

WSTĘP

How can we know the dancer from the dance?

W.B. Yates, *Among School Children*

Jacob Burckhardt przyszedł na świat w Bazylei w 1818 roku, zmarł – także w Bazylei – w roku 1897. Ta prosta chronologia i topografia ma znaczenie nieprzypadkowe. Burckhardt był jednym z najciekawszych obserwatorów i analityków XIX w., wielkiego wieku przemian. Miał sposobność przyglądać mu się w całej jego rozciągłości i różnorodności z pozycji pozornie niezaangażowanego widza, ukrytego w niezwykajnie bogatym w talenty, dosyć jednak prowincjonalnym zakątku Europy¹. Pierwszy zachowany list Burckhardta, nakreślony niewprawną jeszcze ręką małego Köbi, pochodzi z 27 sierpnia roku 1820², ostatnie listy – z roku jego śmierci. Burckhardt przez całe swoje życie prowadził bardzo bogatą korespondencję. Zachowany jej korpus jest zaiste ogromny, liczy grubo ponad tysiąc listów. Trudno byłoby znaleźć przypadek analogiczny – znamienitego historyka sztuki i kultury oraz wykładowcy uniwersyteckiego, który pozostawiłby po sobie równie bogatą i fascynującą spuściznę epistolograficzną. Oczywiście w swojej epoce Burckhardt nie jest wyjątkiem, był to bez wątpienia kolejny moment rozkwitu epistolografii, zresztą niejeden z wybitnych historyków i przed nim, i po nim oddawał się z lubością pasji korespondowania³. O wyjątkowości listów szwajcarskiego uczonego świadczy ich charakter – Burckhardt poddaje namysłowi proces własnego dojrzewania i edukacji⁴, analizuje

1. O swojej Bazylei zwykł mawiać, że jest *Krähwinkel*. Tak czy owak, oprócz Burckhardta w Bazylei znalazły się wówczas takie postaci, jak Johann Jacob Bachofen, Friedrich Nietzsche, Wilhelm Dilthey, Arnold Böcklin czy Heinrich Wölfflin.

2. „Liebe Vater! I bin di Jaköbsli!“ – 27 sierpnia 1820 r.

3. Por. wstęp Williama M. Caldera do: U. von Wilamowitz-Moellendorff, *Selected Correspondence 1869-1931*, oprac. W.M. Calder, Napoli 1983, s. 1-19.

4. Odnosi się to przede wszystkim do stopniowego dystansowania się do celu i sensu studiów teologicznych oraz rosnącej fascynacji historią; dla jej poznania Burckhardt wypracowuje oryginalny, oglądowy *modus* analizy i prezentacji – jej ulubionym narzędziem jest historyczna wyobraźnia, aktywna przede wszystkim jako ogląd (*Anschauung*), wgląd w wyobraźnię przeszłych epok, tworzenie przekrojów przez potencje historii, wreszcie swoisty osąd terażniejszości w zwierniadle przeszłości. Listy są najważniejszym źródłem do poznania meandrów kształtowania się tej metody uprawiania historii i jej roli w procesie samopoznania oraz edukacji – por. przede wszystkim: W. Hardtwig, *Geschichtsschreibung zwischen Alteuropa und moderner Welt. Jacob Burckhardt in seiner Zeit*, Göttingen 1974.

otaczający go świat, rozwija refleksję historyczną, docierającą czasami niemal do granic historiozofii, przypatruje się zjawiskom sztuki i kultury z podziwu godną wnikliwością, wystawiając świadectwo nie tylko własnej wiedzy i inteligencji, estetycznemu smakowi i zainteresowaniom artystycznym, ale przede wszystkim epoce *in politicis*, głębokość diagnozy której zestawiano, nie bez racji, z Alexisem de Tocqueville'm dla przykładu.

Burckhardt całe swoje życie, z wyjątkiem kilkuletniego pobytu na Politechnice w Zurychu (1855-1858), spędził w ukochanej Bazylei. Wielokrotnie zwracano uwagę na to, że jego sposób postrzegania tak przeszłości (np. Renesansu), jak i współczesności był w niemałej mierze perspektywą osoby wychowanej i wykształconej podług wzorów świadomego własnej świetnej tradycji bazylejskiego patrycjatu⁵. W tej opinii tkwi niewątpliwie ziarno prawdy, wszelako z listów wyraźnie wynika, że Burckhardt spogląda na owo dziedzictwo z niemałym dystansem, zabarwionym tak charakterystyczną dlań ironią. Będąc konsekwentnym krytykiem nowoczesności, był on jednak, *per fas et nefas*, człowiekiem nowoczesności. Przejawia się to przede wszystkim w jego przekonaniu, jakże charakterystycznym dla kultury przełomu pierwszej i drugiej połowy XIX stulecia, że wykształcenie historyczne⁶, pojmowane m.in. jako fundament dziedzictwa (*Alt-Europa*) i myśli o kulturze, stanowi jeden z ostatnich bastionów broniących przed zalewem nowoczesnego barbarzyństwa, którego źródłem i zarazem przejawem były zerwanie z tradycją oraz niezdolność do jej zrozumienia jako podstawy twórczości, a także nowoczesny model edukacji, mylący faktograficzną erudycję („gruzowisko faktów”) z prawdziwym poznaniem historycznym. Stąd kpiny Burckhardta pod adresem *virii doctissimi, erudissimi* – mianem tym obdarzał przede wszystkim uczonych niemieckich, dla których synonimem historyczności był kult faktów⁷, wepchniętych w sztywny, aprioryczny model takiej czy innej historiozofii. Z czasem zaczął dostrzegać także przejawy nacjonalistycznej dewiacji, pojawiające

