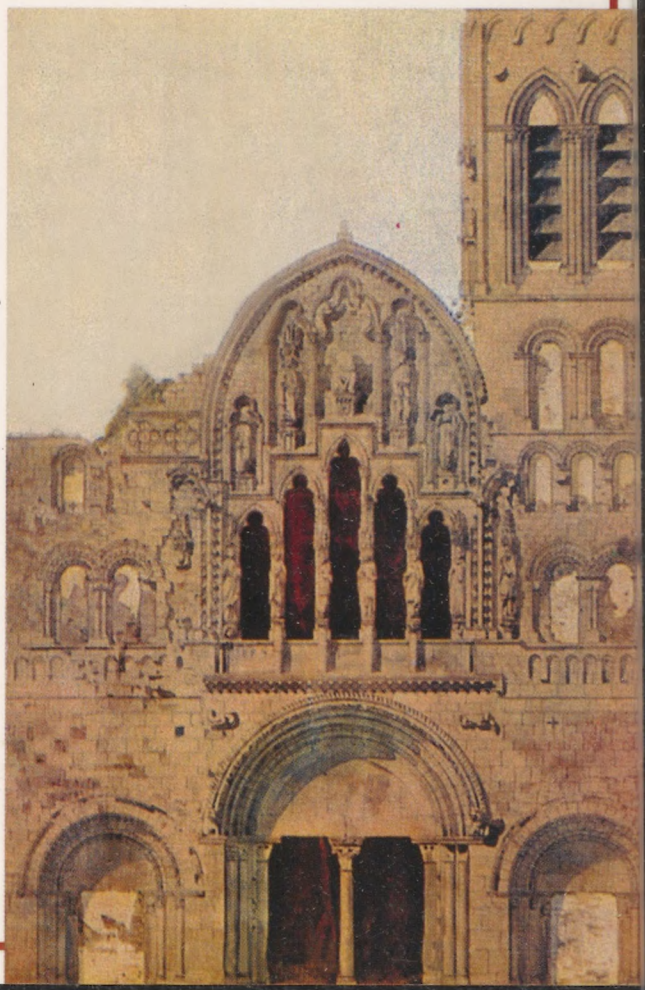
Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków



MÓWIĄ WIEKI
OFICYNA WYDAWNICZA

Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków

Zrealizowano w ramach Programu Operacyjnego Promocja Czytelnictwa
ogłoszonego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

Alois Riegl, Georg Dehio
i kult zabytków

przekład i wstęp
Ryszard Kasperowicz

Oficyna Wydawnicza „Mówią wieki"
Warszawa 2006

Redakcja: *Jarosław Krawczyk*

Projekt graficzny: *Bogdan Borucki*

Współpraca: *Joanna Bartołd*

ISBN 83-86156-27-9

wydanie II poprawione

A

Oficyna Wydawnicza „Mówią wieki" Sp. z o.o.
ul. Mazowiecka12, 00-048Warszawa
Dział dystrybucji: ul. Grzybowska 77, 00-844 Warszawa
tel./fax 661 52 51

Skład: Firma Wydawniczo-Poligraficzna „Prezes 2" – Jerzy Łazarski
Druk: Oja-Druk

SPIS TREŚCI

OD WYDAWCY

Ta książka jest poprawionym wznowieniem pracy *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, która nakładem Oficyny Wydawniczej „Mówią wieki" ukazała się w roku 2002 – jako część serii poświęconej historii i teorii ochrony zabytków. Pozostałe to *Wokół Wawelu* (Warszawa-Kraków 2001) i *Zabytek i historia* (Warszawa 2002). Nakłady wszystkich prac z tej serii zostały wyczerpane: nie ukrywamy więc satysfakcji, że ich treść ponownie zasili refleksję zabytkoznawczą w naszym kraju.

W tej sprawie szczególnie ważną rolę może odegrać właśnie ta książka. Przed wszystkim jest to pełne wydanie *Nowoczesnego kultu zabytków* Aloisa Riegla, pracy przełomowej w dziejach teorii zabytku. To Riegl, znakomity historyk sztuki i jeden z ojców założycieli słynnej „szkoły wiedeńskiej" stworzył podstawy nowoczesnego myślenia o tych problemach – wszyscy, którzy się nimi zajmują, mogą czuć się jego dziedzicami. Dobrze więc poznać to dziedzictwo w pełni jego intelektualnych kontekstów. Zapewnia to obszerny i wnikliwy wstęp pióra dr. Ryszarda Kasperowicza.

Ale ta książka to również „mini-antologia"; na jej kartach Rieglowi replikuje inny znakomity historyk sztuki, Georg Dehio. Jego polemikę drukujemy wraz z odpowiedzią Riegla. W sumie ta niewielka książka układa się w kształt debaty między dwoma wybitnymi uczonymi, debaty o sprawach najważniejszych dla substancji zabytkowej. A wśród niech poczesne miejsce zajmuje temat szczególnie na czasie – problem historycznego dziedzictwa narodowego.

Jarosław Krawczyk

Ryszard Kasperowicz

DEHIO I RIEGL, CZYLI SPÓR O PRZESZŁOŚĆ I PRZYSZŁOŚĆ ZABYTKÓW

Antiquity! Thou wondrous charm, what art thou? That being nothing, art everything! When thou wert thou wert not antuiquity – then thou wert nothing, but hadst a remoter antiquity, *as thou calledst it, to look back to with blind veneration; thou thyself being to thyself flat, jejune,* modern! *What mystery lurks in this retroversion? Or what half Januses are we, that cannot look forward with the same idolatry with which we for ever revert! The mighty future is as nothing, being everything! The past is everything, being* nothing!

Charles Lamb

Trzy teksty, które oddajemy do rąk Czytelników, należą dziś do klasycznych pozycji w szeroko pojętej historii sztuki. Chociaż różnią się znacznie formą i stylistyką wypowiedzi, łączy je oczywiście problematyka – zasad oraz celów ochrony zabytków, jej genezy oraz jej przyszłości. W środowiskach konserwatorów i historyków sztuki niniejsze artykuły są od bez mała stulecia dobrze znane i nadal aktualne. Ich żywotność potwierdza praktyka wydawców niemieckich[1] i niesłabnące zainteresowanie, jakim cieszą się wśród całej rzeszy interpretatorów; wreszcie coraz liczniejsze przekłady na język angielski i francuski. Trudno się temu dziwić, gdyż Alois Riegl i Georg Dehio, autorzy zamieszczonych tutaj rozpraw, należą do najwybitniejszych i najważniejszych historyków sztuki przełomu XIX i XX wieku, epoki uważanej za przełomową w dziejach dyscypliny[2].

Ich dialog oraz spór dotyczący kwestii definicji i oceny zabytków, reguł opieki nad nimi, najprzeróżniejszych społecznych i kulturowo-artystycznych następstw procesu ochrony przedmiotów pochodzących z bliższej czy dalszej przeszłości ma swoje zakorzenienie (nawet w sensie czysto negatywnym) w romantycznej postawie historycznej. Dla nich obu romantyzm był epoką zamkniętą, lecz wciąż rzucającą swój złowróżbny cień na współczesność. I jak to się nierzadko zdarza z tradycjami historycznymi

o potężnej sile promieniowania, odrzucenie postawy romantycznej niosło ze sobą paradoks rewaloryzacji niektórych jej aspektów.

Alois Riegl przyszedł na świat w 1858 roku w Linzu, zmarł 47 lat później w Wiedniu. Był bardzo wszechstronnie wykształcony, studiował prawo, filozofię, historię, potem jeszcze historię sztuki. Od 1883 pracował w wiedeńskim *Institut für österreichische Geschichtsforschung*, potem stanął na czele działu zajmującego się dawną tkaniną artystyczną w *Museum für Kunst und Industrie*. Od roku 1895 był profesorem historii sztuki na uniwersytecie wiedeńskim, a następnie piastował stanowisko generalnego konserwatora w *K.k. Zentralkommision für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*. Riegl był autorem kilku przynajmniej prac z zakresu historii sztuki, które odegrały przełomową rolę w dalszych dziejach tej gałęzi humanistyki. Wystarczy tu wymienić rozprawy tak słynne i dyskutowane, jak *Stilfragen* z 1893 roku, *Die spätrömische Kunstindustrie* (1901), *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst* (1899), czy wreszcie *Das holländische Gruppenporträt* (1902), który ładnie określał mianem „soli ziemi sztuki holenderskiej". Był uczonym o wyjątkowej wszechstronności badawczych zainteresowań[3], sięgającej od sztuki antycznej po sztukę nowoczesną – otworzył nowe perspektywy percepcji sztuki barokowej, nie mówiąc już o niezmordowanym przeciwstawianiu się interpretacji sztuki późnoantycznej w kategoriach degeneracji ideału klasycznego. Przygotowywał również projekty ochrony prawnej zabytków, badał metodologiczne aspekty historii sztuki. Wieloznaczność, niejasność i nierzadko wewnętrzne trudności, jakie cechują pojęcia i interpretacje Riegla, dały asumpt do bardzo rozbieżnych ocen jego naukowej twórczości. Upatruje się w niej elementów socjologicznej analizy dzieł sztuki, niektórzy podnoszą nowatorstwo Rieglowskiej teorii kształtowania plastycznego, czyniąc go prekursorem *Gestaltpsychologie* (np. Ksawery Piwocki, Hans Sedlmayr), inni wreszcie widzą w niej przodka strukturalizmu (Guido Kaschnitz-Weinberg w odniesieniu do tzw. drugiej szkoły wiedeńskiej, Margaret Iversen). Jak dotąd, najwięcej uwagi poświęcono teorii woli twórczej (sprawę szczegółowo omawia Piwocki), psychologiczno-strukturalnym (*resp.* formalnym) prawidłom kształtowania plastycznego i ich relacjom z koncepcjami sztuki nowoczesnej[4], teorii przedstawiania[5], a także teorii wartości dzieła sztuki, nawarstwionej wokół problematyki „zabytku", jego percepcji, przeznaczenia i historycznego sensu opieki nad zabytkami.

Zupełnie zasadnicza trudność tkwi w tym, że Riegl nie dążył do krystalizacji jakiejś jasno określonej teorii wartości. W oparciu o skomplikowane dywagacje z *Der Moderne Denkmalkultus* nie sposób przekonywająco twier-

dzić, czy autor tej rozprawy rozstrzyga pomiędzy obiektywnym i subiektywnym statusem ontologicznym wartości (chociaż dyskutuje kwestię obiektywnego albo subiektywnego **kontekstu** poznawania wartości), czy rozstrzyga pomiędzy emocjonalnym i intelektualnym charakterem obcowania z wartościami. Riegl nie odpowiada wprost na te pytania, i prawdę rzekłszy nie potrzebuje tego robić. A przecież te problemy pochłaniają jego uwagę, na co wskazuje choćby to, że nie utożsamia wartości z podstawą wartości[6], nie myli także różnych znaczeń celu dzieła (zabytku) z samą wartością. Jego analizy wartości zabytku, zostawiwszy przez moment na boku perspektywę historycznych przekształceń, skupiają się raczej na tym, w jaki sposób wartości oddziałują na nas, jakie „roszczą sobie pretensje", jak nas pobudzają do działania, jakie mają względem nas „interesy". Zatem podstawowym przedmiotem dociekań Riegla jest społeczny wymiar konstytuowania się wartości zabytku (albo sztuki, zawsze w nawiązaniu do sztuki nowoczesnej) oraz motywacje, popychające dane środowiska (albo, szerzej, epoki historyczne) do przestrzegania lub negowania wartości. Wedle Riegla „zabytkiem" może być jakikolwiek wytwór rąk ludzkich, otaczany opieką i pietyzmem ze względu na funkcje upamiętniania i przypominania. Wartość upamiętniająca początkowo zajmowała czołową pozycję, która określała stosunek ludzi do przedmiotów pochodzących z przeszłości. W pewnym sensie można by powiedzieć, że zanim dzieło sztuki stało się „dziełem sztuki", było już „zabytkiem" – monumentem. Jak się zdaje, Riegl odwołuje się tutaj do pewnej tradycji myślowej niemieckiej historii sztuki, w której ramach dzieło sztuki definiowano przez wskazanie na jego początki historyczno-funkcjonalne. Na przykład Franz Kugler pojmował twórczość (dzieło sztuki – monument) jako symboliczny wyraz treści duchowych, utrwalonych dla potomności w zmysłowym materiale. Poszukiwanie formy dla takiego wyrazu to zaczątek sztuki. Wartość dzieła zasadza się na głębi wyrazu duchowego; mimetyczne formuły sztuki zostały tutaj odrzucone, podobnie zresztą jak model dzieła pojmowanego na kształt reakcji na zmysłowość widzialnego (słyszalnego) świata[7]. W chwili, gdy wartość upamiętniająca traci swoją siłę oddziaływania, swoje społeczne zakorzenienie, obowiązek ochrony zabytku musi szukać usprawiedliwienia w innych wartościach.

Co nas jednak do tego przymusza, zachęca czy skłania? Skoro to my sami „podkładamy pod zabytek" określone wartości, to wartości *qua* wartości nie mogą być wystarczającą pobudką. Aby nie popaść w stary, platoński dylemat dobra, przyjemności, przykrości i skłonności z *Fileba* rodem, Riegl usiłuje spotęgować psychologiczną teorię wartości jako *Wir-*

kungen (efektów, oddziaływań) argumentacją historyczną o niespotykanie klarownej linii wykładu.

Jest ogranym banałem, że wybór wartości może nam dyktować nowoczesna wola twórcza, która zresztą wchodzi w nieprzerwane konflikty z wolą twórczą „zaklętą" w dziełach sztuki dawnych epok. Tłumaczy to, przynajmniej w oczach Riegla, współistnienie oraz ścieranie się wartości. Wszelako wola twórcza, której autonomii bronią spolaryzowane bieguny widzenia natury (haptycznego *vs.* optycznego) traktowane jako potencjalne kierunki rozwoju immanentnej struktury dzieła, tysiączną liczbą tkanek wrasta w żywy organizm historyczności. „Kiedy weźmiemy pod uwagę nie tylko sztuki, lecz także któryś z pozostałych wielkich obszarów kulturowych ludzkości – państwo, religię czy naukę – narzuci się nam wniosek, że również w tych obszarach chodzi o relacje pomiędzy jednością kolektywną i indywidualną. Po prześledzeniu jednak kierunku woli, którą określone narody w określonym czasie rozwinęły na owych obszarach, niezawodnie się okaże, że w ostatecznej instancji jest on całkowicie identyczny z kierunkiem woli twórczej czynnej w tym samym czasie" – czytamy w jednym z esejów Riegla[8]. Odtworzenie na mapie kultury kierunku oraz dynamiki działania nowoczesnej woli twórczej staje się jednym z najpoważniejszych zadań historyka.

Wiedeński mistrz historii sztuki znakomicie pojmował, że wnikanie w głąb historii zawsze poświadcza i przewartościowuje doraźne hierarchie wartości. Niemal obsesyjne posługiwanie się pojęciem „wartości", konflikty wartości jako siła napędowa procesu historycznego, tworzenie i obalanie wartości, przywoływanie terminu „wartość" na oznaczenie relacji czy cech – wszystkie te aspekty dyskusji, o których pisze Riegl, noszą niezaprzeczalny rys nietzscheański[9]. To zresztą Nietzsche spopularyzował do niespotykanych rozmiarów mówienie o „wartościach"[10], przekładając je na dyskurs o sensie. Dla autora *Der Moderne Denkmalkultus* w przemianach wartości pobrzmiewają donośne tony konieczności oraz rozwoju, który niekoniecznie należy utożsamiać z postępem. Te właśnie idee Riegl uważał za kluczowe dla XIX stulecia, choć nie odmawiał im swoistego woluntaryzmu[11]. Nie jest wcale rzeczą obojętną, że pisząc o wartościach chętnie przydaje im aury spontanicznego działania, dążenia do wyznaczonego celu – wywołania emocjonalnej postawy u odbiorcy i osiągnięcia historycznego kresu (w sensie heglowskim)[12]. W tym momencie jego rozważania nad wymową i znaczeniem XIX-wiecznych przemian drastycznie różnią się od koncepcji Dehia, to tu znajduje się rdzeń sporu.

Dla Dehia rola XIX-wiecznego historyzmu, wyzwolonego z „romantycznych fantazji, pedanterii i sentymentalizmu", polegająca na przyznaniu egzystencji historycznej jako takiej podstawy usprawiedliwienia zabytku w ogóle, dobiega końca wraz z przekuciem jej w instytucjonalne ramy ochrony przeszłości jako legitymizacji bytu narodowego. Poznawanie historii oraz jej upowszechnianie poprzez widzialne znaki mają przyczyniać się do oświecenia szerokich warstw społecznych. Postawienie wartości historycznej w najwyższej funkcji służenia ideologii oznacza ostateczne przezwyciężenie ograniczeń XIX stulecia. Riegl wykpiwa takie ujęcie problemu (por. uwagi na temat pucharu Jamnitzera i Luwru), nie bez racji obwiniając Dehia o pozostawanie pod urokiem właśnie historystycznego rozumienia wartości zabytku. Romantyzm oraz historyzm muszą ulec bezpardonowym żądaniom wartości starożytniczej, przynoszącej szansę na zrozumienie nowoczesnego kultu zabytków.

Dlaczego tak się dzieje? Okazuje się oto, że wartość starożytnicza jest najwyrazistszym i najpełniejszym przejawem nowoczesnego subiektywizmu, a mówiąc precyzyjniej gwarantem subiektywnego nastroju jako treści i konstytutywnego składnika nastawienia nowoczesnej woli twórczej do otaczającej natury oraz do przeszłości[13]. Tylko i wyłącznie ona potrafi energicznie oddziałać na masy, pobudzić ich emocje, stać się znakiem rozpoznawczym zabytku. Intensywność siły jej penetracji, moc emanowania i obezwładniania ma wymiar quasi-religijny, zakres jej obecności okrąża cały świat, będący kulturą masowego uczestnictwa. Idea rozwoju rozbiła dosłownie mit epok lepszych i gorszych artystycznie, dzieł doskonałych i dzieł nieudolnych pod względem artyzmu. Idea wartości starożytniczej jest ostatecznym ukoronowaniem antagonistycznego rozwoju woli twórczej, jako refleksu historycznej konieczności.

Można zaryzykować przypuszczenie, że Rieglowska apologia i pochwała (jakkolwiek nie jest pozbawiona dystansu krytycznego) wartości starożytniczej była właściwie odpowiedzią na rozpad tradycyjnego systemu wartości artystycznych oraz wielkiej, jak mawiał Władysław Tatarkiewicz, teorii piękna. Helmut Kuhn wnikliwie pokazał[14], że pojęcie „wartości" stało się centralnym problemem filozoficznym w momencie, kiedy dokonano na metafizyce operacji o nieodwracalnych skutkach, dogłębnie niszcząc pojęcie „bytu" oraz najsilniej z nim zespolonego (nie tylko jako *transcendentale*) pojęcia „dobra". Podobne zdarzenia miały miejsce na poziomie dyskusji o „pięknie". Poniekąd analogicznie Riegl zrozumiał, że u zarania epoki nowoczesnej staje się niemożliwe wyprowadzenie definicji dzieła sztuki z jakkolwiek pojętej estetyki normatywnej. Nawet styl przestał odgrywać rolę

pojęcia fundującego kanon wartości. Rywalizujące ze sobą modele twórczości powinny wyjaśniać przemiany stylów i widzenia natury z naukową pewnością, dyktowanie reguł sztuce nie leży w ich kompetencji. Jedyną wartością, która będzie w stanie zaspokoić zarówno nowoczesne pragnienia estetyczne (do tego, co momentalne i apelujące do uczucia nastroju), jak i wymóg oglądu wszystkiego z perspektywy historycznie ujętej wielości stylów, pozostaje wartość starożytnicza. Bowiem tylko ona potrafi unieść ciężar myśli o nieskończonym, kolistym łańcuchu przyczyn i skutków, a także wytrzymać niepokój przed nieuchronnym, konsekwentnym utożsamieniem naturalnego procesu rozkładu w tworach natury i w wytworach sztuki.

Paradoksalność całej sytuacji polega na tym, że odcinając się od XIX-wiecznego historyzmu (jako że wartość historyczna, nieodzowna dla zrozumienia idei rozwoju i ustalenia miejsca dzieła w łańcuchu przemian, znajduje odzew w niewielkiej garstce ludzi wykształconych) Riegl jednocześnie składa mu utajony hołd. Identyfikacja sztuki i natury w akcie estetycznego przeżycia, sprowokowana odczuciem przemijania i historycznymi skojarzeniami, jest wynalazkiem romantycznym, choć każdy romantyk miał na to trochę odmienną receptę. Fryderyk Schiller był jednym z pierwszych, który oznajmił nadejście takiej postawy: „Cóż tak powabnego ma dla nas sam w sobie niepozorny kwiat, źródło, omszały kamień, świergot ptaków, brzęczenie pszczół? Co mogłoby dawać im prawo do naszej miłości? Nie same te przedmioty miłujemy, lecz ideę przez nie reprezentowaną. Miłujemy w nich ciche, pracowite życie, spokojne działanie z mocy własnej, istnienie wedle własnych praw, konieczność wewnętrzną, wieczystą jedność z samym sobą.

One są tym, czym my byliśmy; są tym, czym my powinniśmy stać się znowu. Byliśmy kiedyś, jak one, naturą i nasza kultura powinna drogą rozumu i wolności zaprowadzić nas z powrotem do natury. Są one więc jednocześnie wyrazem naszego utraconego dzieciństwa, które pozostaje dla nas zawsze czymś najdroższym; dlatego napełniają nas pewną melancholią"[15].

Riegl nie wspomina o melancholii, ale poczucie nastroju jest z ducha melancholijne. I podobnie jak Schiller, poszukuje on wolności człowieka, wolności od bezwzględnego podporządkowania mechanicznym prawidłom stawania się i rozpadu, w kontemplacji sztuki, a raczej w podporządkowaniu się wartości starożytniczej (również w praktyce społecznej, aż do kompletnego rozkładu dzieła). Tyle tylko, że dla autora *Listów o wychowaniu estetycznym* sfera wolności rozwiera swoje podwoje w króle-

stwie gry estetycznej, w wyobrażeniu Riegla ten obszar „zbawienia" jest świadomym pogodzeniem się.

A to już jest idea bezspornie wywodząca się z Heglowskiego arsenału. Hannah Arendt dobitnie ukazała, jak to w jego schemacie nieskończonego postępu zrozumianego jako czasowe ziszczanie się projektu przyszłości, zrodzonego z przeszłości, gdzie teraźniejszość maleje do punktu świadomości, augustyńskiej *distensio animae*, wręcz zostaje zniesiona poprzez antycypowane **już nie**, naczelnym narzędziem (sprawczym i poznawczym) pozostaje wola[16].

W gruncie rzeczy można się więc zgodzić, że analiza Riegla, zaczynając się od po mistrzowsku odmalowanej perspektywy historycznej[17], stanowczo zmierza ku akceptacji przyszłości. Popularny, z lubością w XVIII i XIX wieku stosowany chwyt przeprowadzania paraleli pomiędzy antykiem i „każdorazową" nowoczesnością[18], przybiera u niego postać analogii, wykrytej zarówno w antycznym i nowoczesnym kolekcjonerstwie, ale też w „optycznym" oddaniu wrażenia całości w reliefach konstantyńskich i malarstwie impresjonistów XIX wieku. Dla Riegla wszelako, co jest kolejnym paradoksem, owa analogia zaczyna funkcjonować z zamiarem uchwycenia **przyszłości** w normatywny gorset konieczności. Co prawda, nie ma degeneracji w dziejach sztuki, każda epoka gra swoją rolę na scenie dziejów, ale zmienili się widzowie, pojawia się tłum, masy, których społeczna spoistość płynie z udziału w świecie sztuki traktowanym jako źródło quasi-religijnej tęsknoty za stabilnością[19] i odczuciem harmonii.

Adwersarz Riegla, Georg Dehio urodził się w 1850 roku w Rewalu (Tallin), studiował w Dorpacie (Tartu) nauki historyczne, habilitację uzyskał na uniwersytecie w Monachium. Był wykładowcą historii i historii sztuki, od 1883 roku w Królewcu. Od 1892 roku aż do 1918 zajmował stanowisko profesora historii sztuki na bardzo eksponowanym pod względem politycznym uniwersytecie w Strasburgu, a następnie w Tybindze (po zakończeniu I wojny światowej). Jego działalność naukowa znalazła swój najpełniejszy kształt (tak się przynajmniej sądzi) w wielotomowym, monumentalnym *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, wydanym po raz pierwszy w latach 1905–1912. Ten pod wieloma względami wzorcowy, potężny projekt finansowano ze specjalnego funduszu Wilhelma II, który niezwykle upodobał sobie aurę opiekuna sztuk i nauki. Dehio, jako profesor uniwersytetu w Strasburgu, powstałego w 1872 roku z wyraźnej inicjatywy Bismarcka przyczółku niemieckości na Zachodzie[20], współorganizator niemieckiego *Tag für Denkmalpflege* (wraz z tak znanymi historykami sztuki, jak Cornelius Gurlitt i Paul Clemen), był bardzo mocno powiązany z całym życiem instytucjonalnym Cesarstwa, co

miało ogromny wpływ na inwentaryzację zabytków, propagandę ich pielęgnacji i ochrony, edukacji w duchu pietyzmu dla przeszłości Niemiec. Rzecz w tym, że badawcza i organizatorska aktywność Dehia odznaczała się niekłamaną motywacją ideologiczną o narodowym zabarwieniu, co notabene nie stanowiło w owym czasie wyjątku.

Sam Dehio nie dopuścił jednak do tego, by patos ideologii przesłonił respektowane przezeń kryteria poznania naukowego[21]. Lecz badania historyczne są tutaj zawsze wystawione na zagrożenia bardzo szczególne[22]. Brał też aktywny udział w procesie zrodzonym z przeróżnych, często kompletnie oddalonych od siebie źródeł. Idea oraz inicjatywy praktyczne, zmierzające do ochrony zabytków, mają w Niemczech proweniencję romantyczną, sięgając Wackenrodera, braci Boisserée, Goethego i wielu innych. Ukryty wątek polemiki kulturowej z „niemoralną" sztuką francuską, obecny już choćby w listach Winckelmanna, w okresie wojen z Napoleonem znów pokazał swoją moc, potęgując zainteresowania przeszłością jako podstawą zamiłowania do swojskości, rodzimej tradycji i narodowej tożsamości o walorach kulturowych wcale nie słabszych od rywalizujących potęg Zachodu. Kiedy w 1901 roku założono fachowe czasopismo „Die Denkmalpflege", kiedy organizowano doroczne Dni Opieki nad Zabytkami, na których głos zabierał Dehio, kiedy w 1904 roku do życia powołano *Bund Heimatschutz*, kiedy od kilku dziesiątków lat systematycznie regotycyzowano i oczyszczano z „obcych" naleciałości stylowych budowle zamkowe, to za tymi wszystkimi przedsięwzięciami stała nie tylko mrówcza praca wyjątkowo rozgałęzionej akademickiej historii i historii sztuki, ale również „edukacja" poprzez takie dzieła, jak książki Langbehna czy Paula de Lagarde i innych twórców ideologii „volkistowskiej"[23].

Uczciwie rzeczy ważąc, trzeba powiedzieć, że Dehio starał się trzymać z dala od tych miazmatów. Punktem wyjścia dla jego definicji zabytku nie jest jeszcze ideologia, lecz charakterystyka XIX-wiecznego historyzmu. „Historyzm" to przede wszystkim odkrycie historycznej egzystencji człowieka oraz jego wytworów jako fundamentalnego oraz nieusuwalnego wymiaru rozumienia świata[24]. „Szacunek dla egzystencji historycznej jako takiej" stanowi warunek określenia czegoś mianem „zabytku". Przedmiot taki staje się świadectwem oraz źródłem przeszłości, gwarantem ciągłości kultury oraz historii, znakiem narodowej tożsamości. Opieka nad zabytkami oznacza czynne poświadczenie tej tożsamości, pietyzm okazywany zabytkom wyraża zaś szacunek dla nas samych, jako że w ten sposób chwilę teraźniejszą włączamy w przeszłość, umacniając podstawy „bytu narodowego".

Wszelako w kulturze współczesnej współistnieją najrozmaitsze tradycje, a ich oddziaływanie nie jest jednakowe. Widać to świetnie na przykładzie wytworów tak nietrwałych, a zarazem skomplikowanych, jak dzieła sztuk plastycznych, które mają podwójnie złożoną strukturę: historyczną i estetyczną, a na dodatek podlegają zmiennym formom rozumienia historycznego. Historyzm podważył i zniweczył pogląd o absolutnym, zawsze obowiązującym kanonie piękna i doskonałości artystycznej, przywracając blask epokom artystycznym dotąd pomijanym, tradycjom lokalnym i prowincjonalnym, broniąc ich prawa do własnej wypowiedzi, choćby najbardziej nieporadnej. Prawda, że taki relatywizm ma ogromne konsekwencje teoretyczne. Atoli dla praktyki konserwacji zabytków okazał się dosłownie morderczy. Romantyczna w genezie idealizacja przeszłości, prowadząca chwilami wręcz do jej „sakralizacji", pociągnęła za sobą ideę bezkompromisowej restauracji, podpartą fałszywie pojętą wykładnią autentyczności oraz oryginalności. Dehio kategorycznie potępia „dziecko z nieprawego łoża" postawy historystycznej, obnażając słabości czy absurdy jego zasadniczych haseł: „jednolitości" oraz „czystości" stylowej.

W tym miejscu między jego poglądami i zapatrywaniami Riegla panuje idealna niemal równowaga. Obaj bowiem nieugięcie atakowali wszelkie ingerencje w zastaną kondycję zabytku, jakiekolwiek rekonstrukcje, odbudowy czy stylistyczne puryfikacje. Riegl i Dehio byli więc po trochu protagonistami i rzecznikami radykalnej przemiany w podejściu do zabytków, która ogarnęła Niemcy dokładnie na przełomie XIX i XX wieku. Potem, jak wiadomo, jej wielkim głosicielem i reprezentantem został Max Dvořak ze swoim, *nomen omen*, *Katechismus der Denkmalpflege. Konservieren, nicht restaurieren* – brzmi twarda dewiza Dehia, lakonicznie streszczająca ten nowy program. Faktem jest, ze Riegl posunął się jeszcze dalej w swoim radykalizmie. W przeciwieństwie do niego jednak postawa Dehia nie miała charakteru czysto teoretycznego. Jej najgłośniejszym przejawem stał się gwałtowny sprzeciw wobec koncepcji odbudowy zamku w Heidelbergu[25]. Dehio nie bronił ruiny tej budowli dla niej samej, dla jej malowniczego, „romantycznego" wyrazu, nie negował też restauracji zabytków w sytuacji, kiedy była bezwarunkowo potrzebna. Utrzymywał wszelako, bardzo rozsądnie, że nigdy nie zdobędziemy ostatecznej pewności co do tego, czy rekonstrukcja jest wiarygodna i podbudowana wystarczająco pewnymi wnioskami z przeprowadzanych analogii artystyczno-historycznych. Kwestią jeszcze istotniejszą była obecność społeczności, „idealnego współwłaściciela" zabytku, mającego doń prawo jako do dokumentu historycz-

nego w niezafałszowanej i wolnej od zniekształceń postaci. *Stimmungsakkord des Ganzen*, „nastrojowy akord całości", jakiemu nie zdoła dorównać żadna rekonstrukcja, żadna nawet najbardziej wykształcona i pomysłowa wyobraźnia architekta, wyznacza wszak estetyczną domenę budowli, której nie wolno lekceważyć.

Pozostaje sprawą sporną, ile Dehio oraz jego zwolennicy zawdzięczają pismom Johna Ruskina, głoszącego z profetyczną żarliwością program sprzeciwu wobec koncepcji restauracji dawnych budowli w tak słynnych „manifestach"[26], jak *Seven Lamps of Architecture* czy *Stones of Venice*. Na pewno bardzo wiele, co nie zmienia faktu, że niemieccy historycy sztuki oraz teoretycy ochrony zabytków nie przejęli się zbytnio Ruskinowskim modelem doświadczenia estetycznego o nieporównywalnej, niepowtarzalnej rozpiętości, stapiającym w sobie elementy emocji, moralnego przeżycia, symbolicznych skojarzeń, rozsnuwanych w tle religijnym i historiozoficznym. Dehio, w jakiejś mierze podobnie do Riegla, pozostawał wierny przemożnej tradycji, głęboko zanurzonej w analizach psychologicznych, zacieśniającej przeżycie estetyczne do emocji swoistego rodzaju, zmysłowego pobudzenia, którego efektem był nastrój, *Stimmung*, albo wszelkie postaci wczuwania się, jako odpowiedź w kategoriach ekspresji na fizycznie odczuwane własności przedmiotu.

W tym właśnie punkcie zapatrywania Riegla i Dehia spotykają się na moment, lecz potem – niby po spirali – oddalają się od siebie. Jak się wydaje, czynnikiem napędzającym ów odśrodkowy ruch są odrębne modele historii. Ich opinie na temat konieczności konserwacji zabytków, bezwzględnego poszanowania dla substancji artystyczno-historycznej, tudzież sprzeciw wobec rekonstrukcji oraz romantycznych fantazji styloznawczych w rodzaju Viollet-le-Duca wykazują podobieństwo dopóty, dopóki jako przedmiot rozważań nie pojawia się wiek XIX, jako pewna całość ideowa tudzież prognozy jego następstw.

Łatwo ustalić, że Riegl nie podziela ani optymizmu Dehia, ani też jego zainteresowań dla problemów prawnych i praktycznych konsekwencji opieki nad zabytkami[27]. Chociaż nie jest to zaskakujące dla znawców biografii tego przedwcześnie zmarłego historyka, to jednak stoi w pewnej sprzeczności z jego naukowym nastawieniem[28]. Riegl był jednym z najwybitniejszych przedstawicieli szkoły wiedeńskiej, gdzie ścisły związek praktyki muzealnej oraz uniwersyteckiej narzucał kryteria badawcze i kształtował postulaty naukowe. Lecz dominacja teorii w *Nowoczesnym kulcie zabytków*, a także w polemice z Dehiem wynika z przemyślenia do końca skutków nowoczesnego ujęcia zabytku i rozwoju woli twórczej.

Byłoby rzeczą zbyteczną dodawać, jak drastycznie odmienne filozofie sztuki stoją w tle rozważań Riegla i Dehia. Nic zatem dziwnego, że od Riegla niepodobna oczekiwać sformułowania, jakie wyszło spod pióra Dehia w 1918 roku, że prawdziwym bohaterem jego książki (chodzi o *Geschichte der deutchen Kunst*) jest naród niemiecki, zaś sztuka zwierciadłem jego dziejów, w którym pełniej odbija się to wszystko, czego inne źródła nie mogą wyrazić[29]. Czy jakieś znaczenie należy przywiązywać do faktu, że Riegl był jednak mieszkańcem mitycznej, musilowskiej krainy Cekanii, gdzie „rządzono klerykalnie, ale żyło się wolnomyślnie"? Miarę ostatniego paradoksu daje chyba recepcja twórczości obu historyków – Riegl budzi ogromne kontrowersje i zainteresowanie wśród teoretyków i fachowców, ale jego nieprzejrzyste, wewnętrznie sprzeczne spekulacje nigdy nie znalazły takiego oddźwięku w praktyce konserwatorskiej, co trzeźwe postulaty oraz inwentaryzatorska działalność Dehia. Triumf materii nad duchem? Raczej konieczność, odrzekłby autor *Der moderne Denkmalkultus*.

