

Ryszard Kasperowicz

O POZNAWANIU SZTUKI WEDŁUG JACOB A BURCKHARDTA

J. Barzun, wybitny znawca sztuki, muzyki i literatury romantycznej, napisał w 1973 roku, że koncepcja sztuki jako religii stała się myślowym stereotypem, intelektualną *cliché*¹, niemal bezwiednie przywoływaną w rozważaniach nad kondycją sztuki XIX i początków XX stulecia. Choć dzisiaj jej atrakcyjność wydaje się znikoma, przez ponad 150 lat inspirowała nader różne teoretyczne umysły i temperamenty krytyczne, by w końcu zdegenerować się w żalosny spektakl pseudoromantycznego (współczesnego), zmieszanego z zazdrością podziwu w obliczu sukcesów gwiazd tzw. kultury medialnej. Byłoby rzeczą najwyższej wagi, mimo całego szeregu świetnych prac analizujących ten problem, rozważyć na nowo korzenie i przyczyny zawrotnego powodzenia, jakim idea „religii sztuki” cieszyła się w różnych kręgach artystycznych i intelektualnych XIX wieku, powodzenia tak wielkiego, że ostatecznie nadała ton całej kulturze. Trzeba będzie jeszcze powrócić do tej sprawy, co prawda w bardzo zawężonym zakresie. Ale kwestią równie istotną pozostaje pobieżne nawet ukazanie beznadziejnie splątanego węzła zagadnień, kryjących się pod wygodną formułą „religii sztuki”. Zanim bowiem, jak słusznie stwierdził Barzun, wyrodziła się w interpretacyjny frazes, zdążyła wchłonąć niemałą liczbę zjawisk decydujących w jakiejś mierze o kształcie kultury wieków pary, elektryczności i komputerów.

Dla porządku należy zacząć od tego, że zdaniem niektórych wyrażenie „religia sztuki” zawiera wewnętrzną sprzeczność. Bez względu na to, jak zdefiniujemy sztukę i religię, sztuka nigdy nie stanie się religią, a religia sztuką, chyba że za cenę radykalnego przesunięcia znaczeń i utraty wewnętrznej tożsamości obu tych zjawisk. Przeciwnicy takiego identyfikowania sztuki i religii są bowiem skłonni oglądać niezaprzeczone i bardzo głębokie, może wręcz nieodwracalne przemiany, jakich przedmiotem stała się kultura i historia XIX wieku, w świetle potężnego procesu sekularyzacji, którego apogeum przypada z pewnością w tym właśnie okresie. Pojawienie się i rosnąca dominacja tego, co świeckie, aż do stopniowej eliminacji sfery

transcendentnej, wcale nie oznacza „[...] jakoby – jak powiada H. Arendt – kategorie religijne i transcendentne miały zostać przekształcone w na wskroś doczesne cele i wzorce [...]”². Jak wiadomo, w fenomenie sekularyzacji Arendt dostrzegła przede wszystkim dramatyczne zerwanie więzi pomiędzy religią i polityką, prowadzące w efekcie do odkrycia autonomicznego, obdarzonego immanentnym sensem świeckiego wymiaru, którego reguł nie może podważyć nawet sam Bóg³.

Nie sposób tutaj, choćby w ogromnym skrócie, zaprezentować miejsca, jakie poglądy Arendt zajmują w nie kończącej się dyskusji na temat źródeł i rzeczywistego znaczenia sekularyzacji. Pomijając fakt, że historycy sztuki czy kultury zazwyczaj dość nieufnie odnoszą się do tak zdecydowanych uogólnień, perspektywa filozofa kultury i polityki może okazać się wielce przydatna. Istotnie, pozwala ona jasno zobaczyć następne problemy, których obecność zwiastuje hasło „religia sztuki”. Jednym z najważniejszych pozostaje zagadnienie genezy pojmowania sztuki jako religii. Zwykło się przy tym przyjmować, że do najistotniejszych rysów tego zjawiska należy skłonność do szukania w doświadczeniu estetycznym substytutu doświadczenia religijnego. W tym miejscu autorzy analizujący całe zagadnienie wydają się zgodni. J. Huizinga pisał o „duchowym ożywieniu estetycznym”, zapoczątkowanym jeszcze w XVIII wieku, które rozgałęziło się na dwa nurty: romantyczny i klasycystyczny. „Z nich obu, dodawał, kiełkuje niebotyczne – w skali wartości życiowych – uwielbienie rozkoszy estetycznej, niebotyczne, ponieważ odtąd rozkosz ta zajmować będzie aż nadto miejsce nadwątlonej świadomości religijnej”⁴. Z kolei przywoływany już Barzun wiązał powstanie „religii sztuki” z kryzysem Kościoła i religijności w dobie Oświecenia. Zdyskredytowane instytucje kościelne stały się *infamé*, deizm oraz ateizm, XVIII-wieczny sceptycyzm i materializm podważyły wiarę, zmuszając ludzi do poszukiwania ujścia dla niezaspokojonej pobożności. Miejsce religii zajęła sztuka, ponieważ tylko ona zdawała się oferować oparcie najdoskonalszemu duchowemu spełnieniu, wolnemu od „nieoświeconych” przesądów⁵.

Tak oto zrodził się nowy model doświadczenia estetycznego albo, mówiąc ściślej, doświadczenia duchowego, które zachowało formy i znaczenia przeżycia religijnego, nakierowując je jednakże na odmienny cel – na obcowanie z dziełem sztuki, mające odtąd dorównać intensywnością i totalnością odczuciu obecności transcendencji.

