

Ryszard Kasperowicz

Katolicki Uniwersytet Lubelski

JACOB BURCKHARDT I RELIGIA SZTUKI

Temat niniejszego szkicu, *Jacob Burckhardt i religia sztuki*, zdaje się w sposób nader dogodny i rzekomo oczywisty łączyć sferę religii i sztukę, gdzie punktem przecięcia miałyby być poglądy wielkiego szwajcarskiego historyka. Nie oznacza to jednak, by owo gładkie sformułowanie, „religia sztuki”, nie budziło licznych wątpliwości. Zdarzało się nawet, że zaprzeczano po prostu istnieniu takiego fenomenu, zaś samo wyrażenie traktowano jako mylącą metaforę, niebezpieczną zbitkę słowną. Hannah Arendt, na przykład, stanowczo odmawiała racji bytu takiemu pojęciu, utrzymując, że sztuka żadną miarą nie jest w stanie dźwignąć się do rangi religii, zając jej miejsca. Arendt poruszyła ten problem w świetle XIX-wiecznego, kluczowego także dla rozumienia sztuki, procesu sekularyzacji, i przekonywała, że stopniowa anihilacja sfery transcendentnej wcale nie oznacza, „...jakoby kategorie religijne i transcendentne miały zostać przekształcone w na wskroś doczesne cele i wzorce...”¹. Jakkolwiek wiele zależy tutaj od tego, jak pojmiemy sztukę, religię oraz ich funkcje, można się zgodzić z tym trzeźwym osądem, a jednocześnie przekonująco wykazać, że w XVIII i XIX stuleciu często pojawiały się koncepcje, zgodnie z którymi sztuka może, i wręcz powinna, przejąć rolę religii; trzeba tutaj od razu dodać, że ta substytucja sztuki w miejsce religii posiadać miała wymiar nie tylko społeczny, lecz także jednostkowy, oferując nierzadko obietnicę zbawienia albo przynajmniej wyzwolenia już nie w bardzo obcej, problematycznej, eschatologicznej perspektywie, lecz w odczuciu bliskości i bezpośredniości estetycznego uniesienia². Czy historyk zechce i powinien rozstrzygać zasadność i dorzeczność takich pomysłów, pozostaje sprawą otwartą.

Z pewnością wygodniej byłoby ulec presji językowych oraz pojęciowych strażników czystości i mówić o quasi-religijnej czy quasi-mistycznej aurze sztuki, którą z takim zapalem starali się sprokurować romantycy mniejszego i większego kalibru. Niestety, taki fortel nie zda się na wiele. Wackenroder i Tieck, Novalis i Hölderlin, Coleridge i Wordsworth, Victor Cousin i Aloysius Bertrand, autor niesamowitego *Gaspard de la Nuit*, arcydzieła romantycznego kultu fragmentu, naprawdę odczuwali,

¹ H. Arendt, *Koncepcja historii: starożytna i nowożytna* [w:] H. Arendt, *Między czasem minionym a przyszłym. Osiem ćwiczeń z myśli politycznej*, tłum. M. Godyń, W. Madej, wstęp P. Śpiewak, Warszawa 1994, s. 87.

² *O różnych interpretacjach „religii sztuki” w epoce nowoczesnej (tj. od końca XVIII w.) i związanych z nią oczekiwaniami*, zob. ostatnio: Bernd Auerochs, *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006, s. 10–18.

z niespotykaną intensywnością, obecność jakiegoś *vinculum substantiale* pomiędzy sztuką i religią; inaczej rzekłszy, sztuka i religia jawiły się im jako dwie strony tego samego zjawiska. Czyż nie starczy nam dziś cierpliwości, by z sympatią przyjrzeć się wysiłkom Rungego, który swojej twórczości, najzupełniej odległej od utrwalonej tradycji ikonograficznej i wszelakiej ortodoksji, nadawał sens sakralny oraz symboliczny, będąc niestrudzenie przekonany, że tylko sztuka otwiera drogę do poznania mistycznego i boskiego charakteru wszechświata, nawet jeśli tym kosmosem jest i nim rządzi Bóg panenteistów? O czym pouczają nas dzieje słynnego *Teschener Altar*, Friedricha, owego „Krzyża w górach”, „sakralnego pejzażu”, jeżeli wolno się tak wyrazić, któremu von Ramdohr wytknął, że deformuje religijny sens tradycji wyobrażeń Ukrzyżowanego?³ Jak zresztą wiadomo, obraz niemieckiego mistrza, pierwotnie dedykowany królowi szwedzkiemu Gustawowi Adolfowi IV, został zakupiony przez Grafa von Thun, lecz nigdy nie wisiał w zamkowej kaplicy, tylko w sypialni tego arystokraty. Jak to się stało, że *Madonnę Sykstyńską* Rafaela otoczono w XIX wieku w Niemczech kultem o narodowo-estetycznym charakterze, zupełnie już oderwanym od religijnego przecież rdzenia tego wspaniałego dzieła?

Przywołane tutaj chaotycznie przykłady powinny nam unaocznic, jak złożone i jak różnorodne problemy kryją się za zasłoną „religii sztuki”. W tym właśnie tkwi oczywiście słabość, ale i atrakcyjność owego konceptu. Dlatego też nie będzie stratą czasu próba wyodrębnienia kilku choćby wątków tej skomplikowanej i barwnej materii, której historyczny wzór możemy dziś podziwiać, a proces jej tkania, wolno twierdzić, jeszcze się nie skończył.

