywiązywał ogromną wagę, dość przypomnieć tutaj jeden z najsłynniejszych jego wykładów, *Format und Bild*, w którym wskazuje na cały szereg przedstawień wybitnych mistrzów XV i XVI stulecia, utrzymanych w formacie kwadratu, a następnie pokazuje dalsze trwanie tej tradycji, na przykład w *Porwaniu córek Leukipposa*. O obrazie tym mówi zwięźle: „[...] der Wille, ein Quadrat gleichmäßig mit dem feurigsten Leben anzufüllen [...]”¹⁴ – widoczne jest dążenie, aby całą powierzchnię obrazu wypełnić istnieniem pełnym pasji, ognia, energii.

¹³ BURCKHARDT (2000A), s. 31-33.

¹⁴ BURCKHARDT (2000A), s. 39.

Trzecim wreszcie czynnikiem okazuje się jedność przestrzeni, realizowana między innymi za pomocą perspektywy. W sumie dają nam one wgląd w reguły kształtowania obrazu renesansowego, a mianowicie pierwszoplanowa staje się rola figury ludzkiej, ujętej albo w działaniu, w akcji, albo w reprezentacji i osadzonej w jednolitym znaczeniowo w sensie plastycznym, a jednorodnym pod kątem zespolenia czasu i przestrzeni formacie obrazu. Niebywałe zdolności dekoracyjnej sztuki Północy XV wieku odpowiada w Italii taki świat obrazu, gdzie sama perspektywa, jak ładnie mówi Burckhardt, „staje się czystą poezją”.

Z powodów dla każdego historyka oczywistych łatwo tutaj wpaść w pułapkę dawnej formułki pochwalnej i uczynić z Burckhardta protagonistę już to badań Meyera Schapira nad polem znaczeniowym (semantycznym) obrazu (*vide*: format), już to analiz Gombricha nad związkami czasu, przestrzeni i narracji w malarstwie renesansu. Niewątpliwie Burckhardt zapowiada niejako te późniejsze koncepcje badawcze, lecz nie mówi tego samego. Burckhardt, posuwając się powoli po ścieżce drobiazgowej czasem analizy motywów, np. sposobów i rodzajów ujęcia przestrzeni, aniołów muzykujących i śpiewających, Madonny ze świętymi, czy – by zamknąć tę wyliczankę – rodzajów przedstawień nagiego putta, zamierza odczytać charakter czasów, pewien styl, odczytać go z dążeń, pragnień, z woli i oczekiwań artystów oraz zamawiających dzieła. „Každy znaczący mistrz – powiada Burckhardt – ma swój własny, rozpoznawalny świat aniołów”, ich pozycja i znaczenie w obrazie mogą być bardzo rozmaite. Lecz to malarstwu ołtarzowemu Italii świat zawdzięcza, „z jakim wdziękiem w usposobieniu, postawie i gestach można połączyć grę na lutni czy skrzypcach i młodzieńczy śpiew”¹⁵.

Taka „intencjonalność” w rozumieniu sztuki dawnej, otwarcie akcentująca radość czy wzruszenie płynące z obcowania ze wspianymi muzykującymi aniołami, dziś zdaje się trochę draż-

¹⁵ BURCKHARDT (2000A), s. 67.

nić historię sztuki. Pisze się o niej, że jest „efekciarska”, że niczego nie wyjaśnia, że po kryjomu służy ideologii zadowolonych z siebie badaczy i ich otoczenia. Wydaje się, że to pewne nieporozumienie. Jeśli chcemy poznać jakąś część prawdy o tamtej epoce, odczuciach wtedy żyjących ludzi, ich dążeniach i pragnieniach, powinniśmy nie do końca zawierać naszym reakcjom, ale nie wolno nam lekceważyć czy potępiać w imię naukowej ścisłości. Burckhardtowi, mimo świadomości historycznego dystansu, odmienności postaw i celów, przyzwyczajęń i nawyków, zależy na odzyskaniu pewnej naturalnej więzi, naturalnego kontaktu z dziełem sztuki. „Naturalność” tej więzi ani nie wynika z samej historii, ani też nie jest ufundowana na identyczności ludzkich odruchów, reakcji czy odczuć. Wynika przede wszystkim z racjonalnej, a zatem zrozumiałej relacji celów i środków. Cele mogą pojawiać się nagle, rodzić się jakby wręcz same przez się, najczęściej to jednak my sami o nich postanawiamy. Lecz tylko środki, jak przypomina Arystoteles, mogą być przedmiotem namysłu i decyzji.

Namysłu celowego, rzecz jasna, nieustannie konfrontowanego z zastanymi problemami, które zrodziły się z uprzednich rozwiązań. U florentyńczyków „świadomość wyższej ekonomii”, jak się wyraża Burckhardt, pojawiła się zaiste wcześniej, jak tylko spostrzegli, że wielkie bogactwo dekoracji może wyrządzić szkodę oddziaływaniu wywołanemu przez charaktery umieszczone w obrazie. A przecież owo upiększenie, dekorowanie, wypłynęło z pewnej, średniowiecznej tradycji i z godności tematu, a także z nastawienia ludzi.

W szerszej, ogólniejszej perspektywie „potencji” historycznej Burckhardt sugeruje istnienie nie tyle koniecznego, ile właśnie naturalnego związku między sztuką a religią w tym wypadku. Dla sztuki malarskiej religia może okazać się śmiertelnie groźnym zagrożeniem, jak choćby w islamie czy niektórych odłamach protestantyzmu. Jednocześnie religia wytycza poprzez swój nastrój, kult, zwyczaje, symboliczne potrzeby granice celów, bez

których sztuka dryfuje bezwolnie – tak dryfuje sztuka XIX wieku. To właśnie religia narzuca architekturze jej najwznioślejsze zadania, rzeźbie zaś i malarstwu ofiarowuje uznany, powszechnie zrozumiały „krąg myśli” – religijnych wyobrażeń. Bez religii nie zrodziłoby się i nie dojrzało w umysłach twórców owo przeczcucie prawideł wyższego rzędu, tworzących szkielet stylu; sfera *profanum*, zawsze migotliwa i zmienna, dałaby sztuce może błyskotliwość, lecz bez głębi i stylowego fundamentu.

Tak, sztuka pozostaje cudownie natrętnym sprzymierzeńcem religii i nawet w najbardziej niesprzyjających okolicznościach nie daje się wypędzić ze świątyni; sztuka przedstawia religię, nawet i wtedy, gdy ta wygasa, przynajmniej pośród ludzi wykształconych (a nawet w przypadku niektórych malarzy, jak Pietro Perugino); w późniejszej Grecji, w Italii czasów renesansu (jako coś więcej, niż przesąd) religia żyje nadal w zasadzie tylko jako sztuka¹⁶.

Burckhardt nie miał nigdy najmniejszych złudzeń co do tego, że poprzez sztukę uda się odrodzić sferę religijności. Wszelako faktycznie historia rozpościera niezwykle widowisko: religie, powołane niejako do wskazywania wieczności, przemijają, pozostaje sztuka. Jej trwałość, obecność jako miejsca tradycji, schronienia, wsłuchiwanie się w „fale mnemiczne” przeszłości, jak to określał Aby Warburg, mając na myśli zdolności historycznej introspekcji i retrospekcji Burckhardta, skierowuje uwagę na jeden jeszcze, być może najistotniejszy aspekt sztuki – jej związek, a czasem tożsamość z mitem.

Rozważania Burckhardta o micie wiążą się przede wszystkim z trzema żywiołami historyczności człowieka i kultury europejskiej, rozumianej teraz jako kontinuum w ciągłym zagrożeniu, kultywowanie najwyższych wartości w oblężonej twierdzy, czy raczej wieży z kości słoniowej, są nimi: 1) mit, źródło Hellady, jako zarazem czysty, idealny początek kultury europejskiej;

¹⁶ BURCKHARDT (2000), s. 462.

2) mit jako wolny ogląd estetyczny oraz 3) mit jako zwornik wolności i konieczności historycznej.

Jak trafnie zauważył Egon Flaig¹⁷, Burckhardt konstruuje historyczny punkt „zero” – czysty, bezałożeniowy moment po to, by mentalnej zdolności do tworzenia mitu przypisać właśnie historyczne znaczenie.

Cele historii kultury, jakie Burckhardt definiuje w słynnym wprowadzeniu do *Griechische Kulturgeschichte*, pozostają w kontraście z założeniami historii opartej na narracji faktów w potocznym sensie, „wydarzeń będących przedmiotem opowiadania”, jak mówi sam Burckhardt. Owe wydarzenia są bowiem zawsze niepewne, sporne, zabarwione jakimś interesem, przekazane stronniczo, a przy greckiej skłonności do kłamstwa – dodaje nie bez ironii autor *Griechische Kulturgeschichte* – wymyślano je po prostu. Fakty historii kultury mają *primum gradum certitudinis*, ponieważ trwają dzięki temu, co źródła i zabytki oznajmiają w sposób niezamierzony i mimowolny¹⁸, wręcz niechętnie, wbrew sobie niejako – nieświadomie; otwierają przed nami tę warstwę znaczeń, którą raczej „zdradzają”, jak pisał później Erwin Panofsky, niżli wypowiadają wprost.

Fakt kulturowy jako taki, przemawiając do nas wprost i sugerując, odsłaniając to, co w pierwszym rzędzie niezamierzone, mimowolne, dostarcza nam wiedzy o sferze wewnętrznej, duchowej dawno minionych społeczności, wskazuje też na ten pierwiastek, który jest w niej stały; dowiadujemy się przecież o zażębiających się płaszczyznach aktywności ówczesnego człowieka: wolicjonalnej, umysłowej, twórczej. Mówiąc krótko, zadaniem tak nakierowanej historii kultury jest historia greckiego „sposobu myślenia oraz postaw”, poznanie „żywotnych sił”, tych twórczych, jak i tych destruktywnych, jednakowo czynnych w życiu greckim.

¹⁷ FLAIG (1998), s. 30-31.

¹⁸ BURCKHARDT (1977), s. 5.

Tym samym Burckhardta historia kultury odrywa się od oświeceniowego modelu historii antykwarycznej i przekracza go. Chociaż – jak to jeszcze w latach 50. ukazał wspaniały uczoney, Arnaldo Momigliano – *Griechische Kulturgeschichte* wywodzi się z tradycji historii starożytnej, to starożytność zajmuje Burckhardta nie jako zbiór prostych faktów oczekujących na pedantyczny, uczony, rozjaśniający komentarz filologa czy historyka biegłego w jakiejś dziedzinie kultury – historyka wojskowości, dajmy na to, czy badacza zwyczajów prawnych albo znawcy malarstwa czarnofigurowego. W takiej oprawie zjawiska kultury pozostają ześrodkowane na samych sobie, milczą właściwie o swoim otoczeniu, kontekście. Metoda krytyczno-historyczna, z której nie wolno w żadnym razie rezygnować, ponieważ zawsze będzie jednym z fundamentów poznania historycznego, nie powinna ograniczać się do gromadzenia stosu faktów. Historyk musi uchwycić to, co stałe, typowe, typowe także w sposobie prezentacji, jak np. w dawnych dziełach sztuki. Tylko w taki sposób uniknie tyranii faktów i nakreśli spójny obraz całości. „Wir lernen hier den e w i g e n Griechen kennen, wir lernen eine Gestalt kennen, anstatt eines einzelnen Faktors”¹⁹ („Poznajemy tutaj Greka takiego, jakim był z a w s z e, poznajemy kształt, zamiast jakiegoś pojedynczego czynnika”).

Rzecz jasna, Burckhardt nie zajmuje tutaj jakiegoś zdecydowanego stanowiska w ciągle niewygasłym sporze o cele historii kultury. Podnosząc jednak konieczność uzyskania spójnego, konsekwentnego obrazu przeszłości, odwołuje się do swojego niepodważalnego metodologicznego *credo*, najpełniej wyłożonego w *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, mianowicie, że punktem wyjścia refleksji historycznej jest człowiek – jaki jest, był i będzie – jak również zabezpiecza kluczowy aspekt historyczności. Tym aspektem jest rozłożone na kształt wachlarza ozdobionego obrazem, jeśli można tak powiedzieć, odniesienie do

¹⁹ BURCKHARDT (1977), s. 5.

teraźniejszości. Historia kultury wydobywa te fakty, oświetla te procesy, które wnikają symbiotycznie, wewnętrznie w naszą duchowość – „durch Affinität oder Kontrast”²⁰, jak pisze Burckhardt – i budzą prawdziwe uczestnictwo.

Szwajcarskiemu uczonemu idzie tutaj, wolno przypuszczać, o przekształcenie pamięci w duchu wzbogacenia świadomości i pogłębienia wiedzy, lecz nie wiedzy fachowej, ale samowiedzy. Ten humanistyczny horyzont celów, którego źródła można by wskazać u Petrarcki, Salutatięgo, Bruniego i wielu innych, szczęśliwie nie odwraca relacji celów i środków – studiowanie starożytności czy szerzej, *studia humanitatis* nie są celem samym w sobie, atoli służą zniwelowaniu groźby popadnięcia w nowoczesne barbarzyństwo.

„Affinität und Kontrast”, bliskość i dalekość, poczucie intymnego wręcz związku i obcości zarazem – to są granice nieskończenie wycieniowanego stosunku do przeszłości. Między nimi powinien mieścić się obraz historii, byle tylko nie zacierał, nie zagubił całej gamy odcieni i barw. To wszakże oznacza, że historyk musi nie tylko znać przeszłość w takim stopniu, by spełniała się idea „chemische Verbindung”, wypełnienia aktualną treścią poczucia ciągłości kulturowej i historycznej, ale przede wszystkim powinien rozumieć charakter teraźniejszości.

Jedynie postępując tą drogą, historyk ocali proporcję ważności faktów, wyliczy ostateczny bilans życia w historii, skorelowanego z historyczną świadomością teraźniejszości. Pozycja starożytnych Greków jest tutaj absolutnie wyjątkowa. Po dziś dzień widzimy ich oczyma, mówimy, używając ich wyrażeń. Prawda Homera i Fidasza już nie jest nasza, wymyka się nam, ale ich piękno pozostaje na zawsze. Z chwilą, kiedy przestaniemy rozumieć i podziwiać piękno greckich posągów, zacznie się era nowoczesnego barbarzyństwa.

²⁰ BURCKHARDT (1977), s. 6.

