

Hegel powiedział o historii powszechnej, że nie jest bynajmniej widownią szczęścia; pokojowe i szczęśliwe okresy są pustymi kartami w księdze dziejów. Wcale też nie uważał, że przeczy to jego przekonaniu, że „wszystko odbywało się w nich rozumnie”², a raczej wzmacnia i potwierdza. Lecz cóż oznacza zwycięstwo idei w dziejach świata, jeśli musi być okupione rezygnacją z ludzkiego szczęścia? Czy taka teodycea nie zakrawa na kpiny i czy Schopenhauer nie miał racji, kiedy uznawał Hegłowski „optymizm” nie tylko za absurdalny, ale także za haniebny sposób myślenia³? Pytania tego rodzaju narzucały się wielokrotnie duchowi ludzkiemu właśnie w najbogatszych i najświetniejszych epokach kulturalnych. Ludzie odczuwali kulturę nie jako wzbogacenie, a raczej jako postępujące wyobcowanie od właściwego celu istnienia. W środku epoki oświecenia Rousseau wygłasza swą płomienną mowę oskarżycielską przeciw „sztukom i naukom”⁴. Pozbawiły one człowieka siły moralnej i odporności, lecz nie jego potrzeb fizycznych, w zamian tego wywołały tysiące nienasyconych pragnień. Wszystkie wartości kulturalne – twierdzi – są fantazmatami, których musimy się wyrzec, jeśli nie chcemy się skazać na stałe czerpanie z beczki Danaid. Tym oskarżeniem wstrząsnął Rousseau podstawami racjonalizmu XVIII wieku. To tłumaczy głę-

¹ Podstawa przekładu E. Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften: fünf Studien*, Göteborg 1942, s. 113–139. Przypisy oznaczone numerami pochodzą od Redakcji, oznaczone zaś gwiazdką – od autora.

² G.W.F. Hegel, *Wykłady z filozofii dziejów*, t. 1, przeł. J. Grabowski, A. Landman, Warszawa 1958, s. 14.

³ Por. A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 1994, s. 495.

⁴ Por. J.J. Rousseau, *Czy odrodzenie nauk i sztuk przyczyniło się do naprawy obyczajów*, przeł. H. Elzenberg, [w:] J.J. Rousseau, *Trzy rozprawy z filozofii społecznej*, Warszawa 1956.

boki wpływ, który wywarł na Kanta. Dzięki Rousseau Kant poczuł się uwolniony od czystego intelektualizmu i naprowadzony na nową drogę. Nie wierzy już, że spotęgowanie i wysubtelnienie kultury intelektualnej może rozwiązać wszystkie zagadki istnienia (*Dasein*) i uzdrowić wszystkie dolegliwości ludzkiego społeczeństwa. Sama kultura rozsądku nie może uzasadnić najwyższej wartości społeczeństwa; muszą ją regulować i trzymać na wodzy także inne siły. A jeśli nawet dojdzie wtedy do równowagi między rozumem a moralnością, jeśli praktyczny rozum zyska pewność swego prymatu nad teoretycznym, to i tak nie spełni się nadzieja, że dzięki temu zostanie zaspokojone ludzkie dążenie do szczęścia. Kant jest głęboko przekonany o „daremności wszelkich filozoficznych prób w teodycei”⁵. Nie widzi innego rozwiązania niż radykalne wykluczenie eudajmonizmu, które podjął w ugruntowaniu swojej etyki. Jeśli szczęśliwość byłaby właściwym celem ludzkich starań, oznaczałoby to ostateczny wyrok na kulturę. Kant wszakże uważa, że tylko wprowadzenie innej hierarchii wartości pozwoli ją uzasadnić. Prawdziwa wartość nie tkwi w dobrach, które człowiek otrzymuje jako dar natury i Opatrzności. Tkwi ona w jego własnym działaniu i w tym, czym staje się on dzięki temu działaniu. Tym samym Kant przyjmuje założenie Rousseau, nie wyprowadzając z niego takiego samego wniosku. Hasło Rousseau: „Z powrotem do natury!”, miało ludzkiemu istnieniu przywrócić i zapewnić szczęście; jednak sprawiałoby to zarazem, że człowiek wyobcowywałby się od swego prawdziwego przeznaczenia (*Bestimmung*). To przeznaczenie bowiem nie leży w tym, co zmysłowe, lecz w tym, co intelligibilne. Nie szczęśliwość, lecz „bycie godnym szczęścia”⁶ jest tym, co kultura obiecuje człowiekowi i co jedynie ona może mu dać. Jej celem nie jest urzeczywistnianie szczęścia na ziemi, lecz urzeczywistnianie wolności, prawdziwej autonomii, która nie oznacza technicznego panowania człowieka nad naturą, lecz moralne panowanie nad sobą samym.

Dzięki temu Kant sądził, że przekształcił problem teodycei z metafizycznego w czysto etyczny i dzięki temu krytycznie go rozwiązał. Nie osłabiło to jednak wątpliwości, jakie można żywić wobec wartości kultury. Inna bowiem i o wiele głębsza sprzeczność zdaje się pojawiać, jeśli wziąć pod uwagę nowy cel, jaki tutaj postawiono kulturze. Czy jest rzeczywiście dla niej osiągalny? Czy jest to pewne, że człowiek w kulturze i dzięki niej może urzeczywistnić swoją właściwą „intelligibilną” istotę, że wprawdzie tutaj nie znajdzie zaspokojenia wszelkich

⁵ Por. I. Kant, *O daremności wszelkich filozoficznych prób w teodycei*, przeł. T. Kuś, [w:] I. Kant, *Rozprawy z filozofii historii*, Kęty 2005. Wcześniejszy przekład *Über das Mißlingen aller philosophischen Versuche in der Theodicee* (1791), którego dokonała Irena Krońska, ukazał się pod tytułem *O niepowodzeniach wszystkich prób filozoficznych w przedmiocie teodycei*, [w:] T. Kroński, Kant, Warszawa 1966. Rozprawy Cassirera o Kancie i Rousseau zebrane zostały po latach w książce E. Cassirer, *Rousseau, Kant, Goethe*, hrsg. von R.A. Bast, Hamburg 1991. Warto też sięgnąć do jego *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932. Książka ta ukaże się pod koniec tego roku w przekładzie E. Paczkowskiej-Łagowskiej.

⁶ Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 453.

swoich pragnień, ale rozwinię wszystkie duchowe siły i predyspozycje (*Anlagen*)? Stałoby się tak jedynie wtedy, gdyby potrafił przekroczyć granice indywidualności, własne Ja rozszerzyć na całość ludzkości. Ale właśnie w tej próbie odczuwa on swoje granice tym wyraźniej i boleśniej. Pojawia się bowiem również tutaj moment, który zagraża i tłumi spontaniczność, czystą samowystarczalność Ja, zamiast ją zwiększać i wzmacniać. Dopiero kiedy wnikamy się w ten aspekt problemu, osiąga on wskutek tego swoją pełną ostrość. Georg Simmel w rozprawie, którą zatytułował *Pojęcie i tragedia kultury*, określił ten problem bardzo wyraźnie. Lecz wątpi w możliwość jego rozwiązania. Według niego filozofia może jedynie wskazać na konflikt; nie może obiecać ostatecznego z niego wyjścia. Refleksja bowiem, im głębiej wnika, tym lepiej ukazuje nam dialektyczną strukturę świadomości kulturalnej. Postęp kultury obdarowuje ludzkość wciąż nowymi darami; ale pojedynczy podmiot (*Subjekt*) z korzystania z nich czuje się coraz bardziej wyłączony. A do czego służy bogactwo, którego Ja nigdy nie może zmienić w swoje żywe posiadanie? Czy nie obciąża ono Ja, zamiast wyzwalać? Dopiero w tego typu rozważaniach pesymizm kulturalny (*Kultur-Pessimismus*) występuje w najostrzejszej i najbardziej radykalnej postaci. Teraz bowiem trafia on w najbardziej czuły punkt. Wskazuje na pewien brak, od którego nie może nas uwolnić rozwój duchowy, gdyż tkwi on w samej istocie tego rozwoju. Dobra, które on tworzy, rosną stale w liczbę; ale właśnie w tym wzroście przestają być dla nas użyteczne. Stają się jedynie czymś obiektywnym, czymś rzeczowo istniejącym i danym, czego Ja nie może pojąć i objąć. Ich różnorodnością i ich stale wzrastającym ciężarem Ja czuje się przygniecione. Z kultury nie czerpie już świadomości swojej siły, lecz jedynie pewność duchowej bezsiły.

