
Epoka ruin prawdziwych

François Souchal, *Wandalizm rewolucji*,
tłum. Paweł Migasiewicz, Biblioteka Kwartal-
nika Kronos, Warszawa 2016, s. 374.

Czekając na barbarzyńców (Konstandinos Kawafis)

Na cóż czekamy, zebrani na rynku?

Dziś mają tu przyjść barbarzyńcy.

Dlaczego taka bezczynność w senacie?

*Senatorowie siedzą – czemuż praw
nie uchwalą?*

Dlatego że dziś mają przyjść barbarzyńcy.

Na cóż by się zdały prawa senatorów?

*Barbarzyńcy, gdy przyjdą,
ustanowią prawa.*

Robert od Ruin” to chyba jeden z najoryginalniejszych przydomków artystycznych. Ale nie ukrywam, że mam słabość do tego artystycznego spadkobiercy Piranesiego i jego obrazów, ukazujących prawdziwe bądź wymaginowane pozostałości po antycznych budowlach.

Ten wybitny artysta, swego czasu jeden z najbardziej poważanych we francuskiej monarchii, w roku 1794 dosłownie uciekł spod ostrza. Wypuszczony kilka dni po zgilotynowaniu Robespierre’a i członków jego gangu dowiedział się, że w trakcie dziesięciomiesięcznego uwięzienia otarł się o śmierć. Zamiast na nim egzekucji dokonano na przypadkowej osobie – banalna biurokratyczna pomyłka, zapewne wiele takich miało miejsce i będzie się

wydarzać na obrzeżach wielkich urzędniczych machin terroru.

Takie były dziwne zakręty dziejowe, że ofiary jednej rewolucyjnej kamaryli stawały się bohaterami kolejnej. Podczas dyktatury termidoriańskiej został mianowany członkiem „komitetu pięciu”, którego zadaniem było zarządzanie muzeum sztuki w Luwrze. Nie był w tym nowo wykreowanym przybytku sztuki po raz pierwszy, już uprzednio Jean David – malarz i rewolucjonista – pierwszy dyrektor muzeum sztuki w dawnym pałacu królewskim, pozwolił w nim dorabiać wybitnym artystom, w tej grupie także i Robertowi.

W 1796 roku, w czasie zasiadania na ważnej posadzie, Hubert Robert tworzy zaskakujące dzieło. Obraz przedstawia główną galerię Luwru, od pięciu lat już państwowego muzeum, jako nowoczesną galerię muzealną. Pałac królewski pozbawiony został dachu, wraz z więźbą, a na jego miejscu umieszczono – imponujące w swym rozmachu – przeszklone pokrycia, zapewniające doskonałe, zenitalne oświetlenie. Ściany zasłonięte dziełami sztuki, a galeria wypełniona jest ludźmi podziwiającymi bądź kopiującymi nagromadzone dzieła sztuki. Drugim elementem owego swoistego dyptyku jest przedstawienie tej samej galerii jako ruiny. Zawalony dach i zalegające na podłodze ułamki dekoracji architektonicznej oraz rzeźb upodabniają były pałac królewski do rzymskich ruin. Całości wizji dopełnia malarz – niepomny na otaczające go zniszczenie, z zapalem szkicuje posąg Apolla.

Ale nie sam obraz jest w gruncie rzeczy najciekawszy, najdobitniej przemawia do nas szkic towarzyszący dziełu. Ta sama wielka galeria jest spustoszona, ściany ogołoczone i dach zawalony, lecz nie ma już artysty z jego szkicownikiem, a jedyną ludzką postacią jest kobieta paląca na ognisku potrzaskane meble. Ten szkic tworzy wizję o wiele bardziej niepokojącą – bardziej niż romantyczne ruiny widzimy tutaj obraz upadku Rzymu, przestrozę przed najazdem barbarzyńców.