Pierwszy problem, zasługujący ze wszech miar na uwagę, stanowi dla historyka wyzwanie bez obietnicy odpowiedzi. Jeśli bowiem rację ma Etienne Gilson, przekonując, że psychologia jednostki jest dla historii przeszkodą nie do pokonania, to każdy adept tej dyscypliny z wielką ostrożnością, a z większym jeszcze niepokojem przystępuje do uchwycenia relacji pomiędzy religijnym sentymentem twórcy, by posłużyć się językiem Shaftesbury’ego, a modelem jego twórczości, definiowanym poprzez takie elementy, jak kreacjonistyczny rozmach twórczości, religijna żarliwość i bezkompromisowość wizji, syntetyczna jedność życia i sztuki, wreszcie dzieło postrzegane w perspektywie ofiary i objawienia. Jak pisał jeden z praojców tej doktryny, Wilhelm Heinse, „Wer sich der Kunst ergibt, muss das, was er als Mensch ist und sein könnte, aufopfern”⁴. Sakralizacja języka artystycznego i estetyzacja życia to fenomeny doskonale praktykowane przez romantycznych artystów, którzy z upodobaniem przybierali szaty kapłana i męczennika, rysy tak trafnie uchwycone w Balzakowskim portrecie Frenhoffera. Wszelako była to li tylko maska, czasem wręcz maskarada i publiczny rytuał, obliczony na doraźny efekt. Jak jednak oddzielić pozę od charakteru, gdzie można wykryć psychologiczną granicę pomiędzy tworzeniem a jakąkolwiek postacią wiary? Jakie jest miejsce religii i sposobów jej przeżywania w sferze takiej teorii sztuki, która twórczość uświęca i odciska na niej piętno transcendentnego szyfru? Czy z zewnętrznych symptomów artystycznego działania można odczytać głębię zinterio-

³ Wypowiedź von Ramdohra i komentarz do niej można łatwo odnaleźć w: *Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I. Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente*, Hrsg. von Werner Busch und Wolfgang Beyrodt, Stuttgart 1986, s. 117–125.

⁴ Zob. o tym: W. Hoffmann, *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt am Main 1989.

ryzowanego doświadczenia religijnego? Skoro się zgodzimy, że cała tak postawiona kwestia wykracza zarówno poza twórców działających *ad maiorem Dei gloriam*, jak również poza ekskluzywny klub spektakularnych konwertytów w rodzaju Augusta Wilhelma Schlegla, to zostaniemy skonfrontowani z bardzo groźną praktyką odwróconej reakcji na tajemniczą dziedzinę ekspresji dzieła sztuki. Zamiast bowiem rozważyć jej sens miarą artystycznych problemów, bywamy skłonni widzieć w niej grafologiczny zapis osobowości artysty, w tym także siły jego religijnych uczuć. A że jest to reakcja nieomal spontaniczna i niełatwo się jej przeciwstawić, poucza nas już Vasari, który w żywocie Perugina przestrzega, by jego pełnych słodyczy i pobożności wizerunków Madonny nie brać za dobrą monetę, jako że nauczyciel Rafaela był człowiekiem bezbożnym i chciwym mamony.

Niezastąpionego przykładu dostarcza tutaj muzyka, zgodnie wysławiana przez romantyków jako sztuka najpierwsza, najpierwotniejsza, najbardziej zbliżona do języka idealnego, jako sztuka absolutna, której należy słuchać w „nabożnym skupieniu” (Herder), gdyż jest „religią na wskroś objawioną”, jak czytamy u Tiecka⁵. Carl Hinrichs⁶ dobitnie pokazał, jak wielkie znaczenie dla pogłębionego zrozumienia muzyki Beethovena, twórcy *Die Geschöpfe des Prometheus*, posiada neoplatońska wykładnia porządku świata, symbolizowana między innymi przez postać Prometeusza, emblematyczną figurę niemieckiego romantyzmu. Ale Beethoven jest też autorem *Christus am Ölberge* i gigantycznej *Missa solemnis*. Rozpatrując te dzieła jako powiązaną biografią całość, zgodnie z postulatem Diltheya o konieczności poznania całości życia psychicznego artysty, możemy zdać się tylko na ryzykowne spekulacje co do religijności Beethovena, która w rzeczy samej bardziej chyba przypominała wiarę w historyczne przeznaczenie i *Humanität*, niżli cokolwiek innego.

Tak przynajmniej wolno podejrzewać, zważywszy na finał *IX Symfonii* czy jeden z zeszytów konwersacyjnych, gdzie kompozytor zanotował: „Sokrates i Jezus byli moimi wzorami”. Atoli na współczesnych oraz na kształtowanie się romantycznej legendy Beethovena największy wpływ wywarła jego nieugiętość i nieustępliwość, absolutna wierność własnej twórczości, bezwarunkowe podporządkowanie egzystencji sztuce, co faktycznie przywodzi niechybnie na myśl totalność aktu religijnej wiary. Było to częścią owego nieokiełznania i porywczosci, która odpychała Goethego, lecz także fascynowała, każąc mu widzieć w muzyce Beethovena „wspaniałość i niedorzeczność”. Wyznawcy religii sztuki mieli, jakżeby inaczej, swój wzorzec „świętości”, antropologiczny model „człowieka pięknego”. Goethe był jednym ze współtwórców tego etyczno-estetycznego ideału i dla Beethovena zabrakłoby tam już chyba miejsca – jego osobowość była zbyt gwałtowna, pozbawiona harmonii.