Przypisy

[1] Teksty Riegla i Dehia przypomniano niedawno w antologii: Georg Dehio, Alois Riegl, *Konservieren, nicht restaurieren. Schriften zur Denkmalpflege um 1900*. Mit einem Kommentar von Marion Wohlleben und einem Nachwort von Georg Mörsch, Braunschweig/Wiesbaden 1988, której śladami częściowo idziemy, oraz np. w antologii: Norbert Huse, *Denkmalpflege*. Texte aus drei Jahrhunderten, München 1984, czy ostatnio wreszcie *Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege*, hrsg. von Ernst Bacher, Wien–Köln 1995 [Studien zur Denkmalschutz und Denkmalpflege 15]. Czytelnik polski zna obszerne fragmenty rozprawy Riegla *Nowoczesny kult zabytków* z pracy Ksawerego Piwockiego, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 134–170. Naturalnie pojawiło się pytanie o zasadność ponownego przekładu rozprawy Riegla. Wydawało się jednak rzeczą niedopuszczalną, by opuszczone przez Piwockiego niezmiernie ważne fragmenty Riegla przetłumaczyć i włączyć w odmienny siłą rzeczy kontekst stylistyczny i myślowy. Taka implantacja musiałaby nieść dla tekstu następstwa jak najgorsze. Dlatego zdecydowano się przełożyć tekst Riegla w całości, zaś czytelnik z pewnością dostrzeże różnice w obu przekładach i łaskawie oceni ich wartość. Najwięcej wątpliwości budził przekład terminów Rieglowskich, w tym *Alterswert*. W niniejszym wyborze przyjęto wersję „wartość starożytnicza", zaproponowaną przez Piwockiego, jako najlepiej oddającą intencje Riegla. „Wartość dawności" brzmi nienaturalnie, „wartość starości" byłaby niewłaściwym odpowiednikiem. Na przykład w angielskiej translacji rozprawy Riegla tłumacze oddają *Alterswert* jako *age-value*, co niekoniecznie jest najszczęśliwszym rozwiązaniem (A. Riegl, *The Modern Cult of Monuments:*

Its Character and Its Origin, „Oppositions" 1982, Fall, 25, s. 21–51). Henri Zerner w jednym z najlepszych artykułów poświęconych Rieglowi tłumaczył *Alterswert* jako *antique value* albo *value of the old as such* (H. Zerner, *Alois Riegl: Art, Value and Historicism*, „Daedalus" 1976, Winter, vol. 105, no. 1, s. 186). W tłumaczeniu niniejszym przyjęto również pojęcie *Erinnerungswert* oddać jako „wartość upamiętniającą", a nie „pamiątkową". Jan Białostocki proponował tutaj „wartość wspomnieniową" (J. Białostocki, *Sztuka i świat wartości*, w: *Sztuka i wartość*. Materiały XI Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 26–28 czerwca 1986, pod red. M. Poprzęckiej, Zakład Wydawnictw „Sztuka Polska", Łódź 1988, s. 8). Pewne wątpliwości nastręcza również adekwatny przekład pojęcia *Gegenwartswerte* – „wartości współczesne" nie oddają w pełni zakresu znaczeniowego terminu Riegla; zdecydowano się oddać je jako „wartości doniosłe współcześnie", odróżniając tym samym te wartości od innych, które są także współczesne, ale nie z punktu widzenia teraźniejszości (współczesności) jako takiej. Wypada dodać, że autor tłumaczeń i komentarza, które decydujemy się oddać do rąk Czytelnikom, wiele zawdzięcza uwagom Ksawerego Piwockiego, jak i Marion Wohlleben z komentarza do antologii niemieckiej.

[2] Zob. np.: W. Sauerländer, *Alois Riegl und die Entstehung der autonomen Kunstgeschichte am Fin de siècle*, w: *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*, hg. von R. Bauer, Frankfurt a.M. 1977, s. 131.

[3] O tematyce prac Riegla, interpretacji podstawowych pojęć metodologicznych, bogactwie problemów poruszanych przez wiedeńskiego historyka, szczegółowo i wszechstronnie informuje Ksawery Piwocki, op. cit., passim, zwł. *Wstęp*.

[4] Zob. np. świetny tekst Wernera Hofmanna, *Studien zur Kunsttheorie des 20. Jahrhunderts*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 1955, Bd. 18, Heft 2, s. 143.

[5] Zob. np.: M. Olin, *Forms of Representation in Alois Riegl's Theory of Art*, University Park Pennsylvania 1992.

[6] Wagę takiego rozróżnienia dobitnie wykazuje August Messer, *Wertphilosophie der Gegenwart*, Berlin 1930, s. 10–11.Oczywiście decydującym posunięciem musi być dystynkcja zaproponowana pomiędzy przedmiotem wartościowym (*Wertobjekt*) i wartością przedmiotową (*Objektwert*), zaproponowana przez Johannesa Ericha Heyde, *Relativer und absoluter Wert*, w: tenże, *Wege zur Klarheit. Gesammelte Ausätze*, Berlin 1960, s. 23–30 (artykuł z 1931 roku). Por. także: H. Schnädelbach, *Filozofia w Niemczech 1831–1933*. Przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1992, s. 254–255.

[7] F. Kugler, *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842, s. 3–4. Gdyby aktywność mimetyczna i reakcje na bodźce stały u źródeł sztuki, to człowiek nie różniłby się w tym od zwierząt. A jednak umiejętność tworzenia „zabytków" (w sensie upamiętnienia) – dzieł sztuki jest czynnością wyłącznie ludzką.

[8] A. Riegl, *Kunstwerk und Naturwerk I*, w: tenże, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg–Wien 1929, s. 63.

[9] Już choćby Rieglowskie przezwyciężenie wartości historycznej kryje w sobie wyraźne zbieżności z podjętą przez Nietzschego krytyką jednostron-

nego wykształcenia historyczno-antykwarycznego w *Niewczesnych rozważaniach*. Jednakże nie przesądza to niczego o możliwych związkach Riegla z tym filozofem. Pojawiły się już jednak pewne próby interpretacji, np. W. Lipp, *Denkmal und Leben: ein Dialog mit Riegl und Nietzsche*, w: Festschrift für Michael Petzet, München 1998, s. 63–74. Źródeł Rieglowskiego pojęcia wartości doszukiwano się w teoriach austriackiej szkoły filozoficznej Franza Brentany, Alexiusa Meinonga i Christiana von Ehrenfelsa (Piwocki, op. cit., s. 181), albo też w teoriach szkoły ekonomistów, szczególnie Carla Mengera (Olin, op. cit., s. 228, przyp. 14, gdzie powołuje się na sugestie von Schlossera). Jak wiadomo, w tym czasie w Austrii funkcjonowały dwa środowiska, zajmujące się ze szczególnym natężeniem teorią wartości: grupa formułująca podstawy ekonomicznej wykładni wartości, tzw. *Grenznutzenlehre* (Carl Menger, Eugen von Böhm-Bawerk i Friedrich von Wieser), oraz filozofowie pozostający w orbicie wpływów Brentany: Meinong, Ehrenfels, Oskar Kraus, Josef Clemens Kreibig. Mimo wszystko byłoby rzeczą niezmiernie trudną i ryzykowną doszukiwać się choćby zewnętrznych podobieństw, nie mówiąc już o głębszych związkach, pomiędzy nimi a Rieglem. Von Ehrenfels na przykład na czoło wysuwał pojęcie „pożądania", wywodząc, że nie pragniemy przedmiotu, dlatego że odkrywamy w nim jakąś „niepojętą, mistyczną esencję wartości", dopiero pragnąc go, przypisujemy mu jakąś wartość. Nie jest to zbyt bliskie poglądom Riegla. Z kolei Menger łączył arystotelesowską pod względem metody teorię wartości z analityczną psychologią Brentany (zob. o tym np.: W. Grassl, *Einleitung*, w: Ch. von Ehrenfels, *Philosophische Schriften 1. Werttheorie*, hrsg. von Reinhard Fabian, München–Wien 1982, s. 4–9), co również nie rzuca zachęcającego światła na poglądy Riegla. Wspólny może być nacisk kładziony na wolę i subiektywizm w poznawaniu wartości, ale niekoniecznie co do ich istnienia. Czasem Riegl zdaje się mówić o wartościach jako o samoistnych bytach, rozwijających się historycznie w widzialnych manifestacjach, jakimi są dzieła sztuki. Daleko tu do jakichś stanowczych ustaleń.

[10] Por. Schnädelbach, op. cit., s. 256–257.

[11] Heinrich Lützeler bardzo trafnie podnosi antynomiczną obecność wątków deterministycznych oraz woluntarystycznych w teoriach Riegla. Mniemał on na przykład, że w rozwoju form istnieje żelazna konieczność i następstwo. Przykładowo: jeśli rozumiem formalną konstrukcję marmurowego portretu Marka Aureliusza, będę mógł odgadnąć z nieomylną jasnością, jak wyglądały wszystkie portrety tego czasu, Flamandowie byli uzdolnieni do ujęcia haptycznego, Holendrzy optycznego, itd. Woluntarystyczne jest z kolei budowanie polarnych opozycji, gdyż wybór jest tutaj determinowany tylko pozornie, inaczej nie miałyby żadnego sensu. Tak czy owak, podkreśla Lützeler, mamy do czynienia z odhistorycznieniem historii oraz pomijaniem różnic w celu zachowania aprioryczności konstrukcji (H. Lützeler, *Kunsterfahrung und Kunstwissenschaft. Systematische und entwicklungsgeschichtliche Darstellung und Dokumentation des Umgangs mit der Bildenden Kunst*, München 1975, Band II, s. 1039–1040).

[12] Najdonioślejszą krytykę heglizmu Riegla przedstawia Ernst Hans Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawiania obrazowego*, przeł. J. Zarański, Warszawa 1981, s. 26–28. Heglizm Riegla, jak celnie zauważa Zerner, z jednej strony akcentuje autonomię sztuki jako naturalnej ekspresji człowieka, z drugiej strony ujawnia bardzo mocne ślady determinizmu poprzez powiązanie woli twórczej z innymi sferami życia (Zerner, op. cit., s. 183).

[13] Gdzie indziej Riegl stawia pytanie, w jaki sposób nowoczesny subiektywizm optyczny, dążność naszej epoki do sztuki prezentującej przedmioty jako momentalne bodźce barwne uderzające podmiot, zdołał natchnąć nas do fascynacji sztuką dawną? Stało się to za sprawą charakterystycznej swobody, czy wręcz dowolności w traktowaniu przedmiotów, ograniczającej ich „byt artystyczny" do optycznych fenomenów koloru oraz do wyszukiwania form zjawisk jak najbardziej ulotnych, momentalnych. „Sztuka dawna satysfakcjonuje tę tęsknotę za dowolnością formy właśnie swoją dawnością – dodaje Riegl – i działa na nasze życie emocjonalne swym czysto myślowym elementem". Tak bywało już dawniej, uwielbiano rozmaite ruiny, lecz obecnie nie musimy nawet wybierać motywu, zadowala nas cokolwiek. Oto siła wartości starożytniczej (A. Riegl, *Über antike und moderne Kunstfreunde*, w: tenże, op. cit., s. 203–204.

[14] Omawia to wszystko krótko Schnädelbach, op. cit., s. 251–252.

[15] F. Schiller, *O poezji naiwnej i sentymentalnej*, w: tenże, *Listy o estetycznym wychowaniu człowieka* i *inne rozprawy*. Przeł. I. Krońska i J. Prokopiuk. Wstępem opatrzył J. Prokopiuk, Warszawa 1972, s. 306–307. Dla Schillera warunki dyskusji wytycza opozycja starożytność–kultura współczesna; naturalność i prawdę starożytnych Greków musimy zastąpić umiłowaniem natury o sentymentalnym charakterze, szukaniem natury poza nami samymi, zaspokajaniem tęsknoty moralnej w świecie fizycznym. W artykule, który nieomal doskonale nadaje się do konfrontacji z Schillerem, mianowicie w *Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, Riegl pisze o pragnieniu spokoju i harmonii: „Dziś to, za czym tęskni świadomie albo i nieświadomie człowiek nowoczesny, samotnemu obserwatorowi wypełnia się na tym skalnym szczycie. Nie jest tym spokój otaczającego go cmentarza, bo przecież dostrzega życie wypuszczające pędy po tysiąckroć; to, co z bliska jest bezlitosną walką, z daleka jawi się jako pełne spokoju sąsiedztwo, zgoda, harmonia. Czuje się wówczas wybawiony, uwolniony od napawającego trwogą brzemienia, którego nie poskąpił mu żaden dzień zwyczajnego żywota. Przeczuwa, że gdzieś daleko ponad owymi przeciwieństwami, którymi z bliska mamią go niedoskonałe zmysły, jest coś niepojętego, dusza świata przenika na wskroś wszystkie rzeczy i jednoczy je w doskonałym współbrzmieniu. Właśnie to przeczucie porządku i prawidłowości ponad chaosem, harmonii ponad dysonansami, ciszy ponad poruszeniem zwiemy nastrojem" (A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, w: tenże, op. cit., s. 29). Pozostaje w mocy sztuki wyczarowywać takie momenty, podczas kiedy natura objawia je niezwykle rzadko. Wracamy wówczas do samych siebie, do równowagi godności moralnej i natury; jak chce Schiller – do stanu jedności z harmonią świata, wedle życzenia Riegla. Cel jest ten sam.

[16] H. Arendt, *Wola*. Przeł. R. Piłat. Przedmową opatrzyła H. Buczyńska-Garewicz, Warszawa 1996, s. 68–70.

[17] Rieglowi szczególnie zależy na uświadomieniu motywów oraz celów, które począwszy od czasów renesansu nakłaniały ludzi do ochrony przeszłości pojmowanej albo jako dokument (świadectwo), albo legitymizacja stanu teraźniejszego. Wartość starożytnicza odzwierciedla głęboką przemianę w perspektywie historycznej, kształtującej się przez cały niemal XIX wiek. Wartość starożytnicza, podobnie jak inne wartości zabytku, będzie w nieprzerwanym konflikcie z wartością nowości, która jest jakby pierwotnym pragnieniem estetycznym – przeto nigdy nie wygasa. Im większy zatem dystans czasowy, tym gwałtowniejszy spór przybierze rywalizacja obu tych wartości (akcentuje to także Zerner, op. cit., s. 186). Zastanawiające, że dominacja wartości starożytniczej praktycznie przekreśla podział na *gewollte und ungewollte Denkmäle*, „monumenty i zabytki niezamierzone". Intencja upamiętnienia nie płynie już od twórcy czy zleceniodawcy, ale od dowolnie odległej historycznie grupy odbiorców oraz jej interesów.

[18] Chlubny wyjątek analogii w swej wciąż aktualnej teorii kultury proponuje Jacob Burckhardt, opisując znaczenie krasomówstawa jako szkoły smaku i wychowania poprzez najwyższe zasady stylu: „Czy jednak starożytność nie przeceniała wykształcenia w dziedzinie wymowy i pisania? Czy nie byłoby lepiej, gdyby w umysły chłopców i młodzieńców wpajano wiadomości z zakresu nauk praktycznych? Wydaje się, że nie mamy prawa o tym rozstrzygać, skoro niedbałość w mowie i w piśmie jest naszym powszechnym udziałem, a na stu ludzi wykształconych może jeden ma jakie takie pojęcie o prawdziwej sztuce budowania zdań. Retoryka wraz z jej naukami pomocniczymi była dla starożytnych najniezbędniejszym uzupełnieniem ich egzystencji, w której piękno i wolność były czymś oczywistym, ich sztuki, ich poezji. Nasze życie obecne stawia przed sobą wyższe zasady i cele, ale jest pełne sprzeczności i brak mu harmonii; to, co najpiękniejsze i najbardziej subtelne, sąsiaduje w nim z najbardziej nieokrzesanym barbarzyństwem; jedynie ciągła krzątanina wokół mnóstwa zajęć sprawia, ze brak nam czasu, aby się tym gorszyć" (J. Burckhardt, *Czasy Konstantyna Wielkiego*. Przeł. P. Hertz, Warszawa 1992, s. 192). Burckhardt wydobywa także upodobanie późnoantycznego smaku do tego, co nowe, hałaśliwe, krzykliwe, pozbawione harmonii i subtelności formy klasycznej, ale ocenia je jako „prymitywne".

[19] Riegl wyjaśnia tę sytuację za pomocą kolejnej paraleli: „Nastrój i pobożność zamieszkują w wielkiej bliskości. Przecież pobożność to zgoła nic innego, jak religijny nastrój. Dlatego jest głęboko uzasadnione, jeśli byłoby nam dane wyraźnie ogarnąć jednym spojrzeniem historię kultury ludzkiej, że nastrój zawsze staje się najwyższym celem sztuki w takich okresach, które zarazem znamionuje głębokie religijne poruszenie. Po raz pierwszy w późnym antyku, gdy zachwiała się wiara w pogańskie bóstwa i przygotowywało się nadejście Jezusa Chrystusa" (A. Riegl, *Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst*, w: tenże, op. cit., s. 38). Dwa następne analogiczne wydarzenia to moment zderzenia reforma-

cji i kontrreformacji oraz epoka nowoczesna. Sztuka odegra w niej, zdaniem Riegla, rolę pierwszoplanową.

[20] Marion Wohlleben (op. cit., s.15) przypomina postać Heinricha von Treitschke, zagorzałego historyka nacjonalistycznego, który uniwersytet w Strasburgu traktował jako *Grenze nach Westen*. Z tego też powodu uniwersytet ten miał do dyspozycji znaczne fundusze Rzeszy. Ale między innymi z tego również powodu profesor Georg Christoph Dehio musiał pieszo opuszczać Strasburg w 1918 roku (wraz z im w takim położeniu znalazł się Wilhelm Pinder, zob. o tym: B. Störtkuhl, *Historia sztuki w służbie „niemieckich badań wschodnich" (Ostforschung)*, „Rocznik Historii Sztuki" 2001, t. XXVI, s. 34).

[21] Marion Wohlleben (op. cit., s. 24) cytuje opinię Francastela z roku 1940, że Dehio nigdy nie zapomniał o *respect de la vérité*.

[22] Jest rzeczą bardzo zastanawiającą, że na rolę, jaką przeszłość odgrywa w formowaniu niemieckiej świadomości narodowej, inaczej niż w Anglii i Francji, wskazywał już w 1915 roku Johan Huizinga w pięknym wykładzie pt. *Over historische levensidealen*. Huizinga podkreślał, że jakkolwiek historia odgrywa znaczącą rolę także w innych krajach zachodnioeuropejskich, to nie da się ich porównać w tej sprawie z Niemcami. Najbardziej rzucającą się w oczy cechą niemieckiej świadomości historycznej jest to, że wchłania ona przeszłość w sposób totalny, wynosząc ją do rangi symbolu siły narodu w sposób, który wykracza daleko poza obszary poznania historycznego. „Arminius, Barbarossa, Luter, Dürer, Fryderyk Wielki i Blücher, wszyscy oni posiadają bezpośrednią wartość życiową dla niemieckiej duszy", mówił Huizinga. Zadziwiające, że nawet germańskie pradzieje zostały włączone w system pozaczasowego wcielenia ducha niemieckiego. „W uwielbieniu, z jakim myśl niemiecka zwraca się ku kulturze pierwotnej, zawiera się element potężnej siły, a być może również zagrożenia" – podsumowywał proroczo Huizinga (cyt. za: J. Huizinga, *Über historische Lebensideale*, w: tenże, *Geschichte und Kultur. Gesammelte Aufsätze*. Herausgegeben und eingeleitet von Kurt Köster, Stuttgart 1954, s. 152–156).

[23] G.L. Mosse, *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny III Rzeszy*, przeł. T. Evert, przedmową opatrzył F. Ryszka, Warszawa 1972.

[24] O różnych pojęciach historyzmu zob. np.: Schnädelbach, op. cit., s. 62–72.

[25] Chodzi o polemiczny tekst *Was wird aus dem Heidelberger Schloß werden?*, przedrukowany w antologii Marion Wohlleben (op. cit., s. 34–43).

[26] Te cieszące się wówczas i potem ogromną popularnością pozycje były wypełnione precyzyjnymi rysunkami najróżniejszych fragmentów i detali architektonicznych, które Ruskin z niesłychanym wysiłkiem i sumiennością sporządzał w Wenecji, pragnąc ocalić przynajmniej wygląd i charakter tego, co i tak miało, jego zdaniem, nieuchronnie zginąć. W rysunkach tych przejrzyście dostrzec można Ruskinowski model analizy zabytku, poszukującej wizualnych odpowiedników odczuć i znaczeń, wiązanych przezeń z architekturą, często w sposób bardzo osobisty. O wiele mniejsze znaczenie przykładał do problemów technologiczno-konstrukcyjnych.

[27] Dehio był głęboko przekonany, że szacunek dla zabytków wypełni kulturową próżnię w społecznej edukacji historycznej. Nie cofał się więc przed kontrowersyjnymi propozycjami prawnymi, jak to widać z jego dyskusji o „socjalizmie" w kwestii ochrony zabytków. Jednakże jego pogląd na tę kwestię był bardzo jasny i pozbawiony uprzedzeń – rozumiejąc świetnie, że Niemcy nigdy nie miały i nie będą miały statusu takiej stolicy kultury jak Paryż, proponował rozległe badania nad tradycjami oraz wspieranie muzeów prowincjonalnych. W ten sposób, jak mniemał, można się przeciwstawić „niwelującym tendencjom naszych czasów". Ta idea wciąż zachowuje swą aktualność, co doskonale świadczy o przenikliwości Dehia oraz o uchwyceniu przezeń delikatnego balansu, jaki musi istnieć między wymogami masowości i elitarności kultury (G. Dehio, *Denkmalpflege und Museen*, w: tenże, *Kunsthistorische Aufsätze*, München–Berlin 1914, s. 291–293). Umysłowość Riegla była o wiele bardziej zorientowana teoretycznie, choć przecież pełnił on ważne obowiązki urzędowe, był także autorem kilku projektów kodyfikacji prawnych odnoszących się do zabytków. Ale w *Der moderne Denkmalkultus* jego przewodnikiem pozostaje *theoria*, nie *praxis*.

[28] Najbogatszy rys biograficzny, pełen szacunku i podziwu dla osiągnięć Riegla i jego intelektualnych zdolności, można znaleźć w pracy Maxa Dvořaka *Alois Riegl*, w: tenże, *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, hrsg. von Johannes Wilde und Karl M. Swoboda, München 1929, s. 279–299.

[29] Marion Wohlleben (op. cit., s. 24) skłonna jest w takim wyrażeniu widzieć odbicie dyskusji nad metodą w historii sztuki, gdzie ścierały się schematy biograficzne, formalistyczne i kulturowe. Rudolf Zeitler sądzi jednak, że trzeba postrzegać to zdanie w kontekście czasów oraz wykształcenia Dehia jako historyka *prima facie* (R. Zeitler, *Historia sztuki jako nauka historyczna*, w: *Pojęcia, problemy metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*. Wybrał, przekłady przejrzał, wstępem opatrzył J. Białostocki, przeł. S. Michalski, Warszawa 1976, s. 370). Dehio zdaje się w każdym zabytku bez wyjątku widzieć pomnik narodu niemieckiego i jego pracy twórczej, pomnik, który podług zasad konserwacji i szacunku dla historyczności powinien pozostawać w organicznym, nierozerwalnym związku z otoczeniem. Wyrwanie przedmiotu z jego pierwotnego kontekstu jest odpowiednikiem nieuzasadnionych restauracji przedsiębranych często w imię czystości stylowej. Dlatego też jedynym usprawiedliwieniem muzeów, które unicestwiają pierwotne *milieu* przedmiotu, powinno być włączenie ich w ogólny system opieki nad zabytkami. Nie mogą być celem samym w sobie, lecz muszą służyć interesowi publicznemu, czyli narodowemu. „Wartość dzieła sztuki mierzymy nie tylko poziomem przyjemności, jakiej nam dostarcza; uznaliśmy, że oprócz swoich własności estetycznych oraz antykwarycznych posiada ono inne jeszcze własności; obejmujemy je pojęciem zabytku" (G. Dehio, *Denkmalpflege und Museen*, w: tenże, *Kunsthistorische Aufsätze*, München–Berlin 1914, s. 290–291). Nie trzeba wyjaśniać, że „własność antykwaryczna" w tym rozumieniu nie pokrywa się absolutnie z Rieglowską *Alterswert*. Należy jednak zawsze pamiętać, że czyniąc bohate-

rem swojej książki „naród niemiecki" Dehio bardzo trzeźwo dodawał, że w badaniach i w wartościowaniu sztuki niemieckiej wciąż powraca problem stosunku do rodzimej tradycji oraz związki z krajami ościennymi. „Przed niczym nie trzeba tak głośno ostrzegać, jak przed fałszywym pojmowaniem pojęcia oryginalności" – pisał Dehio – ponieważ na tym fałszywym pojęciu opierają się dwa najpoważniejsze błędy: *Trugbilder der Deutschtümelei von einer urdeutschen Kunst* oraz ocenianie sztuki niemieckiej jako plagiatu (G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst. Das Frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer. Die Kunst des romanischen Stils*, Berlin und Leipzig 1930 [wyd. 4], t. 1, s. 8).

ALOIS RIEGL

NOWOCZESNY KULT ZABYTKÓW. JEGO ISTOTA I POWSTANIE*

I. Wartości zabytkowe i ich rozwój historyczny

W najstarszym i najpierwotniejszym znaczeniu przez „pomnik" rozumie się jakieś dzieło ludzkiej ręki, wzniesione dla określonego celu po to, aby w sposób żywotny i zawsze aktualny zachować poszczególne ludzkie czyny i losy w świadomości późniejszych pokoleń. Może to być zabytek sztuki lub piśmiennictwa, zależnie od tego, czy o uwiecznionym zdarzeniu informuje się widza poprzez zwyczajne środki wyrazu, charakterystyczne dla sztuk plastycznych, czy też przy pomocy inskrypcji. Chyba najczęściej oba gatunki twórczości zespala się ze sobą na równych zasadach. Wznoszenie oraz pielęgnacja takich „zamierzonych" monumentów, które da się prześledzić wstecz aż do najwcześniejszych, możliwych do uchwycenia etapów kultury ludzkiej, ma miejsce również dzisiaj; lecz kiedy mówimy o nowoczesnym kulcie i ochronie zabytków, prawie nigdy nie myślimy o pomnikach „zamierzonych" jako pomniki, lecz o „zabytkach artystycznych i historycznych". Tak dotychczas, przynajmniej w Austrii, brzmiało stosowne sformułowanie oficjalne. Określenie to, podług zapatrywań panujących w XVI–XIX wieku całkowicie usprawiedliwione, dziś mogłoby, przez wzgląd na pojmowanie istoty wartości artystycznej, jakie doszło do głosu w ostatnim czasie, doprowadzić do nieporozumień. Dlatego też musimy przede wszystkim zadać pytanie, co dotąd rozumiano przez zabytki artystyczne i historyczne.

Według powszechnie przyjętej definicji dziełem sztuki jest każde, dające się dotknąć, zobaczyć lub usłyszeć, ludzkie dzieło, które wykazuje się obecnością wartości artystycznej. Natomiast zabytek historyczny to każde dzieło, które posiada wartość historyczną. Zabytki muzyczne musimy

---

* *Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Enstehung*, Wien und Liepzig 1903. I to właśnie pierwsze wydanie stanowi podstawę niniejszego przekładu [wszystkie przypisy przypisy dolne („gwiazdkowe") pochodzą od tłumacza, przypisy autorów („numeryczne") znajdują się na końcu tekstu – red.].

od razu wykluczyć z pola widzenia, ponieważ (o ile nas tu w ogóle interesują) łatwo dają się podciągnąć pod zabytki piśmiennictwa. Stąd też pytanie: czymże są wartości historyczna i artystyczna?, zamierzamy postawić wyłącznie dotykalnym i widzialnym dziełom sztuk plastycznych (w sensie najogólniejszym, tzn. obejmującym wszystkie wytwory rąk ludzkich). Wartość historyczna jest oczywiście pojęciem obszerniejszym i z tego powodu powinna zostać omówiona jako pierwsza. Historycznym nazywamy wszystko, co było kiedyś i czego dziś już nie ma; wedle najnowocześniejszych pojęć idzie za tym pogląd, że to, co zdarzyło się jeden raz, nie może stać się ponownie, a wszystko, co się raz wydarzyło, stanowi niezastąpione i nieodwracalne ogniwo pewnego łańcucha. Innymi słowy: wszystko, co nastąpiło później, uwarunkowane jest przez to, co zdarzyło się poprzednio, i nie mogłoby stać się tak, jak to się faktycznie dokonało, gdyby nie zostało poprzedzone przez owo wcześniejsze ogniwo. Właśnie koncepcja rozwoju tworzy rdzeń nowoczesnego podejścia historycznego. Zatem według pojęć współczesnych każda ludzka czynność i wszelkie koleje ludzkiego losu, o których zachowało się jakieś świadectwo czy przekaz, powinny bez wyjątku przypisywać sobie prawo do wartości historycznej: w naszych oczach każde zdarzenie historyczne uchodzi w zasadzie za niezastąpione. Skoro jednak nie sposób wziąć pod uwagę ogromnej masy zdarzeń, co do których przetrwały świadectwa pośrednie i bezpośrednie, z każdą chwilą rozrastające się w nieskończoność, chcąc nie chcąc, ograniczano się do tego, by po prostu zwracać wzmożoną uwagę na te świadectwa, które zdają się reprezentować szczególnie rzucające się w oczy etapy rozwoju jakiejś gałęzi ludzkiej aktywności. Takim świadectwem może być zabytek piśmiennictwa, którego lektura rozbudza wyobrażenia zawarte w naszej świadomości, albo też zabytek sztuki – jego treść ujmuje się bezpośrednio zmysłami. Przeto jest rzeczą konieczną, aby jasno uświadomić sobie, że każdy zabytek sztuki jest bez wyjątku zarazem zabytkiem historycznym, jako że reprezentuje określony stopień rozwoju sztuki plastycznej, dla którego absolutnie nie można znaleźć równowartościowego odpowiednika. I na odwrót: każdy zabytek historyczny jest także zabytkiem sztuki, ponieważ nawet tak podrzędny zabytek piśmiennictwa, jak np. jakiś oderwany papierowy karteluszek z krótką, błahą notatką, zawiera, obok swojej wartości historycznej ważnej dla dziejów produkcji papieru, pisma, materiałów piśmiennych i tak dalej, cały szereg elementów artystycznych: zewnętrzny kształt, formę liter, sposób ich łączenia. Rzecz jasna, są to elementy tak nieznaczące, że w tysiącu przypadków niepostrzeżenie pozwalamy im ujść naszej uwadze. Posiadamy

bowiem wystarczająco dużo innych zabytków, które komunikują nam prawie to samo w sposób bogatszy i bardziej wyczerpujący. Atoli gdyby ów karteluszek był jedynym zachowanym świadectwem twórczości artystycznej swoich czasów, bylibyśmy zmuszeni postrzegać go (pomimo całej jego lichoty) jako całkowicie niezbędny zabytek sztuki. Sztuka, na którą się w tym przypadku natykamy, najprzód zajmuje nas wyłącznie ze stanowiska historycznego: zabytek zdaje się nam nieodzownym ogniwem łańcucha rozwoju historii sztuki. W takim znaczeniu „zabytek sztuki" jest zatem właściwie „zabytkiem historycznym", jego wartość nie stanowi „wartości artystycznej", lecz pewną „wartość historyczną". Wynikałoby stąd, że rozróżnienie „zabytków sztuki" i „zabytków historycznych" nie trafia w sedno, gdyż te pierwsze zawierają się w drugich i w nich się rozpływają.

Czy jednak wartość historyczna jest tą wartością, którą naprawdę cenimy w dziełach sztuki? Gdyby faktycznie nią była, wówczas wszystkie dzieła sztuki z dawniejszych czasów (wręcz wszelkie okresy artystyczne) musiałyby w naszych oczach posiadać tę samą wartość. Co najwyżej zyskiwałyby dodatkowy walor dzięki swojej rzadkości występowania lub dostojniejszemu wiekowi. W rzeczywistości przekładamy niekiedy dzieła późniejsze nad wcześniejsze, choćby XVIII-wiecznego Tiepola nad manierystów XVI stulecia. Zatem w dziele sztuki dawnej oprócz skupienia uwagi na elemencie historycznym musi istnieć jakiś punkt zainteresowań, który opierałby się na jego istotnie artystycznych właściwościach: ujęcia, formy i koloru. Najwyraźniej obok wartości artystyczno-historycznej, jaką mają dla nas wszystkie dzieła sztuki dawnej, występuje pewna czysta wartość artystyczna, która pozostaje niezależna od pozycji danego dzieła sztuki w łańcuchu rozwoju historycznego. Czy wszakże ta wartość artystyczna jest wartością tak samo obiektywnie daną w przeszłości, jak wartość historyczna, co tworzyłoby z niej nader istotny, a od elementu historycznego niezależny, element pojęcia zabytku? Czy też wartość artystyczna jest czymś subiektywnym, zależnym od aktywności aktualnie poznającego podmiotu, czymś osadzonym w jego upodobaniu i zmieniającym się wraz z nim, w którym to przypadku nie zmieściłaby się ona w ogóle w pojęciu zabytku jako dzieła obdarzonego wartością upamiętniającą?

Odpowiadając na to pytanie można obecnie wyróżnić zwolenników dwu poglądów: starszego, niezupełnie jeszcze przezwyciężonego, oraz nowego, który zwycięsko prze naprzód. Od czasów renesansu, kiedy to, jak się jeszcze okaże, wartość historyczna zdobyła uznane znaczenie, aż po wiek XIX zachowywało ważność twierdzenie, że istnieje niepodważalny kanon sztuki, absolutnie ważny, obiektywny ideał artystyczny, do którego dążą

wysiłki wszystkich artystów, aczkolwiek niemal żaden z nich nie potrafił go w pełni osiągnąć. Początkowo sądzono o antyku, że najbardziej zbliżył się do owego kanonu, a w pojedynczych realizacjach ucieleśniał nawet sam ideał. Wiek XIX ostatecznie odłożył do lamusa roszczenia epoki starożytnej do wyłączności, ponadto wyemancypował niemal wszystkie pozostałe znane okresy sztuki. Jednak wiary w obiektywny ideał sztuki nie porzucono. Dopiero u progu XX stulecia można było się posunąć do tego, aby z idei rozwoju historycznego wyciągnąć konieczny wniosek i całą przeszłą twórczość artystyczną uchwycić w relacji do nas samych jako coś, co bezpowrotnie minęło – stąd w żaden sposób nie może wystąpić w postaci miarodajnego kanonu. Skoro jednak wciąż nie ograniczamy się do artystycznego uznania dzieł nowoczesnych, lecz cenimy także dawne ze względu na ich ujęcie, formę i kolor (czasami stawiając je wyżej od nowoczesnych), należy to rozumieć – pominąwszy czynnik estetyczny, ciągle obecny w zainteresowaniu aspektem historycznym – w ten sposób, że pewne dzieła sztuki dawnej, jeśli nawet nigdy w całości, to przecież w pewnych swoich fragmentach, odpowiadają nowoczesnej woli twórczej. Co więcej, właśnie pojawienie się tych zgodnych elementów na skonfliktowanym tle przydaje tym pierwszym takiej siły oddziaływania na nas, współczesnych, jakiej żadne dzieło sztuki nowoczesnej, z konieczności obywające się bez tego tła, nigdy nie jest w stanie rozwinąć. Zgodnie z dzisiejszymi pojęciami nie ma więc żadnej absolutnej nowoczesnej wartości artystycznej – jest tylko wartość relatywna.

Stosownie do tego definicja pojęcia „wartości artystycznej" musi zabrzmieć rozmaicie, zależnie od reprezentowanego stanowiska. Wedle starszego poglądu dzieło sztuki posiada o tyle wartość artystyczną, o ile odpowiada postulatom rzekomo obiektywnej estetyki, jak dotąd nigdy nie sformułowanej bez określonych zastrzeżeń. Według poglądu nowszego wartość artystyczną jakiegoś zabytku mierzy się tym, jak dalece wychodzi on naprzeciw oczekiwaniom nowoczesnej woli twórczej, a te z kolei są jeszcze mniej jasno określone, i – ściśle rzecz biorąc – nie może być inaczej, ponieważ wciąż się zmieniają: od chwili do chwili, od odbiorcy do drugiego.

Wyraziste uprzytomnienie sobie tych rozróżnień w pojmowaniu istoty wartości artystycznej staje się fundamentalnym warunkiem wstępnym naszego przedsięwzięcia, ponieważ ono właśnie decydująco wpływa na zasadniczy kierunek całościowej opieki nad zabytkami. Skoro nie istnieje żadna wieczna wartość artystyczna, a tylko po prostu wartość relatywna, wartość nowoczesna, to wówczas wartość artystyczna jakiegoś zabytku

nie jest już żadną wartością upamiętniającą, lecz pewną wartością teraźniejszą. Opieka nad zabytkami musi się wprawdzie z nią liczyć, gdyż jako poniekąd praktyczna wartość chwili dzisiejszej, przeciwstawiona historycznej wartości przeszłości – wartości upamiętnienia – tym usilniej domaga się wzięcia jej pod uwagę. Musi jednak zostać odcięta od pojęcia „zabytku". Jeżeli uznaje się takie pojmowanie istoty wartości artystycznej, które uformowało się w ostatnim czasie jako końcowy rezultat całościowej, nie dającej się w szczegółach objąć wzrokiem działalności badawczej na polu historii sztuki, to w przyszłości nie powinno się mówić o „zabytkach sztuki" i „zabytkach historycznych", lecz tylko o „zabytkach historycznych". I w tym wyłącznie znaczeniu to słowo znajdzie zastosowanie w dalszych rozważaniach.

W przeciwieństwie do zaplanowanych monumentów, zabytki historyczne są „niezamierzone". Natychmiast jednak staje się jasne, że wszystkie planowane monumenty mogą zarazem być niezamierzone i reprezentować jedynie ich drobny ułamek. Przez dzieła, które dziś jawią się nam jako zabytki historyczne, dawni twórcy przede wszystkim pragnęli po prostu zaspokoić pewne własne praktyczne lub duchowe potrzeby, potrzeby swoich współczesnych, a co najwyżej najbliższych spadkobierców. I z reguły zupełnie nie myśleli o tym, aby późniejszym stuleciom pozostawiać świadectwa ich życia i twórczości. Określenie „zabytki", jakie zwykliśmy mimo wszystko przydawać tym dziełom, można zatem brać nie w obiektywnym, ale w czysto subiektywnym sensie. Sens i znaczenie zabytku nie przysługują dziełom jako takim siłą ich pierwotnego przeznaczenia, ale ów sens i znaczenie podkładamy pod nie my sami, nowocześni odbiorcy. W obu przypadkach – zabytków zamierzonych, czy niezamierzonych – chodzi o pewną wartość upamiętniającą, i z tego powodu zarówno tu, jak tam mówimy o „zabytkach". W obu przypadkach interesuje nas dzieło w swoim pierwotnym, nieokaleczonym kształcie, w jakim wyszło spod ręki swojego inicjatora. Dążymy do tego, by w owym kształcie oglądać je lub odtworzyć w myślach, słowie czy w obrazie. Jeśli jednak w pierwszym wypadku wartość upamiętniająca zostaje nam narzucona przez innych (to jest ówczesnych wytwórców), w drugim wyznaczamy ją sami.

