

Kruszelnicki, Zygmunt

O wyższości naśladownictwa nad oryginałem

Acta Universitatis Nicolai Copernici. Zabytkoznawstwo i Konserwatorstwo 13 (186),
207-216

1989

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Zygmunt Kruszelnicki

O WYŻSZOŚCI NAŚLADOWNICTWA NAD ORYGINAŁEM

Zarys treści. Autor wysuwa hipotezę, że w pewnych wypadkach dzieła zrealizowane w tzw. stylach historycznych wykazują większą ekspresję i sugestywność, aniżeli obiekty tzw. oryginalne, utrzymane w analogicznych stylach. Hipoteza ta zademonstrowana została na szeregu przykładów, następnie zaś w kilku punktach zarysowano próbę wytłumaczenia jej przyczyn.

Dlaczego miniaturowy zamek Vajdahunyad, wzniesiony w 1896 r. w Parku Tysiąclecia w Budapeszcie, o wiele bardziej odpowiada naszej idei „średniowiecznego zamku”, aniżeli ruina wzniesionego na przełomie I i II ćwierci XV w. zamku w Dybowie pod Toruniem?

Dlaczego w gotyckim, gruntownie restaurowanym zamku w Miśni, wnętrza pokryte w XIX w. polichromią wywierają wrażenie nieporównanie bardziej sugestywne, aniżeli te, które po drugiej wojnie światowej przywrócono do tzw. „stanu pierwotnego”?

Dlaczego gobelin Williama Morrisa — wykonany według projektu Edwarda Burne-Jonesa i znajdujący się w dwu replikach w Oxfordzie i Leningradzie — ze sceną *Holdu Trzech Króli* ucieleśnia w naszych oczach ideę sztuki quattrocenta o wiele pełniej, aniżeli jakiegokolwiek dzieło, wykonane w ciągu XV w.?

Te trzy pytania wyjęte są tylko na chybił-trafił z tysiąca możliwych. A wszystkie one sprowadzają się — w różnych dziedzinach i odmianach — do jednego podstawowego problemu: dlaczego w pewnych wypadkach obiekt należący do sfery historyzmu, nawiązujący świadomie do dzieł pewnej wcześniejszej epoki sprawia wrażenie czegoś ciekawszego i doskonalszego od tzw. „oryginalnych” i „autentycznych” dzieł tejże właśnie „wzorcowej” dla epoki¹?

¹ Charakter niniejszego artykułu powoduje, iż zrezygnowano tu ze zwykłego aparatu przypisów. Pragnę podkreślić jednak, że inspirację dla punktu wyjścia tej problematyki zawdzięczam w szczególności pracom: H.G. Evers, *Tod, Macht und Raum als Bereiche der Architektur*, München 1939; wyd. 2: 1970, *passim*, a zwłaszcza s. 205 i n.; tenże, *Vom Historismus zum Funktionalismus*, [w:] *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif*, München 1965, s. 118 i n. Wspomnieć należałoby też o artykule:

Oczywiście można by z łatwością — w sposób banalny i posiadający zresztą w literaturze przedmiotu wiele wzorów — replikować na te pytania trzema np. (dla symetrii) przykładami: a więc przecież — jak wiadomo — katedra Notre Dame w Paryżu jest „lepsza” od paryskiego kościoła św. Klotyldy, katedra św. Szczepana w Wiedniu „lepsza” od Votivkirche w tymże mieście, zaś kościół Mariacki w Krakowie przewyższa krakowski kościół jezuicki Serca Jezusowego — chociaż ten ostatni przykład nie jest już tak prosty, jak dwa poprzednie.

