

WSTĘP

W *Grze szklanych paciorków* Pater Jacobus, przez czas jakiś nauczyciel Józefa Knechta, bohatera książki i mistrza tytułowej gry, wypowiada słowa pełne powagi, ważkie i przesycone nutą dumnej rezygnacji: „Nastać mogą dni przerażenia i nędzy najgłębszej. Jeżeli jednak w tej nędzy jeszcze szczęście istnieć będzie mogło, to jedynie szczęście duchowe, wstecz zwrócone – ku ratowaniu edukacji z czasów wcześniejszych [...]”. Pater Jacobus, jak wiadomo, jest literackim odzwierciedleniem Jacoba Burckhardta, i przytoczone przez Hermana Hessego słowa zostały zaczerpnięte wprost z jednego z wykładów szwajcarskiego historyka. Dla Hessego słowa Burckhardta były symbolicznym *memento*, wyrazem reakcji na fundamentalny kryzys kultury, jedyną możliwą odpowiedzią historyka – mędrca – proroka na zamęt i zapaść, cechujące świat nowoczesny.

Do postaci Jacoba Burckhardta, który był, stosując tradycyjne podziały, historykiem, historykiem kultury i historykiem sztuki, można dopasowywać różne maski: wspomnianego już mędrca, proroka wieszczącego nadchodzące polityczne katastrofy, ascetycznego uczonego, tak podziwianego przez Warburga za samoopanowanie i dystans, najznamienitszego interpretatora przeszłości, mistagoga odsłaniającego wzór i sens minionych zdarzeń przed takimi wtajemniczonymi jak Nietzsche, wreszcie subtelny znawca sztuk, wielkiego *cicerone* Heinricha Wölfflina.

Czy to jednak oznacza, że za tymi maskami skrywał się człowiek o zupełnie innych poglądach? Metafora „maski” jako taka zakłada, pomijawszy wszystko inne, taktykę ukrywania się, gry, udawania. A może są to tylko nieliczne aspekty złożonej osobowości człowieka, który bez cienia wątpliwości był konserwatywnym antymodernistą, a w sferze smaku artystycznego nieprzyjacielem Michała Anioła i admiratorem Rafaela, bezlitosnym krytykiem Rembrandta i wspaniałomyślnym zwolennikiem Rubensa?

Na pierwszy rzut oka nic łatwiejszego, niż za symbiozę całkowicie naturalną uznać związek antymodernistycznej krytyki kultury z kultem właśnie Rafaela, kultem artysty będącego, by tak rzec, doskonałym wcieleniem woli ku pięknu, czy też Rubensa –

najszczęśliwszej i najszczerzej obdarowanej przez los osobowości pośród artystów wszystkich czasów. Jest rzeczą jednak oczywistą, że takie współistnienie, choćby i naturalne, nie jest niczym koniecznym, miejsce Rafaela i Rubensa mogliby zająć inni twórcy. Taki współczesny Burckhardtowi John Ruskin, który odczuwał identyczny jak Burckhardt wstręt do nowoczesnej industrializacji i miasta-molocha, renesansu nie lubił i głosił apologię sztuki gotyckiej. Chcąc zatem opisać postawę i poglądy obywatela Bazylei, nie sposób nie dostrzec i nie uwypuklić stanowczo różnicy pomiędzy tradycjonalizmem, przekładającym się nierzadko na zideologizowany dyskurs polityczno-etyczny, a przywiązaniem do klasycznego modelu formy artystycznej i klasycznego sposobu odczytywania relacji pomiędzy kulturą, polityką i religią¹. *Sine ira et studio* wolno chyba powiedzieć, że w przypadku autora *Kultury Odrodzenia we Włoszech* tradycjonalizm nigdy nie bierze góry nad klasycyzmem, Jacob Burckhardt jako historyk pozostaje interpretatorem sztuki i myślicielem historycznym, a nie dyktatorem smaku i krzewicielem antynowoczesnej nostalgii². Jakkolwiek celem jest dlań zawsze rozumienie człowieka, „jakim był, jest i będzie”³, rozumienie, które, opierając się na niezachwianym do czasów Rewolucji Francuskiej i rządów Fryderyka II Wielkiego w Prusach⁴ poczuciu ciągłości dziejowej i kulturowej doniosłości twórczości

1. Z bardzo bogatej literatury, dotyczącej tego zagadnienia, wymienić należy przede wszystkim bodaj najlepszą analizę zapatrywań Burckhardta na politykę i związek pomiędzy uprawianiem historii a polityką pióra Wolfganga Hardtwiga: W. Hardtwig, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit*, Göttingen 1974.

2. Prawdą jest jednak, że Burckhardt czasem ocierał się o nietolerancję, o czym może świadczyć choćby znany spór z Böcklinem. O roli Burckhardta jako pedagoga smaku artystycznego i poglądów na sztukę przeszłości, którego przeciwieź Carl Justi określił mianem „opiekuna, który ukształtował nasz smak”, zob. Wilhelm Schlink, *Jacob Burckhardts Künstlerrat*, „Städte-Jahrbuch”, 11: 1987, Neue Folge, s. 47-55.

3. Toteż czasami mówi się, i słusznie, że stanowisko historyczne Burckhardta miało wymiar antropologiczny i stawało go w opozycji do niektórych dogmatów historyzmu – zob. o tym np. W. Hardtwig, *Geschichtskultur und Wissenschaft*, München 1990.