Zapewne nic lepiej nie reprezentuje piękna i bogactwa życia historycznych Greków, lecz zarazem naszej pełnej wahań i dwuznaczności postawy, niż antyczny mit. Jego kształt i rola sytuują Greków między Orientem i Zachodem. Mit promieniował na wszystkie dziedziny życia, „der wahre geistige Okeanos dieser Welt” („prawdziwy duchowy Okeanos tego świata”) – jak pięknie mówi Burckhardt. Mit stanowił duchową podstawę całego życia, ogólne założenie greckiego bytu. Wszelkie formy życia miały swoje mityczne lub święte, głębokie, a zarazem bezpośrednio bliskie każdemu pokoleniu Greków źródła. Mit był niejako obszarem wolności – strażnikiem młodzieńczej energii kultury²¹. W istocie rzeczy schyłek kultury greckiej wiąże się z odejściem od mitu, odwróceniem się od własnej tożsamości i tradycji. Od

²¹ Był także, rzecz jasna, pierwszym, najżywotniejszym, najgłębszym źródłem sztuki. Poprzednikami wielkich twórców z dziedziny plastyki byli aoidowie i nikt nie przyczynił się w tak potężnym stopniu, jak owi pieśniarze i poeci, do wypracowania jednolitej świadomości kulturowej wśród Greków. „Bowiem ich poezja, powszechnie zrozumiała i wszędzie wyciekowana, zapewniała słuchaczom wiedzę o świecie w najwyższym i wszechobejmującym znaczeniu, obraz życia bogów oraz innych potęg świata, od Olimpu aż do oceanu i do głębin Tartaru, oraz historii wywodzących się od bogów herosów, będących zarazem bohaterami poszczególnych szczepów i ich przywódcami podczas wojen toczonych w pradawnych czasach. Z gęstej płataniny ludowych snów i fantazji wszelkiego rodzaju z czasem nadbudowała się jakaś pełnia, całość, niesiona potężnymi, przejrzyistymi wyobrażeniami na temat przeznaczenia człowieka” – BURCKHARDT (1997), s. 211. Sztuka kroczyła powoli za inspiracją poetycką, łącząc się z pragnieniem piękna i wolą idealności. Ponieważ grecka religia nie tylko była kształtowana przez mit, ale i mit współtworzyła, kapłani musieli znać tylko to, co bezpośrednio łączyło się z rytuałem i mitem związanym z daną świątynią. Kiedy osłabieniu uległ wpływ aoidów, ich miejsce zajęli wielcy artyści, którzy ujmowali mit jako całość i stali się „theologisch all Wissenden” – BURCKHARDT (1997), s. 213. W tym miejscu należy koniecznie zwrócić uwagę na „duchowo” bliskie Burckhardtowi, nader oryginalne rozważania Wiesława Juszczaaka o języku mitu – JUSZCZAK (2003), s. 257-280.

samego zarania, od mitycznego początku, bo historyczny nie jest dla nas uchwytny, Grecy byli nastawieni *a priori* mitycznie. A zatem mit był sposobem myślenia, ujęcia i obrazowania świata. Zachował swoją siłę i rolę wszędzie aż po najpóźniejsze czasy niczym bliskie i żywe zjawisko, nie odczuwano wcale jego odległej przeszłości w znaczeniu miary czasu historycznego, lecz bliskość jako krąg widzenia²². Za nieszczęście poczytywano, jeżeli ktoś nie legitymizował swojego pochodzenia mitycznym rodowodem. Jakkolwiek niewyczerpane było przywiązanie Greków do lokalnych tradycji i przedmiotów, gdy szło o wykazanie dawności albo szlachetności pochodzenia, to przecież nastawienie czysto antykwaryczne nigdy nie przewyciężyło mitycznego oglądu. Co więcej, dziś nasze zdumienie budzi fakt, zauważa Burckhardt, że mit nie tyle stanowił zaporę przeciw historii, lecz że jeden mit nie wypierał ostatecznie innego, że mogły egzystować obok siebie, że jeden aoid mógł bez trudu rozpocząć tam, gdzie zakończył opowieść jego poprzednik.

Bynajmniej nie było to wynikiem braku zdolności krytycznej Greków, jeśli bowiem my dziś, szukając w odległej, prehistorycznej przeszłości śladów naszego pochodzenia, żądamy ścisłości i wiedzy, Grecy nie traktowali mitycznej przeszłości jako odrębnego, oddzielnego, zamkniętego „przedmiotu”, lecz spoglądali na coś, co samo było dziełem widzącego oglądu.

W owych wcześniejszych czasach Grecy są *a priori* usposobieni mitycznie [...]. Nasz zamiar [poznania] w odniesieniu do naszych pradziejów kieruje się zawsze na to, co można ująć w sposób ścisły i pewny [„das Exakte”]. Grekom wcale tak na tym nie zależało, ponieważ nie potrzebowali poznawać rzeczy jako czegoś, co znajduje się poza nimi; rzeczy należało ująć w naocznym ogląd-

²² W tym miejscu uwagi Burckhardta na temat mitu oraz jego funkcji w sposobie interpretacji świata oraz porządkowania społecznych znaczeń zbliżają się bardzo do ustaleń poczynionych w fundamentalnym tekście przez Mosesa Finleya – FINLEY (1965), s. 281-302.

dzie i poprzez to w tajemniczy sposób one same stawały się two-rem ludu, który je tak postrzegał; stąd wolność ujęcia, jako że każdy widział tyle, jak daleko oczy go niosły²³.

Pleonastyczna zbitka „naoczny ogląd”, jakkolwiek niezbyt mile brzmiąca, zdaje się tutaj nieodzowna. Wymieniony już uprzednio Egon Flaig przenikliwie rozpoznał intencje Burckhardtowskiego porównania mitycznego, greckiego i nowoczesnego obrazu świata – mit różni się od nauki nie tym, że wyklucza myślenie logiczne, lecz tym, że zakłada wolny i bezinteresowny ogląd świata, podczas kiedy naukę nowoczesną naznacza ciężar przydatności – zmora utylitaryzmu. Mit nie wyraża żadnego stanowiska religijnego czy quasi-filozoficznego – jego „ordo, modus i species” to widzenie obrazu²⁴.

Tym sposobem autor *Griechische Kulturgeschichte* przeformułował schematyczną opozycję „mit – nauka jako zerwanie z mitem” w opozycję „spontanicznie postrzeżone i ujęte piękno

²³ BURCKHARDT (1977), s. 30. Zastanawiające, że Burckhardta analiza mitu, kładąca wielki nacisk na jego obrazowo-symboliczną, ale i kreatywną funkcję w poznaniu świata jako zapośredniczeniu poprzez tworzenie i tradycję w szacunku dla pamięci, nie znalazł dotąd należnego miejsca w refleksji hermeneutycznej.

²⁴ Tutaj zdaje się wyczerpywać nasza, to jest ludzi nowoczesnych, zdolność pojmowania. Nie umiemy bowiem uchwycić pierwotnej, pradawnej jedności rzeczy i jej obrazu, „das uralte Ineinander von beiden” – jak pisze Burckhardt. Już same wyrażenia, jak „sens”, „znaczenie”, zdradzają naszą niezdolność do uchwycenia prawdziwego wymiaru mitu. Im bardziej pragniemy być precyzyjni, tym dalej schodzimy na manowce, ostrzega Burckhardt. W liście do von Preena z 1889 roku Burckhardt informował, że mit coraz bardziej odciąga go od spraw historii i że powoli, stopniowo dostaje „prawdziwie mitycznych oczu”. Bardzo odkrywcza i niezwykła jest Burckhardtowska obawa przed rozbiciem wymiaru mitu, przed „fabulacyjnym” czy alegorycznym jego zniekształceniem. Jedność obrazu i rzeczy w micie zakłada prawdziwość, inną naturalnie od naukowej czy moralizatorskiej.

– przymus nowocześnie pojętej historyczności jako wiedzy". A przecież pamiętamy z *Weltgeschichtliche Betrachtungen* to dobitne stwierdzenie, że dzięki studium tego, co historyczne, pragniemy zdobyć mądrość – „klug sein”, a nie rozsądek.

Dlatego też, chociaż Burckhardt zdecydowanym ruchem odrzuca od siebie neohumanistyczne wizje antycznej Grecji jako krainy wolności, pełni, pogody ducha, dając w rozdziale *Zum Gesamtbilanz des griechischen Lebens* rys diametralnie odmieniny, to obdarza Greków atrybutami wolności w tworzeniu i oglądzie świata (mit) oraz najwyższej świadomości moralnej.

Wszystko, co czynili oraz czego doznawali, czynili i doznawali swobodnie i inaczej niżli wszystkie wcześniejsze ludy. Grecy jawią się spontaniczni, oryginalni i świadomi tam, gdzie pośród wszystkich innych panuje mniej czy bardziej tępy przymus²⁵.

Nie zawsze więc pozostajemy dłużnikami Greków, a przez to dłużnikami historii. Piszący te słowa powinien z góry przeprosić Czytelnika, że niniejszy rozdział zawiera tak wielką liczbę powtórzeń. W istocie miał on posłużyć jako pewna postać rekapitulacji poglądów Jacoba Burckhardta na dzieje i historię, tym razem bezpośrednio na materiale z *Griechische Kulturgeschichte*. Wydaje się, że misją Burckhardta, wbrew osobistemu odcięciu się od Objawienia i wiary religijnej, wbrew rozpadowi tradycyjnego *universum* polityki i społecznej etyki cnót, wbrew zapaści klasycznego modelu twórczości i estetyki piękna, było przekonywanie tych wszystkich, którzy nadstawiali ucha, do sensu i doniosłości refleksji nad dziejami. Godząc w swojej biografii trzy role: uważnego świadka historii, wytrawnego, wrażliwego znawcy – historyka sztuki oraz „docenta”, jak mawiał o sobie, historii, Burckhardt usiłował łagodzić sprzeczności między normatywnością własnych upodobań artystycznych, siłą oświeceniowo-romantycznej tradycji i pretensjami historyzmu, i wreszcie – wy-

²⁵ BURCKHARDT (1977), s. 11.

mogami oraz aspiracjami nowoczesności. Jego przerażające przepowiednie ziściły się nader dokładnie, co tylko podnosi wartość jego analiz historycznych oraz artystycznych. Czasem niesprawiedliwa krytyka, zawsze gorzka ironia oraz styl pracy historycznej jako ascezy i wyrzeczenia, o wyraźnym autoironicznym zabarwieniu, okazały się w jego przypadku dosyć skuteczną odtrutką na osobliwe słabości wszelakiego konserwatyzmu: utopijność konserwatywnych projektów przyszłości oraz totalne zanegowanie teraźniejszej rzeczywistości społeczno-politycznej, w której się aktualnie żyje²⁶.

Historyczne „filozofowanie”, refleksja nad dziejami, czemu Burckhardt, wbrew deklaracjom, nieustannie się poświęcał, dokonało się niewątpliwie w cieniu potężnych procesów modernizacyjnych. Aby w pełni docenić siłę antymodernistycznej retoryki i argumentacji szwajcarskiego historyka, trzeba by mieć równą mu przenikliwość i wyczucie historyczne. W tym sensie Burckhardt jest i chyba długo jeszcze pozostanie wzorem oraz natchnieniem. Tutaj też jawi się niewidoczne zrazu, ale jednak bardzo poważne zagrożenie²⁷. Hipertrofia historyczna i estetycz-

²⁶ Dlatego – jak bardzo dobrze ukazuje to np. Franklin R. Ankersmit – Burckhardt nie jest reakcjonistą. Konserwatysta bowiem pojmuje, że po rewolucji, jakkolwiek by nie potępiał tego faktu, świat zyskuje nową tożsamość. Nie ma żadnej możliwości przywrócenia świata sprzed rewolucji, dla konserwatysty pragnienie przeszłości jest pragnieniem wiedzy; reakcyoniści wierzą, że można odzyskać stary świat, pragną więc, mówi Ankersmit, by c i a. Prawdziwą „via ardua” wybiera więc konserwatysta – ANKERSMIT (2003), s. 29-30. Burckhardt jakiejś nadziei upatrywał w skierowanej wstecz perspektywie, ocalającej formę kultury przeszłości, oraz w perspektywie skierowanej ku przyszłości poprzez „niezmordowaną” obecność ducha w czasie, który inaczej „całkowicie padnie ofiarą materialności”, na co zwraca też uwagę Jerzy Kałużny w swoim wstępie do wspomnianej już antologii tekstów historyków niemieckich – KAŁUŻNY (2003), s. 30.

²⁷ Już przed laty zwracał na nie uwagę Heinz Gollwitzer i to w kontekście tak wysoko cenionej przez Burckhardta idei „Alteuropa”. Gollwitzer

ny autyzm to bardzo niebezpieczne i trudne do wyleczenia schorzenia, klasycyzmy najróżniejszego rodowodu niemal zawsze na nie cierpią. Możemy podziwiać, z jakim kunsztem Jacob Burckhardt balansował, utrzymując chwiejną równowagę między miłością do przeszłości a odrazą do dnia dzisiejszego. To winno być dla nas z daleka widocznym, ostro się odcinającym na tle wirtuozerii myślowej autora *Czasów Konstantyna* znakiem ostrzegawczym albo – jeśli wola – zwiastunem prawdziwego sceptycyzmu, którego nigdy za wiele, jak pouczał sam Burckhardt i o czym wielokrotnie przypominano na kartach tej pracy. Czy jemu ta sztuka się udała, pozostawić należy osądowi czytelnika jego wielkich dzieł; jeśli niniejsza rozprawa przyczyni się do ożywienia owych cnót badacza dziejów i miłośnika historii, jej cel będzie spełniony.

przestrzegali przed próbami „kanonizacji” Burckhardta – GOLLWITZER (1964), s. 322. Nawet niezbyt „przyjaźnie” do Burckhardta nastawieni historycy krytyczni, jak Friedrich Jaeger i Jörn Rüsen, uważają, że krytyka nowoczesności dokonana przez Burckhardta, nowoczesności widzianej jako dzieje upadku, a zatem w ostrym kontraście do wizji oświeceniowej, zainspirowała potężną falę krytyki modernizmu od Nietzschego aż po Foucaulta – JAEGER – RÜSEN (1992), s. 127. Podkreśla to również Jerzy Kałużny w swoim wstępie – KAŁUŻNY (2003), s. 29-31.

BIBLIOGRAFIA

A. Pisma Burckhardta cytowane są według następujących wydań:

BURCKHARDT JACOB, Briefe. Vollständige und kritisch bearbeitete Ausgabe, mit Benützung des handschriftlichen Nachlasses hergestellt von Max Burckhardt, I-X Bände und Gesamtregister, Basel 1949-1994.

BURCKHARDT (1925) – JACOB BURCKHARDT, Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens, Neudruck der Urausgabe, Leipzig 1925.

BURCKHARDT [b.d.w.] – JACOB BURCKHARDT, Kultur und Kunst der Renaissance in Italien, ungekürzte Textausgaben, Klosterneuburg–Wien–Leipzig [wydanie zawiera: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch (1860) oraz Kunst der Renaissance in Italien. Architektur (1867), opublikowaną po raz pierwszy w Geschichte der neueren Baukunst Kuglera i Lübkego].

BURCKHARDT (1957) – JACOB BURCKHARDT, Historische Fragmente, aus dem Nachlass gesammelt von Emil Dürr, mit einem Vorwort von Werner Kaegi, Stuttgart 1957.

ZIEGLER (1974) – Jacob Burckhardts Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters in den Nachschriften seiner Zuhörer, Rekonstruktion des gesprochenen Wortlauts von Ernst Ziegler, Basel–Stuttgart 1974.

BURCKHARDT (1977) – JACOB BURCKHARDT, Griechische Kulturgeschichte, vollständige Ausgabe, nach dem Text der Erstausgabe durch Jacob Oeri, Berlin und Stuttgart 1989-1992, mit den Verbesserungen von Felix Stähelin und Samuel Merian aus der kritischen

- Ausgabe, Stuttgart und Basel 1930-1931, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von Schwabe & Co., Basel 1956-1957, mit einer Einführung in die „Griechische Kulturgeschichte“ zur Taschenbuchausgabe von Werner Kaegi, t. I-III, München 1977.
- BURCKHARDT – WÖLFFLIN (1989) – JACOB BURCKHARDT und HEINRICH WÖLFFLIN, Briefwechsel und andere Dokumente ihrer Begegnung 1882-1897, hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1989.
- BURCKHARDT (1991) – JACOB BURCKHARDT, Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia, przeł. Maria Kreczowska, wstępem poprzedził Mieczysław Brahmer.
- BURCKHARDT (1992) – JACOB BURCKHARDT, Czasy Konstantyna Wielkiego, tłum. Paweł Hertz, Warszawa 1992.
- BURCKHARDT (1997) – JACOB BURCKHARDT, Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge, herausgegeben von Henning Ritter, Köln 1997 [zawiera bardzo dobrze skomentowany wybór najlepszych wykładów o sztuce Burckhardta oraz fragmenty innych pism, czasem trudno dostępnych].
- BURCKHARDT (2000) – JACOB BURCKHARDT Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 10, Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte, mit dem Text der „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ in der Fassung von 1905, aus dem Nachlaß herausgegeben von Peter Ganz, München–Basel 2000.
- BURCKHARDT (2000A) – JACOB BURCKHARDT Werke. Kritische Gesamtausgabe, Band 6. Das Altarbild. Das Porträt in der Malerei. Die Sammler. Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien, aus dem Nachlaß herausgegeben von Stella von Boch, Johannes Hartau, Kerstin Hengevoss-Dürkop und Martin Warnke, München–Basel 2000 [podczas przygotowywania niniejszej rozprawy dysponowałem tylko tymi dwoma częściami tej nowoczesnej, ogromnej, zakrojonej na 27 tomów, edycji pism zebranych Jacoba Burckhardta].