Jednakże wraz z „wartością historyczną" w żaden sposób nie wyczerpuje się zainteresowanie, jakie wzbudzają w nas, ludziach nowoczesnych, dzieła pozostawione przez minione generacje. Jeśli na przykład ruina jakiegoś zamku nie dostarcza wystarczającej wiedzy o jego formie, technice, dyspozycji przestrzennej, aby zaspokoić zainteresowanie artystyczne albo kulturowo-historyczne, nadto, jeśli jest to ruina, z którą nie wiążą się

żadne zapiski kronikarskie, to nie może ona okazywanego jej przez nas zainteresowania zawdzięczać swojej wartości historycznej. Podobnie musimy (ot, choćby spoglądając na starą wieżę kościelną) odróżnić od mniej lub bardziej zmaterializowanych skojarzeń historycznych najrozmaitszego typu, jakie wzbudza w nas jej widok, całkowicie ogólne, niezlokalizowane wyobrażenie czasu, „współutworzone" przez tę wieżę, które objawia się w bezpośrednio przez nas doświadczanych znamionach dawności. Identyczne rozróżnienie można wprowadzić nawet w przypadku zabytków piśmiennictwa. Pergaminowy karteluszek z XV wieku o najzwyczajniejszej treści (na przykład notatka o kupnie wierzchowca) budzi w nas, na równi z ową ruiną zamku czy wieżą kościelną, podwójną wartość upamiętniającą nie tylko poprzez swoje elementy artystyczne (wartość historyczną dzięki formalnym elementom karteluszka, liter itd., tę drugą, obecnie rozważaną, poprzez pożółknięcie i „patynę" pergaminu, wyblakłe litery), lecz także dzięki zawartości treściowej. Wartość historyczną poprzez warunki kupna (historia prawa i historia gospodarcza), występujące nazwiska (historia polityczna, genealogia, historia osadnictwa) itd., inną znowuż poprzez odmienność języka, nieoczekiwane zwroty językowe, pojęcia i sądy, które nawet ktoś niewykształcony w historii natychmiast odbiera jako nienowoczesne i należące do przeszłości. W tych przeto przypadkach zainteresowanie niewątpliwie zakorzenia się w pewnej wartości upamiętniającej, co oznacza, że także z tego stanowiska postrzegamy dzieło jako zabytek, i, prawdę rzekłszy, jako zabytek niezamierzony. Wszelako wartość upamiętniająca wtapia się tutaj nie w dzieło w jego pierwotnym stanie powstania, lecz w wyobrażenie o czasie, jaki upłynął od chwili jego powstania, który ujawnia się zmysłom w śladach jego dawności. Jeśli jeszcze całkiem niedawno rozumienie zabytków „historycznych", w przeciwieństwie do zabytków „zamierzonych", można było określić jako subiektywne, chociaż wciąż miało do czynienia z pojmowaniem namacalnego przedmiotu (pierwotnego, indywidualnie odrębnego dzieła), to dziś, w owej trzeciej klasie zabytków, sam przedmiot całkowicie się ulotnił i jest po prostu złem koniecznym. Zabytek pozostaje tylko niezbędnym zmysłowym substratem, który w przypatrującym mu się widzu ma wywołać owo nastrojowe wrażenie, prowokujące w nowoczesnym człowieku wyobrażenie o cyklicznym przebiegu powstawania i przemijania, wyłaniania się tego co poszczególne z tego co ogólne oraz jego stopniowego, z natury koniecznego, powtórnego rozpłynięcia się w tym co ogólne. Takie nastrojowe wrażenie nie zakłada posiadania żadnych wiadomości naukowych, a dla swego zaspokojenia nie wymaga żadnej wiedzy historycznej, lecz budzi się dzięki proste-

mu spostrzeżeniu zmysłowemu i natychmiast uzewnętrznia się jako odczucie. Sądzę przeto, że rozciąga się nie tylko na ludzi wykształconych (do których siłą rzeczy ogranicza się historyczna troska o zabytki) lecz także na szerokie masy, na wszystkich, bez względu na poziom ich kultury umysłowej. W owym żądaniu powszechnej ważności, które podziela także z religijnymi wartościami emocjonalnymi, tkwi głębokie i w swoich następstwach na razie nie dające się ogarnąć znaczenie tej nowej wartości upamiętniającej, którą dalej będzie się określać mianem „wartości starożytniczej".

Już z tych uwag wynika, że nowoczesny kult zabytków nie obstaje wyłącznie przy trosce o „zabytki historyczne" i domaga się pełnej czci uwagi również dla „zabytków starożytniczych". Jeśli bowiem planowane pomniki bez reszty zawierają się w nieplanowanych zabytkach historycznych, to wszystkie zabytki historyczne trzeba włączyć w szerszą klasę zabytków starożytniczych. Zatem te trzy klasy zabytków zewnętrznie różnią się od siebie ciągłym powiększaniem obszaru, na którym zdobywa ważność wartość upamiętniająca. W klasie zabytków zamierzonych liczą się tylko te dzieła, które – z woli swoich twórców – mają przypominać określony moment z przeszłości, albo ich zbiór. W klasie zabytków historycznych cały krąg rozszerza się na takie zabytki, które wprawdzie wskazują jeszcze na jakąś określoną chwilę, ale jej wybór leży już w naszym subiektywnym uznaniu. W klasę zabytków starożytniczych wlicza się wreszcie każde dzieło ludzkiej ręki, bez względu na jego pierwotne znaczenie i przeznaczenie, jeśli tylko w dostatecznej mierze ujawnia zewnętrznie, apelując do naszych zmysłów, że do chwili obecnej istniało już przez czas odpowiednio długi i – „przetrwało". Stosownie do tego te trzy klasy zabytków jawią się jako trzy następujące po sobie stadia narastającego procesu uogólniania pojęcia zabytku; pobieżny przegląd dotychczasowych dziejów opieki nad zabytkami mógłby wykazać, jak również w rzeczywistości owe klasy kolejno znajdowały swój kształt w równomiernym porządku.

W czasach, w których nie istniało zrozumienie dla niezamierzonych zabytków, monumenty planowane musiały nieodwracalnie popaść w rozkład i ruinę, jak tylko znikli ci, dla których były przeznaczone, a którzy zawsze mieli jakiś interes w ich zachowaniu. Cała starożytność i wieki średnie w zasadzie znały tylko pomniki zaplanowane. W tym miejscu szczegółowa opowieść o tych długich epokach zaprowadziłoby nas za daleko; wystarczy wspomnieć, że w okresie staroorientalnym zabytki były wytworem głównie jednostek (lub rodzin), kiedy u Greków i Rzymian pojawił się już monument patriotyczny, od samego początku znajdujący się pod opieką szerszych grup interesu, a wraz z rozszerzeniem kręgu zainteresowanych poja-

wiła się gwarancja dłuższego przetrwania. Zarazem jednak nastąpił zanik wcześniej zakorzenionej pieczołowitości, utrwalonej dzięki wyborowi możliwie niezniszczalnego i najtrwalszego materiału. Rzekome zaistnienie wartości starożytniczej w późniejszym antyku będzie jeszcze dokładnie opisane i wyjaśnione. Rozumie się samo przez się, że później, zwłaszcza w średniowieczu, zaczęły występować zjawiska stopniowo prowadzące do powstawania niezaplanowanych zabytków.

W wiekach średnich, gdy upadło dawne imperium, takie dzieło, jak kolumna Trajana, którego wspaniałość i niezwyciężona potęga miała na zawsze pozostać w pamięci następnych pokoleń, musiało uchodzić za wyjęte spod prawa. Choć to właśnie wtedy uległo licznym zniekształceniom – z pewnością nie myślano zupełnie o jego restauracji. To, że w ogóle przetrwało, zasadniczo zawdzięcza zachowanym resztkom starorzymskiego patriotyzmu, który również dla średniowiecznego Rzymianina całkowicie się nie zatracił. Stąd kolumnę Trajana, nawet w okresie średniowiecza – choć w bardzo ograniczonym stopniu – ciągle jeszcze winniśmy pojmować jako monument zamierzony. Bądź co bądź jeszcze w XIV stuleciu istniało zagrożenie, że kolumna mogłaby zostać bez wahania poświęcona dla jakichś praktycznych potrzeb. Dopiero w czasach renesansu tymczasowo oddalono (co trwa do dziś) tę groźbę, przypuszczalnie na jakąś dającą się ogarnąć przyszłość.

Owa zmiana zaszła dlatego, że w Italii od XV wieku wykształciła się nowa wartość upamiętniająca. Zaczęto teraz na nowo cenić zabytki starożytności, aliści już nie z uwagi na przekazywane przez nie patriotyczne *memento* potęgi i wielkości dawnego imperium, o którym myślał jeszcze średniowieczny mieszkaniec Rzymu (oczywiście w bardzo fantastycznym, fikcyjnym ujęciu), że jego ciągłość wciąż istnieje i zerwana zostało tylko przejściowo, lecz ze względu na ich „wartość artystyczną i historyczną". Teraz za godne uwagi uznano nie tylko monumenty w rodzaju kolumny Trajana, lecz niepozorne nawet fragmenty gzymsów i kapiteli. To poświadcza, że sztuka antyczna zaistniała jako taka, przyciągając ciekawość. Zaczęto nawet gromadzić zbiory oraz sporządzać rejestry inskrypcji o zupełnie błahym znaczeniu, byleby pochodziły z czasów starożytnych, co już zdradza rozbudzone zainteresowanie historyczne. Co prawda, to nowe zainteresowanie artystyczno-historyczne ograniczało się początkowo wyłącznie do wytworów cywilizacji antycznych, w których Włosi doby renesansu uwielbiali dostrzegać swych protoplastów. Tłumaczy to zresztą ich równoczesną nienawiść wobec rzekomo barbarzyńskiego gotyku: w ten sposób świadomość rozwoju historycznego wzbogaciła się o dodatek w postaci ukształ-

towanego wcześniej pojmowania zaplanowanych monumentów wraz z ich zasadniczo jasnym przesłaniem patriotycznym (państwowym, narodowym, społecznym, egoistycznie rodowym). Wszelako nie wolno tutaj zapoznawać tego, co istotnie stanowi nowość: po raz pierwszy widzimy wówczas ludzi, którzy w dawnych dziełach i czynach, oddzielonych od ich własnych czasów tysiącami lat, rozpoznają pierwotne etapy swojej aktywności na polu sztuki, kultury i polityki. Zainteresowanie zamierzonymi pomnikami, jakie zwykło maleć wraz z odejściem pielęgnujących je generacji, zostało teraz utrwalone na nie dającą przewidzieć się przyszłość, dlatego że pewien wielki naród uznał zamierzchłe czyny dawno minionych pokoleń za fragment swych własnych czynów, a dawne dzieła swych rzekomych przodków za część własnej aktywności twórczej. W ten sposób przeszłość zdobyła wymiar teraźniejszy dla nowoczesnego życia i tworzenia. Tak oto zainteresowanie historyczne zostało rozbudzone wśród mieszkańców Italii, choć z początku ograniczało się do (rzeczywistej czy pozornej) prehistorii ich własnego narodu. W owym czasie takie ograniczenie było widać czymś koniecznym; zainteresowanie historyczne nie mogło znaleźć miejsca gdzie indziej, jak tylko w na wpół egoistycznej formie interesu narodowo-patriotycznego. Trzeba było kilku jeszcze stuleci, aby stopniowo uzyskało swój nowoczesny kształt, w którym dziś występuje wśród narodów germańskich. Obecnie interesuje nas wszystko, co historyczne, nawet najdrobniejsze czyny i dzieje najmniejszych nawet ludów, różniących się od naszego własnego narodu nie dającymi się przezwyciężyć, często przeciwstawnymi cechami charakteru. Oznacza to zainteresowanie historią ludzkości w ogóle, a w każdej poszczególnej indywidualności na nowo rozpoznajemy część nas samych.

Znamienne i to w najwyższym stopniu: ten sam czas, który odkrył „wartość artystyczną i historyczną" (przynajmniej w zabytkach antycznych), wydał pierwsze zarządzenia dotyczące ochrony zabytków (szczególnie ważne pośród nich jest breve Pawła III z 28 listopada 1534 roku). Ponieważ prawo zwyczajowe nie znało ochrony niezamierzonych zabytków, niezwłocznie stwierdzono konieczność otoczenia właściwymi regulacjami ochronnymi również nowo odkryte wartości.

Można przeto powiedzieć z całkowitą słusznością, że w renesansie włoskim wraz z pojawieniem się świadomej oceny wartości zabytków antycznych oraz ustanowieniem prawnych reguł dla ich ochrony rozpoczęła się rzeczywista opieka nad zabytkami we współczesnym tego słowa znaczeniu.

Skądinąd trzeba sobie koniecznie uświadomić, że pojęcie, jakie Włosi epoki renesansu posiadali o wartości upamiętniającej, w żaden sposób nie

pokrywa się z naszym jej rozumieniem z początków XX wieku. Z jednej strony, jak się rzekło, genetyczne powiązanie owej nowo zaistniałej opieki nad nieplanowanymi zabytkami z wcześniejszą troską o monumenty zamierzone – mocą patriotycznego uczucia – ogranicza się tylko do szacunku dla sztuki domniemanych przodków, i to wyłącznie czasów antycznych. Z drugiej strony nie istniała jeszcze żadna wartość starożytnicza; co najwyżej można by wówczas mówić o jej niejasnym przeczuwaniu. Jednak również wartość historyczna, którą Włosi łączyli z zabytkami antycznymi, nie była jeszcze odległa od wartości historycznej, stanowczo uznanej u kresu XIX stulecia. Właśnie w czasach renesansu rozpoczęło się rozdzielanie wartości artystycznej od wartości historycznej, zabytków sztuki od zabytków historycznych, które, jak wyżej pokazano, w konsekwencji miało zachować ważność aż po wiek XIX, czego przezwyciężenie przypadło dopiero naszym czasom. W czasach renesansu formy antyczne ceniono jako takie, postrzegając sztukę, która je wytworzyła, jako jedyną, prawdziwą, wzorową i powszechnie ważną po wsze czasy. Wobec niej wszelka inna sztuka uchodziła (aż po sztukę Italii swoich czasów) po części za niedoskonały etap wstępny, po części zaś za barbarzyńskie wynaturzenie. Ten pogląd ma wciąż charakter normatywny, autorytatywny, lecz w gruncie rzeczy jest jeszcze antyczno-średniowieczny: żadną zaś miarą historyczny w nowoczesnym sensie, bo nie uznaje jeszcze idei rozwoju. Niemniej docenienie wartości antyku przez renesansowych Włochów miało także swój aspekt historyczny, gdyż w starożytności ujrzano pierwszy stopień do włoskiego renesansu. Wprawdzie nie ważono się jeszcze myśleć o jakimś etapie wstępnym w perspektywie rozwoju historycznego, jakkolwiek bywało, że mówiono o Michale Aniele, iż w niektórych dziełach przewyższył starożytnych. Poniekąd sugeruje to, że nawet zabytki antyczne nie powinny rościć sobie pretensji do wartości ponadczasowej, lecz najzwyczajniej do wartości względnej, i dlatego historycznej. Wszelako niewątpliwie już historyczna jest sama myśl, jakoby Włosi epoki renesansu – przezwyciężywszy barbarzyński okres najazdów – ponownie odnaleźli siebie samych i po prostu dalej rozwijali rzekomo wrodzoną im sztukę antyczną. Koncepcja rozwoju jest tu już na tyle obecna, na ile Włochom czasów renesansu przypisano, mocą ich narodowości, jakiś wewnętrzny przymus naturalny, który zobowiązał ich do kulturowego kontynuowania dziedzictwa pokrewnych im pochodzeniem ludów antycznych.

Podział niezamierzonych zabytków na zabytki sztuki i zabytki historyczne, który dziś musimy odrzucić, z punktu widzenia włoskiego renesansu był więc całkowicie usprawiedliwiony. Trzeba by raczej wręcz powie-

dzieć, że pierwsza wybiła się wartość artystyczna, zaś wartość historyczna zeszła na razie na dalszy plan. Rozwój kultu zabytków w kolejnych stuleciach, aż po wiek XVIII, można pokrótce tak zdefiniować, że wraz z rosnącą rolą innych, szczególnie na wpół czy też całkowicie germańskich nacji, obiektywna ważność kanoniczna antyku nie została jeszcze wprost zakwestionowana, lecz nakładano na nią (odwrotnie do znaczenia nadanego jej przez renesansowych Włochów) coraz to poważniejsze restrykcje, a to na skutek rosnącej akceptacji wartości innych stylów artystycznych. W tym czasie nie doszło jednak do prawdziwej regulacji prawnej ochrony zabytków, ponieważ – z jednej strony – zabytki antyczne o kanonicznym znaczeniu, z powodu którego papieże renesansu wierzyli ongiś, że powinni je ochraniać, stopniowo traciły fragment po fragmencie, zaś z drugiej strony style nie-antyczne (w przeciwieństwie do antyku) wciąż jeszcze nie miały dość autorytetu, by same z siebie móc ugruntować wymóg ich ochrony.

XIX stulecie nie bez racji określa się mianem wieku historii, skoro w stopniu nieporównanie wyższym niż wcześniej i – o ile dzisiaj jesteśmy w stanie to dostrzec – także później, znalazło ono upodobanie w tropieniu oraz w pełnym zamiłowania badaniu pojedynczego faktu, tzn. w poszczególnym ludzkim działaniu w czystym, pierwotnym momencie stawania się. Jego najulubieńszym zajęciem było jak najdokładniej poznać pewien stan rzeczy: nakierowanych na to tzw. nauk pomocniczych nie traktowano wcale jako dyscyplin pomocniczych, raczej to one określały główne pole badań historycznych w ogóle. Nawet najbardziej niepozorną relację czytano z radością i dociekano jej autentyczności. Postulat doniosłości dla historii ludzkości, narodu, państwa czy Kościoła, postulat, który wcześniej określał wartość historyczną, został stopniowo zniesiony. Za to niby olbrzym wyłoniła się historia kultury, dla której nawet najmniejszy, zwłaszcza najdrobniejszy szczegół może posiadać znaczenie. To znaczenie tkwi wyłącznie w historycznym przekonaniu, że każdy, choćby najmniejszy fragment procesu rozwoju jest niezastąpiony. Ze względu na sam rozwój nawet to, co nieistotne przez rodzaj użytego materiału, wkładu pracy, przeznaczenia, osiągało status obiektywnej wartości. Przeto wraz z nieuniknionym, ciągłym pomniejszaniem się owej obiektywnej wartości zabytkowej sam proces rozwoju musiał – w przeciwieństwie do pojedynczych zabytków jako takich – ciągle zyskiwać na znaczeniu. Wartość historyczna, nierozerwalnie powiązana z pojedynczym zabytkiem, stopniowo ulegała przekształceniu w pewną wartość rozwoju, dla której to, co jednostkowe, stawało się obojętne jako przedmiot. Ta wartość rozwoju jest tożsama z wartością starożytniczą, poznaną już przedtem: jest ona logicznym produktem war-

tości historycznej, wyprzedzającej ją o cztery stulecia. Gdyby nie zaistniała żadna wartość historyczna, nie mogłaby powstać żadna wartość starożytnicza. Jeżeli wiek XIX był wiekiem wartości historycznej, to zdaje się, że wiek XX powinien być wiekiem wartości starożytniczej. Tymczasem znajdujemy się w stadium przejściowym, które – z natury rzeczy – musi być zarazem stadium walki.

Cały ten proces, prowadzący ostatecznie od zamierzonej wartości zabytkowej, poprzez wartość historyczną, ku wartości starożytniczej, został tutaj prześledzony ze stanowiska ogólnego. Jest on częścią zjawiska emancypacji jednostki, które zdominowało zupełnie czasy nowożytne, emancypacji, która od schyłku XVIII wieku dokonała ogromnych postępów i – jeśli wszystko oceniamy poprawnie – od końca XIX wieku pragnie stopniowo ustanawiać (co najmniej dla określonej liczby narodowych kultur europejskich) zasady odmienne od przekazanych nam przez tradycję klasycznych fundamentów kultury. Charakterystyczne dla tej przemiany, rosnące dążenie do uchwycenia wszelkiego doświadczenia psychicznego i fizycznego nie w jego obiektywnej istotności (jak postępowano z reguły we wcześniejszych epokach kulturowych) lecz w jego subiektywnym fenomenie, to znaczy w oddziaływaniu, jakie ono wywiera na (postrzegającym zmysłowo albo stającym się duchowo świadomym) podmiocie – w naszkicowanym przeistoczeniu wartości upamiętniającej uzyskało swój klarowny wyraz o tyle, o ile wartość historyczna wzbudza zainteresowanie dla pojedynczego wydarzenia, które w jakimś stopniu obiektywnie narzuca się badającemu je podmiotowi. Wartość starożytnicza w zasadzie pomija już zupełnie pojedyncze zjawisko jako takie. W każdym bez wyjątku zabytku, zamiast własności zdradzających jego pierwotną, odrębną, obiektywną tożsamość, ceni wyłącznie subiektywny efekt nastroju. Tym samym nie uwzględnia swoistych, obiektywnych cech, które wskazują na pojawienie się zabytku w ogóle (ślady dawności).

Wszelako wiek XIX w najwyższym wymiarze nie tylko spotęgował wartość historyczną, lecz usiłował otoczyć ją ochroną prawną. Wiara w obiektywny kanon sztuki, która od czasów renesansu zachwiała się ponownie (antyk roszczący do niego pretensje okazał się niezdatny do trwałego potwierdzania swych aspiracji), została więc w pewnym stopniu przeniesiona na wszystkie okresy artystyczne, co także wyjaśnia bezprzykładny wzlot historii sztuki w owym okresie. Zgodnie z XIX-wiecznymi zapatrywaniami w każdym stylu wypowiedzi artystycznej powinna tkwić jakaś cząstka wiecznego kanonu; każdy zatem styl zasługuje na wieczyste zachowanie jego wytworów ku naszej radości estetycznej, zaś same dzieła musiał otoczyć

obronny mur prawa, zbudowany przez ścierające się ze sobą wartości, zgodne z panującym punktem widzenia. Prawa i zalecenia XIX stulecia były jednak w całości dostosowane do poglądu, że w przypadku zabytków niezamierzonych mamy po prostu do czynienia z wartością historyczną (obok domniemanej obiektywnej wartości artystycznej). Stąd też te regulacje musiały prędko okazać się niedostateczne, kiedy tylko zaczęła się pojawiać wartość starożytnicza.

W uzupełnieniu do podanego tutaj krótkiego zarysu rozwoju kultu zabytków do głosu mogą dojść jeszcze pojedyncze zjawiska, których na pierwszy rzut oka nie dałoby się pogodzić z poprzednimi stwierdzeniami.

Choć już w starożytności spotykamy dobrze poświadczone przykłady zachowywania z pełnym pietyzmem dawnych dzieł sztuki, to nie da się w nich w żaden sposób dopatrzyć symptomów jakiegoś kultu zabytków niezamierzonych, lecz jedynie kultu wciąż żywotnych wyobrażeń, szczególnie religijnych, które jako takie nie posiadają żadnej wartości upamiętniającej – mają za to bardzo realną wartość dla teraźniejszości. Tak więc z pietyzmem podchodzono nie do dzieła rąk ludzkich, ale do bóstwa, obierającego sobie siedzibę w przemijającej formie. Ponieważ owa wartość wysuwa pretensje do nieprzemijalności, każdą antyczną statuę bóstwa można było śmiało potraktować jako zamierzony monument – jeśli nie brakowało jej pewnej decydującej cechy zabytku w ogóle – uwiecznienia jednej określonej chwili, czy to pojedynczego czynu, czy też pojedynczego losu.

W przeciwieństwie do tego na niezaprzeczalny kult dzieł sztuki dla sztuki jako takiej natrafiamy już w początkowych czasach cesarstwa rzymskiego; jest to być może najbardziej fascynująca spośród licznych analogii, jakie tamta epoka ofiarowuje współczesności. Zwłaszcza Pliniusz i Petroniusz przekazali nam wiele świadectw mówiących o zamiłowaniu ich epoki do dawnych przedmiotów. Również istotne zjawisko towarzyszące – przekładanie dawnych dzieł sztuki nad współczesne – występuje odpowiednio w obu epokach. Atoli dziś jeszcze o wiele za słabo znamy stosunki, z których bezpośrednio wykształciła się sztuka cesarstwa rzymskiego, ażeby móc to zdumiewające zjawisko przeniknąć z dostateczną jasnością. Rzuca się jednak w oczy, że według dostępnych nam relacji miłośnicy sztuki byli nastawieni wyłącznie na to, by zdobywać dzieła słynnych rzeźbiarzy i malarzy V oraz IV wieku p.n.e. To nie mógł być przypadek, że zbieracze, zgodnie z jednobrzmiącym świadectwem źródeł, zachowywali się nie jako miłośnicy sztuki, lecz jako kolekcjonerzy rzadkich przedmiotów. Zapewne chodzi tutaj o rozrywkę, rodzaj sportu czy współzawodnic-

twa pewnej liczby niesłychanie bogatych ludzi, którzy kultywowali nowe wartości po to, aby wzajemnie licytować się w ich posiadaniu. Nadto gwałtowny i nie pozostawiający śladów zanik tego zjawiska w kulturze, o którym już w III w. niemal zupełnie nie ma mowy, przemawia za tym, że nie szło tutaj o jakieś głębsze poruszenie umysłowości antycznej. Jest całkowicie zrozumiałe, że z mocy prawa państwo nie chroniło tej giełdy rzeczy rzadkich. A jednak żaden historyk nie poda w wątpliwość, że to zjawisko musiało pozostawać w określonym związku z ogólnym rozwojem sztuk plastycznych u zarania epoki cesarstwa rzymskiego. Przede wszystkim przychodzi na myśl nowe i pełne rozmachu optyczne ujęcie przedmiotów oraz odpowiednie oddawanie tego w sztukach plastycznych. Ba, ujęcie to jest charakterystyczne także dla naszych czasów. Możliwe, że po bliższym zbadaniu owo zamiłowanie Rzymian I i II wieku do starożytności okaże się w pewnej mierze anachronicznym poprzednikiem nowoczesnej wartości upamiętniającej. W każdym razie tego zjawiska nie objął żaden dalszy rozwój, gdyż czas Wędrówki Ludów mógł odczuwać wszystko, ale nie pietyzm dla sztuki starodawnej, pogańskiej, po tysiąckroć powiązanej z wiarą w dawne bóstwa.

Szczegółowa analiza powinna wykazać, że również wartość starożytnicza zapowiedziała się w pewnych poszczególnych przejawach, niejasnych i ograniczonych już na długo przed początkiem XX wieku, w którym stała się dyktującą miary potęgą kulturową. Poniekąd trzeba jednak wystrzegać się rozpatrywania tutaj zjawisk, wykazujących tylko zewnętrzne podobieństwo do kultu wartości starożytniczej. Dotyczy to zwłaszcza kultu ruin, przecież przez nas samych wybranego za przykład nowoczesnego ujęcia wartości starożytniczej, który – z drugiej strony – da się prześledzić wstecz aż po wiek XVII. Nowoczesny kult ruin jest właśnie, mimo zewnętrznego podobieństwa do wcześniejszej tendencji, zupełnie inny od swego poprzednika, co naturalnie nie tylko nie wyklucza jakiegoś związku w ciągu rozwojowym, lecz wręcz się go domaga. Już to, że XVII-wieczni malarze ruin (nawet ci najmocniej odzwierciedlający charakter narodowy), m.in. Holendrzy – wykorzystywali prawie wyłącznie ruiny antyczne, poświadcza, że w grę wchodził pewien określony moment historyczny. Wszystko co rzymskie uchodziło wówczas za symbol świetności i uniwersalnej potęgi. To, co popadło w ruinę, miało po prostu uświadamiać widzowi zaiste barokowy kontrast pomiędzy niegdysiejszą wielkością a obecnym skarleniem. Pobrzmiewa tutaj ubolewanie nad głębokim upadkiem oraz pragnienie zachowania tego, co dawno minione; jest to zarazem pełne rozkoszy pogrążanie się w bólu, które czasem wytwarza estetyczną wartość barokowego

patosu – jeśli nawet czasem łagodzi go przydatek niewinnej idylli pasterskiej. Człowiekowi nowoczesnemu nic nie jest bardziej obce od barokowego typu odczuwania: ślady dawności działają nań kojąco, jako świadectwo poddanego regułom biegu natury, któremu bezwzględnie i niezawodnie podporządkowane jest każde dzieło rąk ludzkich. Oznaki dokonanego przemocą zniszczenia sprawiają wręcz, że ruina zamku mniej jeszcze nadaje się do wywoływania w nowoczesnym odbiorcy niezakłóconego nastroju wartości starożytniczej. Jeśli jednak ruinę przytoczono we wcześniejszym miejscu jako przykład dla zilustrowania wartości starożytniczej, stało się tak po prostu dlatego, że wartość ta jest w niej szczególnie głośno i wyraźnie słyszalna; w rzeczy samej zbyt głośno, by nowoczesny człowiek nastroju mógł zdobyć pełną swobodę.

II. Stosunek wartości upamiętniających do kultu zabytków

Rozpoznaliśmy tedy wśród zabytków trzy różne typy wartości upamiętniających; teraz zamierzamy zbadać, jakie wymagania wobec kultu zabytków wynikają z własności każdej z nich. Następnie trzeba będzie przyjrzeć się pozostałym wartościom, jakie zabytek może zaofiarować człowiekowi ery nowoczesnej; kiedy zostają ujęte jako swoista całość, można je, jako wartości istotne dla teraźniejszości, przeciwstawić wartościom cenionym w przeszłości, czy też wartościom upamiętniającym.

Rozważając wartości upamiętniające, za punkt wyjścia należy naturalnie obrać wartość starożytniczą, i to nie tylko dlatego, że jest wartością najnowocześniejszą i mierzy w przyszłość, ale też dlatego, że obejmuje względnie największą liczbę zabytków.

a. Wartość starożytnicza

Na pierwszy rzut oka wartość starożytnicza jakiegoś zabytku ujawnia się w jego nienowoczesnym wyglądzie. Co prawda, ten nienowoczesny wygląd często nie objawia się w manifestacyjnie nienowoczesnej formie stylistycznej – gdyż ta pozwala się nawet imitować – zaś jej sprawiedliwa ocena i poznanie byłyby zastrzeżone niemal wyłącznie dla stosunkowo wąskiego kręgu uczonych historyków sztuki. Tymczasem wartość starożytnicza rości sobie prawo do oddziaływania na wielkie masy ludzkie. Kontrast z przeszłością, na którym zasadza się wartość starożytnicza, ujawnia się raczej w pewnej niedoskonałości, braku zamkniętej odrębności, ten-

dencji do zanikania formy i koloru, które przeciwstawiają się własnościom dzieł nowoczesnych, czyli nowo powstałych.

Ludzka umiejętność obrazowania jest niczym innym, jak złożeniem w zamkniętą całość, ograniczoną formą i kolorem, pewnej liczby elementów, rozrzuconych albo występujących bez formy w naturze pojętej w swojej ogólności. W akcie tworzenia człowiek postępuje dokładnie tak, jak sama natura – i człowiek i natura wytwarzają odrębne, odgraniczone indywidua. Dziś jeszcze bezwarunkowo żądamy od każdego dzieła nowoczesnego oddzielnego, zamkniętego charakteru. Wprawdzie historia sztuki poucza, że rozwój ludzkiej woli twórczej intensywnie dąży do scalenia dzieła sztuki z jego otoczeniem, mimo naszych kapryśnych *cottages*, mimo obrazów w rodzaju *Tochter der Jario* Michettiego, gdzie jednej z postaci krawędź ramy „ucina" głowę. Wyodrębniające zespolenie całości za pomocą konturu wciąż pozostaje nieodzownym postulatem wszelkiej twórczości artystycznej. Już w tej samej zamkniętej odrębności tkwi moment estetyczny, elementarna wartość artystyczna, którą pod nazwą „wartości nowości" zajmujemy się jeszcze z osobna. Stąd brak takiej odrębności w dziełach nowoczesnych budziłby w nas tylko niezadowolenie. Dlatego też nie wznosimy ruin (chyba z wyjątkiem świadomych fałszerstw), zaś nowo wybudowany dom, z którego kruszy się tynk albo jest zakopcony, działa na widza drażniąco, gdyż od nowego budynku domaga się on kompletnego wykończenia formy oraz polichromii. W przypadkach świeżych symptomów przemijania, nie oddziaływają na nas nastrojowo, lecz rozstrajająco.

Jednakże gdy tylko uformowany zostaje jednostkowy przedmiot (wytworzony bądź to przez człowieka, bądź przez naturę), natychmiast rozpoczyna się niszcząca aktywność natury, jej sił mechanicznych i chemicznych, dążących do rozłożenia owego przedmiotu na elementy oraz do zjednoczenia go z amorficzną, wszechogarniającą naturą. Dopiero po śladach jej aktywności poznaje się, że dany zabytek nie powstał w najświeższej teraźniejszości, lecz w bardziej czy mniej odległej przeszłości, zaś w wyrazistej możności jej doświadczania spoczywa zarazem jego wartość starożytnicza. Drastycznego przykładu dostarcza tutaj, jak już powiedziano, ruina, która powstaje z odrębnej niegdyś całości zamku przez stopniową destrukcję co większych, namacalnych fragmentów. Jednakże z daleko większą siłą wartość starożytnicza objawia się raczej optycznie niż poprzez dotykowo dane zmysłom oddziaływanie zniszczonej powierzchni (zwietrzenia, patyna), spiłowanych kątów, naroży itd., w czym manifestuje się powolna wprawdzie, lecz pewna i nieprzerwana, nieodparta, rozkładowa praca natury.