Właściwą przyczynę tej „tragedii kultury” widzi Simmel w tym, że pozorne uduchowienie, które kultura nam obiecuje, zawsze idzie w parze z pewnego rodzaju rezygnacją z siebie (*Selbst-Entäußerung*). Między „duszą” a „światem” utrzymuje się stały stosunek napięcia, któremu ostatecznie grozi przejście się w stosunek całkowicie antytetyczny. Człowiek nie może osiągnąć także duchowego świata, nie doznając przez to szkód na swojej duszy. Życie duchowe polega na ciągłym postępie; życie psychiczne na wciąż głębszym powrocie do samego siebie. Cele i drogi „obiektywnego ducha” nie mogą więc nigdy być takie same jak życia subiektywnego. Dla indywidualnej duszy wszystko, czego nie jest już w stanie wypełnić samą sobą, musi stać się twardą skorupą. Ta skorupa otacza ją coraz ściślej i coraz trudniej ją rozbić. „Wibrującemu, bezustannemu, w nieskończoność rozwijającemu się życiu duszy – w jakimś sensie sile twórczej – przeciwstawia się jej trwałe, idealnie niezmienny twór, by niezwykle silnym oddziaływaniem hamować ową żywotność, wręcz doprowadzając do jej skostnienia; często jest tak, jakby płodna dynamika (*Bewegtheit*) duszy zamierała we własnym wytworze... Kiedy logika nieosobowych twórców i ich związków naładowana jest dynamiką, powstają między nimi a wewnętrznymi popędami i normami osobowości ostre tarcia, które w formie kultury jako takiej doświadczają jedynej w swoim rodzaju

ju intensyfikacji (*Zusammendrängung*). Odkąd człowiek mówi o sobie Ja, ponad sobą i w stosunku do siebie, stał się dla siebie przedmiotem, od kiedy, dzięki takiej formie naszej duszy, jej treści łączą się ze sobą w pewnym centrum, odtąd musiał z tej formy wyrosnąć jej ideał, że to, co jest związane z punktem środkowym, jest także jednością, zamkniętą w sobie i dlatego samowystarczającą całością. Jednakże treści, z których Ja powinno zorganizować własny, jednolity świat, nie należą tylko do niego; są jedynie mu *dane* z przestrzennego, czasowego, idealnego świata zewnętrznego, są jednocześnie treściami innych światów – społecznego i metafizycznego, pojęciowego i etycznego i w nich mają formy i związki, z którymi to właściwe Ja nie chcą się pokrywać... Na tym polega właściwa tragedia kultury. Za tragiczny bowiem los – w przeciwieństwie do tego smutnego lub niszczącego z zewnątrz – uważamy przecież to: że niszczycielskie siły skierowane przeciw jakiejś istocie wypływają z najgłębszych warstw samej tej istoty; że z jej zniszczeniem spełnia się przeznaczenie (*Schicksal*), które jest założone w niej samej i, że tak powiem, jest logicznym rozwojem właśnie tej struktury, zgodnie z którą owa istota budowała własną pozytywność”^{*}.

Dolegliwość, na którą cierpi wszelka kultura ludzka, jawi się w tym ujęciu jako jeszcze głębsza i bardziej beznadziejna, niż jawiła się w opisie Rousseau. Ta bowiem powrotna droga, której Rousseau szukał i wymagał, jest tutaj również niemożliwa. Simmel jest daleki od chęci zatrzymania biegu kultury w jakimś punkcie. Wie, że koła historii nie da się odwrócić. Ale zarazem jest pewny, iż napięcie między tymi dwoma równie koniecznymi i równo uprawnionymi biegunami wciąż będzie się zaostczać i że przez to człowiek ostatecznie musi paść łupem tego zgubnego dualizmu. Głęboka obcość czy wrogość, która istnieje między procesem życiowym i twórczym procesem duszy z jednej strony a jej treściami i wytworami z drugiej strony, nie toleruje kompromisu i pojednania. Musi stać się tym wyraźniej odczuwalna, im ten proces sam w sobie staje się bogatszy i intensywniejszy oraz zaczyna obejmować coraz szerszy zakres treści. Simmel zdaje się tu mówić językiem sceptyka; ale po prawdzie mówi językiem mistyka. Utajoną tęsknotą bowiem wszelkiej mistyki jest zatopienie się jedynie i wyłącznie w istocie Ja, aby odnaleźć w niej istotę Boga. To, co leży między Ja a Bogiem, odczuwa ona tylko jako rozdzielającą granicę. A dotyczy to w nie mniejszym stopniu zarówno świata duchowego, jak i świata fizycznego. Duch także bowiem istnieje tylko dzięki temu, że stale wyzbywa się siebie. Tworzy bezustannie nowe imiona i nowe obrazy; ale nie zdaje sobie sprawy, że w tym tworzeniu nie zbliża się do tego, co boskie, lecz wciąż od niego oddala. Mistyka musi zanegować wszelkie obrazy świata, które tworzy kultura, musi uwolnić się od „imienia i obrazu”. Żąda od nas rezygnacji z wszystkich symboli i ich rozbicia. Czyni to nie w nadziei, że dzięki temu będziemy mogli po z n a ć istotę tego, co boskie. Mistyk wie

^{*} G. Simmel, *Philosophische Kultur*, Leipzig 1911, s. 251 nn., 265 nn. [zob. s. 20 w niniejszym tomie – przyp. red.].

i jest o tym głęboko przekonany, że wszelkie p o z n a n i e zawsze przebiega jedynie w kręgu symboli. Stawia sobie jednak inny i wyższy cel. Pragnie, aby Ja, zamiast czynić daremne próby pojęcia i uchwycenia tego, co boskie, stopiło się z nim i stało się jednością. Wszelka wielość jest złudzeniem – obojętnie, czy chodzi o wielość rzeczy, czy wielość obrazów i znaków.

Kiedy jednakże mistyka tak mówi, kiedy zdaje się rezygnować z każdej substancjalności tego, co jednostkowe, zachowuje właśnie i potwierdza w pewnym sensie tę substancjalność. Ujmuje bowiem ona Ja jako coś określonego w sobie, coś, co powinno się utwierdzać w tej określoności, coś, co nie powinno zatracić się w świecie. Pojawia się tutaj jednak pierwsze pytanie, które musimy skierować do mistyki. We wcześniejszym rozważaniu⁷ próbowaliśmy pokazać, że „Ja” nie istnieje jako pierwotnie dana rzeczywistość, która odnosi się do innych rzeczywistości tego samego rodzaju i wchodzi z nimi w związek. Uznaliśmy za konieczne inaczej ujmować ten stosunek. Założyliśmy, że rozdzielenie między „Ja” i „Ty”, tak samo jak rozdzielenie „Ja” i „świat” tworzy punkt docelowy, a nie punkt wyjściowy życia duchowego. Jeżeli pozostaniemy przy tym stanowisku, nasz problem przybierze inne znaczenie. Owa bowiem okrzepłość, której życie doświadcza w różnorodnych formach kultury – w języku, religii i sztuce – nie będzie wtedy wcale p r z e c i w i e n s t w e m tego, czego Ja musi domagać się z racji swej własnej natury, lecz w a r u n k i e m tego, by Ja odnalazło i zrozumiało siebie w swej własnej istotności (*Wesenheit*). Napotykamy tutaj niezwykle złożony związek, którego nie da się trafnie wyrazić żadnym subtelnym nawet przestrzennym obrazem. Nie powinniśmy zatem pytać, w jaki sposób Ja może „wyjść poza” swoją własną sferą i wkroczyć w inną, sobie obcą. Musimy unikać wszelkich takich metaforycznych wyrażań. W dziejach problemu poznania wielokrotnie chwymano się tego rodzaju wadliwych opisów, by scharakteryzować stosunek przedmiotu do subiekta. Przyjmowano, że przedmiot (*Objekt*) musi jakąś częścią siebie wnikać w Ja, aby mógł być przez nie poznany. „Teoria idoli” starożytnych atomistów opierała na tym ujęciu, teoria *species* Arystotelesa i scholastyka zachowywały je, dokonując tylko przekładu tego, co materialne, na to, co duchowe. Uznajmy jednak na razie, że mógłby zdarzyć się cud, że „przedmiot” w ten sposób mógłby przewędrować do „świadomości”. To i tak główny problem pozostaje nadal nierozwiązany; nie wiemy bowiem, jak ten ślad obiektu, który odciska się w Ja, może być p o z n a n y. Samo bycie-tu-oto (*Da-sein*) i uposażenie jakościowe (*So-sein*)

⁷ Chodzi o poprzedzające, przetłumaczony wyżej, rozdziały książki *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, a mianowicie *Der Gegenstand der Kulturwissenschaft, Dingwahrnehmung und Ausdrucks-wahrnehmung, Naturbegriffe und Kulturbegriffe, Formproblem und Kulturbegriff*, które dotyczyły swoistości stosowanych w nich pojęć oraz ich przedmiotu. Fragment rozdziału trzeciego pod tytułem *Zagadnienie wiedzy o kulturze* (przeł. M. Skwieceński) ukazał się w monografii H. Buczyńskiej *Cassirer* (Warszawa 1963, s. 119–135). Z czasu pobytu Cassirera w Szwecji pochodzi też ważny artykuł *Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturphilosophie*, „Göteborgs Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Handlingar, Femte Följden Ser. A 7” 1939, nr 3.

to wyraźnie za mało, by wyjaśnić jego reprezentatywne *z n a c z e n i e*. Te trudności jeszcze się pogłębiają, jeśli transmisja ma zachodzić nie między przedmiotem (*Gegenstand*) a podmiotem, lecz między różnorodnymi podmiotami. Także tutaj, w najbardziej korzystnym przypadku, jedna i ta sama *t r e ś ć* jako czysty duplikat istniałaby we „mnie” i w „innym”. Jak wszakże na podstawie tego jednorodnego zasobu treści *Ja* może coś *w i e d z i e ć* o *Ty*, a *Ty* o *Ja*, jak jedno mogłoby sobie tę treść *interpretować* (*deuten*) jako od innego „pochodzącą”, pozostawaloby nadal niezrozumiałe. W jeszcze wyższym stopniu odnosi się do tego sąd, że samo bierne „wrażenie” nie wystarcza do wyjaśnienia zjawiska „wyrazu”. W tym tkwi jedna ze słabości każdej czysto sensualistycznej teorii, która sądzi, że pojęła to, co idealne, sprowadzając je do kopii czegoś obiektywnie istniejącego. Jeden podmiot staje się dla drugiego rozpoznawalny czy rozumiały nie przez to, że w niego przechodzi, lecz dzięki temu, że wchodzi z nim w aktywną relację. Pokazaliśmy już wcześniej, że na tym polega sens wszelkiej duchowej komunikacji (*Mitteilung*): komunikowanie się (*S i c h – Mitteilen*) wymaga wspólnoty w określonych *p r o c e s a c h*, a nie w samej identyczności produktów.