B. Wybrana literatura

- ABRAMS MEYER H., Kant and the Theology of Art, „Notre Dame English Journal” 1981, XIII, s. 75-106.

- ABRAMS MEYER H., *Zwierciadło i lampa. Romantyczna teoria poezji a tradycja krytycznoliteracka*, przeł. Maria Bożenna Fedewicz, Gdańsk 2003 [1 wydanie angielskie z 1953 roku].
- ALONSO-NÚÑEZ JOSÉ MIGUEL [hrsg. von], *Geschichtsbild und Geschichtsdanken im Altertum*, Darmstadt 1991, seria *Wege der Forschung* Band 631.
- ALPERS SVETLANA, *Roger de Piles and the History of Art*, w: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, herausgegeben von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden 1991, s. 175-189, seria *Wolfenbütteler Forschungen*, hrsg. von der Herzog August Bibliothek, Bd. 48.
- ANDREAS WILLY, *Jacob Burckhardt auf der Höhe des Lebens. Betrachtungen zu seinen klassischen Werken und zum Problem seiner Biographie*, „*Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*” 1959, 11, s. 132-152.
- ANGERMEIER HEINZ, *Ranke und Burckhardt*, „*Archiv für Kulturgeschichte*” 1987, 69, s. 407-452.
- ANKERSMIT FRANKLIN R., *Wzniosłe odłączenie się od przeszłości lub jak być/stać się kimś, kim się już nie jest*, przeł. Joanna Benedykto-wicz, przejrzał Maciej Bańkowski, „*Konteksty. Polska Sztuka Ludowa*” 2003, 3-4, s. 25-41.
- ANTONI CARLO, *Vom Historismus zur Soziologie*, übersetzt von Walter Goetz, Stuttgart 1950.
- ARENDT HANNAH, *Wola*, przeł. Robert Piąt, przedmową opatrzyła Hanna Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1996.
- ARNOLD KLAUS, *Das „finstere” Mittelalter. Zur Genese und Phänomenologie eines Fehlurteils*, „*Saeculum*” 1981, 32, s. 287-300.
- BÄCHTOLD HERMANN, *Der Geist des modernen Wirtschaftslebens im Urteil Jacob Burckhardts*, „*Schweizerische Monatshefte für Politik und Kultur*” 1923, 3, s. 321-334.
- BANDMANN GÜNTER, *Das Kunstwerk als Gegenstand der Universalgeschichte*, „*Jahrbuch für Ästhetik*” 1962-1963, 7, s. 3-22.
- BARON HANS, *The Querelle of the Anciens et Modernes as a Problem for Renaissance Scholarship*, „*Journal of the History of Ideas*” 1959, 20, s. 3-22.
- BARON HANS, *The Limits of the Notion of „Renaissance Individua-*

- lism": Burckhardt after a Century, w: tenze, In Search of Florentine Civic Humanism. Essays on the Transition from Medieval to Modern Thought, Princeton, New Jersey 1988, II [przedruk tekstu z 1960 roku].
- BARZUN JACQUES, The Use and Abuse of Art, Princeton 1974, The A.W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1973, Bollingen Series XXXV/22 [tutaj: Lecture two: The Rise of Art as Religion].
- BÄTSCHMANN OSKAR, Historia sztuki na przejściu od ikonologii do hermeneutyki, przeł. Adam S. Labuda, „Artium Quaestiones” 1986, III, s. 157-175.
- BAUER GERHARD, „Geschichtlichkeit”. Wege und Irrwege eines Begriffs, Berlin 1963.
- BELTING HANS, Das Ende der Kunstgeschichte?, München 1983.
- BELTING HANS, Identität im Zweifel. Ansichten der deutschen Kunst, Köln 1999 [tutaj: Die Madonna der Deutschen, s. 98-116].
- BELTING HANS, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren, München 2002.
- BERGER KLAUS, Jacob Burckhardt as an Art Historian, w: Jacob Burckhardt and the Renaissance, 100 After, Miscellaneous Publications of the Museum of Art, No 42, Univ. of Kansas, Lawrence 1960, s. 38-44.
- BERLIN ISAIAH, Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas, London 1992.
- BERNEBURG ERNST, Jacob Burckhardts Würdigung des Mönchtums, „Zeitschrift für Theologie und Kirche” 1981, 78, s. 288-319.
- BIAŁOSTOCKI JAN, Historia sztuki wśród nauk humanistycznych, Wrocław 1980.
- BIAŁOSTOCKI JAN, Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi, Warszawa 1987 [tutaj: Posłanie Aby Warburga: historia sztuki czy historia kultury?, s. 187-203].
- BLANCKENHAGEN PETER H. VON, Jacob Burckhardts Griechische Kulturgeschichte – hundert Jahre danach, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde” 1983, 83, s. 6-26.
- BLANKE HORST WALTER, Historiographiegeschichte als Historik, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, seria Fundamenta Historica, 3.
- BLUMENBERG HANS, Epochenchwelle und Rezeption, „Philosophische Rundschau” 1958, 6, s. 94-120.

- BLUMENBERG HANS, Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe, Frankfurt am Main 1999.
- BOEHM GOTTFRIED, „Das einzig irdisch Bleibende“. Über Kunst und Geschichte bei Jacob Burckhardt, w: Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin, redakcja Nawojka Cieślińska, Piotr Rudziński, Warszawa 1990, s. 363-372.
- BORCHMEYER DIETER, Tragödie und Öffentlichkeit. Schillers Dramaturgie in Zusammenhang seiner ästhetisch-politischen Theorie und die rhetorische Tradition, München 1973.
- BRAHMER MIECZYŚLAW, Wstęp, w: Jacob Burckhardt, Kultura Odrodzenia we Włoszech. Próba ujęcia, przeł. Maria Kreczowska, Warszawa 1991, s. 5-14.
- BRANTLINGER PATRICK, Bread & Circuses. Theorie of Mass Culture as Social Decay, Ithaca and London 1983.
- BRUFORD WALTER HORACE, The German Tradition of Self-Cultivation. „Bildung“ from Humboldt to Thomas Mann, Cambridge 1975.
- BRYL MARIUSZ, Hans Belting, prorok końca? Wokół tezy o końcu historii sztuki, w: Już ma się pod koniec starożytnemu światu... Zmierzch, schyłek, upadek w historii sztuki, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 1999, s. 21-52.
- BUCK AUGUST, Studia humanitatis. „Gesammelte Aufsätze 1973-1980. Festgabe zum 70. Geburtstag“, herausgegeben im Namen der Schüler, Freunde und Kollegen von Bodo Guthmüller, Karl Kohut, Oskar Roth, Wiesbaden 1981 [tutaj: Das Selbstverständnis des italienischen Humanismus, s. 23-36].
- BUCK AUGUST, Burckhardt und die italienische Renaissance, w: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann, hrsg. von August Buck, Tübingen 1990, s. 5-12.
- BURCKHARDT MAX, Jacob Burckhardt als Zeichner, „Librarium“ 1977, 20, s. 2-21.
- BURCKHARDT MAX und OERI-SCHENK HEINRICH, Aus Jacob Burckhardts Jugendzeit. Ein Nachtrag zu seiner Bildungsgeschichte, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde“ 1982, 82, s. 97-116.
- BURCKHARDT MAX, Jacob Burckhardt in seinen letzten Lebensjahren,

- „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde“ 1986, 86, s. 113-134.
- BURKE PETER, *Kultura i społeczeństwo w renesansowych Włoszech*, przeł. Wojciech Kwiryn Siewierski, Warszawa 1991.
- BUSCH ERNST, *Das Erlebnis des Schönen im Antikenbild der deutschen Klassik*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 1940, 18, s. 26-60.
- BUSCH WERNER und BEYRODT WOLFGANG [herausgegeben von], *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente, Band 1*, Stuttgart 1986.
- CHADWICK OWEN, *The Secularization of the European Mind in the Nineteenth Century*, Cambridge 1975.
- CHRIST KARL, *Jacob Burckhardt und die Römische Geschichte*, „Saeculum“ 1963, 14, s. 82-122.
- CHRIST KARL, *Von Gibbon zu Rostovtzeff. Leben und Werk führender Althistoriker der Neuzeit*, Darmstadt 1979² [tutaj: Jacob Burckhardt, s. 119-158].
- CHRIST KARL, *Hellas. Griechische Geschichte und deutsche Geschichtswissenschaft*, München 1999.
- CICHOCKI MAREK A., *Ciągłość i zmiana. Czy konserwatyzm może nie być rewolucyjny?*, Warszawa 1999.
- COCHRANE CHARLES NORRIS, *Chrześcijaństwo i kultura antyczna*, przeł. Gabriela Pianko, Warszawa 1960.
- CROSS DAVID, *Jacob Burckhardt and the Critique of Mass Society*, „European Studies Review“ 1978, 8, s. 393-410.
- DAHLHAUS CARL, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. Antoni Buchner, Kraków 1988, seria Biblioteka Res Facta 5.
- DEMANDT ALEXANDER, *Metaphern für Geschichte. Sprachbilder und Gleichnisse im historisch-politischen Denken*, München 1978.
- DEMANDT ALEXANDER, *Natur- und Geschichtswissenschaft im 19. Jahrhundert*, „Historische Zeitschrift“ 1983, 237, s. 36-66.
- DEMANDT ALEXANDER, *Biologistische Dekadenztheorien*, „Saeculum“ 1985, 36, s. 4-27.
- DEMANDT ALEXANDER, *Geschichte der Geschichte. Wissenschaftshistorische Essays*, Köln-Weimar-Wien 1997 [tutaj: Burckhardt und

- Nietzsche zum Dekadenzproblem, s. 284-299], seria Historica Minora, Band I.
- DILLY HEINRICH, Kunstgeschichte als Institution. Studien zur Geschichte einer Disziplin, Frankfurt am Main 1979.
- DILTHEY WILHELM, „Die Kultur der Renaissance. Ein Versuch“ von Jacob Burckhardt, w: tenże, Gesammelte Schriften, Bd. 11: Vom Aufgang des geschichtlichen Bewußtseins. Jugendaufsätze und Erinnerungen, Leipzig-Berlin 1936, s. 70-76 [recenzja ukazała się pierwotnie w 1862 roku].
- DITTMANN LORENZ, Kunst – Ikonologie – Transzendenz, „Das Münster“ 1993, 1, s. 15-22.
- DONAGAN ALAN, Neue Überlegungen zur Popper-Hempel-Theorie, w: Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik, hrsg. von H.M. Baumgartner und J. Rösen, Frankfurt 1982², s. 173-208.
- DROYSEN JOHANN GUSTAV, Texte zur Geschichtstheorie. Mit ungedruckten Materialien zur „Historik“, hrsg. von Günter Birtsch und Jörn Rösen, Göttingen 1972.
- DROYSEN JOHANN GUSTAV, Historik. Rekonstruktion der ersten vollständigen Fassung der Vorlesung (1857), Grundriß der Historik in der ersten handschriftlichen (1857/1858) und in der letzten gedruckten Fassung (1882), Textausgabe von Peter Leyh, Stuttgart-Bad Cannstatt 1977.
- DÜRR EMIL, Freiheit und Macht bei Jacob Burckhardt, Basel 1918.
- DÜRR EMIL, Jacob Burckhardt als politischer Publizist. Mit seinen Zeitungsberichten aus den Jahren 1844/45, aus dem Nachlass E. Dürrs herausgegeben von Werner Kaegi, Zürich 1937.
- EINEM HERBERT VON, Goethe – Studien, München 1972.
- Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, hrsg. von Manfred Theil, 6, Lieferung: Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft, dargestellt von MARTIN GOSEBRUCH, Braunschweig; CHRISTIAN WALTHERS, München; WALTER WIORA, Saarbrücken, München und Wien 1970 [tutaj część autorstwa Martina Gosebrucha].
- ERNST JOACHIM, Die Rolle der Religion bei Jacob Burckhardt, „Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte“ 1948, 1, s. 335-344.

- ETTLINGER LEOPOLD, Historia sztuki jako historia, w: Pojęcia, problemy metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich, wybrał, przekład dy przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 443-464.
- FABER CARL GEORG, Ausprägungen des Historismus, „Historische Zeitschrift“ 1979, 228, s. 1-22.
- FABER CARL GEORG, Epoche und Epochengrenzen in der Geschichtsschreibung, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 1981/1982, 44-45, s. 105-113.
- FERRETTI SILVIA, Cassirer, Panofsky, and Warburg. Symbol, Art, and History, translated by Richard Pierce, New Haven and London 1989 [1 wydanie włoskie z 1984 roku].
- FEST JOACHIM, Wege zur Geschichte. Über Theodor Mommsen, Jacob Burckhardt und Golo Mann, mit einem Vorwort von Christian Meier, Zürich 1992.
- FICHTE JOHANN GOTTLIEB, Powołanie człowieka, przekład Adama Ziełeńczyka na nowo opracowała Irena Krońska, wstępem poprzedził Tadeusz Kroński, PWN 1956.
- FINLEY MOSES I., Myth, Memory and History, „History and Theory“ 1965, 4, s. 281-302.
- FLAIG EGON, Der Begriff der „Alterung“ in Jacob Burckhardts „Zeit Konstantins des Grossen“, „Archiv für Begriffsgeschichte“ 1984, 28, s. 201-213.
- FLAIG EGON, Angeschaute Geschichte. Zu Jacob Burckhardts „Griechische Kulturgeschichte“, Rheinfelden 1987.
- FLAIG EGON, Ästhetischer Historismus? Zur Ästhetisierung der Historie bei Humboldt und Burckhardt, „Philosophisches Jahrbuch“ 1987, 94, s. 79-95.
- FLAIG EGON, Ästhetischer Blick und Griechischer Mythos. Wie Burckhardt für Europa einen Ursprung erfindet, w: Jacob Burckhardt und die Antike, hrsg. von Peter Betthausen und Max Kunze, Mainz 1998, s. 27-37.
- FORSSMANN ERIK, Venedig in der Kunst und im Kunsturteil des 19. Jahrhunderts, Stockholm 1971, seria Acta Universitatis Stockholmiensis, Studies in History of Art, 22.

- FRANK MANFRED, Das Problem „Zeit“ in der deutschen Romantik. Zeitbewusstsein und Bewusstsein der Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung, München 1972, seria Winkler Studien.
- FRANK MANFRED, Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen, Frankfurt am Main 1989.
- FUETER EDUARD, Geschichte der neueren Historiographie, München-Berlin 1911.
- FURST LILIAN R., Romanticism in Perspective. A Comparative Study of Aspects of the Romantic Movements in England, France and Germany, London and Basingstoke 1979.
- GADAMER HANS-GEORG, Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej, przeł. Bogdan Baran, Kraków 1993.
- GANTNER JOSEPH, Jacob Burckhardts Urteil über Rembrandt, w: Concinntas. Beiträge zum Problem des Klassischen. Heinrich Wölfflin zum Achtzigsten Geburtstag am 21. Juni 1944 zugeeignet, Basel 1944, s. 85-114.
- GANZ PETER [herausgegeben von], Jacob Burckhardt, Über das Studium der Geschichte. Der Text der „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ auf Grund der Vorarbeiten von Ernst Ziegler nach den Handschriften, München 1982.
- GANZ PETER, Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien*. Handwerk und Methode, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 1988, 62, s. 24-59.
- GANZ PETER, Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien“ und die Kunstgeschichte, „Saeculum“ 1989, 40, s. 193-212.
- GANZ PETER, Jacob Burckhardt: Wissenschaft – Geschichte – Literatur, w: Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, hrsg. von Hans R. Guggisberg, Basel-München 1994, s. 11-36, seria Beiträge zu Jacob Burckhardt, Band I.
- GASS ALFRED LUKAS, Die Dichtung im Leben und Werk Jacob Burckhardts, Bern 1967, seria Basler Studien zur Deutschen Sprache und Literatur, hrsg. von Heinz Rupp und Walter Muschg, Heft 33.
- GAY PETER, Style in History, New York 1974.
- GELLNER ERNST, Pojęcie pokrewieństwa i inne szkice o metodzie i wyjaśnieniu antropologicznym, przeł. Antoni Bydłoń, Kraków 1995

- [tutaj: Wyjaśnianie w historii, s. 15-36; Pojęcia i społeczeństwo, s. 37-72].
- GIBBON EDWARD, *Memoirs of my Life*, ed. with an Introduction by Betty Radice, Harmondsworth, Essex 1984.
- GILBERT FELIX, *History. Politics or Culture? Reflections on Ranke and Burckhardt*, Princeton 1990.
- GIL THOMAS, *Kritik der Geschichtsphilosophie. Leopold von Rankes, Jacob Burckhardts und Hans Freyers Problematisierung der klassischen Geschichtsphilosophie*, Stuttgart 1993.
- GITERMANN VALENTIN, *Jacob Burckhardt als politischer Denker*, Wiesbaden 1957, seria Institut für Europäische Geschichte Mainz. Vorträge, 19.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG, *Wybór pism estetycznych, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził Tadeusz Namowicz*, Warszawa 1981.
- GOETHE JOHANN WOLFGANG, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden, Band 12: Schriften zur Kunst, textkritisch durchgesehen von Erich Trunz, kommentiert von Herbert von Einem*, München 1998.
- GOGARTEN FRIEDRICH, *Verhängnis und Hoffnung der Neuzeit. Die Säkularisierung als theologisches Problem*, Stuttgart 1958.
- GOLLWITZER HEINZ, *Europabild und Europagedanke. Beiträge zur deutschen Geistesgeschichte des 18. Und 19. Jahrhunderts*, München 1964.
- GOMBRICH ERNST H., *Kunstwissenschaft, w: Das Atlantisbuch der Kunst*, Zürich 1952, s. 653-664.
- GOMBRICH ERNST H., *W poszukiwaniu historii kultury, tłum. Antoni Dębicki, w: Pojęcia, problemy metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki*, Warszawa 1976, s. 302-345.
- GOMBRICH ERNST H., *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego, przeł. Jan Zarański*, Warszawa 1981.
- GOMBRICH ERNST H., *Kunst und Fortschritt. Wirkung und Wandlung einer Idee*, Köln 1987.
- GOOCH GEORGE PEABODY, *History and Historians in the Nineteenth Century*, London 1961².