Rzecz jasna, od razu nasuwa się pytanie o strukturę i sens tego, pozornie przecież nowego, sposobu odbioru wytworów artystycznych. Próbę odpowiedzi na tak postawioną kwestię powinno jednak poprzedzić przedstawienie najważniejszych koryfeuszy nowej wiary estetycznej. Ta galeria postaci jest wielce wymowna. Barzun do jej pierwszych apostołów zalicza J. J. Rousseau, I. Kanta, F. Schillera, J. W. Goethego i G. W. F. Hegla.

Huizinga wymienia dwa tylko nazwiska, ale, by tak rzec, „graniczne”: J. J. Winckelmanna i J. Ruskina, zaznaczając przy tym, że impuls owego „estetycznego ożywienia” trwa jeszcze później. Faktycznie, wyśmiewany dziś po trochu przez arcykrytycznych tropicieli fałszywych ideologii sir K. Clark, w swoim czasie dyrektor londyńskiej National Gallery, błyskotliwy eseista oraz wytrawny historyk sztuki, jeszcze w 1954 roku stwierdzał: „The only reason for bringing together works of art in a public place is that [...] they produce in us a kind of exalted happiness. For a moment there is a clearing in the jungle: we pass on refreshed, with our capacity for life increased and with some memory of the sky”⁶. Dziś tego typu argumentacja brzmi cokolwiek ironicznie, jako że nikt już nie wierzy w Berensonowskie „life enhancing values” (które to wyrażenie Clark literalnie powieła), a współczesna krytyka instytucji muzealnych akcentuje dokładnie fakt, że stały się one dżunglą dla zwiedzających, wykluczającą jakikolwiek autentyczny kontakt z dziełami sztuki. Niemniej jednak wypowiedź Clarka wskazuje na kolejne zagadnienie, sytuujące się nieomal w centrum problematyki religii sztuki. Skoro obrazy i rzeźby domagają się „religijnej” czci, to prostym następstwem takiego postulatu musi być uznanie muzeum (a po części także i pracowni artyście) za świątynię sztuk. Już w 1798 roku W. H. Wackenroder, przywdziewając szaty „miłującego sztukę zakonnika”, wyznawał, że wizyta w galerii obrazów napawała go wewnętrznym spokojem, ukojeniem i ciszą, oglądanie zaś dzieł A. Dürera przekształcało się w akt modlitewnej kontemplacji. Trudno byłoby zaprzeczyć, że Wackenroder zdobył się na niezwykle śmiały krok, przeschecpiając atmosferę sakralnego wnętrza do przestrzeni muzealnej. Dobrze i szeroko znany jest wpływ pietystycznej pobożności na pojawienie się tego rodzaju koncepcji, sugerujących niezwykle intymne, odizolowane i skrajnie uwewnętrznione przeżywanie dzieł sztuki. H. Rüdiger przekonująco pokazał, jak głęboko retoryczne formuły opisowe Winckelmanna zakorzenione są w tradycji pism teologicznych i mistycznych, sięgających jeszcze XIV stulecia. A jednak sprawy nie wyglądają wcale tak jednoznacznie. Co prawda bez większego wysiłku można by wyszukać w utworach Goethego, Schillera czy L. Tiecka passusy zrównujące przeżycie estetyczne z doświadczeniem mistycznym. Ich refleksja nad sztuką wyływała z ogólniejszych rozważań nad naturą człowieka, miała przede wszystkim wymiar antropologiczny i historiozoficzny. A przecież koncepcja „religii sztuki” skrywa także inaczej wyprofilowany namysł nad wzajemnymi relacjami pomiędzy sztuką i religią. Jego odrębność wynikała z różnych przyczyn, w pierwszym rzędzie z odmiennego stosunku do historii, czy raczej z zaakceptowania innej optyki historiozoficznej, dającej w rezultacie wcale odrębny schemat rozwoju i wartościowania dawnej sztuki. O ile bowiem Goethe, Schiller czy Winckelmann w idealizowanej i idealnej wizji