Ten sposób rozpatrywania rzuca nowe światło na postawiony przez Simmla problem. Jako taki problem ten nie znika; ale jego rozwiązania trzeba odąd szukać w innym kierunku. Wątpliwości i zastrzeżenia, które można podnosić przeciw kulturze, zachowują całą swą moc. Musimy dostrzec i przyznać, że nie jest ona harmonijnie rozwijającą się całością, że targają nią bardzo silne wewnętrzne sprzeczności. Kultura jest „dialektyczna”, jest prawdziwie dramatyczna. Nie jest zwykłym dzianiem się, żadnym spokojnym przebiegiem, lecz jest aktywnością (*Tun*), która wciąż musi zaczynać od nowa i która nigdy nie jest pewna swego celu. Stąd kultura nie może po prostu zdawać się na naiwny optymizm albo dogmatyczną wiarę w zdolność człowieka do „doskonalenia się” (*Perfektibilität*). Wszystkiemu, co wybudowała, ciągle grozi rozbicie jej własnymi rękoma. Kiedy więc rozważa się ją wyłącznie w świetle jej dzieł, zawsze coś budzi poczucie jakiegoś niezadowolenia i głębokiej problematyczności. Prawdziwie twórcze umysły (*Geister*) wkładają całą swoją namiętność w jej dzieło; lecz właśnie ta namiętność staje się źródłem wciąż nowych cierpień. Ten dramat właśnie chciał przedstawić Simmel. Ale widzi jakby tylko dwie role. Z jednej strony stoi życie, z drugiej królestwo idealnych, obowiązujących same przez się, obiektywnych wartości. Oba te momenty nie są w stanie pokryć się ze sobą bez reszty i całkowicie wzajemnie przeniknąć. Im dalej postępuje proces kultury, tym bardziej to, co stworzone, okazuje się wrogiem twórcy. Podmiot nie tylko nie może się spełnić w swoim dziele, lecz nawet jest narażony, że w końcu to dzieło go zniszczy. Tym bowiem, czego życie pragnie prawdziwie i wewnętrznie, nie jest nic innego jak jego własny ruch i wzbierająca obfitość. Życie nie może wystawić na widok tej wewnętrznej obfitości, nie uwidaczniając jej w określonych twórcach tak, by te twory nie stały się dla życia samego barierami – mocnymi tamami, w które uderza jego ruch i na których się załamuje. „Duch wytwarza niezliczone dzieła, które istnieją dalej w osobiwej

samodzielności, niezależnie zarówno od duszy, która je zrodziła, jak i od każdej innej, która je przyswaja bądź odrzuca. Podmiot więc staje zarówno wobec sztuki, jak i prawa, tak religii, jak techniki, tak nauki, jak i moralności... Stając się bowiem przedmiotem w formie utrwalonego, zakrzepłego bytu, nieustępliwiej egzystencji, duch przeciwstawia się potokom życia, wewnętrznej samoodpowiedzialności (*Selbstverantwortung*), zmiennym napięciom subiektywnej duszy; jako duch najgłębiej związany z duchem, ale właśnie w wyniku tej głębokiej sprzeczności form dlatego przeżywający niezliczone tragedie między subiektywnym życiem, które biegnie bez przerwy, ale jest skończone w czasie, a jego treściami, które raz stworzone, nie zmieniają się, lecz obowiązują wiecznie”*

Zaprzeczanie tym tragediom albo próba prześlizgnięcia się nad nimi za pomocą jakiegoś powierzchnowego środka pocieszenia byłoby daremne. Ale przyjmują one inne oblicze, jeśli drogą tutaj zarysowaną pójdziemy dalej i przemierzmy ją do końca. Na końcu tej drogi bowiem stoi nie dzieło (*Werk*), w którego utrwalonej egzystencji krzepnie proces twórczy, lecz „Ty”, inny podmiot, który przyjmuje to dzieło, aby włączyć je w swoje własne życie i dzięki temu ponownie zamienić w medium, z którego pierwotnie pochodzi. Teraz dopiero okazuje się, jak wygląda rozwiązanie dla „tragedii kultury”. Dopóki nie pojawi się „kontrapartner” (*Gegenspieler*) Ja w tej grze, koło nie może się domknąć. Bez względu bowiem, jak doniosłe i bogate w treści może być dzieło kultury, jak zwarte jest w sobie samym, jak silne oparcie ma na swoim punkcie centralnym: jest ono i pozostaje jedynie punktem przejściowym. To nie jest „absolut”, do którego się Ja dobija, ale most prowadzący od jednego bieguna Ja do drugiego. Na tym polega jego właściwa i najważniejsza funkcja. Proces życia kultury opiera się właśnie na tym, że w tworzeniu tego rodzaju mediacji i przejść jest ona niewyczerpalna. Jeżeli patrzymy na ten proces wyłącznie albo zwłaszcza z punktu widzenia indywidualium, to zachowuje on zawsze osobliwy rozdwojony charakter. Artysta, badacz, założyciel religii, wszyscy oni mogą dokonać naprawdę wielkich osiągnięć jedynie wtedy, kiedy poświęcą się całkowicie swemu zadaniu i kiedy zapomną przy nim o własnym istnieniu. Ale gotowe dzieło, kiedy już stanie przed nimi, nigdy nie będzie samym spełnieniem, lecz zarazem rozczarowaniem. Jest dalekie od pierwotnej intuicji, w której ma źródło. Ograniczona rzeczywistość, w której istnieje, przeczy pełni możliwości, które owa intuicja kryła w sobie jako idee. Nie tylko artysta, lecz także myśliciel odczuwa wciąż ten niedostatek. A najwięksi myśliciele – jak się wydaje – zawsze docierają do takiego punktu, w którym ostatecznie rezygnują z wyrażenia swoich najważniejszych i najgłębszych myśli. Najwyższe, co myśl potrafi ująć – tak wyjaśnia Platon w siódmym liście⁸ – nie jest już osiągalne dla słowa: umyka przekazowi przez pismo i nauczanie. Takie oceny z punktu widzenia psychologii geniuszu są zrozumiałe i konieczne. Dla

* G. Simmel, *Philosophische...*, s. 245 [zob. s. 15–16 w niniejszym tomie – przyp. red.].

⁸ Platon, *Listy*, przeł. M. Maykowska, Warszawa 1987, s. 24–68.

nas samych jednak taki sceptycyzm tym bardziej traci na ostrości, im większe i bogatsze jest dzieło artystyczne lub filozoficzne, w którym się pograżamy. My, odbiorcy, nie mierzymy bowiem tą samą miarą, którą twórca mierzy swoje dzieło. Tam, gdzie on dostrzega Za Mało, nas gnębi jakiś Za Dużo. Tam, gdzie on odczuwa wewnętrzny niedosyt, my jesteśmy pod wrażeniem ogromnego bogactwa, którego, jak nam się wydaje, wyczerpać nie sposób. Obie oceny są równie uprawnione i równie konieczne; w tym bowiem osobliwym wzajemnym oddziaływaniu dzieło sztuki spełnia dopiero swoje istotne zadanie. Staje się pośrednikiem między Ja i Ty nie wtedy, gdy przenosi gotową treść od jednego do drugiego, lecz gdy działanie jednego nich staje się impulsem działań drugiego. I uświadamia nam to, dlaczego prawdziwie wielkie dzieła kultury nigdy nie pojawiają się przed nami jako coś skostniałego, stężonego, coś, co w tym skostnieniu zawęża i hamuje swobodny ruch ducha. Ich treść istnieje dla nas tylko przez to, że wciąż od nowa ją przyswajamy i przez to wciąż od nowa tworzymy.

Istota tego procesu być może najwyraźniej odsłania się tam, gdzie oba podmioty, które w nim uczestniczą, nie są indywidualiami, lecz całymi epokami. Każdy „renesans” jakiejś przeszłej kultury może być tego przykładem. Renesans, który zasługuje na tę nazwę, nigdy nie jest czystą recepcją. Nie jest prostą kontynuacją albo dalszym rozwijaniem motywów należących do przeszłej kultury. Często sam uznaje się za kontynuację; często nie ma wyższej ambicji niż dorównanie modelowi, po którym następuje, tak wiernie, jak jest to tylko możliwe. Wszystkie klasycystyczne epoki tak uznawały największe dzieła sztuki antycznej za wzorzec, który co prawda można naśladować, ale nigdy mu jednak nie dorównując. Natomiast prawdziwe i wielkie renesansy w dziejach powszechnych zawsze były tryumfem spontaniczności, a nie czystej receptywności. Do najbardziej atrakcyjnych problemów historii ducha należy prześledzenie, jak te obydwie momenty wzajemnie na siebie zachodzą i wzajemnie siebie warunkują. Można by tutaj mówić o dialektyce historycznej; ale ta dialektyka nie kryje w sobie żadnej sprzeczności, ponieważ dana jest raczej w istocie rozwoju duchowego i ma w niej głębokie korzenie. Zawsze gdy podmiot – czy chodzi tylko o jednostkę, czy o całą epokę – jest gotowy zapomnieć o sobie, aby rozpuścić się tym, co inne, i oddać mu się całkowicie: o d n a j d u j e wtedy siebie samego w nowym i głębszym sensie. Dopóki jedna z kultur od drugiej przejmuje tylko określone t r e ś c i, nie mając woli i zdolności włączenia ich w jej prawdziwe centrum, w jej swoistą f o r m ę, owo płodne wzajemne oddziaływanie jeszcze nie występuje. W najlepszym wypadku kończy się to zewnętrznym przyjęciem pojedynczych e l e m e n t ó w kształtowania (*Bildungselemente*); ale nie stają się one rzeczywistymi kształtującymi (*bildenden*) siłami czy motywami. Obecność tego ograniczonego sposobu oddziaływania antyku możemy stwierdzić wszędzie już w średniowieczu. Już w dziewiątym wieku istniał w sztukach plastycznych i literaturze „renesans karoliński”. Podobnie można też szkołę z Chartres określić jako „średniowieczny renesans”. Jednakże od „ponownego wskrzeszenia klasycznej starożytności”, które rozpoczyna się