4. Zagadnienie Rewolucji Francuskiej należy do najważniejszych punktów w ocenie i krytyce świata nowoczesnego przez Burckhardta. Nic nie zastąpi lektury kluczowych tekstów, zgromadzonych już po śmierci Burckhardta: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, dostępne w najróżniejszych edycjach, oraz: J. Burckhardt, *Historische Fragmente*, oprac. E. Dürr, przedm. W. Kaegi, Stuttgart 1957; *Jacob Burckhardts Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters in den Nachschriften seiner Zuhörer*, oprac. E. Ziegler, Basel-Stuttgart 1974. Z ważniejszych interpretacji wymienić należy: W. Hardtwig, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit*, Göttingen 1974; T. Schieder, *Die historischen Krisen im Geschichtsdenken Jacob Burckhardts*, w: *Schicksalwege deutscher Vergangenheit. Beiträge zur geschichtlichen Deutung der letzten hundertfünfzig Jahre. Festschrift für Siegfried A. Kaehler*, red. W. Hubatsch, Düsseldorf 1950, s. 421-454; E. Schulin, *Burckhardts Potenzen- und Sturmlehre. Zur seiner Vorlesung über das Studium der Geschichte (den Weltgeschichtlichen Betrachtungen)*, Heidelberg 1983, Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 1983, 2; E. Schulin, *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*, red. Hans R. Guggisberg, Basel-München 1994, s. 87-100, Beiträge zu Jacob Burckhardt, T. 1; O. Seel, *Jacob Burckhardt und die europäische Krise*, Stuttgart 1948. O poglądach Burckhardta na osobę i czasy Fryderyka II Wielkiego zob.: W. Kaegi, *Die Vorträge Jacob Burckhardts über 'die Zeit Friedrich des Großen'*, „Historisches Jahrbuch”, 75: 1954, T. 1, s. 520-531.

artystycznej, wiedzie ku oświetleniu naszej aktualnej sytuacji duchowej i historycznej. Jego interpretacje nigdy nie dały się uwieść pokusie ideologizacji przeszłości, tak niezbędnej czasem do krytyki epoki nowoczesnej. Burckhardta „duchowa praca” nad przeszłością⁵ oraz kontemplatywna postawa wobec dziejów⁶ na pewno nie zawsze stanowią wystarczającą odtrutkę na aktywistyczną retorykę historiografa, pragnącego za pomocą uprawiania historii zrealizować utopijną wizję przyszłości. Na szczęście, można by rzec, postawa Burckhardta ustrzegła go przed pomieszaniem perspektyw: historyka, który rekonstruuje obraz przeszłości w nieusuwalnej atmosferze niepewności, przypuszczeń oraz wymienności relacji pomiędzy zdarzeniami, faktami, artefaktami i diagnostyczną pracą badacza, a historyka – apodyktycznego władcy pamięci i przeszłości. Z tego też powodu Burckhardt nie waha się przed bardzo ostrożną próbą moralnej oceny historii, dostrzegając nieustanną obecność zła i wielokierunkowość przemian historycznych⁷, natomiast postulat historycznej nauki wolnej do wartości czy doskonale polimorficznej historii jako konglomeratu równoważnych opowieści na różnych poziomach języka byłby dlań zapewne niezrozumiały. Nie w tym rzecz jednak, by tekstem Jacoba Burckhardta stawiać pytania, na które siłą rzeczy nie udzielił odpowiedzi. Również ambicje, by pokazać Burckhardta

5. Jak bardzo trafnie zauważył Hardtwig, Burckhardt, który historię jako fundament kształcenia i kultury przeciwstawiał nauce historycznej jako profesji, posługuje się pojęciem „Geistesarbeit” – W. Hardtwig, *Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität. Der Historismus in neuer Sicht*, „Historische Zeitschrift”, 252: 1991, s. 23.

6. Ten aspekt stanowiska Burckhardta wywoływał spore nieporozumienia – od zarzutów o renesansistowski amoralizm, poprzez podejrzenie o estetyzację przeszłości, aż do słynnej, na poły negatywnej oceny o braku zaangażowania w wielkie procesy dziejowo-dydaktyczne (szło o zjednoczenie Niemiec w 1871 r.), sformułowanej w 1906 r. przez Meineckego. Już Dilthey miał się wyrazić, że Burckhardt kroczy przez świat niczym przez sale muzeum – jak jednak słusznie wykazał już Heinz Knittermayer, Dilthey nie rozumiał, na czym polegała istota Burckhardtowskiej rezygnacji, dystansu, niezaangażowania – była ona dla Burckhardta warunkiem wolności historyka w oglądzie i ocenie przeszłości, a także wyrazem miary, świadomości własnych ograniczeń – zob. H. Knittermayer, *Jacob Burckhardt. Deutung und Berufung des abendländischen Menschen*, Stuttgart 1949, s. 276. W tym względzie nadal nieoceniona pozostaje książka Karla Löwitha: K. Löwith, *Jacob Burckhardt*, Stuttgart 1984 [Sämtliche Schriften 7, tom zawiera: *Burckhardts Stellung zu Hegels Geschichtsphilosophie* z 1928 r., s. 1-38, oraz *Jacob Burckhardt. Der Mensch inmitten der Geschichte* z 1936 r., s. 39-361, a także drobne recenzje z prac poświęconych Burckhardtowi]. Krytycznie o stanowisku Burckhardta: F. Jaeger, *Bürgerliche Modernisierungskrise und historische Sinnbildung. Kulturgeschichte bei Droysen, Burckhardt und Max Weber*, Göttingen 1994. O Diltheyu i jego krytyce Burckhardta zob.: E. Paczkowska-Łagowska, *Logos życia: filozofia hermeneutyczna w kręgu Wilhelma Diltheya*, Gdańsk 2000. O kwestii estetyzacji przeszłości zob. bardzo dobry, zrównoważony osąd: E. Flaig, *Ästhetischer Historismus? Zur Ästhetisierung der Historie bei Humboldt und Burckhardt*, „Philosophisches Jahrbuch” 94: 1987, s. 79-95.