sztuki przeszłości, zwłaszcza greckiego antyku, doszukiwali się legitymizacji swojej postawy estetycznej, zmierzającej do realizacji doskonałego człowieczeństwa, dopełniającego się w obliczu poczucia nieskończoności ponad wszelkimi podziałami wyznaniowymi, o tyle reprezentanci owego innego nastawienia przeczesywali dzieje sztuki średniowiecza i późniejszych epok w nadziei wyłowienia artystów prawdziwie chrześcijańskich, których twórczość poświadczałaby aprioryczny wizerunek sztuki czasów żarliwej wiary, z reguły przeciwstawianej pogańskiej, niepokojącej zmysłowości. Od doświadczenia artystycznego i estetycznego oczekiwali oni ni mniej, ni więcej, tylko mocy nawracania, a przynajmniej rozbudzania autentycznej wiary, a ich bezkompromisowość i gotowość do konstruowania najzupełniej fantastycznych oraz bezkrytycznych schematów historycznych dorównywała naiwnej, trochę nieszczerzej i drażniąco napuszonej retoryce głoszącej chwałę „pięknego człowieka”, jak się wyraził Goethe w swoim otwarcie panegirycznym eseju o Winckelmannie. Z wielkiego zastępu obrońców sztuki chrześcijańskiej niech wolno tutaj będzie wspomnieć A. F. Rio (*De la poésie chrétienne dans son principe, dans sa matière et dans ses formes*, 1836), *Sketches of the History of Christian Art* Lorda Lindsaya (1847) czy wreszcie J. Neumaiera (*Geschichte der Christlichen Kunst*, 1856). Naturalnie, wiele zawdzięczali oni lekturze niesłychanie wpływowego dziełka F. Chateaubrianda z 1802 roku o wiele mówiącym tytule *Génie du Christianisme ou beautés de la religion chrétienne*, po trochu natchnionej apologii artystycznego piękna i etycznego znaczenia chrześcijańskich rytuałów. Jakże trafnie Ch. Saint-Beuve scharakteryzował postać Chateaubrianda, mówiąc, że patrzył na świat i historię jak katolik obdarzony duszą epikurejczyka! Zgoła inaczej rzecz się miała z Ruskinem, wychowanym w niełatwej dziś do zrozumienia purytańskiej atmosferze, który swoją osobliwą „teologię sztuki” (wyrażenie J. P. Landowa) ukształtował przede wszystkim opierając się na wspaniałej znajomości Biblii i rozległej literatury egzegetycznej. Nie ma cienia wątpliwości, że autor *Stones of Venice* był najświetniejszym pisarzem w gronie autorów zmagających się z problemem duchowej i moralnej wyższości sztuki chrześcijańskiej, przez niego utożsamianej z bogactwem gotyckiej plastyki i prostotą malowideł Giotta. Ale Ruskin, dzięki niezwyklej wrażliwości estetycznej (i artystycznej, dodajmy, był wybitnym rysownikiem) i oryginalnej, chociaż skrajnie niesystematycznej teorii prawdy dzieła sztuki, torował drogę pre-rafaelitom i wyrósł na najbardziej zagorzałego wielbiciela twórczości J. M. W. Turnera, którego pejzaże notabene zaczął kupować już jego ojciec, traktując je jako dodatek do dobrej sherry i popołudniowych cygar. Nie trzeba dodawać, że dla Ruskina juniora obrazy Turnera były perfekcyjnym wcieleniem prawdy o naturze, sztuka zaś jednym z filarów życiowego doświadczenia i poznania. Ale w tym właśnie miejscu Ruskin

różnił się bardzo od Schillera czy Rio. Oni również posługiwali się pojęciem prawdy w sztuce, chociaż rozumianej nieco ezoterycznie i historyozoficznie. Wymarzyli sobie bowiem, krytykując nieznośną, pozbawioną duchowego oraz politycznego ładu (Schiller) atmosferę współczesności, odrodzenie, poprzez obcowanie z pięknem zabytków przeszłości, klasycznej harmonii zmysłów, uczuć i rozumu (Schiller, Goethe) albo też pierwotnej, czystej i wzniosłej religijności. Nawet mimo to, że Rio krytykował pogańską zmysłowość niektórych artystów renesansu („les productions cyniques du Titien et de Jules Romain”), sławiąc Rafaela jako ukoronowanie chwały sztuki chrześcijańskiej, Goethe zaś podziwiał twórczość Urbińczyka jako wcielenie greckiego sposobu myślenia i odczuwania, to oba te nurty „religii sztuki” ożywiało podobne pragnienie – restytucji momentu dziejowej i duchowej doskonałości. Czasami te dążenia mogły przybierać formę pogodzenia świata pogańskiego, antycznego piękna i chrześcijańskiej pobożności. Niech zaświadczy o tym, jako jeden z wielu podobnych mu „syntetyków”, M. Arnold, którego klarowna idea jedności „światła i słodyczy” (tzn. greckiej myśli oraz sztuki i chrześcijańskiej religijności) głęboko zapadła w umysły wiktoriańskich obrońców kultury przed zarzutem jej nieużyteczności. Przejmujący jest zaiste fragment z wiersza *Dover Beach*, odzwierciedlający sytuację duchowej pustki, powstałej po nieodwracalnym kryzysie wiary chrześcijańskiej i upadku zaufania do bezużytecznej mądrości Greków:

[...]
 Only, from the long line of spray
 Where the ebb meets the moon-blanch'd sand'
 Listen! You hear the grating roar
 Of pebbles which the waves suck back, and fling,
 At their return, up the high strand,
 Begin, and cease, and then again begin,
 With tremulous cadence slow, and bring
 The eternal note of sadness in.

Sophocles long ago
 Heard it on the Aegean, and it brought
 Into his mind the turbid ebb and flow
 Of human misery; [...].

The sea of faith
 Was once, too, at the full, and round earth's shore
 Lay like the folds of a bright girdle furl'd;
 But now I only hear
 Its melancholy, long, withdrawing roar, [...].

Ah, love, let us be true
 To one another! For the world, which seems

To lie before us like a land of dreams,
 So various, so beautiful, so new,
 Hath really neither joy, nor love, nor light,
 Nor certitude, nor peace, nor help for pain;
 And we are here as on a darkling plain
 Swept with confused alarms of struggle and flight,
 Where ignorant armies clash by night.

Arnold nie miał zatem chyba przesadnych nadziei co do tego, czy taka synteza może się powieść, rzecz jasna w odniesieniu do całego społeczeństwa, a nie tylko wyedukowanych elit. Tym boleśniej odczuwał niezdolność nowoczesnej poezji do udźwignięcia wielkiego, poważnego tematu, skonstruowania doniosłej i znaczącej akcji, wyrażonej w architektonice całego utworu, sposobie jego wykonania, dającego wrażenie całościowe, a nie drobne i pozorne piękno języka poszczególnych wersów czy głębie przedstawionych idei. W opublikowanym w 1867 roku dydaktyczno-teoretycznym, poetyckim i niezbyt pod tym kątem udanym traktacie, zatytułowanym *Epilogue to Lessing's Laocoon*, zaprezentował Arnold dyskusję dwóch przyjaciół o wyższości poezji nad muzyką i malarstwem. Choć pierwszeństwo przyznano poezji (czego należało oczekiwać), jeden z interlokutorów wypowiedział prowokującą kwestię, oddając wpierw, przynajmniej, hołd Goethe'mu i Wordsworthowi:

And nobly perfect, in our day
 Of haste, half-work, and disarray,
 Profound yet touching, sweet yet strong,
 Hath risen Goethe's, Wordsworth's song;
 Yet even I (and none will bow
 Deeper to these!) must needs allow,
 They yield us not, to soothe our pains,
 Such multitude of heavenly strains
 As from the kings of sound are blown.
 Mozart, Beethoven, Mendelssohn.