w pierwszych stuleciach włoskiego renesansu, wszystko to różni się nie tylko z względu na stopień, ale i rodzaj. Petrarke⁹ często nazywano „pierwszym nowoczesnym człowiekiem”. Ale, dość paradoksalnie, mógł stać się nim tylko dzięki temu, że dotarł do nowego i głębszego zrozumienia antyku. Przez medium antycznego języka oraz antycznej sztuki i literatury dostrzegł antyczne formy życia; a ich ogląd pozwolił mu ukształtować własne oryginalne poczucie życia (*Lebensgefühl*). To szczególne przenikanie tego, co własne i tego, co obce jest znamienne dla całego włoskiego renesansu; Burckhardt powiedział o nim kiedyś, że „nigdy nie traktował starożytności inaczej niż jako środka wyrazu własnych idei twórczych”^{*}.

Ten proces jest niewyczerpalny; rozpoczyna się wciąż od nowa. Antyk także po Petrarce był wielokrotnie „odkrywany”; a za każdym razem to, co zostaje wydobyte na światło dzienne, stanowi jego nowe i odmienne cechy. Antyk Erazma nie jest już tym samym antykiem co antyk Petrarki. A po nich obu następują kolejno antyk Rabelais’go i Montaigne’a, Corneille’a i Racine’a, Winckelmanna, Goethego, Wilhelma von Humboldta. O jakiejś rzeczowej i treściowej identyczności między nimi nie może być mowy. Identyczne jest tylko to, że włoski, niderlandzki, francuski, niemiecki renesans widzą w antyku nieporównywalne źródło siły, które wykorzystują, aby utorować drogę własnym ideom i ideałom. Te rzeczywiście wielkie epoki kulturalne przeszłości nie są podobne do głazu narzutowego, który sięga w terażniejszość jako świadek czasu przeszłego. Nie są biernymi spiętrzeniami; lecz są nagromadzeniem potężnych energii potencjalnych, czekających tylko na moment, w którym mogą ponownie się pojawić i przypomnieć o sobie nowymi skutkami. To, co stworzone, nie stanowi przeciwieństwa procesu twórczego ani nie stoi mu na przeszkodzie: w „utrwaloną formę” wpływa ciągle nowe życie, które chroni ją „przed skostnieniem”.

Jest oczywiste, że ta nieustanna współzależność (*Auseinandersetzung*) między różnymi kulturami nie może obywać się bez wewnętrznych tarć. Może nie dojść do rzeczywistego stopienia; ponieważ mogą działać jedynie siły opozycyjne, które umacniają się przeciw sobie. Nawet tam, gdzie – jak się wydaje – została osiągnięta doskonała harmonia albo jest możliwa, nie brakuje silnych wewnętrznych napięć. Jeśli rozważamy oddziaływanie kultury antycznej, stanowi to prawie idealny przypadek graniczny. Wszystko, co tylko negatywne, wydaje się wygaszone; wielkie siły produktywne zdają się czysto i bez przeszkód przejawiać swą miarową i spokojną moc. Ale przecież nie brakuje także w tym

⁹ Więcej uwagi Petrarce poświęcił Cassirer w swej książce *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig–Berlin 1927.

^{*} J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, s. 42. [Zacytowany przez Cassirera artykuł Burckhardta pierwotnie wszedł w skład pracy zbiorowej *Geschichte der neuen Baukunst*, I wyd. 1867 (do 1920 roku doczekała się ona sześciu wydań), a poszerzony i usamodzielniony ukazał się w roku 1878. Trudno ustalić, na której edycji oparł się Cassirer. Obie wersje dostępne są w: *Jacob Burckhardt Werke*, w t. 5 i 16 – przyp. red.].

idealnym przypadku konfliktów, a nawet nieprzejednanych przeciwieństw. Historia prawa pokazuje, jaka wspaniała organizująca siła tkwiła w prawie rzymskim i jak ta siła potwierdzała się wciąż na nowo w ciągu stuleci. Lecz rzymskie prawo nie mogło tworzyć, nie niszcząc zarazem wielu obiecujących zarodków. Wciąż powracał konflikt między „naturalnym” poczuciem prawa i narodowymi zwyczajami prawnymi z jednej strony a „nabytym” prawem z drugiej. Jeśli dostrzeżenie się w tego rodzaju przeciwieństwach tragiczny konflikt, sformułowanie „tragedia kultury” zachowuje swoje pełne prawo. Wszak jesteśmy zobowiązani dostrzegać nie tylko fakt konfliktu, lecz także jego uleczenie, musimy wziąć pod uwagę swoiste *katharsis*, do którego stale dochodzi. Wiele sił z jednej strony krępuje się wzajemnie, z drugiej przecież wciąż uwalniane są nowe i silniejsze. To krępowanie i uwalnianie przejawia się w walce różnych kultur i w nie mniejszym stopniu w tej walce, którą jednostka musi prowadzić z całością, w walce wielkiej twórczej siły indywidualnej z siłami, które zmierzają do zachowania i w pewnym sensie do uwiecznienia *status quo*. To, co produktywne, pozostaje w stałym konflikcie z tym, co tradycyjne. Odmalowywanie wszak tego konfliktu jedynie w barwach czarno-białych byłoby tutaj błędem – upatrywanie wszelkich wartości po jednej stronie, bezwartościowości po drugiej. Tendencje zachowawcze są równie ważne i niezbędne jak te, które kierują się na odnawianie, ponieważ odnawianie dokonuje się jedynie w tym, co utrwalone, i ponieważ to, co utrwalone, może istnieć tylko dzięki ciągłemu samoodnawianiu (*Selbsterneuerung*).

Najbardziej widoczny staje się ten stosunek tam, gdzie walka między obiema tendencjami rozgrywa się w całkowitej głębi – w głębi, nad którą świadome plany i wola jednostek nie mają już władzy, ponieważ rządzą w niej siły, których jednostka sobie nie uświadamia. Takim przypadkiem jest rozwój i przeobrażenia języka. Wiążąca siła tradycji jest tutaj najsilniejsza i zdaje się twórczości jednostki zostawiać tylko niewielkie pole gry. Filozofia języka spiera się ustawicznie, czy język jest tworem „natury” czy „stanowienia”, czy jest φύσει albo θεσει. Bez względu na to, czy przyjmuje się tę pierwszą tezę czy tę drugą, czy widzi się w języku coś obiektywnego, czy coś subiektywnego, coś, po prostu istnieje, czy coś, co zostało ustanowione, to nawet w tym ostatnim przypadku, jeśli ma ono osiągnąć swój cel, musi być wyposażone w pewien rodzaj przymusu, który pozwoli mu stawiać opór wszelkiej samowoli. „Nominalista” Hobbes wyjaśnia, że prawda leży nie w rzeczach, lecz w znakach: *veritas non in re, sed in dicto consistit*. Ale dodaje, że znak, raz ustanowiony, nie podlega zmianie, że konwencje – jeśli ludzka mowa i jej zrozumienie ma być możliwe – trzeba uznać za coś absolutnego. Historia języka naturalnie zadaje kłam wierze w niezmiennie, raz na zawsze i dla wszystkich ustalone znaczenie pojęć językowych. Pokazuje, że wszelkie żywe stosowanie języka podlega prawu stałej zmiany znaczeń. Dzieje się tak dlatego, że „język” nigdy nie istnieje jak „rzecz” (*Ding*) fizyczna, która pozostaje identyczna sama ze sobą i która wykazuje zawsze te same

stałe „właściwości”. Mowa istnieje tylko w akcie mówienia, a ten nie dokonuje się w dokładnie takich samych warunkach i w taki sam sposób. Hermann Paul w swoich *Prinzipien der Sprachgeschichte* wskazywał, jaką znaczącą rolę odgrywa okoliczność, że język istnieje tylko dzięki temu, że jest przekazywany z pokolenia na pokolenie. To przekazywanie nie odbywa się w sposób wykluczający aktywność i samodzielność jednej ze stron. Obdarowany nie przyjmuje daru jak bitej monety. Może przyjąć go tylko wtedy, kiedy go używa, a używając, nadaje mu nowy kształt (*Prägung*). Nauczyciel i uczeń, rodzice i dzieci nigdy więc nie mówią ściśle „tym samym” językiem. W tym koniecznym kształtowaniu i przekształcaniu widzi Paul jeden z najważniejszych czynników wszelkiej historii języka*. Twórczość słowna, która ujawnia się tylko w nieświadomym odstępowaniu od danego wzoru, pozostaje jeszcze daleko od właściwej twórczości. Jest przemianą dokonującą się w substracie języka; lecz nie jest ona czynem, który polega na świadomym wprowadzeniu nowych sił. Ale także ten ostatni decydujący krok jest niezbędny, jeśli język nie ma obumrzeć. Odnowienie od wewnątrz osiąga swoją pełną moc i intensywność dopiero wtedy, kiedy język nie służy jedynie pośrednictwu i przekazywaniu ustabilizowanego stanu kulturalnego posiadania (*Kulturbesitzes*), lecz przeciwnie, staje się wyrazem nowego indywidualnego poczucia życia. Kiedy to poczucie wnika w język, pobudza wszystkie nieznanne energie, które w nim drzemią. To, co w codziennej mowie było wyrazem jedynie odchylenia, tutaj staje się nowym formowaniem (*Neugestaltung*), które może iść tak daleko, że ostatecznie zdaje się przetwarzać niemal cały korpus języka, jego słownictwo, gramatykę, stylistykę. Wielkie epoki poezji tak właśnie wpływały na kształtowanie się języka. *Divina Commedia* Dantego nie tylko nadała eposowi nowy sens i treść; stanowi ona również godzinę narodzin *lingua volgare*, nowoczesnego języka włoskiego. W życiu wielkich poetów wciąż musiały pojawiać się chwile, w których odczuwali dążenie do odnowienia języka tak silnie, że to, co zastali, tworzywo, w którym musieli pracować, wydawało się im uciążliwe jak kajdany. W takich momentach z pełną siłą budzi w nich sceptycyzm wobec języka. Również Goethe¹⁰ nie jest wolny od tego sceptycyzmu – i dał mu nie mniej charakterystyczny wyraz niż Platon. W słynnym weneckim epigramie wyjaśnia, że choć próbował wielu rzeczy, zbliżył się tylko do jednego mistrzostwa: talentu pisania po niemiecku:

* Por. H. Paul, *Prinzipien der Sprachgeschichte*, Kap. I, s. 22 nn. [Hermann Paul (1846–1921), wybitny językoznawca, przedstawił „młodogramatyków”, zwolennik psychologizmu w naukach o kulturze. Do jego poglądów Cassirer nawiązywał polemicznie we wcześniejszym rozdziale *Zur Logik der Kulturwissenschaften*, którego fragment, jak już zostało odnotowane, dostępny jest po polsku w książce H. Buczyńskiej. Koncepcje autora *Prinzipien der Sprachgeschichte* poddał krytyce także reprezentujący neokantyzm badawczy H. Rickert – przyp. red.].

¹⁰ O Goethem Cassirer pisał szerzej m.in. w swoich książkach *Idee und Gestalt*, Berlin 1921, oraz *Goethe und die geschichtliche Welt*, Berlin 1932.

„Tak marnuję teraz, nieszczęsny poeta
W materiale najlichszym i życie, i kunszt”¹¹.

Ale wiemy, co kunszt Goethego potrafił zrobić z tego niekiedy „materiału najlichszego”. W chwili śmierci Goethego język niemiecki nie jest już tym, czym był w chwili jego narodzin. Nie tylko wzbogacił się treściowo i przekroczył daleko dotychczasowe granice, lecz również dojrzał do nowej formy; zawiera w sobie możliwości wyrazu, które przed wiekiem były jeszcze całkiem nieznanne.

To samo przeciwieństwo pojawia się wielokrotnie w innych dziedzinach. Proces twórczy powinien zawsze sprostać dwóm odmiennym warunkom: musi z jednej strony nawiązywać do tego, co trwałe i zachowane, a z drugiej zawsze musi być gotowy do nowych użyc i zastosowań, które to zmieniają. Tylko bowiem w ten sposób udaje się spełnić wymagania, jakie stawiają zarówno przedmiot, jak i podmiot. Artysta plastyk odkryje, że jego droga jest równie utorowana i przygotowana jak droga poety, jeśli zawierzy językowi. Każdy język bowiem zawiera określone słownictwo, którego nie tworzy w danym momencie, lecz którym dysponuje jako stałym zasobem, odnosi się to również do wszystkich rodzajów aktywności plastycznej. Istnieje skarbica form dla malarza, plastyka, architekta oraz istnieje w tych dziedzinach swoista „składnia”, podobnie jak istnieje składnia języka. Tego wszystkiego nie sposób swobodnie „wymyślić”. Tutaj tradycja dochodzi zawsze swoich praw, ponieważ tylko one pozwalają utrzymać i zabezpieczyć ciągłość tworzenia – podstawę wszelkiej zrozumiałości, także w obrębie języka plastycznego. „Tak jak źródłostowy wciąż zachowują swoją ważność i przy wszystkich późniejszych przekształceniach i rozszerzeniach pojęć, które do nich dochodzą, znów odsłaniają swoją formę – powiada Gottfried Semper – tak jak nie jest możliwe znalezienie dla nowego pojęcia zarazem całkiem nowego słowa, nie rozmiągając się z pierwszym celem, a mianowicie bycia zrozumiałym, tak też nie można najstarszych typów i korzeni symboliki sztuki [...] odrzucić i nie uwzględnić [...]. Tę samą przewagę, którą porównawcze badanie języka i studium pierwotnego pokrewieństwa języków zapewniają dzisiejszemu krasomówcy, zapewni sobie z góry dzięki swej sztuce ten architekt, który rozpozna pierwotne znaczenie najstarszych symboli s w o j e g o języka i zda sobie sprawę, jak one, wraz ze sztuką samą, przeobrażają się historycznie pod względem formy i znaczenia”^{*}.

¹¹ J.W. Goethe, *Epigramy weneckie*, przeł. P.W. Lorkowski, Kraków 1999, s. 35. Całość tego 29 epigramu brzmi następująco:

„Wielem próbowałem, w rysunku, w miedzi sztychowania,
Malowania olejem, a także w glinie modelunku,
Niedługo jednak: anim wyuczył się czegoś, anim coś osiągnął;
Tylko w jedynym talent mój niemal do mistrzostwa przywiódł:
W pisaniu po niemiecku. Tak marnuję teraz, nieszczęsny poeta,
W materiale najlichszym i życie, i kunszt”.

* Gottfr. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2. Aufl., München 1878, Bd. I, s. 6. [Gottfried Semper (1803–1879), niemiecki architekt doby historyzmu propagujący neorenesans oraz teoretyk architektury i urbanistyki; spośród jego książek szeroki publiczny rozgłos

Zależność od tradycji widać najpierw we wszystkim tym, co zwykle nazywać się techniką poszczególnych sztuk. Podlega ona również ścisłym regułom, jak każde stosowanie narzędzi, ponieważ wyznaczają ją właściwości materiału, w którym pracuje artysta. Sztuka i rękodzieło, twórcza działalność i ręczna sprawność rozstawały się ze sobą stopniowo i powoli; ale właśnie w najwyższych punktach artystycznego rozwoju zazwyczaj pozostają ze sobą w szczególnie głębokim związku. Żaden artysta nie może mówić rzeczywiście swoim językiem, jeżeli wcześniej nie nauczył się go w stałym obcowaniu ze swym materiałem. I wcale nie odnosi się to tylko do materiałowo-technicznej strony problemu. Również w zakresie samej formy ma to dokładną paralelę. Także bowiem formy artystyczne, raz stworzone, stają się trwałym dziedzictwem, przekazywanym z pokolenia na pokolenie. Często ta transmisja i dziedziczenie mogą ciągnąć się przez stulecia. Każda epoka przejmuje od poprzednich określone formy i przekazuje epokom następnym. Język form zyskuje taką trwałość, że określone tematy zdają się ściśle zrośnięte z określonymi sposobami wyrazu, co sprawia, że napotykamy je ciągle w tej samej lub lekko zmodyfikowanej postaci (*Form*). To „prawo inercji”, obowiązujące w ruchu form, stanowi jeden z najważniejszych czynników rozwoju artystycznego – a dla historii sztuki jest to jedno z najbardziej pociągających zadań. W ostatnich czasach najsilniejszy akcent kładł na ten proces zwłaszcza A. Warburg, który próbował ukazać go wszechstronnie, uwzględniając tak jego psychologiczne, jak i historyczne aspekty. Warburg wyszedł pierwotnie od historii sztuki włoskiego renesansu. Ale tworzy ona dla niego tylko osobny paradygmat, na podstawie którego chciał jasno wyjaśnić swoistość i podstawowy kierunek procesu twórczego w sztukach plastycznych. Jedno i drugie odnajdował najdobitniej wyrażone w dalszym życiu antycznych form obrazu (*Bildformen*). Pokazywał, jak antyk stworzył dla pewnych typowych, wciąż powtarzających się sytuacji określone trwałe formy wyrazu. Pewne wewnętrzne pobudzenia, pewne napięcia i rozwiązania są w nich nie tylko utrwalone, lecz jakby zakłete. Wszędzie, gdzie brzmi nuta takiego samego afektu, obraz, który dla niego sztuka stworzyła, ponownie ożywa. Tak powstają, według wyrażenia Warburga, określone „formuły patosu”, które niezatarcie utrwala się w ludzkiej pamięci. Trwałość i zmianę, statykę i dynamikę tych „formuł patosu” śledził Warburg w całej historii sztuk plastycznych*. Dzięki temu nie tylko

zyskała praca *Wissenschaft, Industrie und Kunst*, 1852. O znaczeniu jego poglądów dla powstającej na początku XX w. filozofii kultury zob. R. Konersmann, *Kulturphilosophie zur Einführung*, Hamburg 2003 – przyp. red.]