Wobec tego podstawowa zasada estetyczna naszych czasów, bazująca na wartości starożytniczej, pozwala sformułować się następująco: od ręki ludzkiej oczekujemy wytwarzania zamkniętych, skończonych dzieł, jako symboli koniecznego i podporządkowanego regułom tworzenia, natomiast od działającej w czasie natury rozpadu tej zamkniętej odrębności jako symbolu równie koniecznego i podporządkowanego prawom przemijania. W świeżo powstałym dziele rąk ludzkich irytacją napawają nas oznaki przemijania (przedwczesnego rozkładu) podobnie, jak w dziele sztuki dawnej drażnią zjawiska świeżego stawania się (rzucające się w oczy rekonstrukcje). To raczej czysty, rządzony prawidłami cykliczny bieg poddanego prawom naturalnego stawania się i przemijania jest tym, czego niezakłócone postrzeganie raduje człowieka nowoczesnego z początków XX stulecia. Każdy wytwór ludzki zostaje przy tym ujęty na podobieństwo naturalnego organizmu, w którego rozwój nikomu nie wolno ingerować; organizm powinien przeżyć swe życie swobodnie, zaś człowiek powinien co najwyżej strzec go przed przedwczesnym obumarciem. Tak oto człowiek nowoczesny dostrzega w zabytku część swojego własnego życia i każdorazowe weń wtargnięcie odczuwa równie boleśnie, jak wtargnięcie w swój własny organizm. Panowaniu natury – również w jej destrukcyjnym i niweczącym aspekcie – ujmowanemu jako ustawiczne odnawianie się życia, zdaje się wydzielone takie samo królestwo, jak twórczemu panowaniu człowieka[1]. Przeto najsurowiej, jako rzeczy nagannej, należy unikać arbitralnego gwałcenia owego prawidła, przenoszenia stawania się w przemijanie i na odwrót – hamowania ludzką ręką działania natury, które wydaje się nam łotrowskim świętokradztwem oraz przedwczesnym zniszczeniem tworzenia ludzkiego siłami natury. Kiedy więc ze stanowiska wartości starożytniczej obserwujemy w zabytku estetycznie aktywne oznaki przemijania, rozkładu zamkniętego w sobie dzieła rąk ludzkich, wywołanego mechanicznymi i chemicznymi siłami natury, pojawia się przekonanie, że kult wartości starożytniczej nie tylko nie ma żadnego interesu w zachowywaniu zabytku w nienaruszonym stanie, ale wręcz jest z nim sprzeczny. Tak jak przemijanie jest ciągłe i niepowstrzymane, a prawo cyklicznego przebiegu, w którego doświadczaniu zdaje się leżeć swoista radość estetyczna nowoczesnego odbiorcy dawnych zabytków, domaga się nie bezruchu zachowania, lecz ustawicznego ruchu, tak też sam zabytek nie powinien wymykać się powodującemu rozkład działaniu natury, o ile dokonuje się ono w spokojnej, kierowanej prawidłami ciągłości, a nie na przykład przez brutalną, gwałtowną destrukcję. Z punktu widzenia wartości starożytniczej jednej tylko rzeczy należy bezwarunkowo unikać: arbitralnej ingerencji ludzkiej w zasta-

ny kształt zabytku; nie wolno mu tolerować ani żadnego dodatku, ni uzupełniania tego, co w przebiegu czasu rozpadło się pod wpływem sił natury, ani też usuwania tego, co w ten sam sposób weszło w skład zabytku, zniekształcając jego pierwotną, zamkniętą w sobie formę. Czystego, oswabadzającego wrażenia naturalnego, prawidłowego przemijania nie powinna mącić domieszka arbitralnie zaszczepionego stawania się. Kult wartości starożytniczej potępia zatem nie tylko wszelkie dokonane przemocą ludzkiej ręki uszkodzenia zabytku jako nikczemny zamach na rządzoną prawami rozkładową aktywność natury. Przez to kult ten z jednej strony działa na rzecz zachowania zabytku, lecz także piętnuje, przynajmniej jako zasadę, wszelką działalność konserwatorską, wszelką restaurację jako niesprawiedliwą ingerencję we władztwo praw natury, tym samym bezpośrednio przeciwdziałając zachowywaniu zabytków. Dlatego nie ma wątpliwości co do tego, że niepowstrzymana działalność sił natury musi ostatecznie doprowadzić do całkowitego zniszczenia zabytku. To oczywiście prawda, że ruina staje się tym bardziej malownicza, im więcej jej elementów ulega rozkładowi. W rzeczy samej jej wartość starożytnicza, wraz z postępującym rozkładem, staje się coraz mniej ekstensywna, tj. prowokowana wciąż zmniejszającą się liczbę elementów, ale też coraz bardziej intensywna, albowiem pozostałe jeszcze części wywierają coraz głębsze wrażenie na widzu. Ten proces ma jednak także swoje granice; kiedy bowiem w końcu zaniknie ekstensywność działania, nie ostanie się też żaden substrat oddziaływania intensywnego. Zwyczajny, bezkształtny stos kamieni nie wystarczy, aby zagwarantować widzowi wartość starożytniczą: do tego musi istnieć przynajmniej jeszcze jakiś wyraźny ślad pierwotnej formy, dawnego stanu ówczesnego dzieła rąk ludzkich. Sam stos kamieni przedstawia tylko jeden więcej odprysk wszechogarniającej natury bez śladu tchnącego życie tworzenia.

Tak więc widzimy, jak kult wartości starożytniczej trudzi się unicestwieniem samego siebie[2]. Również i jego radykalni zwolennicy nie podniosą głosów sprzeciwu wobec takich konsekwencji. Rozkładowa działalność sił natury jest przecież tak powolna, że liczące choćby tysiące lat zabytki zachowają się dla nas przez pewien nie dający się przewidzieć czas – mamy tu na myśli nie dające się przewidzieć trwanie tego kultu. Zatem także stawanie się obiera swój dalszy a nieprzerwany tok rozwoju: co dziś jest nowoczesne i reprezentuje w swej indywidualnej odrębności samo siebie, stopniowo zamieni się w zabytek i wkroczy w szczelinę, jaką nieuchronnie wyryją w nadchodzącym stanie zabytku siły natury. Właśnie ze stanowiska wartości starożytniczej nie trzeba się troszczyć – dzięki ludzkiej zapo-

biegliwości – o wieczne zachowanie zabytków dawnej twórczości, lecz o wieczyste ukazywanie cyklicznego przebiegu powstawania i przemijania, co zagwarantowane jest także i wtedy, kiedy w miejsce istniejących dziś zabytków w przyszłości pojawią się inne.

Przeto wartość starożytnicza, jak zaznaczono wcześniej, posiada tę przewagę nad wszystkimi pozostałymi, idealnymi wartościami dzieła sztuki, że pragnie stosować się do wszystkiego, zachowywać swą ważność wobec wszystkiego bez wyjątku. Twierdzi, że jest wyniesiona nie tylko ponad wszelkie różnice pomiędzy konfesjami, lecz także ponad różnice między ludźmi wykształconymi i niewykształconymi, wtajemniczonymi w zasady sztuki i tymi, którzy ich nie znają. I w rzeczy samej kryteria, służące rozpoznawaniu wartości starożytniczej, z reguły są tak łatwe, że docenić je mogą nawet ludzie, których intelekt zwykle całkowicie absorbuje troska o cielesny dobrobyt i materialną produkcję dóbr. Starą wieżę kościelną od nowej zdoła odróżnić choćby najbardziej ograniczony wieśniak. Ta zaleta wartości starożytniczej jasno uwydatnia się na tle wartości historycznej, która zasadza się na naukowej podstawie i dlatego może zostać wydobyta dopiero okrężną drogą racjonalnej refleksji, podczas gdy wartość starożytnicza objawia się widzowi bezpośrednio poprzez najbardziej naskórkowe, zmysłowe doświadczenie i przeto jest w stanie przemówić bezpośrednio do uczucia. Wprawdzie ongiś korzeniem również wartości starożytniczej była naukowa doniosłość wartości historycznej; wszelako właśnie wartość starożytnicza miałaby dla wszystkich bez wyjątku oznaczać ostateczne ukoronowanie wiedzy naukowej, uczynić użytecznym dla uczucia to, co wykoncypował rozum, podobnie, jak to uczyniło chrześcijaństwo u schyłku starożytności, jeśli tylko spogląda się na nie czysto historycznie, w świetle ludzkiego rozumu, a nie w świetle boskiego objawienia. Chrześcijaństwo, które umożliwiło masom, dla ich zbawienia, zrozumienie trwałej istoty tego, co filozofia grecka odkryła dla intelektualnych warstw starożytności. Masy bowiem nigdy nie dają się przekonać i zawładnąć mocą racjonalnych argumentów, a tylko poprzez apelowanie do jego uczuć i potrzeb.

Owo roszczenie do powszechnej ważności jest tym przeto, co nieodparcie popycha zwolenników wartości starożytniczej do występowania z pychą zdobywcy. Wedle ich przekonań poza wartością starożytniczą nie ma zbawienia. Wartość starożytnicza, dawno instynktownie przeczuwana przez tysiączne masy, choć początkowo propagowana otwarcie tylko przez małą grupę wojowniczych artystów, obecnie z dnia na dzień zdobywa coraz więcej adherentów. Zawdzięcza to nie tylko fachowej, aktywnej propagan-

dzie, ale w decydującym stopniu sile przekonania jej wyznawców, że do nich będzie należeć przyszłość. Dlatego nowoczesna ochrona zabytków będzie musiała się z nią liczyć, i to w sposób arcypoważny. To naturalnie ani nie może, ani nie powinno powstrzymywać ochrony zabytków przed analizą racji istnienia pozostałych wartości danego zabytku. W grę wchodzą tutaj zarówno wartości upamiętniające, jak i wartości doniosłe dla współczesności. Wszędzie tam, gdzie pojawi się jedna z takowych wartości, należy ją właściwie odważyć, kładąc na drugiej szali wartość starożytniczą. Gdyby się pokazało, że wartość starożytnicza jest mniejsza, trzeba chronić tę pierwszą.

b. Wartość historyczna

Historyczna wartość danego zabytku zawiera się w tym, że reprezentuje jasno określony, poniekąd indywidualny stopień rozwoju jakiejś domeny ludzkiej twórczości. Z tego stanowiska nie interesują nas w zabytku ślady rozkładowych wpływów natury, które dały się mu we znaki od chwili jego powstania, lecz jego dawny kształt, jako wytworu rąk ludzkich. Wartość historyczna jest tym wyższa, w im bardziej niezmąconej formie objawia się pierwotny, odrębny stan zabytku bezpośrednio po jego powstaniu. Dla wartości historycznej wynaturzenia oraz częściowy rozpad stanowią niepokojący, niepożądany dodatek. W jednakim stopniu dotyczy to tak wszelkiej wartości artystyczno-historycznej, jaki kulturowo-historycznej, a w jeszcze większym stopniu wartości kronikarskiej. Historyk co najwyżej może żałować, że na przykład Partenon zachował się do naszych czasów jako ruina, jeśli tylko spogląda nań jak na świadectwo określonej fazy rozwoju greckiej architektury świątynnej albo techniki obróbki kamienia, czy też wyobrażeń kultowych, rytuałów itd. Zadaniem historyka jest – przy pomocy wszystkich dostępnych środków – wypełnić na nowo szczeliny w pierwotnym dziele, wyżłobione z biegiem czasu przez wpływ natury. Symptomy rozkładu, fundamentalne dla wartości starożytniczej, z punktu widzenia wartości historycznej powinny zostać usunięte wszystkimi środkami. Wszelako nie może się to dokonywać na samym zabytku, lecz na jakiejś jego kopii, albo po prostu w myślach i słowach kogoś, kto podejmuje takie zadanie. Stąd wartość historyczna również uznaje oryginalną postać zabytku za nienaruszalną, choć z całkiem innego powodu, niż wartość starożytnicza. Wartość historyczną nie dąży do tego, aby zakonserwować ślady dawności, zmiany wywołane wraz z upływem czasu działaniem natury od chwili powstania zabytku – w najlepszym razie są dlań obojętne, jeśli nie wręcz nieznośne. Chodzi jej raczej o zacho-

wanie możliwie niezafałszowanego dokumentu-świadectwa dla przyszłej rekonstrukcyjnej aktywności historii sztuki na polu badawczym. Jest świadoma, że wszystkie ludzkie kalkulacje i uzupełnienia są wystawione na możliwość subiektywnego błędu; stąd dokument, jako jedynie pewnie dany obiekt, musi pozostać zachowany w stanie możliwie nienaruszonym po to, by nasi następcy byli w stanie skontrolować nasze usiłowania rekonstrukcji i – ewentualnie – zastąpić je działaniami lepszymi i solidniej uzasadnionymi. Takie ujęcie, w przeciwieństwie do stanowiska zajmowanego przez wartość starożytniczą, znajduje swą najwyrazistszą manifestację wówczas, gdy postawiona zostaje kwestia traktowania zabytku zgodnie z wymogami wartości historycznej. Po prawdzie dotychczasowego rozkładu zabytku spowodowanego siłami natury nie da się cofnąć. Dlatego, nawet ze stanowiska wartości historycznej, nie trzeba zmierzać ku zapobieżeniu temu procesowi. Jednakże dalsze etapy rozkładu, powstałe od dnia dzisiejszego i w przyszłości (które dopuszcza, a wręcz postuluje wartość starożytnicza) z punktu widzenia wartości historycznej są nie tylko bezcelowe, lecz należy ich z zasady unikać, ponieważ każdy kolejny moment rozkładu utrudnia naukowe odtworzenie pierwotnego kształtu dzieła w chwili jego powstania. Wobec tego kult wartości historycznej musi troszczyć się o możliwie jak najdalej posunięte zachowanie zabytku w stanie, w jakim go dziś przejęliśmy, co musi prowadzić do żądania, aby ręka ludzka wkraczała hamująco w bieg naturalnego rozwoju oraz powstrzymywała dalszy postęp rozkładowej działalności sił natury tak dalece, jak to leży w ludzkiej mocy. Widzimy zatem, że interesy wartości starożytniczej i wartości historycznej, choć obie są wartościami upamiętniającymi, kompletnie rozchodzą się w przedmiocie opieki nad zabytkami. Jak zażegnać ten konflikt? A gdyby okazało się to niemożliwe, to którą należy poświęcić drugiej?

Jeżeli przypomnimy sobie, że kult wartości starożytniczej nie przedstawia sobą nic innego, jak tylko dojrzały produkt wielowiekowego kultu wartości historycznej, to można dziś odczuć pokusę uznania tej ostatniej za fazę już przezwyciężoną. Dla praktyki postępowania z zabytkami płynąłby z tego wniosek, że wszędzie tam, gdzie pojawia się konflikt między obu wartościami upamiętniającymi, wartość historyczna, jako przestarzała, musi ustąpić. Czy jednak doniosłość wartości historycznej została już tak całkowicie przezwyciężona? Czy jej misja, pominąwszy funkcje prekursora, właściwie tarana wyważającego wrota dla wartości starożytniczej, w gruncie rzeczy naprawdę dobiegła końca?

Jak na razie, nawet najzagorzalsi poplecznicy wartości starożytniczej, dziś jeszcze w przeważającym stopniu należący do warstwy wykształco-

nej, będą musieli przyznać, że upodobanie, jakie odczuwają w obliczu zabytku, nie wypływa li tylko z wartości starożytniczej, ale też stąd, że umieją dany zabytek podporządkować obecnym w ich świadomości pojęciom stylistycznym i określić dany zabytek jako antyczny, gotycki czy barokowy. Dla nich wiedza historyczna ciągle jeszcze jest dodatkowym źródłem estetycznego odczucia. Co prawda owo zadowolenie na pewno nie jest bezpośrednie (tzn. artystyczne), lecz zapośredniczone w naukowej refleksji, ponieważ zakłada znajomość historii; atoli nieodparcie poświadcza, że w naszej ocenie wartości starożytniczej wciąż jeszcze nie staliśmy się tak niezależni od historycznej fazy wstępnej, abyśmy mogli kompletnie obywać się bez odpowiednich wiadomości, czyli bez zainteresowania wartością historyczną. A jeżeli zwrócimy się teraz od warstw wysoko wykształconych ku osobom o przeciętnym poziomie edukacji (którzy wszak tworzą ogromną masę ludzi w ogóle zainteresowanych wartościami kultury), nawet u nich natkniemy się na powszechny z reguły podział zabytków na średniowieczne (starożytne są u nas, w środkowej Europie zbyt rzadkie, by je powszechnie uznawać i oceniać jako szczególną klasę zabytków), nowożytne (renesans i barok) i nowoczesne. Zakłada to znowu jakąś, choćby nawet powierzchowną, orientację w historii sztuki i potwierdza, że nie zdołaliśmy jeszcze całkiem oderwać wartości starożytniczej od wartości historycznej, co wszakże jawi się jako cel pionierom najnowocześniejszego rozwoju. Znajduje to swój wyraz np. w tym, że ruinę średniowiecznego zamku odbieramy jako stosowniejszą i bardziej odpowiadającą naszym nastrojowym pragnieniom, niż ruinę barokowego pałacu, która jawi się nam widocznie jako zbyt młoda. Postulujemy więc określony związek pomiędzy stanem rozkładu, w którym tworzy się zabytek, a jego dawnością, co ponownie zakłada określoną znajomość najważniejszych etapów starzenia się, czyli pewną sumę wiedzy z zakresu historii sztuki.

Z tego wszystkiego wynika przynajmniej tyle, że wartość upamiętniająca, wciąż stanowiąca jedną z najistotniejszych potencji kultury, w ujęciu absolutnym (jako wartość starożytnicza) w żaden sposób nie osiągnęła tego stopnia dojrzałości, abyśmy mogli zupełnie obyć się bez jej wymiaru historycznego. Wprawdzie wartości historycznej, jako osadzonej na naukowej podstawie, udaje się zazwyczaj w równie skąpym stopniu podbić masy, jak doktrynom filozoficznym; lecz o analogicznej roli filozofii w starożytności napomknięto już we wcześniejszym miejscu. Od IV wieku naszej ery widzimy, jak zainteresowanie historyczne ustawicznie trudzi się nad odsłonięciem tłumowi wyzwalającej mocy pojęcia rozwoju, dla którego, prawdę rzekłszy,

chyba i w antyku nie dawało się znaleźć skończonej i definitywnej formuły. Stąd ten ciągle niezaspokojony głód wykształcenia, który obecnie stoi całkowicie pod znakiem pojęcia rozwoju historycznego, choć nie brakuje głosów, nie chcących dostrzec w wykształceniu historycznym ani celu kultury ludzkiej, ani też niezawodnego środka do jego osiągnięcia.

Dziś mamy jeszcze wszelkie podstawy, by według możności sprostać wymogom dociekań historycznych, tzn. zaspokajanej przez nie potrzeby wartości historycznych, natomiast tam, gdzie te wartości kolidują z wymogami wartości starożytniczej, nie traktować ich po prostu jako *quantité négligeable*. Inaczej powstawałoby ryzyko, że zaszkodzi się interesom wyższego rzędu, którym winno się służyć poprzez ochronę wartości starożytniczej, jeżeli przedwcześnie zlekceważono by i zaniedbano wartość historyczną (a to jej należy zawdzięczać nowoczesny rozwój oraz powiązane z nią ukształtowanie się wartości starożytniczej).

Szczęśliwie w kwestiach praktycznej ochrony zabytków dziś już o wiele rzadziej zdarza się, niż mogłoby się nam zdawać na pierwszy rzut oka, okazja do konfliktu pomiędzy wartością starożytniczą a wartością historyczną. Obie rywalizujące wartości stoją bowiem, ogólnie rzecz biorąc, w odwrotnym stosunku wzajemnym: im większa wartość historyczna, tym mniejsza wartość starożytnicza. Wartość historyczna, ciesząca się większym rozgłosem i zarazem obiektywnie bardziej uchwytna, a dzięki temu narzucająca się natarczywiej, wypiera subtelniej odczuwaną wartość starożytniczą, co zwłaszcza w przypadkach, kiedy chodzi o zamierzone pomniki, potęguje się niemal aż do zmiażdżenia wartości starożytniczej. Moment indywidualny, który uzmysławia wartość historyczną, wydaje się istotniejszy od samego procesu rozwoju; jak wszystko, co ma charakter indywidualny, jako element teraźniejszości oddziałuje ze zbyt wielką siłą, aby dzięki niemu móc usłyszeć zarówno przeszłość, jak i przemijalność, na których uświadamianiu sobie spoczywa wartość starożytnicza.

W obliczu ingelheimowskich kolumn* z dziedzińca zamku w Heidelbergu każdemu tak nieodparcie przychodzi na myśl pałac Karola Wielkiego,

---

* W Ingelheim znajdowało się *palatium* oraz kaplica pałacowa Karola Wielkiego, była to jedna z jego siedzib. Ingelheim szczególnie ponoć upodobał sobie Ludwig, syn Karola. Z tych budowli karolińskich pochodziły cztery kolumny, które przeniesiono na zamek w Heidelbergu, gdzie stały się częścią stojącej na dziedzińcu zamkowym studni. Sam zamek w Heidelbergu uchodził za „koronę i gwiazdę niemieckiego renesansu", jak się wyraził Dehio. Sięgający początkami chyba jeszcze XIV wieku, był sukcesywnie przebudowywany przez elektorów z Palatynatu. Otto Heinrich wzniósł w II połowie XVI wieku tzw. Ottheinrichsbau, najlepszy przykład przejęcia architektonicznych wzorów północnowło-

którymi ongi był ozdobiony, że nastrojowy efekt absolutnej dawności zostaje niemal kompletnie zatarty. W takim razie powinno się zawsze traktować zabytek, postępując zgodnie z wymogami wartości historycznej, a nie kultu dawności. Odwrotnie sprawy się mają w tych przypadkach, gdy wartość historyczna („źródłowa") zabytku jest nieznaczna; wtedy jego wartość starożytnicza zdecydowanie weźmie górę i trzeba się będzie obchodzić z zabytkiem stosownie do wymogów wartości starożytniczej.

Lecz wcale nierzadko zachodzi możliwość, że sama wartość starożytnicza musi domagać się potępianej przecież przez nią samą ingerencji ręki ludzkiej w toku życia zabytku. Tak się przytrafia, kiedy nad zabytkiem wisi groźba przedwczesnego zniszczenia przez działania sił natury, niespotykanie gwałtownego rozkładu jego organizmu. Kiedy np. zauważy się, że deszcz zmywa część dobrze jak dotąd zachowanego fresku na zewnętrznej ścianie kościoła, również dziś zwolennik wartości starożytniczej chyba nie będzie mógł przeciwstawić się umieszczeniu ochronnego dachu nad tym freskiem – choć bez wątpienia oznacza to powstrzymującą ingerencję w samoistny bieg sił natury. Przedwczesny rozkład organizmu zabytkowego wywiera efekt wcale nie mniejszy, niż brutalna, bezprawna oraz niepotrzebna ingerencja, przy czym nie ma znaczenia, czy jest to dzieło ręki ludzkiej, czy samej natury. Skoro jednak człowiek nie jest niczym innym, jak tylko pewnym fragmentem sił natury (choć oczywiście szczególnie skłonnym do przemocy), to jego wtargnięcie w życie zabytku potrafi oddziałać w pełni nastrojowo na nas nowoczesnych, jeżeli tylko wystarczająco długi czas upłynął od owej ingerencji (ruina zamku w Heidelbergu). Ludzkie bowiem działanie obserwowane z odpowiedniego dystansu jest odczuwane jako równie uprawnione i konieczne, jak działanie natury, którego wydaje się częścią, podczas gdy to samo ludzkie działanie oglądane z bliska sprawia wrażenie przemocy i niepokoi.

W poprzednio wspomnianym przypadku (potrzeba dachu ochronnego nad freskiem) widzimy więc wartość starożytniczą, zmierzającą do zachowania zabytku dzięki interwencji ludzkiej ręki, którą poza tym, w przeciwieństwie do wartości starożytniczej, nieugięcie postulowała tylko wartość historyczna, i to przez konieczność ochrony pierwotnego stanu rzeczy. Łagod-

---

skiego renesansu w Niemczech. W latach 1601–1604 Johann Schoch na zlecenie elektora Fryderyka IV wybudował tzw. Friedrichsbau, zaś Fryderyk V dodał Englischer Bau, stosunkowo wczesny przykład inspiracji architekturą Palladia. W latach 1613–1618 Salomon de Caus konstruował słynny *Hortus Palatinus*, ogród utrzymany w stylu włoskiego manieryzmu, który odegrał wielką rolę w dalszym rozwoju sztuki ogrodniczej w Europie Północnej.

niejsza bowiem ingerencja ludzka właśnie kultowi dawności jawi się jako mniejsze zło, niż brutalne wtargnięcie natury. W tym przypadku interesy obu wartości idą ręka w rękę, choć wartości starożytniczej chodzi o spowolnienie, zaś wartości historycznej o całkowite zahamowanie procesu rozkładu. Dla dzisiejszej ochrony zabytków pozostaje sprawą kluczową, aby konflikt pomiędzy obu wartościami został zażegnany.

W przypadku pojedynczego zabytku nie musi więc ujawniać się konflikt wartości starożytniczej i historycznej; jednak możliwość jego zaistnienia wciąż jeszcze jest dosyć częsta, przede wszystkim wtedy, kiedy wartości mniej więcej się równoważą w ich zdolności wywierania wrażenia na odbiorcy. Stoją wtedy naprzeciw siebie jak zasada konserwatywna i zasada radykalna. Zasada konserwatywna reprezentuje wartość historyczną, ponieważ ta chce zachować wszystko w jego dzisiejszym stanie. W stosunku do niej wartość starożytnicza znajduje się o tyle w korzystniejszym położeniu, że uosabia zasadę łatwiejszą do przeprowadzenia w praktyce, a właściwie jedyną realnie dającą się zrealizować. Przecież zachowanie zabytku na wieczność w ogóle nie jest możliwe; koniec końców siły natury są mocniejsze od wszelkiej ludzkiej przemyślności, zaś sam człowiek, postawiony przed naturą jako jednostka, w jej działaniu upatruje swego końca. Wszelako ten konflikt niemal na pewno nie przybierze ostrzejszych form w kwestiach zachowania zabytku z mocy zewnętrznych ustaleń, w czym obie wartości mogą iść ręka w rękę. Za to zaognia się w sprawach restauracji, powiązanych ze zmianą formy i barwy. W tych bowiem kwestiach wartość starożytnicza jest nierównie wrażliwsza, niż wartość historyczna. Kiedy ze starej wieży usunie się kilka popękanych kamieni i zastąpi je nowymi, wartość historyczna nie dozna żadnego godnego wzmianki uszczerbku, bo pierwotna forma pozostaje taka sama i zachowuje tak wiele dla oceny wszystkich dodatkowych problemów historycznych, że tych kilku kamieni w ogóle nie bierze się pod uwagę. Tymczasem wartości starożytniczej już takie drobne dodatki, jak choćby „nowa" barwa (na którą, jako na relatywno-subiektywny element wewnątrz całościowego zjawiska każdej rzeczy, epoka nowoczesna jest szczególnie uwrażliwiona), mogą zdawać się w najwyższym stopniu szkodliwe.

Na koniec należy stwierdzić, że kult wartości historycznej, choć pełną wartość źródłową zastrzega sobie tylko dla oryginalnego stanu zabytku, to w wypadku, gdy oryginał („źródło") został bezpowrotnie utracony, przyznaje ograniczoną wartość także kopii. W takich sytuacjach nierozwiązywalny konflikt z wartością starożytniczą zaistnieje tylko wówczas, gdy kopia występuje nie jako swoisty aparat pomocniczy dla naukowego bada-

nia, lecz jako pełnowartościowy odpowiednik oryginału, zgłaszając pretensje do historyczno-estetycznego uznania (wieża św. Marka). Tak długo, jak mogą się zdarzać takie sytuacje, wartości historycznej nie wolno jeszcze uważać za przezwyciężoną, zaś wartości starożytniczej za jedynie miarodajną estetyczną wartość upamiętniającą ludzkości. Z drugiej strony wobec stale rosnącego ulepszania artystyczno-technicznych środków reprodukcji trzeba mieć nadzieję, że w dającej się ogarnąć przyszłości (mianowicie po wynalezieniu absolutnie wiernej fotografii barwnej) powinny zostać odkryte możliwie doskonałe środki zastępcze dla oryginałów źródłowych. Dzięki temu przynajmniej sprosta się wymogowi naukowych badań historycznych, który wygląda na wyłączne źródło możliwego konfliktu z wartością starożytniczą – nie deprecjonując oryginału poprzez ludzką ingerencję na rzecz kultu dawności.

c. Wartość pomnikowa

Już wartość historyczna, która, w przeciwieństwie do wartości starożytniczej, ceni wyłącznie przeszłość jako taką, wykazywała tendencję do wychwytywania danego momentu rozwojowo-historycznego z przeszłości i uwidaczniania go tak wyraziście, jak gdyby należał do teraźniejszości. Od samego początku, to znaczy od chwili erygowania pomnika, wartość pomnikowa bierze poniekąd za cel, by ten moment nigdy nie stał się przeszłością i na trwałe zachował się w świadomości potomnych. Ta trzecia klasa wartości upamiętniających tworzy zatem oczywiste przejście do wartości doniosłych dla współczesności.

Podczas gdy wartość starożytnicza zasadza się wyłącznie na przemijaniu, wartość historyczna pragnie od razu powstrzymać proces przemijania. Skoro jednak bez tego, trwającego po dziś dzień procesu, wartość starożytnicza nie posiadałaby żadnego uzasadnienia dla swojej egzystencji, to wartość pomnikowa bez ogródek zgłasza pretensje do nieprzemijalności, do wiecznego teraz, do nieprzerwanej kondycji stawania się. Rozkładowe siły natury, które przeciwdziałają wypełnieniu tych dążności, muszą być gorliwie zwalczane, a ich wpływy co rusz paraliżowane na nowo. Przykładowo, kolumna pomnikowa, której inskrypcja uległaby zatarciu, przestałaby być pomnikiem. Tym samym restauracja wyznacza fundamentalny postulat egzystencji pomników.

Charakter pomnika jako jednej z wartości doniosłych dla teraźniejszości wyraża się dalej w tym także, że prawodawstwo od zawsze chroniło go przed niszczącą ingerencją ręki ludzkiej.

Naturalnie w tej klasie zabytków konflikt z wartością starożytniczą jest z góry nieunikniony. Bez restauracji te zabytki przestałyby wnet być pomnikami; stąd też wartość starożytnicza ze swej istoty jest śmiertelnym wrogiem wartości pomnikowej. Dopóki ludzie nie zrezygnują z ziemskiej nieśmiertelności, dopóty kult wartości starożytniczej stale znajdować będzie w kulcie wartości pomnikowej nieprzezwyciężone dla siebie przeszkody. Ów konflikt między wartością starożytniczą i wartością pomnikową ma jednak dla opieki nad zabytkami konsekwencje nie aż tak poważne, jak można by mniemać na pierwszy rzut oka, ponieważ liczba „zamierzonych" pomników jest stosunkowo niewielka, wobec wielkiej masy czysto „niezamierzonych".

III. Stosunek wartości współcześnie doniosłych do kultu zabytków

Większość zabytków posiada władzę zaspokajania zmysłowych lub duchowych pragnień człowieka, dla których spełnienia równie dobrze (jeśli nawet nie lepiej) nadawałyby się nowe, nowoczesne dzieła. Na tej zdolności zasadza się wartość zabytku dla współczesności (wartość upamiętniająca nie wchodzi tu w rachubę). Wartość ta z góry zakłada, że zabytek winien być traktowany na podobieństwo dopiero co powstałego dzieła nowoczesnego, i dlatego też od dawnego dzieła żąda takiego zewnętrznego wyglądu, jakim odznacza się każdy nowy wytwór rąk ludzkich w chwili powstania, to znaczy wrażenia zamkniętej odrębności oraz brak oznak zużycia przez niszczący wpływ natury.

Co prawda symptomy tych ostatnich mogą dziś, zależnie od istoty wartości każdorazowo branych pod uwagę, liczyć na wyrozumiałość; prędzej czy później musi ona jednak natknąć się na nieprzekraczalne granice; poza nimi wartość doniosła współcześnie stałaby się niemożliwa, zaś w ich obrębie musi zdobywać uznanie w konfrontacji z wartością starożytniczą. Traktowanie zabytku według podstawowych przesłanek kultu wartości starożytniczej, który z zasady pragnie pozostawić rzeczy ich naturalnemu przeznaczeniu, we wszystkich okolicznościach musi doprowadzić do konfliktu z wartością współcześnie doniosłą; jego skutkiem może być tylko (zupełna albo częściowa) rezygnacja z jednej z tych dwu wartości.

Jako się rzekło, wartość doniosła współcześnie może wyrastać z zaspokojenia potrzeb albo zmysłowych, albo duchowych. W pierwszym przy-

padku mówimy o praktycznych wartościach użytkowych (lub po prostu o wartościach użytkowych) w drugim – o wartościach artystycznych. W odniesieniu do wartości artystycznej trzeba następnie przeprowadzić rozróżnienie pomiędzy wartością elementarną czy wartością nowości, zawierającą się w zamkniętym, odrębnym charakterze właśnie powstałego dzieła, a względną wartością artystyczną, która opiera się na zgodności z nowoczesną wolą artystyczną; trzeba też zważać na to, czy zabytek ma służyć celom świeckim, czy kościelnym.

a. Wartość użytkowa

Życie fizyczne jest wstępnym warunkiem wszelkiego życia psychicznego, jest też od niego ważniejsze, bo życie fizyczne może kwitnąć bez wyższego życia psychicznego, a nie na odwrót. Dlatego np. stary budynek, dziś jeszcze wykorzystywany praktycznie, musi pozostać zachowany w takim stanie, aby ludzie mogli w nim przebywać bez zagrożenia dla bezpieczeństwa ich życia czy zdrowia; każda szczelina w ścianie lub w dachu, spowodowana siłami natury, musi zostać zalepiona, wilgoć w miarę możności usunięta itd. W ogóle trzeba powiedzieć, że dla wartości użytkowej traktowanie, jakie przypada w udziale zabytkowi, jest całkowicie obojętne, o ile tylko nie narusza jego egzystencji; wartość użytkowa nie czyni też absolutnie żadnych ustępstw na rzecz wartości starożytniczej. Tylko w sytuacjach, gdzie wartość użytkowa splata się z wartością nowości, granica, poza którą wartości starożytniczej można pozwolić na swobodny rozwój, musi zostać precyzyjniej zakreślona.

Nie trzeba wcale udowadniać, że niezliczone zabytki świeckie i kościelne jeszcze dziś zachowują zdolność do praktycznego wykorzystania i faktycznie nadal są użytkowane. Gdyby wycofano je z użytku, w przeważającej liczbie przypadków należałoby je czymś zastąpić. Ten wymóg jest tak przemożny, że przeciwstawne żądanie wartości starożytniczej, aby zabytki pozostawiono ich naturalnemu losowi, mogłoby wchodzić w rachubę tylko wtedy, gdyby dla tych wszystkich zabytków zechciano sporządzić przynajmniej równowartościowe substytuty. Praktyczna realizacja takiego postulatu jest możliwa tylko w stosunkowo nielicznych przypadkach, ponieważ powstają tu trudności niemożliwe do przezwyciężenia.

Dzieła, nad których powstaniem trudziło się wiele stuleci, miałyby teraz zostać nagle (lub w stosunkowo krótkim czasie) zastąpione nowymi, co niemal za jednym razem zmobilizowałoby siły wytwórcze i nakłady finansowe, do których zgromadzenia trzeba setek lat. Praktyczna niemożność takiego

przedsięwzięcia, nawet przy rozłożeniu go na szereg lat, jest na tyle oczywista, by nie zatrzymywać się przy nim na dłużej. W pojedynczych przypadkach można jeszcze chwycić się tego środka i pewnie będzie się po niego sięgać: wyniesienie go do miana zasady jest jednak wykluczone. W taki sposób nie zlikwiduje się wartości użytkowej większości zabytków.

Z drugiej strony podobnie nieuniknione są negatywne żądania wartości użytkowej, które pojawiają się wtedy, gdy wzgląd na cielesne konieczności ludzkiego życia domaga się niekiedy unicestwienia zabytku, przykładowo gdy naturalny rozpad zabytku (jak grożąca zawalaniem się wieża) zagraża ludzkiemu życiu. Wzgląd bowiem na wartość cielesnego dobra ostatecznie przeważa nad wszelkim szacunkiem dla idealnych potrzeb wartości starożytniczej.

Przyjmijmy wszakże choćby na chwilę, że można by faktycznie stworzyć jakiś nowoczesny substytut dla wszystkich zdatnych do użytku zabytków, tak, aby stare oryginały bez restauracji (stąd również bez żadnego ich praktycznego zastosowania i wykorzystania) mogły wypełnić swoje naturalne istnienie. Czy dzięki temu rzeczywiście zaspokojono by wszystkie żądania wartości starożytniczej? Choć to pytanie jest uprawnione, należy go stanowczo uchylić; istotna bowiem część wszelkiej gry sił natury, której uchwycenie warunkuje wartość starożytniczą, przepadłaby bezpowrotnie wraz z zaprzestaniem użytkowania zabytku przez człowieka. Któż np., odwiedzając bazylikę św. Piotra w Rzymie, zechciałby zrezygnować z ożywiającego sztafażu współczesnych turystów i odprawianych nabożeństw? Podobnie najradykalniejszy nawet zwolennik wartości starożytniczej stwierdzi, że widok pogorzeliska domu mieszkalnego, zniszczonego od uderzenia pioruna (choćby jego pozostałości wskazywały na pochodzenie budynku sprzed wielu stuleci) bardziej przeszkadza, niż nastrojowo pobudza. Także tutaj chodzi o dzieła, które przywykliśmy napotykać, jako w pełni użytkowane przez ludzi. Ich widok niepokojąco nas uderza, ponieważ już nie znajdują tak dobrze nam znanego zastosowania i sprawiają przez to wrażenie wywołanego przemocą zniszczenia, nieznośnego dla kultu wartości starożytniczej. W przeciwieństwie do tego, pozostałości zabytków, które nie mogą dłużej posiadać dla nas praktycznego znaczenia (dlatego brak ludzkiej zapobiegliwości nie jawi się nam tu jako czynna siła natury) bez przeszkód roztaczają pełnię uroku wartości starożytniczej, jak np. ruiny średniowiecznego grodu na stromym pustkowiu górskim, albo nawet ruiny rzymskiej świątyni na tętniących życiem rzymskich ulicach. Nie doszliśmy więc tak daleko, aby do wszystkich bez wyjątku zabytków przykładać absolutnie tę samą czystą miarę wartości staro-

żytniczej, ale wciąż jeszcze rozróżniamy pomiędzy dziełami zdatnymi i niezdatnymi do użytku, podobnie jak pomiędzy dziełami starszymi i młodszymi. Dlatego też uwzględniamy, jak w pierwszym przypadku wartość historyczną, tak w ostatnim, obok wartości starożytniczej, wartość użytkową. Tylko dzieła niezdatne do użytku jesteśmy w stanie – niezbici z tropu przez wartość użytkową – rozpatrywać i smakować z punktu widzenia wartości starożytniczej. Tymczasem wobec dzieł nadających się do użytku bez przerwy coś słabiej czy mocniej wstrzymuje nas i przeszkadza, albowiem nie przejawiają one zwyczajnej w takich wypadkach wartości współcześnie doniosłej. Jest to ten sam duch nowoczesny, który rozwinął żywą agitację przeciwko *prisons d'art*. Wartość starożytnicza bowiem jeszcze energiczniej niźli wartość historyczna musi zwracać się przeciwko wyrywaniu zabytku z jego dotychczasowego, poniekąd organicznego otoczenia i zamykaniu go w muzeach, choć najpewniej tam właśnie oszczędzono by mu konieczności restauracji.