Koncepcja „człowieka pięknego”, wywodząca się jeszcze z postawy manierystycznego *il corteggiano*, została sformułowana, niech będzie wolno przypomnieć tylko najważniejszych autorów, w pismach Winckelmannna, Schillera i Goethego. Jej aksjologiczne mechanizmy były zakorzenione w historycznej utopii antycznej Grecji, gdzie miała panować doskonała równowaga pomiędzy sztuką i naturą, religią i twórczością, pięknem i wiedzą. „W Grecji artysta i mędrzec [często] byli jednym, kraj ten

⁵ Klasyczne opracowanie tego zagadnienia: C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, tłum. A. Buchner, Kraków 1988 (rozdz. 5 i 6).

⁶ C. Hinrichs, *Ranke und die Geschichtstheologie der Goethezeit*, Göttingen–Frankfurt–Berlin 1954.

znał wielu Metrodorów. Mądrość podawała rękę sztuce i tchnęła w jej posągi dusze niepospolite” – głosił Winckelmann. Osobowość człowieka, wsparta na pogodzie charakteru i fizycznej tężyznie, rozwijała się swobodnie i harmonijnie, Grecy nie znali owego przekleństwa nowożytności, mianowicie rozpadu integralnego człowieczeństwa na różne kunszty i nauki, na sferę prywatną i publiczną, nie wstrząsała nimi walka popędu formy i popędu zmysłowości, która tak przejmowała Schillera. Autor *Listów o wychowaniu estetycznym człowieka*, całkiem podobnie jak Goethe czy Winckelmann, remedium na schorzenia człowieka nowoczesnego znalazł w sztuce, w popędzie gry, zabawy, ponieważ tylko w akcie tworzenia i odtwórczego przeżycia człowiek odzyskuje, choćby i na moment tylko, swoją jedność, całość oraz, co najważniejsze, wolność.

W rzeczy samej bowiem nieruchomym centrum, wokół którego krążą inne pomysły, składające się na mikrokosmos idei „człowieka pięknego”, jest zasada wolności. Ona to nadaje rytm i dynamikę owej koncepcji. Grecję uważano za krainę politycznej wolności, był to nieodzowny warunek rozkwitu twórczości artystycznej. Wolność polityczna z kolei pozwalała na pogłębienie wolności wewnętrznej. Egzystencja pojednana z naturą, będąca właściwie jednością natury ludzkiej, pojednaniem wiedzy i celowości tworzenia, obdarzyła Greków „szlachetną prostotą i spokojną wielkością” w wyrazie figury ludzkiej, wyzwalając ich przy tym od wszelkiej pruderii i hipokryzji. Sięgnijmy raz jeszcze po manifest Winckelmanna:

„Przepiękni młodzieńcy tańczyli nie odziani na scenie teatru, a Sofokles, wielki Sofokles, był pierwszym, który w młodości dał takie widowisko swym współobywatelom. Fryne kąpała się na oczach wszystkich Greków podczas misteriów eleuzyjskich; [...] wiadomo również, że w czasie pewnej uroczystości młode Spartanki tańczyły całkiem nago na oczach młodych mężczyzn. Jeśli to kogoś razi, niechaj zważy, iż także pierwsi chrześcijanie, zarówno kobiety, jak mężczyźni, byli chrzczeni lub zanurzani jednocześnie w tej samej chrzcielnicy bez żadnej osłony”⁷.

Całkiem niezależnie od faktu, jakie osobiste znaczenie miało dla Winckelmanna piękno marmurowych efebów, przytoczony tutaj, karkołomny w swojej perswazyjnej wymowie fragment ujawnia jeszcze jeden, niezwykle istotny aspekt całego zagadnienia – ukrytej zazwyczaj, podskórnej polemiki z chrześcijaństwem. Ascetycznej i nienaturalnej religii chrześcijańskiej, skojarzonej z instytucjonalną hipokryzją, nietolerancją i papistycznymi spiskami, przeciwstawiono pogodę oraz wysoki ideał etyczny antycznej religii sztuki w prostym tego słowa znaczeniu. Hegel posługiwał się tym określeniem, choć jemu akurat obcy był duch estetycznego pogaństwa, żeby przypomnieć tutaj tytuł ważnej książki Henry’ego Hatfielda⁸. Już w młodzieńczych pismach z filozofii religii Hegel nadał religii Greków miano „religii wyobraźni”, podziwiając potężną siłę mitologicznych wyobrażeń, które tak głęboko wryły się w umysłowość i pojmowanie religii przez lud grecki, że w istocie wyobraźnia religijna i wyobraźnia narodowa Greków stopiły się w jedno, tworząc niepowtarzalną obyczajowość. „Kto, nie obeznany z historią miasta Ateny, jego kultury i jego prawodawstwa, spędził w jego murach

⁷ Cytaty z Winckelmanna przytoczone za: J.J. Winckelmann, *Myśli o naśladowaniu greckich rzeźb i malowideł*, tłum. J. Maurin-Białostocka [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, wybór, przedmowa i komentarze E. Grabska i M. Poprzęcka, wyd. drugie uzupełnione, Warszawa 1989, s. 167, 173.