Ale oczywiście nie o takie aspekty tu idzie. Nie darmo przytaczałem jako przykład wnętrza zamku w Miśni. To właśnie, co stanowi jakby różnicę pomiędzy wnętrzami z wystrojem XIX-wiecznym a wystrojem, czy raczej brakiem wystroju, we wnętrzach „przywróconych do stanu pierwotnego” — to jest istota tego, o co nam tu idzie. Gdyby wyobrazić sobie, że z owych wymienionych tu przed chwilą gotyckich obiektów wyparowało nagle wszystko, co w nie włożył wiek XIX i ewentualnie początek XX — wówczas dopiero należałoby porównać to, co by z nich zostało z tym, czym są obecnie.

Od dawna uznano za rzecz oczywistą, iż w ramach XIX-wiecznego historyzmu istnieje głębokie sprzężenie pomiędzy twórczością „nową”, a więc realizowaną na surowym korzeniu oraz tą, która wypowiada się poprzez gruntowne restauracje i poprzez wyposażanie dawnych, historycznych obiektów w nowy historyzujący² wystrój.

W tym właśnie głębokim, a jednocześnie subtelnym sprzężeniu, tkwi, jak sądzę, jedna z nici, wiodących w kierunku najistotniejszych aspektów omawianego tu zagadnienia. Wyróżnić dało by się tu jakby trzy szczeble, trzy etapy wśród stopni i sposobów powiązania nowych „historyczystycznych” dzieł z dawnymi „historycznymi” obiektami.

Pierwszym z nich jest właśnie ów XIX-wieczny³ nalot na dawniejszych zabytkach, nalot spowodowany najczęściej restauracjami, ale rów-

R. Zeitler, *Die Baugeschichte des Doms zu Uppsala*, [w:] *Aspekte zur Kunstgeschichte von Mittelalter und Neuzeit Karl Heinz Clasen zum 75 Geburtstag*, Weimar 1971, s. 359 i n.; pewne styki z powyższą problematyką wykazuje pojęcie swoistego „równania w górę” w architekturze 2 połowy XIX w., por.: P. Krakowski, *Fasada dziewiętnastowieczna. Ze studiów nad architekturą wieku XIX*, Zeszyty Naukowe UJ, DCII, Prace z historii sztuki, z. 16, Warszawa-Kraków 1981, s. 55 i n., a zwłaszcza s. 80 i n. Wśród publikacji, jakie ostatnio pojawiły się w Polsce — częściowo już po napisaniu niniejszego artykułu — pewne ogólne pokrewieństwa problematyki wykazują np.: J. Gaus, *Neugotik und Denkmalsgedanke*, [w:] *Religion — Kunst — Vaterland. Der Kölner Dom im 19 Jahrhundert*, hrsg. v. O. Dann; Köln 1983, s. 29 i n.; F. A. Walker, *Romantic Nationalist Architecture and Stylistic Subversion in the 19th Century Town*, *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki*, 19, 1984, z. 1—2, s. 7 i n. Wiele też zawdzięczam rozmowom i dyskusjom, zwłaszcza z mgr Marią Michnowską i drem Bogusławem Mansfeldem.

² Tego przymiotnika używam w dalszym ciągu jako formy pochodnej od rzeczownika „historyzm”.

³ Mówiąc ogólnie o wieku XIX mam na myśli okres trwający do 1914 r.

niez i wyraźnym dodawaniem nowych, historycystycznych elementów. Drugim jest budowa zupełnie nowych obiektów w dawnym stylu, z reguły nawiązujących w jakimś stopniu do określonych dawnych budowli, jak np. meczet w Leningradzie do zabytków starej Samarkandy. Trzeci wreszcie sposób — znajdujący zastosowanie przede wszystkim w malarstwie i grafice — to przedstawianie na nowo w scenach historycznych wizji dawnego życia i wydarzeń, rzecz jasna z uwzględnieniem ówczesnej kultury materialnej i sztafażu architektonicznego.