* Por. szczególnie A. Warburg, *Die Erneuerung der heidnischen Antike. Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance (Gesammelte Schriften*, hg. von Gertrud Bing, Leipzig–Berlin 1932). [O koncepcji A. Warburga zob. E.H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, przeł. A. Dębnicki, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, wyb., wstęp J. Białostocki, Warszawa 1976; W. Kamp, *Walter Benjamin i Aby Warburg*, „Atrium Quaestiones”, 1983; J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987; P. Wilczek, *W poszukiwaniu modelu historii kultury. Aby Warburg i jego koncepcja biblioteki hu-*

wzbogacił historię sztuki pod względem treści, lecz także nadawał jej nowy kształt metodyczny. Zatem dotknął tutaj systematycznego problemu wszelkiego podejścia kulturoznawczego. Jak malarstwo i rzeźba wykorzystują określone utrwalone postawy, pozycje, gesty ludzkiego ciała, by uwidocznienie istnienia psychicznego (*seelisches Dasein*) i poruszenie duszy, tak i we wszystkich pozostałych dziedzinach kultury zadanie polega na tym, aby w podobny sposób związać ze sobą poruszenie i spokój, działanie się i trwanie, a każde z nich traktować jako środek do przedstawienia tego drugiego. Formy językowe i artystyczne muszą mieć, jeżeli są „powszechnie doniosłe”, jeśli mają rzucać mosty między różnymi podmiotami, wewnętrzną trwałość i spójność. Zarazem muszą być zdolne do przemiany; bo każde użycie form, ponieważ dokonuje się w różnych jednostkach, obejmuje już pewną modyfikację i bez niej nie byłoby możliwe.

Można by podjąć próbę rozróżniania różnych gatunków artystycznych według relacji, która zachodzi w nich między tymi dwoma zawsze koniecznymi przeciwnymi biegunami. Należałoby tutaj, oczywiście, odpowiedzieć najpierw na zasadnicze pytanie wstępne. W jakim sensie można w ogóle mówić o takich „gatunkach”? Czy są one czymś innym niż czysto słownymi oznaczeniami? Antyczna poetyka i retoryka zmierzały do ścisłego rozdzielenia poetyckich form wyrazu i przypisania każdej z nich określonej niezmiennej „natury”. Uważały, że poszczególne rodzaje poetyckie należy rozdzielić, że oda i elegia, idylla i bajka mają własne przedmioty i prawa. Klasycyzm uczynił to ujęcie podstawową zasadą swojej estetyki. Boileau przyjmuje za niepodważalne założenie, że komedia i tragedia mają własną „istotę” i że musi to określać wybór ich motywów, cech charakterystycznych, środków językowych. Ten podstawowy pogląd panuje także u Lessinga, choć on nadał mu znacznie swobodniejszy kształt. Przyznaje geniuszowi prawo do rozszerzenia granic poszczególnych gatunków; ale i on nie sądzi, że te granice można zasadniczo przewyciężyć. Nowożytna estetyka usiłowała wszystkie te tutaj uchwycone różnice traktować jak czysty balast, który należy po prostu wyrzucić za burtę. Najdalej pod tym względem posunął się Benedetto Croce. Uznaje on wszystkie podziały sztuk i rozróżnienia gatunkowe jedynie za nazwy, które wprawdzie mogą służyć potrzebom praktycznym, lecz nie mają żadnego znaczenia teoretycznego. Tego rodzaju klasyfikacje mają według Crocego tak wiele lub tak niewiele wartości jak rubryki, w których porządkujemy zasoby biblioteczne. Sztuki nie można, jak podkreśla, dzielić na poszczególne dziedziny ani według treści, ani według środków stylistycznych (*Darstellungsmitteln*). Synteza estetyczna jest i pozostaje niepodzielną jednością. „A ponieważ każde dzieło sztuki wyraża pewien stan duszy, stan duszy jest czymś indywidualnym

manistycznej, „Ogród” 2003, nr 1–2. Szczególnie też polecić należy artykuł Jürgena Habermasa, *Wyzwalająca moc symbolicznego formowania. Humanistyczne dziedzictwo Ernsta Cassirera i Biblioteka Warburga*, z jego książki *Od wrażenia zmysłowego do symbolicznego wyrazu*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 2004 – przyp. red.]

i zawsze nowym, przeto intuicja oznacza nieskończenie wiele intuicji, których nie można sprowadzić do schematu *rodzajów* [...]. Zatem wszelka teoria podziału *sztuk* jest nieuzasadniona. Rodzaj czy klasa jest w tym wypadku zawsze jedna jedyna: jest to sztuka, czyli intuicja; natomiast pojedyncze dzieła sztuki są niezliczone: każde z nich jest oryginalne, nieprzekładalne [...], niedające się opanować intelektem. Pomiędzy bytem ogólnym i bytem jednostkowym nie ma w sensie filozoficznym żadnego elementu pośredniego, żadnego szeregu rodzajów czy gatunków, tzw. generaliów. Zarówno artyście, który tworzy sztukę, jak i widzowi, który ją kontempluje, potrzebne jest jedynie to, co ogólne, w postaci zindywidualizowanej: ogólna aktywność artystyczna, która cała się skupiła i skoncentrowała w przedstawieniu pewnego indywidualnego stanu duszy”*

Jeśli byłoby to bez zastrzeżeń słuszne, prowadziłyby do osobliwego wniosku, że kiedy nazywamy Beethovena wielkim muzykiem, Rembrandta wielkim malarzem, Homera wielkim epikiem, Szekspira wielkim dramaturgiem, wypowiadamy się jedynie o obojętnych empirycznie okolicznościach obocznych, które pod względem estetycznym są bez znaczenia, a dla charakterystyki ich jako artystów zbędne. Jeżeli po jednej stronie znajduje się „sztuka w ogóle” („*die Kunst*”), a indywiduum po drugiej, to jest poniekąd sprawą przypadkową, w jakim medium poszczególne artysty zechcą siebie wyrazić. Mógłby uczynić to w barwach lub dźwiękach, w słowie lub w marmurze, ale nie miałyby to wpływu na intuicję artystyczną; pozostawałaby tym samym, wybierając jedynie inny rodzaj komunikacji (*Mitteilung*). Ale takie ujęcie, jak mi się wydaje, nie jest trafne w odniesieniu do procesu artystycznego. Dzieło sztuki bowiem zostałoby tym samym rozbite na dwie części, które nie pozostawałyby ze sobą w żadnym koniecznym związku. W istocie jednak szczególny sposób wyrazu nie należy dopiero do techniki kształtowania dzieła, lecz już do samej koncepcji dzieła sztuki. Beethovenowska intuicja jest intuicją muzyczną, intuicja Fidiasza plastyczna, intuicja Milтона jest epicka, intuicja Goethego liryczna. Wszystko to dotyczy nie tylko zewnętrznej warstwy, lecz i samego rdzenia ich twórczości. I dopiero tym twierdzeniem natykamy się na właściwy sens i głębsze uzasadnienie podziału sztuk na różne „gatunki”. Łatwo rozpoznać motywy, który skłonił Crocego do gwałtownej walki przeciw teorii gatunków. Chciał stawić opór błędowi, który ciągnie się przez całe dzieje estetyki i który często prowadził w niej do bezowocnych sformułowań problemu. Wielokrotnie usiłowano określić poszczególne gatunki artystyczne i różnicę między nimi wykorzystać do ustanowienia „kanonu” tego, co piękne. Usiłowano też wyprowadzić z nich określone uniwersalne normy do oceniania dzieł sztuki i spierano się o pierwszeństwo poszczególnych sztuk. O tym, z jakim zapałem jeszcze w renesansie prowadzono rywalizację między malarstwem a poe-

* B. Croce, *Grundriß der Aesthetik*, deutsche Ausgabe, Leipzig, 1913, s. 45 n., por. *Estetica come scienza dell'espressione*, 3a edizione, Bari 1908, s. 129 ff. [Cytat według polskiego wydania B. Croce, *Zarys estetyki*, przekład zbiorowy pod red. S. Gniadka, Warszawa 1962, s. 73–74 – przyp. red.]

zją, może przekonać lektura na przykład *Trattato della pittura* Leonarda da Vinci. Jest to jawnie fałszywa tendencja. Określanie tego, czym jest oda, czym idylla, czym jest w sobie tragedia, i pytanie o to, czy poszczególne dzieło wypełniło cel gatunkowy bardziej lub mniej doskonale, do niczego nie prowadzi. Jeszcze bardziej problematyczne są próby układania poszczególnych sztuk we wzrastającym porządku i pytania o miejsce, jakie każda w nich zajmuje w tej hierarchii wartości. „Pod względem artystycznym mały wiersz – wyjaśnia Croce – jest równy poematowi, malutki obrazek albo szkic – obrazowi ołtarzowemu lub freskowi; list może być dziełem sztuki na równi z powieścią”*. Być może jest to słuszne, ale czy wynika stąd, że według swojego estetycznego sensu i kształtu, liryczny wiersz „j e s t” eposem, a list powieścią; że może i chce tym być? Croce mógł taki wniosek wyprowadzić tylko dlatego, że w strukturze swej estetyki podtrzymał ważność momentu „wyrazu” jako faktycznego i jedyne fundamentu. Kładzie akcent niemal wyłącznie na to, że sztuka musi być wyrazem indywidualnego uczucia i indywidualnej umysłowości (*Gemütszustandes*) niezależnie, jakie przy tym obiera drogi i jaki szczególny kierunek przedstawienia. Wskutek tego strona „subiektywna” nie tylko bierze górę nad stroną „obiektywną”, ale ponadto ta ostatnia spada w porównaniu z tą pierwszą prawie do roli obojętnego momentu. Każdy rodzaj artystycznej intuicji staje się „intuicją liryczną” – obojętnie, czy urzeczywistnia się ona w dramacie, eposie, rzeźbie, architekturze, sztuce aktorskiej. „Ponieważ z drugiej strony indywidualność intuicji oznacza indywidualność ekspresji i jeden obraz różni się od innego obrazu nie mniej niż od utworu poetyckiego, a obraz i utwór poetycki mają wartość nie ze względu na dźwięki drgające w powietrzu i na barwy załamujące się w świetle, lecz ze względu na to, co umieją powiedzieć duchowi, [...] przeto na nic się nie zda odwoływanie się do abstrakcyjnych środków wyrazu, żeby budować jeszcze inną serię rodzajów czy klas”**. Jak widać, Croce odrzuca teorię gatunków nie tylko – co byłoby całkiem uprawnione – kiedy pragnie ona ustanawiać pojęcia normatywne, lecz także kiedy pragnie ustalić określone pojęcia stylu. W konsekwencji muszą dla niego zniknąć wszystkie różnice form przedstawienia bądź sprowadzać się do czystych różnic „fizycznego” środka przedstawienia. Ale właśnie temu przeciwstawianiu „fizycznego” i „psychicznego” czynnikowi przeczy możliwość swobodnego pograżenia się w wielkie dzieło sztuki. Oba momenty przeniknęły się tutaj tak całkowicie, że wprawdzie można je rozdzielić w refleksji, lecz dla estetycznego oglądu i uczucia tworzą nierozdzielalną całość. Czy faktycznie można, jak to czyni Croce, konkretną „intuicję” przeciwstawić „abstrakcyjnym” środkom wyrazu i odpowiednio wszystkie różnice, występujące w ich obrębie, traktować jako różnice czysto pojęciowe? Czy w dziele sztuki nie są one wewnętrznie zrośnięte? Czy można, czysto fenomenologicznie, wskazać jakiś rodzaj jednolitej pierwotnej warstwy intuicji