⁸ H. Hatfield, *Aesthetic Paganism*, Cambridge, Mass. 1963.

jeden rok, mógł je dobrze poznać dzięki jego świętom”⁹. Dziś jednak, w kształcie naszych czasów, staroniemiecka wyobraźnia nie napotyka niczego, z czym mogłaby się zespolić, zaś to wszystko, co w Starym i Nowym Testamencie ma wymiar historii, pozostaje całkowicie obce naszym obyczajom, „kulturze sił psychicznych i fizycznych”, narzeka Hegel.

Należałoby więc, proponuje Hegel podążając za wskazówkami Herdera, przywrócić prawdę dla wyobraźni; gdzieś tutaj miały też swą genezę marzenia Schellinga o nowej mitologii, która, jak ongiś grecka tragedia, stałaby się fundamentem sztuki jednoczącej na powrót rozbite społeczeństwo i przywracającej żywotność imaginacji. Dla Hegla, dozgonnego wielbiciela zmysłowego kształtu pięknego człowieczeństwa i duchowej treści w rzeźbie klasycznej, antyczną Grecję można opisać, jak pamiętamy z wykładów o filozofii dziejów, za pomocą pojęcia „pięknej indywidualności”, znajdującej swoje ucieleśnienie w subiektywnym i obiektywnym dziele sztuki. Należy przy tym zawsze pamiętać, że w gruncie rzeczy Hegel ma tutaj na myśli kształtowanie jednostki. Kulminacją jej wolności i oderwania od partykularyzmu jest państwo jako dzieło sztuki. Słabość epoki nowoczesnej polega właśnie na kryzysie państwa i religii, a najbardziej dojmującą i wyrazistą jego postacią okazuje się upadek znaczenia i wpływu przedstawień religijnych na wyobraźnię – „najwyższe przeznaczenie sztuki”, jej związek z religią, odeszły w przeszłość, przed wizerunkami Madonny i świętych już nie zginały kolan.

Dla wielu współczesnych Hegla taka diagnoza zachowywała swoją bezwarunkową ważność i aktualność; w odróżnieniu jednak od niemieckiego historyzofa, dostrzegającego w zjawiskach XIX-wiecznej sztuki rozumne konsekwencje rozwoju samoświadomości ducha, ten niepokojący stan religii i kultury napawał ich dręczącym pesymizmem. Jakąś nadzieję na lepsze jutro zdawała się zwiastować refleksja nad dziejami, nie tyle z potrzeby poznania, ile z wiary w możliwość zawrócenia biegu dziejów. Idealizacja wybranych momentów w historii sztuki miała przynieść najpierw reformę wyobraźni artystycznej, a poprzez nią odrodzenie autentycznej i żarliwej religijności. Był to potężny ruch o wielu obliczach, przenikający całe XIX stulecie, a jego energię dodatkowo dynamizował trwający od około połowy XVIII wieku proces odkrywania i przywracania rangi tzw. *les primitifs*, artystom tworzącym, z grubsza biorąc, przed Rafaelem i okresem wielkiej transformacji sztuki, jaka się dokonała w czasie klasycznego renesansu. W tym właśnie wątku „religii sztuki” projekt artystycznej odnowy i estetycznej przemiany, zakładający oczyszczenie formy, intensyfikację wyrazu i estetyczną szczerłość, z nadzwyczajną łatwością splótł się z motywami religijnego i moralnego odrodzenia. Niemieccy artyści spod znaku Bractwa św. Łukasza – paradujący po Rzymie, ku uciesze przechodniów, w staroniemieckich beretach, jakie niby to znali z płócien uwielbianego Dürera – postulowali na przykład powrót do czystego konturu, płasko kładzionych barw lokalnych, płytkiej przestrzeni i pragnęli wyrugować między innymi barokowy światłocień oraz iluzję przestrzenności jako elementy sztuki powstałej po rozpadzie jedności Kościoła i synonim artystycznego kłamstwa. Angielscy prerafaelici domagali się na nowo malarstwa prawdy natury, wnikliwej obserwacji każdego

⁹ G.W.F. Hegel, *Pisma wczesne z filozofii religii*, tłum. G. Sowiński, posłowie ks. T. Węclawski, Kraków 1999, s. 240.

szczególności w przyrodzie, co łączyli bardzo często z umiłowaniem pewnych wątków literackich i ostrą krytyką społeczną. Ich naturalizm, który tak oburzał ówczesną publiczność, ściągnął na nich krytykę samego Dickensa. Niewiele im to jednak zaszkodziło, gdyż do ich defensorów należał sam wielki John Ruskin. Był on jednym z głównych propagatorów „religii sztuki” w Anglii 2. połowy XIX wieku, niezawodnie stapiając „niebotyczne uwielbienie rozkoszy estetycznej”, jak scharakteryzował „religię sztuki” niezapomniany Johann Huizinga, z wizją twórczości artystycznej jako pracy, kreacji włączającej człowieka na powrót w Boski łańcuch stworzonego piękna i społeczny porządek zbiorowego, moralnego wysiłku. Ruskin swojego wzorca przeszłości doszukał się w sztuce gotyckiego kamieniarza, rzeźbiącego z miłością i werystyczną prawdą kapitel gotyckiej kolumny, w twórczości mistrzów weneckich, którzy połączyli wirtuozeryjną formę z niespotykanym odczuciem migotliwości oraz naturalności piękna. Ruskin nienawidził w zasadzie wszystkiego, co nowoczesne – linii kolejowych, stalowych mostów, fabrycznych kominów, niszczących przyrodę i piękno dawnej Anglii, odrazą go przejmował widok i dźwięk parowców kursujących na Lido, które brukały nadziemskie harmonie gotyckich laskowań w weneckich domach i pałacach.