W całym poetyckim dorobku Arnolda, który zresztą wkrótce po wydaniu tego utworu porzucił mowę wiążaną na rzecz szeroko pojętej krytyki życia i kultury, w czym okazał się niezrównanym eseistą, z trudem przysłoby znaleźć fragment mniej udany i tak natrętnie jednoznaczny. Wszelako w tym kontekście ma on wartość symptomu. Właśnie bowiem z muzyką, a nie z poezją czy sztukami plastycznymi, religia sztuki weszła w najtrwalszy i najgłębszy alians. Carl Dahlhaus szczegółowo opisał, jak to J. Herder usłyszał we Włoszech prawdziwie „świętą muzykę”, której przeżywanie dokonywało się w przestrzeni „nabożnego skupienia”, scharakteryzowanego przezeń jako „summum musicae, święta, niebiańska harmonia, oddanie się i radość”⁷. Wśród kompozytorów godnych takowej czci Herder wymie-

nia Leo, Durante, Palestrinę, Pergolesiego, Bacha oraz Haendla. Z oczywistych więc względów dobór wielkich mistrzów przeszłości jest inny niż u Arnolda. Lecz dalsze różnice tkwią jeszcze głębiej i stosunkowo wyraźnie wskazują na wewnętrzne przemiany, jakim podlegała koncepcja „religii sztuki” w XIX stuleciu. Bo oto dla twórcy *Dover Beach* funkcja sztuki zaczyna ograniczać się do lekarstwa na schorzenia nowoczesnej umysłowości, zranionej kondycją kultury, ale nie kultury w wymiarze sakralnym czy nawet transcendentnym. Herder wpatruje się jeszcze w wielką tradycję muzyki stricte kościelnej, dla Arnolda do rangi tradycji urastają bohaterowie niemieckiego, neohumanistycznego *Bildungsideal*: Goethe, Heine, Beethoven. By pozostać w zgodzie z faktami, trzeba wspomnieć, że sam Herder, w rozprawie *Kalligone* z 1800 roku, częściowo zainicjował tę reinterpretację, gdyż teraz był gotów rozszerzyć przestrzeń „nabożnego skupienia” na wszelkie gatunki muzyczne, a nawet przede wszystkim na muzykę czysto instrumentalną, absolutną. Tieck zaś rozstrzygnął kwestię z typową dlań szczerością i żarliwością *Sturm und Drang Periode*: „Bowiem muzyka stanowi niewątpliwie ostatnią tajemnicę wiary, jej mistykę, religię na wskroś objawioną”⁸. Co jednakowoż ważniejsze, stwierdzenie to pojawiło się w krytycznym artykule pt. *Symphonien*, dowodzącym pierwszeństwa muzyki instrumentalnej przed wokalną, i E. T. A. Hoffmannowi pozostało już tylko dopełnić całości – swojego arcykapłana muzyki symfonicznej odnalazł w figurze Beethovena.

Nawet tak powierzchowny i wrywkowy przegląd problematyki związanej z koncepcją „religii sztuki” powinien uświadomić, że jej polimorficzność i wieloznaczność są rezultatem zderzenia się różnych fenomenów kulturowych i tradycji historycznych. Zerwanie wielowiekowej, jakby naturalnej więzi łączącej sztukę i religię zaowocowało paradoksalnym przesunięciem sensów totalnego doświadczenia religijnego (a także nierzadko mistycznego) w sferę estetyki. Próba odkrycia nowych obszarów wyobraźni, podatnych na artystyczną eksplorację, musiała doprowadzić do wykształcenia się nowego języka środków malarskiej czy muzycznej wypowiedzi, konsekwentnie mimo to szukającego natchnienia w historii form i tematów artystycznych. Można przeto zaryzykować hipotezę, że „religia sztuki” była gorączkową, nieco frenetyczną reakcją na usamodzielnienie się refleksji estetycznej (w roku 1750), potęgujące się nieustannie ciśnienie świadomości historycznej (także w sferze sztuk), wreszcie przełomowe zmiany w modelu społecznym obcowania ze sztuką. Innymi słowy, wyznawcy „religii sztuki” usiłowali, w sposób bardzo elitarny, co zrozumiałe, zachować integralność i dostojność przeżycia estetycznego, utrzymując, że tak się właśnie sprawy miały czy to w Atenach Peryklesa, czy w XIV-wiecznej Wenecji, choć tak naprawdę to był to ich własny, wielce skuteczny, kamuflaż.