5. Burckhardtowie, którzy osiedlili się w Bazylei w XVI w., należeli do najważniejszych rodzin tego miasta. Dla przykładu, w latach 1655-1798 w każdym roku funkcję burmistrza (lub członka rady miejskiej) pełnił ktoś noszący to nazwisko. Ponadto bardzo często członkowie rodziny Burckhardtów piastowali stanowiska uniwersyteckie bądź wysokie godności duchowne. Zob. o tym np.: L. Gossman, *Basel in the Age of Burckhardt. A Study in Unseasonable Ideas*, Chicago and London 2002, s. 203-206.

6. Zob. H. Schnädelbach, *Filozofia w Niemczech 1831-1933*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1992, s. 60-81. Por. także: W.H. Bruford, *The German Tradition of Self-Cultivation. „Bildung” from Humboldt to Thomas Mann*, Cambridge 1975.

7. Burckhardt zarzucał im ponadto, że ich prace nie nadają się do czytania, są nudne oraz hermetyczne. Postawa metodologiczna wspomnianych uczonych prowadzi do całkowitej partykularyzacji wiedzy i dlatego nie są oni w stanie zaprezentować żadnej spójnej wizji przeszłości. Podobne obawy wyrażał w swoim artykule z 1884 r. np. Hermann Usener, który chorobie specjalizacji i partykularyzacji wiedzy chciał przeciwstawić odrodzony ideał jedności poznania, praktykowany w Platońskiej Akademii i Arystotelesowskim Liceum (jako sumy wszystkich nauk) – zob. H. Usener, *Vorträge und Aufsätze*, Leipzig und Berlin 1907, s. 86-87, 101-102. W ironicznej postawie Burckhardta uwidacznia się również jego dystans w stosunku do dogmatów pozytywistycznej historiografii – kultu faktów „samych w sobie”, progresywnego determinizmu, ewolucjonistycznego optymizmu i wreszcie ignorowania poznawczych implikacji przyjętego modelu narracji historycznej.

się w pracach niemieckich historyków. Upolitycznienie niemieckiej historiografii było niewątpliwie jedną z przyczyn, dla których odrzucił propozycję objęcia katedry historii w Berlinie po Leopoldzie von Ranke⁸, w owym czasie najbardziej prestiżowe stanowisko w akademickim świecie tej dyscypliny. Owa krytyka historiografii, przeprowadzona przez człowieka historycznego, przypomina po trochu atak na historię antykwaryczną i monumentalną Friedricha Nietzschego. Tam jednak, gdzie Nietzsche stawiał „życie” i formy jego ponadhistorycznej ekspresji (sztuka), Burckhardt nadal widział miejsce dla historii – historii oczyszczonej z wątpliwych pretensji poznawczych (w ujęciu teologicznym i heglowskim dla przykładu czy historii jako narzędzia moralizowania w kontekście „szczęścia i nieszczęścia”). Dzieje oglądane są tutaj w przenikaniu się i wzajemnym oddziaływaniu trzech potencji: polityki, kultury i religii, ostatecznie ukazującej trwałość i żywość aktywności duchowej człowieka – ducha, który może się zmieniać, ale nie przemija.

Atoli nie jest to żaden „moment” heglowski, jak podejrzewano⁹, lecz nowoczesne rozumienie pojęcia duchowej energii człowieka jako siły poznawczej i twórczej. Dopiero w poczuciu jej ciągłości (jako trwania tradycji lub jej zerwania, jako „kryzysu”¹⁰) można postawić pytanie o historyczność własnej epoki i historyczność własnego stanowiska. Jeśli historia ma być oparciem dla zagrożonej nowoczesnością egzystencji, powinna rzucić światło na jej genezę. Można zaryzykować przypuszczenie, że *Kultura Odrodzenia we Włoszech* jest jedną z Burckhardtowskich prób znalezienia odpowiedzi na to pytanie¹¹.

Listy zawierają cały katalog grzechów świata nowoczesnego: powierzchowność i nieszczerość powszechnej edukacji, której następstwem będzie rozbudzenie niemożliwych

8. Na temat Burckhardta i jego stosunku do Rankego, także w kontekście porównania koncepcji dziejów obu badaczy, zob. przede wszystkim: F. Gilbert, *History. Politics or Culture? Reflections on Ranke and Burckhardt*, Princeton 1990. Por. także: H. Angermeier, *Ranke und Burckhardt*, „Archiv für Kulturgeschichte”, 69: 1987, s. 407-452; E. Schulin, *Das alte und neue Problem der Weltgeschichte als Kulturgeschichte*, „Saeculum”, 33: 1982, s. 161-173; J. Rüsen, *Die Uhr, der die Stunde schlägt. Geschichte als Prozess der Kultur bei Jacob Burckhardt*, w: *Historische Prozesse*, red. K.G. Faber und Ch. Meier, München 1978, s. 186-217. Ze starszej literatury wymienić należy: A. von Harnack, *Ranke und Burckhardt*, „Die Neue Rundschau”, 62: 1951, s. 73-88.