Tę nienawiść do świata nowoczesnego, gdzie ze średniowiecznego twórcy – rzemieślnika uczyniono robotnika – nędzarza, odbierając mu godność, zadowolenie z pracy i poczucie piękna, świata, w którym subtelny, samotny wędrowiec musi ustąpić prymitywnej zgrai hałaśliwych turystów, podróżujących do Wenecji, o zgrozo, pociągami, Ruskin sytuował na szerszym tle historycznych przemian. Początkiem końca był dla niego renesans, czas, w którym bezgraniczna żądza biegłości artystycznej stała się synonimem doskonałości, kult indywidualizmu i rywalizacja unicestwiły model artysty – rzemieślnika, zaś sztuka sama – nieporna swego przeznaczenia jako interpretacji prawdy, a także piękna natury jako moralnego szyfru boskiej kreacji – zaczęła się upodabniać do nauki. Dla artysty oznacza to zgubę, czym innym bowiem jest fakt sztuki, a czym innym fakt nauki. Turnera mało obchodzi, jakiego rodzaju ciałem niebieskim jest słońce i jaka temperatura panuje w jego wnętrzu. Za to z największą wnikliwością będzie badać, jak światło słoneczne pada o świecie na powierzchnię wody, jak barwi i oświetla powierzchnię muru obrośniętego mchem, jak oddać jego blask w scenie męki rzymskiego konsula Regulusa, tak by widz ujrzał pełnię wizualnego zjawiska, a zarazem odczuł niszczącą siłę słonecznego światła.

Sam Ruskin, prorok z Brantwood i największy, obok Carlyle’a czy Arnolda, społeczny krytyk Anglii wiktoriańskiej, stanowi dla nas przykład bardzo cenny, gdyż ukazuje, że akolici „religii sztuki” należeli nie tylko do wybranego kręgu estetów, przerafinowanych znawców i szyderych *dandies*, jak Pater i Wilde nieco później na Wyspach. Ruskin nie był też bezkrytycznym wrogiem nauki, wprost przeciwnie, ten wszechstronnie wykształcony absolwent Oksfordu zajmował się geologią, botaniką i meteorologią w sposób tyleż ścisły i naukowy, co znamionujący swobodę i inteligencję świetnego amatora. Wszelako Ruskin, podobnie jak i inni zwolennicy „religii sztuki”, gwałtownie występował przeciwko nieumiarkowanym pretensjom nauk pozytywnych i z całych sił dążył do uchronienia tej sfery doświadczenia duchowego, które najpełniej wyraża się w twórczości. Odrzucali tym samym oświeceniowo-racjonalistyczny osąd doświadczenia estetycznego jako owej przysłowiowej sfery *gnoseologia inferior* i narzucili sztuce metafizyczno-moralne oraz poznawcze obowiązki, którym

tylko z trudem mogła sprostać. To uwznioślenie sztuki w wymiarze instytucjonalnym zaowocowało, jak wiemy, powstaniem koncepcji muzeum jako „świątyni sztuki”. W tym zresztą wypadku równie istotne było przekonanie o umoralniających, demokratyzujących, edukacyjnych i propagandowych zadaniach sztuki w nowoczesnym, masowym społeczeństwie. Najwierniejszym wyznawcom „religii sztuki” przyświecała inna myśl – ażeby sztuce zagwarantować jej najżywotniejsze funkcje poznawcze, osnute wokół rdzenia autonomicznych praw plastycznego kształtowania, wymogów piękna i prawdy, a także swobody twórczej wyobraźni; należy jej siłę oddziaływania zbliżyć, albo przynajmniej porównać z totalnością i głębią doświadczenia religijnego. O tym zapewne rozmyślał Goethe, kiedy w *Maksymach i refleksjach* pisał, że sztuka w swojej istocie ufundowana jest na odczuciu o religijnym wymiarze, głębi niewzruszonej powagi. Dlatego też sztuka tak chętnie jednoczy się z religią, chociaż religia ze swojej strony nie potrzebuje zmysłu artystycznego, i niczego też nie udziela w sferze smaku. To prawda, ale nie w kształceniu smaku tkwi prawdziwy sens „religii sztuki”. Zmierza ona bowiem, jak każda religia, do radykalnego przekształcenia człowieka, do jego przemiany, w ostateczności do wyzwolenia. Powinno się ono urzeczywistnić, w paradoksalny sposób, w obszarze artystycznego świata, estetycznej fikcji realniejszej niż rzeczywistość, ponieważ poddanej rygorom idealnego piękna, albo mocy kreatywnej wyobraźni, odnawiającej wizję świata na podobieństwo Boga utrzymującego wszystko w istnieniu, czy wreszcie immanentnych prawideł formy, kiedy treścią dzieła staje się sam proces jego tworzenia, odkryty przez widza w labiryncie kształtów i znaczeń. Kontemplacja czystej formy, mistyczny zachwyt, wywołany pięknem dzieła, wynoszą doświadczenie piękna poza czas historyczny i egzystencjalny.