7. Toteż w *Weltgeschichtliche Betrachtungen* wysmiewa tych, którzy na dzieje spoglądają z perspektywy szczęścia i nieszczęścia – ocena faktu nie leży w tym, co z niego wypłynęło, choć i to ma swoje doniosłe znaczenie, lecz w tym, czym dany czyn był w swojej istocie. Procesualność historii i jej niesłychana wielowątkowość nie powinny przesłaniać faktu, że w dziejach działa określony człowiek o określonej sile duchowej, który wchodzi z przeszłością i tradycją w najróżniejszy dialog, nie znając wszelako nigdy jego zakończenia. Wydarzenia mogłyby więc potoczyć się całkiem inaczej, niż to się faktycznie stało. Uwagi Burckhardta z *Weltgeschichtliche Betrachtungen* często goszczą na stronach *Historii niebyłej* Alexandra Demandta.

prawdziwego, w odróżnieniu od przyjętej pozy mędrca czy wieszczka, są, być może, nazbyt wygórowane. Celem niniejszej antologii jest ukazanie innej jeszcze sylwetki wielkiego szwajcarskiego uczonego – sylwetki historyka sztuki. Czytelnik polski, od wielu dziesięcioleci znający Burckhardta jako autora *Kultury Odrodzenia we Włoszech*, a od lat kilku także jako autora *Czasów Konstancy Wielkiej*, może sobie wyrobić o nim jasne wyobrażenie jako o historyku kultury. Ale Burckhardt jako historyk sztuki? Tłumaczowi zamieszczonych w tej książeczce tekstów i autorowi tych słów prezentacja postaci bazylejskiego historyka jako historyka sztuki nastęrcza zasadniczą trudność – nie chciałby bowiem ani streszczać, ani tym bardziej powtarzać tego, co już raz zostało, w obszerny sposób, powiedziane⁸. Ośmielając się prosić łaskawego Czytelnika o to, by zechciał może kiedyś sięgnąć i do tej drugiej książki, przyjdzie przynajmniej wytłumaczyć się z wyboru prezentowanych tekstów. Jaki profil uczonej osobowości Burckhardta zarysuje się w ich świetle, niech rozstrzygnie Czytelnik.

Na początku trzeba wspomnieć trzy fakty, które pozwolą nam uzmysłwić sobie pozycję Burckhardta w dziejach historii sztuki. Szwajcarski uczoney kształcił się w zakresie historii sztuki pod kierunkiem Franza Kuglera, do końca życia zachował pełną pietyzmu i serdeczności pamięć o swym nauczycielu i przyjacielu zarazem. Jakkolwiek poszedł potem własną, bardzo oryginalną, i, należy powiedzieć od razu, bardzo nowoczesną drogą, Kuglerowi zawdzięczał nigdy niewygasłe przekonanie, że sztukę można zrozumieć tylko w jej związku z dziejami. W ten banalny sposób wyrażone zostało stanowisko, że sztuka nie tylko ma swoją chronologię i własną historię, lecz zawsze pozostaje *monumentum* – świadectwem chwili historycznej, elementem tradycji, rozległych procesów dziejowych, które śledzić trzeba od strony słynnych Burckhardtowskich trzech potencji świata historycznego: kultury, państwa i religii, które wchodzi w najróżniejsze powiązania. I, co na zawsze pozostaje tajemnicą oraz paradoksem, historyczność sztuki, jej powiązanie z innymi dziedzinami ducha, dziejów techniki, dziejów materialnych, nie tylko wcale nie przekreśla, lecz wręcz uwiarygodnia i gwarantuje zawsze odmienne, niepowtarzalne, w istocie nacechowane tym samym pragnieniem poszukiwanie adekwatnego do funkcji, doskonałego w swym pięknie kształtu formalnego. Wówczas sztuka przekracza dziejowość, zakłęta w niej twórcza energia zachwyca i jedna wszystkie pokolenia, jak czytamy w wykładzie „O pozycji sztuki w historii świata”, będącym fragmentem *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Tradycja piękna artystycznego, opartego na klasycznej równowadze pomiędzy pamięcią osiągnięć dawnych pokoleń, doniosłością i względną nowością

8. Koncepcji sztuki, modelowi poznania historycznego poprzez sztukę, wreszcie modelowi historii sztuki jako dyscypliny humanistycznej u Burckhardta została poświęcona rozprawa: R. Kasperowicz, *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004.

postawionego zadania, oraz świadomością granic twórczej wyobraźni i woli powoduje, że sztuka staje się siłą niejako zobowiązującą poprzez fakt swego zaistnienia, siłą zdolną przemienić duszę człowieka, uobecniającą nowy, idealny świat. Klasyczny wzorzec formy, wyprowadzony z harmonii adekwatnej, „słusznej” ekspresji, mistrzostwa wykonania, doskonałego dopasowania funkcji i tematu do stylu dzieła, wreszcie postulatu niepodzielności i jednolitości wrażenia, jest aktualny zawsze, bo wynika z naturalnej, ludzkiej potrzeby przekształcania świata, upamiętniania oraz wyrażania. Wszelako owe poruszenia duszy, *Schwingungen*, które są jednym ze źródeł twórczości, które zostają przekute w przesycony wyrazem kształt plastyczny, są dla nas właściwie nieprzeniknione. Psychologia twórczości jawiłaby się Burckhardtowi jako ślepa uliczka. Rozumienie sztuki wymaga bowiem ogromnego wysiłku natury historycznej, mianowicie przywrócenia pamięci kluczowych funkcji sztuki i fundamentalnych, ciągle powracających w dziejach zadań artystycznych, wyrastających na skrzyżowaniu ambicji zleceniodawcy, wynalazczej wyobraźni twórcy, promieniowania tradycji artystycznej i nieusuwalnych wymagań religii czy świata polityki, z którymi sztuka wchodziła w alianse i konflikty.