Ten trzeci aspekt, jak wiadomo, niejednokrotnie łączy się z drugim, mianowicie w wypadkach, gdy autor przedstawiający scenę, rozgrywającą się np. we wcześniejszym średniowieczu, stylizuje swe dzieła na miniatury romańskie itp. Bardziej subtelny i skomplikowany byłby wypadek, w którym styl przedstawienia i epoka przedstawiana uzyskałyby pomiędzy sobą dodatkowe relacje. Tak np. teoretycznie można by sobie wyobrazić ilustracje do *Jerozolimy wyzwolonej* Tassa, wykonane w początku XX w., utrzymane w charakterze, w jakim mniej więcej w końcu XVI w. wyobrażano sobie atmosferę końca XI w.

Późnym i skromnym, ale nie mniej charakterystycznym przykładem są ilustracje Leli Pawlikowskiej do przedwojennego wydania *Szaleńców Bożych* Zofii Kossak-Szczuckiej. Utrzymane w duchu „prerafaelickiego” włoskiego Quattrocenta, jako najbardziej przydatnego dla odtworzenia legend hagiograficznych — ukazują w tej szacie stylistycznej zarówno wydarzenia, rozgrywające się w okresie wczesnochrześcijańskim, jak też i np. w zaawansowanych czasach nowożytnych.

Nas jednak — zgodnie z przyjętym na początku artykułu założeniem — zajmują tu nie tyle sprawy twórczości — lecz przede wszystkim problem recepcji. Czas więc wrócić do podstawowego pytania: jakie to są te specyficzne walory, które pozwalają odnajdywać w sztuce historycystycznej przeżycia głębsze, bogatsze i bardziej wielostronne, aniżeli w owej — stanowiącej dla niej pierwotny wzór — samej sztuce historycznej?

Sądzę, że problem ten dałoby się ująć w kilku, ściśle ze sobą nawzajem sprzężonych, aspektach. Spróbujmy w ogólnych zarysach rozpatrzyć je po kolei.

Po pierwsze — a ten wzgląd jest, jak myślę, najbardziej banalny — w utworze historycystycznym potrafią skupić, jak w soczewce, najbardziej wartościowe i charakterystyczne cechy kilku różnych obiektów tzw. „oryginalnych”. W niejednym neogotyckim kościele dostrzec można wątki zaczerpnięte z kilku co najmniej różnych budowli średniowiecznych, w pierwszym z brzegu prerafaelickim obrazie znajdziemy kwintesencję wielu XV-wiecznych dzieł, nieraz zresztą jednocześnie z Włoch i z Północy. Tak samo np. w neobarokowym wnętrzu można swobodnie łączyć wątki, zaczerpnięte z wnętrza Wersalu, kościoła Vierzehnheiligen oraz kilku jeszcze innych obiektów.

Wszystko to jednak nie wyczerpywałoby jeszcze zagadnienia. Wiadomo, że rasowy pastisz potrafi być — właśnie dzięki swym przejawskrawieniom — bardziej „autentyczny” od wszystkich pierwotnych autentyków. Spróbujmy więc dalej szukać, problem musi leżeć gdzieś głębiej.

Wyobraźmy sobie jakiś zamek w stylu angielskiego późnego gotyku, obojętne, czy powstały poprzez tzw. „gruntowną restaurację” jakiegoś wcześniejszego zrujnowanego obiektu — czy też zbudowany zupełnie od nowa, wystrzelający na tle pochmurnego nieba swym szarym masywem ponad ciemną zieleń gęstwiny parkowej. Niech to będzie coś w rodzaju Hłubokiej koło Czeskiego Krumlowa, bo u nas w Polsce Kórnik przez swą miniaturową kubaturę nie pozwala należycie rozwinąć fantazji. Z czym kojarzy się nam taka budowla i jej najbliższe otoczenie?