- GOSEBRUCH MARTIN – zob. Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden, hrsg. von Manfred Theil, 6. Lieferung: Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft, dargestellt von Martin Gosebruch, Braunschweig; Christian Walthers, München; Walter Wiora, Saarbrücken, München und Wien 1970 [tutaj część autorstwa Martina Gosebrucha].
- GOSSMAN LIONEL, The Existenzbild in Burckhardt's Art Historical Writing, „Modern Language Notes” 1999, 114/4, s. 879-928.
- GOSSMAN LIONEL, Basel in the Age of Burckhardt. A Study in Unseasonable Ideas, Chicago and London 2002.
- GÓRNIAK-KOCIKOWSKA KRYSZYNA, Historia i historia filozofii w poglądach Fryderyka Nietzschego i Jakuba Burckhardta, w: Z dziejów refleksji nad historią filozofii, Warszawa 1982, s. 127-140, seria Filozofia i Logika, 34.
- GRISEBACH EBERHARD, Jacob Burckhardt als Denker, Bern–Leipzig 1943.
- GUGGISBERG HANS R., Burckhardt und Huizinga: Zwei Historiker in der Krise ihrer Zeit, w: Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, hrsg. von Hans R. Guggisberg, Basel–München 1994, s. 191-213, seria Beiträge zu Jacob Burckhardt, Band I.
- HAHN KARL-HEINZ, Schiller und die Geschichte, „Weimarer Beiträge” 1970, 16, s. 39-69.
- HARDTWIG WOLFGANG, Geschichtschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit, Göttingen 1974, seria Schriftenreihe der Bayerischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Schrift 11.
- HARDTWIG WOLFGANG, Der Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung, w: Formen der Geschichtschreibung, hrsg. von R. Koselleck, H. Lutz und J. Rüsen, München 1982, s. 147-191, seria Theorie der Geschichte. Beiträge zur Historik, Band 4.
- HARDTWIG WOLFGANG, Jacob Burckhardt. Trieb und Geist – die neue Konzeption der Kultur, w: Deutsche Geschichtswissenschaft um 1900, hrsg. von Notker Hammerstein, Stuttgart 1988, s. 97-112.
- HARDTWIG WOLFGANG, Burckhardt und Webers „Protestantische Ethik”, w: Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burck-

- hardt bis Thomas Mann, hrsg. von August Buck, Tübingen 1990, s. 13-23.
- HARDTWIG WOLFGANG, *Geschichtskultur und Wissenschaft*, München 1990.
- HARDTWIG WOLFGANG, *Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität. Historismus in neuer Sicht*, „Historische Zeitschrift“ 1991, 252, s. 1-32.
- HARDTWIG WOLFGANG, *Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance“*, w: *Geschichte lesen. Ein historisches Brevier. Mit einem Vorwort von Wolfram Göbel und einem Nachwort von Heinz Friedrich*, hrsg. von Marit Ketterle, München 1994, s. 143-152.
- HARDTWIG WOLFGANG, *Jacob Burckhardt und Max Weber: Zur Genese und Pathologie der modernen Welt*, w: *Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien*, hrsg. von Hans R. Guggisberg, Basel-München 1994, s. 159-190, seria *Beiträge zu Jacob Burckhardt*, Band I.
- HARNACK AXEL VON, *Ranke und Burckhardt*, „Die Neue Rundschau“ 1951, 62, s. 73-88.
- HART JOAN G., *Heinrich Wölfflin: An Intellectual Biography*, Berkeley 1981.
- HARTH DIETRICH, *Biographie als Weltgeschichte. Die theoretische und ästhetische Konstruktion der historischen Darstellung in Droysens Alexander und Rankes Wallenstein*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 1980, 54, s. 58-104.
- HASKELL FRANCIS, *History and its Images. Art and the Interpretation of its Past*, New Haven and London 1993.
- HATFIELD HENRY, *Aesthetic Paganism*, Cambridge, Mass. 1963.
- HAUSMANN FRANK-RUTGER, *Renaissance und Renaissancismus im 19. Jahrhundert*, „Freiburger Universitätsblätter“ 1999, 146, s. 9-16.
- HEFTRICH ECKHARD, *Hegel und Jacob Burckhardt. Zur Krisis des geschichtlichen Bewußtseins*, Frankfurt am Main 1967, seria *Wissenschaft und Gegenwart*, Heft 35.
- HEGEL GEORG WILHELM FRIEDRICH, *Wykłady o estetyce*, przekład Janusza Grabowskiego i Adama Landmana, objaśnieniami opatrzył Adam Landman, t. I-III, Warszawa 1964-1967.

- HEIDRICH ERNST, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, Hildesheim 1968 [tutaj: Karl Schnaase und Jacob Burckhardt, s. 50-81; 1 wydanie w Bazylei w 1917 roku].
- HEIMPEL HERMANN, Zwei Historiker: Friedrich Christoph Dahlmann, Jacob Burckhardt, Göttingen 1962.
- HEITMANN KLAUS, Das Verhältnis von Dichtung und Geschichtsschreibung in älterer Theorie, „Archiv für Kulturgeschichte“ 1970, 52, s. 244-279.
- HELLER ERICH, Entbehrter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken, Wiesbaden 1954.
- HERDER JOHANN GOTTFRIED, Dziennik mojej podróży z roku 1769, przeł. Magdalena Kurkowska, oprac. i posłowiem opatrzył Tadeusz Namowicz, Olsztyn 2002.
- HETZER THEODOR, Aufsätze und Vorträge II, Leipzig 1957 [tutaj: Goethe und die bildende Kunst, s. 193-221].
- HINDE JOHN R., Jacob Burckhardt and the crisis of Modernity, Montreal-Mc Gill-Queens 2000.
- HINRICHS CARL C., Ranke und die Geschichtstheologie der Goethezeit, Göttingen-Frankfurt-Berlin 1954, seria Göttinger Bausteine zur Geschichtswissenschaft, Bd. 19.
- HÖCKER CHRISTOPH, Jacob Burckhardts *Cicerone* – Der Kunstseherführer einst und heute, w: Jacob Burckhardt und die Antike, hrsg. von Peter Betthausen und Max Kunze, Mainz 1998, s. 117-129.
- HOFMANN HASSO, Jacob Burckhardt und Friedrich Nietzsche als Kritiker des Bismarckreiches, „Der Staat. Zeitschrift für Staatslehre, öffentliches Recht und Verfassungsgeschichte“ 1971, 10, s. 433-453.
- HOFMANN WERNER, Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts, „Zeitschrift für Kunstgeschichte“ 1955, 18, 2, s. 136-156.
- HOFMANN WERNER, Zagadnienia analizy strukturalnej, tłum. Sergiusz Michalski, w: Pojęcia, problemy metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 505-536.
- HOFMANN WERNER, Gegenstimmen. Aufsätze zur Kunst des 20. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1979 [tutaj: Magisches in der mo-

- deren Kunst – Grenzen und Entgrenzung, s. 62-81; Funktionswandel des Museum, s. 265-276].
- HOFMANN WERNER, Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie, Frankfurt am Main 1989 [tutaj: Die Augen des Argus, s. 279-294; Von der Unzugänglichkeit des Schöpferischen, s. 295-313].
- HOFMANNSTAHL HUGO VON, BURCKHARDT CARL J., Briefwechsel, Frankfurt am Main 1956.
- HOLBORN HAJO, Dilthey and the Critique of History, „Journal of the History of Ideas” 1950, 11, s. 93-118.
- HOLLINGDALE J.R., Nietzsche, przeł. Władysław Jeżewski, Warszawa 2001.
- HOLLY MICHAEL ANN, Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image, Ithaca and London 1996.
- HOWARD THOMAS ALBERT, Jacob Burckhardt, Religion, and the Historiography of „Crisis” and „Transition”, „Journal of the History of Ideas” 1999, 60.
- HOWARD THOMAS ALBERT, Religion and the Rise of Historicism. W.M.L. de Wette, Jacob Burckhardt and the Theological Origins of Nineteenth-Century Historical Consciousness, Cambridge 2000.
- HUMBOLDT WILHELM VON, O myśli i mowie. Wybór pism z teorii poznania, filozofii dziejów i filozofii języka, wybrała, przeł. i poprowadziła słowem wstępnym Elżbieta M. Kowalska, przekład przejrzał Marek J. Siemek, Warszawa 2002 [tutaj: Rozważania o przyczynach sprawczych w dziejach świata, s. 20-27; O zadaniach dziejopisa, s. 28-49].
- HUMFREY PETER [Editor's Introduction], w: Jacob Burckhardt, The Altarpiece in Renaissance Italy, ed. and translated by Peter Humfrey, Cambridge, NY 1988, s. 7-12.
- HUSE NORBERT, Anmerkungen zu Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben”, w: Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, hrsg. von Hans R. Guggisberg, Basel-München 1994, s. 245-261, seria Beiträge zu Jacob Burckhardt, Band I.
- IGGERS GEORG G., Der Fortschrittsgedanke noch einmal kritisch betrachtet, „Saeculum” 1965, 16, s. 409-422.
- IGGERS GEORG G., Deutsche Geschichtswissenschaft. Eine Kritik der traditionellen Geschichtsauffassung von Herder bis zur Gegen-

- wart, autorisierte Übertr, von dem Englischen von Christian M. Barth, München 1971.
- IGGERS GEORG G., Die „Annales“ und ihre Kritiker. Probleme moderner französischer Sozialgeschichte, „Historische Zeitschrift“ 1974, 219, s. 578-608.
- JAEGER FRIEDRICH, Bürgerliche Modernisierungskrise und historische Sinnbildung. Kulturgeschichte bei Droysen, Burckhardt und Max Weber, Göttingen 1994, seria Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte, Bd. 5.
- JAEGER FRIEDRICH, RÜSEN JÖRN, Geschichte der Historismus. Eine Einführung, München 1992.
- JÄHNIG DIETER, Jacob Burckhardts Bedeutung für die Ästhetik, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 1979, 53, s. 173-190.
- JÄHNIG DIETER, Kunst-Erkenntnis bei Jacob Burckhardt, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte“ 1984, 58, s. 16-37.
- JÄHNIG DIETER, Jacob Burckhardts Gedanke des ökumenischen Maßstabs, w: Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, hrsg. von Hans R. Guggisberg, Basel-München 1994, s. 263-281, seria Beiträge zu Jacob Burckhardt, Band I.
- JANSEN E.M., Jacob Burckhardt und die Renaissance. Jacob Burckhardt Studien, erster Teil, Assen 1970.
- JANTZEN HANS, Kunstkritik und Jacob Burckhardt. Wert und Wertung der Kunstwerke, w: Festschrift für Kurt Bauch, Bonn 1957, s. 9-19.
- JEDLICKI JERZY, Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności, Warszawa 2000.
- JOËL KARL, Jacob Burckhardt als Geschichtsphilosoph, Basel 1918.
- JUSZCZAK WIESŁAW, Fakty i wyobrażenia, Warszawa 1979 [tutaj: Dzieło sztuki czy fakt historyczny, s. 13-26; O wyobraźni historycznej, s. 27-60].
- JUSZCZAK WIESŁAW, Język mitu, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa“ 2003, 3-4, s. 257-280.
- KAEGI WERNER, Jacob Burckhardt. Eine Biographie, t. I-VII, Basel 1947-1982.

- KAEGI WERNER, Die Vorträge Jacob Burckhardts über „Die Zeit Friedrich des Großen“, „Historisches Jahrbuch“ 1954, 74, s. 520-531.
- KAEGI WERNER [Vorwort von], w: Jacob Burckhardt, Historische Fragmente, aus dem Nachlass gesammelt von Emil Dürr, Stuttgart 1957.
- KAEGI WERNER, Discordia concors. Vom Mythos Basels und von der Europa-Idee Jacob Burckhardts, w: Discordia concors. Festschrift für E. Bonjour, Basel 1968, s. 133-152.
- KAEGI WERNER, Jacob Burckhardt und sein Jahrhundert. Gedenkrede zum 150. Geburtstag am 24. Mai 1968, Basel 1968, seria Basler Univeritätsreden, H. 58.
- KAEGI WERNER [Einführung zur Taschenbuchausgabe], w: Jacob Burckhardt, Griechische Kulturgeschichte, München 1977, Band I, s. VII-LIX.
- KAENEL HANS MARKUS VON, Jacob Burckhardt und Rom, Rom 1988, seria Bibliotheca Helvetica Romana, XXIV.
- KAHAN DANIEL S., Aristocratic Liberalism. The Social and Political Thought of Jacob Burckhardt, John Stuart Mill and Alexis de Tocqueville, New York 1992.
- KALAŹNY JERZY [wstęp, przekład i opracowanie], w: Opowiadanie historii w niemieckiej refleksji teoretycznohistorycznej i literaturoznawczej od oświecenia do współczesności, Poznań 2003.
- KAMLAH WILHELM, Utopie, Eschatologie, Geschichtstheologie. Kritische Untersuchungen zum Ursprung des futuristischen Denkens der Neuzeit, Mannheim-Wien-Zürich 1969.
- KAPHAN FRITZ, Jacob Burckhardts Neubearbeitung von Kuglers Malereigeschichte, „Historische Zeitschrift“ 1942, 166, s. 24-56.
- KAPHAN FRITZ, Jacob Burckhardt und die Wiederbesetzung von Rankes Geschichtspröfessur an der Universität Berlin, „Historische Zeitschrift“ 1943, 168, s. 113-131.
- KASPEROWICZ RYSZARD, Granice realizmu. Wykładnia pojęcia w pismach Jacoba Burckhardta, w: Rzeczywistość – realizm – reprezentacja. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26-28 października 2000, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 2001, s. 115-128.
- KASPEROWICZ RYSZARD, O poznawaniu sztuki według Jacoba Burckhardta, w: Obraz i kult. Materiały z Konferencji „Obraz i kult”

- KUL – Lublin, 6-8 października 1999, redakcja Małgorzata Urszula Mazurczak, Jowita Patyra, Lublin 2002, s. 333-346.
- KASPEROWICZ RYSZARD, „Środowisko” jako kategoria w historii sztuki. Między Burckhardtem a Martinem Warnke, w: Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002 r., red. Andrzej Pieńkos, Warszawa 2002, s. 57-69.
- KASPEROWICZ RYSZARD, Skrytość. Burckhardt i „inne” obrazy, czyli muzyka w myśleniu szwajcarskiego historyka, w: Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24-26 października 2002, pod red. Marii Poprzęckiej, Warszawa 2003.
- KASPEROWICZ RYSZARD, Die exklusive Lichtmalerei. Rembrandt oczyma Burckhardta, „Ikonotheke. Prace Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego” 2003, 16, s. 93-99 [tutaj także przekład wykładu Burckhardta poświęconego Rembrandtowi, s. 73-91].
- KAUFFMANN HANS, Jacob Burckhardts „Cicerone”, „Jahrbuch der Berliner Museen” 1961, 3, s. 94-116.
- KERRIGAN WILLIAM & BRADEN GORDON, The Idea of Renaissance, Baltimore & London 1989.
- KESSEL EBERHARD, Ranke und Burckhardt. Ein Literatur- und Forschungsbericht, „Archiv für Kulturgeschichte” 1951, 33, s. 351-379.
- KESSEL EBERHARD, Rankes Idee der Universalhistorie, „Historische Zeitschrift” 1954, 178, s. 269-308.
- KESSEL EBERHARD, Wilhelm von Humboldt, Idee und Wirklichkeit, Stuttgart 1967.
- KNITTERMEYER HINRICH, Jacob Burckhardt. Deutung und Berufung des abendländischen Menschen, Stuttgart 1949.
- KOŁAKOWSKI LESZEK, Cywilizacja na ławie oskarżonych, Warszawa 1990.
- KOSELLECK REINHART, Wozu noch Historie?, w: Seminar: Geschichte und Theorie. Umriss einer Historik, hrsg. von Hans Michael Baumgartner und Jörn Rüsen, Frankfurt am Main 1976, s. 17-35.