Historyczne spojrzenie na sztukę jest więc jednocześnie próbą skoordynowania dziejów twórczej wyobraźni, odślonięcia postaw artystycznych i intencji, kryjących się u podstaw dzieła, z procesem rozumienia formy jako odpowiedzi na sytuację artystyczną i duchową tak odległego w czasie twórcy, jak i naszą, współczesną. Jednym z warunków takiej koordynacji musi być zrozumienie logiki i roli kryzysów historycznych. Słynna *Sturmlehre*, wyłożona w cyklu wykładów tworzących *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, w kryzysach dostrzega niepowtarzalną szansę uchwycenia mechaniki przemian historycznych. Zdziwiała nas książka kucharska napisana wierszem? Tak, bo nasza kultura nie ceni sobie ani poezji dydaktycznej, ani nie znajduje miejsca dla takiej funkcji poezji. Ruch wyobraźni historycznej nie polega wcale na niwelacji owego zdziwienia, ale raczej na wyostreniu poczucia odmienności w taki sposób, by znaleźć kryterium i przestrzeń do oceny. Kunsztowna forma poetycka, użyta do trywialnego celu, może być bowiem – w przypadku Greków ery nieklasycznej jest – symptomem głębokiej przemiany mentalnej i duchowego zepsucia.

Drugi fakt, który należy przypomnieć, wskazuje nam, że Burckhardt jako historyk kultury i sztuki stał się źródłem inspiracji dwu jakże odrębnych koncepcji badania dzieł sztuki. Kto przeczyta wyjątki z wykładów o Rubensie, w analizie kompozycji i teorii ekwiwalentów optycznych oraz moralnych i plastycznych akcentów nieomylnie odczuje tego samego ducha, który potem ożywił interpretacje i „ogładowe” kategorie Heinricha Wölfflina. Czytelnikowi *Artystów greckich w oczach Greków* na myśl przyjdzie raczej Aby Warburg, dla którego refleksja nad sztuką, społecznie uwarunkowany

przekaz pamięci i hierarchii wartości stanowią jeden z najważniejszych elementów konstrukcji świata historyczno-artystycznego⁹.

Nietrudno ulec złudzeniu, że Burckhardt w jakiś sposób godził ogień z wodą, że w jego myśleniu o sztuce nie istniał jeszcze zgubny rozdźwięk między purystycznym, wyzbytym wszelkiego wyrazu oglądem formy i jej autonomicznego wzrostu w ujęciu Wölfflina a historią sztuki w gorszej historii kultury jako historycznej psychologii form wyrazu ludzkiego, o czym marzył Warburg. Sęk w tym, że Burckhardt sam nigdy nie był do końca przekonany co do istoty i wagi relacji pomiędzy formą artystyczną i jej otoczeniem. Co jest uwarunkowaniem, co warunkuje, a co jest tym, co uwarunkowane – Burckhardt nie przestawał nigdy zastanawiać się nad tym pytaniem, świadom, że relacje przyczynowe w dziejach są niezwykle trudne do odkrycia i niebywale zmienne¹⁰. Jak przypuszcza Martina Sitt, to właśnie niemożność jednoznacznego ustalenia miejsca sztuki w organizmie kultury wywołała u Burckhardta rosnący sceptycyzm poznawczy, co w połączeniu z charakterystyczną niechęcią do świata akademickiego, świata *virī doctissimi, eruditissimi*, zaowocowało, w negatywnym sensie, tym, że po 1860 roku, po wydaniu *Kultury Odrodzenia*, Burckhardt już niczego nie opublikował. Zatem wydanych za życia samego autora prac o sztuce mamy bardzo niewiele: wczesną książkę o sztuce miast belgijskich, tom poświęcony architekturze renesansu w obszernej historii sztuki pod redakcją Kuglera, hasła poświęcone sztuce w *Konversationslexikon* Brockhause, wreszcie, rzecz jasna, zasłużenie sławną *Der Cicerone*, swoisty przewodnik i zachęta do duchowego obcowania z dziełami sztuki Italii, do dziś chyba nieprześcigniony i wart lektury. Jakie miejsce zajmują tutaj wykłady Burckhardta?

Wykłady Burckhardta wypełniały znaczny obszar jego naukowej aktywności. Choć sam, dystansując się od akademickiego establishmentu, chętnie określał się

9. Naturalnie nie przeoczy też sformułowania o micie, który duchowo porusza do głębi, *das bewegte Mythos*, oraz faktu, że „życie”, „żywność” należą do najczęściej przez Burckhardta stosowanych, pozytywnych określeń, opisujących energię wyrazu i dynamikę formy artystycznej. Tutaj jest źródło *das bewegte Leben*, które Warburg podziwiał w poruszonych draperiach i gestach mistrzów *Quattrocenta*. O roli mitu w analizie wielkości greckiej kultury u Burckhardta zob.: E. Flaig, *Ästhetischer Blick und Griechischer Mythos. Wie Burckhardt für Europa einen Ursprung erfindet*, w: *Jacob Burckhardt und die Antike*, red. P. Betthausen i M. Kunze, Mainz 1998, s. 27-37.

10. Warto w tym miejscu zacytować znamienity fragment z *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, dotyczący wzajemnych relacji między potencjami państwa, religii i kultury: „Niekiedy zdają się one [tj. owe potencje, przyp. R.K.] wymieniać między sobą nawet pod względem spełnianych funkcji; istnieją epoki w pierwszym rzędzie polityczne, oraz epoki w pierwszym rzędzie religijne, a także przynajmniej takie momenty w dziejach, może nawet czasy całe, które zdają się w pierwszym rzędzie służyć wielkim celom kultury. Co więcej, nierzadko naglej zmianie podlega uwarunkowanie czegoś i bycie uwarunkowanym w obrębie owych trzech potencji. Nierzadko ogląd nasz błąka się i waha co do tego, która z nich jest aktywna, a która bierna. W każdym razie, w epokach wysoko rozwiniętej kultury, wszystko istnieje jednocześnie na wszystkich stopniach uwarunkowania i bycia uwarunkowanym, zwłaszcza wtedy, gdy dziezictwo wielu epok narasta stopniowo, warstwa po warstwie” – J. Burckhardt, *Werke, Kritische Gesamtausgabe*, T. 10: *Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte, mit dem Text der «Weltgeschichtlichen Betrachtungen» in der Fassung von 1905*, red. P. Ganz, München-Basel 2000, s. 371.