Czyż nie wyobrażamy sobie jakichś snujących się widm — widma te mogą być swoiście późnośredniowieczne, ale oglądane są przez panów i panie z czasów Biedermeieru, lub też z czasów wiktoriańskich. I my też całą tę wizję oglądamy przez pryzmat tych ostatnich. Czyż nie przypominają nam się różne sceny z literatury — ale przecież bynajmniej nie z literatury średniowiecznej, tylko z tego nurtu, który gdzieś zaczyna się od *Zamku w Otranto* Walpole’a, a rozwija poprzez *Kobietę w bieli* Collinsa, i kończy na znacznie już nowszych horrorach i kryminałach. Owo średniowiecze jest zawsze obecne jako tło, tworzy niejako ową przestrzeń warunkującą, ale wypełniają ją ludzie znacznie nam bliżsi, ludzie sprzed kilkudziesięciu, stu, najwyżej stukilkudziesięciu lat. Oni właśnie, ich duch, duch twórców historyzmu stanowi ów pomost, który nam tak przybliża owe niby średniowieczne, a w istocie romantyczne czy neoromantyczne mury, wieże lub ostrołukowe okna.

A teraz wyobraźmy sobie jakąś budowlę z czasów późnego baroku czy nawet manieryzmu, nigdy już potem w sposób widoczny nie restaurowaną. Jakie skojarzenia obiekt taki jest w nas w stanie wywołać? Z ludźmi w strojach z XVII czy początku XVIII w.? Ależ są nam oni w swej mentalności w gruncie rzeczy obcy, pomimo wszystkich wspomnień i pamiątek z tych czasów. Naprawdę zaczynamy rozumieć ludzi dopiero gdzieś od czasów Rewolucji Francuskiej.

Można by co prawda widzieć ich wszystkich poprzez pryzmat Dumasa-ojca, Sabbatiniego i cały nurt „płaszczka i szpady” — wówczas jednak oglądamy znowu wiek XIX i dopiero przez jego pośrednictwo docieramy do XVII.

Podobnie kontemplując obraz z czasów quattrocenta w istocie mało wiemy o tym, czego chcieli i co myśleli jego twórcy przed pięciuset z górą laty; niewiele w istocie pomogą przy tym wszystkie nowsze odkrycia ikonograficzne na ten temat. Prawdziwe subiektywne przeżycie powstanie w nas dopiero wtedy, gdy wytworzymy w sobie i rzutujemy niejako w owo dzieło sztuki pewien szczególny nastrój. Jednakże jest to nasz i tylko nasz nastrój, nie zaś nastrój ludzi z XV stulecia.

Z gruntu inaczej przedstawia się rzecz, gdy będziemy rozpatrywać np. Dantego Gabriela Rossettiego *Ecce Ancilla Domini* czy Burne-Jonesa *Król Kofetua i żebraczka*. Tutaj ten szczególny nastrój został niejako zobiektywizowany już przez samego twórcę i w jakiś sposób wmontowany w strukturę ideową obrazu. Tu już nie musimy sobie nastroju sztucznie wytwarzać dokoła obrazu, tu i obraz i nastrój jest już od razu gotowy. Jest to nastrój ludzi nie sprzed pięciuset, lecz sprzed stukilkudziesięciu laty, ludzi już nam bliskich, ludzi reprezentujących tę samą formację kulturową co my, a jednocześnie ludzi też należących już do historii, ale do tego samego jej rozdziału, co my sami. I ci ludzie utrwaliли na swych obrazach to, co odczuwali w odniesieniu do quattrocenta, a my to możemy powtórnie przeżywać.

Do tego dochodzi dalszy jeszcze aspekt. Oto sztuka historycystyczna potrafi dodawać do poszczególnych kreacji nowe — jakby dodatkowe — warstwy przeżyć estetycznych. Tak więc kontemplując dzieła par excellence sakralne, jakimi są witraże fryburskie Józefa Mehoffera — ta ostatnio spopularyzowane dzięki monumentalnej publikacji T. Adamowicza — odnajdujemy np. w przedstawieniach św. Katarzyny i Barbary — i nie tylko tam zresztą — elementy typowej baśniowości zupełnie przedtem nieobecne w tego rodzaju utworach. Baśniowość ta nakłada się jakby na treść sakralną na podobieństwo fantastycznej szyby.