- KOSELLECK REINHART, *Semantyka historyczna*, tłum. Wojciech Kunicki, wybór i oprac. Hubert Orłowski, Poznań 2001.
- KRIEGER LEONARD, *Ranke. The Meaning of History*, Chicago and London 1977.
- KUDEROWICZ ZBIGNIEW, *Biografia kultury. O poglądach Jakuba Burckhardta*, Warszawa 1973.
- KUGLER FRANZ, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842.
- KUGLER FRANZ, *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, 2 Bände, Berlin 1847² [zawiera uzupełnienia pióra Burckhardta].
- KULTERMANN UDO, *Geschichte der Kunstgeschichte: der Weg einer Wissenschaft*, München 1996³.
- KUMMER STEFAN, *Kunstbeschreibungen Jacob Burckhardts im Cicerone und in der Baukunst der Renaissance in Italien*, w: *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, hrsg. von Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauser, München 1995, s. 357-372.
- LESSING GOTTHOLD EPHRAIM, *Dramaturgia hamburska*, przeł. i oprac. Olga Dobijanka, Wrocław 1956, seria *Teksty Źródłowe do Historii Dramatu i Teatru*, t. I.
- LICHTENSTERN CHRISTIANA, *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosen Lehre Goethes*, von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys, Weinheim 1990.
- LOEWENICH WALTER VON, *Menschsein und Christsein bei Augustin, Luther und Jacob Burckhardt*, Gütersloh 1948.
- LÖWITH KARL, *Jacob Burckhardt*, Stuttgart 1984 [Sämtliche Schriften 7, tom zawiera: Burckhardts Stellung zu Hegels Geschichtsphilosophie z 1928 roku, s. 1-38, oraz Jacob Burckhardt, Der Mensch inmitten der Geschichte z 1936 roku, s. 39-361, a także drobne recenzje z prac poświęconych Burckhardtowi].
- LÖWITH KARL, *Mein Leben in Deutschland vor und nach 1933: Ein Bericht*, mit einem Nachwort von Reinhart Koselleck und einer Nebenmerkung von Ada Löwith, Stuttgart 1986.
- LÖWITH KARL, *Historia powszechna i dzieje zbawienia: teologiczne przesłanki filozofii dziejów*, przeł. Józef Marzęcki, Kęty 2002 [1 wydanie angielskie z 1947 roku, potem liczne edycje niemieckie].

- LÜBBE HERMANN, Religion nach der Aufklärung, Graz-Wien-Köln 1986.
- ŁEMPICKI ZYGMUNT, Renesans, Oświecenie, Romantyzm i inne studia z historii kultury. Wybór pism, t. I, oprac. Henryk Markiewicz, przedmową poprzedził Bogdan Suchodolski, Warszawa 1966.
- LOTMAN JURIJ, Kultura i eksplozja, przeł. i słowem wstępnym opatrzył Bogusław Żytko, Warszawa 1999.
- MANUEL FRANK E., The Eighteenth Century Confronts the Gods, Cambridge, Mass. 1959.
- MARITAIN JACQUES, Sztuka i mądrość, przeł. K. i K. Górcy, Warszawa 2001 [1 polskie wydanie z 1930 roku].
- MARKWART OTTO, Jacob Burckhardt, Persönlichkeit und Jugendjahre, Basel 1920.
- MARROU HENRI-IRÉNÉE, Das Janusantlitz der historischen Zeit bei Augustin, w: Zum Augustin-Gespräch der Gegenwart. Mit Bibliographie, hrsg. von Carl Andresen, Darmstadt 1962, s. 249-380.
- MARTIN ALFRED VON, Die Religion Jacob Burckhardts. Eine Studie zum Thema Humanismus und Christentum, München 1947².
- Materialen zu Hermann Hesses „Das Glasperlenspiel“, Erster Band, Texte von Hermann Hesse, hrsg. von Volker Michels, Frankfurt am Main 1973.
- MAURER EMIL, Jacob Burckhardt und Rubens, Basel 1951.
- MAURER EMIL, Jacob Burckhardts „Wundermensch“ Correggio, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte“ 1999, 56, s. 199-207.
- MEGILL ALAN, Aesthetic Theory and Historical Consciousness in the XVIIIth Century, „History and Theory“ 1978, 17, s. 29-62.
- MEIER NIKOLAUS, Wilhelm Lübke, Jacob Burckhardt und die Architektur der Renaissance, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde“ 1985, 85, s. 151-212.
- MEIER NIKOLAUS, Kunstgeschichte und Kulturgeschichte nach Aufgaben, w: Kunst und Kunsttheorie 1400-1900, herausgegeben von Peter Ganz, Martin Gosebruch, Nikolaus Meier und Martin Warnke, Wiesbaden 1991, s. 415-437, seria Wolfenbütteler Forschungen, hrsg. von der Herzog August Bibliothek, Bd. 48.

- MEINECKE FRIEDRICH VON, [omówienie] [Literaturbericht] „Weltgeschichtliche Betrachtungen“ Burckhardta, „Historische Zeitschrift“ 1906, 97, s. 557-562.
- MEINECKE FRIEDRICH VON, Ranke und Burckhardt, w: Vorträge und Schriften der deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Heft 27, Berlin 1948.
- MENZE CLEMENS, Die Rolle der Ästhetik in Wilhelm von Humboldts Theorie der Bildung, w: Gegenwart und Tradition. Strukturen des Denkens. Festschrift für Bernhard Lakebrink, hrsg. von Cornelio Faho, s. 125-150.
- MOMIGLIANO ARNALDO, The Classical Foundation of Modern Historiography, with a Foreword by Riccardo di Donato, Berkeley-Los Angeles-London 1990, seria Sather Classical Lectures, Volume 54.
- MOMIGLIANO ARNALDO, Ausgewählte Schriften zur Geschichte und Geschichtsschreibung, Band 3: Die moderne Geschichtsschreibung der Alten Welt, hrsg. von Glenn W. Most, übersetzt von Kai Brodersen und Andreas Wittenburg, Stuttgart-Weimar 2000 [tutaj: Einleitung zu Jacob Burckhardts Griechischer Kulturgeschichte, s. 181-202 (1 wydanie tego artykułu jako wstęp do włoskiej edycji „Griechische Kulturgeschichte“ z 1955 roku)].
- MURRAY OSWYN [Edited, with an Introduction by], w: Jacob Burckhardt, The Greeks and Greek Civilization, translated by Sheila Stern, New York 1998, s. XI-XLIV.
- NABRINGS ADOLF, Historismus als Paralyse der Geschichte, „Archiv für Kulturgeschichte“ 1983, 65, s. 157-212.
- NEUMANN CARL, Jacob Burckhardt, München 1927.
- NEUMANN CARL, Ranke und Burckhardt und die Geltung des Begriffs Renaissance, insbesondere für Deutschland, „Historische Zeitschrift“ 1934, 150, s. 485-496.
- NEWMAN JOHN HENRY, Idea uniwersytetu, przeł. Przemysław Mroczkowski, Warszawa 1990.
- NIEBUHR H. RICHARD, Chrystus a kultura, przekład Andrzej Pawelec, wstęp Jacek Woźniakowski, Kraków 1996.
- NIEDERMANN JOSEPH, Kultur. Werden und Wandlungen des Begriffs und seiner Ersatzbegriffe von Cicero bis Herder, Firenze 1941, seria Biblioteca dell' „Archivum Romanicum“, Serie I, vol. 28.

- NIETZSCHE FRYDERYK, Listy, wybrał, przeł. i przedmową opatrzył Bogdan Baran, Kraków 1994.
- NIPPERDEY THOMAS, Kulturgeschichte, Sozialgeschichte, historische Anthropologie, „Vierteljahreshefte für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte” 1968, 55, s. 145-164.
- NIPPERDEY THOMAS, Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte, Göttingen 1976, seria Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft, Band XVIII [tutaj: Die anthropologische Dimension der Geschichtswissenschaft, s. 33-58; Historismus und Historismuskritik heute, s. 59-73; Die Funktion der Utopie im politischen Denken der Neuzeit, s. 74-88].
- NIPPERDEY THOMAS, Rozważania o niemieckiej historii. Eseje, przeł. Andrzej Kopacki, Warszawa 1999.
- NOLL THOMAS, Vom Gluck des Gelehrten: Ein Versuch über Jacob Burckhardt, Göttingen 1997.
- NOLL THOMAS, Das Ideal der Schönheit – Burckhardt, Winckelmann und die Antike, w: Jacob Burckhardt und die Antike, hrsg. von Peter Bethausen und Max Kunze, Mainz 1998, s. 7-26.
- OETTINGER KLAUS, Poesie und Geschichte. Bemerkungen zur Geschichtsschreibung Jacob Burckhardts, „Archiv für Kulturgeschichte” 1969, 51, s. 160-174.
- PÄCHT OTTO, Kritik der Ikonologie (1977), w: Bildende Kunst als Zeichensystem 1. Ikonographie und Ikonologie. Theorien – Entwicklung – Probleme, hrsg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln 1979, s. 353-376.
- PACZKOWSKA-ŁAGOWSKA ELŻBIETA, Logos życia: filozofia hermeneutyczna w kręgu Wilhelma Diltheya, Gdańsk 2000, seria Minerwa: Biblioteka Filozofii i Historii Filozofii.
- PANOFSKY ERWIN, Studia z historii sztuki, wybrał, oprac. i opatrzył posłowiem Jan Białostocki, Warszawa 1971.
- PASSARGE WALTER, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930, seria Philosophische Forschungsberichte, Heft 1.
- PEETZ SIEGBERT, Unzeitgemäße Begriffe der Kulturentwicklung bei Lasaulx und Burckhardt (zugleich ein Beitrag zu Burckhardts Potenzenlehre), w: Geschichtsdiskurs in 5 Bänden, herausgege-

- ben von Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen, Ernst Schulin, Band 3: Die Epoche der Historisierung, Frankfurt am Main 1997.
- PERPEET WILHELM, Kulturphilosophie, „Archiv für Begriffsgeschichte“ 1976, 20, s. 42-99.
- POCHAT GÖTZ, Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, Köln 1983 [1 wydanie szwedzkie z 1982 roku].
- POCOCK J.G.A., Barbarism and Religion, Volume One: The Enlightenments of Edward Gibbon, 1737-1764, Cambridge 1999.
- POCOCK J.G.A., Barbarism and Religion, Volume Two: Narratives of Civil Government, Cambridge 1999.
- POMIAN KRZYSZTOF, Przeszłość jako przedmiot wiedzy, Warszawa 1992.
- PREZIOSI DONALDO, Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science, Yale 1991.
- RANKE LEOPOLD VON, Vorrede zu den „Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1535“ (1824), w: Über das Studium der Geschichte, herausgegeben von Wolfgang Hardtwig, München 1990, s. 44-46.
- RANKE LEOPOLD VON, Über die Verwandtschaft und den Unterschied der Historie und der Politik. Eine Rede zum Antritt der ordentlichen Professur an der Universität zu Berlin im Jahre 1836, w: Über das Studium der Geschichte. Herausgegeben von Wolfgang Hardtwig, München 1990, s. 47-60.
- RANKE LEOPOLD VON, Die großen Mächte. Politisches Gespräch, herausgegeben, kommentiert mit einem Nachwort versehen von Ulrich Muhlack, Frankfurt am Main und Leipzig 1995.
- REHM WALTHER, Jacob Burckhardt, Frauenfeld–Leipzig 1930.
- REHM WALTHER, Griechentum und Goethezeit. Geschichte eines Glaubens, Leipzig 1938.
- REHM WALTHER, Jacob Burckhardts Mitarbeit am Konversationslexikon von Brockhaus, „Archiv für Kulturgeschichte“ 1941, 30, s. 106-141.
- REHM WALTHER, Jacob Burckhardt und Franz Kugler, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde“ 1942, 41, s. 155-252.
- REHM WALTHER, Späte Studien, Bern 1964 [tutaj: Jacob Burckhardt und Goethe, s. 249-275].

- REILL PETER H., *The German Enlightenment and the Rise of Historicism*, Berkeley 1975.
- REINHARDT VOLKER, *Jacob Burckhardt und die Erfindung der Renaissance. Ein Mythos und seine Geschichte*. Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften. Akademievorträge, Heft VIII, Bern, September 2002.
- RENTHÉ-FINK LEONHARD VON, *Geschichtlichkeit. Ihr terminologischer und begrifflicher Ursprung bei Hegel, Haym, Dilthey und York*, Göttingen 1968², seria *Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse, dritte Folge*, nr 59.
- RITTER GERHARD, *Zum Begriff der „Kulturgeschichte“, „Historische Zeitschrift“* 1951, 165, s. 292-302.
- ROECK BERND, *Burckhardt und die venezianische Renaissance*, w: *Renaissance und Renaissancismus von Jacob Burckhardt bis Thomas Mann*, hrsg. von August Buck, Tübingen 1990, s. 24-45.
- ROECK BERND, *Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927, „Idea“*. *Werke – Theorien – Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, 1991, X, s. 65-89.
- ROECK BERND, *Der junge Aby Warburg*, München 1997.
- ROSEN CHARLES, *The Classical Style*. Haydn, Mozart, Beethoven, London 1976.
- ROSEN CHARLES, *The Romantic Generation. Based on the Charles Eliot Norton Lectures*, Cambridge, Mass. 1995.
- ROSEN CHARLES, *Romantic Poets, Critics and Other Madmen*, Cambridge, Mass., and London 1998.
- ROSEN CHARLES, HENRI ZERNER, *Romanticism and Realism*, New York 1984.
- ROTH PAUL, *Licht und Schatten im Geschichtsbilde Jacob Burckhardts. Zum 50. Geburtstag des Basler Kunsthistorikers*, „*Zeitschrift für Schweizerische Geschichte*“ 1947, 26, s. 505-527.
- RUBITSCHON OLGA, *Elemente der philosophischen Anthropologie bei Jacob Burckhardt*, Basel 1977.
- RUHSTALLER PETER, *Burckhardt und Nietzsche. Deutungen einer vieldeutigen Beziehung*, Zürich 1988.