Jeśli przeto rozciągnięte w czasie, praktyczne wykorzystywanie zabytku posiada wielkie i nierzadko wprost nieodzowne znaczenie dla wartości starożytniczej, to dzięki temu ponownie zawęża się możliwość konfliktu pomiędzy wartością starożytniczą a wartością użytkową, która jeszcze przed chwilą zdawała się nieunikniona. W obliczu względnie rzadkich u nas dzieł antycznych i średniowiecznych taki konflikt chyba nie rozgorzeje, gdyż są one od dawna pozbawione wszelkiej praktycznej użyteczności. Co zaś się tyczy dzieł powstałych w nowszych czasach, jest odwrotnie: kult wartości starożytniczej nietrudno przystanie na ustępstwa na rzecz zachowania ich stanu, jako że owe ustępstwa miałyby właśnie umożliwić tym dziełom utrzymanie przydatności do cyrkulacji wśród ludzi oraz do manipulacji nimi – zresztą upragnionych również ze stanowiska wartości starożytniczej. Możliwość konfliktu pomiędzy wartością użytkową i wartością starożytniczą występuje tedy najczęściej przy takich zabytkach, które leżą na linii granicznej oddzielającej zabytki zdatne do użytku od tych, które się doń nie nadają, a średniowieczne od nowożytnych. W takich wypadkach zwycięstwo przypadnie chyba tej wartości, której roszczenia wspierają wartości równoległe.

Nie musimy tutaj poddawać szczegółowemu badaniu postępowania z zabytkiem w sytuacji konfliktu pomiędzy wartością użytkową i wartością historyczną. Wówczas bowiem, niezależnie od wszystkiego, konflikt z wartością starożytniczą powstaje niejako sam z siebie i dla siebie samego; tyle, że wartość historyczna, siłą swojej trwałości, łatwiej będzie w stanie przystosować się do wymogów, jakie stawia wartość użytkowa.

b. Wartość artystyczna

Zgodnie ze współczesnym ujęciem, każdy zabytek posiada dla nas wartość artystyczną o tyle, o ile odpowiada wymaganiom nowoczesnej woli twórczej. Są to wymagania dwojakiego rodzaju. Nowoczesna wartość artystyczna podziela wymagania pierwszego rodzaju z artystyczną wartością wcześniejszych epok twórczych w tym, że również każde współczesne dzieło sztuki, jako dopiero co powstałe, musi reprezentować się jako odrębna, zamknięta całość formy i barwy, nie podległa rozkładowi. Innymi słowy, każde nowe dzieło już ze względu na samą tylko nowość posiada pewną wartość artystyczną, którą można nazwać elementarną wartością artystyczną, albo – krótko – wartością nowości. Wymóg drugiego rodzaju, w którym objawia się nie element łączący, lecz oddzielający nowoczesną wolę twórczą od jej wcześniejszych przejawów, dotyczy charakterystycznej jakości zabytku ze względu na ujęcie, formę i kolor. Najłatwiej określić ją mianem „względnej wartości artystycznej", ponieważ ten wymóg nie przedstawia nic obiektywnego, nic trwale obowiązującego, lecz nieustannie się przeobraża. Od razu jest jasne, że zabytek nie może w pełni odpowiadać żadnemu z tych wymagań.

c. Wartość nowości

Ponieważ każdy zabytek, ze względu na swój wiek i inne, korzystne bądź niekorzystne dlań okoliczności, musi w większym albo mniejszym stopniu doświadczyć rozkładowego działania wpływów natury, to zachowanie zamkniętej odrębności w formie i kolorze, której żąda wartość nowości, jest dla niego stanowczo nieosiągalne. Jest to również przyczyną faktu, że we wszystkich czasach (wielokrotnie aż po dzień dzisiejszy) uderzająco zestarzałe dzieła sztuki postrzegano jako mniej lub bardziej niesatysfakcjonujące dla aktualnej woli twórczej. Efekt widać jak na dłoni: jeśli zabytek, niosący na sobie ślady rozkładu, miałby spodobać się nowoczesnej woli twórczej, to przede wszystkim musiałby pozbyć się oznak starości i odzyskać, dzięki wszechstronnemu odgraniczeniu zwartej formy i koloru, charakter nowo powstałego dzieła. Zatem wartość nowości można zachować tylko w otwartej opozycji wobec kultu wartości starożytniczej.

Tutaj więc otwiera się możliwość konfliktu z wartością starożytniczą, przewyższającego ostrością i bezkompromisowością wszystkie spory, które uprzednio doszły do głosu. Wartość nowości jest w rzeczy samej największym przeciwnikiem wartości starożytniczej.

Zamkniętą odrębność nowego, świeżo powstałego dzieła sztuki, uzewnętrzniającą się w najprostszym kryterium – nienaruszonej pełni formy i niezakłóconej polichromii – może stać się przedmiotem oceny każdego, kto posiada choćby przeciętne wykształcenie. Z tego powodu już od dawna wartość nowości stała się wartością artystyczną dla mas ludzi słabo albo w ogóle niewykształconych, podczas kiedy względną wartość artystyczną, przynajmniej od zarania czasów nowożytnych, umieją docenić tylko ludzie wyedukowani estetycznie. Tłum zawsze radował się tym, co jawnie podawało się za nowość; dlatego też wciąż w dziełach rąk człowieka pragnął widzieć tylko zwycięski efekt ludzkiego działania, a nie niszczące oddziaływanie wrogich mu sił natury. Wedle poglądów tłumu piękne jest to tylko, co nowe i całe; a brzydkie to, co stare, fragmentaryczne, wyblakłe. To liczące tysiące lat przekonanie, zgodnie z którym młodości przysługuje niepowątpiewalne pierwszeństwo przed starością, zapuściło tak głęboko korzenie, że nie sposób go wykorzenić w ciągu paru dziesięcioleci. To, że rozbity narożnik mebla zastępuje się nowym, że poczerniały tynk zdejmuje się i zamienia na świeży, przeważającej liczbie współczesnych wydaje się tak oczywiste, że ogromny opór, na który napotkali apostołowie wartości starożytniczej w swych pierwszych wystąpieniach, w ten właśnie sposób znajduje swoje najlepsze wytłumaczenie. Co więcej, cała opieka nad zabytkami w XIX stuleciu w istotnej mierze opierała się na tym tradycyjnym poglądzie, ściślej mówiąc, na wewnętrznym stopieniu wartości nowości z wartością historyczną: każdy rzucający się w oczy ślad rozkładu wywołanego siłami natury miał być usunięty, braki i fragmenty uzupełnione, a zamknięta, jednolita całość przywrócona na nowo. Odzyskanie źródła-dokumentu w jego pierwotnym stanie powstania było otwarcie wyznawanym i żarliwie propagowanym celem wszelkiej racjonalnej opieki nad zabytkami.

Dopiero nadejście wartości starożytniczej pod koniec XIX wieku wywołało sprzeciw i boje, które od szeregu lat możemy obserwować we wszystkich nieomal sprawach, gdzie pojawiają się zabytki podlegające ochronie. Sprzeczność pomiędzy wartością nowości i wartością starożytniczą stoi przy tym w samym centrum sporu wokół traktowania zabytków, który dziś rozgorzał w najostrzejszych formach. Wartość nowości jest *beatus possidens*, którą należy wyrugować z tysiącletniej posiadłości. Wartość starożytnicza ma tego pełną świadomość i nie brzydzi się żadnym sposobem ni orężem, aby pokonać tego dziedzicznie zasiedziałego wroga. Tam, gdzie chodzi o zabytki, które nie posiadają już wartości użytkowej, udało się wartości starożytniczej przeforsować swoje zasady postępowania. Inaczej

sprawy stoją tam, gdzie pojawiają się wymogi wartości użytkowej: wszystko bowiem, co nadaje się do użytku, także dziś, w oczach ogromnej większości ludzi chce jawić się jako młode i jędrne, zapierając się śladów swego wieku i zawodności swych sił.

Ponadto wśród zabytków świeckich (o kościelnych będzie jeszcze mowa) istnieją takie, w których już sama godność właściciela – *decorum*, jak zwykło się mawiać – żąda całkowitego usunięcia śladów rozkładu. Godność przecież nie oznacza nic innego, jak władzę samostanowienia, odrębność wobec otoczenia. Dość pomyśleć, jak bardzo – w oczach tłumu – powadze właściciela musiałoby zaszkodzić na przykład zapuszczenie arystokratycznego zamku lub pretensjonalnego pałacu rządowego, choćby przez odpadnięcie czy zabrudzenie tynków!

Wydaje się więc, że stoimy w obliczu beznadziejnego konfliktu: po jednej stronie widzimy, jak ceni się dawność dla niej samej, z zasady potępiając wszelkie odnawianie tego, co dawne. Po drugiej widzimy szacunek dla nowości dla niej samej, dążący do usunięcia wszystkich śladów dawności jako budzących niezadowolenie i niepokój. Bezpośredniość, z jaką wartość nowości jest w stanie oddziaływać na tłum, która, przynajmniej dzisiaj, znacznie przewyższa bezpośredniość wcześniej charakterystyczną dla wartości starożytniczej, dają jej pozycję, choćby przejściowo, prawie nie do zdobycia. Do tego przyczynia się jeszcze nieprzemijający, liczący tysiące lat prestiż, jakim cieszyła się wartość nowości. Rzecz jasna, ten prestiż skłaniał jej zwolenników do wysuwania roszczeń do jej absolutnej i wiecznotrwałej ważności. Właśnie z tego punktu widzenia staje się jasne, jak bardzo kult wartości starożytniczej potrzebuje przeszkody, na której mógłby się załamać, potrzebuje pracy wartości historycznej. Kult wartości historycznej musi jeszcze pozyskać o wiele szersze klasy społeczeństwa, zanim za jego sprawą wielkie masy ludzkie dojrzeją do kultu wartości starożytniczej. Tam, gdzie wartość starożytnicza natyka się na wartość nowości zabytku o wciąż aktualnej wartości użytkowej, będzie musiała się z nią pogodzić – nie tylko ze względów praktycznych (wartości użytkowej, o której była mowa w poprzednim rozdziale), ale także ze względów idealnych (elementarnej wartości artystycznej). Na szczęście dla niej to zadanie nie jest dziś jeszcze tak trudne, jak mogłoby się to zdawać na pierwszy rzut oka. Po pierwsze kult wartości starożytniczej zupełnie nie neguje racji istnienia wartości nowości samej w sobie: odmawia jej tylko zabytkom (to znaczy dziełom o określonej wartości upamiętniającej), podczas gdy dziełom świeżo powstałym nie tylko stanowczo ją przyznaje, nawet jawniej i bardziej jednostronnie niż w ostatnich dekadach. Nowoczesny pogląd

domaga się dla nowo powstałego wytworu rąk ludzkich nie tylko nieskazitelnej odrębności formy i koloru, ale także odrębności stylu, co oznacza, że nowoczesne dzieło w ujęciu i traktowaniu szczegółów formy i koloru powinno jak najmniej przypominać dawniejsze wytwory. Wyraża się w tym bezsporna tendencja do możliwie ścisłego oddzielenia wartości nowości od wartości starożytniczej; wszelako już samo uznanie wartości nowości za potęgę estetyczną daje możliwość kompromisu, jeśli tylko sprzyjają temu pozostałe okoliczności. A takich na pewno nie brakuje.

Już wcześniej przedłożono, że do rozkładowego wpływu sił działających aktywnie na rzecz natury trzeba zaliczyć, przynamniej w odniesieniu do zabytków stosunkowo niedawnych, wciąż jeszcze zdatnych do użytku, także działalność użytkową człowieka. Przy czym ta czynna siła ludzka nie działa arbitralnie i przemocą, ale poniekąd prawidłowo. Wzięcie dzieła w użytkowanie siłą ludzką oznacza zarazem jego wprawdzie powolne, lecz stałe i dlatego niepowstrzymane zużywanie się i rozkład. Stąd staje się jasne, dlaczego zabytek, przykładowo pałac mieszkalny na ruchliwej ulicy, który niegdyś zwykliśmy postrzegać jako obiekt użytkowany, dziś porzucony i nie używany wywołuje bolesne wrażenie zniszczenia wywołanego przez przemoc: przez to wydaje się nam starszy, niż na to zasługuje. Z tego powodu kult wartości starożytniczej został przymusowo zobligowany do utrzymywania (przynajmniej zdatnych do użytku) zabytków pochodzących z nowszych czasów w stanie, który gwarantowałby dalsze trwanie ich wartości użytkowej. Wszelako w aspekcie estetycznym praktycznej wartości użytkowej odpowiada wartość nowości: ze względu na ten aspekt kult wartości starożytniczej, przynajmniej na dzisiejszym etapie swego rozwoju, musi przystać na określony wymiar wartości nowości, choćby w przypadku dzieł nowożytnych i zdatnych do użytku. Gdyby na przykład w gotyckim ratuszu, na wyraźnie widocznym miejscu zostało wyłamane zwieńczenie szczytu, kult wartości starożytniczej z całą pewnością najchętniej poprzestałby na pozostawieniu tego śladu historii w stanie nienaruszonym. Dziś jednak nie pociągnęłoby to za sobą żadnych poważniejszych konsekwencji, albowiem wartość nowości – w imię *decorum* – domagałaby się likwidacji tego rażącego braku i uzupełnienia szczytu do pierwotnej formy. Zagorzałe kontrowersje, powstające pomiędzy zwolennikami obu wartości, wiążą się raczej z dalszym, końcowym wnioskiem, który w XIX wieku wyprowadzono z wartości nowości dla dobra wartości historycznej.

Odnosi się on do zabytków, które w całości nie zachowały się w pierwotnym założeniu, ale w swych dziejach podlegały różnym przeobraże-

niom stylistycznym, spowodowanym ludzką ręką. Ponieważ wartość historyczna zawiera się w jasnym rozpoznaniu pierwotnego stanu zabytku, w czasach, gdy kult wartości historycznej ze względu na nią samą był wciąż najbardziej miarodajny, z łatwością godzono się na likwidację wszystkich późniejszych zmian (np. przez oczyszczanie, czy odsłanianie) oraz na przywrócenie pierwotnych form (nieważne, czy przekazanych nam wiernie, czy też nie), które zostały wyparte przez te najpóźniejsze przekształcenia. Kultowi wartości historycznej wszystko bowiem, choćby tylko podobne do formy pierwotnej (nawet jeśli było nowoczesnym wymysłem), jawiło się jako bardziej zadowalające, aniżeli autentyczny wprawdzie, lecz stylowo obcy dodatek wcześniejszy. Kult wartości nowości łączył się z owym dążeniem kultu wartości historycznej w tym, że pierwotny stan zabytku, jaki usiłowano mu przywrócić, miał nadto ukazywać zamknięty, odrębny wygląd jako taki, natomiast każdy dodatek, nie będący częścią pierwotnego stylu, odbierano jako naruszenie tej zamkniętej odrębności, jako symptom rozkładu. Z tego wyrósł postulat jedności stylowej, prowadzący ostatecznie do tego, że nie tylko usuwano elementy, które pierwotnie w ogóle nie występowały i zostały całkiem dołączone w późniejszych okresach – odnawiano je w formie dopasowanej do pierwotnego stylu zabytku. Można zwięźle powiedzieć, że XIX-wieczna idea postępowania z zabytkami spoczywała na postulatach zachowania pierwotnego stylu (wartości historycznej) i jedności stylowej (wartości nowości).

System ten musiał zresztą spotkać się z najsilniejszym sprzeciwem w momencie, gdy pojawił się kult wartości starożytniczej, któremu nie zależało ani na zachowaniu pierwotnego stylu, ani na utrzymaniu zamkniętej odrębności stylistycznej zabytku, lecz przeciwnie – na ich przezwyciężeniu. W tym przypadku kultowi wartości starożytniczej nie chodziło już o ustępstwa wymuszone na rzecz wartości użytkowej oraz odpowiadającej jej w aspekcie estetycznym wartości nowości, aby utrzymać zabytek w stanie zdolnym do użytku, ale o rezygnację z wszystkiego, co w zabytku w ogóle tworzy jego wartość starożytniczą. Byłoby to równoznaczne z kapitulacją wartości starożytniczej, stąd jej zwolennicy wydali najzacieklejszą walkę wcześniejszemu systemowi. Taka postawa zawsze wywołuje przesadne reakcje po drugiej stronie, a jasny wgląd w stan rzeczy gmatwa się jeszcze, dlatego że za sprawą nadmiernej gorliwości nowatorów zwalczano wiele uzasadnionych elementów z dawnego systemu. A przecież również nowy system nie będzie mógł sobie ich oszczędzić. Zresztą dzięki temu nie dające się utrzymać elementy dawnego systemu zdobyły niezasłużone oparcie. Lecz istotne jest, że to, co w pełni i samo z siebie uznajemy

dziś za słuszne w kulcie wartości starożytniczej, poprzez niepowstrzymane przemiany zapatrywań, stopniowo utorowało sobie drogę. Niech starczy tutaj jeden tylko przykład. Osiem lat temu postanowiono, że bynajmniej nie walący się w gruzy chór kościoła parafialnego w Altmünster zostanie zburzony i zastąpiony chórem w stylu gotyckim, aby przywrócić stylistyczną jedność z gotyckim korpusem nawy głównej. Przed czterema laty (co prawda z powodów finansowych) zrezygnowano z tego pomysłu o nader wątpliwej wartości historycznej, ale o niezaprzeczalnej wartości nowości. Obecnie chyba wszyscy stronnicy tak starego, jak i nowego systemu są zgodni, że usunięcie chóru Herberstorfa*, który to pamiętny pogromca protestanckiego chłopstwa zaszczepił w Górnej Austrii kontrreformację również w dziedzinie sztuk, stanowiłoby niewybaczalny występek nie tylko wbrew wartości starożytniczej, ale i wbrew wartości historycznej. Postulat jedności stylowej zdaje się wystawiać na cios wraz z nowym, lecz ogólnie podzielanym poglądem nawet w przypadku zabytków sakralnych (gdzie trudności ze względów, które niebawem omówimy, są jeszcze głębsze), zaś rozziew, przynajmniej pomiędzy myślącymi zwolennikami starego systemu i rozsądnymi poplecznikami nowego, można przezwyciężyć tam, gdzie dotąd otwierał się najszerzej.

Co powiedziano wyżej o wartości nowości, dotyczy w ogóle zabytków tak świeckich, jak sakralnych; wszelako stosunkowi Kościoła katolickiego do kultu wartości nowości od samego początku musi zostać przypisane szczególne znaczenie, jako że – inaczej niż w wypadku zabytków świeckich (które pozostają poniekąd w gestii każdego właściciela) – ściśle hierarchiczny ustrój Kościoła, który (nawet w sprawie tak odległej od dogmatów) umożliwia prawdziwie konsekwentne postępowanie, co w rzeczywistości nierzadko ma miejsce.

Prawdę rzekłszy, sztuka religijna i świecka szczepią się na jednym pniu – do zarania czasów nowożytnych w ogóle nie istniała między nimi zasadnicza różnica. Od momentu reformacji katolicyzm dążył do tego,

---

* Adam graf von Herberstorf (Herberstorff) (1585–1629) – austriacki polityk i wojskowy; wychowany w wierze protestanckiej, przeszedł na katolicyzm, stając się jednym z najzagorzalszych zwolenników surowego kursu kontrreformacji (reformy katolickiej) w Górnej Austrii; zasłynął z walk toczonych ze zrewoltowanym chłopstwem i odłamami mieszczaństwa, sprzeciwiającymi się rekatolicyzacji obszarów Górnej Austrii. Postępował srogo i bezwzględnie, do historii przeszła tzw. *Frankenburger Würfelspiel*, kiedy to podczas działań wojennych 1625/26 roku w okolicach Frankenburga siłą zgromadził około 5000 chłopów oraz ich kilkudziesięciu domniemanych przywódców, którym rozkazał grać w kości o swoje życie; 18 z nich stracono. Zmarł jako namiestnik Górnej Austrii.

by zasadniczo uchronić relatywną jedność ich obu, którą protestantyzm bez ogródek porzucił. Jednak od tej chwili rozszczepienie obu sztuk stopniowo staje się coraz oczywistsze nawet w krajach romańskich, by na początku XIX stulecia przekształcić się w nieuleczalną chorobę. W wiek XX wkroczyliśmy w takich warunkach, że obraz o tematyce religijnej namalowany według wszelkich zasad sztuki nowoczesnej (np. przez Fritza von Uhde) w żaden sposób nie mógłby posłużyć celom katolickiej pobożności. W takich bowiem obrazach Chrystus bywa przedstawiony jako człowiek nowoczesny, dokonujący aktu zbawienia niejako sam przez siebie, podczas gdy w katolickim rozumieniu nieodmiennie konieczny jest do tego przemieniony Chrystus, a w jego zastępstwie – Kościół jako pośrednik. Podobnie figur świętych w malarstwie i rzeźbie kościelnej nie można wprost identyfikować z takimi jak my widzami, lecz muszą odznaczać się obiektywnie samoistną, odrębną, zamkniętą egzystencją. Już postawa Rembrandta, który poszukiwał pierwiastka boskiego w człowieku i z tego powodu posunął się do jego drastycznego unaocznienia, nie mogła spodobać się katolicyzmowi, a nowocześni pozostawili Rembrandta daleko w tyle. Normatywność, której nieodparcie domaga się sama istota katolicyzmu (przeto także sztuka kościelna) zdaje się być nie do pogodzenia właśnie z arbitralnym subiektywizmem duchowego klimatu nowoczesności. Niemniej byłoby grubym błędem utrzymywać, że porozumienie Kościoła i sztuki nowoczesnej jest wykluczone. Nawet to, że Kościół nadal obstaje przy zasadności, nawet konieczności istnienia sztuki kościelnej, stanowi zachęcający objaw. Przecież bez walk i konfliktów, szukania i błądzenia nie rozwiązano by nigdy wielkich, poruszających świat problemów.

Podobnie wygląda pytanie o stosunek Kościoła katolickiego do wartości nowości oraz do przeciwstawnej wobec niej wartości starożytniczej. Wartość nowości, która na obszarze sztuki świeckiej kształtuje, przynajmniej tymczasowo, nie dający się wyplenić postulat estetyczny tłumu, w domenie sztuki religijnej jest strzeżona nie tylko przez przywiązanie tłumów, lecz również przez zwyczajowe, uświęcone fundamentalne przekonania, i dlatego jest tutaj trudniejsza do obejścia, niż w poprzednim przypadku. Kościoły, posągi osób świętych, obrazy historii świętych pozostają w łączności z Boskim Zbawicielem i w ten sposób reprezentują najcenniejsze, co mogło wyjść spod ludzkiej ręki. Jeżeli więc gdziekolwiek, to właśnie tutaj wzgląd na *decorum* zdaje się pożądany, co z kolei wymaga czystej odrębności formy i koloru. Zatem na gruncie religijnym, którym władają najgłębsze i nieprzeparte odczucia duszy, sprzeczność pomiędzy warto-

ścią starożytniczą i wartością nowości na pierwszy rzut oka zdaje się nie do przezwyciężenia. Mimo to nie należy jednak tracić nadziei na pewne załagodzenie i tych przeciwieństw. Wysoka bowiem ocena wartości nowości, która tak bardzo odpowiada fundamentalnemu poglądowi Kościoła katolickiego o podniesieniu człowieka, jako obrazu Boga, nad całą naturę, nigdy nie została ustalona dogmatycznie. Chodzi więc tylko o czasowe nastawienie, które w przyszłości Kościół (jak często wcześniej w dziejach sztuki) może zmienić, gdyby uznał to za potrzebne i pożyteczne dla własnych interesów związanych z pożądaną jednomyślnością z wiernymi. Tak więc w podstawach samego katolicyzmu zawarte są tysiączne zarodki kultu wartości upamiętniającej: dość pomyśleć z jednej strony o kulcie świętych i licznych dniach wspomnień ich pamięci, a z drugiej o gorliwie i coraz intensywniej uprawianej historii Kościoła (a każde pojedyncze dzieło sztuki kościelnej ma uchodzić za jej pomnik). Chodzi tu przede wszystkim o wartość historyczną; wszelako po tym, jak uznaliśmy w niej nieodzownego poprzednika i pioniera, usprawiedliwiona jest nadzieja, że Kościół katolicki, jak często w dwóch tysiącleciach swej historii, i tym razem znajdzie zadowalający kompromis z innymi przewodnimi nurtami duchowymi naszych czasów. Wszak u podstaw wartości starożytniczej leży prawdziwie chrześcijańska zasada: pokorne zawierzenie woli Wszechmogącego, któremu bezsilny człowiek, bez występku i zuchwałości, powinien oddać się w opiekę.

Pozytywnym sygnałem możliwego pojednania jest wspominany już fakt, że stosunek Kościoła do swych zabytków miejskich szeroko uwzględnia wartość starożytniczą. Kościół pragnie bowiem uszanować uczucia wiernych, którzy w miastach należą przeważnie do sfer wykształconych. Kościół uważa więc, że ochrona tych uczuć nie przyniesie uszczerbku jego żywotnym interesom. Natomiast wartość nowości sama dla siebie najbardziej zawziętych zwolenników znajduje wśród kleru wiejskiego, co wyraża zapewne jego pragnienie, aby wyjść naprzeciw elementarnym odczuciom artystycznym wielkiej części słabo wykształconych członków ich wspólnoty, tudzież utartym zwyczajom postępowania Kościoła wobec zabytków. Dlatego następnym zadaniem będzie odwieść kler wiejski od przesadnie wysokiej oceny wartości nowości. Z drugiej jednak strony kult wartości starożytniczej musi być otwarty na kościelne wymogi co do wartości nowości, choćby z tego powodu, że musi działać na rzecz zachowania użytkowej wartości zabytków, także dyktowanej przez tę wartość.

d. Względna wartość artystyczna

Na względnej wartości artystycznej zasadza się możliwość, że dzieła poprzednich pokoleń można oceniać nie tylko jako świadectwa przezwyciężenia natury twórczą siłą człowieka, lecz także pod względem im tylko właściwego ujęcia, formy i koloru. Jeśli, wedle nowoczesnego poglądu na sztukę, nie istnieje żaden obiektywnie ważny kanon, to wydaje się rzeczą normalną, że dla człowieka nowoczesnego dany zabytek nie musi posiadać żadnej wartości artystycznej. Przeciwnie: doświadczenie uczy, że im jest starszy, im większy odstęp w czasie i w rozwoju oddziela go od epoki nowoczesnej, tym bardziej go cenimy. Mało tego, doskonale znamy zabytki, które w swoim czasie mało się podobały i nawet napotykały na żywe sprzeciwy (licznych przykładów dostarcza choćby malarstwo holenderskie XVII wieku), a dziś uchodzą za najwyższe objawienie sztuki plastycznej. Jeszcze jakieś trzydzieści lat temu to zjawisko dawało się łatwo wytłumaczyć: wierzono wówczas w istnienie absolutnej wartości artystycznej, choć dokładne sformułowanie jej kryteriów uważano za rzecz trudną, zaś wyższą ocenę dawniejszych zabytków wyjaśniano w ten sposób, że właśnie owe wcześniejsze epoki w historii sztuki dotarły bliżej absolutnej wartości artystycznej niż dzieła nowoczesne, mimo wszelkich starań ich twórców. Na początku XX stulecia w przeważającej mierze doszliśmy do przekonania, że nie istnieje absolutna wartość artystyczna. Mamy przeto do czynienia z czystym urojeniem, kiedy w przypadkach „ratowania" dzieł dawniejszych mistrzów uzurpujemy sobie rolę sprawiedliwych sędziów, jak gdybyśmy byli współczesnymi tych „zapomnianych" artystów. Fakt więc, że dawne dzieła sztuki cenimy niekiedy wyżej niż nowoczesne, powinien zostać rozpoznany na innej jeszcze podstawie niż miara jakiejś fikcyjnej wartości artystycznej. Mogą to być tylko pojedyncze aspekty dawnego dzieła sztuki zgodne z nowoczesną wolą artystyczną. Oprócz tego musi ono jednak zawierać elementy sprzeczne z nowoczesną wolą twórczą; wszak zakłada się, że dawna wola twórcza w żaden sposób nie może być w pełni tożsama ze współczesną, co musi objawiać się w pewnych charakterystycznych rysach. To, że te ostatnie, nieprzyjemne dla nas aspekty nie psują nam całościowego wrażenia, da się wyjaśnić – jak zaznaczono wyżej – tylko poprzez fakt, że wywołujące naszą sympatię aspekty dzieła dochodzą do głosu z ogromną siłą i wyrazistością, przezwyciężając to, co nieprzyjemne. W takich warunkach właśnie obecność charakterystycznych cech stylistycznych zabytku, nie odpowiadających współczesnej woli twórczej, tylko potęguje żywiony dlań szacunek, do któ-

rego artysta nowoczesny, dysponujący jedynie środkami zgodnymi z naszą wolą twórczą, nie może aspirować. Nawet w naszych dniach, powszechnie wyznających hasło „każdej epoce jej sztuka", całkiem nietrudno przewidzieć nadejście czasu, w którym przekonanie, że poprzez sztuki plastyczne można znaleźć estetyczne zbawienie, byłoby w stanie obejść się bez zabytków minionych okresów artystycznych: wystarczy zwyczajnie pozbyć się z naszych myśli rzeźb antycznych czy obrazów z XV–XVII stulecia i obrachować, o ileż ubożsi stalibyśmy się pod względem zdolności do zaspokojenia naszych współczesnych potrzeb artystycznych. I nic tu nie zmieni zrozumienie, że to, co wyczytujemy z dawnych dzieł sztuki jako przypadające do gustu nowoczesnej woli twórczej, z punktu widzenia historii sztuki wcale nie jest poprawne; przy tworzeniu tych zabytków dawnymi twórcami kierowała wola twórcza zupełnie odmienna od współczesnej.

Z perspektywy ogólnej musimy więc bez ogródek odrzucić pytanie, czy dany zabytek może posiadać wartość nowości, czyli wartość artystyczną zakorzenioną w zamkniętej odrębności stanu powstania, jednakże w żaden sposób nie można z góry odmówić zabytkowi jako takiemu drugiego z możliwych rodzaju wartości doniosłych współcześnie, tzn. względnej wartości artystycznej. Tu należy odróżnić aspekt pozytywny od negatywnego.

Jeżeli względna wartość artystyczna jest pozytywna, wówczas zabytek wraz z niektórymi swoimi jakościami ujęcia, formy i koloru gwarantuje zaspokojenie nowoczesnej woli twórczej, z czego nieuchronnie rodzi się pragnienie, by nie pozwolić świadomie na osłabienie znaczenia zabytku, do czego by doszło, gdyby z uwagi na wymogi wartości starożytniczej pozostawiło się go rozkładowi spowodowanemu siłami natury. Ba, mało tego: można by nawet zapragnąć, aby cofnęły się naturalne procesy, usuwając ślady dawności (oczyszczenie danego obrazu, do przywrócenia zabytku w jego pierwotnym stanie powstania), jeżeli tylko istnieje dostateczna podstawa do przypuszczenia, że w swoim pierwotnym stanie zabytek odpowiadałby naszej woli twórczej w zdecydowanie wyższym stopniu, niż pozostając w rzeczywistej, naturalnie odmiennej kondycji. Pozytywny przypadek względnej wartości artystycznej z reguły będzie więc się domagał zachowania samego siebie w aktualnie przekazanym stanie, czasem nawet *restauratio in integrum*, co automatycznie prowadzi do sprzeczności z wymogami wartości starożytniczej.

Ten przypadek nabiera szczególnej pikanterii dzięki temu, że objawiają się tutaj dwa najnowocześniejsze zapatrywania estetyczne, które popadły we wzajemny konflikt. Względna wartość artystyczna, jako tożsama

z nowoczesną wolą twórczą, w obliczu wartości starożytniczej reprezentuje pewną wartość nowości (naturalnie nie tę elementarną, rozważaną w poprzednim rozdziale). Jesteśmy niezmiernie ciekawi, która z tych wartości weźmie górę. Wyobraźmy sobie teraz na przykład obraz Botticellego z barokowymi przemalowaniami, które w swoim czasie naniesiono w niewątpliwie dobrej intencji artystycznej (ażeby sztywny obraz z epoki Quattrocenta przekształcić w dzieło bardziej malarskie). Przemalowania muszą wtedy posiadać dla nas wartość starożytniczą (bowiem dodatki będące dziełem ludzkiej ręki, które przydarzyły się wystarczająco dawno, wywierają dziś wrażenie podobne stałym wpływom natury), a nawet wartość historyczną. Niemniej dziś bez chwili wahania, każdy będzie chciał usunąć te przemalowania w celu odsłonięcia autentycznego Botticellego. Dzieje się tak zapewne nie tylko z uwagi na interesy historii sztuki (pozycja Botticellego w dziejach sztuki Quattrocenta), lecz także z uwagi na zupełnie zasadnicze kwestie artystyczne, ponieważ rysunek oraz rozłożenie barw Botticellego bardziej odpowiada dzisiejszej woli twórczej, niż włoski barokowy rysunek i koloryt. Nowo powstałe, nowoczesne dzieło rąk ludzkich, obecne niejako w dawnym dziele sztuki (które naturalnie oprócz tego obnosi się z tym, co bardzo przestarzałe) także i tutaj okazuje się wciąż jeszcze elementem silniejszym od dawnych form wyrazu, z ich przeszłością, z biegiem natury, wszechmocnym dzięki swej regularności.

Daleko mniejsze jest niebezpieczeństwo konfliktu z wartością starożytniczą, którym grozi negatywne ujęcie względnej wartości artystycznej. Oznacza ono nie jakąś tam zwyczajną bezwartościowość, obojętność wobec nowoczesnej woli twórczej, ale wręcz zgorszenie nią. Bezwartościowość bowiem przedstawiałaby po prostu jakąś nieskończenie małą, pozytywną wartość i stąd otworzyłaby szerokie pole dla żądań wartości starożytniczej. Wszelako, z punktu widzenia nowoczesnej woli twórczej, odraza do określonego stylu, czy brzydota zabytku prowadzą bezpośrednio do żądania usunięcia, celowego zniszczenia tego dzieła. Mianowicie „nie możemy wytrzymać" licznych dziś jeszcze zabytków barokowych (jakkolwiek przez ostatnie dwadzieścia lat nasz pogląd stał się bardzo umiarkowany). Lecz owo żądanie przyspieszenia ręką ludzką rozpadu zabytku działa wbrew wymogom wartości starożytniczej dokładnie w tym samym stopniu, jak sztuczne opóźnianie rozpadu przez restaurację. Co prawda dziś zdarza się niezwykle rzadko, aby zabytek został zniszczony wyłącznie z powodu jego względnej wartości artystycznej (albo, ściślej mówiąc, braku wartości artystycznej); w opiece nad zabytkami nie wolno jednak zignorować negatywnego aspektu względnej wartości arty-

stycznej, i to wcale nie dlatego, że wobec rozległego konfliktu z innymi wartościami doniosłymi współcześnie (wartością użytkową, albo wartością nowości) mógłby on w samym zabytku zadziałać na niekorzyść wartości starożytniczej.

Jeżeli element nowoczesny tworzy w dawnym dziele względną wartość artystyczną, to, gdy przychodzi nam odpowiedzieć na pytanie: w czym zawiera się względna wartość artystyczna zabytków kościelnych, popadamy w nie mniejszy kłopot (naturalnie zgodnie ze stanowiskiem Kościoła, ponieważ ze świeckiego punktu widzenia nie ma żadnej różnicy pomiędzy zabytkami kościelnymi i świeckimi). Do tego bowiem potrzebne jest przecież wstępne założenie o istnieniu otwartej i świadomej swych celów nowoczesnej sztuki kościelnej, której dążenia były w jakiś sposób uwzględniane w dziełach sztuki dawnej. Lecz czy istnieje dziś sztuka kościelna? Istnieje z pewnością o tyle, że na potrzeby Kościoła niemało się buduje, rzeźbi i maluje. Niemniej w nowoczesnych dziełach sztuki kościelnej wysuwają się z reguły na czoło ukształtowane w dawniejszych epokach stylowych tego rodzaju elementy, że nowoczesny rdzeń nierzadko zdaje się zamazany aż do granic niepoznawalności. Co prawda ów rdzeń jest ponad wszelką wątpliwość obecny; nowoczesne bowiem kościelne dzieło sztuki rozpoznaje się na pierwszy rzut jako powstałe niedawno nie tylko po jego wyglądzie, objawiającym się przede wszystkim w zewnętrznej warstwie kolorystycznej, lecz także po zupełnie oczywistych, jakkolwiek niełatwych do wyrażenia słowami relacjach formalnych. Od razu jednak należy zakwestionować nieporozumienie, które może dałoby się wywieść ze wspomnianej, naczelnej cechy nowoczesnej sztuki kościelnej, cechy antykwarycznej. Mianowicie, że szczególne upodobanie do minionych stylów artystycznych byłoby nadzwyczaj korzystne dla kultu wartości starożytniczej lub choćby dla wartości historycznej. W zasadzie Kościoła raczej nie interesuje to, co minione, nawet jeśli istnieje wielu katolickich duchownych, którzy z pietyzmem i z godnymi uznania rezultatami oddają się kultywowaniu wartości historycznej. Lecz jest to co najwyżej dowód na to, że w kulcie wartości historycznej Kościół nie dostrzega zagrożenia swoich żywotnych interesów; świadome jednak i gorliwe popieranie kultu rzeczy minionych, a nawet przeszłości jako takiej Kościół dotąd postrzegał jako coś, co leży całkowicie poza obrębem jego interesów. W dawnych dziełach sztuki docenia chyba styl i ujęcie, ale już nie formę i kolor jako takie. Ze względu na wartość nowości najchętniej widzi takie kościelne dzieło sztuki, które zostałoby wykonane całkiem od nowa, oczywiście przy zastosowaniu stylistycznie

dawnych środków wyrazu. W tym jednak wypadku dokonany zostaje charakterystyczny wybór spośród istniejących stylów historycznych.