Innego zupełnie rodzaju baśniowość — również jednak nakładającą się na pierwotną, z gruntu odmienną treść — odnaleźć możemy z łatwością w wyobrażeniach o tematyce XVIII-wiecznej, poczynając od Beardley'a aż do Aleksandra Benois włącznie, wraz z wszystkimi drobniejszymi pochodnymi. Na kanwie tematycznej owego w gruncie rzeczy pustego i frywolnego życia dworskiego, rozsnuta tu została pajęczyna jakiejś poetyckiej zadumy, o jakiej w świecie sprzed dwustukilkudziesięciu laty nikomu się nie śniło. Ów dworski świat barokowo-rokokowy miał zresztą szczególne szczęście do historyzmu: najpierw percypowano go poprzez okulary romantyzmu początku XIX w., a następnie, w sto lat później, przez okulary neoromantyzmu percepowano już nie tyle nawet sam ów świat dworski, ile jego romantyczną wizję oplecioną dodatkowym bluszczem subtelnych wspomnień.

Jeśli idzie o średniowiecze, to weźmy chociażby najnowszą książkę Nielsa von Holst o architekturze krzyżackiej; jak wiele zyskują tam reproduktowane obiekty przez to, że w znacznym procencie ukazane zostały nie w fotografiach, lecz w XIX-wiecznej „starożytniczej” grafice.

Te zjawiska prowadzą nas do następnego z kolei aspektu omawianej problematyki. Otóż uważam, iż sam fakt ogarniania z okazji oglądu jednego i tego samego dzieła dwu różnych zgoła epok historycznych — już sam w sobie zawiera szczególne przeżycia i dodatkowe wartości estetyczne.

Weźmy dla przykładu — jednego z tysięcy możliwych — XVII-wiecz-

ną graficzną próbę rekonstrukcji *Arki Przymierza* ze świątyni jerozolimskiej. Myślimy więc o tym nie istniejącym od dawna obiekcie z X czy IX w. p.n.e. (teoretycznie wcześniej, ale w praktyce synchronizujemy ją z całą świątynią Salomona), a jednocześnie widzimy przed sobą formę zarówno skrzyni, jak i figur anielskich taką, jaka byłaby możliwa w czasach współczesnych Berniniemu i Borrominiemu. Myśląc więc o tym, jak w XVII w. myślano o *Arce Przymierza* — wówczas sprzed dwu i pół tysiąca lat — ogarniamy niejako swobodnie obydwie te epoki, wchłaniamy je w siebie, pozostając w istocie ponad nimi obydwoma.

Oczywiście ta sytuacja „balansowania” na krawędzi dwu z gruntu różnych epok historycznych i pozostawania jednocześnie na zewnątrz nich daje się jeszcze bardziej wzbogacić i skomplikować.

A więc oglądając obraz Eugeniusza Delacroix, przedstawiający scenę z *Ivanhoe'a* — *Templariusz porywający Rebeke* możemy wczuwać się w artystę, który z kolei wyobrażał sobie, jak w kilkadziesiąt lat wcześniej Walter Scott rekonstruował wizję wydarzeń, rozgrywających się w końcu XII w. Albo też tworząc dekoracje do 3 aktu II części *Fausta* ukazującej zderzenie na jednej płaszczyźnie antyku i późnego średniowiecza — można je ująć ani nie w stylu „prawdziwie” antycznym, ani późnośredniowiecznym — lecz wycisnąć na nich wszystkich piętno pierwszej tercji XIX w. Jak wówczas widziano obie te epoki, nie jak my je widzimy!

Wszystko to — a przykładów można by mnożyć bez liku — stanowi wyższe i bogatsze odmiany tego samego zjawiska, jakie na szczeblu elementarnym potrafi zrealizować wykształcony teoretycznie i praktycznie rysownik, ukazując własnoręcznie, „jak dziecko narysowałoby kota”. Może to zrobić doskonale, sam będąc niejako ponad i poza ukazywaną przez się wizją, ale znając dobrze zarówno obiektywny wygląd kota, jak i subiektywną mentalność wizualno-twórczą dziecka.