mianem „ignoranta”, „dyletanta”, to właśnie jego niebywale żywa działalność wykładowa wprost temu zaprzecza. Najważniejsze, obok *Kultury Odrodzenia* czy *Der Cicerone*, prace – wydana już po śmierci *Weltgeschichtliche Betrachtungen* oraz *Griechische Kulturgeschichte* – które słusznie uchodzą za świadectwo niezrównanej przenikliwości historycznej i interpretacyjnego mistrzostwa, są właściwie zbiorem jego wykładów. Jeśli przybierał miano „dyletanta”, to przede wszystkim w geście niezgody na dominujące wówczas w niemieckiej historiografii modele narracyjne i egzegetyczne – zarzucał im głównie, że stają się „gruzowiskiem faktów”, pozbawionym metodologicznej konstrukcji i sprecyzowanego celu opowiadaniem, nad którym czytelnik ziewa z nudów, opowiadaniem przyrządzonym wedle wybranych recept historyzmu. Jedna z tych recept głosiła, że historyk powinien skryć się w cieniu faktów, a te, układając się w żelazny łańcuch zdarzeń, przyczyn i sił, przemówią same za siebie. Jasne jest bowiem, że to, co się ostało, zwyciężyło, było więc tym samym słuszne, a nieodzowny przy takiej wierze w faktyczność relatywizm ukształtować powinien fundament obiektywizmu.

Burckhardt, jakkolwiek niejedno łączyło go z XIX-wiecznym historyzmem, zupełnie nie podzielał wiary w sprawczą moc i historiozoficzny zapał, wynikający z podobnych recept. Jego postulatem było obrazowe poznanie przeszłości, wprawiające w ruch władzę naoczności i wyobraźni – *Anschaung*. Jak zauważył w znakomitej przedmowie do *Griechische Kulturgeschichte*, to właśnie dzieła sztuki, dzięki swojej formie i zaszyfrowanej w nich ekspresji, najlepiej pozwalają nam wniknąć w przeszłość – poprzez sztukę bowiem ujawnia się, często bezwiednie i metaforycznie, określony typ ludzkiej wyobraźni, konkretnych postaw wobec świata, sposobów funkcjonowania kultury jako płaszczyzny przeciwstawnych dążeń, spod których czasem zdaje się przeświecać wręcz prekulturowa warstwa popędów: *der Trieb nach Macht*, pożądanie władzy, które, w średniowieczu na przykład jeszcze maskowane i powściągane poprzez wszechobecność sfery sakralnej, w renesansie wybucha gwałtownym, nietłumionym płomieniem.

Przeszłość jawiąca się w obrazowej formie nie jest bynajmniej ucieczką od faktów, retoryczno-eskapistycznym spektaklem. Obrazowość poznania urasta do rangi synonimu konstrukcji – tworząc obrazy, Jacob Burckhardt nie tylko ożywia przeszłość, ale i poszukuje w niej charakterystycznych postaw i typów, uświadamiających nam ciągłość dziejów i zarazem naszą odmiennność. Nawyk i siła obrazowej tradycji sprawiają, że wiek XIX pełen jest alegorii – ale w zaskakujący sposób są one pozbawione żywotnego znaczenia. U Greków natomiast myśl i obraz łączyły się w sposób naturalny w alegorii właśnie. Skąd ta różnica? Otóż w umysłowości greckiej mit stworzył niewyczerpane źródło oraz był łącznikiem pomiędzy różnymi sferami poznania. W epoce nowoczesnej, wraz z jej pragnieniem precyzji abstrakcyjnego

myślenia, inne rzeczy stały się „święte” – banki i budynki giełdy. A i tak wstydzi się ona symboli swego czasu – na przykład demona finansowego krachu. Wstydzi się samej siebie, więc zakłamuje swój czas bezbarwnymi, pozbawionymi prawdziwego życia figurami alegorycznymi.

W Burckhardta krytyce nowoczesności zarzut zafalszowania własnej tożsamości wraca nader często. Nie będzie zbyt pomyłką stwierdzenie, że kierując uwagę swoich słuchaczy ku dziejom minionym, szwajcarski historyk stawiał ich tym samym przed obowiązkiem wsłuchiwania się w ton współczesny. Burckhardt nie tyle chciał być wychowawcą, przewodnikiem, ile raczej, jak mawiał skromnie, „zostawiać pewne wskazówki”. Jego działalność wykładowa była zaiste imponująca: głosił wykłady uniwersyteckie, co oczywiste, ale także w ramach Historische und Antiquarische Gesellschaft, a oprócz tego wykłady otwarte w Bernoullianum oraz przed publicznością może niezbyt typową, za to dość licznie chyba w Bazylei reprezentowaną – Verein junger Kaufleute. Typowy dla bazylejskiej socjety zwyczaj uczęszczania na wykłady otwarte uczynił zeń figurę znaną i lubianą. Imponujący był również tematyczny zakres jego wykładów. Oto kilka przykładów: *Wenecja i Florencja w XV wieku*; *Rabelais i jego czasy*; *O charakterze Augusta*; *O znaczeniu Diona Chryzostoma dla znajomości jego czasów*; *O kilku figurach z przycółka Partenonu*; *O położeniu Europy w 1812 roku*; *O wykorzystywaniu modeli w architekturze*; *O serbskiej pieśni epickiej*; *Zamek w Blois*; *Przyszłość języka angielskiego jako języka światowego*; *Napoleon I w świetle najnowszych źródeł*; *O malarstwie narracyjnym*; *Bizancjum w X stuleciu*; *'Wallenstein' Schillera* itd.