Maskował on w gruncie rzeczy wewnętrzne napięcia, bardzo głębokie sprzeczności typowe dla całego XIX stulecia, zwłaszcza dla akolitów romantycznych wzruszeń. Wysiłki zmierzające do odzyskania wiary czy postawy religijnej poprzez estetyczną kontemplację można przecież równie dobrze rozumieć jako immanentny kryzys i dysocjację pojęcia „religii” i XIX-wiecznej religijności. I wcale nie idzie tutaj o deklarowany czy tylko pozorny związek z tak czy inaczej pojętą ortodoksją. Kiedy w 1799 roku F. D. E. Schleiermacher wpadł na pomysł, że religia jest rzeczą „uczucia i oglądu”, „przecucia nieskończoności”, czuł się natychmiast w obowiązku dodać, że pod względem sposobu i siły przeżywania najbliższej niej stoi sztuka. Już niebawem miało się okazać, że nie myślano wcale o sztuce związanej z kościołem, lecz skoncentrowanej na osiągnięciu możliwie najsilniejszego wyrazu emocjonalnego, osobliwie łączonym ze zdystansowanym, chciałoby się powiedzieć – niezakłóconym, oglądem formy. Za wzorową nieomal realizację takich dążeń można by uznać *Mnicha nad morzem* C. D. Friedricha; co z tego jednak, skoro tak wytrawny krytyk, jakim był F. Schlegel, w wymaginowanej dyskusji toczonej przed obrazem Friedricha, mającej po trochu być szyderstwem z sentymentalnego filistra poszukującego literackiej anegdoty, sami w zamian sprokurowali bardzo literacki model interpretacji, tyle że napiętnowany kompletnie innym wektorem znaczeniowym. Nigdy zresztą nie było do końca jasne, jak właściwie pogodzić romantyczny, rozgorączkowany emocjonalizm z klasycznym w swojej istocie, zdystansowanym, jakby niezaangażowanym uchwyceniem formy artystycznej (*klassische Dämpfung*). Uzasadnienie i historyczne potwierdzenie dla tego „hybrydalnego” pragnienia znajdowano w różnych postaciach sztuki minionej, zazwyczaj akcentując czystość formy i moralną (bądź polityczną) wyższość świata, w którym działali jej twórcy. Takim źródłem mogła stać się archaiczna wielkość Greków (Flaxman), świętość Fra Angelico czy słodczy Rafaela, o którym już G. Vasari napomknął, że w samych rysach jego twarzy dawało się dostrzec, iż był on jakby „un dio dell'arte”. Inni wszelako byli świadomi sztuczności takich konstrukcji, pragnąc zaś urzeczywistnić purystyczne ideały formy w malarstwie, odsyłali do absolutnej jedności formy, treści i wyrazu w dziele muzycznym. Tak postąpił Schiller w *Listach o wychowaniu estetycznym*, podobnie przemawiał Goethe w maksymach z *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Obstawając za intensyfikacją treści, osiągalną, ich zdaniem, na drodze surowej wierności wewnętrznym, immanentnym prawidłom kształtowania, sporo przejęli z Kantowskiej doktryny o bezinteresowności sądów smaku. Mimo jednak owej imponującej podbudowy filozoficznej ich doktrynę przesładowała niebagatelna słabość, pęknięcie widoczne na styku postawy wobec dziejów i akceptacji ponadhistorycznego, humanistycznego ideału człowieczeństwa i wolności w kulturze. Stąd też ich wiara w odrodzenie poprzez

historię była iluzoryczna, natomiast wizja tradycji, wbrew głębokim intuicjom Goethego, bardzo instrumentalna i, powiedziałaby Hegel, niesystematyczna. Lecz w jakim sensie?

Hegel, w sposób dla siebie wyjątkowy, wyraziście ujrzał i zdiagnozował kondycję sztuki i kultury 1. ćwierci XIX wieku. „Najwyższe przeznaczenie”, jakim od samego zarania dziejów pozostawała dla sztuki więź z religią i kultem, „zginanie kolan” wiernych w obliczu sakralnych wizerunków, przestały po prostu obowiązywać. Sztuki utraciły swoją rolę w centrum kultury na rzecz nauki – triumf rozmaitych *Kulturwissenschaften* zwiastował niepowodzenie flirtu ówczesnej sztuki z historyczno-artystyczną przeszłością, na przekór jakże chwilowym dokonaniom⁹.

Całkiem możliwe, że nikt nie pojął wymowy tej *Vergangenheitsbese* Hegla lepiej, niż Burckhardt, który przez całe życie otwarcie się deklarował jako antagonistą pruskiego filozofa. Do Hegłowskiej lekcji bazylejski historyk dorzucił jeszcze wyostrzoną wrażliwość na dwuznaczności nowoczesnej metody historycznej, niechęć do systemów historiozoficznych, jak wreszcie, co chyba najważniejsze, niezwykłą doprawdy świadomość dziejowych przemian, dystansu i ciągłości.

Burckhardt świetnie rozumiał, że obecność owych *Kulturwissenschaften* w 2. połowie XIX stulecia, pożądana czy nie, jest właściwie nieusuwalna. Poznawanie dzieł sztuki, *Kunst-Erkenntnis*, staje się odtąd w dużej mierze funkcją poziomu oraz dojrzałości świadomości historycznej. Jej doniosłość nie wynika li tylko z supremacji nauk historycznych w modelu kształcenia tego czasu. Wprost przeciwnie, sytuuje się w atmosferze kulturowej jako odpowiedź na XIX-wieczny kryzys stylowej (artystycznej) jedności. „Erst die theoretische Begründung, die historische Entwicklung setzt die Künste in dem Bewusstsein der Gegenwart auf den Platz [...]”¹⁰, pisze D. Jähnig i stwierdzenie to trafnie opisuje poglądy Burckhardta. Powoli, lecz nieustępliwie, przed naszymi oczyma utkała się na pozór niewidzialna zasłona, oddzielająca nas od przeszłości i tradycji. Utratę stylowego, homogenicznego organizmu, obejmującego sztukę i życie, *Das Weltzerfall*, mówiąc słowami autora *Kultury Odrodzenia*, kompensuje wszelako zjawisko niezwykle – oto przed naszymi oczyma, za ową zasłoną prześwieca zawrotny korowód sztuki wszystkich epok i kultur, dający nam szansę „allseitigen Verständnis der sämtlichen Künste”. Do naszej dyspozycji staje cała historia, *Universalgeschichte*, a jak to często bywa, dopiero impuls zrodzony w teraźniejszości może dać nam wgląd w dzieje i ich ocenę: „[...] seit dem Wiedererwachen Shakespeares im XVIII. Jahrhundert hat man erst Dante und Nibelungen kennen gelernt und für poetische Grösse den waren Maßstab gewonnen, und zwar einen öcumenischen”.