9. Podejrzenia co do rzekomego heglizmu Burckhardta ostatecznie rozwiewa: P. Ganz, *Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien” und die Kunstgeschichte*, „Saeculum”, 40: 1989, s. 193-212; tenże, *Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien”. Handwerk und Methode*, „Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte”, 62: 1988, s. 24-59.

10. O teorii kryzysów (*Sturmlehre*) Burckhardta, zob. przede wszystkim: T. Schieder, *Die historischen Krise 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. Zu seiner Vorlesung über das Studium der Geschichte (den Weltgeschichtlichen Betrachtungen)*, Heidelberg 1983 [Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse, 1983, 2].

11. Por. uwagi Petera Ganz na temat trzech przenikających się warstw historyczności: średniowiecza, renesansu i epoki nowoczesnej jako filaru kompozycji *Kultury Odrodzenia we Włoszech*: P. Ganz, *Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance in Italien”...*, s. 24-59.

do zaspokojenia ambicji i wstąpienie na scenę owych *terribles simplificateurs*, reprezentujących nowego i złowrogiego ducha polityki, kult postępu, pragnienie zmiany dla samej zmiany, dominację miernoty w sferze kultury jako skutek postulatów bezwzględnej równości, uniformizację form życia i jego militaryzację, tyranie prasy (kontrolowanej w znacznej mierze, jak mniemał, przez Żydów), udział mas w polityce, brak jednorodnego stylu artystycznego i hipertrofię historycznych pseudostylów, brzydotę nowoczesnego Londynu i Paryża, muzykę Wagnera, malarstwo Courbeta, nuworyszostwo oraz wścibstwo Żydów¹² i tak dalej. Jak łatwo zauważyć, jest to lista patologii typowa dla XIX-wiecznych krytyków świata nowoczesnego¹³. Dla Burckhardta, znów w sposób bardzo typowy, prawdziwym przełomem politycznym, źródłem kryzysu było *Maschinenstaat*¹⁴ Fryderyka Wielkiego i Wielka Rewolucja Francuska, zaś umysłowym symbolem Jean-Jacques Rousseau. W gruncie rzeczy nowoczesność to epoka pozbawiona własnego oblicza artystycznego i wyzuta z prawdziwej wolności politycznej, epoka politycznej blagi, czas nieprawdopodobnej hipokryzji i oszukiwania samego siebie, wreszcie „epoka felietonu” zastępującego prawdziwą refleksję. Jednak kulturowy elitaryzm i historyczny eskapizm byłyby rozwiązaniami polowicznymi. Kryzys nowoczesności bierze się także z błędnego odczytania przeszłości jako narzędzia poznania. Ten, kto tak jak Burckhardt chce stać na – straconej tak czy owak – pozycji kustosa *Alt-Europa Bildung*, musi podjąć trud analizy „prawdziwych” kryzysów w dziejach, zaś taka interpretacja przeszłości jest możliwa tylko wtedy, gdy odrzuci się przekonanie, że cała historia „pracowała” na to, kim dziś jesteśmy. Innymi słowy, szwajcarski uczonej jak mało kto uświadamiał sobie, że badanie przeszłości powinno przyjąć postać tworzenia przekrojów przez dzieje, w których ujawnia się „wyobraźnia” dawnych epok, mentalność ludzka, której osią pozostaje *der handelnde*,

12. Por. A. Mattioli, *Jacob Burckhardts Antisemitismus. Eine Neuinterpretation aus mentalitätsgeschichtlicher Sicht*, „Schweizerische Zeitschrift für Geschichte”, 49: 1999, s. 469-530.

13. Por. J. Wenzel, *Jakob Burckhardt in der Krise seiner Zeit*, Berlin 1967; E. Heftrich, *Hegel und Jacob Burckhardt. Zur Krisis des geschichtlichen Bewusstseins*, Frankfurt am Main 1967; D. Gross, *Jacob Burckhardt and the Critique of Mass Society*, „European Studies Review”, 8: 1978, s. 393-410; P. Brantlinger, *Bread & Circuses. Theories of Mass Culture as Social Decay*, Ithaca – London 1983; W. Hardtwig, *Jacob Burckhardt und Max Weber. Zur Genese und Pathologie der moderner Welt*, w: *Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien*, red. H.R. Guggisberg, Basel – München 1994, s. 159-190. U nas ważna pozycja: J. Jedlicki, *Świat zwyrodniały. Lęki i wyroki krytyków nowoczesności*, Warszawa 2000, a także: Z. Moros, *Jacob Burckhardt – Kasandra XIX wieku*, w: *Między „rajem” a „więzieniem”*. *Studia o literaturze i kulturze Szwajcarii*, red. B. Rowińska-Januszewska, Poznań 2004. Za tę uwagę bibliograficzną serdecznie dziękuję Prof. Andrzejowi Pieńkosowi.