Sam Burckhardt zwykł przekonywać wszystkich, że celem wykładów jest pobudzenie, prowokowanie do historycznego oglądu świata, ale także zajmujące spędzenie czasu. Wolno mieć nadzieję, że Czytelnik niniejszej książeczki nie dozna w tym względzie rozczarowania. Ich autor bowiem, zawsze zachowujący dystans do publiczności, nieznoszący akademickiej ekwilibrystyki, którą określał niepocholebnym mianem: *Aulaexhibitionismus*, tylko pozornie zdawał się na przypadek i swobodną improwizację. Wszystko było mianowicie starannie przygotowane. Ernst Ziegler, wydawca wykładów poświęconych epoce rewolucji, wylicza charakterystyczne dla bazylejskiego wykładowcy zabiegi stylistyczne: zdania wtrącone, wykrzyknikowe, analogie, paralele, porównania, wyrażenia z języka potocznego, porzekadła itd.

I jakby tego było mało, nad wszystkim panuje niepodzielnie niezwykle poczucie ironii, mające nie tylko funkcję poznawczą – ono nieustannie przypomina słuchaczowi (czytelnikowi), że dyskurs o przeszłości wciąż wydobywa z mroku aspekty świata współczesnego, aktualnego, których nie bylibyśmy zdolni sobie inaczej uprzytomnić, że profesja historyka jest darem i przekleństwem zarazem, jak powiedzieliby romantycy, *Doppelbegabung* – wrażliwość na dzieje tworzy jednocześnie czujność na

przemiany nowoczesności. Nierzadko relację przeszłości i nowoczesności wytycza paradoks – artyści antyku, średniowiecza, Rafael czy Rubens bezbłędnie odczytywali wymogi i plastyczne możliwości narzuconego im formatu przedstawiania, ale bardzo często nie liczono się z tym, kalecząc obrazy. Dziś, gdy nauczyliśmy się szanować oryginalny format, jego świadomość wśród twórców zdaje się zamierać.

Wykłady, które znalazły się w niniejszej publikacji, zostały wybrane z myślą o wskazaniu na melodię powracających *ritornelli* w myśli Burckhardta o sztuce. Najpierw Grecy – lud artystycznie najbardziej w dziejach uzdolniony, którego kulturze uczony poświęcił chyba najwięcej uwagi, o czym świadczy *Griechische Kulturgeschichte*. Zawarte tam rozważania o *polis*, micie, o greckim współzawodnictwie należą do najświetniejszych przykładów historiografii zajmującej się światem antyku¹¹. W oczach Burckhardta zjawiają się nie tylko jako źródło i wzorzec całej kultury europejskiej – choć mówimy i myślimy tak, jak nauczyli nas Grecy. Grecja starożytna to także nieustanne ostrzeżenie, wyrwijające nas z historycznej „dogmatycznej drzemki” – niebywałe bowiem uzdolnienia artystyczne i filozoficzne sąsiadowały tam z wszechwładzą *polis* nad jednostką¹², z szaleństwem wzajemnego wyniszczania się w permanentnej wojnie zewnętrznej i wewnętrznej. Nigdy dosyć przypatrywać się paradoksalnej strukturze życia greckiego, porównywania boskiej i diabolicznej siły greckiego ducha. Rozumienie Grecji to ni mniej, ni więcej tylko próba ogarnięcia własnej historycznej świadomości, badanie świata greckiego daje bowiem wgląd w mechanizmy wielkości i upadku, w anatomię kryzysu.

Można wybrać rozmaite drogi docierania do Grecji starożytnej. Ta poprzez piękno, zauważa Burckhardt, wydaje się nam najprostsza i najbardziej naturalna. Ale to złudzenie perspektywy – prędej czy później natrafimy na mit, „wielki ocean życia greckiego”, i nie wolno zamykać oczu na fakt, że nam, „epigonom”, niełatwo pojąć siłę greckiego mitu jako podstawy aktywności duchowej. *Das bewegte Mythos* – mit żywy, poruszony, gdyż poprzez mit wyraża się najgłębsze, duchowe poruszenie

11. Literatura omawiająca historiograficzne dokonania Burckhardta w odniesieniu do Grecji starożytnej jest bardzo obszerna. Warto może zwrócić uwagę na świetny wstęp do angielskiego tłumaczenia *Griechische Kulturgeschichte*, pióra Oswyna Murraya: J. Burckhardt, *The Greeks and Greek Civilization*, tłum. Sheila Stern, na podst. I wyd. oprac. O. Murray, New York 1998, s. XI-XLIV. Zob. także wstęp Wernera Kaegi: J. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte*, red. i wstęp J. Oeri, Berlin und Stuttgart 1989-1902, wyd. popr., na podstawie wyd. krytycznego oprac. F. Stähelin i S. Merian, Stuttgart und Basel 1930-1931, wyd. b.z. Schwabe & Co., Basel 1956-1957, wstęp W. Kaegi, T. 1, München 1977, s. VII-LIX. Zob. także publikacje Egona Flaiga oraz Karla von Christa: E. Flaig, *Angeschauter Geschichte. Zu Jacob Burckhardts „Griechische Kulturgeschichte“*, Rheinfelden 1987; E. Flaig, *Ästhetischer Blick und Griechischer Mythos. Wie Burckhardt für Europa einen Ursprung erfindet*, w: *Jacob Burckhardt und die Antike*, red. P. Betthausen i M. Kunze, Mainz 1998, s. 27-37; K. Christ, *Jacob Burckhardt und die Römische Geschichte*, „Saeculum”, 14: 1963, s. 82-122.

12. Fragmenty z *Griechische Kulturgeschichte*, poświęcone *polis*, przełożył na język polski Jerzy Rohoziński w: „Mówią Wieki” z marca 1998 r.

Greków. Można by rzec, że jest on obecny w życiu każdego mieszkańca Hellady od chwili narodzin, co więcej, Grecy nie mają pamięci początku innej niż pamięć mityczna. Toteż sztuka wcale nie musi dopiero szukać i na nowo tworzyć własnej, zamkniętej sfery obrazowej, bo zapewnia ją mityczna opowieść. Tutaj znajduje się tworzenie tej nieznającej odpowiednika naturalności i zrównoważonego piękna greckiej architektury czy rzeźby.