Nieprzypadkowo padło w tym miejscu nazwisko Dantego, nieprzypadkowo przywołano pieśni Nibelungów, gdyż to właśnie poezję zalicza

Burckhardt do największych świadectw i dokumentów historii. Poezja rezerwuje sobie czołową rolę w procesie studium tego, co dziejowe: „Die Poesie ist für die geschichtliche Betrachtung das Bild des jeweiligen Ewigen in den Völkern und dabei von allen einzelnen Seiten belehrend [...]”. Lecz nasze zainteresowanie przeszłością, możliwość duchowego posiadania wszelkich tradycji, niesie ze sobą różnorakie zagrożenia. Przede wszystkim, poznawanie dziejów stanowczo powinno wyjść poza fascynację dla tzw. kuriozów; zamiast tego historyk dąży do zbudowania „Totalbildes der Menschheit”, tworząc owe słynne burckhardtowskie „przekroje” i „wizerunki” stanów kultury. Co oczywiste, konstruowanie takich wizji przeszłości dokonuje się poprzez pewną miarę, wspomniany „ekumeniczny wzorzec”, kanon artystycznej perfekcji. Jego podstawową funkcją wydaje się ostrzeganie przed iluzją bliskości i bezrefleksyjnie przyjmowanej samozrozumiałości wytworów kultury, tradycji czy minionych zdarzeń. Wszelka prawdziwie znacząca, autentyczna tradycja nam, późno urodzonym, jawi się jako coś odległego, obcego i „nudnego”, ponieważ zasadniczo niesie sensy swego czasu dla swojego czasu. Trzeba wielkiego wysiłku poznawczego, ogromnej pracy historycznej wyobraźni, ażeby zneutralizować owo poczucie obcości, dostrzec, że to, co oczywiste i znajome, w istocie rzeczy jest złudzeniem, dokładnie jak „sfalszowane starożytności”, które licząc na naszą łatwowierność, wychodzą nam naprzeciw, wprowadzając w błąd swoją bliskością. W podobnym duchu, dodaje, publiczność odbiera powieść historyczną, traktując ją jako opis rzeczywistych wydarzeń.

Tym samym więc Burckhardt oczekuje od historyka nieustannej czujności, kontrolowania własnych oczekiwań i nawyków. I wcale niewykluczone, że tego rodzaju trening, odporność na własne pragnienia, będąca czymś zgoła głębszym od naturalnej, psychologicznej skłonności, przydaje się najbardziej w akcie obcowania ze sztukami plastycznymi, zajmującymi w Burckhardtowskim modelu poznania historycznego pozycję niewralgiczną i o kapitalnym znaczeniu.

Nic bowiem lepiej nie spełnia znanych postulatów „bezpośredniości” i „naoczności” w kontakcie z przeszłością niż obrazy czy rzeźby. To one w najpełniejszy sposób wcielają historyczną pamięć narodów i jednostek, gwarantują ciągłość kultury, stanowią najskuteczniejszą zapórę przed popadnięciem w barbarzyństwo historycznego zapomnienia. Przystępując do realizacji „historycznej topologii”, jak to określił Jähmig, czy też, mówiąc słowami samego Burckhardta, „kartografii kultury”, bazylejski humanista zwrócił się do wytworów sztuki, ponieważ w nich upatrywał szansę przekroczenia skrajnego, historycznego relatywizmu, ale i nadziei wyzwolenia z gorsetu normatywnych estetyk romantyczno-klasycyzujących, w ich krytycznej wobec teraźniejszości wersji. W jednym z bardziej podniosłych fragmentów *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, rozstawionych dzięki swojej

profetycznej wręcz przenikliwości politycznej, Burckhardt deklamował: „Aus Welt, Zeit und Natur sammeln Kunst und Poesie allgültige, allverständliche Bilder, die das einzig irdisch Bleibende sind, eine zweite ideale Schöpfung, der bestimmten einzelnen Zeitlichkeit enthoben, irdisch-unsterblich, eine Sprache für alle Nationen”¹¹.

Ton tej wypowiedzi, trochę napuszony i jakby z ducha romantyczny, rzadko gości na kartach innych pism Burckhardta, który był zaskakująco nieczuły na retoryczne wzloty. Inna sprawa, że był on gotów zastosować te słowa tylko do sztuki naprawdę wielkiej, Rafaela, Rubensa, Mozarta czy Glucka. To właśnie słuchając wspaniałego chóru z *Orfeusza*, znanego jako *Gefilde der Seligen*, zwykł mawiać, że aniołowie w niebie nie mogliby śpiewać cudowniej. Banalna uwaga? Zapewne, ale tylko dla 2. połowy XX wieku i dla kogoś, kto nie zna lub nie rozumie Glucka. Podziwiając ukochanego C. Lorraine’a, a także S. van Ruysdaela, wyraził się o malarstwie pejzażowym jako „służbie religii”, mając na myśli niespotykaną siłę ekspresji i wewnętrznego, skupionego istnienia. „Das Minimum wirkt als Infinitum”, wyjaśniał efekt dzieł niektórych wielkich mistrzów holenderskich, wśród których, jak pamiętamy, nie znalazł się Rembrandt.