14. Krytyka ta ma źródła w romantycznej koncepcji organicznej wspólnoty, przeciwstawionej atomizacji społecznego społeczeństwa i mechanizmowi nowoczesnej polityki („wielki młyn, który miele wszystko bez ustanku i bez celu”, jak u Novalisa chociażby), por. np.: M. Frank, *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie*, Frankfurt am Main 1982, s. 165-185; W. Kaegi, *Die Vorträge Jacob Burckhardts über „Die Zeit Friedrich des Grossen”*, „Historisches Jahrbuch”, 74: 1954, s. 520-531. Szerzej o metaforach organicystycznych i mechanicystycznych w ówczesnych studiach nad społeczeństwem, por. np.: S. Lukes, *Durkheim. Życie i dzieło*, przeł. E. Klekot i E. Szul-Skjoldkrona, Warszawa 2012, s. 167-196.

strebende und duldende Mensch. Relacja między przyczyną a skutkiem zawsze pozostanie wielką zagadką, podobnie jak tajemnicą dziejów jest np. geniusz artystyczny. Dlatego dzieje są raczej sceną możliwości, a nie fatalistycznym teatrem konieczności. *Amor fati* to rezygnacja, którą Burckhardt zastępuje raczej kontemplatywnym ujęciem przeszłości, przede wszystkim poprzez dzieło sztuki, uhistoryczniony odpowiednik *Die Entsagenden* Goethego z powieści o Wilhelmie Meistrze.

Listy Burckhardta są przeto fascynującym wejrzeniem w kształtowanie się jego poglądów na naturę i cele poznania historycznego. Wbrew *virii doctissimi*, historyk musi wyzwolić się z dyktatury faktów i pokusić o przywrócenie rangi myśleniu za pomocą przekrojów i analogii. Jeśli rozpatrzmy współlistnienie i współdziałanie trzech potencji: kultury, polityki i religii, to znakiem rozpoznawczym duchowych tendencji epoki może stać się dominacja jednej z tych matryc świata dziejowego w określonym momencie historii.

Co może wydawać się zaskakujące, nowoczesność jest dla Burckhardta właściwie epoką dominacji kultury. Na pierwszy rzut oka listy zdają się zadawać kłam takiemu stwierdzeniu, Burckhardt z niesłabnącą ciekawością (i odrazą) przypatruje się bowiem światu polityki. Wszelako to kultura dyktuje dziś prawa, a to oznacza, że polityka nabiera znamion estetyczności – zarzut, że Burckhardt estetyzował dzieje¹⁵, należy w rzeczy samej odwrócić i wskazać, że polityka, stając się celem samym w sobie, przemienia się w dzieło sztuki – tak wolno odczytać przesłanie słynnego rozdziału *Państwo jako dzieło sztuki z Kultury Odrodzenia we Włoszech*.

Tym większego znaczenia nabiera jego nigdy nienasycona fascynacja sztuką. Godzi się przypomnieć, że sam Burckhardt postrzegał siebie przede wszystkim jako historyka sztuki. Po rezygnacji ze studiów teologicznych¹⁶ (związanej z głębokim kryzysem wiary religijnej, którą ostatecznie był utracił) Burckhardt studiował w Berlinie (i Bonn) historię (m.in. pod kierunkiem Rankego i Droysena) oraz historię sztuki. Listy znów są w tym przypadku niezastąpionym źródłem do poznania jego poglądów na sztukę, ewolucję jego upodobań artystycznych („kacerskich”, jak żartobliwie mawiał, ponieważ w coraz większym stopniu doceniał sztukę baroku, z czego ostateczne konsekwencje wyciągnął jego uczeń Heinrich Wölfflin i następcy Wölfflina, jak August Schmarsow

15. Por. E. Flaig, *Ästhetischer Historismus? Zur Ästhetisierung der Historie bei Humboldt und Burckhardt*, „*Philosophisches Jahrbuch*”, 94: 1987, s. 79-95. W. Hardtwig, *Der Verwissenschaftlichung der Historie und die Ästhetisierung der Darstellung*, w: *Formen der Geschichtsschreibung*, red. R. Koselleck, H. Lutz und J. Rüsen, München 1982, s. 147-191.

16. Burckhardt, zgodnie z wolą ojca, ukończył w latach 1837-1839 cztery semestry studiów teologicznych, ale ich nie kontynuował i, rzecz jasna, zarzucił myśl o karierze duchownego. O ewolucji jego poglądów na teologię i rolę wychowania religijnego, zob. przede wszystkim: T.A. Howard, *Religion and the Rise of Historicism. W.M.L. de Wette, Jacob Burckhardt, and the Theological Origins of Nineteenth-Century Historical Consciousness*, Cambridge 2000. Z dawniejszej literatury zob. przede wszystkim: A. von Martin, *Die Religion Jacob Burckhardts. Eine Studie zum Thema Humanismus und Christentum*, München 1947, a także: K. Löwith, *Jacob Burckhardt*, Stuttgart 1984 [zasadniczą część tej edycji stanowi: K. Löwith, *Jacob Burckhardt: Der Mensch inmitten der Geschichte*, 1936].