Od nadejścia romantyzmu, to znaczy od chwili, gdy kult wartości historycznej wszedł w swą ostatnią, najważniejszą i najbardziej decydującą fazę, w sztuce kościelnej bezapelacyjne pierwszeństwo zapewniły sobie style średniowieczne, a wśród nich tak dobrze nam znany z niezliczonych zabytków gotyk. Trudno powątpiewać, jaka jest tego przyczyna: doświadczając wyobcowania, zaistniałego ostatnio między sztuką świecką i kościelną, sztuka kościelna z pełną ufnością przychyliła się stylom czasów, w których nie istniał jeszcze żaden rozdział pomiędzy tymi gałęziami twórczości. Upodobanie do średniowiecza, a szczególne do gotyku zaowocowało zjawiskiem, które można usytuować paralelnie do względnej wartości artystycznej w zabytkach świeckich, jeśli nie wręcz z nią utożsamić. Jeszcze dzisiaj odpowiednim władzom przedkłada się projekty, np. odsłonięcia portalu gotyckiego, przebudowanego w baroku, albo odsłonięcia zamurowanego maswerku, czy wreszcie zastąpienie barokowego dachu cebulowego hełmem gotyckim, lub też barokowego malowidła sklepiennego wyobrażeniem gwiaździstego sklepienia niebieskiego. W przypadku takiego zjawiska oczywiście wchodzi w grę w znacznej mierze dyktująca warunki pasja restaurowania, uwzględniająca zresztą wartość nowości. Wszelako nie może być dziełem przypadku, że autentyczne gotyckie albo jeszcze dawniejsze zabytki są tymi właśnie dziełami, które chce się wywłaszczyć z przydanych im śladów dawności. Przy tym liczne przypadki, w których rozmaici duchowni od lat zajmowali przeciwstawne stanowisko, potwierdzają tylko, że tutaj nie wchodzi w rachubę żaden witalny interes kultu religijnego; także w tym kontekście można poczynić podobne spostrzeżenia, jakie doszły do głosu już przy okazji dyskusji nad wartością nowości. Mianowicie tendencję do regotycyzacji zabytków popiera przede wszystkim duchowieństwo wiejskie, natomiast duchowieństwo w miastach ustosunkowuje się do tego z rezerwą, a w pojedynczych wypadkach wręcz wrogo.

Upodobaniu Kościoła do stylów średniowiecznych, z pewnością płynącemu z głębszych źródeł, należy wobec dzieł nowych pozostawić całkowitą swobodę, bowiem nawet w gotycyzujących dziełach tkwi zarodek samoistnej i prawdziwie nowoczesnej sztuki kościelnej. Nigdy zaś nie powinno się suwerennych decyzji Kościoła sądzić po pozorach tam, gdzie nie wchodzą one w kolizję z realnymi, żywotnymi interesami kulturowymi ogółu. Im większa jednak wolność, z jaką Kościół mógłby w nowo powstałych dziełach sztuki urzeczywistniać swą predylekcję do stylów średniowiecz-

nych (jak też naturalnie do każdego innego stylu) tym pilniej u jego przedstawicieli trzeba zabiegać o to, aby w zabytkach sztuki kościelnej, której ogląd sprawia zbawczą radość masom ludzkim rozlewającym się nieskończenie szeroko poza granice każdej wspólnoty parafialnej, a której egzystencja porusza głęboko interesy społeczeństwa w ogóle, wartość starożytnicza znalazła przysługujące jej względy.

Przypisy

[1] Innymi charakterystycznymi rysami życia kulturalnego, szczególnie narodów germańskich, które wskazują na pochodzenie identyczne z pochodzeniem wartości starożytniczej, są wysiłki na rzecz ochrony zwierząt, a szerzej postawa wobec naturalnego krajobrazu w ogóle. Niekiedy rozciąga się ona już nie tylko do ochraniania poszczególnych roślin i całych lasów, lecz nawet do żądania prawnej ochrony „pomników przyrody", a tym samym do wciągnięcia w krąg potrzebujących ochrony jednostek nawet materialnych substancji nieorganicznych.

[2] Naturalnie nic nie jest bardziej obce wartości starożytniczej niż chęć przyspieszenia tego procesu destrukcji. Nie postrzega ona, jak by się mogło na pozór zdawać, ruiny jako celu ostatecznego, lecz z pewnością przekłada nad nią dobrze zachowane założenie zamkowe; choć bowiem upamiętniające działanie tego ostatniego jest mniej intensywne niż oddziaływanie ruiny, to w zamian jest bardziej ekstensywne i dzięki pełni oraz różnorodności wymaganych przezeń śladów dawności świetnie rekompensuje sobie ten niedostatek, ukazując dzieło człowieka w mniejszym co prawda stanie rozkładu, ale zarazem więcej dzieła człowieka pozostającego w tym stanie.

GEORG DEHIO

OCHRONA ZABYTKÓW I OPIEKA NAD ZABYTKAMI W XIX STULECIU*

Prześwietne Zgromadzenie!

Oto nadszedł Dzień Cesarza, i jak co roku zjednoczyliśmy się, aby go uroczyście świętować. Współczesne życie zawodowe rzadko pozwala sobie na przerwy. Liczba świąt, które obchodzimy, w porównaniu z dawnymi czasami, bardzo zmalała; jeszcze wyraźniej zanika umiejętność nadawania artystycznego kształtu takim podniosłym chwilom naszego bytowania. A jednak powołaliśmy do istnienia **nowe** święto: święto Niemieckiego Cesarza! Na długo przedtem, zanim takie święto stało się możliwe jako święto powszechne, polityczne, akademie i uniwersytety zastrzegły sobie honorowy przywilej uroczystego obchodzenia dnia narodzin ojca swojego kraju. Tradycji tej zawdzięczamy, że my, korporacja akademicka i jej komilitoni, każdego roku możemy tu powitać namiestnika Cesarza oraz zwierzchników armii, rządu krajowego, kościołów i miasta. Powitać, aby w jedności z nimi, w najgłębszej czci i serdecznej życzliwości złożyć Naszemu Majestatowi życzenia pomyślności.

W granicach naszego powołania pozostaje to, co możemy ofiarować temu wysokiemu zgromadzeniu w uroczystych formach. Musimy prosić naszych gości o wyrozumiałość, że naprzód występuje ktoś z naszego środowiska, dając do zrozumienia, że u nas również w skromności własnego warsztatu pracuje się z myślą o ogóle. Nieważne, jak na co dzień ustronny i skryty może być taki warsztat; tylko jedna ścieżka wiedzie od niego ku centrum – i tak możemy być pewni, że spotkamy na niej postać naszego Cesarza. On wierzy, że nie może prawdziwie być cesarzem, jeśli jako człowiek nie współprzeżywa po ludzku życia swego narodu, jeśli nie porusza go każde jego dążenie. Wśród książęcych mecenasów działających na przestrzeni tysiąca lat reprezentuje on nowy typ. Sposób, w jaki łączy osobiste zaangażowanie w problemy współczesnej sztuki i nauki

---

* *Ochrona zabytków i opieka nad zabytkami w XIX stuleciu* – mowa wygłoszona z okazji święta dnia urodzin Cesarza w dniu 27 stycznia 1905 roku w Auli Uniwersytetu Cesarza Wilhelma w Strasburgu. I.H.Ed., Heitz 1905.

z poczuciem państwowego obowiązku, przyszłemu historykowi daje zupełnie niezwykłą okazję do badań. My wiemy, jak bardzo leży mu na sercu szczególnie troska o zabytki sztuki i starożytności naszej ojczyzny. Jest to obszar, na którym teoria i praktyka nie odnalazły jeszcze stanu pełnej równowagi; na rozwiązanie wciąż czeka wiele problemów. Proszę mi więc pozwolić mówić dzisiaj o tych problemach na podstawie doświadczeń, które już leżą poza nami – mówić o **ochronie i opiece nad zabytkami** w XIX stuleciu.

Nie umiem dokładnie powiedzieć, kiedy sformułowanie „opieka nad zabytkami" wystąpiło u nas po raz pierwszy. Nie mogło to chyba stać się wcześniej niż dwadzieścia pięć lat temu. W języku naukowym oraz w praktyce administracyjnej jest ono obecnie przyjmowane; w języku życia codziennego przez „zabytki" w pierwszym rzędzie rozumie się chyba takie dzieła, które wzniesiono w celu utrwalenia określonej pamięci, najczęściej pamięci o osobach. *Pojęcie* „zabytku", które ma na oku opieka nad zabytkami, idzie znacznie dalej: krótko mówiąc obejmuje ono wszystko, co dawniej przywykliśmy określać podwójnym mianem „sztuki i starożytności". Ta definicja nie jest pełna, ale może wystarczy jako podstawa do dzisiejszych rozważań, pozwalając dobrze rozpoznać złożoną z cech estetycznych i historycznych podwójną naturę przedmiotu.

Problem opieki nad zabytkami jest częścią ogólniejszego i większego zagadnienia: **W jaki sposób ludzkość może na trwałe zachować dla siebie wartości duchowe, które wytwarza**? Zaprawdę byłaby to piękna idea: nieprzerwany, nie znający strat przyrost tych wartości w proporcji do stale przyrastającego kapitału. W rzeczywistości sprawy tak nie wyglądają. Przede wszystkim z pokolenia na pokolenie zmienia się subiektywna zdolność recepcji. Jest pewne, że Fidiasz i Giotto oddziałują na nas inaczej, niż na swych współczesnych, i jest tak samo pewne, że za pięćset lat Goethe nie będzie już w pełni rozumiany. Naczelnym zadaniem humanistyki staje się przeciwdziałanie takim stratom poprzez wysubtelnienie zmysłu historycznego odbioru. Drugie zagrożenie dla trwałego istnienia wartości duchowych tkwi w ich związku z materialnym podłożem. Tu perspektywy są bardzo niewspółmierne. By pozostać tylko na obszarze sztuk: nie sposób przewidywać zniknięcia dzieł Goethego albo Beethovena, byłoby to możliwe wyłącznie wtedy, gdyby uprzednio doszło do niewyobrażalnych katastrof kulturowych. W przeciwieństwie do tego jest zupełnie pewne, że już dziś posiadamy dzieła Rafaela w bardzo okrojonej formie: wcale nie tak odległy jest czas, kiedy będą znane tylko z kopii. Przeznaczenie nie obeszło się dobrze z dziełami sztuk plastycznych.

Gwałtowniej od brutalnych sił natury działają ludzie swą mocą unicestwiania. Sztuka budowania niszczy sztukę budowania. Tak było zawsze i przyjmowano to niby jakąś naturalną konieczność. Lecz czy nie byłoby możliwe, poprzez planową i społecznie wypróbowaną ochronę, wystąpić przeciwko tym niweczącym potęgom i w ten sposób przedłużyć bytowe trwanie naszej skarbnicy sztuki i zabytków o dobry kawałek czasu? W rzeczywistości pomysł ten nie jest starszy niż XIX stulecie i z konieczności nosi na sobie duchowe piętno czasu. Należy do rzędu reakcji na Wielką Rewolucję. Wiek XIX doszedł do niego nie poprzez nowo zdobytą wiedzę, lecz dzięki nowej postawie.

Niszczenie dzieł z dawniejszych epok historycznych jest poza wszystkim oznaką barbarzyństwa; może również być następstwem niepohamowanej żądzy tworzenia teraźniejszości ufnej w swe siły. Wieki XVI, XVII i XVIII uważały, że ich dobrym prawem jest usuwanie tego, co stare, gdy chciały zrobić miejsce dla nowych dzieł, rozumie się – w ich pojęciu – lepszych. Nie sposób wymierzyć, jak wiele dawnej sztuki znikło z powierzchni ziemi. Lecz na jej miejsce zawsze wchodziło coś nowego. Dopiero Wielka Rewolucja z zasady zastrzegła sobie prawo niszczenia na cześć oświecenia i dla uzmysłowienia praw żyjących. Dzieje naszej katedry* są typowe dla obu epok. Wspaniałe wyposażenie wnętrza z wieku Erwina**, które rok Reformacji (1524) w wielkiej części jeszcze oszczędził, przy okazji rekatolicyzacji w 1681 roku zostało zastąpione barokowymi sprzętami, uchodzącymi wówczas za szczególnie katolickie. A na jesieni 1793 roku z rozkazu popieranego przez Konwent burmistrza Moneta, w przeciągu trzech dni roztrzaskano na kawałki 235 posągów, co z satysfakcją stwierdza protokół urzędowy; rozebrano nawet wieżę katedralną. W niezliczonych kościołach Francji powtarzały się takie orgie fanatyzmu rozumu. Wiele z najstarszych budowli, jak kościoły opackie w Cluny i św. Marcina w Tours, zostało zrównanych z ziemią.

---

* Tzn. katedry w Strasburgu.

** Chodzi o Erwina von Steinbach, architekta katedry w Strasburgu, opiewanego przez młodego Goethego w eseju *O niemieckiej architekturze* z 1772 roku, dedykowanym pamięci D.M. [*divini manibus*] Ervini a Steinbach; inskrypcja nagrobna z 1318 roku nazywa Erwina von Steinbach *gubernator fabrice ecclesie argentinensis*, inskrypcja widniejąca nad środkowym portalem zachodnim katedry głosi: *Anno Domini 1277 in die beati Urbani hoc gloriosum opus inchoavit magister Ervinus de Steinbach*, ale pochodzi ona zapewne dopiero z XVI wieku; dziś Erwin von Steinbach uchodzi za głównego autora fasady katedry.

Niestety, zasady Rewolucji znacznie przeżyły ją samą. Pod rządami Napoelona, również pod władzą przywróconych na tron Burbonów, w państwach niemieckiego Związku Reńskiego – wszędzie pozostawały w mocy najbardziej bezwzględne i najniższe względy użytkowe w obchodzeniu się z zabytkami. Za typowy przykład niechaj posłużą dzieje opactwa Schwarzach niedaleko Würzburga. Kościół oraz zabudowania klasztorne wzniesiono całkiem na nowo dopiero pięćdziesiąt lat przed sekularyzacją: to jedno z najważniejszych dzieł Balthasara Neumanna, którego dziś zaliczamy do największych niemieckich architektów wszystkich czasów, ozdobione sklepiennymi malowidłami Tiepola. Nowa administracja bawarska chciała przerzucić koszty utrzymania na małą wspólnotę wiejską; gmina się broniła; w końcu postanowiono wyburzyć te przepyszne budowle, a kamień z nich roztłuc na budowę drogi. Przeprowadzono to powoli, niespiesznie się w latach 1820–1830. Mniej więcej według takiego wzorca postępowano z niezliczonymi innymi zabytkami. Aż po wiek XIX rozpowszechnił się zwyczaj poświęcania opuszczonych zamków i kościołów na kamieniołomy dla okolicznych mieszkańców, czego musiał doświadczyć Niedermünster am Odilienberg, którego pogrążone w gruzach resztki odsłoniliśmy w ostatnich latach. Rządom dynastii angielsko-hanowerskiej wystarczyła propozycja 1505 talarów, by do końca przeprowadzić wyburzenie katedry w Goslarze, dopiero co wyremontowanej, za krótkich rządów administracji pruskiej. Szczęśliwe są te budowle, które uznano za godne pomieszczenia w swoich murach jakiejś fabryki lub zakładu karnego.

Lata 30-te XIX stulecia można postrzegać jako granicę, za którą karygodne czyny popełniane z urzędu wobec zabytków przestały uchodzić za słuszną regułę zarządzania. Od dawna już stały w sprzeczności może nie tyle z opinią publiczną, ale z poglądami wszystkich ludzi wykształconych.

Zasługą Rewolucji było to, że radykalnie uświadomiła ludziom błędy światopoglądu, z którego wyszli. Wiara w ideały Oświecenia załamała się, wiek XIX powierzył sam siebie nowemu duchowi, **duchowi historii**. Ten wkroczył w dziedzinę oceniania rzeczy z kompletnie odmienionymi kryteriami. Przeniknął na wskroś wszystkie dyscypliny wiedzy, poddała mu się też sztuka – nie chcę się tutaj zastanawiać, czy na swoje szczęście. Cudowna radość odkrywania przeżyła XIX stulecie pod jego przewodnictwem. Nie da się powiedzieć, jak wiele zyskał obraz świata na głębi perspektywy. Człowiek był uszczęśliwiony, kiedy w tym, co teraźniejsze potrafił wskazać na wciąż żywe elementy dawności. Poszukiwano starożytnych zabytków języka, starożytnych zabytków prawa, obyczaju; jak miałaby nie przyjść więc kolej (mimo wszelkich, a mocno zakorzenionych przesądów este-

tycznych) również na starożytne zabytki sztuki, mające dostarczać informacji o ważnych obszarach wewnętrznej historii narodu, jakich nie dałoby się odnaleźć w żadnych innych źródłach. Takie jest pochodzenie opieki nad zabytkami. Nie stałaby się ona nigdy możliwa bez poezji romantycznej, bez uczonych szkoły historycznej – dzięki nim urosła do rangi konieczności. W swym dalszym rozwoju opieka nad zabytkami włożyła wystarczająco wiele wysiłku, więcej od jakiejkolwiek innej dyscypliny historycznej, aby wyzbyć się posagu romantycznych iluzji. Jednakże po dziś dzień nie jest od niego wolna; nigdy nie potrafimy zapomnieć, skąd wyrasta owo podstawowe nastawienie, przez które nasza opieka nad zabytkami trwa i z którym upada.

Zgodnie z istotą tego nastawienia najłatwiej byłoby je wyraziście ukazać poprzez porównanie z aktywnością zbieraczy wcześniejszych epok. Kolekcjonerzy XVI, XVII i XVIII stulecia zbierali rozmaite przedmioty, kierując się motywami estetycznymi, albo żądzą posiadania. Znali epoki, pewne faworyzowali, inne (bardzo liczne) lekceważyli – miara oceny zawsze była subiektywna. XIX-wieczna opieka nad zabytkami zasadniczo nie zna takiego rozróżnienia. Jej ostateczną pobudkę stanowi **szacunek dla egzystencji historycznej jako takiej**. Nie konserwujemy jakiegoś zabytku dlatego, że uznajemy go za piękny, lecz dlatego, że jest częścią naszego bytu narodowego. Chronić zabytki nie oznacza szukać przyjemności, lecz okazywać pietyzm. Skoro sądy estetyczne i nawet historyczno-artystyczne chwieją się niepewnie, tutaj znaleziono niezmienną cechę rozpoznawczą wartości.

Dziś idea opieki nad zabytkami pokazuje się jeszcze od zupełnie innej strony – jako składnik nowych czasów. Pozornie skrajnie konserwatywna w swojej tendencji (co odpowiada jej genezie tkwiącej w epoce Restauracji), nieodparcie – choć jeszcze nieświadomie – dąży w całkowicie odmiennym kierunku. Nie znam dla niej innego określenia, jak tylko socjalizm. Ta tendencja socjalistyczna jeszcze bardziej, niż konserwatywna wpływa na interesy ochrony zabytków, co w praktyce prowadzi do częstego konfliktu z liberalizmem. Na wstępie mojego wykładu powiedziałem, że dzieła sztuk **plastycznych** zostały jak najgorzej usytuowane z punktu widzenia ich trwałości. Teraz muszę dodać, że są jak najgorzej usytuowane w naszym systemie prawnym i systemie gospodarczym. Jest to skutek ich duchowo-cielesnej, dwoistej natury. Obowiązujące prawo uwzględnia je tylko jako byty cielesne, a przecież powszechne jest przekonanie, że ich prawdziwa istota jest duchowa. Tu interes ogółu niepomiernie przewyższa interes jednostki – czy powinny zatem pozostawać bez ochrony?

Nieboszczyk baron Rothschild umiał zgromadzić we Frankfurcie najpiękniejszą kolekcję dzieł sztuki złotniczej, która, jak wiadomo, stanowi dumę artystycznej przeszłości Niemiec. Nie spoczął, póki nie dostał w swoje ręce również najsławniejszego z tych dzieł, pucharu Jamnitzera*. Aż dotąd ten puchar stał w Muzeum Niemieckim w Norymberdze, jako faktyczna własność niesłychanie rozgałęzionej patrycjuszowskiej rodziny norymberskiej, która w końcu poczuła się zmuszona odsprzedać go temu, kto dał najwięcej. Rychło potem Rothschild zmarł i zapisał swój złoty skarb kuzynowi w Paryżu. Atoli Francuzi lepiej od nas wychowali swoich Rothschildów. Niebawem puchar Jamnitzera wszedł jako dar w posiadanie Luwru i my, Niemcy, musimy go tam teraz szukać. Teoretycznie ten przypadek da się rozciągnąć w nieskończoność. Z prawnego punktu widzenia nic nie stoi na przeszkodzie, gdyby jakiś krezus zgromadził w swoim ręku wszystkie dzieła Rembrandta i ukrył przed wzrokiem całego świata. Nawet może je zniszczył – w przypływie herostratesowego humoru. To, co usiłuję pokazać za pomocą tak jaskrawych przykładów, na mniejszą skalę

---

* Puchar Jamnitzera – chodzi o jedno z najwspanialszych dzieł renesansowego rzemiosła artystycznego, tzw. *Merkel'sche Tafelaufsatz*, zastawę stołową wykonaną około 1546-49 roku przez Wenzela Jamnitzera, chyba największego złotnika XVI-wiecznej Europy Północnej. Jamnitzer urodził się w 1508 (zm. w 1585 roku), pracował dla cesarzy niemieckich, książąt kościoła i świeckich, dla swojej rodzinnej Norymbergi. Był nie tylko bardzo wybitnym artystą, zajmował się także matematyką stosowaną, perspektywą, mechaniką, fizyką. *Der Merkel'sche Tafelaufsatz* powstała na zamówienie rady miejskiej Norymbergi za 1325 guldenów. Patrycjuszowska rodzina Merkelów weszła w jej posiadanie w XVIII wieku, zaś w 1882 roku baron Henri de Rothschild odkupił ją za fantastyczną sumę ponad pół miliona marek. Znajdowała się potem w kolekcji Rothschildów w Chantilly, obecnie zdobi Rijksmuseum w Amsterdamie. W dziele tym doszedł do głosu cały kunszt Jamnitzera, jego zamiłowanie do arabeskowatego ornamentu, do zdobienia za pomocą form odlanych z natury, przedstawiających najdrobniejsze nawet „stworzonka": jaszczurki, raki, węże, najróżniejsze owoce (w tym ulubione przez Jamnitzera owoce egzotyczne), do niespotykanej delikatności i precyzji wykonania, fantastycznego bogactwa i niespokojnego rozedrgania formy. Heinz Leitermann tak opisywał to arcydzieło sztuki złotniczej: „Cokół liczącej metr wysokości nastawy tworzy wzgórek, opleciony bujnymi „gałązkami" i „listkami", ożywiony maleńkimi stworzeniami, które są zaiste tak filigranowo wykonane, że oddech mógłby je „zdmuchnąć". Na nim stoi pełna wdzięku postać kobieca reprezentująca „Matkę Ziemię", która w formie kariatydy wznosi wysoko do góry ręce unosząc nastawę przypominającą muszlę, z której wnętrza z kolei rozwija się wazon, raz jeszcze otoczony bukietem najsubtelniej wykonanych listków i kwiecia" (Heinz Leitermann, *Deutsche Goldschmiedekunst. Das Goldschmiedehandwerk in der deutschen Kunst- und Kulturgeschichte*, Stuttgart 1953, s.70). Całości dopełniają trzy pełnoplastyczne figurki aniołów, które, jak powiada Thieme-Becker, „zostawiają nadzwyczajne wrażenie".

po tysiąckroć powtarza się codziennie. Trzeba by przez jakiś czas własnymi oczyma wpatrywać się w te układy, bo inaczej nie uzna się za wiarygodne, jak gwałtownie – chociaż najgorsze czasy dawno już minęły – wciąż jeszcze nawarstwia się nieprzerwany ubytek dzieł sztuki dawnej. Główną rolę odgrywa tutaj obdarzony cudowną jakby przemyślnością handel antykami. Przypomina odkurzacze, którymi ostatnio sprzątamy nasze mieszkania: wdziera się w najskrytszy zakątek i oswobadza go z przedmiotów artystycznych. Absolutnie nie zapominam, że ten handel robi też dużo dobrego, wydobywając z zakamarków na światło dzienne to, co inaczej niepostrzeżenie zmarniałoby. Jego wpływ jest jednak zdecydowanie destrukcyjny. Ogromna liczba wchodzących w rachubę przedmiotów zachowuje bowiem swoje znaczenie historyczne i artystyczne tylko w kontekście, dla którego zostały wykonane. Wyrwać je z tego kontekstu na ogół znaczy wymazać przeważną część ich wartości. Zatem handel prowadzi nie tylko do wymiany mienia, ale także do pomniejszenia wartości. W tym sensie nawet muzea państwowe, jak to coraz lepiej rozumiemy, w żaden sposób nie są idealną formą przechowywania zabytków. W przytulnym wnętrzu wiejskiego kościoła stary, rzeźbiony ołtarz może wywrzeć wrażenie jako świadectwo dawnej, lokalnej tradycji artystycznej. Tymczasem w muzeum starożytności, ustawiony w jednym rzędzie z pięćdziesięcioma podobnymi przykładami, zatraca swoją indywidualność i staje się nam obojętny. Jednakże handel sztuką w najmniejszej części pracuje dla muzeów, w przeważającej na zlecenia prywatne i dla zagranicy. Również i tu narody gospodarczo silniejsze utrzymują przewagę. Rasa anglosaska wytworzyła najmniejszą liczbę dzieł sztuki; obecnie narodom gospodarczo słabszym, lecz duchowo bogatszym oddaje honor, plądrując ich zasoby, co od czasu, gdy do tego przyłączyła się Ameryka, stanowi poważne zagrożenie dla artystycznego dorobku historycznej Europy.

Jak dotąd mówiłem tylko o zabytkach ruchomych. Ale zabytki nieruchome są w jeszcze trudniejszej sytuacji. Prąd nowoczesnego życia gospodarczego widzi w nich tylko przeszkody, podmywa je i z dnia na dzień pochłania kawałek po kawałku.

Dosyć! Od chwili, kiedy pojawiła się stanowcza wola ochrony zabytków, należało z tego zdać sobie jasno sprawę, bo nie da się jej zrealizować bez ograniczenia własności prywatnej, bez ograniczenia interesów transportu, pracy, w ogóle – bez indywidualnych motywów użytkowych. Oto dlaczego nazwałem ją socjalistyczną.

Jak daleko państwo wychodzi obecnie naprzeciw tym wymogom? W ramach dzisiejszego wykładu muszę to ująć nieco zwięźlej.

Przez jakiś czas zdawało się, jakby Niemcy swoim postępowaniem pragnęły wysunąć się na czoło. W pięknych, płodnych w idee latach wojny wyzwoleńczej pojawiły się daleko idące plany; na pierwszym miejscu trzeba wymienić Sulpiza Boiserée i Karla Friedricha Schinkla, obu uczniów romantyzmu; również Goethe rzucił na szalę swe słowo i nazwisko. Wkrótce jednak wszystko znów ucichło. A mimo to nie mogę nad tym bezwarunkowo ubolewać. Właśnie Schinkel, którego jako artystę bardziej podziwiam, niż to jest dziś powszechnie przyjęte, Schinkel, który do swoich ukochanych zamysłów zaliczał przebudowę ateńskiego Akropolu na pałac królewski, stałby się niebezpiecznym opiekunem zabytków właśnie dlatego, że tak bardzo był artystą.

Sława pierwszych zakończonych powodzeniem inicjatyw, pierwszego planowego uporządkowania kwestii związanych z ochroną zabytków należy się Francji. Pobudki dostarczyła tutaj szkoła romantyczna. Jej dwaj główni przedstawiciele, Victor Hugo z lewego, hrabia Montalembert z prawego skrzydła, rozpoczęli tę bitwę. Ich żądania uwzględnił historyk Guizot. Jako minister w rządzie Ludwika Filipa jeszcze w 1830 roku spowodował ustanowienie Urzędu Generalnego Inspektora Zabytków, co było jednym z jego pierwszych posunięć. Początkowo urząd ten znajdował się w rękach historyka Ludovica Viteta, wkrótce zastąpił go, na długi, owocny okres urzędowania, Prosper Mérimée. Z doskonałą wyrazistością rysuje się tutaj pochodzenie idei opieki nad zabytkami z kręgów literatów i uczonych; przyłączenie się świata artystycznego jest zjawiskiem młodszym, pochodnym.

Bardzo prędko prześcignęło jednak Francję, przynajmniej teoretycznie, najmłodsze spośród państw europejskich, Grecja. 10 maja 1834 roku pojawiła się obszerna ustawa, zdumiewająca zarówno pieczołowicie przemyślanym aparatem wykonawczym, jak też rozważnym idealizmem podstawowego przesłania: za narodową własność wszystkich Hellenów uznaje ona całokształt ruchomych i nieruchomych starożytności, jeśli urzędowo nie stwierdzi się (na drodze szczególnego postępowania) niskiej rangi pojedynczych przedmiotów. Autorem tego prawa był niemiecki profesor, Ludwig Maurer. Co nowocześni Hellenowie z tym prawem zrobili w praktyce, to naturalnie kwestia odmienna. Stara Europa pozostała daleko w tyle za tym ideałem. Już wspominałem, z jakich powodów. W Anglii dziś jeszcze nie istnieje państwowa ochrona zabytków. Istnieje tam prawo z 1873 roku, biorące pod uwagę tylko małą grupę tzw. megalitycznych zabytków prahistorii, czyli – główny problem pozostał nierozwiązany. Państwa kontynentalne radziły sobie poszczególnymi zarządzeniami na drodze admi-

nistracyjnej, często także z motywów czysto policyjnych czy fiskalnych. W żaden sposób nie można nie doceniać postępu, jaki osiągnięto w walce przeciwko nieskrępowanemu wandalizmowi wcześniejszych epok, ale, ogólnie biorąc, są to tylko kompromisy i spłaty kredytu. Długo wzdragano się przed prawną regulacją. Podjęto ją najpierw, pominąwszy Grecję, w Szwecji (1867 r.), gdzie od czasów Gustawa Adolfa przetrwała tradycja szczególnie sprzyjająca zabytkom. Potem Francja w roku 1887. W Niemczech najpierw w Wielkim Księstwie Hesji w roku 1902 i – jak dotąd, tylko tam. A przecież niedługo podążą za nim Prusy.

Proszę mi pozwolić na kilka bliższych informacji o prawie heskim. Opracowane przez przyjaznego zabytkom jurystę i przyjęte przez życzliwą Izbę, reprezentuje zapewne punkt szczytowy tego, co dziś można osiągnąć. Od strony prawniczej spotkało się już z zarzutem, że idzie zbyt daleko. Tymczasem wydaje mi się ono tak ostrożne, jak to tylko możliwe do pogodzenia z zamierzonym celem. To prawo w tym właśnie nakłada samo na siebie wielkie ograniczenie, iż nie uwzględnia rozległej klasy zabytków ruchomych znajdujących się w prywatnym posiadaniu. Inne kraje (np. Włochy) uznają ochronę takich przedmiotów za szczególnie palącą potrzebę. Zabytki ruchome (do których bardzo słusznie zalicza się też dokumenty) chronione są tylko wtedy, gdy stanowią własność państwa, kościoła albo gmin. W przeciwieństwie do tego, prawo strzeże zabytki architektury w pełnym wymiarze, również te, które pozostają w rękach prywatnych. Istnieje obowiązek zgłoszenia każdej zamierzonej w stosunku do nich zmiany, zaś w przypadkach koniecznych zachodzi możliwość odszkodowania lub wywłaszczenia. Zabytki są nadzorowane przez jednego lub kilku wyznaczonych przez państwo opiekunów. Jednak w poważniejszych przypadkach powinna się zbierać rada zabytku, złożona z jednego przedstawiciela Kościoła ewangelickiego i jednego przedstawiciela Kościoła katolickiego, przynajmniej dwóch członków heskiego Związku Historii i Starożytności oraz dwóch właścicieli zabytków z Hesji. Wreszcie, oprócz samego zabytku, chroni się także jego otoczenie. Przyjęcie tego postanowienia należy powitać ze szczególną wdzięcznością. Nie wolno izolować dzieł architektury, to nie są przedmioty muzealne. Zabytek można zniszczyć również nie w sposób bezpośredni: choćby poprzez rozdźwięki w jego otoczeniu. Nowoczesny dom handlowy ustawiony na rynku starego miasta, natrętnie krzykliwy szyld reklamowy na ścianie dawnego domu wystarczą, by ten obraz przytulnego, pełnego charakteru miejsca zamienić w coś odstraszającego. Na wymagania policji zdrowotnej nauczyliśmy się mieć uszy otwarte; nie chciano przypuścić do siebie myśli, że mogłaby zaistnieć również hi-

giena naszej duchowej połowy. Z żywą radością trzeba powitać fakt, że od niedawna także i tutaj zaczyna świtać zrozumienie. To, co prawo heskie pragnie regulować ogólnie, tu i tam zostało już praktycznie przejęte w ręce poszczególnych administracji miejskich. Gdybyż to się zawsze działo bez pedanterii! Przecież w ogóle nie chodzi o to, by przy okazji budowy nowych obiektów obronić coś, co ludzie nazywają „stylem", a co z reguły jest niczym innym, jak sztucznym, nieprawdziwym zabyteczkiem starożytności. Chodzi tylko o to, aby poprzez odpowiednie relacje pomiędzy rozmaitymi bryłami w artystycznym układzie całości dopasować się do tradycyjnego obrazu ulic, a można tego dokonać całkiem dobrze również w nowoczesnej formie. Instytucja Rady Zabytków, którą prawo heskie ustanawia dla całego landu, powinna zostać powtórzona w zmniejszonej skali, w każdym mieście mającym historyczne znamię – jako straż ochronna nie tylko dla każdego zarejestrowanego zabytku, ale dla *genius loci* w ogóle.

Dochodzę tutaj do stwierdzenia, które najsilniej narzuca mi się podczas obserwacji próby realizacji idei ochrony zabytków przez państwo: mianowicie że państwo, jakkolwiek nieodzowna byłaby jego ingerencja, tylko w połowie może rozwiązać postawione zadanie. Państwo nie ma dość oczu, by widzieć mnóstwo drobnostek i szczegółów. Jego organy nie są też aż tak elastyczne, aby bez zwłoki dopasowywać się do ciągle zmieniających się stosunków miejscowych. W pełni skuteczną ochronę może sprawować jedynie naród, a tylko wtedy, gdy tego dokona, z zabytków przepłynie strumień ożywiającej siły w teraźniejszość. Naród! Niech się nie wydaje, że teraz uderzam w dźwięczący spiż tego słowa. Mam na myśli coś całkowicie określonego. Najpierw myślę o związkach komunalnych, szczególnie w miastach. Tutaj chciałbym szukać punktu ciężkości praktycznej realizacji opieki nad zabytkami, tutaj nade wszystko trzeba się troszczyć o to, co wyżej nazwałem *genius loci*. Myślę o stowarzyszeniach, myślę o szkołach. Począwszy od szkoły ludowej powinna ona darzyć swoją uwagą wszystkie stopnie wiedzy o zabytkach miasta i prowincji. W naszych niespokojnych czasach nie ma nic konieczniejszego nad to, by za pomocą wyrazistych, wrastających w pamięć obrazów obdarzyć poczuciem stron rodzinnych młodzież wchodzącą w życie, co szczególnie tyczy warstw wyższych, których życie jest wieczną zmianą miejsca. Myślę wreszcie o wychowaniu do przyjaznego nastawienia do zabytków, które będzie używać wszystkich środków słowa, pisma i reprodukcji obrazów, które mamy dziś do dyspozycji. I wypowiadając te słowa, nie mogę uchylić się od tego, aby z gorącym poczuciem wdzięczności nie wspomnieć, że dopiero niedawno Jego Majestat Cesarz poprzez swoją osobistą interwencję spełnił życzenie, wy-

rażone podczas Dnia Zabytków – tzn. przygotowania podręcznika przejrzyście zestawiającego całą niemiecką skarbnicę zabytków. Wszystkie warstwy społeczne musi przeniknąć poczucie, że naród, który posiada liczne i dawne zabytki, jest narodem szlachetnym. Wówczas dopiero, kiedy pouczy się naród, o co tutaj chodzi, będzie on potrafił, gdy dojdzie do konfliktu teraźniejszości z przeszłością, przyjąć na siebie wybór i odpowiedzialność. Bez sentymentalizmu, bez pedanterii, bez romantycznej dowolności pragniemy rozwijać opiekę nad zabytkami jako samą przez się zrozumiałą i naturalną manifestację poczucia własnej godności, jako uznanie prawa zmarłych do działania dla dobra żywych. Wprawdzie nigdy nie będziemy w stanie zabytkom sztuk pięknych zapewnić takiej trwałości, jak zabytkom literatury, ale możemy, dzięki ochronie prawnej, przedłużyć ich egzystencję ponad dotychczasowy standard. Zaś XIX stulecie zawsze zachowa ten tytuł do sławy, że pierwsze do tego dążyło.