* *Ibidem*, s. 76.

** *Ibidem*, s. 73.

estetycznej, zawsze niezmiennej, i która dopiero w toku realizacji dzieła decyduje się, jaką drogą chce podążać i czy chce się urzeczywistnić w słowach, tonach, dźwiękach czy barwach? Także Croce tego nie zakładał. „Jeśli poematowi odbierzemy miarę, rytm i słowa – tak dobitnie wyjaśnia – nie pozostaje wówczas poza tym wszystkim, jak sądzą niektórzy, myśl poetycka: nie pozostaje nic. Poemat zrodził się jako te słowa, ten rytm i ta miara wierszowa”*. Ale wynika z tego, że również intuicja estetyczna rodzi się jako muzyczna lub plastyczna, jako liryczna lub dramatyczna, że wyrażane tutaj różnice nie są zatem pustymi znakami słownymi czy etykietkami, które przyczepiamy do poszczególnych dzieł sztuki, lecz odpowiadają im autentyczne różnice stylu, różne kierunki artystycznej intencji.

Jeśli przyjmiemy takie założenie, to okaże się, że nasz ogólny problem występuje we wszystkich rodzajach artystycznego kształtowania, chociaż z drugiej strony patrząc, w każdym z nich może przyjmować specyficzny kształt. Wszędzie natykamy się na moment stałości formy i moment jej „modyfikowalności” („*Modifizierbarkeit*”). Do równowagi między nimi nie dochodzi oczywiście w różnych sztukach w ten sam sposób. W jednym przypadku pierwszeństwo zdaje się otrzymywać to, co stałe i prawidłowe, w innym zmiana i ruch. Można by, w pewnym sensie, określoności, trwałości i zamkniętości formy architektonicznej przeciwstawić ruch, zmienność i wariacje formy lirycznej lub muzycznej. Lecz są to jedynie przesunięcia akcentu, również bowiem w architekturze dostrzegamy dynamikę i rytm, tak jak w muzyce ścisłą statykę form. Co tyczy się liryki, to ze wszystkich sztuk zdaje się najbardziej dynamiczna (*beweglichste*) i najbardziej ulotna. Nie zna żadnego innego bytu niż ten, który odsłania się w procesie swego stawaniu, a ten proces nie jest obiektywnym przeobrażeniem rzeczy, ale wewnętrznym ruchem emocji. Jeżeli coś tutaj należy uchwycić, to samo przejście: przychodzenie i odchodzenie, ukazywanie się i znikanie, mglisty i rozsnuwający się zarys najbardziej subtelnych psychicznych poruszeń i najbardziej ulotnych nastrojów. Jeżeli gdziekolwiek, to tutaj wydaje się pewne, iż artysta nie może skorzystać z *g o t o w e g o* świata „form”; że każdy nowy moment musi stworzyć nową formę. A przecież historia liryki pokazuje, że nawet w niej „stały zasób” („*Bestand*”) nie znika zupełnie wobec ruchu, że „heterogeniczność” nie panuje w niej wyłącznie i jednostronnie. Właśnie w liryce wszystko, co nowego wytwarza, jawi się zawsze jako reminiscencja i echo. W istocie bowiem jest tylko kilka wielkich tematów, ku którym się ona zwraca. Pozostają one niewyczerpane i niezmiennie; należą do wszystkich ludów i w przeciągu wieków nie doświadczyły istotnej zmiany. Chyba w żadnej dziedzinie wybór materiału nie ogranicza się do tak wąskiego kręgu jak tutaj. Epik zawsze może kształtować nowe zdarzenia, dramaturg nowe charaktery i konflikty. Ale liryka przemierza krąg ludzkiego odczuwania, aby ciągle znajdować w nim wskazanie na ten sam punkt ośrodko-

* *Ibidem*, s. 61.

wy. Dla niej w istocie rzeczy nic nie jest zewnętrzne, gdziekolwiek by nie była, jest wewnątrz. To, co wewnętrzne, ukazuje się w niej jako nieskończone, bo nigdy nie jest całkowicie wypowiedalne i wyczerpywalne, ta nieskończoność wszakże dotyczy treści, a nie zakresu. Wygląda na to, że liczba prawdziwie lirycznych m o t y w ó w prawie nie rośnie z czasem i że wcale to nie jest potrzebne. Liryka bowiem ciągle zagłębia się w „naturalne formy człowieczeństwa”. Nawet w tym, co najbardziej osobiste, indywidualne, jedyne w swoim rodzaju czuje ona wieczny powrót tego samego. Wystarcza jej ograniczony zakres przedmiotów, aby wyczarowywać z niego całe bogactwo nastroju i poetyckiej formy. Wciąż spotykamy te same przedmioty i te same typowe ludzkie sytuacje. Miłość i wino, róże i słowik, ból rozłąki i szczęście ponownego spotkania, budzenie się i obumieranie natury: wszystko to powraca nieustannie w poezji lirycznej wszelkich czasów. Brzemie tradycji i konwencji daje się zatem odczuć także w historii liryki – a ciąży ono tutaj szczególnie mocno. Jednak wszystko idzie na bok, ilekroć, w ciągu stuleci, rodzi się nowy wielki liryk. Także on nie poszerza zazwyczaj kręgu lirycznych „przedmiotów” i motywów. Nie tylko w wyborze motywów, lecz także w wyborze formy Goethe nie stronił od nawiązywania do liryki wszystkich ludów i stuleci. *Elegie rzymskie* i *Dywan Zachodu i Wschodu* pokazują, co oznaczały dla niego takie reminiscencje i echa. Jednakże w *Elegiach...* słyszymy tak samo niewiele z języka Catullusa albo Propercjusza, jak w *Dywanie...* z języka Hafiza. Słyszymy tylko język Goethego – wyraz (*Sprache*) jedyne w swoim rodzaju, nieporównywalnego momentu życiowego, który utrwalił on tych wierszach.

A zatem w różnorodnych dziedzinach kultury napotykamy ciągle ten sam, w swej podstawowej strukturze jednolity proces. Rywalizacja i konflikt między tymi siłami, z których jedna zmierza do zachowania, druga do odnowienia, nie kończy się nigdy. Równowaga, jaką niekiedy wydają się one osiągać, jest zawsze tylko chwiejną równowagą, która w każdym momencie może przekształcić się w nowy ruch. A przy tym ze wzrostem i rozwojem kultury odchylenia wahadła stają się coraz większe: rośnie amplituda drgań. Zwiększa się intensywność wewnętrznych napięć i sprzeczności. Wszakże ten dramat kultury nie przeradza się w całkowitą „tragedię kultury”. Jest bowiem w nim równie niewiele ostatecznej klęski co i ostatecznego zwycięstwa. Obie przeciwstawne siły zrastają się razem, zamiast się wzajemnie niszczyć. Twórczemu ruchowi ducha we własnych dziełach, które wydobywa z siebie, zdaje się wyrastać przeciwnik. Ponieważ wszystko to, co stworzone, musi – wedle swojej natury – odmawiać przestrzeni temu nowemu, które chce powstać i się rozwijać. Jednakże chociaż ten ruch wciąż łamie się o swoje twory, to przecież na nich się nie załamuje. Czuje się tylko zmuszony i pobudzony do nowego wysiłku, w którym odkrywa nowe nieznanne siły. Nigdzie nie występuje to w tak znaczącej i charakterystycznej formie, jak w procesie zmiany idei r e l i g i j n y c h. Tutaj ta walka pokazuje, być może, swoje najgłębsze i najbardziej wstrząsające oblicze. Nie tylko myśl czy fantazja, lecz także uczucie i wola, cały człowiek w niej uczestniczy. Nie chodzi bo-