czy Albert Erich Brinckmann¹⁷), wreszcie ukazują w pełnym świetle jego model interpretacji dzieł sztuki. Traktując rzecz w największym skrócie, możemy stwierdzić, że Burckhardt, uczeń Franza Kuglera, dążył do zachowania równowagi między analizą formy a powiązaniem dzieła z jego kulturą. Forma artystyczna jest zjawiskiem wyjątkowo skomplikowanym, gdyż kryje w sobie nieprzenikloną zagadkę twórczej indywidualności. Ale nie jest ona w żadnym razie romantyczną z ducha ekspresją osobowości. Forma ma przede wszystkim ogromny potencjał wizualny i ekspresyjny – stąd wizja świata unaoczniająca się w obrazie stanowi raczej rozwiązanie konkretnego problemu artystycznego, zgodnie z ideą „Kunstgeschichte nach Aufgaben”¹⁸, i nieodzownymi czynnikami interpretacji tej sytuacji problemowej są intencje zleceniodawcy, ramy gatunku artystycznego, trwanie tradycji tematycznych, a wreszcie oczekiwany efekt wizualny. „Świadomość efektów optycznych”, które Burckhardt tak podziwiał w sztuce ukochanego Rubensa¹⁹, można wywodzić, co prawda, z estetyki Roberta Vischera i formalistów, ale nie idzie tutaj o genealogię koncepcji, ile raczej o uchwycenie zasad artystycznej świadomości epoki. Za formą nie kryje się abstrakcyjna idea piękna, ale określona funkcja poznawcza dzieła. Wyobraźnia artystyczna syntetyzuje mechanizmy widzenia i kształtowania, podlegające, choć nie do końca, świadomości artystycznej epoki. Dlatego Burckhardt tak mocno podkreślał znaczenie tematu jako tradycji sposobów rozwiązywania zadań artystycznych w sztuce dawnej. Postać świata, której kształt nadaje artysta, nie daje się niczym zastąpić. *Daseinbilder* czy *Existenzbilder* to synonimy wykreowanej przez twórcę wizji świata, będące wskazówkami do pojmowania sztuki jako formy życia. Nie można jednak rozumieć formy jako czysto autonomicznej ewolucji sposobów kształtowania. Jej zależności funkcjonalne należą do elementów jej eksplikacji w takim samym stopniu co warunki widzenia. Temat i reguły gatunku odgrywają rolę niezbędnego przewodnika po labiryntach wyobraźni. Tutaj rysuje się także sens polemiki Burckhardta ze sztuką mu współczesną. Mówiąc słowami Schellinga, pod którymi Burckhardt podpisałby się chyba bez większych zastrzeżeń, artysta dawny postępował od centrum ku peryferiom, praktyka artysty nowoczesnego jest tego dokładną odwrotnością. Nie sposób ukryć, że w poglądach Burckhardta wyraźnie widać, jaki dług zaciągnął u Goethego i Schillera. Pewność działania i równowaga wyobraźni oraz celu, charakteryzująca np. Rubensa, płynęły z uwzględnienia przez twórcę roli formatu obrazu

17. Por. o tym ostatnio: E. Levy, *Baroque and the Political Language of Formalism (1845-1945): Burckhardt, Wölfflin, Gurlitt, Brinckmann, Sedlmayr*, Basel 2015.

18. Por. N. Huse, *Anmerkungen zu Burckhardts „Kunstgeschichte nach Aufgaben”*, w: *Umgang mit Jacob Burckhardt. Zwölf Studien*, red. H.R. Guggisberg, Basel – München 1994, s. 245-261; N. Meier, *Kunstgeschichte und Kulturgeschichte nach Aufgaben*, w: *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, red. P. Ganz, M. Gosebruch, N. Meier und M. Warnke, Wiesbaden 1991, s. 415-437.

19. Zob. J. Burckhardt, *Wykłady o sztuce. Wybór, tłum., wstęp, oprac. R. Kasperowicz*, red. nauk. A. Ziemia, Warszawa 2008, s. 102-118.

czy określonej tradycji tematycznej. Artysta współczesny jest już ślepy na te drogowskazy. Wszędzie tam, gdzie osobowość zyskuje prymat przed zadaniem, sztuka wędruje na manowce. Jej odległymi prawzorami są Michał Anioł i Rembrandt, absolutyzujący pewne rozstrzygnięcia formalne jako cele same w sobie. Artystą *par excellence* nowoczesnym jest, rzecz jasna, Wagner, „morderca opery”, lecz także Courbet.

Burckhardt był zatem nie tylko historykiem sztuki, ale też żywo reagującym obserwatorem sztuki sobie współczesnej. Jego krytyka nowoczesnej twórczości artystycznej jest na pewno dosyć jednostronna. Poniękad stanowi to następstwo oczekiwań, które formułował pod adresem sztuki w ogóle²⁰. Na tle kryzysu i niestabilności świata nowoczesnego sztuka była dlań na pewno swoistym *refugium* i w tym sensie Burckhardt kontynuuje do pewnego stopnia romantyczny postulat „religii sztuki”. Dobitym tego świadectwem pozostaną listy z podróży do ukochanej Italii²¹. Konkluzja taka jest jednak niepełna. Burckhardta prześladowało pytanie, dlaczego w epoce takiego moralnego zepsucia, jakim był Renesans, powstała tak wspaniała i niedościgniona twórczość artystyczna. Idea autonomicznej wyobraźni, kreującej wbrew historii czy poza nią, zupełnie tego nie wyjaśnia. Otóż wydaje się, że sztuka, w swojej historyczności, posiada własną dynamikę, której wektor jest skierowany,