Mając to wszystko na uwadze, uzupełnione wielokrotnie powtarzaną, piękną formułą Burckhardta, że sztuka służy „pocieszeniu”, A. von Martin już dawno temu orzekł, że autor *Czasów Konstantyna Wielkiego*, szukając takiej właśnie sfery doświadczenia, która mogłaby wypełnić miejsce utraconej wiary i dać pocieszenie, wybrał obszar obcowania ze sztuką, niejako automatycznie przenosząc Augustyńską ideę *fruitio Dei* w sferę estetycznych wzruszeń.

Czy zatem Burckhardt był, podobnie jak inni mu współcześni, wyznawcą wiary w „religię sztuki”? Czyżby niczego nie rozumiał z tego, co sam pisał?

Bardzo to wątpliwe, ale ostatecznej odpowiedzi można by udzielić, wyłącznie rozstrzygając bardzo ważne problemy związane ze stosunkiem Burckhardta do chrześcijaństwa, czego nie ośmielam się tutaj uczynić, a co zresztą wymagałoby osobnej rozprawy. Pomijając tę fundamentalną trudność, należy jednak poświęcić nieco uwagi Burckhardtowskiemu modelowi doświadczenia dzieł sztuki, ponieważ skądinąd pamiętamy, że rdzeniem „religii sztuki” był częściowo nowy sposób przeżywania formy. Nietrudno mianowicie odnieść wrażenie, że ten świetny historyk sztuki, nauczyciel H. Wölfflina i ideowy protagonista wizji badań nad symboliczną spuścizną przeszłości A. Warburga, stronił od sformułowania ogólniejszej koncepcji rozumienia formy i dzieła. Burckhardt z niezrównaną wnikliwością analizował pojedyncze postaci kontaktu z dziełami sztuki pojedynczych epok, jak dziś może powiedzielibyśmy, style odbioru zmieniające się w zależności od artystycznych środków przedstawieniowych i potencjalnego wyrazu, uśpionego w dziełach różnych czasów. *Madonna della Sedia* Rafaela za-

wiera w sobie „całą filozofię” renesansowego tonda, odślaniając najwyższe piękno i największe trudności kompozycji w takim formacie. Tycjan wypełnia wszystko, postaci i przedmioty, „harmonią istnienia”, prezentując je w „pełni, pogodzie i wolności”. Holenderskie malarstwo rodzajowe, stawiające sobie za cel *Mitlebenmachen*, dosłownie wysysa widza w sferę cichej, uporządkowanej egzystencji. Na szczęście istnieje pewien fragment, we wstępie do późnego dzieła Burckhardta *Griechische Kulturgeschichte*, charakteryzujący nieco ogólniej istotę spotkania z wytworami przeszłości. Analizując wewnętrzne przyswajanie dzieł dawnych i obcych autorów, duchowe wzbogacenie w sensie *tria corda* Enniusza, Burckhardt rezygnuje nagle z uświęconej, humanistycznej retoryki i akt lektury klasycznych mistrzów określa mianem „chemicznego zjednoczenia”: „Weiter muß uns zum Ganzdurchlesen der Autoren die Einsicht bestimmen, daß das, was für uns wichtig ist, nur wir finden. Kein Nachschlagewerk der Welt kann mit seinen Zitaten die chemische Verbindung ersetzen, welche eine von uns selbst gefundene Aussage mit unserm Ahnen und Aufmerken eingeh, so daß sich ein wirklich geistiges Eigentum bildet”¹².

Jak wielokrotnie wskazywano, po metaforę „chemicznej reakcji” sięgał czasem A. Schopenhauer, którego Burckhardt czytał bardzo starannie. Wszelako już wcześnie pisarze i poeci romantyczni chętnie korzystali z takich przerośni, wysnutych z fascynacji naukami przyrodniczymi. Dla przykładu, S. T. Coleridge porównywał poetycką wrażliwość Dorothei Wordsworth do „a perfect electrometer”, co dla naszych uszu nie brzmi już chyba zbyt poetycko. K. Ph. Moritz, przyjaciel Goethego, opisując *Stworzenie Adama* z Kaplicy Sykstyńskiej, w geście dotykających się rąk ujrzał elektryczną iskrę: „der Neugeschaffene hebt sich von der Erde empor [...]; elektrisch fährt der Götterfunke durch die sich berührenden Fingerspitzen”¹³. Metaforę Burckhardta cechuje oczywiście inna jakość, kryje się w niej jakby głębsza treść. W tym momencie bowiem przed dziełem sztuki otwiera się niezwykle i niezmierzona droga oddziaływania – tworzenia, albo precyzyjniej, współtworzenia nowej, duchowej własności. Zapewne należy ona przede wszystkim do każdego widza czy słuchacza, ale też natychmiast zaczyna współbrzmieć z innymi głosami polifonicznej struktury, jaką jest tradycja. Zbyteczne dodawać, że nowe „geistige Eigentum”, godne tego miana, kiełkuje na gruncie spotkania z dziełami, w których mistrzostwo formy i realizacji wypełnia treściowe i wyrazowe ramy tematu.

Tym samym Burckhardt ożywił retoryczną koncepcję modalnej harmonii pomiędzy sensem dzieła i jego artystyczną strukturą, przy czym owym sensem obrazu czy rzeźby może być immanentny wymiar zasad kształtowania, tak jak w muzyce czy architekturze.