Jak rozumieć dzieło Huberta Roberta? Nie mam przekonania, że jest to jedynie kolejny romantyczny obraz ruin, tym bardziej nie przemawia do mnie interpretacja, że mamy do czynienia z romantyczną ironią. Kluczem do rozumienia obrazów ukazujących galerię Luwru oraz towarzyszącego im szkicu stała się dla mnie książka François Souchala *Wandalizm rewolucji*.

Souchal podjął się zadania niemalże niewykonalnego, po dwustu latach ukazał obraz zniszczeń kultury francuskiej, jakie zostały wykonane przez Wielką Rewolucję Francuską. Trudność misji polegała nie tylko na tym, że po wielu pokoleniach należało stworzyć katalog zniszczeń. Podstawowym problemem było ukazanie, że wandalizm rewolucji nie był serią przypadkowych incydentów, lecz świadomą, intencjonalną akcją. Ten cel uderzał w zasadniczy nurt opisu wydarzeń przełomu osiemnastego i dziewiętnastego stulecia, wedle którego siły wiedzy, wolności i postępu obaliły zmruszały i zdegenerowany reżym, który i tak chwiały się pod ciężarem swego zepsucia. Zatem – jak nauczają nas

podręczniki historii – jeżeli mamy do czynienia z wandalizmem, to był on bądź to wynikiem rewolucyjnego zapału, bądź to efektem działania aferzystów, którzy – jak to zazwyczaj bywa – chcieli się dorobić w czasie przemian.

Słowo „wandalizm” spopularyzował (przy okazji uzurpując sobie jego autorstwo) Grégoire, konstytucyjny kapłan i działacz rewolucyjny. Oddamy zatem jemu głos:

Gdy po raz pierwszy postulowałem powstrzymanie tych dewastacji, odplącono mi ponownie mianem fanatyka; twierdzono, że pod pozorem miłości do sztuki chciałem ratować trofea zabobonu. Dochodziło jednak do tak wielkich ekscesów, że w końcu mój głos mógł zostać z pożytkiem zrozumiany i zezwolono w Komitecie, bym przedstawił Konwentowi raport przeciwko wandalizmowi. Stworzyłem słowo, by zabić rzecz [za: Souchal, s. 12].

O ile sam autor omawianej książki podważa dobrą wolę kapłana z Lotaryngii, to nie odmawia mu trafności użytego zwrotu, i słusznie. We wspomnianym powyżej szkicu Roberta od Ruin także widać odbicia historii upadku imperium. Ruiny są bowiem nie tylko świadectwem dwóch ścierających się ze sobą w dziejach potęg. Potęga Imperium Romanum została zniszczona przez potęgę barbarzyńskiej furii. Robert malujący przez wiele lat doceniane (i kupowane!) przez znawców obrazu z ruinami rzymskich budowli doskonale wiedział, co znaczą ruiny wielkiej galerii

królewskiej siedziby zamienionej w narodowe muzeum. Jakże interesująco z tym szkicem współbrzmia, zapisane w *Salonie 1767*, słowa Diderota:

Z jakim zdumieniem, z jaką ciekawością patrzę na to strzaskane sklepienie, na zwalły piętrzące się nad tym sklepieniem! Ludy, które wzniosły ten pomnik, gdzie są? Czym się stały? W jaką ogromną głębię, milczącą i ciemną, zanurzy się moje oko? W jakim cudownym oddaleniu znajduje się część nieba, którą dostrzegam w otworze sklepienia!¹

Był więc, opisany w książce Souchala, paroksyzm zniszczenia prawdziwym wandalizmem – i wszyscy świadomi obserwatorzy tego zniszczenia wiedzieli, że mamy do czynienia z usuwaniem starego porządku i wszystkich jego pozostałości. Analogia do upadku Rzymu była jak najbardziej prawidłowa. Problem leżał przede wszystkim w ocenie zaistniałych faktów.