wiem teraz o skończone jednostkowe cele; chodzi o śmierć i życie, o byt albo niebyt. Nie ma żadnych względnych rozstrzygnięć; idzie o jedno absolutne rozstrzygnięcie. Religia jest przekonana, że posiada to absolutne rozstrzygnięcie. W niej człowiek wierzy, że znalazł to, co wieczne, stan, który nie podlega już nurtowi czasu. Jednak obietnica tego najwyższego dobra i wartości zawiera w sobie zarazem określone żądanie względem podmiotu. Musi on przyjąć ją, tak jak została mu dana; musi wyrzec się własnego wewnętrznego niepokoju, nieustannego poszukiwania. Jeżeli religia, jak wszelkie dobra duchowe, wypływa z nurtu życia, to przecież jednocześnie chce go przewyciężyć. Otwiera spojrzenie na „transcendentną” dziedzinę, która nieskalana przez człowieka zachowuje sama w sobie ważność i trwa sama w sobie. Ze względu na ten cel musi zawierać najściślejsze wewnętrzne i zewnętrzne więzi. Im bardziej wgłębiamy się w dzieje religii, tym te więzi stają się silniejsze. Bóg, którego błagamy o pomoc, zjawia się tylko wtedy, kiedy żadne słowo w formule modlitwy się nie zmienia; obrzęd traci wszelką moc religijną, jeżeli nie przebiega w jednym i tym samym niezmiennym łańcuchu poszczególnych aktów. W religiach „ludów prymitywnych” całość życia podlega temu skostnieniu religijnego formalizmu. Zakazy religijne dotyczą i zagrażają każdemu poszczególnemu działaniu. Całość przepisów tabu zacisnęła się jak żelazny krąg wokół bytu i życia człowieka. Wszakże rozwój religii wskazuje jej inne i wyższe cele. Więź nie przestaje istnieć; lecz kieruje się nie na to, co zewnętrzne, lecz na to, co wewnętrzne. Modlitwa z magicznej presji słownej staje się wzywaniem boskości, ofiara i działanie kultowe stają się pojednaniem z Bogiem. A przez to rośnie i wzmacnia się władza tego, co subiektywne i indywidualne. Religia jest i pozostaje całością stałych zasad wiary i praktycznych nakazów. Zasady te są prawdziwe, zakazy ważne, ponieważ zostały objawione i obwieszzone przez Boga. Ale samo to obwieszczenie nie dokonuje się inaczej jak w duszy jednostek, wielkich założycieli religii i proroków. Tym samym sprzeczność ponownie rozwiera się z pełną siłą, lecz teraz jest przeżywana w całej swej głębi. Ja wyrasta ponad wszelkie swe empiryczne granice; nie uznaje granic między sobą a boskością; czuje się bezpośrednio natchnione i przeniknięte przez Boga. I na mocy tej bezpośredniości odrzuca wszystko, co ma charakter obiektywnego dogmatu, co należy jedynie do tradycji religijnej. Prorok pragnie budować „nowe niebo i nową ziemię”. Ale tutaj naturalnie, w swoim własnym bycie i dziele, ulega ponownie władzy, od której pragnie uwolnić ludzi. Może odrzucić określone istniejące dogmaty tylko wtedy, kiedy przeciwstawia im własną głębszą pewność boskości. I aby tę pewność wyrazić, sam musi stać się twórcą nowych symboli religijnych. Nie są one dla niego, póki jeszcze jest natchniony i przepełniony wewnętrzną siłą widzenia, niczym innym jak tylko symbolami. Ale dla tych, którym zostają obwieszzone, symbole te stają się ponownie dogmatami. Działalność każdego wielkiego założyciela religii poucza nas, jak nieubłaganie wciąż jest wciągany w ten krąg. To, co dla niego było życiem, zmienia się w dogmat i w nim kostnieje. Odnajdujemy także tutaj tę samą oscylację, która

występuje w innych formach kultury. Również religia, choćby zwiastowała to, co trwałe, wieczne, absolutne, nie może umknąć temu procesowi: kiedy bowiem próbuje wkroczyć w życie i je kształtować, podlega przez to ciągłemu, nieustannemu i niepowstrzymanemu rytmowi życia.

Na podstawie tych rozważań możemy teraz wyraźniej określić także tę specyficzną różnicę, która istnieje między rozwojem „natury” i rozwojem „kultury”. Natura również nie zna zastoju; także organizmy, przy wszelkiej określoności ich formy, mają specyficzną wolność. Możliwość modyfikacji (*Modifikabilität*) jest podstawową cechą wszystkiego, co „organiczne”. „Kształtowanie i przekształcanie organicznych form” jest wielkim tematem wszelkiej morfologii natury. Jednak związek między ruchem a spoczynkiem, między formą a metamorfozą, który panuje w przyrodzie (*Natur*) organicznej, odróżnia się pod dwoma względami od stosunku napotykanego w tworcach kultury. Dynamikę (*Beweglichkeit*) i trwanie musimy brać pod uwagę w obu przypadkach; ale każdy z tych momentów jawi się nam inaczej, jeśli przeniesiemy spojrzenie ze świata natury na świat człowieka. Jeżeli sądzimy, że można udowodnić, iż w naturze następuje rozwój od form „niższych” do „wyższych”, to dotyczy on przejścia od jednego do drugiego gatunku. Genetyczny punkt widzenia jest tutaj zawsze gatunkowym punktem widzenia. To, co dotyczy jednostek, z konieczności nie podlega temu sposobowi rozważania; nic o nich nie wiemy i nie musimy o nich nic wiedzieć. Albowiem zmiany w nich zachodzące nie oddziałują bezpośrednio na gatunek i nie wnikają w jego życie. Pojawia się tutaj granica, którą biologia określa jako fakt niedziedziczności cech nabytych. Wariacje, które w obrębie świata roślin i zwierząt dokonują się w pojedynczych egzemplarzach, pozostają biologicznie bez znaczenia; wynurzają się, by ponownie zatonać. Jeśli chcemy wyrazić ten stan rzeczy w języku Weismannowskiej teorii dziedziczności – przy czym naturalnie nie wnikamy w problem empirycznej poprawności i dowiedliwości (*Beweisbarkeit*) tej teorii – możemy powiedzieć, że zmiany te dotyczyły tylko somy, ale nie „plazmy zarodkowej”, że w związku z tym pozostają na powierzchni i nie oddziałują na tę głęboką warstwę, od której zależy rozwój gatunku. W zjawiskach kulturalnych ta biologiczna granica została jednak usunięta. W „formach symbolicznych”, które są osobliwością istnienia i mocy człowieka, rozwiązał on do pewnego stopnia zadanie, którego przyroda organiczna jako taka nie mogła rozwiązać. „Duch” osiągnął to, co „życiu” zostało odmówione. Rozwój i działanie jednostki połączyło się w całkiem inny, głęboko skuteczniejszy sposób z rozwojem i działaniem całości. To, co jednostki czują, myślą, czego chcą, nie pozostaje zamknięte w nich samych; obiektywizuje się w dziele. A dzieła języka, poezji, sztuki plastycznej, religii stają się „monumentami”, znakami rozpoznania i pamięci rodzaju ludzkiego. Są „trwalsze od spizu”; w nich bowiem nie tylko istnieje dalej to, co materialne, ale zawiera się też wyraz tego, co duchowe; tego, co jeśli spotyka pokrewne i wrażliwe podmioty, w każdej chwili może zostać ponownie uwolnione ze swej materialnej powłoki i pobudzone do nowego działania.

Naturalnie także w dziedzinie kultury są niezliczone dobra, które giną i które są dla ludzkości na zawsze stracone. Te dobra bowiem mają również aspekt materialny, stanowiący ich wrażliwy punkt. Pożar biblioteki Aleksandryjskiej unicestwił wiele z tego, co dla naszego poznania antyku miałyby nieocenioną wartość, a większość malowideł Leonarda jest dla nas stracona, ponieważ farby, którymi zostały namalowane, okazały się nietrwałe. Jednak nawet w tych wypadkach pojedyncze dzieło z całością kultury łączy jakby niewidzialne nici. Jeśli takie dzieło nie istnieje już w swoim indywidualnym kształcie, to przecież wywarło skutki, które w jakiś sposób włączyły się w rozwój kultury i, być może, w pewnym punkcie określiły decydująco jej bieg. Nie musimy przy tym myśleć tylko o wielkich i wyjątkowych dziełach. To samo dotyczy także najwęższej i najmniejszej sfery kultury. Całkiem słusznie wskazano, że – być może – nie ma takiego pojedynczego aktu mowy, który by w jakiś sposób nie wpłynął na język w ogóle („*die Sprache*”). Z niezliczonych aktów, oddziałujących w tym samym kierunku, mogą wynikać znaczące zmiany użycia języka, przesunięcia fonetyczne lub odmiany formalne. Polega to na tym, że ludzkość w języku, sztuce, we wszystkich formach kultury stworzyła sobie do pewnego stopnia nowe ciało, które należy wspólnie do wszystkich. Pojedynczy człowiek jako taki nie może, rzecz jasna, indywidualnych sprawności, których nabył w ciągu życia, przekazać innym. Należą one do fizycznej „somy”, która nie jest dziedziczona. Ale to, co z siebie przekazał swemu dziełu, co wyraził w słowach, przedstawił obrazowo lub plastycznie, zostało „wcielone” do języka lub sztuki i odtąd trwa dalej. To jest właśnie proces, który zwykle przekształcenie (*Umblidung*), dokonujące się w sferze rozwoju organicznego, odróżnia od kształcenia (*Bildung*) ludzkości. Pierwsze dokonuje się pasywnie, drugie aktywnie. Stąd pierwsze prowadzi tylko do zmian, podczas gdy drugie do trwałych przekształceń. Dzieło w zasadzie nie jest niczym innym jak czynem (*Tat*) ludzkim, który skondensował się w byt, ale w tej masywniejszej strukturze (*Verfestigung*) nie wypiera się swojej genezy. Wola i siła twórcza, z których ono wypłynęło, żyje w nim dalej i wciąż prowadzi do nowej twórczości.

Przełożył Krzysztof Łukasiewicz

Przekład przejrzała i poprawiła Krystyna Krzemieniowa