20. Prawzorem artysty nowoczesnego jest dla Burckhardta Rembrandt, którego *exklusive Lichtmalerei* symbolizuje wczesny moment deprecjacji i ostatecznego niweczenia fundamentalnych zasad sztuki – osobowość Rembrandta dominuje nad stabilizującymi funkcjami stylu i przesłania rozwiązywanie problemów artystycznych. Miarą sztuki nowoczesnej jest brak stosowności, chaos relacji pomiędzy sztuką a życiem (zaprzeczeniem takiej sytuacji była dla Burckhardta twórczość Rubensa, żyjącego w doskonałej harmonii z postulatami i możliwościami artystycznymi swojej epoki), niezasadniony kult nowości i oryginalności. Uwagi Burckhardta, co prawda dosyć rzadkie i raczej przypadkowe, dotyczące np. Maneta i Courbeta, są bez wyjątku negatywne. Ucieleśnieniem sztuki nowoczesnej jako „blagi” pozostaje dlań Victor Hugo. Ale postawa Burckhardta była znacznie bardziej złożona. Cenił np. bardzo ważnych, niezwykle biegłych w swym kunszcie klasycyzujących twórców, jak Ernst Stückelberg czy Charles Gleyre. Najciekawszym przykładem jest, rzecz jasna, jego długoletnia przyjaźń z Arnoldem Böcklinem, którego bardzo wspierał na początku jego drogi artystycznej, sugerując mu np. podróż do Włoch (w 1848 r.) oraz zachęcając do studiowania dawnych mistrzów włoskich w ramach tego, co Carl Justi jakże trafnie nazwał *Museumkultur*. Późniejszy triumf Böcklina, ucieleśniającego w swojej sztuce modernistyczną wizję antyku trafnie skrojoną do wymogów smaku wilhelmińskiego *Bildungsbürgertum*, był w niemalym stopniu efektem porad Burckhardta. Ich przyjaźń uległa gwałtownemu zerwaniu, gdy Böcklin wykonał w 1869 r. fresk *Magna Mater* dla muzeum bazylijskiego na Augustinergasse, którego to dzieła Burckhardt nie zaakceptował. Zresztą już wcześniej ingerował w prace Böcklina, odradzając mu w obrazie *Maria Magdalena nad ciałem Chrystusa* przejęcie pewnych rozwiązań ze słynnego *Leichnam Christi* Holbeina (np. ukazania ciała martwego Chrystusa z profilu). Zob. o tym np.: S. Marchand, *Arnold Böcklin and the Problem of German Modernism*, w: *Germany at the Fin de Siècle: Culture, Politics and Ideas*, red. S. Marchand and D. Lindenfeld, Baton Rouge 2004, s. 129-166; N. Meier, *Emilie Linder und Jacob Burckhardt: Stiften und Sammeln für die Öffentliche Kunstsammlung Basel*, Basel 1997, s. 96. O kulcie Rembrandta i jego odrzuceniu zob.: J. Stückelberger, *Rembrandt und die Moderne: Der Dialog mit Rembrandt in der deutschen Kunst um 1900*, München 1996.

21. Por. interesujący artykuł: M.-J. Heger-Etienvre, *Portrait de Jacob Burckhardt en voyageur: ses expériences comparées de Paris, Londres et Vienne*, w: *L'idée du style...*, red. S. Frommel, A. Brucculeri, Roma 2013. Dziękuję Prof. Andrzejowi Pieńkosowi za zwrócenie uwagi na tę pozycję.

by tak rzec, w przeciwnym kierunku. Żywiołem dziejów jest zmiana, sztuka, jako „wtóre stworzenie idealne”, „das einzig irdisch Bleibende”, zwraca się ku temu, co niezmiennie. Jeśli historia jest domeną idei, sztuka jest schronieniem idealności. Historia zaciera swoje ślady, sztuka natomiast je utrwała. Ostatecznie siła sztuki nie polega na tym, że jest ona ahistoryczna, bo w żadnym razie nie jest, i podlega przecież działaniu potencji polityki i religii. Sztukę, w wymiarze jej wyższego przesłania, można ująć jako siłę antyhistoryczną, gdyż trwałością swojej formy oraz niepowtarzalnością ukazanej przez siebie wizji świata tę historię przekracza i unieważnia. Za sto lat mało kto będzie pamiętał, komu przypadło zwycięstwo w bitwie pod Sedanem. Gdybyśmy jednak utracili choćby najmniejszy obraz Rafaela, straty tej nie da się powetować, ponieważ znaczenie i prawda tego dzieła istniały tylko w nim i tylko dzięki niemu. Sztuka jest więc najważniejszym gwarantem pamięci. Dostarcza ona wzorów zupełnie inaczej, niż czyni to historia. Jeśli historia naprawdę może stać się *magistra vitae*, to wyłącznie dzięki potędze artystycznej wyobraźni. Nie chodzi jednak o to, by przeszłość przeobrazić w dzieło sztuki, czego chciał właśnie Nietzsche. Rzecz w tym, by nasze doświadczenie świata wzbogacić i „duchowo poszerzyć”. Historia dostarcza schematów rozumienia, sztuka unaocznia idealny porządek, który jest przedmiotem naszego podziwu dla niego samego.