Souchal stoi na stanowisku twardym i zdecydowanym, wydarzenia związane z rewolucją we Francji były największą katastrofą w dziejach tego kraju, a w każdym razie jeżeli chodzi o zniszczenia tkaniki kulturowej narodu. Nie chodzi tutaj jedynie o zabytki – chociaż one są jakby materializacją problemu. W zakończeniu swej książki pisze:

Lekcja, którą trzeba wyciągnąć z wandalizmu rewolucji, jest naszym zdaniem wieloraka.

Jest nią śmiertelne niebezpieczeństwo ideologii, zakwestionowania tego, co stanowi o wielkości i szlachetności człowieka, szczególnie jego wiary religijnej, na rzecz złudnej sakralizacji „praw człowieka”, które nigdy nie były tak ignorowane i deptane jak w czasach tej rewolucji. Wandalizm, który przypisuje winę rzeczom, jest przejawem nietolerancji, fanatyzmu i wreszcie głupoty. Głupoty wulgarnej i podłej; głupoty, która pali figury Matki Boskiej przez całe wieki otoczone czcią pokoleń i pokoleń wiernych. (...)

Wandalizm rewolucji był jednym z wielkich kataklizmów historii kultury i sztuki Francji i Zachodu. Ponieważ społeczeństwo polityczne XIX i XX wieku wywodzi się w znacznej mierze z rewolucji i jej mitów, zakres tego kataklizmu był zazwyczaj zaciemniany i pomniejszany. Spowodowane przez niewybaczalny wandalizm straty w tym, co stanowiło o wielkości i pięknie kraju, są przeogromne [Souchal, s. 343].

Z całą pewnością nie tylko spadkobiercy rewolucji, ale przede wszystkim sami rewolucjoniści nie zgodziliby się z tak jednoznacznym osądem. Oczywiście nie chodziłoby o jednoznaczność, oni byli przekonani, że tworzyli coś wspaniałego i należało po prostu pozbyć się złogów starego świata. I że nie był to wandalizm niszczący cywilizację, lecz krwawy wysiłek budujący nową – o wiele lepszą – rzeczywistość. Wspomniany obywatel Grégoire stoczył prawdziwą walkę, aby ukazać

¹ D. Diderot, *Salon 1767*, tłum. J. Kott, w: E. Grabska i M. Poprzęcka (red.), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa 1989, s. 93.

rewolucję jako dbającą o dobro wspólne (a jego rola miała być w tych bojach do-prawdy znacząca), zaś wandalskie wybryki były raczej błędami i wypaczeniami niż- li rewolucyjną zasadą. Souchal poświęca jego twierdzeniom cały osobny rozdział, ale śmiało można powiedzieć, że w gruncie rzeczy cała książka jest próbą udowodnie- nia, jak bardzo obywatel książdz kłamał.

Warto także przytoczyć słowa deputo- wanego Konstytuanty Barère'a:

Rewolucje ludów barbarzyńskich niszczyły wszystkie zabytki i wszelki ślad po sztuce zdaje się zatarty, rewolucje narodów oświe- conych je zachowują i upiększają, a pod za- pładniającym spojrzeniem prawodawcy sztuka się odradza i staje się ozdobą imperium, którego prawdziwą chlubą są dobre prawa [za: Souchal, s. 121].

Zatem stare czasy upadły, a nowe nade- szły, nie żal było niektórym żałować nie- uniknionych, choć ubocznych strat.

Oczywiście szalenie trudno byłoby przedstawić taką ocenę w przypadku Hu- berta Roberta. W literaturze nie mamy żadnych świadectw na ten temat, żadnych listów, notatek... wskazany przeze mnie szkic do obrazu jest jedynie poszlaką, i do tego naprawdę bardzo wątłą. A i w książce Souchala występuje on raz, wspomniany jako twórca zniszczonych w czasie rewo- lucji obrazów. Trochę szkoda, bo warto byłoby skonfrontować postawę artysty – ulubieńca starego reżymu – z postawą urzędnika nowego ładu, choćby nawet czasowo prześladowanego.