Przypominają się niezapomniane słowa Karola Irzykowskiego:

Tak wniknąć w swego wroga, tak do złudzenia naśladować go, tak umieć go na pamięć, tak znać jego język, jego sposób myślenia, żeby mu aż podpowiadać — jest probierzem wyższości jednego typu duchowego nad drugim, dowodem, że oto tutaj jedno koło większe obejmuje w sobie drugie mniejsze⁴.

Oczywiście w tym kontekście słowo „wróg” należałoby zastąpić słowem „prototyp” czy jakimś podobnym.

Dodajmy do tego jeszcze tylko, że najsubtelniejszym rodzajem pastiszu jest umieć wyobrazić sobie i zrealizować „pastisz do drugiej potęgi”, a więc zrobić pastisz tego, jakby w XVIII w. zrobiono pastisz na wiek XIII itd.

Kiedyśmy już z tych rozmaitych wyżyn zeszli do tak swojskiego słowa jak „pastisz”, zastanówmy się nad dalszym jeszcze, czwartym już z kolei aspektem omawianego tu zagadnienia.

⁴ K. Irzykowski, *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1913, s. 203.

Otóż obiekty, będące wytworami historyzmu, mają oprócz innych także jeszcze i tę zaletę, iż można z nimi niejako śmieiej i bardziej poufale na co dzień obcować, aniżeli z dziełami tzw. „oryginalnymi”. Spotykamy je na każdym kroku, bo jest ich po prostu więcej, nie są tak obwarowane różnymi „katalogowymi” (w sensie *Katalogu zabytków*) otoczkami i informacjami. Budowla w stylu historycystycznym, o której nic dotychczas nie wiedzieliśmy, może się w każdej chwili wyłonić niespodziewanie spośród drzew, nawet w świecie skądinąd dobrze nam znanym, podczas gdy „autentyczny” obiekt historyczny poprzedza niejako zawsze w naszej świadomości obfita odnośna literatura przedmiotu i dane inwentaryzacyjne.

Podobnie np. niespodziewanie ujrany we wnętrzu kościoła postnaza-reński obraz z cyklu Drogi Krzyżowej może nas zainteresować bardziej lub mniej, możemy go oceniać wyżej lub niżej, w zależności od naszych predyspozycji i zamiłowań. Natomiast średniowieczny ołtarz szafiasty z przedstawieniami pasyjnymi to zawsze jakaś pozycja głęboko ugruntowana w katalogach muzealnych czy topograficznych, pozycja, która a priori niejako narzuca nam zajęcie postawy „na baczność”. Znacznie mocniej jeszcze taki duchowy nacisk wywierają dzieła największych klasyków dawnego malarstwa — zwłaszcza od XVI do połowy XVIII w.

Krótko mówiąc, dzieła historycystyczne są nieporównanie bardziej związane z życiem, sprzężone głęboko z aktualnymi dla nas sprawami i problemami.

Czynniki te zbliżają nas bezpośrednio do piątego z kolei aspektu omawianego zagadnienia, któremu przyjdzie poświęcić parę chwil.

Okres historyzmu w architekturze — ale również i w większych założeniach przestrzennych, z drugiej zaś strony w niektórych dziedzinach rzemiosła artystycznego — jest jedynym na naszym gruncie przejawem pewnego nurtu, nie dającego się po prostu za pomocą jednego słowa zdefiniować.

Chodzi tu o coś, co w terminologii niemieckiej określa się mianem „Darstellende Architektur”, ale nie tylko. Ta ostatnia nazwa wydaje mi się zbyt wąska, bardziej chyba adekwatne i znajdujące zastosowanie w różnych dziedzinach twórczości jest określenie „Res-imagines”.

Jak wiadomo, termin ten spopularyzował na gruncie polskiej historii sztuki w niedawnych stosunkowo latach Jan Samek. To, co mam w tej chwili na myśli, posiada w stosunku do tamtego zakres i szerszy, i jednocześnie węższy.