Nic dziwnego, że taki moment zachwytu, doświadczenia wykraczającego nie tylko poza wąski obszar codziennego doświadczenia, lecz objawienia innego porządku, angażującego całego człowieka jako takiego, a nie tylko odizolowane władze poznawcze, nazwano momentem epifanii. Znamy bardzo liczne przykłady takiej artystycznej epifanii, od Winckelmanna, Goethego Otylii w *Powinowactwach z wyboru*, poprzez Ruskina, Patera, Prousta, Virginie Woolf, by zostać przy kilku zaledwie nazwiskach. Rzecz jasna, te przywoływane momenty nigdy nie są jednakowe, ponieważ za każdym razem inną rolę odgrywa pamięć dzieciństwa i pamięć historyczna, zawsze też przywołuje się odmienne rodzaje i znaczenia doświadczenia wizualnego. Wspólne wszelako pozostaje przeświadczenie o eks-tatycznej mocy sztuki. Tutaj o wzorzec o wadze autorytetu postarał się, jakby inaczej, sam Winckelmann. Chodzi o jego ekfrazy, opisy m.in. Apollina Belvedere i słynnego Torsa Belvedere. W niedoścignionej, imaginacyjnej rekonstrukcji tego uszkodzonego antycznego arcydzieła czytamy:

„Ale jakże Ci je opiszę, skoro pozbawione zostało najpiękniejszych i najważniejszych swych części! Jak wspaniały dąb, który zwalono i ogołocono z gałęzi, zostawiając tylko nagi pień, tak spowiewany i okaleczony został wizerunek bohatera; [...] początkowo wyda Ci się może, że widzisz tylko zniekształcony kamień; gdy jednak zdołasz przeniknąć tajemnice sztuki, wówczas – kontemplując to dzieło w spokoju – ujrzysz jej cud. Wtedy objawi ci się Herkules jakby w kręgu wszystkich swoich przedsięwzięć; w kamieniu tym zobaczysz zarazem boga i bohatera”.

A kiedy już zobaczyliśmy, oczyma Winckelmanna, wszystkie części tego boskiego ciała, opisane w niezrównanej dialektyce skojarzeń z mitologią i obrazami żyjącej uczuciami natury, przychodzi czas na odsłonięcie idealnego wyrazu i piękna posągu:

„Ta znamienita i szlachetna forma natury tak doskonalej jest jak gdyby obleczone w nieśmiertelność, postać zaś jest jakby tylko jej naczyniem; wzniosły duch zdaje się wypełniać przestrzeń, którą zajmowały nieśmiertelne członki [...]. To już nie ciało, które czeka jeszcze walka z potworami i gwałcicielami pokoju, ale [już] ten, który na górze Ota – oczyszczony z ludzkich przypadłości – uzyskał przyrodzone mu podobieństwo do ojca bogów”¹⁰.

Dzieło sztuki pojęte jako cud przemienienia – tak w największym skrócie dałoby się ująć natchnione frazy Winckelmanna. Nie każdemu jednak dane jest go ujrzeć; w pierw trzeba przeniknąć tajniki sztuki, poddać się, jak powiedziałby Burckhardt, owemu *Chemische Verbindung*, niezwyklej stopieniu wiedzy, wrażliwości, formy, wyrazu i refleksji pamięci, które właściwie jest jednym, niepodzielnym aktem. Aliści i to jeszcze nie wystarczy; należy bowiem spełnić pewien warunek wstępny, który Rainer Maria Rilke, opisując 170 lat później to samo Torso Belvedere, ujął zwięźle: „musisz swe życie zmienić”.

I tak właśnie jest w istocie. Ażeby mechanika religii sztuki mogła zostać wprawiona w ruch, niezbędne zdaje się przeorientowanie własnej egzystencji. I religia sztuki niczego nadto nie obiecuje, chce być nową antropologią o religijnym zabarwieniu, ale przecież bez religii właśnie. Z tego też powodu otwarcie i prowokacyjnie sięga do języka sakralnego, języka teologii i mistyki, języka Biblii i religijnej poezji, dokonując jego sekularyzacji, przeniesienia znaczeń i odwrócenia porządków. To już ostatni, aczkolwiek jeden z najważniejszych problemów, który można tutaj tylko zasygnalizować. Spór, który trwa od dawna o interpretację korzeni nowożytności i genezy nowoczesności, spór o sekularyzację i legitymizację, w pierwszej instancji pozostaje sporem o język i jego wykładnię. „Als Stilwille sucht die Säkularisierung bewusst die Beziehung zum Sakralen als Herausforderung”¹¹. By jednak miało ono swoją siłę, konieczne jest założenie, że język tej dziedziny nadal zachowuje swoje znaczenie pierwotne i swoją pozycję. Dlatego interpretacyjne spektrum języka, który rzuca rękawicę tradycji sakralnej, wykorzystując jego sformułowania i rytuały, rozciąga się od prowokacji do bliskości zaufania, wskazuje cytowany wyżej Blumenberg. Czy kiedykolwiek będziemy mieć pewność, że chodzi o coś więcej, niżli metaforyczną aluzję? Czy ci, którzy podnoszą ciągłość i zmieniające się funkcje języka, muszą tym samym być od razu reprezentantami substancjalistycznej metafizyki dziejów, jak uważa Blumenberg?