Nieporozumieniem byłoby jednak poszukiwanie tutaj jakiegoś bliższego pokrewieństwa z romantycznym puryzmem formy albo estetyczną kon-

wersją – przemianą z tytułu przynależności do zwolenników „religii sztuki”. Nowa, oryginalna, duchowa własność, wzbogacająca widza, tak jak samo dzieło, dopiero szkicuje przed nami perspektywę rozumienia dziejów oraz siebie samych w procesie historii: „geistige Eigentum” to obowiązek intelektualnej dyscypliny, bezwzględny warunek twórczości i refleksji nad dziejami. Jaskrawo odzwierciedla ten aspekt „chemicznego zjednoczenia” nieco enigmatyczny passus z *Weltgeschichtliche Betrachtungen*: „Enorm ist aber der Wert des Gleichartigen in der Kunst für die Bildung der Stile; es enthält die Aufforderung, im Langsdargestellten ewig jung und neu zu sein und dennoch dem Heiligtum gemäß und monumental, woher es denn kommt, daß die tausendmal dargestellten Madonnen und Kreuzabnahmen nicht das Müdeste, sondern das beste in der ganzen Blute sind.

Keine profane Aufgabe gewährt von ferne diesen Vorteil. An ihnen, die eo ipso stets wechseln, würde sich nie ein Stil gebildet haben; die jetzige profane Kunst lebt mit davon, da es heilige Stile gegeben hat und noch gibt; man kann sagen, dass ohne Giotto Jan Steen anders und vermutlich geringer wäre”¹⁴. Przebija przezeń świadomość konieczności reguł i więzów tradycji, jakby obecności prawideł kosmosu kultury. Wyrasta on, co do tego Burckhardt nigdy nie żywił wątpliwości, z pnia religii, ale to już odrębna kwestia, problem religii i sztuki, a nie „religii sztuki”.

VOM ERKENNEN DER KUNST NACH JACOB BURCKHARDT

Zusammenfassung

Unter den verschiedenen Kunsttheorien und Modellen ästhetischen Erlebens, die im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelt wurden, nimmt die Haltung einen wichtigen Platz ein, die in der ästhetischen (und künstlerischen) Erfahrung einen Ersatz für die verschwindende religiöse Erfahrung erblickt. Die Konzeption einer „Religion der Kunst”, wie sie sich etwa seit der Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich herausbildete, nahm sehr unterschiedliche Formen an, von romantisch-konservativen Versuchen einer Wiedergewinnung der religiösen Tiefe (durch Erneuerung des mittelalterlichen „Geistes” in der Kunst) bis hin zu den modernen, symbolistischen und formalistischen Interpretationen der künstlerischen Form und der Arten ihrer Rezeption. Die als ein Symptom der Krise der Kunst und der Religiosität verstandene „Religion der Kunst” entstand gleichzeitig mit der Entwicklung der „Geisteswissenschaften”, wodurch gleichsam die Hegelsche These vom Verlust der zentralen Position der Kunst in der Welt der Kultur veranschaulicht wurde. Gleichzeitig erreichte dieser Bereich der Kultur durch die idealistische Interpretation von Kunst und Schöpfung vorher selten erreichte

Höhen. Die Ansichten von Jacob Burckhardt, eines der größten Kunst- und Kulturhistoriker, liegen gleichsam in der Mitte zwischen den extremen Positionen, von denen aus die Kunst und ihre (rein künstlerischen, politischen, sozialen und anthropologischen) Funktionen analysiert wurden. Für Burckhardt blieb die Kunst der bedeutungsvollste Bereich der menschlichen Erfahrung und die Hauptquelle für die Arbeit des Historikers. Die ganz außergewöhnliche Rolle, die er der Kunst zuerkannte, machte ihn jedoch nicht zum Anhänger des Glaubens an eine „Religion der Kunst“ – teilweise wegen Burckhardts Sicht des Umganges mit der künstlerischen Form und der Tradition, aber auch wegen seiner Theorie der Kultur als eines *per definitione* spontanen Bereiches mit ganz spezifischen Gesetzmäßigkeiten. Im vorliegenden Artikel werden einige grundlegende Fragen erörtert, die mit Burckhardts Ideal des Erkennens von Kunstwerken verbunden sind.

Aus dem Polnischen übersetzt von Herbert Ulrich

PRZYPISY

¹ J. Barzun, *The Use and Abuse of Art. The A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts 1973*, Princeton 1974, s. 25.

² H. Arendt, *Koncepcja historii: starożytna i nowożytna*, w: taż, *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, przeł. M. Godyń i W. Madej, wstępem poprzedził P. Śpiewak, Warszawa 1994, s. 87.

³ Tamże, s. 89.

⁴ J. Huizinga, *Homo Ludens. Zabawa jako źródło kultury*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Warszawa 1985, s. 283.

⁵ Barzun, *The Use and Abuse of Art*, s. 26.

⁶ Cyt. za: C. Duncan, *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*, London – New York 1995, s. 13.

⁷ C. Dahlhaus, *Kontemplacja estetyczna jako nabożne skupienie*, w: tenże, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 87-88.

⁸ Tamże, s. 90.

⁹ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski i A. Landman, Warszawa 1964, t. 1, s. 19, 21.

¹⁰ D. Jähniß, *Kunst-Erkenntnis bei Jacob Burckhardt*, „Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 1984, Jg. 58, Heft 1, s. 10.

¹¹ Cyt. za: J. Burckhardt, *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Henning Ritter, Köln 1987, s. 192.

¹² Tamże, s. 181.

¹³ Cyt. za: K. Ph. Moritz, *Michelangelo: Erschaffung Adams*, w: *Meine süße Augenweide. Dichter über Maler und Malerei*, hrsg. von Wolfgang Tenzler, Berlin 1978, s. 123.

¹⁴ Tamże, s. 197.