Idzie mi o to, że obiekty historycystyczne często — tak często, że staje się to dla nich cechą charakterystyczną — oblekają się jakby w cudzą szatę, „udają” niejako co innego, aniżeli ich istotna treść.

Tak więc willa bogatego mieszczanina przybiera wygląd tajemniczego zameczku, fabryka — wygląd warownego zamczyska; ta subtelna różnica odcieni — zdrobnienia i zgrubienia nie jest tu przypadkowa. Siedziby

zwykłych biur przybierają postać magnackich pałaców; „pałacowy” wygląd posiadają też przez swe dekoracyjne fasady wielokondygnacyjne kamienice mieszczańskie, chociaż ich ogólne ukształtowanie i wmontowanie w pierzeje zdecydowanie zaprzecza wszelkiej „rezydencjonalności”.

Wielkowiejskie — ale i nie tylko wielkowiejskie — dworce kolejowe ze swymi wieżami zegarowymi przypominają kościoły, te ostatnie przez swe dekoracyjne fasady przypominają wspaniałe katedry, parkowe pawilony czy uzdrowiskowe pijalnie wód mineralnych przybierają postać mauretańskich pałaców z atmosferą „Tysiaca i jednej nocy”. Również samo parkowo-ogrodowe otoczenie niektórych zwykłych kościołów czy budynków użyteczności publicznej sugeruje przedpole jakiejś co najmniej władczej czy stołecznej siedziby. Odmian tu może być bez liku: tak np. krakowskie budowle Talowskiego już przez to samo, że będąc wzniesione od jednego rzutu na początku XX w. wyglądają, jakby narastały stopniowo i były restaurowane przez parę stuleci — także na swój sposób przynależą do gatunku res-imagines.

Żeby zaś przytoczyć jakiś przykład z najbliższego obszaru, wystarczy przypomnieć sobie sprzed niewielu laty dwie dawne toruńskie wodociągowe wieże ciśnień. Kolejowa, oglądana zza Wisły od strony parku, wysterczała wśród rozległej zieleni jak samotna baszta, zwieńczona blankowaniem. Miejska, przy ul. św. Józefa, piętrzy się — wraz z otaczającymi zabudowaniami — wśród gęstwy parku na podobieństwo malowniczej fortecy.

Podobnie z wnętrzami. Klasyczna apteka z głębi XIX w. przypomina swym wyglądem i atmosferą pracownię wielkiego uczonego alchemika. Klatka schodowa w urzędzie czy sądzie — analogiczne miejsce w cesarskiej czy królewskiej rezydencji. Co do przedmiotów pomniejszych zaś: mikroskop czy waga aptekarska z XIX w. to jakby urocze bibeloty, stworzone do zabawy i dekoracji. Zwykle urządzenia kotłowni czy hali wytwórczej to jakieś tajemnicze maszyny ówczesnej futurologii, kojarzące się z fantastycznymi ilustracjami do powieści Jules Verne’a.

Nieprzypadkowo wszystkie przykładowo wymienione tu rodzaje obiektów — od eklektycznych kamienic do aptekarskich retort — znalazły tak sugestywne odzwierciedlenie w XX-wiecznej grafice typu „realizmu magicznego”. Na naszym gruncie najpełniejsze odzwierciedlenie znalazł nurt ten w twórczości Daniela Mroza.

Jakież stąd wnioski? Jak wiadomo res-imagines początek swój biorą przede wszystkim z epoki baroku, jednakże realizacji w takim znaczeniu, o jakie tu idzie, doczekały się dopiero w okresie romantyzmu, postromantyzmu i neoromantyzmu. Stąd szczególnego znaczenia nabierają enklawy budownictwa i sztafażu historycystycznego.