Nieuchronnie pojawia się jednak pytanie: jak to, czyżby wielkie cywilizacje Wschodu nie miały własnych, potężnie rozbudowanych mitologii? Przecież Grecy wręcz przejęli wiele motywów mitycznych ze Wschodu. Skąd przywędrował Dionizos?

Burckhardt potrafi ocenić odrębność i wielkość sztuki Egiptu chociażby. Najważniejsza różnica tkwi w stosunku do mitu oraz w innej konfiguracji sił pomiędzy sztuką, mitem, religią a polityką. Greków mianowicie cechowała niespotykana ruchliwość i umysłowa żywość, skłaniająca ich do ciągłych poszukiwań nad, na przykład, taką formą artystyczną, która wyrażałaby najróżniejsze znaczenia i aspekty tego samego tematu mitologicznego. Synteza żywej, zmiennej wyobraźni i *sophrosyne* dała w istocie klasyczną postać piękna. Wszelako w tej umysłowej tendencji do ciągłej, nieustannej rewizji krył się załazek upadku – kiedy rozpadła się klasyczna *polis*, cnota roztropności musiała ulec zagładzie, przeminęła więc także najświetniejsza forma sztuki. Bywało, że się odradzała, jak w Ołtarzu Pergamońskim, ale nie mógł już to być trwały renesans. Wybrali książki kucharskie, chociaż wierszowane.

Inny, kluczowy dla Burckhardta temat to naturalnie sztuka i kultura Odrodzenia, stwarzające okazję do wspomniania przede wszystkim Rafaela. W pewnym sensie pytanie zasadnicze, powracające niby echo pytania o Grecję, brzmi tutaj: jak zrozumieć niepowtarzalny fenomen odrodzenia się sztuki w XIV-XVI stuleciu, kiedy Italia była wstrząsana niekończącymi się wewnętrznymi waśniami? Wtedy to żądza władzy urosła do rangi wykoncypowanego wedle poznanych, obiektywnych reguł tworu artystycznego, a nowoczesna pycha objawiła się w całej swojej fascynującej i odrażającej krasie.

Rzecz jasna, Burckhardtowi nie chodzi o wykazanie, że ta sama zasada formuje, przenika czy piętnuje wszystkie dziedziny życia, jak chciał tego Hegel. Autor *Kultury Odrodzenia* usiłuje raczej odpowiedzieć na pytanie, czy uczucia religijne uległy tak głębokiej zmianie, że można by już mówić o pojawieniu się odrębnej wręcz moralności. Uznając, że dla Włochów epoki odrodzenia wyobraźnia uzyskała nowe, nieznane przedtem znaczenie w sferze doświadczenia religijnego, Burckhardt przekonuje, że to nie tylko nowa religijność zażądała nowej sztuki, ale i *vice versa* – sztuka, zbudowana na sojuszu nieomyślnej woli i wyobraźni, podporządkowanych godności tematu i tradycji stylotwórczej, przekształciła ze swojej strony sposób przeżywania religii.

Czy ta nowoczesna już świadomość władzy i dążeń niezwykle uzdolnionych jednostek, *Gewaltmenschen*, zbudzona ze średniowiecznego snu pod zasłoną wierzeń i przesądów, także w sztuce okazała się procesem o dwuznacznym, janusowym obliczu?

Z całą pewnością. Sztuka dojrzała, co prawda, do tego, by rzeczowo opisać świat rzeczy właśnie, lecz utraciła charakterystyczny dla średniowiecza zmysł *sacrum* – to Burckhardt zauważa już w *Der Cicerone*. Przekształcony model sztuki, otaczający kultem owych *Gewaltmenschen* – wielkich, dumnych i ambitnych jednostek – sprawił, że niektórzy artyści odwrócili klasyczny porządek tworzenia. Oto na przykład w twórczości Michała Anioła siła osobowości, potęga jego nienasyconej wyobraźni spycha na bok, marginalizuje godność tematu oraz jego tradycję. Wszak sam Michał Anioł twierdził, że nie ma żadnych nauczycieli oprócz natury, i może jeszcze Masaccia.

Burckhardt jednak oceniał rzecz całą negatywnie, roszczenia imaginacji wielkiego florenckiego rzeźbiarza były dlań śmiertelnym zagrożeniem dla klasycznego modelu twórczości, w którym osobowość artysty nie dominuje nad regułami formy i respektuje uszlachetnione przez tradycję *decorum* tematów. Michał Anioł oraz Rembrandt¹³, bohater jednego z najsłynniejszych i najbardziej kontrowersyjnych odczytów Burckhardta, w oczach szwajcarskiego uczonego stają się początkiem katastrofy, *initium calamitatis* świata nowoczesnego, świata pierwszeństwa nieokiełznanej woli i wyobraźni przed niepodważalnymi zasadami plastycznego kształtowania.

Odwrotnością i zaprzeczeniem ich wizji sztuki jest postawa Rafaela – w jego malarstwie wola, kunszt i pragnienie stapiają się w bezpośrednie wyczucie harmonijnej formy. Wola Rafaela jest synonimem zawsze trafnego wyboru, rozwiązań pewnych, jasnych i nieomylnych.

Również Rubens, którego Burckhardt lubił porównywać z Homerem, należy do pantheonu największych twórców ery nowożytnej. Jednym z fundamentów jego malarstwa jest umiejętność doskonałego pogodzenia dramatycznej akcji, wielkiej epickiej opowieści z formalnym uspokojeniem, wyciszeniem, zrównoważeniem całej kompozycji. Sztuka Rubensa przypomina idealnie skonstruowany utwór muzyczny, w którym ostatecznie wszelkie zamierzone w sferze treści i wyrazu dysonanse zostają „rozwiązane” w doskonałych współbrzmieniach akcentów optycznych i moralnych. Burckhardt zdaje się antycypować to, co jakieś osiemdziesiąt lat później Edgar Wind wyraził z typową dla siebie precyzją: sztuka, która wyraża często starcie, zamęt, gwałtowność, chaos, musi opierać się na surowej, zharmonizowanej strukturze formalnej. Estetyczna tautologia jest słabością.