Ciekawe, że w tym zestawie wyobrażeń dziedzictwo weimarskiego klasycyzmu i romantyczny kult sztuki współistnieją bez większych napięć. Tym, co pozwala na ich względnie bezkolizyjne działanie, jest funkcja historycznej wyobraźni. Dzieje są jej przedmiotem, refleksja historyczna jej celem, sztuka zaś rzuca na nią ożywcze światło, dzięki czemu kontury epoki i jej cele widzimy dokładniej, pełniej. Jeśli historia dostarcza schematów myślenia i jego motywacji, to sztuka oferuje naoczne przykłady, jest retoryką *ad oculos*. Dodać warto na marginesie, że Burckhardt był mistrzem ekfrazy, czemu wielokrotnie dał wyraz w *Der Cicerone* czy w *Erinnerungen aus Rubens*.

Ta egzemplaryczność sztuki i poezji przejawia się w pełni w listach. Burckhardt staje się przewodnikiem po sztuce i poezji, doradza swoim adresatom lektury i sposoby ich czytania. Jest to tym bardziej zrozumiałe i usprawiedliwione, że sam, o czym powszechnie wiadomo, podejmował liczne próby poetyckie, lecz ostatecznie zrezygnował z nich na rzecz studium historii. Jeśli w jego życiu wyobraźnia historyczna zastąpiła wyobraźnię poetycką, to Burckhardtowski paradygmat poznawania dziejów jest tego rewersem.

Adresaci listów Burckhardta są także niejako świadkami jego duchowej autobiografii. Z romantycznego wielbiciela swej duchowej ojczyzny, Niemiec, z czasem przeobraża się w krytyka kultury i polityki państwa niemieckiego. Romantyczna postawa upojenia z czasem zostaje ukryta pod maską przykładowego filistra. Romantyczna, quasi-religijna komunია z historią z czasem zostaje zastąpiona ideałem ascetycznego

uczonego²², który – tak przynajmniej sądził Nietzsche, słuchacz jego wykładów – nauczył się skrywać swoje prawdziwe oblicze. Afektowany romantyk i egzoteryczny adorator dziejów przemienił się w ezoterycznego estetę i historyka, prawdziwego wizjonera przyszłości i „ostrowidza” przeszłości – takim chciał go widzieć Aby Warburg²³. Dla kulturalnej elity Bazylei Burckhardt był arbitrem smaku, wyrocznią w sprawach sztuki i historii²⁴. W oczach szerokiej publiczności czytelniczey pozostawał zawsze autorem *Der Cicerone* i *Kultury Odrodzenia we Włoszech*. Dziś, zważywszy na jego poglądy na politykę, chętnie określa się go mianem „konserwatysty”, zago-rzałego krytyka liberalizmu i socjalizmu²⁵, stawiając obok Alexisa de Tocqueville’a, Wilhelma Roepkego, Edmunda Burke’a czy José Ortegi y Gasset’a.

Podobne etykiety można mnożyć, ale nie ma większego sensu rozstrzygać, która z nich jest bliższa prawdy. Listy na szczęście wzbogacają i dodatkowo komplikują wizerunek Burckhardta, którego osobowość wydaje się nieuchwytna, pozbawiona gwałtownych akcentów, nakreślona grą półcieni, aluzji, ironicznych skojarzeń raczej aniżeli silnym konturem „spokojnej wielkości”. Dziś może bardziej podziwia się jego wykłady, które złożyły się na *Historię kultury greckiej* oraz sławne *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, ugruntowujące pozycję Burckhardta już nie tylko jako wybitnego historyka, ale wręcz myśliciela historycznego. Nic dziwnego, że Burckhardt, jako „Gestalt”, był przedmiotem adoracji w George Kreis (Kręgu Georgego)²⁶, zaś

22. Właśnie ta ascetyczność tak uderzyła Wölfflina podczas ich pierwszego spotkania: dystans i rezerwa Burckhardta, nadzwyczaj oszczędne wyposażenie domu, w którym mieszkał, składające się ledwie ze stołu, kilku krzeseł, pianina i rycin Piranesiego na ścianach: zob. H. Wölfflin, *1864-1945. Autobiographie, Tagebücher und Briefe*, wyd. J. Gantner, Basel-Stuttgart 1984, s. 8 – list do rodziców z 19 października 1882 r. Por. także: W. Hardtwig, *Geschichtsreligion – Wissenschaft als Arbeit – Objektivität. Historismus in neuer Sicht*, „Historische Zeitschrift”, 252: 1991, s. 1-32.

23. Warburg nazywał Burckhardta: „ein Nekromant bei vollem Bewusstsein”, „ein Aufklärer” i przeciwstawiał go postaci Nietzschego. Por. o tym: B. Roeck, *Aby Warburgs Seminarübungen über Jacob Burckhardt im Sommersemester 1927*, „Idea. Werke – Theorien – Dokumente. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle”, 10: 1991, s. 65-89.