Rozpatrując jakiegokolwiek typowe miasto w Polsce lub w którymś z krajów Europy środkowo-wschodniej — na Zachodzie sprawa jest trochę inna — zaczynamy od strefy historycznej, pozostającej w obrębie

dawnych obwarowań. Wszystko tam — bez względu na to, jak dalece było przebudowywane, restaurowane, odbudowywane — jest tym, czym zdaje się być: kamienica to kamienica, spichrz to spichrz, kościół to kościół, ratusz to ratusz, mur obronny to mur obronny i nic poza tym⁵.

Z kolei, gdy przejdziemy do dzielnic nowo powstających czy w ogóle współczesnych mamy do czynienia — *mutatis mutandis* — z analogicznym zjawiskiem. Osiedla mieszkaniowe, pawilony handlowe, zespoły przemysłowe, szpitale, kościoły — każdemu z tych pojęć odpowiada pewien jednoznaczny, wizualny kształt, pod którym nic już innego kryć się nie może.

Inaczej zgoła wygląda krajobraz architektoniczny na pół drogi pomiędzy dzielnicą tzw. „historyczną” a nowymi osiedlami, w strefie zabudowy, jaka powstała w ciągu XIX i początku XX w. Tu stale napotykamy niespodzianki i nigdy nie wiadomo, co w istocie kryje się za średnio-wiecznym murem obronnym, za renesansową czy barokową fasadą, za mauretańskim krużgankiem. Tu prawie każda budowla „udaje” coś większego, wspanialszego, a może i bardziej tajemniczego, aniżeli w istocie reprezentuje. Tu również oglądający widz czuje się jakoś podniesiony w wyższe rejony ponad swą codzienną mentalność i nawyki.

Tu jest jednym słowem ów zakątek romantyczny; tu otwarta furka do innego tajemniczego świata. I na tym bodajże najbardziej polega wyższość tak zwanej „sztuki naśladowującej”.

ON THE SUPERIORITY OF IMITATION ON ORIGINAL

(Summary)

The author is giving some thought to the problem: why in some cases works, consisting the product of „imitating” historicism appear to be more suggestive than „original” works of the given epoch. As the examples there are mentioned: miniature castle Vajdahunyad in Budapest, Neogothic interior decorations in the Meissen castle and the Gobelin with the *Adoration of Magi* scene, realized by W. Morris according to E. Burne-Jones, better, in the author's opinion, representing the stylistic tendencies of Gothic or Quattrocentum than original works of the given epoch.

In search of answer to this questions — the author puts forward a number of problems.

1. In the historicistic work (treated as an adjective corresponding with the historicism as a tendency) there are focussed together many of the most characteristic traits of the so called „original” objects.

2. The historicistic object — as the examples there are mentioned English-style castles and the pictures of pre-raphaelits — are as it were entwined by „historical” experiences of people creating them and assisting in their beginnings. Than as to

⁵ Abstrahuję w tym miejscu od wszelkich nowych adaptacji na muzea, instytucje kulturalne, stylowe kawiarnie, sklepy artystyczne.

say „two-ply-structure” of our experiences, we feel e.g. at the same time the spirit of the Middle Ages and the spirit of the XIX-th century perceiving these Middle Ages.

3. The very fact of possibility of simultaneous communion with the united cultural possession of the two different epochs, constitutes additional source of particular aesthetical experiences.

4. The „historicistical” works can be communed with in a way more „unceremoniously” and „commonly” than the so called „original” objects — the last ones impose a certain distance and „stand at attention” position. The „historicistical” objects are as to say more bound to life.

5. Architecture and also partially art crafts from the historicistic period of XIX-th and the beginning of the XX-th century consist something in a kind of „re-imagines”, reveal always something bigger and higher than its essence; e.g. a manufacturer’s residence in a form of a small Middle Ages castle, the regional authorities abode in a form of palace, provincial church in a form of a miniature Gothic cathedral etc.

6. This last aspect causes that e.g. towns’ quarters from the XIX-th and the beginning of the XX-th century, are — in comparison with earlier or later parts — comparatively the most mysterious and romantic places.