- RÜDIGER HORST, Winckelmanns Persönlichkeit, w: Wincklemann 1768/1968, Bad Godesberg 1968, s. 20-40.
- RÜSEN JÖRN, Begriffene Geschichte. Genesis und Begründung der Geschichtstheorie J.G. Droysens, Paderborn 1969.
- RÜSEN JÖRN, Jacob Burckhardt, w: Deutsche Historiker, hrsg. von Hans-Ulrich Wehler, Göttingen 1972, Bd. III, s. 7-28.
- RÜSEN JÖRN, Die Uhr, der die Stunde schlägt. Geschichte als Prozeß der Kultur bei Jacob Burckhardt, w: Historische Prozesse, hrsg. von Karl-Georg Faber und Christian Meier, München 1978, s. 186-217.
- RÜSEN JÖRN, Rhetoric and Aesthetics of History: Leopold von Ranke, „History and Theory” 1990, 29, s. 190-204.
- RÜSEN JÖRN, Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur, Frankfurt am Main 1993.
- RUSKIN JOHN, Praeterita. The Autobiography of John Ruskin, introduction by Kenneth Clark, Oxford-New York 1978.
- SALIN EDGAR, Jacob Burckhardt und Nietzsche, Basel 1948.
- SCHELLING FRIEDRICH WILHELM JOSEPH, Filozofia sztuki, przeł., wstępem i przypisami opatrzyła Krystyna Krzemieniowa, przekład prejrzał Zbigniew Kuderowicz, Warszawa 1983.
- SCHIEDER THEODOR, Die historischen Krisen im Geschichtsdenken Jacob Burckhardts, w: Schicksalwege deutscher Vergangenheit. Beiträge zur geschichtlichen deutung der letzten hundertfünfzig Jahre. Festschrift für Siegfried A. Kaehler, hrsg. von Walther Hubatsch, Düsseldorf 1950, s. 421-454.
- SCHIEDER THEODOR, Staat und Gesellschaft im Wandel unserer Zeit. Studien zur Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts, München 1958 [tutaj: Der Typus in der Geschichtswissenschaft, s. 173-188].
- SCHIEDER THEODOR, Begegnungen mit der Geschichte, Göttingen 1962 [tutaj: Jacob Burckhardt und die Rheinlande, s. 163-182].
- SCHILLER FRYDERYK, Listy o estetycznym wychowaniu człowieka i inne rozprawy, przeł. Irena Krońska i Jerzy Prokopiuk, wstępem opatrzył Jerzy Prokopiuk, Warszawa 1972.
- SCHLEIER HANS, Kulturgeschichte im 19. Jahrhundert: Oppositionswissenschaft, Modernisierungsgeschichte, Geistesgeschichte, spezialisierte Sammlungsbewegung, w: Geschichtsdiskurs in 5 Bänden, Herausgegeben von Wolfgang Küttler, Jörn Rösen,

- Ernst Schulin, Band 3: Die Epoche der Historisierung, Frankfurt am Main 1997, s. 424-446.
- SCHLESIER RENATE, Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800, Frankfurt am Main 1994.
- SCHLINK WILHELM, Jacob Burckhardt über den „Genuß der Kunstwerke“, „Trierer Beiträge“ 1982, Juli, s. 47-55.
- SCHLINK WILHELM, Jacob Burckhardts Künstlerrat, „Städel-Jahrbuch“ 1987, 11, Neue Folge, s. 269-290.
- SCHLINK WILHELM, „Der Charakter ganzer Nation in den Künsten“. Jacob Burckhardt über das Verhältnis von Volk und Nation zur Kunst, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte“ 1996, 53, s. 307-312.
- SCHLINK WILHELM, Inflation der Renaissancen. Bemerkungen zur Begriffsgeschichte der kunstgeschichtlichen Disziplin im 19. Jahrhundert, „Freiburger Universitätsblätter“ 1999, 146, s. 111-121.
- SCHNÄDELBACH HERBERT, Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus, München-Freiburg 1974.
- SCHNÄDELBACH HERBERT, Filozofia w Niemczech 1831-1933, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1992.
- SCHNÄDELBACH HERBERT, Philosophie in der modernen Kultur. Vorträge und Abhandlungen 3, Frankfurt am Main 2000 [tutaj: „Sinn“ in der Geschichte? Über Grenzen des Historismus, s. 127-149].
- SCHNÄDELBACH HERBERT, Rozum i historia: odczyty i rozprawy, t. I, przeł. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 2001, seria Terminus 24.
- SCHNEIDER MAX F., Die Musik bei Jacob Burckhardt. Eine Zeitgemässe Betrachtung, Basel 1946.
- SCHOEPS HANS JOACHIM, Vorläufer Spenglers. Studien zum Geschichtspessimismus im 19. Jahrhundert, Leiden 1955².
- SCHÖNE ALBRECHT, Säkularisation als Sprachbildende Kraft. Studien zur Dichtung deutscher Pfarrersöhne, Göttingen 1968², seria Palaestra, Bd. 226.
- SCHORSKE CARL E., Thinking with History: Explorations in the Passage to Modernism, Princeton 1998.
- SCHREY HEINZ-HORST [hrsg. von], Säkularisierung, Darmstadt 1981, seria Wege der Forschung, Band 424.

- SCHULIN ERNST, Traditionskritik und Rekonstruktionsversuch. Studien zur Entwicklung von Geschichtswissenschaft und historischen Denken, Göttingen 1979 [tutaj: Geistesgeschichte, Intellectual History und Histoire des Mentalités seit der Jahrhundertwende, s. 144-162].
- SCHULIN ERNST, Das alte und neue Problem der Weltgeschichte als Kulturgeschichte, „Saeculum“ 1982, 33, s. 161-173.
- SCHULIN ERNST, Burckhardts Potenzen- und Sturmlehr. Zur seiner Vorlesung über das Studium der Geschichte (den Weltgeschichtlichen Betrachtungen), Heidelberg 1983, seria Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1983, 2.
- SCHULIN ERNST, Kulturgeschichte und die Lehre von den Potenzen. Bemerkungen zu zwei Konzepten Burckhardts und ihrer Weiterentwicklung im 20. Jahrhundert, w: Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien, hrsg. von Hans R. Guggisberg, Basel-München 1994, s. 87-100, seria Beiträge zu Jacob Burckhardt, Band I.
- SEEL OTTO, Jacob Burckhardt und die europäische Krise, Stuttgart 1948.
- SELLIN VOLKER, Mentalität und Mentalitätsgeschichte, „Historische Zeitschrift“ 1985, 241, s. 555-598.
- SIEBERT IRMGARD, Jacob Burckhardt. Studien zur Kunst- und Kulturgeschichtschreibung, Basel 1991.
- SITT MARTINA, Kriterien der Kunstkritik. Jacob Burckhardts unveröffentlichte Ästhetik als Schlüssel seines Rangsystems, Wien-Köln-Weimar 1992, seria Ars Viva, Band I.
- SITT MARTINA, Jacob Burckhardt as Architect of a New Art History, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes“ 1994, 57, s. 227-242.
- SITT MARTINA, Die antike Künstler als Paradigma für Burckhardts Künstlernorm? Das doppelte Gesicht des Prometheus und seine Folgen für Burckhardts Kunstkritik, w: Jacob Burckhardt und die Antike, hrsg. von Peter Betthausen und Max Kunze, Mainz 1998, s. 39-50.
- SRBIK HEINRICH RITTER VON, Geist und Geschichte vom deutschen Hu-

- manismus bis zur Gegenwart, München-Salzburg 1950-1951 (2 Bände).
- STACKELBERG JÜRGEN VON, Humanismus und Aufklärung. Aus der Werkstatt eines Romanisten, Bonn 1996 [tutaj: Die „Erfinder“ des Renaissancebegriffs: Burckhardt, Michelet, Saint-Beuve und Ginguen , s. 51-58].
- STADELMANN RUDOLF, Jacob Burckhardt und das Mittelalter, „Historische Zeitschrift“ 1930, 142, s. 457-515.
- STADELMANN RUDOLF, Jacob Burckhardts Weltgeschichtliche Betrachtungen, „Historische Zeitschrift“ 1949, 169, s. 31-72.
- STAMMLER WOLFGANG, Wort und Bild, Berlin 1962 [tutaj: Edle Einfalt: Zur Geschichte eines kunsttheoretischen Topos, s. 161-190].
- STEPPER RUTH, Leiden an der Geschichte. Ein zentrales Motiv in der „Griechischen Kulturgeschichte“. Jacob Burckhardt und seine Bedeutung in der altertumwissenschaftlichen Geschichtsschreibung des 19. Und 20. Jahrhunderts, Bodenheim 1997.
- STERN FRITZ, The Politics of Cultural Despair. A Study in the Rise of the German Ideology, New York 1965.
- STOLNITZ JEROME, On the Origins of „Aesthetic Disinterestedness“, „Journal of Aesthetics and art. Criticism“ 1961, XX, 2, s. 131-144.
- SUMMERS DAVID, Michelangelo and the Language of Art, Princeton 1981.
- TAUBER CHRISTINE, Jacob Burckhardts „Cicerone“: Eine Aufgabe zum Genießen, Tübingen 2000.
- TREUE WILHELM, Franz Theodor Kugler – Kulturhistoriker und Kulturpolitiker, „Historische Zeitschrift“ 1953, 175, s. 483-526.
- VIERHAUS RUDOLF, Ranke und die soziale Welt, Münster 1957.
- VIERHAUS RUDOLF, Leopold von Ranke. Geschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Kunst, „Historische Zeitschrift“ 1987, 244, s. 285-298.
- VOEGELIN ERIC, From Enlightenment to Revolution, Durham 1975.
- WAETZOLDT WILHELM, Deutsche Kunsthistoriker. Von Passavant bis Justi. Zweiter Band, Leipzig 1924.
- WALZEL OSKAR, Jacob Burckhardt und John Ruskin, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumswissenschaft“ 1938/1939, 37-38, s. 221-285.

- WARNKE MARTIN, *οἶα εἶναι δεῖ* – ein kunsttheoretische Splitter, w: *Munuscula Discipulorum. Kunsttheoretische Studien*. Hans Kaufmann zum 70. Geburtstag 1966, hrsg. von T. Buddensieg und M. Winner, Berlin 1968, s. 379-392.
- WARNKE MARTIN, Jacob Burckhardt und Karl Marx, w: *Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien*, hrsg. von Hans R. Guggisberg, Basel-München 1994, s. 135-158, seria *Beiträge zu Jacob Burckhardt*, Band I.
- WASSERMAN EARL, *The Subtler Language*, Baltimore 1968.
- WASSERMANN FELIX M., Jacob Burckhardt und Claude Lorrain, w: *Festschrift für D.W. Schumann*, hrsg. von A.R. Schmitt, München 1970, s. 312-318.
- WEHLER HANS-ULRICH, *Modernizacja, nacjonalizm, społeczeństwo. Eseje i artykuły, wybór i posłowie Robert Traba, przekład Beata Vollendorf, Krystyna Krzemieniowa*, Warszawa 2001, seria *Klio w Niemczech*, t. VIII.
- WEILER INGOMAR, *Der Agon im Mythos. Zur Einstellung der Griechen zum Wettkampf*, Darmstadt 1974.
- WEINSTOCK HEINRICH, *Die Tragödie des Humanismus. Wahrheit und Trug im abendländischen Menschenbild*, Heidelberg 1967.
- WEINTRAUB KARL J., *Visions of Culture. Voltaire, Guizot, Burckhardt, Lamprecht, Huizinga, Ortega y Gasset*, Chicago-London 1966.
- WENZEL JOHANNES, *Jacob Burckhardt in der Krise seiner Zeit*, Berlin 1967.
- WHITE HAYDEN, *Poetyka pisarstwa historycznego*, pod red. Ewy Domańskiej i Marka Wilczyńskiego, Kraków 2000.
- WINCKELMANN JOHANN JOACHIM, *Ausgewählte Schriften und Briefe*, hrsg. von Walther Rehm, Wiesbaden 1948.
- WINCKELMANN JOHANN JOACHIM, *Opis Torsa w rzymskim Belwederze*, tłum. Jolanta Maurin-Białostocka, w: *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700-1870, wybór, przedmowa i komentarze Elżbieta Grabska i Maria Poprzecka*, Warszawa 1989², s. 179-184.
- WIND EDGAR, *Art and Anarchy. The Lord Reith Lectures Enlarged*, London 1963.
- WIND EDGAR, *Krytyka znawstwa*, tłum. Maria Klukowa, w: *Pojęcia, problemy metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia*

- sześć artykułówuczonych europejskich i amerykańskich, wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył Jan Białostocki, Warszawa 1976, s. 170-193.
- WIND EDGAR, Das Experiment und die Metaphysik. Zur Auflösung der kosmologischen Antinomien, herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Bernhard Buschendorf, eingeleitet von Brigitte Falkenburg, Frankfurt am Main 2001 [zawiera ponadto m.in.: „Einleitung” do Kulturwissenschaftliche Bibliographie zum Nachleben der Antike z 1934 roku].
- WITTKAU ANETTE, Historismus. Zur Geschichte des Begriffs und des Problems, Göttingen 1992.
- WITTRAM REINHARD, Das Faktum und der Mensch, „Historische Zeitschrift” 1958, 185, s. 55-87.
- WÖLFFLIN HEINRICH, Sztuka klasyczna: wstęp do włoskiego Renesansu, tłum. J. Muczkowski, Kraków 1931.
- WÖLFFLIN HEINRICH, Kleine Schriften (1886-1933), hrsg. von Joseph Gantner, Basel 1946.
- WÖLFFLIN HEINRICH, 1864-1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe, hrsg. von Joseph Gantner, Basel-Stuttgart 1982.
- WOLICKA ELŻBIETA, Rozważania wokół Kanta. Prolegomena do filozofii kultury jako krytyki władz podmiotu, Lublin 2002.
- WOLLHEIM RICHARD, On Art and the Mind. Essays and Lectures, London 1973 [tutaj: Giovanni Morelli and the Origins of Scientific Connoisseurship, s. 177-201].
- WÜLFINGEN BOCK VON, ORDENBERG, Rubens in der deutschen Kunstbe-trachtung, Berlin 1947.
- YOSHIHIKO MAIKUMA, Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt, Königstein 1985.
- ZEEDEN ERNST WALTER, Über Methode, Sinn und Grenze der Ge-schichtsschreibung in der Auffassung Jacob Burckhardts, Frei-burg 1948.
- ZEEDEN ERNST WALTER, Die Persönlichkeit und geistige Gestalt in Ur-teil und Erinnerung der Zeitgenossen, „Deutsche Vierteljahrs-schrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte” 1952, 26, s. 237-257.
- ZEEDEN ERNST WALTER, Die Auseinandersetzung des jungen Jacob

- Burckhardt mit Glaube und Christentum, „Historische Zeitschrift“ 1954, 178, s. 493-514.
- ZEEDEEN ERNST WALTER, Reformation und Gegenreformation in Jacob Burckhardts Historischen Fragmenten, „Historisches Jahrbuch“ 1955, 74, s. 747-758.
- ZEEDEEN ERNST WALTER, Zeitkritik und Gegenwartsverständnis in Jacob Burckhardts Briefen aus den Jahren der Reichsgründung (1859-1872), w: Geschichte und Gegenwartsbewußtsein – Historische Betrachtungen und Untersuchungen. Festschrift für Hans Rothfels zum 70. Geburtstag, hrsg. von W. Besson und Freiherr H. von Gaertringen, Göttingen 1963, s. 86-105.
- ZIEGLER ERNST [Rekonstruktion des gesprochenen Wortlauts von], Jacob Burckhardts Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters in den Nachschriften seiner Zuhörer, Basel-Stuttgart 1974.