Religia sztuki w swoich najbardziej wzniosłych, ale również w swych nieomal wulgarnych przejawach jest tylko okruczem tej wielkiej dyskusji. Na pytanie, na które już dawno powinna paść odpowiedź – czy Burckhardt należał do tej „sekty”, odpowiedzieć można krótko – nie. Faktem jest, że często sięgał do języka ulubionego przez zwolenników tej amorficznej, jak widzieliśmy, doktryny, ale nie sugerował nigdy jednoznacznego sensu, zatrzymując jego generowanie znaczeń gdzieś w pół drogi pomiędzy metaforą a opisem zjawiska i procesu historycznego, gdzie „zaplanowane antycypacje”, z konieczności „zrealizowane profecje” – powszedni chleb historyka, można ująć za pomocą kategorii „spełnienia czasów”, dla przykładu. Nigdy też Burckhardt nie uległ mirażowi idealizacji przeszłości jako ideologicznej recepty na schorzenia nowoczesne – odrzucenie ideologii malarstwa historycznego i bezwzględna drwina z *Kunstpietisterei* Overbecka, kontynuatora tradycji niemieckich nazareńczyków, świadczą o tym aż

¹⁰ J.J. Winckelmann, *Opis Torsa w rzymskim Belwederze* [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy...*, s. 182.

¹¹ Hans Blumenberg, *Die Legitimität der Neuzeit. Erneuerte Ausgabe*, Frankfurt am Main 1999, s. 115.

nadto wymownie. Wspomniana poprzednio metafora „chemicznego stopu”, nowej duchowej własności, dostępnej dla każdego, kto zechce ujrzeć na nowo, zgodnie z własną naturą, ulubiony obraz czy odczytać ukochany tekst, nie jest odpowiednikiem „artystycznych epifanii”. Burckhardt zbyt dobrze wiedział, że ucieczka od historii jest iluzoryczną wyprawą w głąb historycznego mitu, a nie pozaczasowego ładu. Dlatego też tak wielką rolę przykładał do kierunku i siły refleksji historycznej, uświadamiając sobie, jak wielkie szanse otwiera przed nami historyczna świadomość XIX stulecia, mozolnie wypracowana, lecz i zarazem, jakie na nas czyhają zagrożenia, przede wszystkim ze strony niepoohamowanego radykalnego relatywizmu, oraz, co jest zresztą odmienną kwestią, rozmaitych teorii postępu, kryjących się często za pozornym pesymizmem. Z tego też powodu, nie przestając darzyć Winckelmanna i Goethego należną im admiracją, wołał nie podejmować się roli apostoła „religii sztuki”, trwając przy studiowaniu tradycji, ścierania się różnych postaw etycznych w kulturze, a sobie rezerwując skromne miano historyka, który, czuwając nad dziedzictwem przeszłości, wpatruje się w wielkie kryzysy, wrywając z wielkiego łańcucha „powszechnego uwikłania” dostępny dlań obszar wolności. Szczególnej okazji do wniknięcia w kształt dziejów i pogłębienia świadomości wolności przez historyka dostarczają chwile wielkich kryzysów dziejowych, którym Burckhardt z lubością się przyglądał. Jednak owo zamiłowanie dla „zgniłych epok”, jak się wyraził jeden z krytyków Burckhardta, nie posłużyło radykalizacji wizji przyszłości z punktu widzenia wyidealizowanej przeszłości, lecz pełniejszemu zdiagnozowaniu kryzysu świata nowoczesnego. Historyczna perspektywa, jaką autor *Kultury Odrodzenia* przyjął w swoim dialogu z przeszłością, ani nie radykalizuje przyszłości, ani też nie zdradza nostalgicznej tęsknoty za epokami minionymi. Kryzys nowoczesności z kolei, który Burckhardt odbierał, kto wie, chyba jeszcze gwałtowniej i jaskrawiej, niżli zwolennicy „religii sztuki”, przejawiający się między innymi w niespotykanym dotąd przyspieszeniu czasu, egoizmie nowoczesnym, fałszywym postępie moralnym, dominacji zysku jako formy ludzkiej aktywności, wreszcie załamaniu się dotychczasowych warunków twórczości i rozpadzie klasycznych norm artystycznych, nie skłaniał Burckhardta do poszukiwania kroków spowalniających tempo dziejów, lecz tylko do wzmożonej refleksji. Był on bowiem całkowicie odporny na miraż roztracane przez głosicieli utopijnych pomysłów artystyczno-społecznych. Jednocześnie podobnymi złudzeniami żyją wielkie instytucje społeczne, takie jak na przykład religia, które usiłują rozmaitymi środkami przywrócić sztuce jej dawny monumentalizm, hieratyczność i na nowo zaprząć ją do służby religii. Formy takiej sztuki zostaną przecież zmuszone do tego, by oderwać się od żywych zjawisk i zastygnąć w anachronicznym grymasie czy bezruchu. Kalwinizm czy metodyści, pisze Burckhardt w *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, dobrze wiedzieli, dlaczego wolą obejść się bez sztuki. Natomiast z owych niewydarzonych prób sztucznej restauracji wielkości bierze się, na przykład, „ma wprawiająca w ponury nastrój powściągliwość oraz dyskrecja nowszej muzyki i sztuki katolickiej”. Sztuce naprawdę wielkiej, ocalającej dla nas piękno, nawet gdy prawda dawnych epok nie może być już naszą prawdą, przypada najbardziej fundamentalna rola historyczna – stoi na straży ciągłości tradycji, dając nam wielką duchową radość, szansę pojednania z minionymi generacjami i wreszcie miarę osądu naszych czasów. Nie wolno tylko nam zapomnieć, że sztuka nie może być etyczną miarą epoki.