* * *

Wszelako historyzm XIX wieku prócz swojej prawej córy, opieki nad zabytkami, spłodził także nieprawe dziecię, ideę restauracji. Nierzadko są one ze sobą mylone, a przecież stoją na antypodach. Opieka nad zabytkami chce zachować to, co istnieje, restauracja chce przywrócić coś nieistniejącego. Różnica jest ogromna. Po jednej stronie stoi może uszczuplona, spłowiała rzeczywistość, ale zawsze rzeczywistość, po drugiej – fikcja. Tutaj, jak wszędzie, romantyzm zafałszował zdrowy sens zasady konserwacji. Można konserwować tylko to, co jeszcze jest – „co minęło, nie wróci". Na pewno nic nie jest bardziej usprawiedliwione niż gniew i żal za zniekształconym, zniszczonym dziełem sztuki; ale stoimy tutaj przed faktem, który musimy przyjąć, podobnie jak fakt starzenia się i śmierci w ogóle; nie chcemy szukać pocieszenia w złudzeniach. Przerażeniem napełnia widok, jak w samym środku rzetelnej rzeczywistości mieszają się maski i widma. Czy *po to* mielibyśmy nakładać na siebie ograniczenia i ofiary, wymagane przez opiekę nad zabytkami, aby zachować zabytki, w które sami nie wierzymy? Jak choćby w przypadku jakiejś nieautentycznej galerii przodków?

Historycy sztuki zgodni są dzisiaj co do zasadniczego odrzucenia restauracji zabytków. W żaden sposób nie oznacza to jednak, że szczytem mądrości byłoby założyć bezczynnie ręce i z fatalistyczną rezygnacją przypatrywać się postępującemu rozpadowi. Nasze rozwiązanie brzmi następująco: raczej nie restaurować – lecz konserwować. Podług tego rozróżnienia celów należy oceniać każdy pojedynczy środek zaradczy. Można

konserwować tak długo, jak długo się udaje, i dopiero w ostatniej potrzebie postawić sobie pytanie, czy chce się restaurować. Zawczasu przygotowuje się wszystko na tę ewentualność, poprzez pomiary, rysunki, fotografie, odlewy; tak jak gotuje się wojnę, jeśli pragnie się pokoju – lecz robi się wszystko, by tę chwilę odroczyć. Dla konserwacji nic nie byłoby szkodliwsze, niż gdyby architekci uznali restaurację za działalność bardziej pociągającą i przynoszącą większą sławę. Nie mam wątpliwości, że technika konserwacji – kiedy wreszcie uzna się, że w niej leży jedyny ratunek – ma przed sobą znaczne udoskonalenia. Z góry trzeba dać wolną rękę tym niewielkim pracom naprawczym, bez których konserwacja nie byłaby materialnie możliwa. Nie widzimy ich zbyt chętnie, lecz z dwojga złego przyjmujemy je jako mniejsze zło. Następnie aprobujemy – w drodze wyjątku – również szeroko zakrojone prace rekonstrukcyjne; można dla nich znaleźć bardzo słuszne podstawy, jeśli tylko będzie się ich szukać gdzie indziej niż w myślowym kręgu opieki nad zabytkami. Możliwości tego rodzaju są tak różnorodne, że można tu wydawać tylko sądy szczegółowe. By przywołać jeden przykład: wydaje mi się, że kilkanaście lat temu postąpiono rozważnie, odtwarzając w pełni, w sensie konstrukcji i dekoracji, wnętrze domu pompejańskiego. Zostało to dokonane jako typowy model. Identyczną próbę należałoby podjąć wobec jakiejś średniowiecznej ruiny zamku – jeśli tylko przesłanki rekonstrukcji okazałyby się równie sprzyjające. W obu tych wypadkach chodzi o grupę zabytków reprezentowaną przez wiele setek egzemplarzy, dla której utrata pojedynczego obiektu nie wchodzi poważnie w rachubę. Ta grupa zabytków jest w stanie unaocznić, szczególnie laikom, wiele rzeczy, jakich zwyczajne rysunki czy modele nie pozwalają dostatecznie ocenić. Nikt jednak nie życzyłby sobie, aby wszystkie domy pompejańskie czy zamki niemieckie zostały potraktowane w ten sposób. Tego typu rekonstrukcje należy brać takimi, jakimi są: za pełne wyrazu, naturalnej wielkości ilustracje obecnego stanu wiedzy archeologicznej. Z wdzięcznością przyjmiemy takie unaocznienia, ale nie zapominajmy podkreślić słowa „obecny". Choć nasza wiedza jest niepełna, to możemy chyba uczonych historyków sztuki uważać za niepodejrzanych świadków. Do dziś nie ma restauracji (także wśród najbardziej w swoim czasie podziwianych), która po dwudziestu latach nie utraciłaby nimbu tzw. autentyczności. Niepojęte, że choć mamy już poza sobą doświadczenie przepełnione rozczarowaniami i żalem, pewni czarodzieje wciąż jeszcze są w stanie zasugerować ufnym laikom, że odkryli, ostatecznie i niewątpliwie, wielką tajemnicę. Ona nigdy nie zostanie odnaleziona. Duch żyje dalej tylko w przemia-

nach; nie pozwoli się nigdy zmusić, by ponownie nałożyć na siebie skórę zrzuconą niby skóra węża.

Poprzednie stulecia nie znały tego obłędu. Kiedy w jakimś budynku musiano odnowić albo dopełnić pojedyncze elementy, robiono to zawsze w ówcześnie przyjętej manierze architektonicznej. Poświęcano przy tym jednorodność stylową, ale niekoniecznie harmonię artystyczną w ogóle. Wiemy o tym my, strasburczycy. Jakaż pełnia życia historycznego nadal jeszcze wypływa z naszej katedry odzwierciedlającej dzieje ośmiu wieków. Cóż wobec tego znaczy zimna, archeologiczna abstrakcja, jaką wygotowano w katedrze kolońskiej! Tymczasem artyści XIX wieku nie zatrzymali się na rozumieniu istoty restauracji w wyżej określonym znaczeniu, to jest w odnowie uszkodzonych i uzupełnieniu zniszczonych części budynku. Wierzyli, że powinni o wiele dobitniej okazać czynem nowo zdobytą przychylność wobec zabytków, poddając je – również i te całkiem zdrowe, zupełnie nie wymagające restauracji – co najmniej gruntownej puryfikacji i korekcie stylistycznej. Działano w ten sposób, że z budowli (powiedzmy średniowiecznej) usuwano wszystko, co przypominało jej egzystencję w późniejszych stuleciach. Osobliwe, jak w tego typu przedsięwzięciach mieszały się zasady romantyczne i klasycystyczne. Dzięki romantyzmowi świat sztuki został materialnie zdobyty dla średniowiecza; w zapatrywaniach formalno-estetycznych pozostał jednak pod urokiem swojego akademicko-klasycystycznego wychowania. Powstałe w XIX wieku budowle neośredniowieczne pod względem kompozycji zostały zaplanowane w wielkim stopniu według recept klasycznych; są średniowieczne tylko w formach dekoracyjnych. Zatem także na dawne zabytki spoglądano z ambiwalentnymi odczuciami. Szkolna reguła klasycystyczna brzmiała, że podstawowym warunkiem artystycznej doskonałości jest jedność wrażenia. To, że zabytki, tak jak je zastano, nie realizowały tego wymogu, było sprawą aż nazbyt oczywistą: nie stały przecież pod szklanym kloszem, ale w żywym strumieniu historii. W kościele wzniesionym w stylu romańskim widziano może późnogotyckie stalle, renesansowe nagrobki, barokowy ołtarz główny, rokokowe organy. Człowiek historycznie wrażliwy znajduje przyjemność w odbieraniu głosów przeszłości w bogatej polifonii; co jest gorszące dla poprawnego stylisty. Tak przyszło do reguły, realizowanej przez wielką część XIX wieku z monstrualną konsekwencją, o której mówiłem przedtem: w kościele średniowiecznym należy wytępić wszystko, co pochodzi z późniejszych czasów. W wytworzoną w ten sposób próżnię wpychano następnie własne, bezkrwiste wprawki stylistyczne. Takie działanie to tylko jałowe belferstwo. Można by współczuć artystom,

którzy poprzez nierozumne wykształcenie historyczne dali się w to wszystko uwikłać, gdyby tylko nie wyrządzili tak wielu szkód. Nie sposób powiedzieć, jak wiele dawnej, dobrej sztuki zostało przez ten puryzm wysprzedane za bezcen. A gorsza jeszcze od zniknięcia pojedynczych zabytków jest utrata życiowej energii, całościowego nastroju historycznego i artystycznego, owej szlachetności, którą posiada tylko wiek sędziwy. Jeśli kto chce dziś zobaczyć prawdziwie zespolony efekt, to musi go szukać w naszych wiejskich kościołach, lub w Hiszpanii i pojedynczych obszarach Italii, których ubóstwo uchroniło przed pedantami restauracji. Tam uczy się człowiek rozpoznawać ich niezastąpioną wartość. Czyż muszę jeszcze dodawać, że – jak każdą regułę – tak i tę trzeba wprowadzać w życie według ducha, a nie według litery? Zasada konserwacji nie oznacza rezygnacji z dokonywania rozróżnień na poziomie wartości. Gdyby na przykład mającą znaczenie estetyczne część XIII-wiecznego budynku przesłaniała jakaś banalna XVIII-wieczna nadbudowa, to usunięcie tej ostatniej należy tylko pochwalić; nie z tego jednak powodu, że pochodzi z XVIII wieku, lecz dlatego, że jest bezwartościowa według miary czasu, w którym powstała. Każdy zna dziwaczne, wcale nie gotyckie, ale gotycyzujące pozostałości dawnych kramów przy naszej katedrze; zbudowano je w 1770, w 1850 otrzymały swój dzisiejszy kształt. Nie mają one wszakże żadnej wartości zabytkowej, ich usunięcie byłoby tylko zyskiem dla katedry.

Restauracje i puryfikacje mają jeszcze to do siebie, że nie można ich cofnąć. Tym różnią się od podobnych działań na terenie tradycji literackiej. Jeżeli ktoś dokomponuje dzisiaj brakujące elementy do fragmentarycznie zachowanego starego wiersza, to nikogo przez to nie zmusza, by je czytał; w każdym razie ocena wiersza nie będzie zależna od tych uzupełnień. Kiedy jednak architekt dodaje do niedokończonej, pozbawionej wież katedry wieże wysnute z własnej fantazji, to nieuchronnie zmienia się oddziaływanie autentycznych, dawnych elementów. Koniekturę w dawnym tekście, która okazała się błędna, można w każdym momencie ponownie wykreślić; **sfuszerowany zabytek pozostanie sfuszerowany**. Restauracje na papierze są bardzo pouczające; przeniesione w rzeczywistość przecinają dyskusję raz na zawsze. Nasi współcześni artyści są pierwsi, gdy trzeba wykazać, że restauracje przeprowadzone przed 40 albo 70 laty, bez wyjątku są niewłaściwe. Skąd więc czerpią pewność, że po następnych 40 albo 70 latach ich własne decyzje wytrzymają krytykę?

Uzyskując taki oto rezultat dla XIX stulecia nie mogę zaprzeczyć wszystkim, którzy utrzymują, że szkody wyrządzone zabytkom poprzez nadgorliwe uwielbienie zasady restauracji są większe, niż byłyby w przypadku

zwykłego pozostawienie zabytków w spokoju. Nie inaczej: lekarze stali się groźniejsi niźli sama choroba;

„pośród tych dolin i tych gór,
gorzej niżeli czarny mór
hulaliśmy z diabelskim eliksirem"

[J.W. Goethe, *Faust*, przekł. A. Pomorski]

W tej sprawie nic nie da się załagodzić, ale też dlatego tych osób nie będzie się osądzać zbyt surowo. Owi lekarze zabytków działali w równie dobrej wierze, co ojciec Fausta, „ciemny mąż". Stawiając pytanie o winę stwierdzimy, że rozkłada się ona według bardzo licznych i bardzo różnych czynników. W końcu należałoby zrozumieć, że nie mogło wyjść inaczej, niż wyszło. Nie mogło być inaczej, skoro opinia publiczna, nie posiadając jasnego rozeznania co do prawdziwej istoty zabytku, nabrała błędnego przekonania, że chodzi tutaj o zadanie dla artystów, podczas gdy leży ono w obszarze myślenia historyczno-krytycznego. Gdyby opieka nad zabytkami znaczyła tyle, co ich upiększanie – a taki pogląd długo pokutował – to bez wątpienia artysta byłby właściwym do tego człowiekiem. Ponieważ jednak punkt ciężkości zadania leży w zachowaniu zabytku, to artysta weźmie udział w dyskusji wtedy tylko, gdy z jednej strony jest znawcą zagadnień technicznych, z drugiej zaś znawcą stylów, czyli archeologiem – jego zmysł artystyczny musi tu zamilknąć. Czyż trzeba być poetą, by strzec skarbów dawnej literatury? Stosunek artysty do zabytku wcale nie jest inny. Jeśli jest zarazem sumiennym, obdarzonym jasnym spojrzeniem opiekunem zabytków (wśród artystów zawsze się tacy zdarzali), to przy tym ujawnia się drugie uzdolnienie i duchowe nastawienie, nie mające nic wspólnego z uzdolnieniem artystycznym jako takim. To ostatnie zresztą wręcz je neguje. Artysta – o ile rzeczywiście jest artystą – potrzebuje wolności niczym ryba wody; czyż byłby uhonorowany zadaniem, które natychmiast wymagałoby od niego zrzeczenia się wolności? Gdy restauratorzy, pragnący odnieść sukces, pozwalają swoim zwolennikom poświadczać ich „genialność", to mogę rzec tylko: Boże, strzeż zabytki przed genialnymi restauratorami! Oczywiście pomiędzy koniecznością zachowania zabytku a naturalną postawą artysty istnieje napięcie nigdy nie dające się znieść całkowicie. Niech, inaczej niż poprzednio, współczesne pokolenie architektów udoskonali swoją wiedzę dzięki znakomitemu przygotowaniu na technicznych uczelniach; niech niektórzy zdobędą nawet olśniewającą znajomość szczegółów tego czy innego stylu histo-

rycznego: i tak umysłowość artystyczna nigdy nie przeobrazi się w umysłowość historyczną, ani też takowa przemiana nie będzie się bez przerwy powtarzać.

Niech to wystarczy, aby zrozumieć, że będący zaczynem wszystkiego duch XIX wieku, gdy porywał artystę i popychał go ku zabytkom, musiał na niego oddziałać zupełnie inaczej niż na uczonych, którzy go wywołali. Chodzi o fundamentalną, nigdy nie dającą się pokonać różnicę w pojmowaniu istoty zabytku. Dla artysty zabytek zawsze pozostanie dziełem sztuki, dla historyka produktem sztuki i historii – i dla owych sił przekształcających historyk żąda takiej samej uwagi, co dla rzeczywistości.

Z obserwacji dotychczasowego biegu rzeczy wyciągam następujący wniosek: wypełnienie przykazania „konserwować, nie restaurować" jest powołaniem nie tyle artystów, co artystycznie oraz technicznie wykształconych archeologów wspieranych przez artystów i techników. Wiek XX nie naprawi pomyłek XIX stulecia, ale ich nie powtórzy. Nawet wśród samych artystów poglądy zaczynają się klarować; pojedyncze przerażające nawroty romantycznej samowoli, jeszcze w najnowszych czasach, nie powinny mnie powstrzymać, by to dostrzec. Tym, co XIX-wieczną opiekę nad zabytkami sprowadziło na błędne ścieżki, było nadmierne oddziaływanie anormalnych sytuacji w twórczości artystycznej, które wszakże nie mogą trwać wiecznie. Wychodząc od spostrzeżenia, że zło dotknęło rozmaite gatunki sztuki w bardzo niejednakowym stopniu, natrafiamy na ślad ostatniej przyczyny. Muzeami malarstwa i rzeźby już od dawna nie zarządzają artyści, lecz historycy sztuki z technicznym personelem pomocniczym; nie zdarza się, by malarz o ustalonej pozycji zajmował się restauracją obrazów. Dziś potępia się wymyślanie brakującej ręki albo głowy dla uszkodzonej statui – jest to możliwe w stosunku do odlewu, nigdy do oryginału. Skąd zatem całkowicie odmienne nastawienie architektów? Odpowiedzi udzielają dzieje sztuki w XIX wieku. Wyszły one od zupełnego wyczerpania oryginalnej siły stylotwórczej. Stopniowo malarze oraz rzeźbiarze coraz bardziej zagłębiali się we własny, osobisty sposób wyrażania. Architektura nie potrafiła znieść objawień, jakich dostarczył jej historyczny duch stulecia, jako całość przedstawiając obraz anarchii, bez względu na to, jak wielu miała wybitnie uzdolnionych i szlachetnie nastawionych mistrzów. Była zniewolona i zarazem samowolna. Znała wszystkie potoczne, martwe języki sztuki i posługiwała się nimi na zmianę według swojego kaprysu – tylko nie posiadała swego własnego języka. I to wyjaśnia wszystko – nie tylko, czego nie dostawało, ale także, skąd musi przyjść poprawa. Od chwili, w której uzyskamy jasne, jednorodne przekonania

w sprawie architektury – błądząca poza głównym nurtem odnoga twórczości artystycznej, zagrażająca naszym dawnym zabytkom pod imieniem rekonstrukcji, powróci w swe naturalne łożysko.

Prawdziwa, zdrowa, nowoczesna, niemiecka architektura – czy dane nam będzie przeżyć jej narodziny? Wierzę, że znamy kogoś, kto najgoręcej temu sprzyja – naszego Cesarza. Niech i w tej sprawie wiara Cesarza w przyszłość Niemiec pozostanie nieugięta. Bez wiary nie powiedzie się żadne dzieło. Boże błogosław Cesarza na wszystkich jego ścieżkach!

ALOIS RIEGL

NOWE PRĄDY W DZIEDZINIE OPIEKI NAD ZABYTKAMI

Niedawno ukazały się dwa artykuły, których autorzy, każdy w swoim fachu, cieszą się solidnie ugruntowanym uznaniem. Ich najnowsze enuncjacje dotyczą obszaru, gdzie bezspornie wolno im zgłaszać pretensje do tego, by wysłuchano ich z należytą uwagą. Jeden z tych artykułów to przedruk mowy akademickiej, wygłoszonej przez profesora zwyczajnego historii sztuki na uniwersytecie w Strasburgu, dr. Georga Gottfrieda Dehia, przy okazji tegorocznej uroczystości dnia urodzin Cesarza*. Drugi ma za swego autora berlińskiego architekta Bodo Ebhardta**, który umiał zdo-

---

* Drukujemy ją powyżej.

** Heinrich Justus Bodo Ebhardt – niemiecki architekt i restaurator zabytków. Urodził się w 1865 roku. Wywodził się z rodziny kupieckiej, początkowo zajmował się handlem, potem podjął studia w Berliner Kunstgewerbemuseum pod kierunkiem Alexandra Schütza. W 1890 roku zorganizował w Berlinie własne atelier. Przeprowadził bardzo liczne restauracje i renowacje zabytków, przede wszystkim zamków niemieckich. Podróżując wiele po Europie uzyskał bardzo rozległą wiedzę na temat budownictwa warownego. Był radykalnym zwolennikiem daleko idących restauracji, które miały przywrócić „pierwotny", „czysty" stan budowli z czasów średniowiecza, które idealizował wiążąc z kulturą prawdziwie niemiecką oraz uznając średniowiecze za moment rozkwitu autentycznej kultury niemieckiej. W latach 1899–1908 na zlecenie Wilhelma II podjął się odbudowy Hohkönigsburg w Alzacji, co stało się wówczas bardzo głośnym przykładem jego pracy i osiągnięć. Inne jego zamkowe przedsięwzięcia renowacyjne to na przykład Marksburg k. Braubach nad Renem, Landonvillers k. Metzu, Neuenstein (Wirtembergia), zamek Czocha na Śląsku. Projektował również budowle zamkowe zupełnie od podstaw, np. zamek Leuthen, zamek Wommen w Turyngii. Wykonał wiele projektów willi (np. haus Ebhardt w Berlinie, willa Langenscheidt w Wannsee), opracowywał plany budowli bankowych, pomników wojennych (np. w Brunbach). Był autorem licznych prac: *Deutsche Burgen* (1899), *Grundlagen der Erhaltung und Wiederherstellung deutscher Burgen* (1900), *Die Burgen des Elsaß* (1903), *Die Burgen von Hohenzollern* (1907), *Die Wehrbauten Veronas* (1911), *Der Schloßbau* (1912). W 1909 na specjalne zlecenie Wilhelma II opracował i wydał wielką monografię *Die Burgen Italiens*. Niestrudzenie zajmował się organizacją oraz propagowaniem kultu zabytków, oczywiście według swoich, historyzujących, purystycznych pryncy-

być sobie imię w Niemczech dzięki licznym restauracjom zamków średniowiecznych. Wywody zawarte w jego najnowszej broszurze* traktują wyłącznie o ochronie dawnych budowli zamkowych, a jeżeli tytuł zdaje się zapowiadać ogólniejszy temat, to takie rozszerzenie może usprawiedliwić ścisłe powiązanie, między wszystkimi dziedzinami opieki nad zabytkami.

Jednoczesnemu ukazaniu się obu artykułów w tym właśnie momencie szczególnej wartości przydaje okoliczność, że ich lektura umożliwia głęboki wgląd w przemianę, która dokonuje się dzisiaj (i już od lat) w fundamentalnym rozumieniu najgłębiej ukrytych sprężyn opieki nad zabytkami oraz jej zadań. Zarazem pojawia się możliwość wglądu w przeszkody blokujące płynny i normalny tok owej przemiany. Po większej części im to zresztą należy przypisać liczne, nierzadko nieprzekraczalne nieporozumienia oraz różnice w opiniach dotyczących określonych zagadnień restauracji zabytków. Rozjaśnienie tych relacji uważamy za pożyteczne i palące. Rozumie się samo przez się, że ludzie tak doświadczeni w sferze opieki nad zabytkami również w szczegółach potrafili poruszyć pewną liczbę spraw, które przynoszą pożytek oraz podnietę tak przyjaciołom zabytków, jak ich zawodowym opiekunom; nie jest jednak naszym celem wchodzić tutaj w te zagadnienia.

Dziś wydaje nam się rzeczą niemal oczywistą, że stanowisko wobec nowoczesnej opieki nad zabytkami, zajmowane przez historyka sztuki Dehia, w wielu aspektach diametralnie przeciwstawia się postawie praktykującego artysty Ebhardta. Liczne wypowiedzi z obu obozów, w literaturze oraz na corocznie odbywanych Dniach Zabytków, od dawna przyzwyczaiły nas do tego, że postawę żądnego działania architekta i postawę historyka sztuki stanowczo przeciwstawiającego się wszelkiej ingerencji w zabytek postrzegamy jako dwa punkty skrajne. Opieka nad zabytkami, pełna pietyzmu, ale też biorąca w rachubę nieodparte siły rzeczywistego świata, musi wypośrodkować swe stanowisko między obu tymi biegunami. W obliczu faktu, że oba stronnictwa mają na oku ten sam cel, trzeba poszukać jakiegoś zbliżenia między dwoma skrajnościami, przynoszącego korzyść całej kwestii. Nim jednak podejmiemy tę próbę, trzeba wyko-

---

piów. Był założycielem i wydawcą pism *Der Burgwart* oraz *Der Väter Erbe*. Jeszcze w 1899 roku powołał do życia *Vereinigung zur Erhaltung deutscher Burgen*. W latach 1913–1915 wykonał projekt budowy teatru w Detmold, utrzymany w duchu „neoklasycystycznym", co było pewnym odejściem od jego fascynacji średniowieczną architekturą obronną. Zmarł w 1945 roku.

* B. Ebhardt, *Über Verfall, Erhaltung und Wiederherstellung von Baudenkmalen mit Regeln für praktische Ausführungen*, Franz Ebhardt & Co., Berlin 1905, s. 49.

rzystać okoliczność, którą obdarowały nas wypowiedzi z obu przeciwnych obozów; z góry wolno nam mieć nadzieję, że w sformułowaniach jednego obozu znajdziemy natychmiast krytykę drugiego i tym samym ułatwimy sobie własne zadanie.

Dehio – by od niego zacząć – co do głównej i zasadniczej kwestii opieki nad zabytkami daje dwa krótkie, ale ściśle określone oraz godne starannej analizy wyjaśnienia. „Nie konserwujemy jakiegoś zabytku dlatego, że uznajemy go za piękny, lecz z tego względu, że jest częścią naszego bytu narodowego. Chronić zabytki nie oznacza szukać przyjemności, ale okazywać pietyzm. Skoro sądy estetyczne i nawet historyczno-artystyczne chwieją się niepewnie, tutaj (to znaczy w „części naszego bytu narodowego") znaleziono niezmienną cechę rozpoznawczą wartości".

Są to niewątpliwie zdania o treści programowej, w których owa przemiana w rozumieniu istoty opieki nad zabytkami osiągnęła najostrzejszy wyraz. Dehio przeczuwa, że „interesy artystyczne i historyczne", definiujące w XIX stuleciu pojęcie „zabytku", dziś już tego pojęcia nie wyczerpują. Ani egoistyczne uczucie przyjemności, wywoływane formą i kolorem zabytku, ani racjonalne zaspokojenie potrzeb historycznych pobudzonych w nas poprzez zabytek (szczególnie artystyczno-historycznych skojarzeń ideowych) nie wystarczają do wyjaśnienia nierzadko egzaltowanego zachwytu człowieka nowoczesnego wobec „zabytków". Tym bardziej, że obu wymienionym przyczynom wartości – zarówno smakowi artystycznemu, jak i interesowi historycznemu – przypada za każdym razem jedynie względna ważność. Dehio całkiem poprawnie pojmuje, że estetyczno-naukowy szablon „zabytku artystycznego i zabytku historycznego" nie odpowiada naszym czasom, natomiast właściwy motyw, przymuszający do kultu zabytków, zasadza się na altruistycznym poczuciu nałożonym na siebie jako wewnętrzny obowiązek, czyli na pietyzmie, na poświęceniu własnych przeciwstawnych dążeń. Wszelako owo altruistyczne poczucie pojmuje Dehio jako uczucie narodowe: „Chronimy zabytek jako element bytu narodowego".

Takie ujęcie wydaje się, by rzec od razu, zbyt wąskie: wraz z nim nad Dehiem najwidoczniej ciąży jeszcze klątwa XIX-wiecznego poglądu, który znaczenia zabytku zasadniczo dopatrywał się w momencie „historycznym".

W jakim sensie należy rozumieć jego definicję zabytku jako „części bytu narodowego", sam Dehio wyjaśnia na przykładzie, ubolewając nad utratą pucharu Jamnitzera na rzecz Luwru. Teraz Niemiec musi szukać niemieckiego zabytku w Paryżu! Z tych wypowiedzi przemawia taka sama

duma z narodowych osiągnięć, co z francuskiej definicji „zabytków narodowych", które tworzą część chwały narodu francuskiego. Oczywiście moment altruistyczny zawarty w owym poczuciu dumy jest ograniczony: gdy tylko zostanie odebrany w odniesieniu do członków innego narodu, natychmiast przekształca się w moment egoistyczny. Zowie się wówczas pragnieniem sławy, ale już nie pietyzmem. Czyż jednak nie rozkoszowaliśmy się w nieskończoność widokiem zabytku, w najmniejszym stopniu nie uświadamiając sobie jego narodowego pochodzenia? Czyż inne zabytki dlatego wzbudzały w nas mniejsze upodobanie, że wyrastały z obcej gleby, na przykład włoskiej twórczości artystycznej? Tutaj rodzą się wątpliwości co do powszechnej ważności definicji Dehia. Aby to jaśniej ukazać, postaramy się o garść przykładów.

Niedawna wiadomość, że z powodu budowy linii kolei żelaznej w Wachau ma paść ofiarą kilka dawnych budynków w okolicy Weißenkirchen, wznieciła szczery żal wśród licznych miłośników zabytków. Lecz ktoś przejęty tym faktem dopytywał się, co utracił wraz z tymi budynkami, wszędzie natrafiał na uspokajające rozważania, że zawsze brano pod uwagę zwyczajnie „interes historyczny i artystyczny". Zbyt wysokie albo zbyt wąskie proporcje, nieregularnie na prymitywnych łukach sklepione górne kondygnacje, surowe kolumny, kręte schody zewnętrzne itd. – z artystycznego punktu widzenia w nowoczesnym budynku uważano by je za nieznośne. Skądinąd w kontekście historycznym posiadamy dla tych budowli niezliczone, nieporównanie cenniejsze artystycznie odpowiedniki; wreszcie tradycje historyczne, które w Wachau sięgają od czasów Ryszarda Lwie Serce aż po Napoleona, zupełnie nie łączą się z przeznaczonymi do wyburzenia domami. Dlaczego zatem groźba ich utraty, wbrew wszystkim racjonalnym przesłankom, każe nam odczuwać nieutulony smutek? Nie może to być nic innego, jak „dawność" w sobie i dla siebie, pamięć o tym, co nienowoczesne, o świadectwie twórczości wcześniejszych pokoleń, których potomność tworzymy my sami. Tak więc naszych przodków powinniśmy uważać za przedłużenie wstecz naszego istnienia w czasie, i – odpowiednio – również zabytki reprezentują przedłużenie wstecz naszej twórczości. Postrzegane w tym świetle, zyskują one dla nas taki wymiar, że dla ich zachowania poświęcamy w ofierze nowoczesne dobra doczesne.

W ten sposób dawne zabudowania w Weißenkirchen faktycznie jawią się jako część naszego własnego bytu, skoro niegdyś zostały wzniesione przez austriackich Niemców; oglądając je dzisiaj sami czujemy się austriackimi Niemcami. Jeżeli nawet pominie się fakt, że kołyska wielu podobnie czujących ludzi stała daleko od Wachau, a ich przodkowie nie

zawsze przyznawali się do narodowości austriacko-niemieckiej, to wielu i tak nie będzie w stanie stłumić świadomości, że podcienia w Trydencie, albo powstała w zupełnie innych warunkach kulturowych alejka w pałacowej dzielnicy Splitu zwykle wzbudzają w nich identyczne co domy w Wachau poczucie bezwarunkowej radości w obcowaniu z dawnością samą w sobie i dla siebie. I dlaczego – jeśli wolno podać przykład z własnego doświadczenia – już od młodzieńczych lat w Rzymie zawsze instynktownie unikałem wynajmowania kwatery w nowoczesnej dzielnicy, zawsze szukając jej na cieszącym się złą reputacją, rojnym Zatybrzu, którego ulice przynajmniej ukazywały niezafałszowane, choć proste piętno czasów baroku? A przecież działo się to w czasach, gdy jako pilny uczeń mojego mistrza* wierzyłem, że w stylu barokowym powinienem upatrywać najstraszliwszego zbłądzenia ludzkiego ducha! Czyż więc zabytkowa wartość tych dzieł mogła leżeć gdzieś indziej aniżeli w ich wartości starożytniczej samej w sobie i dla siebie, zostawiając całkiem na boku narodowość ich twórców? Widziane w takim świetle jawią się nam one z pewnością jako część naszego bytu, ale bytu ludzkiego, nie narodowego. Egoizm narodowy wydaje się zatem pomniejszony do rangi egoizmu ludzkości, sprowadzającego uczucie leżące u podstaw opieki nad zabytkami do czysto altruistycznego odczuwania.

Ściśle rzecz biorąc, jak chce Dehio, za element naszego bytu narodowego zabytki mogą uchodzić w oczach tylko tego, kto zna wyłącznie zabytki swego kraju rodzinnego, co dziś wszakże przytrafia się chyba tylko maleńkiej garstce wśród ludzi wykształconych. Należy jednak przyznać, że u wielu miłośników zabytków zmysł narodowy jest nadzwyczaj jednostronnie rozwinięty. Zabytki ojczyste, inaczej od tych, które wyrosły na obcej ziemi, wzbudzają w nich nastrojowe uczucia znacznie intensywniej i gwałtowniej. Wszelako chodzi tutaj o drugorzędne różnice: na takim etapie (który dziś, jak to się zaraz pokaże, został już przezwyciężony) podstawowym motywem kultu zabytków pozostaje „poczucie człowieczeństwa", nawet jeśli niekiedy dotyczyłoby ono w przeważającym stopniu po prostu członków jednej narodowości. To znaczy – znajdowało swój wyraz w ograniczonym poczuciu narodowym.

---

* Mistrzem Riegla tutaj wspomnianym był najpewniej Moritz Thausing, wywodzący się z wiedeńskiego *Institut für österreichische Geschichtsforschung*. Uczniem i następcą Thausinga był wielki Franz Wickhoff, jeden z filarów wiedeńskiej szkoły historii sztuki. Thausing kładł wielki nacisk na pomocnicze nauki historyczne; w historii sztuki postulował nade wszystko analizę formalną, opartą na założeniach i zdobyczach Giovanniego Morellego, którego znał osobiście.

Dzisiejsze cele nowoczesnego kultu zabytków staną się jednak jasne dopiero wtedy, gdy pod uwagę weźmie się rosnącą świadomość opieki nad „zabytkami przyrody", co w samej rzeczy Dehio – w sposób znamienny dla jego stanowiska – pominął. Ostatecznie w wiejskiej lipie można jeszcze widzieć manifestację bytu narodowego, jeśli posadzili ją nasi przodkowie; ale gigantycznych rozmiarów drzewo w lesie czy ukośnie wznosząca się skalna ściana powstała samodzielnie, bez udziału człowieka. Dlaczego więc odczuwamy jako występek, kiedy przykłada się rękę do tego, by obalić to drzewo, rozsadzić skałę, niejako pozbawiając je życia? Dlaczego również dla tych tworów natury domagamy się prawa do dożycia swych dni w nienaruszonym stanie? Szanujemy w nich właśnie świadectwa minionego istnienia, życia i tworzenia, oczywiście nie bytu narodowego, ba, nawet nie ludzkości, jak na poprzednim etapie rozwoju w ogóle, lecz bytu natury. W kulcie „zabytków przyrody" także ostatnia resztka egoizmu – odnoszącego się do ludzkości – zostaje przezwyciężona, a wraz ze współuczestnictwem w kolejach losu natury osiąga się kompletny altruizm. Kult zabytków przyrody jest najbardziej bezinteresowny: czasami od nas, żyjących, domaga się ofiary dla martwego przedmiotu natury.

Widzimy zatem, jak nowoczesny kult zabytków coraz to mocniej prze do tego, aby zabytek postrzegać **nie jako dzieło człowieka, ale jako wytwór natury**, a to wyjaśnia fakt, że spośród gatunków sztuki nowoczesnej żaden nie stoi tak blisko tego kultu, jak pejzaż. Starania o ochronę zwierząt oraz dążenia do ochrony zabytków wyrastają w gruncie rzeczy z tego samego pnia. W obu przypadkach miarę dyktuje pragnienie unikania tego, co rani nasze **subiektywne** odczucie, nie zaś kolektywne poczucie godności człowieka, ani tym bardziej poczucie godności narodowej. Odczuwamy jako czysto osobisty ból, że stare domostwa w Weißenkirchen muszą się rozpaść: bynajmniej nie dlatego, że były zbudowane i zamieszkane przez naszych narodowych antenatów, jak i nie z tego powodu, że poza wszystkim też reprezentują świadectwa naszej własnej, ogólnoludzkiej przeszłości. Przyczyna jest taka, że mają swój określony, własny charakter, ukształtowany w dawnych czasach. Stąd zyskały sobie prawo, by tam, gdzie to możliwe dożyć swego końca według własnych reguł przetrwania.