ZUSAMMENFASSUNG

Dieses Buch hat vor, die Rolle der Kunst im geschichtlichen Denken Jacob Burckhardts darzustellen. Die bildenden Künste (und Architektur) gehörten für Burckhardt zu den höchsten und rätselhaftesten Schöpfungen des Menschengenies und lieferten eine Begründung für die geschichtliche Dimension der Zeit. Für ihn war die Kunst „das einzig Irdisch-Bleibende“, „ein wahres Traumdasein“, „zweite, ideale Schöpfung“. Die Bedeutung der Kunst im Prozess des geschichtlichen Erkennens und der historischen Reflexion hatte Burckhardt auf verschiedenen Ebenen. Das erste Kapitel beschreibt Burckhardts Anschauungen auf methodologische Probleme der historischen Forschung des Kunstwerkes. Im XIX. Jahrhundert hatte die Kunstgeschichte, als humanistische Disziplin sowohl auch als Institution, eine Aufschwung erlebt. Burckhardt war wahrscheinlich der einzige Kunst- und Kulturhistoriker, der der Schwierigkeiten der historischen Erklärung der Kunstwerke völlig bewusst war. Die nach ihm krisenhafte Situation der Kunstgeschichte hatte die Suche nach der neuen Lösungen gefordert, nach dem Ausweg über die rein formalistische Interpretation des Kunstwerkes. Die Vergleichung der Burckhardts Ideen mit der Forderungen von anderen Kunsthistorikern jener Zeit (Kugler, Schnaase, Fiedler, von Hildebrandt, Wölfflin) läßt uns die Originalität und Unabhängigkeit von Burckhardts Denken ergreifen. Burckhardt hatte das Heglesche Modell der Kunstentwicklung zurückgewiesen eben-

so wie die Versuche, die Kunstgeschichte zum Teil einer Kulturgeschichte zu beschränken. Die Idee der Kunstgeschichte nach Aufgaben gilt heute als einer der fortschrittlichsten theoretischen Ansätze Burckhardts. Es scheint, daß Burckhardt eine Balance zwischen der Analyse der Form des Kunstwerkes und der Darlegung der Funktion erreichen wollte. Jedoch entstehen dort einige Fragen: Wie kann danach die Relativität und die Vielseitigkeit der künstlerischen Werte mit dem stark konservativen Kunstverständnis Burckhardts in Einklang gebracht werden? Ist Burckhardts Ansicht, daß Raphael in seinem Werk das Ideal der Vollkommenheit in die Tat umsetzen versuchte, als eine Facette der klassizistischen Kunstauffassung oder eher als eine Antwort auf die Auflösung des Kanons der Perfektion im 19. Jahrhundert zu deuten? Können die Reflexionen über die Autonomie der Kunst von den übrigen Potenzen (siehe: *Weltgeschichtliche Potenzen*) auch heute noch brauchbare Deutungsinstrumente sein?

Weil Burckhardt den rein historischen Mechanismus der Interpretation der Kunst ins Zweifel gezogen hatte, ist das zweite Kapitel dieser Abhandlung seiner Idee der Kunst als Kunst gewidmet. Burckhardt, für welchen die Kunst ein Grundprinzip der geschichtlichen Dimension der Zeit und eine Garantie der Kontinuität der Tradition bestand, hatte sich entschieden romantischer Mythologisierung der Vergangenheit mittels der Idealisierung der alten Kunst entgegengesetzt, aber zugleich hatte er die Relativisierung der Kunstwerte abgelehnt. In der Kunst der großen künstlerischen Epochen sah Burckhardt die letzte Festungsanlage vor der Barbarei der Modernität, vor der Häßlichkeit der modernen Malerei (vide: Courbet oder Manet), vor der Brutalität des modernen Lebens des Erwerbs und Verkehrs. Obwohl einige von seiner Ausdrücke verraten Züge des modernen Bewußtseins von reinem Formgefühl, es scheint, als ob suchte Burckhardt noch einmal eine Balance zwischen der historisch bedingten Mentalität des XIX. Jahrhunderts und klassischen

(oder: klassizistischen) Stellung. Das dritte Kapitel wurde mithin der Rolle der geschichtlichen und ästhetischen Erfahrung in Burckhardts Auslegung und Würdigung der Krise der modernen Kultur gewidmet. Burckhardt entwickelte, wie es scheint, eine Idee zur Gestaltung des historischen Bewusstseins seiner Leser, indem er die geschichtlichen Krisen einer Analyse unterzog, die einen Einsicht in die Mechanismen und Aktualität des Geschichtlichen gewähren sollte. Sowohl *Die Zeit des Constantins des Grossen* als auch *Kultur der Renaissance* sind Bilder der Krisenzeiten (der Umbrüche), der historischen Wendepunkte, der geistigen Umwälzungen, die immer aus der Perspektive des *Continuums*, d.i. ihres Seins in der Gegenwart, betrachtet werden. Ist die Renaissance ein Zeitalter der Krise? Trägt die Kunst der Renaissance Anzeichen eines Niedergangs in sich? Wie kann der Realismus der Renaissancemalerei mit z.B. Ablehnung des Courbets Realismus in Einklang gebracht werden?

Dadurch ist Burckhardt in einen sehr schweren Kampf mit den Grundsätzen des Historismus hineingeraten. Das vierte Kapitel gibt eine Analyse, in welchem Grade Burckhardt den Konsequenzen des Historismus zu entweichen versuchte, obwohl er, ähnlich wie Ranke oder Droysen, sich dem Wortschatz der idealistischen Philosophie der Geschichte bediente. Die Aussage der Burckhardts Kritik der historistischen Voraussetzungen war natürlich anti-Hegelianisch. Damit Burckhardt, der historische Erkenntnis zum Ebene der Anthropologie erhoben hatte, stellte noch einmal im Zentrum des geschichtlichen Denkens das Problem der *Sittlichkeit*. Burckhardt war kein Immoralist, obwohl er die Schwierigkeiten der moralischen Beurteilung in der Geschichte sehr klar wahrgenommen hatte. Das fünfte Kapitel spricht über diesen Fragenkomplex auf Grund seiner Betrachtungen über Religion in der Geschichte und über die Probleme der Religiosität im XIX. Jahrhundert. Im Zusammenhang mit dem Gedanken über die totale Wirkungskraft der Kunst und der Dichtung, die die Erkenntnisfähigkeiten des Menschen

zusammenfassen und das Fortwirken der Tradition sichern soll, tritt die Auseinandersetzung Burckhardts mit der Hegelschen These vom Dahinschwinden der Kunst (besonders die These vom Dahinschwinden der Religiosität im Zusammenhang mit der Kunst) und auch mit dem Kunstpietismus Overbecks in der Vordergrund. Soll das bedeuten, dass Burckhardt doch die romantische Nostalgie nach dem verlorenen Kunstparadies des Zeitalters der Renaissance teilte? Sollten die künstlerischen Werte der Renaissancemalerei eine Herausforderung für die Krise des Humanismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sein? Teilte Burckhardt den Glauben an die sogenannte Religiosität der Kunst, als er in der ästhetischen Wahrnehmung die Ersatzfunktion der Religion vermutete?

Im letzten Kapitel beredet der Verfasser die faszinierenden Verhältnisse, die es nach Burckhardts Meinung zwischen *Kunst und Mythos* gibt. Hier scheint der Kern dessen, was kritisches Projekt der historischen Imaginationskraft Burckhardts genannt werden kann. Es ist weitgehend die Frage nach dem Sinn der historischen Imagination Burckhardts selbst als Kunsthistoriker und Kulturkritiker, explizite das Problem seines verdeckten Geschichtsverständnisses. In einem weitem Sinne ist das allerdings auch die Frage nach der *Imagination des Geschichtlichen*, die Burckhardt allen potentiellen Lesern seines Werkes aufoktroiert. Danach hat sie die invariablen Bedingungen der Entwicklung der Kultur und der Freiheit auf dem Wege der fortwährenden Erneuerung dieser Imagination und der Kritik freizumachen. Der Kunst kommt dabei die Schlüsselfunktion zu. In ihrem formalen Reichtum und der inhaltlichen Polyphonie steckt das Zeugnis der selbstbewußten Relation des Menschen zur Kultur und Natur, die die im 19. Jahrhundert weit verbreiteten schlichten Ursache – Wirkungskonzeptionen und optimistische Visionen der Positivisten in Frage stellte. Sobald die Kunst für Burckhardt eine Art Mythos war, wo liegt denn die Grenze der geschichtlichen Erkenntnis der Welt? Stellt die Kunst einen

INDEKS OSÓB

- Abelard Piotr 297
Abrams Meyer H. 63, 101, 103
Acton John Emeric, lord 9, 14, 174
Adler Guido 43
Alberti Leone Battista 71
Alembert Jean le Rond d' 204
Alioth Max 150, 179, 180, 223, 312
Alpers Svetlana 182
Andrea del Sarto (właśc. Andrea d'Agnolo) 52
Angermeier Heinz 166
Ankersmit Franklin R. 331
Antoni Carlo 80
Arendt Hannah 88, 126, 183
Arnim Bettina von 165, 166
Arnold Matthew 98, 264, 265
Arystoteles 57, 71, 116, 156, 168, 175, 195, 251, 322
Augustyn, święty 85, 252, 294, 306

Bach Johann Sebastian 23, 97
Bachofen Johann Jacob 36, 288, 289
Baader Frantz von 100
Bandmann Günter 46
Barańczak Stanisław 245
Baron Hans 9

Bätschmann Oskar 146
Baudelaire Charles 98, 118, 120, 121
Bauer Gerhard 156
Becker Carl 304
Beethoven Ludwig van 136
Belting Hans 42, 134
Benjamin Walter 30
Berenson Bernard 147, 188
Berlin Isaiah 46, 220
Beyrodt Wolfgang 46, 48, 52, 58
Beyschlag Willibald 280, 281, 282
Białostocki Jan 41, 48
Birtsch Günter 145
Bismarck Otto von 64, 178
Blanckenhagen Peter von 94
Blumenberg Hans 96
Böcklin Arnold 290
Bode Wilhelm von 59, 147
Boehm Gottfried 10, 33
Bonifacy, święty 258
Borgiowie (rodzina) 238
Botticelli Sandro (właśc. Alessandro di Mariano Filipepi) 81
Brahmer Mieczysław 8
Brantlinger Patrick 98
Browning Robert 261, 263, 264

- Brunelleschi Filippo 77
 Bruni Leonardo 326
 Bruno Giordano 80
 Bryl Mariusz 42
 Buchner Wojciech 167
 Buck August 9, 27, 106
 Buckle Henry Thomas 120, 257
 Bunyan John 26
 Burckhardt Carl Jacob 64
 Burckhardt Luiza 64
 Burckhardt Max 8, 32
 Burke Edmund 175, 178
 Busch Werner 46, 48, 52, 58
 Butterfield Herbert 108
 Byron George Gordon Nol 188
- Carlyle Thomas 98, 148, 265, 309
 Carracci (rodzina artystów) 173
 Carstens Jacob Asmus 57
 Cassirer Ernst 252
 Cellini Benvenuto 73, 74, 106
 Chadwick Owen 259
 Christ Karl 9, 20, 25, 284
 Churchill Winston 90
 Cichocki Marek 174
 Cimabue (właśc. Giovanni Battista Cima) 320
 Cochrane Charles Norris 265
 Coleridge Samuel Taylor 96
 Collingwood Robin George 56
 Comte Auguste 257
 Constant Benjamin 179
 Conze Werner 152
 Correggio (właśc. Antonio Allegri) 52, 269
 Courbet Gustave 170, 179, 180, 182, 192, 318
 Cycero (Marcus Tullius Cicero) 177
- Dahlhaus Carl 66
 Dante Alighieri 250, 251, 306
 Davis Scrope 188
 Delacroix Eugène 186, 312
 Demandt Alexander 163
 Derrida Jacques 210
 Dessoir Max 44
 Dilthey Wilhelm 8, 79, 80, 82, 121, 206, 229
 Diogenes 25
 Dittmann Lorenz 156
 Droysen Johann Gustav 31, 81, 99, 130, 145, 156, 157, 167, 168, 195, 196, 198, 199, 202, 218, 219, 228, 229, 230, 231, 233, 246, 282
 Duccio di Buoningsena 320
 Dürer Albrecht 49, 82
 Dürr Emil 224, 255
 Duveen (bracia Joseph i Louis) 147
- Einem Herbert von 127
 Einstein Alfred 188
 Elliot Thomas Stearns 88
 Ennius 118
 Ettlinger Leopold 46
- Fechner Theodor 44
 Ferretti Sylvia 82, 158, 159, 252
 Fest Joachim 143
 Feuerbach Ludwig 262
 Fichte Johann Gottlieb 126, 155, 171
 Fidiasz 150, 326
 Fiedler Konrad 62, 128, 138, 139, 172, 179
 Finley Moses 328
 Flaig Egon 34, 68, 104, 106, 116, 210, 284, 285, 324, 329

- Foucault Michel 332
 Fra Angelico da Fiesole 50, 53
 Frank Manfred 117, 153, 154
 Fresenius Carl 158, 232
 Frey Hans 143
 Friedländer Max J. 147
 Frizzoni Gustavo 147
 Frobenius Leo 145
 Fryderyk II (landgraf heski) 151
 Fryderyk II Wielki 57, 182, 231, 255
 Fueter Eduard 145
- Gadamer Hans-Georg 195, 198, 205, 283
 Galileusz (Galileo Galilei) 80
 Gantner Joseph 114
 Ganz Peter 9, 32, 33, 37, 75, 94, 100, 143, 158, 171, 196, 198
 Gass Alfred Lukas 151
 Gatterer Johann Christoph 206
 Gay Peter 94
 Gellner Ernst 283
 Genzmer Adolph 59
 George Stefan 148, 236
 Gersdorff Carl von 27
 Gesualdo Carlo da Venosa 106
 Geymüller Heinrich 316
 Ghirlandaio Domenico 113
 Gibbon Edward 96, 252, 284
 Gilbert Felix 35
 Gilson Etienne 297
 Giotto di Bondone 77
 Giulio Romano (właśc. Giulio Pip-
 pi) 52
 Gluck Christoph Willibald 97, 98, 182, 256
 Gobineau Joseph Arthur, comte de 61
- Goethe Johann Wolfgang 10, 11, 23, 46, 51, 52, 53, 54, 59, 61, 65, 72, 93, 101, 102, 107, 109, 117, 127, 128, 187, 221, 266, 267, 311
 Gogarten Friedrich 103
 Gollwitzer Heinz 331
 Gombrich Ernst Hans sir 42, 96, 137, 146, 157, 158, 159, 254, 321
 Gooch George Peabody 9
 Gosebruch Martin 138
 Gossman Lionel 28, 35, 114, 138, 147, 167, 212
 Gotthelf Jeremias 64
 Gray Thomas 254
 Grüninger Robert 147, 150, 223, 313, 316
 Guizot François Pierre Guillaume 94
 Gundolf Friedrich 148
- Haendel Georg Frideric 23, 97
 Hardtwig Wolfgang 10, 32, 33, 34, 79, 102, 156, 161, 162, 163, 168, 189, 198, 199, 206, 207, 222, 236, 238, 239, 274
 Harris James 90
 Harrison Jane Ellen 289
 Hartmann Eduard von 99
 Hatfield Henry 266, 267
 Hausmann Frank-Rutger 27, 61
 Haydn Franz Joseph 97
 Haym Georg 206
 Hazard Paul 304
 Heftrich Eckhard 156
 Hegel Georg Wilhelm Friedrich 13, 34, 43, 44, 45, 88, 101, 105, 121,