Wszelako tym bardziej nie powinniśmy zapomnieć, że wielkość artystycznego działania jest czymś niepowtarzalnym – wizji świata Rafaela czy Rubensa nic nie mogłoby zastąpić, jest jedyna i zarazem uniwersalna. I tylko wielcy artyści rozumieją, jak należy zachować równowagę pomiędzy energią woli, siłą wyobraźni a szacunkiem dla tradycji i wymogami tematu w aspekcie jego piękna oraz retorycznej wymowy, skoordynowanych z logiką formy. W dawnych czasach religia ofiarowywała sztuce wciąż te same, szlachetne tematy, wokół których krystalizował się styl, jego prawidła i funkcje. „[...] można by rzec”, pisze Burckhardt, „że bez istnienia Giotta Jan Steen byłby innym, i chyba słabszym, artystą”¹². Ale zdarzało się, dodaje dalej, że religia żyje tylko dzięki sztuce, jak w renesansie.

Rzecz jasna, nie sposób zadekretować, jak powinny wyglądać relacje pomiędzy sztuką i religią. Historyk może podjąć próbę opisanie ich przeszłych dziejów, i Burckhardt nie uchylał się od tego zadania. Ale religia, jako potencja świata historycznego, i sztuka, składnik kultury, warunkując się wzajemnie, nigdy nie pozwolą rozstrzygnąć pytania, co jest przyczyną sprawczą innych przemian. Być może religia kiedyś zaniknie, Burckhardt przewidywał nawet, że historyczna rola chrześcijaństwa dobiega końca, tak jak wcale nie jest pewne, czy muzyka Mozarta i Beethovena będzie zawsze zrozumiała i atrakcyjna. Lecz sztuka nie jest w stanie zamienić się miejscami z religią, stabilna potencja religii nie stanie się samorzutną potencją kultury¹³.

Fragment wiersza polskiego poety, zamykający niniejsze uwagi, w zaskakujący i tajemniczy sposób zdaje się dotykać istoty refleksji Burckhardta, który wyznaczając sztuce najważniejsze miejsce w optyce poznania historycznego, odsłaniającą wolę i wyobraźnię dawnych epok, nie absolutyzował jej miejsca w życiu człowieka: „Bo lepsza od mych skrzypiec, gdy grywał w Weimarze, / niżli perły, o których dla swej żony marzę, / niż sonaty mych synów, niż wszystkie marzenia, / taka chwila wielkiego, wielkiego wytchnienia, / właśnie teraz, gdy widzę przez altany szparę / rzecz niezwykłą, zawrotną, szaloną nadmiarem: / WIOSENNE GWIAZDZISTE NIEBO”. Tyle tylko, że dla Burckhardta tym niebem był kosmos dziejów.

JACKOB BURCKHARDT AND THE RELIGION OF ART

Summary

More or less since the middle of the 18th century, there appeared a conviction that the experience of a work of art, if suitably prepared and separated off from other types of experience, may, thanks to its intensity and exclusivity as well as its totality, match or even supplant a religious experience. This process of sky-high adoration of art and the apotheosis of art as the highest form of cognition, reaches out with its roots to Shaftesbury's aesthetics; whereas thanks to Winckelmann and his successors, it

¹² J. Burckhardt, *Aesthetik der bildenden Kunst. Über das Studium der Geschichte. Mit dem Text der „Weltgeschichtlichen Betrachtungen“ in der Fassung von 1905. Aus dem Nachlass herausgegeben von Peter Ganz*, München–Basel 2000, s. 461, 425.

¹³ O poglądach Burckhardta na sztukę, jej miejsce w historii, znaczenie sztuki w poznaniu historycznym, wreszcie o problemie krytyki nowoczesności przez szwajcarskiego historyka – zob. szerzej w: R. Kasperowicz, *Zweite, ideale Schöpfung. Sztuka w myśleniu historycznym Jacoba Burckhardta*, Lublin 2004 (tam także szczegółowa bibliografia), do której to pozycji autor niniejszego szkicu ośmiela się odesłać Czytelnika.

became deeply rooted in the 18–19 century culture, contributing to the rise of aesthetically-tinged anthropology, if only within the concept of the so called „beautiful man” in Germany at the turn of the century (Schiller, Goethe). The myth of the religion of art, which was so readily nurtured by the Romantics, was also incorporated by them into various historiosophic conceptions as well as dreams about a perfect language of art which is able to express directly the personality of the artist and his characteristic way of cognizing the world. In the second half of the 19th century, Jacob Burckhardt, one of the most original historians of culture and art, wished to base his conception of historical cognition and a historian’s freedom, among others, on the idea of communing with works of art. And although Burckhardt seemed at times to allude to the Romantic ideas of the religion of art, in point of fact, he never accepted its fundamental assumptions. The present article indicates the ambiguity of the very idea of the „religion of art” as well as to Burckhardt’s ambivalent reactions to its consequences.