13. W niniejszej publikacji pominięto słynny wykład Burckhardta o twórczości Rembrandta, gdyż od niedawna można go łatwo znaleźć w: J. Burckhardt, *Rembrandt*, tłum. R. Kasperowicz, „Ikonothea”, 16: 2003, s. 73-93.

Świadomość efektów optycznych, której Burckhardt upatruje w malarstwie Rubensa, zdaniem niektórych zdradza bezwiedną zależność szwajcarskiego uczonego od zwalczanych przezeń koncepcji artystycznych XIX stulecia¹⁴. Można się z tym zgodzić. Taka nowoczesność *à rebours* ma jeszcze jeden wymiar, o którym warto wspomnieć, a którego najwymowniejszym świadectwem jest wykład o formacie obrazu. Otóż Burckhardt jawi się tutaj nie tylko jako jeden z najbardziej oryginalnych i samodzielnych historyków sztuki XIX wieku, ale także jako jeden z najbardziej przenikliwych myślicieli o sztuce. Owa aktualność jego refleksji po części wynika chyba z tego, że w jego koncepcji kultury było miejsce dla formalnej analizy *Madonny della Sedia* Rafaela, *Bitwy Amazonek* Rubensa, wzniosłości Homera, kulinarnego kunsztu Greków i społecznego statusu greckich artystów. I dla Burckhardta wszechstronność nigdy nie oznacza deklamatorskiej erudycji, lecz głębokie przeżywanie historii, otwierające jej aktualny sens. Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że odnoszą się doń słowa wygłoszone kiedyś przez Herdera o twórczości Szekspira: „Voluit! Quiescit!” Historia kultury Burckhardta nie jest tylko historią i formą wiedzy – jest formą sztuki. Nie sposób wątpić, że zaprezentowane w niniejszym wyborze wykłady w pełni to potwierdzą¹⁵.

14. *Enzyklopädie der geisteswissenschaftlichen Arbeitsmethoden*, red. M. Theil, część 6; *Methoden der Kunst- und Musikwissenschaft*, oprac. M. Gosebruch, Braunschweig; Ch. Walthers, München; W. Wiora, Saarbrücken, München-Wien 1970, s. 35–36.

15. Przełożone wykłady Burckhardta na podstawie następujących wydawnictw: *Artyści greccy w oczach Greków, O alegorii w sztukach pięknych, Format i obraz, O historii sztuki jako przedmiocie wykładu na katedrze uniwersyteckiej, O pozycji sztuk w historii świata* – J. Burckhardt, *Die Kunst der Betrachtung. Aufsätze und Vorträge*. red. H. Ritter, Köln 1997; *Rubens* – J. Burckhardt, *Rubens*, Wien-Leipzig 1940; *O sztuce gotowania u późniejszych Greków, Listy pani de Sévigné* – J. Burckhardt, *Vorträge 1844-1887*, red. E. Dürr, Basel 1918.

Niniejszy wybór wykładów Jakoba Burckhardta jest w pełnym tego słowa znaczeniu owocem pewnego kompromisu. Celem było przede wszystkim ukazanie sylwetki Burckhardta jako historyka sztuki i wskazanie najważniejszych obszarów jego zainteresowań. Toteż w antologii znalazły się teksty w przekonaniu jej autora najbardziej charakterystyczne, oddające także styl wypowiedzi i dukt refleksji szwajcarskiego humanisty. Z pewnością wiele innych wykładów Burckhardta zasługiwałoby na miejsce w tej publikacji. Można by tu wspomnieć o wykładzie poświęconym paradoksom malarstwa historycznego, malarstwu narracyjnemu, znaczeniu mitu i agonu w sztuce Grecji antycznej, wreszcie obszerne a słynne i w ostatnich latach na nowo odkrywane cykle, poświęcone obrazowi ołtarzowemu czy problematyce kolekcjonerstwa. Niestety, nieuniknione ograniczenia uniemożliwiają rozszerzenie ram niniejszej antologii.

Natomiast dwa teksty, które w niej zamieszczono, wykraczają poza ramy wąsko pojętej historii sztuki. Są to rozdziały *O sztuce gotowania u późniejszych Greków* oraz *Listy pani de Sévigné*. Wykłady te prezentują Burckhardta jako historyka kultury, unaoczniając zarazem, w jak poważnym stopniu myślenie bazylejskiego historyka odbiegało od standardów XIX-wiecznej historii kultury, przy jednoczesnym głębokim zakorzenieniu w przyjętych przezeń regulach oceny przeszłości i umysłowości mniej lub bardziej wybitnych aktorów dziejowej sceny. Burckhardt, posługując się w mistrzowski sposób ironią historyczną, zderzając zachowania i poglądy minionych pokoleń z oczekiwaniami i uprzedzeniami współczesności, próbował dokonać sztuki tyleż niezwykłej, co karkołomnej – znalezienia pośredniej drogi pomiędzy antyhistorycznymi wymogami klasycyzującej estetyki i postulatem etycznego oglądu dziejów a presją XIX-wiecznego historyzmu, który oczekiwał zrozumienia nieuniknioności przemian poprzez akceptację samego faktu zmienności, niestałości wszystkiego oraz apologię procesualności historii. Spośród trzech potencji świata historycznego: religii, sfery politycznej oraz kultury ta ostatnia, przypomnijmy, jest najbardziej spontaniczna, nieprzewidywalna, ale też tylko ona w sposób właściwy ocala pamięć i pozwala zrozumieć współczesność w obliczu tego, co minęło.