Jeśli więc sprowadzenie nowoczesnego kultu zabytków, zgodnie z wypowiedzią Dehia, do potrzeb uczucia narodowego, nie wyczerpuje problematyki, to przecież zawarte jest tam zasadnicze twierdzenie, że wystarcza mu tylko pielęgnacja pewnego uczucia, aby wytyczyć socjalistyczną tendencję nowoczesnego kultu zabytków. „Interes, jaki ogół ma w stosunku do zabytku, niepomiernie przewyższa interes jednostki". Ma to znaczyć

tyle, że z reguły pojedynczy właściciel zabytku może najzwyczajniej w świecie ze swojego egoistycznego punktu widzenia mieć jakiś interes w jego usunięciu, ponieważ zachowanie tego zabytku nakłada nań takie obciążenia materialne lub utrudnia mu zdobycie innych tak ważkich korzyści, że przemożny, egoistyczny interes tłumi i gasi jego altruistyczne odruchy, żądające zachowania zabytku. W przeciwieństwie do tego wszyscy pozostali ludzie mają w zachowaniu zabytków po prostu interes altruistyczny, w czym im nie przeszkadzają żadne konkurujące egoistyczne interesy. Wtedy, rzecz jasna, należy słusznie dopominać się, aby uwzględnione zostało życzenie tych, którzy tworzą ogół – wbrew przeciwnemu pragnieniu jakiejś jednostki. Jednakże w ten sposób wymóg społecznej ochrony zabytków nabiera niewątpliwie socjalistycznego charakteru. W tym wszystkim wszakże jedno stanowi warunek nieodzowny: to mianowicie, że ogół, albo przynajmniej jego najistotniejsza i nadająca ton część faktycznie zgłosi roszczenie do zachowania zabytku. Wszystkie paragrafy ochronne okażą się bezradne, jeżeli naród nie zostanie przekonany o konieczności ochrony zabytków i sam nie weźmie w swoje ręce jej sprawowania. Wszelako ani pogląd, widzący w zabytku tylko środek przyjemności estetycznej, ani jakiś inny pogląd, który chce z jego pomocą zaspokajać upodobanie naukowo-historyczne, nie wystarczą, aby tę konieczność uznać za zniewalającą. **Wartość zabytku** musi raczej stać się wartością odczuwania (aż do poziomu przedmiotu odczuwania szerokich mas, a już przynajmniej ludzi wykształconych) a to w ogóle może się sprawdzić dopiero od chwili, kiedy w zabytku nauczymy się cenić „cząstkę naszego własnego bytu".

Wszelako jest to tylko pewna, określona, subiektywna postawa, w której na jaw wychodzi socjalistyczna tendencja nowoczesnych wysiłków na rzecz ochrony zabytków. Do niej przyłącza się czynnik obiektywny, zawierający się w samym zjawisku demokratyzacji zabytku. Definicję „zabytków historycznych" warunkował jeszcze arystokratyczny dobór; atoli musi on pójść w zapomnienie, jako że w przypadku zabytków chodzi raczej o fakt bycia dawnym jako taki. Od zabytku nie żąda się nic więcej, jak tylko wyraźnych śladów dawności oraz dostatecznej, indywidualnej, zamkniętej odrębności, za pomocą których przeciwstawia się swemu otoczeniu i całemu światu.

To, że wciąż zapoznaje się taki stan rzeczy, w którym wartości zabytku szuka się w sferze tego, co „piękne" i „historyczne", jest głównym źródłem wszelkich niejasności, nieporozumień oraz zagorzałych sporów. Ciągle jeszcze ci, którzy patrząc na stare domy w Wachau wyraźnie doświadczają oddziaływania pewnego nastroju, wbrew własnej wrażliwości będą

się mozolić nad udowodnieniem, jak to w XVI i XVII wieku budowano „piękniej" niż obecnie. Zaś bardziej oświeceni będą podkreślać, że te budynki ukazują detale architektoniczne charakterystyczne dla architektury renesansu i baroku, składając tym samym świadectwo rozwoju historycznego w innych dziedzinach kultury dziedzicznych krain niemiecko-austriackich. Bez wątpienia na obecnym etapie naszego rozwoju kulturowego te dwa momenty są jeszcze mniej czy bardziej dostrzegalne; ale ten pierwszy, jeśli nie zasadza się na łudzeniu samego siebie i jeśli jest odczuwany z odpowiednią powagą, pozostaje dostępny tylko dla ludzi wyrobionych estetycznie, zaś drugi apeluje wyłącznie do ludzi mających wykształcenie naukowo-historyczne. Żaden z nich nie decyduje o wrażeniu wywieranym przez zabytek na widzu nowoczesnym. Tkwi ono raczej w pewnym nie dającym się samo z siebie zdefiniować uczuciu, które uzewnętrznia się jedynie jako nieukojona tęsknota za naocznym zetknięciem z tym, co „dawne". Postrzegamy, że dany dom jest „stary" i ogarnia nas nad tym zachwyt sam w sobie i dla siebie. To, że powyższy stan rzeczy był tak długo zapoznany (a bywa, że dziś jeszcze dąży się do jego zatajenia) można najprościej wytłumaczyć przykrym uczuciem, jakiego doznaje każdy współczesny wykształcony człowiek, gdy wychodzi naprzeciw czegoś, co nie daje się natychmiast zrozumieć. Widz nie chce się przyznać, że nie potrafi od razu wyjaśnić sobie uczucia, jakie odczuwa w obliczu zabytku, i wmawia sobie, że zabytek mu się podoba, gdyż jest piękny albo historycznie interesujący. Krocząc tą drogą, zapewne również Dehio, pomimo rozpoznania, że wartość zabytku zawiera się w pewnym uczuciu, wyniósł świadomość narodową do rangi głównej pobudki kultu zabytków, gdyż owa świadomość, ugruntowana na przynależności do wspólnoty rasowej, stanowi, nawet jeśli jeszcze nie fizycznie wyjaśniony, to faktycznie istniejący, powszechnie uznawany czynnik. Taki dobór zabytków, podyktowany z punktu widzenia ich ważności dla naszej narodowej historii, zdradza, jak wcześniej wspomniano, późne efekty uroku rozsiewanego przez panujące w XIX wieku „historyczne" pojmowanie istoty zabytku, przerzucając w ten sposób pomost do ujęcia wcześniejszego, dziś jeszcze cieszącego się znacznym poważaniem. Możliwe, że to właśnie było dla Dehia czymś, co jednocześnie kusi i uspokaja. Jednak według naszych wcześniejszych rozważań w chwili, kiedy określi się ostateczne cele opieki nad zabytkami, narodowe poczucie Dehia zostanie z musu zastąpione przynajmniej przez poczucie człowieczeństwa, jeśli nie w ogóle przez odczucie własnego bytowania (do czego już dziś skłania nas kult zabytków przyrody). **Zatem zabytki wprawiają nas w zachwyt jako świadectwa tego, że wielka wspólnota,**

której część stanowimy my sami, istniała i tworzyła już na długo przed nami. Tego typu wyjaśnienie jest tyleż bliskie transcendencji, co propozycja Dehia, bazująca na świadomości narodowej.

Lecz nawet wtedy, gdy powyżej przedstawiona analiza odczucia powstającego w obliczu zabytku nie zostałaby uznana za trafną, i tak w końcu trzeba jasno i wyraźnie powiedzieć sobie, że do kultu zabytków popycha nas nieodparcie zniewalające odczucie, nie zaś zamiłowania estetyczne i historyczne. Jeśli faktycznie motywem byłyby tylko te właśnie upodobania, to nie istniałoby nic bardziej nieusprawiedliwionego, jak wezwanie do ochrony prawnej. Jakżeż esteci oraz badacze mogliby sobie pozwolić na żądania, aby ze względu na ich artystyczne i historyczne zamiłowania łamano w tysiącach miejsc ustawodawstwo prywatne, aby ograniczyć swobodę rozporządzania zabytkami według racjonalnych kryteriów? Aby prawo ochrony zabytków miało realne szanse, trzeba ugruntować je tylko na istnieniu oraz ogólnym upowszechnieniu uczucia, które, pokrewne uczuciu religijnemu, niezależne od jakiegokolwiek specjalistycznego wykształcenia w estetyce czy historii, niedostępne intelektualnym dywagacjom, każe odczuwać swoje niespełnienie jako coś nieznośnego.

Naturalnie połowiczność oraz niedostateczność zarysowanego przez Dehia ujęcia zabytku jako „części naszego narodowego bytu" musiała się (mimo całego umysłowego zaawansowania) zemścić wówczas, gdy tylko podjęto próbę wyprowadzenia zeń zasad praktycznego postępowania z zabytkami. „Konserwować, a nie restaurować" brzmi krótka formuła Dehia, i faktycznie: restauratorzy w swoich poczynaniach fatalnie schodzą na manowce. Łatwo pojąć, dlaczego jest tak twardy wobec architektów zajmujących się restaurowaniem zabytków. Jednak trudniej zrozumieć, że jego koledzy – historycy sztuki nie sekundują mu tak żarliwie, jak może się spodziewał. Wydaje się, że historycy sztuki dopatrzyli się w polemice Dehia słabych stron, i dlatego, pomimo aprobaty, jakiej musieli udzielić dla proklamowanych przezeń pryncypiów, w stosownych objaśnieniach narzucili sobie pewien dystans. Ta słaba strona rzeczywiście istnieje; tkwi ona w niczym innym, jak w bez przerwy podkreślanej cząstce znaczenia „historyczno-narodowego", którą Dehio pragnąłby zawsze dołączyć do zabytku obok i wbrew dostrzeganemu przezeń znaczeniu uczucia wobec tegoż zabytku. Dowód na to, który zarazem rzuca światło na najpoważniejsze z nieporozumień zachodzących pomiędzy architektami trudniącymi się restauracją i historykami sztuki, przedstawiony zostanie później; ażeby wyrobić tu sobie jasny pogląd, trzeba najpierw zapo-

znać się z poglądami czynnych twórców nowoczesnych o zasadach postępowania w opiece nad zabytkami.

Wprawdzie architekt Bodo Ebhardt nie podaje w swoim artykule precyzyjnej definicji zabytku, ale zostawia nam cienia wątpliwości, że wartość zabytku spoczywa zasadniczo w jego historycznym znaczeniu. Zgodnie z ujęciem Ebhardta taka definicja musiałaby brzmieć mniej więcej tak: chronimy dany zabytek, ponieważ daje nam wgląd w jedyny w swoim rodzaju, zamknięty obraz wcześniejszej fazy rozwojowej w historii kultury. Tym, co w obliczu zamku z XIII stulecia napełnia nas uczuciem przyjemności, byłyby przede wszystkim ideowe asocjacje o erudycyjnym charakterze, które się z tym łączą. Radujemy się odnajdując w tym zamku wszystko to, co charakteryzowało życie kulturowe XIII wieku, tak jak je poznaliśmy w trakcie naszej edukacji. Wedle tego poglądu oczekujemy, że uczucie przyjemności zachowamy w chwili, gdy zostanie ono w nas wzbudzone przy udziale zabytku; wszelako owo uczucie wcale nie jest tak bezpośrednie, jak uczucie estetyczne, zdeterminowane ujęciem, formą i kolorem zabytku. Jest ono zupełnie inne od porywającego poczucia nastroju, wywoływanego w nas samo z siebie i dla siebie – dzięki postrzeganiu tego, co „dawne". Dochodzi do skutku dopiero na okrężnej drodze świadomej refleksji, powiązaniu zewnętrznie przyswojonych idei.

Obraz kulturowo-historyczny, którego zaistnienia domaga się takie rozumienie zabytku, staje się teraz o tyle wyraźniejszy, a skojarzenia ideowe, dzięki którym ten obraz jest wytwarzany, są tym bogatsze, im pełniej zachowany jest zabytek. Z punktu widzenia takiego poglądu doskonale zachowany zamek należy bezwzględnie przełożyć nad jakąś ruinę. Przecież mamy do czynienia po prostu tylko z ruiną, ofiarowującą nam jedynie wybrakowane, wątpliwe punkty orientacyjne dla koniecznych skojarzeń myślowych. Według poglądu Ebhardta, by tę ruinę uczynić pełnowartościowym zabytkiem, należałoby uzupełnić brakujące elementy stosownie do oczekiwań, usunąć wszelkie luki. Jednym słowem zamek, który popadł w ruinę, należy ponownie odbudować. Jest tylko jeden najostrzejszy warunek: uzupełnienia muszą wiernie naśladować formy, które wcześniej występowały na tym samym miejscu, natomiast w przypadku, gdy nie sposób uzyskać na ten temat wiarygodnej informacji, muszą przynajmniej kopiować „autentyczne" wzorce pochodzące z tegoż czasu i sfery kulturowej – albo trzeba je od nowa zaprojektować. Zdaniem Ebhardta jest bez znaczenia, że materiał i praca wykorzystane przy tych uzupełnieniach są nowe. „Historyczna" wartość zabytkowa, którą przecież Ebhardt zasadniczo uznaje, zawiera się nie tyle w materiale czy pracy, lecz w formie. Jeżeli

na podstawie obserwacji nowo odbudowanego zamku zdobędziemy przekonanie, że wszystkie jego formy odpowiadają praktykom i potrzebom XIII wieku, zaś żaden detal nie razi nas swoim anachronizmem, to wówczas rodzi się w nas upragnione uczucie ukojenia na widok tak wytworzonego obrazu kultury z epoki średniowiecza, bez narażania się na kontakt z uzupełnionymi fragmentami. Skojarzenia ideowe, warunkujące w tym przypadku uczucie rozkoszy, łączą się z formą, a nie z rzeczywistym czasem powstania. Gdyby to było nie tak, nie istniałaby powieść historyczna, która bez żadnych realnych ogniw pośrednich zwraca się wprost do naszej świadomości. W porównaniu z nią odrestaurowany zamek przemawia do naszych zmysłów przynajmniej w sposób widzialny i namacalny. Przeto zasady rozumienia istoty i zadań opieki nad zabytkami architekta Ebhardta winny brzmieć następująco: zabytki chronimy ze względu na ich wartość historyczną; aby przywrócić ją w całej jej doniosłości, musimy odbudowywać zabytki wedle potrzeb.

Jak widać, są to identyczne zasady, które w trzeciej ćwierci XIX wieku opanowały niemal całość publicznej opieki nad zabytkami. W Austrii ich najwybitniejszym przedstawicielem był Friedrich von Schmidt. Tak głęboko zakorzeniona wśród warstw wykształconych skłonność do historycznych skojarzeń idei, nie mogła naturalnie od razu zniknąć, tylko dlatego, że u schyłku ubiegłego stulecia z wartości „historycznej" zabytku poczęła wyrastać przemawiająca bezpośrednio do uczucia wartość „starożytnicza"[1]. Również dziś jeszcze historyczna wartość zabytku spotyka się z częstym, a niekiedy zdumiewającym uznaniem. Ebhardt ma całkowitą słuszność, cytując jako najsilniejszy argument na poparcie swojego poglądu zlecenia na odbudowę zamków, które stale przydziela się w Niemczech. Bez wątpienia istnieje więc szacunek dla zabytku „historycznego". Na koniec spróbujemy ogólnie wytyczyć dziedziny, w których to niegdyś wszechmocne ujęcie problemu zachowało się w najtrwalszej i najżywotniejszej postaci.

Jednakże nowszy pogląd, zgodnie z którym wartość zabytkowa zasadza się na bezpośrednim, nastrojowym oddziaływaniu na uczucie, dziś tak się rozkrzewił, że Ebhardt nie może na to przymknąć oczu. Na próżno szukać u Ebhardta takiego ustępstwa, jakie poczynił Dehio w swojej definicji zabytku. Rozumie się samo przez się, że nie zapomina on o „magii umierającej ruiny", którą zresztą już zdążyli odkryć malarze baroku. Wszelako bez wątpienia widzi on w ruinie zło konieczne, z którym można się zgodzić „z praktycznych względów" tylko wtedy, gdy nie dostaje środków. Tam, gdzie ich starcza, przywrócenie stanu pierwotnego ma absolut-

ne pierwszeństwo, co znaczy, że według zapatrywań Ebhardta wartość nastrojowa (dla której zresztą ruina stanowi aż zanadto oczywisty i dlatego stosunkowo słabiej oddziałujący środek wyrazu) tworzy co najwyżej kiepski surogat historycznej wartości zabytku.

Ebhardt poniekąd dostrzega rosnące znaczenie wartości nastrojowej w sferze opieki nad zabytkami nie tylko poprzez to warunkowe uznanie wartości ruiny. Chociaż z naciskiem zwalcza formułę „konserwować, nie restaurować" (gdyż najlepsza konserwacja miałaby rzekomo leżeć właśnie w czynności restaurowania, zaś dotychczasowe wysiłki konserwowania bez restauracji miałyby bez wyjątku prowadzić do „szkodliwych artystycznie" konsekwencji), to przecież główną część swojej broszury poświęca dyskusji nad przepisami ochrony ruin. Zasady przezeń wymienione w przeważającej mierze dyktuje wyrazista tendencja do zachowania charakteru historycznego, ale są wśród nich i takie, które ujawniają pełne zrozumienie dla podstawowych środków oddziaływania nastrojowego. Na przykład Ebhardt żąda nowego położenia spoiny o trzy, cztery centymetry głębiej od pierwotnego lica muru, by uratować dla efektu nastroju tak cenne i niezastąpione cienie w spoinach – zjawisko, które niestety zbyt często się zaniedbuje podczas umacniania starych murów. Dzieje się to się wbrew wartości historycznej, gdyż pierwotnie z pewnością wypełniano spoiny równiutko, co sam Ebhardt słusznie podkreśla. Jeśli, mimo to, pozwala im się tak rozszerzać, by wydobyte zostały cienie, potwierdza tym samym – może bezwiednie – swoją rewerencję dla widoku tego, co dawne samo w sobie i dla siebie oraz dla osadzonego na tym nastrojowego uczucia. Dlatego także ten, kto już nie poszukuje punktu ciężkości wartości zabytkowej w jej charakterze historycznym, z pożytkiem przeczyta rozwinięte w broszurze Ebhardta zasady zachowania ruin zamkowych.

Tak więc nawet Ebhardt widzi się zmuszonym do pewnego (nawet jeśli nie przyznaje tego otwarcie) uznania wartości starożytniczej zabytku, a wraz z tym do częściowego przełamania kluczowego poglądu o wartości historycznej jako wyłącznym czynniku wartościowym w zabytku. Wszelako w jego twierdzeniach takie przełamanie da się obserwować z innej jeszcze, przeciwległej strony – strony estetyki.

W odniesieniu do wymogu historycznej wierności i autentyczności Ebhardt rozwija iście purytański zapał. Między innymi domaga się, aby nawet przy pracach na zamkach, które są prowadzone na prywatny rachunek, program budowlany był realizowany przez rząd (czyli w praktyce urząd ochrony zabytków). Dalej, aby osobom prywatnym w ogóle zakazać prowadzenia wykopalisk na terenie zamku (z reguły to od nich oczeku-

je się najważniejszych wskazówek do odbudowy). Są to postulaty powstałe wyłącznie w interesie możliwe jak najwierniejszego odtworzenia dawnych form zamkowych. Trudno byłoby o prawodawcę, który odważyłby się przyjąć takie sformułowania w prawie ochrony zabytków, bo przecież sprawiałyby one satysfakcję tylko jakiemuś naukowo-badawczemu upodobaniu. Ebhardt nadal chce, aby uzupełnione fragmenty murów zostały wyraźnie oznaczone określonymi znakami; zależnie od stopnia wierności wobec „autentyczności" odpowiednich fragmentów te znaki tworzą pewną skalę. Dziwaczniejszego poglądu nie umiałby wykoncypować żaden z tak przez Ebhardta oczernianych „teoretyków". Ta skala ponadto osobliwie kontrastuje z artystycznym polotem, jakiego oczekuje się od restauratora. Można bowiem sądzić, że przy celu skierowanym na absolutną wierność historyczną, który można osiągnąć tylko przez najstaranniejsze studiowanie dawnych wzorów i informacji ze źródeł pisanych, architekt parający się restauracją, choć twórczy artysta, powinien znaleźć się całkowicie w cieniu historyka. Lecz właśnie przeciwko temu Ebhardt zgłasza jak najżywszy protest. Nie dość, że architekt nie potrzebuje współpracy historyka w opracowywania podstaw odbudowy zabytków, artysta w ogóle odgrywa decydującą rolę przy każdej restauracji. W pierwszej linii będzie ona zawsze kwestią osobistej decyzji, niezmordowanie powtarza Ebhardt. Gdyby rzeczywiście chodziło tu o bezwstydne kopiowanie tego, co historycznie dane, wówczas byłoby rzeczą niezrozumiałą, z jakiej przyczyny potrzebny byłby twórczy artysta, jako że do takich zadań w zupełności wystarcza technicznie przygotowany fachowiec, jeżeli tylko dostarczy mu się wzorców historycznych w formie, która nie budzi historycznych wątpliwości. To, że w czasach romantyzmu wynalazczy architekci odgrywali główną rolę w swobodnie zakrojonych restauracjach, jest dla nas zrozumiałe bez dalszych wyjaśnień. Oczywiście dla tych pionierów nowoczesnej opieki nad zabytkami Ebhardt ma tylko słowa nagany, ponieważ zbywało im na historycznej wierności. Ebhardt, domagając się, by wszystkie prace restauracyjne na zamkach powierzone zostały pełnemu inwencji artyście, bez wahania przyznaje, że pojawiają się przy tym zadania, których rozwiązywanie należy do twórczo aktywnych architektów, a nie po prostu do kopiowania historycznie sprawdzonych wzorców, tak, jak kopiuje się facsimile[2]. Tym samym jednak obala swój wcześniejszy pogląd o wyłączności wartości „historycznej" zabytku, bowiem na nowo opracowany element właśnie nie jest elementem historycznym, i dlatego nie zgłasza żadnych roszczeń, aby wywołać w nas wierny obraz kultury przeszłości. I w gruncie rzeczy współczesny, myślący i wrażliwy odbiorca na każdą taką odbudowę średnio-

wiecznego zamku będzie spoglądał z nieprzezwyciężoną dozą nieufności, bez względu na to, że poszczególne detale takiej rekonstrukcji, a nawet jej całościowe założenie mógłby uznać za odpowiadające obrazowi istniejącemu w jego wyobraźni. Bo właśnie w takiej sytuacji widz nie może pozbyć się myśli o nowoczesnym, twórczym artyście, który wczuwałby się w owe relacje, linie oraz formy i w rzeczywistości je przeobrażał.

W istocie rzeczy trzeba więc Ebhardtowi oddać słuszność, że kompletna rekonstrukcja jakiegoś zamku według istniejących, zagwarantowanych zasad jest niemal niemożliwa, oczywiście, jeśli chodzi o rekonstrukcje „w dawnym duchu" pomyślanej aktywności rekonstrukcyjnej, twórczemu artyście przyznana zostaje mniej czy bardziej rozległa swoboda działania. Dlatego nie wolno się domagać, aby widz brał rekonstrukcję za wierny, kulturowo-historyczny wizerunek przeszłości. Kilka dziesiątków lat wstecz nie traktowano tego aż tak poważnie, dziś jednak, gdy nasz zmysł detalu historycznego w wyniku głębokich studiów nieskończenie się wyostrzył, nie sposób dopuścić żadnych złudzeń co do tego stanu rzeczy.

Tym samym osiągnęliśmy punkt, z którego pomiędzy historykami sztuki i architektami wyrosły fundamentalne nieporozumienia w sprawie opieki nad zabytkami. Jak dodatkowo poświadczają oba dyskutowane tutaj artykuły, te nieporozumienia obecnie odrodziły się na nowo. Ebhardt mówi: restaurator dąży tylko do historycznej wierności, historyk (nazywa go „teoretykiem") nie ma z tym nic wspólnego. Ponieważ pozbawieni uprzedzeń architekci przyznają dziś sami, że wszelka „historyczna" działalność restauratorska opiera się na współpracy obu kręgów zawodowych, to Ebhardt zbyt niefrasobliwie przedstawia sobie stan zasad ochrony zabytków, utrzymując, że pieczę nad nimi mógłby sprawować twórczy architekt. Da się bowiem pomyśleć sytuacja, gdzie historyk, który również (przynajmniej częściowo) obstaje przy teorii „historycznej" wartości zabytku, wyraża przeciwstawny pogląd. „Opieka nad zabytkami nie jest zadaniem artysty, lecz zasadniczo leży w obszarze myślenia historycznego i krytycznego". Tak pisze Dehio w tym miejscu swojego artykułu, gdzie przeciwstawia się istocie praktyki restauracyjnej naszych czasów.

Wydaje się, że właśnie to zdanie powstrzymywało historyków sztuki przed tym, aby zgodzić się z nim w takim stopniu, w jakim zasługiwałyby na to jego przemyślenia. Przeciwnie, właśnie wymaga najżywszego protestu. Przede wszystkim Dehio popada w sprzeczność ze swoim własnym, wcześniej wygłoszonym twierdzeniem, że w zabytku chronimy „część naszego bytu narodowego". Poczucie narodowe jako podstawa warto-

ści zabytkowej nie ma nic wspólnego ani z domeną myślenia historycznego, ani z myśleniem krytycznym. Tym, co doprowadziło Dehia do stwierdzenia sprzecznego z jego własnym fundamentalnym przekonaniem, jest, jak wcześniej wspomniano, nic innego, jak pomieszanie poprawnie przezeń rozpoznanego momentu uczuciowego z całkiem od tego odmiennym momentem historycznym zabytku, w gruncie rzeczy zlokalizowanym na obszarze krytyki. Dehio wyraźnie przeczuwał, że obdarzony inwencją artysta nic nie pocznie z tym pojęciem uchwyconym w jego najnowocześniejszej fazie rozwoju; w wymierzonej przeciwko temu polemice przeoczył jednak, że historyk również nie tworzy miarodajnego forum dla oceny wartości zabytku. Opieka nad zabytkami nie jest oczywiście zadaniem dla artysty, ale też nie leży dziś w obszarze myślenia historycznego i krytycznego. W przeważającej mierze stała się kwestią uczucia.

Gdyby taki pogląd choć raz przetarł sobie w ogóle drogę, to odpadłby problem nieporozumienia pomiędzy historykami i architektami, bowiem tylko to, co „historyczne" stanowi tu prawdziwe jabłko niezgody. Wprawdzie nie zaszliśmy dziś jeszcze tak daleko, natomiast pan Ebhardt chyba nie tylko będzie chciał zachować jeszcze wiele zamków zgodnie ze swoimi wyśmienitymi zasadami, lecz także odbudować liczne zamki za pomocą „artystycznej umiejętności architekta". Chociaż nasza znajomość szczegółów historycznych jest już tak zaawansowana, że dawno nauczyliśmy się rozumieć, jak niedoskonałe jest zaspokojenie naszego popędu naocznego poznania historyczno-kulturowego, które potrafi nam przekazać zbieranina ofiarowywana przez odrestaurowane zamki i kościoły, przedmioty ze zbiorów muzealnych i temu podobne, to i tak przyjemność czerpana z takich „żywych obrazów" historii zawsze będzie miała swoich zwolenników. Nadającymi się do tego obiektami są albo stale używane budynki, na przykład średniowieczne katedry, których nie można zostawić na pastwę zniszczenia, a których nie sposób uzupełnić nowoczesną łataniną, albo też dzieła wyrastające z założeń kompletnie odmiennych od współczesnych. Z tego względu nie mogą one wchłonąć żadnych form nowoczesnych. Do tego ostatniego rodzaju zaliczają się wszakże zamki. To, że dziś właśnie z tak wielkim upodobaniem doprowadza się do ich rekonstrukcji, mimo potężnego (nazbyt potężnego) wrażenia, jakie wywierają ich ruiny, można choćby częściowo wytłumaczyć zrozumiałym życzeniem ich szlachetnych posiadaczy. Pragną oni zobaczyć, jak odżywa wspomnienie o pochodzeniu ich stanu z wojowniczego rzemiosła związanego z obronnymi twierdzami, w jakiejś mierze odżywa przynajmniej w tej zewnętrznej formie fragment ich własnego, minionego bytowania.

Przypisy

[1] Proces, przy pomocy którego wycelowana w bezpośrednie oddziaływanie nastrojowe wartość starożytnicza zabytku wytworzyła się z opartej na naukowym wykształceniu wartości historycznej, przechodząc przez mgliście odgraniczone etapy wartości „kulturowo-historycznej", starałem się prześledzić w rozprawie *Der Moderne Denkmalkultus* (Braumüller, Wien 1903), s. 15–17.

[2] W tym kontekście powinienem raz jeszcze wskazać na poprzednio cytowane wyrażenie, że dotychczasowe próby zastosowania środków zmierzających do zachowania ruin zamkowych miały wynik „artystycznie szkodliwy". Tutaj dochodzi do głosu sąd wartościujący o zabytku sformułowany ze stanowiska nowoczesnego smaku artystycznego, który to sąd w gruncie rzeczy nie daje się pogodzić z pojęciem zabytku, lecz jest oczywiście do pomyślenia dla twórczego artysty.

Noty o autorach

Georg Christoph Dehio: (1850 Rewel – 1932 Tybinga) niemiecki historyk i historyk sztuki. Studiował nauki historyczne w Dorpacie pod kierunkiem Georga Waitza, wybitnego historyka, współtwórcy monumentalnego przedsięwzięcia *Monumenta Germaniae Historica*. Waitzowi zawdzięczał świetny warsztat historyczny oraz skłonność do traktowania dzieł sztuki przede wszystkim w kategoriach historycznych. Studia kontynuował w Getyndze, w 1877 roku habilitował się z historii na uniwersytecie monachijskim. W 1893 roku powołano go na uniwersytet w Królewcu. Wykładał historię sztuki, od roku 1892 do 1918 w Strasburgu, a potem, gdy został zmuszony do opuszczenia miasta, w Tybindze. W 1899 roku, jako członek Komisji Opieki nad Zabytkami wchodzącej w skład *Gesamtverein der Geschichts- und Altertumsvereine* przedłożył projekt opracowania publikacji zbierającej wszystkie zabytki niemieckie, zalążek przyszłego *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, gigantycznego „inwentarza" historycznego zabytków obszaru niemieckiego (1905–1912), który stał się jego najważniejszym i najsłynniejszym dziełem. Dziś nazwisko Dehio jest synonimem katalogu zabytków, nowe edycje nazywają się po prostu *Dehio-Handbuch*. Dehio położył bardzo wielkie zasługi w zakresie organizacji oraz popularyzacji ochrony zabytków. Jego działalność naukowa obejmowała zarówno problemy proporcji w antyku, jak i kwestie genezy sztuki gotyckiej. Jego ustalenia (oraz jego „szkoły") wniosły bardzo wiele do rozstrzygnięcia przeróżnych sporów dotyczących proweniencji niemieckiej architektury gotyckiej. W swoich książkach nieustannie podkreślał historyczno-źródłowy aspekt badań nad sztuką, traktując ją jako najlepsze świadectwo przeszłości oraz narzędzie kulturowej konsolidacji społeczeństwa jako narodowej wspólnoty. Nie lekceważył jednak nigdy problemów formy artystycznej, i wyszedł bardzo daleko poza charakterystyczny jeszcze dla Kuglera zwyczaj wyjaśniania formy w kategoriach „charakteru narodowego" czy „terytorium" jako podłoża przemian stylistycznych. W Przedmowie do *Geschichte der deutschen Kunst* (przedmowa z 1915 roku, I wydanie książki z 1918) swój zamiar sformułował w sposób następujący: „Zrozumieć sztukę niemiecką znaczy: zrozumieć samych siebie, zrozumieć nasze wrodzone uzdolnienia oraz to, co przeznaczenie z nich uczyniło, zrozumieć to, co sami stworzyliśmy i to, co dziedziczymy, to, co osiągnęliśmy i to, cośmy zaniedbali, pojąć nasze szczęście oraz nieszczęścia – wszystko we wszystkim: zrozumieć

sztukę jako coś nierozerwalnie powiązanego z całością historycznego procesu życiowego naszego narodu" (Georg Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst. Das frühe und hohe Mittelalter bis zum Ausgang der Staufer. Die Kunst des romantischen Stils*, Berlin und Leipzig 1930 [wyd. 4], t. 1, s. 7).

Alois Riegl (1858, Linz – 1905, Wiedeń) – austriacki historyk sztuki, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli tej dyscypliny w całych jej dziejach, współtwórca tzw. wiedeńskiej szkoły historii sztuki. Początkowo studiował prawo (bardzo krótko), potem filozofię i historię na uniwersytecie w Wiedniu. Jego nauczycielami historii byli Max Büdinger, skłaniający się ku próbom skonstruowania „wielkiej historii uniwersalnej", oraz Theodor von Sickel, hołdujący surowym regułom ustalania faktów poprzez drobiazgową pracę w archiwach, muzeach, bibliotekach itd. W *Institut für österreichische Geschichtsforschung* Riegl zdobywał szeroką wiedzę z zakresu paleografii, heraldyki, dyplomatyki oraz innych nauk pomocniczych historii. Zetknął się także z Robertem Zimermannem (zajęcia z psychologii), uczęszczał na wykłady Brentany i Meinonga (teoria wartości). Od 1886 był współpracownikiem, a następnie kierownikiem wydziału tkanin artystycznych w *Museum für Kunst und Industrie*. Tutaj wraz z Wickhoffem uczestniczył w seminariach prowadzonych przez Rudolfa von Eitelbergera, profesora historii sztuki na katedrze uniwersyteckiej w Wiedniu, twórcy *Zentralkommision für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, założyciela wspomnianego *Museum für Kunst und Industrie*, wzorowanego na brytyjskim *South Kensington Museum*, obecnie *Victoria and Albert Museum*. Eitelberger sformułował podstawową regułę wiedeńskiej historii sztuki, głoszącej nierozerwalny związek badań w muzeum z nauczaniem i badaniami uniwersyteckimi. Riegl pozostał wierny temu pryncypium metodologicznemu. Jego drugim nauczycielem historii sztuki był Moritz Thausing, stosujacy formalne metody analizy Morellego; Thausing uczynił z wiedeńskiej Albertiny jeden z najlepszych ośrodków studiów nad dawnym rysunkiem i grafiką. Od 1895 roku Riegl zajmował stanowisko profesora historii sztuki na uniwersytecie wiedeńskim, na kilka zaledwie lat przed śmiercią otrzymał stanowisko generalnego konserwatora *Zentralkommision für die Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*. W 1891 roku Riegl opublikował *Altorientalische Teppiche*, gdzie ukazywał drogę, jaką przeszły greckie motywy ornamentalne aż po wzory zdobiące wytwory sztuki islamu. W *Stilfragen* (1893) powrócił do problematyki formalnych przemian ornamentu, śledząc przemiany akantu od głowic korynckich aż po najróżniejsze odgałęzienia sztuki świata islamu. Wnikliwa analiza formy, rozpieta na gigantycznych obszarach czasowych, umacnia-

ła w Rieglu przekonanie o jednolitości i konsekwencji przemian, które usiłował wyjaśnić, wprowadzając budzące do dziś niezliczone kontrowersje termin *Kunstwollen*. Ewolucję form od „widzenia haptycznego" do „optycznego" usiłował pokazać w słynnej pracy *Die spätrömische Kunstindustrie* (1901), w której częściowo kontynuował obserwacje Wickhoffa. Riegl wykazywał, że sztuka antyczna stanowi pewną całość, zaś podporządkowana woli twórczej transformacja form plastyki późnoantycznej nie jest żadnym upadkiem ani degeneracją form klasycznych, lecz wyrazem nowej duchowości i świadomości artystycznej. Do jego najważniejszych prac należy także *Das holländische Gruppenporträt*, gdzie podjął próbę zastosowania swoistych dla siebie metod „konwergencji" analizy formalnej i oglądu sytuacji duchowo-społecznej epoki, jeśli wolno w taki sposób rozwinąć szyfr pojęcia *Kunstwollen*, do opisu okresu artystycznego kształtowanego nie tylko przez anonimowe siły twórcze, ale także przez wielkie indywidualności. W *Der Moderne Denkmalkultus* zaprezentował jako pierwszy rozwiniętą oraz teoretycznie domyślaną do końca koncepcję wartości zabytków z punktu widzenia ich rozwoju w przeszłości, lecz także ich możliwych przyszłych następstw. Jego bogaty dorobek (szczegółowa bibliografia prac w: K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 328–333) stanowi po dziś dzień jeden z kluczowych aspektów dyskusji nad teoretyczną świadomością historii sztuki jako samodzielnej (bądź nie) dyscypliny humanistycznej. Prace Riegla, podobnie jak Wölfflina czy Burckhardta, potwierdzają nieustannie pragnienie „postawienia historii sztuki na własnych nogach" (Wölfflin), jak również poczucie zagrażających jej, powracających cyklicznie, kryzysów.

Notatki

Notatki

Notatki

Notatki

Książka ta dotyczy spraw niezwykle ważnych. Przede wszystkim jest to pierwsze pełne wydanie *Nowoczesnego kultu zabytków* pióra Aloisa Riegla, wielkiego historyka sztuki, jednego z ojców założycieli „szkoły wiedeńskiej". Ale też jest to miniantologia, albowiem Rieglowi replikuje tu inny znakomity historyk sztuki, Georg Dehio. Jego polemikę drukujemy wraz z odpowiedzią Riegla.

Niech teksty przemówią same za siebie; jednakże nie ma wątpliwości, że była to jedna z najgłośniejszych dyskusji o problemach ochrony zabytków. Tu, jak w soczewce, zbiegają się jej rozmaite wątki – artystyczne, filozoficzne, ideologiczne, techniczne. Dlatego właśnie jest tak istotna.

ISBN 838615627-9

9 798386 156275