24. Por. np.: W. Schlink, *Jacob Burckhardts Künstlerrat*, „Städel Jahrbuch”, 11: 1987, s. 269-290. Hermann Hesse, który przyjechał do Bazylei dwa lata po śmierci Burckhardta i zaprzyjaźnił się tam z Rudolfem Wackernaglem i Jacobem Wackernaglem (Rudolf był historykiem, autorem obszernej historii Bazylei, Jacob – cenionym językoznawcą), wiele lat później (w 1951 r.) wspominał, że cała atmosfera duchowa Bazylei była przesyciona obecnością Burckhardta, uważanego powszechnie za *arbiter elegantiarum*: „otaczałem się ludźmi”, pisał Hesse, „których lektury, podróże, myślenie, koncepcja historii, nawet sposób prowadzenia konwersacji niczym nie były tak mocno naznaczone, jak właśnie postacią Jacoba Burckhardta” – por. R. Freedman, *Hermann Hesse. Pilgrim of Crisis*, London 1981, s. 89. Hesse uważał, że największy wpływ na uformowanie się jego poglądów miała rodzinna atmosfera domu, nasycona postawą pietystyczną, wielcy chińscy myśliciele oraz właśnie Burckhardt, „[...] jedyny historyk, któremu zawsze zostałem oddany z ufnością, czcią i przepelnionym wdzięcznością duchem rywalizacji” – jw., s. 377.

25. Por. *Jacob Burckhardts Vorlesung über die Geschichte des Revolutionszeitalters in den Nachschriften seiner Zuhörer*, red. E. Ziegler, Basel – Stuttgart 1974; nowsza edycja: *Jacob Burckhardts Werke. Band 28. Kritische Gesamtausgabe. Geschichte des Revolutionszeitalters*. Na podstawie rkpsu wyd. i opr. W. Hardtwig, S. Kießling, B. Klesmann, Ph. Müller und E. Ziegler, München – Basel 2009.

26. Chodzi zwłaszcza o prace Edgara Salina. O grupie George Kreis i jej ideałach edukacyjno-politycznych zwięźle i bardzo interesująco pisze M. Lane, *Plato's Progeny. How Plato and Socrates Still Captivate the Modern Mind*, London 2001, s. 120-128.

Hermann Hesse²⁷ sięgnął do jego pism, by wykreować w *Grze szklanych paciorków* kluczowego bohatera, jakim jest Pater Jacobus. Postać wyłaniająca się z listów to uczony reprezentujący klasycyzm na pozór ideał nieustępliwego w swym odosobnieniu humanisty, lecz ideał zabarwiony młodzieńczym przeżyciem romantycznej koha-bitacji natury, sztuki i dziejów w pejzażu historycznym, którego nie ożywia już choćby symbolicznie zakryta obecność Boga, historyka krytycznego w stosunku do świata i ironicznego w stosunku do samego siebie. Klasycyzm Burckhardta jest zawsze przełamana poczuciem wielkiego kryzysu romantycznego i dokonującą się na jego oczach aktualizacją wszelkich potencjalności świata nowoczesnego, toteż patos podziwu dla starożytności nigdy nie pociąga za sobą pragnienia klasycystycznej rekonkwisty duchowej. Jeśli już, to estetyczna utopia Schillera przeistacza się w całkowicie zinternalizowany ideał ascetycznego kształcenia wyobraźni artystyczno-historycznej, której nawet blisko do *imaginative reason* wiktoriańskich krytyków, jakkolwiek bez ich wiary w sprawczość mitologii w nowoczesnym świecie i bez pragnienia nowej, nowoczesnej mitologii. Listy Burckhardta²⁸, jakże szczęśliwe i rzadkie połączenie elegancji języka, ironicznego precyzji ekspresji, siły myśli i żywości doświadczenia, pozostaną świadectwem i miernikiem nieprzeciętnej, twórczej i oryginalnej wyobraźni, jaką odznaczał się ten świetny uczony, humanista i esteta w jednej osobie. Listy te są niezawodnym potwierdzeniem słuszności uwagi innego wielkiego humanisty, Enneasza Sylwia Piccolominiego, gdy pisał blisko cztery stulecia wcześniej: „Amant se artes hae [eloquentia et pictura] ad invicem. Ingenium pictura expetit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum et summum”²⁹.

27. Hesse podróżował po Italii zawsze z *Der Cicerone* pod ręką – por. G. Decker, *Hermann Hesse. Wędrowiec i jego cień*, z niem. przeł. E. Borg, M. Przybyłowska, Warszawa 2014, s. 185. Szeroko o funkcjach i tradycji historyczno-artystycznej, z których wyrasta „przewodnik” Burckhardta, zob. Ch. Tauber, *Jacob Burckhardts „Cicerone”. Eine Aufgabe zum Genießen*, Tübingen 2000. Mówiąc w wielkim skrócie, w świadomości kulturowej podróżników z krajów niemieckojęzycznych do Italii ostatnich dwóch dekad XIX i pierwszych dekad XX w. *Der Cicerone* odegrał taką rolę, jak wcześniej *Podróż włoska* Goethego.

28. Symbolicznego znaczenia nabiera tutaj fakt, że ostatni uniwersytecki wykład Burckhardta został poświęcony listom Madame de Sévigné, będącym arcydziełem zmysłu obserwacji i stylu w epoce, w której wszak nie brakowało świetnych statystów politycznych i epistolografów.

29. „Sztuki te [tj. krasomówstwo i malarstwo] miłują się wzajemnie. Malarstwo wymaga umysłu bystrego, podobnie jak krasomówstwo, umysłu nie pospolitego, lecz wzniosłego i najdoskonalszego”.