Trudno sobie wyobrazić, co czuł i my- ślał artysta, którego dzieła zostały niszczone przez nową siłę, a który jednocze- śnie zarządzał zbiorami sztuki w imieniu tych, co uznali, że są takie prace, które nie zasługują na istnienie. Jak wyglądała owa rzeź, opisuje szczegółowo, czasami wręcz zbliżając się ku monotonii, Franço- is Souchal. Wandalizm przeciwko królowi, pałacom, pomnikom, religii, klasztorom i przeszłości... wandalizm skierowany w gruncie rzeczy przeciw wszystkiemu. Drastyczność opisów w istocie udowad- nia fałszywość słów Barère'a. To nie było kreowanie nowego imperium, to było niszczenie tego, co jest, co było...

Warto zwrócić uwagę, że rabunki i zniszczenia nie dotyczyły jedynie Fran- cji, w 1798 roku do Luwru przywieziono z Rzymu jeden z najszlachetniejszych posą- gów starożytności – tak zwaną Grupę Laokoona. Już w okresie renesansu, gdy figura została odkryta, wzbudziła jedną z największych sensacji. Giuliano da San- gallo, architekt Papieża Juliusza II (della Rovere), w wykopanej w rzymskich *grot- tae* grupie rozpoznał owo – opisane przez Pauzania – arcydzieło. Przechowywane w pałacach papieskich, zostało ostatecznie zarekwirowane przez rewolucyjne armie i przewiezione do Paryża.

Jeżeli Robert od Ruin był świadkiem instalacji posągu w Paryżu – a jako pra- cownik muzeum zapewne był – musiał sięgnąć pamięcią ćwierć wieku wstecz. Bowiem dwadzieścia lat wcześniej nama- lował jedną z piękniejszych, a zarazem nostalgicznych dzieł w swym *oeuvre*. Jest

w nim pewna zgodność z wizją galerii muzeum w Luwrze. Dla osób poszukujących spirytystycznych podniet zapewne zastanawiająca i wskazująca na romantyczny profetyzm. Ale to poszukiwanie natchnień i prorocत्व jest drózką dla szaleńców, historyczna wizja odkrycia pięknego posągu stworzona w czasach potęgi monarchii francuskiej nie ma nic wspólnego z egalitarnym muzeum dla ludu. Ale wspomnienie musiało w duszy Huberta Roberta potrącić jakieś struny.

Czy żywił jakieś sentymenty wobec Rzymu – ówczesnej stolicy sztuki, w której spędził sporą część życia? A może podzielał dziki nacjonalizm rewolucyjnych tłumów?

Souchal nie pozostawia żadnych złudzeń:

Rewolucjoniści przybrali swoje postęпки w piękne preteksty. Rozumowanie jest następujące: Francja stała się ojczyzną Wolności, a więc latarnią ludzkości. Cały świat musi przyjść do tej latarni, żeby się oświecić. Skoro sztuki przyczyniają się do wyniesienia ludzkości na wyższy poziom dzięki oświeceniu i postępowi nauk, które stały się dobrem wszystkich za sprawą rewolucji, to dziedzictwo artystyczne powinno zostać zgromadzone, skupione we Francji, która udzieli lekcji całemu światu. Inne kraje powinny więc z wdzięcznością i gorliwością zrzec się swoich bogactw artystycznych na rzecz nowych Aten, gdyż to Paryż będzie ośrodkiem tego ruchu. Wypada stwierdzić, że rewolucjoniści stali się zagorzałymi nacjonalistami; ale uderzenie w tę strunę, ekscytowanie szowini-

zmu Francuzów było dobrą metodą, by zapomnieli oni o nieszczęściach obecnych czasów, o swym niedostatku, a także o okropnościach i nieprzemysłanych zniszczeniach [Souchal, s. 334-335].