- 122, 125, 156, 157, 159, 167,
200, 204, 218, 230, 244, 253,
254, 278
- Heidegger Martin 80, 116, 156
- Heidrich Ernst 47
- Heinitz Friedrich von 57
- Helmholtz Hermann 44
- Herder Johann Gottfried 46, 66,
125, 202, 210, 211, 218, 268
- Hesse Hermann 18, 21, 26
- Hetzer Theodor 53
- Heynse Wilhelm 268
- Heyse Paul 38, 39, 85, 94
- Hinrichs Carl 103, 204
- Hildebrandt Adolf von 110, 179
- Hobbes Thomas 191
- Höcker Christoph 61
- Hofmann Ernst Theodor Amadeus
253
- Hofmann Werner 64, 125, 128, 138
- Hofmannstahl Hugo von 38, 64
- Hollingdale R.J. 28
- Holly Michael Ann 94
- Homer 29, 136, 241, 326
- Hotho Heinrich Gustav 45
- Howard Thomas Albert 274
- Hugo Wiktor 179, 318
- Huizinga Johan 9, 22, 98
- Humboldt Wilhelm von 31, 57, 58,
189, 198, 199, 206-218, 228
- Hume David 255
- Huse Norbert 78, 79
- Ingres Jean-Auguste-Dominique
186
- Jacobus von Lüttich 181
- Jaeger Friedrich 145, 166, 222, 332
- Jähnig Dieter 102, 116
- James William 140
- Jan XXII, papież 181
- Jaspers Karl 80
- Jauss Hans Robert 206
- Jedlicki Jerzy 98
- Jol Karl 99
- Justi Carl 61
- Juszczak Wiesław 56, 327
- Jünger Ernst 140, 141
- Kaegi Werner 9, 16, 27, 32, 60, 63,
82, 91, 231, 255, 274, 275, 293
- Kahan Allan D. 175
- Kałużny Jerzy 206, 208, 331, 332
- Kamiński Jan Nepomucen 93
- Kandinsky Wasilij 128
- Kant Immanuel 11, 24, 42, 76, 79,
88, 101, 108, 131, 139, 191,
206, 218, 234, 235, 251
- Kantorowicz Ernst 148
- Kaphan Fritz 60, 169
- Kartezjusz (René Descartes) 20
- Kasperowicz Ryszard 97, 102, 114
- Keats John 96
- Kerrigan William & Gordon Bra-
den 9
- Kierkegaard Sören 32, 156
- Kinkel Gottfried 50, 94, 224, 245
- Klee Paul 128
- Knittermeyer Heinrich 156, 317
- Kořakowski Leszek 195
- Koselleck Reinhardt 196
- Kowalska Elżbieta 206, 208
- Krieger Leonard 201
- Kubikowski Tomasz 263
- Kuderowicz Zbigniew 63
- Kugler Bernhard 143, 165

- Kugler Franz 45, 46, 57, 58, 60, 67,
74, 75
- Kummer Stefan 78
- Kunicki Wojciech 141
- Kurecka Maria 20
- Kwintylian 48
- Lagarde Paul de 272
- Lam Andrzej 91
- Lamb Charles 26
- Landini Taddeo 313, 314, 315
- Langbehn Julius 59
- La Rochefoucauld François de 94
- Lasaulx Ernst von 99, 100
- Le Goff Jacques 148
- Leller 64
- Leonardo da Vinci 114
- Lessing Gotthold Ephraim 102,
130, 187, 202, 267
- Lewik Włodzimierz 39
- Lichtenstern Christiana 128
- Lichtwark Alfred 59
- Locke John 191
- Löwith Karl 27, 32, 34, 35, 94, 141,
157, 230, 236, 245, 257
- Lübbe Hermann 265
- Lübke Wilhelm 74
- Ludwik IX Święty 148
- Ludwik XV 254
- Łempicki Zygmunt 9, 27, 35, 106
- Łotman Jurij 42
- Maistre Joseph de 178
- Mandelbaum Maurice 283
- Manet Eduard 180, 318
- Mantegna Andrea 114
- Maritain Jacques 117
- Marks Karol 223, 279
- Markwart Otto 63, 100
- Marrou Henri-Irénée 294
- Martin Alfred von 32, 100, 101,
102, 107
- Marquard Odo 95
- Masaccio Tommaso 123
- Masur Gerhard 164
- Matthieux Joanna 50
- Maurer Emil 147, 269
- Meier Nikolaus 47, 158
- Meinecke Friedrich 46, 167, 240
- Menzel Adolph 57
- Meyer Eduard 145
- Meyer Conrad Ferdinand 107
- Meyer Johann Heinrich 51, 52, 53,
54, 64
- Michał Anioł Buonarotti 60, 309,
310
- Michelet Jules 107
- Michels Volker 18
- Miłosz Czesław 248
- Momigliano Arnaldo 9, 35, 37, 144,
325
- Mommsen Theodor 20, 288, 289
- Montaigne Michel de 94
- Monteskiusz (Montesquieu, Char-
les de Secondat, baron de) 204
- Mozart Wolfgang Amadeusz 97,
135, 136, 188, 256
- Morelli Giovanni 147
- Mörrike Eduard 90, 91
- Murillo Bartolomé Esteban 53
- Murray Oswyn 9, 27, 28
- Musset Alfred de 30
- Neumann Carl 27, 63
- Newman Henry John 260

- Niebuhr Barthold Georg 99, 207
 Niebuhr Richard H. 259, 272 273, 276
 Niedermann Joseph 251
 Nietzsche Fryderyk 27, 32, 34, 36, 64, 81, 106, 271, 279, 280, 332
 Nipperdey Thomas 152, 153, 177, 239
 Nitsch Karl Wilhelm 99
 Norwid Cyprian Kamil 22
 Oeri Jakob 37
 Ortega y Gasset Jose 88
 Otto Rudolf 80
 Overbeck Franz Camille (teolog) 36
 Overbeck Friedrich (malarz) 50, 51
 Pächt Otto 146
 Paczkowska-Łagowska Elżbieta 8, 197
 Panofsky Erwin 45, 48, 146, 324
 Pascal Blaise 195
 Pastor Ludwig 106
 Pater Walter Horatio 25, 26, 107, 114, 222, 278
 Pausaniasz 48
 Peetz Siegbert 100, 171, 245
 Petrarka Francesco 326
 Pforr Franz 54
 Piles Roger de 182
 Pitagoras 24, 25
 Platen-Hallermünde August, Graf von 91
 Platon 21, 24, 71, 95, 125, 267
 Pliniusz Starszy 48, 111
 Plotyn 267
 Pochat Getz 117
 Pocock John D. 204, 205, 252
 Poe Edgar Allan 120
 Pollak Roman 43
 Pomorski Adam 93
 Popper Karl Raimund 77
 Porębowicz Edward 251, 307
 Preen Heinrich von 169, 177, 224, 257, 329
 Preziosi Donald 42
 Pufendorf Samuel, Freiherr von 191
 Purcell Henry 23
 Rafael Santi 51, 53, 87, 97, 102, 104, 114, 130, 133, 134, 135, 138, 193, 213, 269
 Ranke Leopold von 31, 81, 94, 99, 102, 149, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 189, 194, 198, 199, 200, 201, 202, 207, 219, 228, 229, 230, 233, 282
 Rehm Walther 10, 60, 101
 Rembrandt van Rijn 59, 112, 114, 185, 193, 310, 312
 Renan Ernst 121, 259
 Reni Guido 53, 290
 Renthe-Fink Leonhard von 156
 Reynolds Joshua sir 90, 173, 254
 Rickert Heinrich 79
 Ricoeur Paul 95
 Riegl Alois 43, 72, 78, 84, 109, 110, 128
 Riggenbach Johannes 269, 274, 275, 276, 277
 Rilke Reiner Maria 38
 Roeck Bernd 81, 82
 Rohoziński Jerzy 240
 Rosen Charles 83, 103, 186, 253

- Rosenkranz Karl 125
 Rousseau Jean Jacques 179, 191, 254, 255, 256
 Rubens Pieter Pauwels 29, 97, 104, 110, 136, 137, 138, 147, 148, 173, 174, 269
 Ruhstaller Peter 27
 Rügen Jörn 34, 105, 106, 159, 160, 206, 332
 Ruskin John 25, 61, 69, 89, 98, 107, 186, 260, 261
- Salin Edgar 27
 Salis Arnold von 274
 Salutati Coluccio 326
 Savigny Friedrich Karl von 47, 200
 Schapiro Meyer 321
 Schauenburg Hermann von 226
 Schelling Friedrich Wilhelm Joseph 43, 44, 63, 100, 116, 117, 125, 128, 171
 Schieder Theodor 63, 81, 99, 183
 Schiller Fryderyk 39, 46, 59, 66, 68, 90, 93, 101, 108, 112, 113, 116, 119, 125, 152, 187, 193, 206, 235, 236, 253, 266, 281
 Schlaffer Hannelore 68
 Schlaffer Heinz 68
 Schlegel August Wilhelm 245
 Schlegel Friedrich 46, 52, 153, 155
 Schleier Hans 145
 Schleiermacher Friedrich Daniel Ernst 108, 187, 200, 236, 272
 Schlink Wilhelm 61, 63, 75
 Schlosser Friedrich Christoph 232
 Schmarsow August 128
 Schnaase Carl 45, 46, 47, 48, 58, 60, 74, 170
- Schnädelbach Herbert 168, 202
 Schneider Max F. 97
 Schoeps Hans Joachim 100
 Schöne Albrecht 103
 Schopenhauer Arthur 27, 99, 101, 125, 242
 Schreiber Heinrich 270
 Schrey Heinz-Horst 103
 Schubert Franciszek 253
 Schulin Ernst 210
 Seel Otto 177
 Septymiusz Sewer 233
 Shaftesbury Anthony Ashley Cooper, third Earl of 72, 90, 101
 Shelley Percy Bysshe 253
 Siebert Irmgard 33, 48, 75, 129, 144, 293, 294
 Signorelli Luca 114, 123
 Sitt Martina 33, 75, 116, 129
 Sizerenne Robert de la 186
 Słowacki Juliusz 7
 Smith Adam
 Smith W. Robertson 289
 Sokrates 25, 27
 Sölle Dorothea 103
 Spengler Oskar 98
 Spinoza Baruch 103
 Spitteler Carl 28
 Stadelmann Rudolf 99, 177, 183
 Stammler Wolfgang 102
 Steiner George 146
 Stendhal (Henri Beyle) 61, 107, 120
 Stern Fritz 59, 272, 317
 Straub Jürgen 206
 Strauss David Friedrich (historyk religii, teolog) 259
 Strauss Richard (kompozytor) 38

- Summers David 310
 Swinburne Charles Algernon 260
 Sykstus IV, papież 151
 Symmonds John Addington 107
 Szekspir William (Shakespeare) 244

 Tacyt 125
 Talleyrand-Périgord Charles-Maurice de 195
 Talmon Jacob 178
 Thierry Augustin 94
 Thode Henry 27
 Tocqueville Alexis de 125, 178, 224
 Tomasz z Akwinu, święty 156
 Treitschke Heinrich von 169
 Treue Wilhelm 57
 Trevor-Roper Hugh 233
 Tschudi Hans von 278
 Tukidydes 17, 148
 Turgot Anne-Robert-Jacques, baron de l'Aulne 249, 250
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecellio) 52, 194, 316

 Vasari Giorgio 173
 Vauvenargues Luc de Clapiers de 94
 Vico Giambattista 206
 Vierhaus Rudolf 207
 Voegelin Eric 23, 250, 258

 Wackenroder Wilhelm Heinrich 52
 Wagner Ryszard 97, 112, 136, 170, 192, 223

 Walzel Oskar 43, 261
 Warburg Aby Moritz 42, 73, 79, 80, 81, 82, 96, 98, 155
 Warnke Martin 33, 116, 223, 244
 Weber Max 10, 80, 85, 105
 Weinstock Heinrich 268
 Wette Martin de 273, 274
 White Hayden 94
 Wiktor Emmanuel 8
 Wilamowitz-Moellendorff Ulrich von 8, 145
 Winkelmann Johann Joachim 59, 60, 65, 101, 102, 147, 179, 195, 224, 266, 267, 268, 269
 Wind Edgar 45, 74, 79, 80, 81, 101, 125, 148
 Witruwiusz Pollio 76
 Wolf Hugo 39
 Wölfflin Heinrich 27, 28, 43, 44, 68, 72, 75, 78, 78, 80, 82, 110, 128, 143, 144, 149, 150, 172, 194, 309
 Wolicka Elżbieta 234
 Wolter (Voltaire, François-Marie Arouet) 204, 205, 231, 252
 Wordsworth William 205, 219

 Yates William Butler 248
 Yoshishiko Maikuma 82, 125

 Zahn Albert von 269
 Zeeden Ernst Walter 16, 64, 102
 Zerner Henri 186
 Ziegler Ernst 94, 98, 231, 241

SPIS TREŚCI

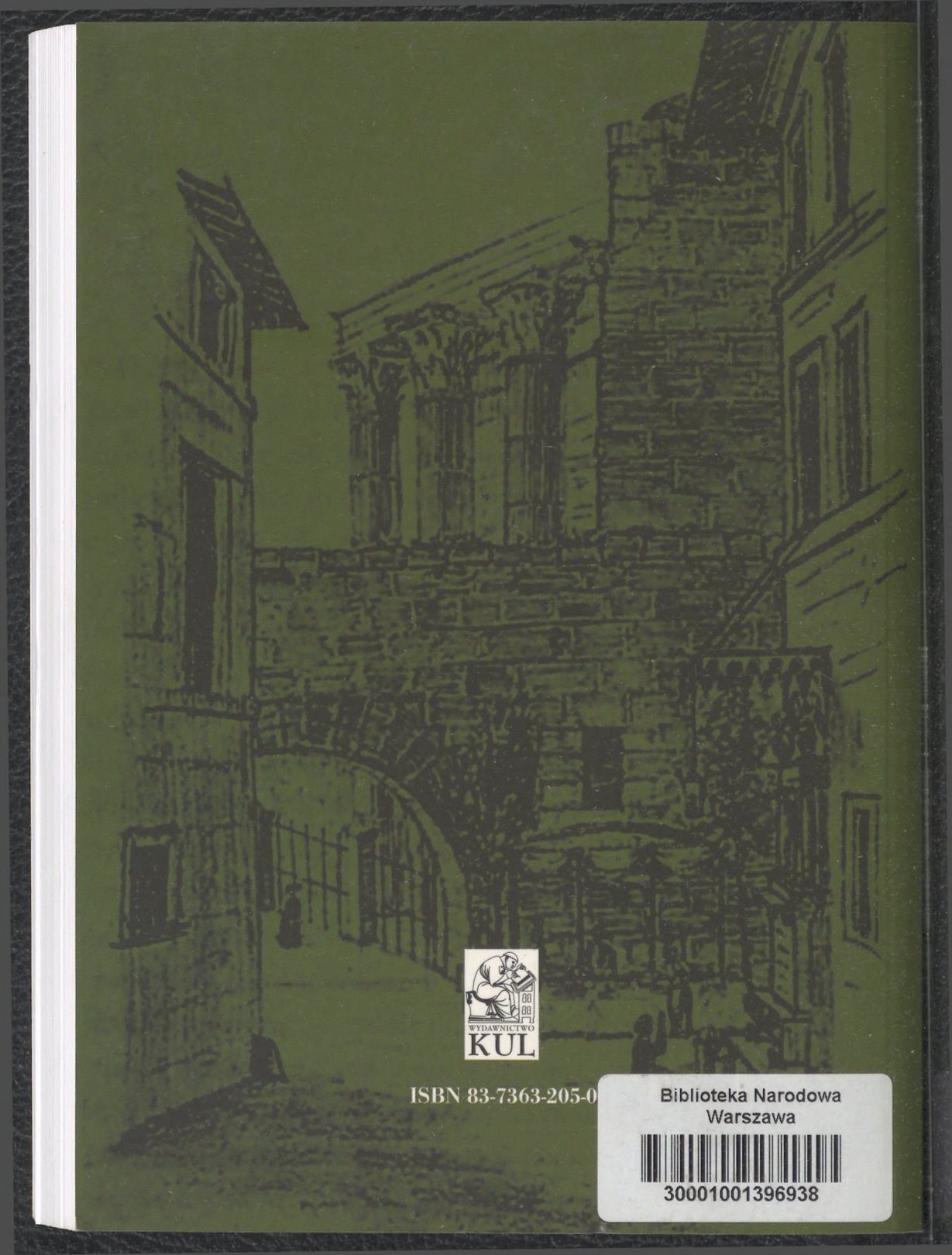
PATER JACOBUS	
wstęp.	7
I. KUNSTGESCHICHTE NACH AUFGABEN –	
zadania historii sztuki	41
II. ZWEITE, IDEALE SCHÖPFUNG –	
idea sztuki	93
III. HISTORIA KULTURY	
w nurcie krytyki kultury.	143
IV. DER GEIST IST EIN WÜHLER –	
kwestia historyzmu.	193
V. STARCIE DWÓCH POTENCJI –	
religia i kultura w wieku „moralności”	249
MIT I SZTUKA	
zakończenie	309
BIBLIOGRAFIA	333
ZUSAMMENFASSUNG	363
INDEKS OSÓB.	369





19.01.05

b 17047075



ISBN 83-7363-205-0

Biblioteka Narodowa
Warszawa



30001001396938