Nie zapominajmy, że całe kolejne stulecie – ideowo zrodzone w okresie wielkiej rzezi zwanej rewolucją – jest czasem zwolnienia do europejskich metropolii zabytków z krajów peryferyjnych bądź podporządkowanych. Skąd niby wziął się w Berlinie pergamoński ołtarz, asyryjskie lamassu w National Museum czy afrykańskie i azjatyckie monumenty? Głębokie przekonanie o tym, że to właśnie nasze „mathomy” powinny gromadzić światowe pamiątki dziejów i arcydzieła sztuki. Stąd też przeświadczenie, że państwowe muzea powinny gromadzić sztukę wcześniej posiadaną przez niewłaściwych ludzi bądź na przykład kościoły i klasztory. Czy zapomnieliśmy spory o zwrot do kościołów dzieł sztuki przechowywanych w muzeach, jakie toczyły się w Polsce w latach dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia? I czy zapomnieliśmy, że Grecy czy Turcy wciąż żądają zwrotu dzieł wywiezionych do Paryża czy Londynu?

Rzeź kultury francuskiej zaprezentowanej po dwustu latach przez francuskiego historyka sztuki powinna kojarzyć się przede wszystkim ze stratami, jakie polska kultura poniosła na skutek niemieckiej i sowieckiej okupacji oraz tak zwanych przemian po II wojnie światowej. Ciekawe, że zapominamy o tym, że reforma rolna przyniosła nie tylko zmiany

społeczne (a przede wszystkim własnościowe), i jakże mało piszemy o tym, ile obrazów, rzeźb czy po prostu zabytków architektury (czasami przeciętnej, czasami wybitnej) zaginęło w czasie wypędzania „obszarników” z ich siedzib. Straty dokonane rękoma niemieckimi czy sowieckimi są łatwiejsze do strawienia.

Jest jednak pewien problem, wobec którego stajemy i dzisiaj. Nieustannie odzywają się obrońcy pomników i pamiętek po dawnych, komunistycznych czasach. Wskazują na naszą – rzekomo polską – skłonność do braku szacunku do przeszłości i warcholstwo historyczne. Czy obalenie pomników Dzierżyńskiego i „czterech śpiących” możemy porównać do zniszczeń dokonywanych przez sankiulotów i pokrewnych w Paryżu i na prowincji?

Każdy, kto przeczyta książkę Souchala, będzie wiedział, że nie, nie ta miara, nie ten poziom. Wreszcie nie te obiekty... Przeciętny pomnik bądź to „wyzwolicielem”, bądź to „utrwalaczem” był kiczowatą fabryczną produkcją. Także pomniki zamawiane przez władzę „ludową” przeważnie odznaczały się tandetnym wykonaniem i socjalistyczno-jarmarczną estetyką. A jeżeli nawet powstały jakieś

dzieła, o poziomie wyższym niż przeciętna nędza estetyczna, to nie zostały zniszczone – chociaż budzą często niechęć. Kategoria estetyczna ma znaczenie, gdy oceniamy prawdziwy lub rzekomy wandalizm. A ocena estetyczna to wciąż pytanie o wartości.

Na zakończenie należy powrócić do Roberta od Ruin. W jego dorobku znajdujemy jeszcze jeden obraz swą treścią związany z książką Souchala. Scena odgrywa się w podziemiu o rozłupanym – na wzór Piranesiego – sklepieniu. Powyżej owej wyrwy widzimy konstrukcję wspaniałej gotyckiej katedry. A wewnątrz krypty – jakby w piekielnej pieczarze, krzątają się utrudzeni mężczyźni. Noszą głazy i otwarte trumny. W pozornie beznamietnej scenie widzimy jednakże coś odmiennego niż remont murarski, archeologiczną krzątanię czy też konserwację zabytków. Obraz nosi tytuł „Naruszenie skarbców królewskich w bazylice Saint-Denis”. Jakie treści niesie, jakie emocje artysty ukazuje?

Na te pytania trudno odpowiedzieć; może potraktowane komplementarnie oglądanie obrazów Roberta od Ruin i czytanie Souchala pozwolą nam na odszukanie właściwego rozwiązania tej szarady. ■

Juliusz Gałkowski