

# Malinowski, Kazimierz

---

## Dyskusja o zasadach konserwatorskich : poglądy i wnioski

---

Ochrona Zabytków 19/2 (73), 13-22

---

1966

Artykuł został zdigitalizowany i 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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## DYSKUSJA O ZASADACH KONSERWATORSKICH

### POGLĄDY I WNIOSKI

Problem zasad konserwatorskich, jakie powinny obowiązywać przy podejmowaniu i realizacji prac zmierzających do zabezpieczenia, odnawiania lub rekonstrukcji malowideł, nawet jeżeli wyłączymy z niego zespół zagadnień technicznych, jest problemem bardzo szerokim. Ma on jednocześnie podstawowe znaczenie, dotyczy przecież robót, które wolno podejmować, a ściśle mówiąc robót, których nie należy i nie wolno prowadzić. Chodzi więc o sprawę właściwego programowania prac konserwatorskich, które zależą przede wszystkim od celów i zadań, jakie wyznacza się czynnościom konserwatorskim. Cele i zadania zaś wyznaczyć może jedynie jasno określona rola zabytku we współczesnej kulturze.

Problem przez nas podjęty dotyczy teorii konserwatorstwa, której zbyt mało poświęcamy uwagi. Pewne postawy i stanowiska natury teoretycznej wykształciły się w dyskusjach i wypowiedziach czołowych konserwatorów. Wszyscy autorzy, zresztą nieliczni, którzy podejmowali to zagadnienie nie stworzyli, z wyjątkiem jednego Riegla, zamkniętego systemu teoretycznego i z reguły opracowywali jedynie przykazania wyprowadzone z ogólnie przyjętej postawy wobec relikwów przeszłości. Uzasadnienie takich wskazań było jednak najczęściej oparte na domniemaniu, co musi nas skłaniać do przeprowadzenia kontroli przyjętych przesłanek i wniosków. Taką kontrolą może być logicznie i konsekwentnie opracowana teoria.

Do podjęcia takiego zadania nie jesteśmy jeszcze przygotowani. Teoria bowiem, która by miała znaczenie praktyczne, a więc była powszechnie zaaprobowana i stosowana, powinna wyrastać z uzgodnionego stanowiska zainteresowanych osób. Stąd konieczne i pilne jest przeprowadzenie dyskusji, która by zbliżyła nas do wypracowania wspólnych poglądów. Teorie nie muszą być wprawdzie ogólnie obowiązujące i są w zasadzie propozycją rozwiązania problemu. W naszym jednak wypadku, gdy chodzi o programowanie czynności nieodwracalnych, powinno się zmierzać do opracowania takiego systemu, który by pozwalał na

ogłoszenie kodeksu przykazań obowiązujących. W zakresie konserwacji architektury został już proklamowany taki kodeks w formie Karty Ateńskiej i Karty Weneckiej z 1964 r. Dla konserwacji zabytków ruchomych sprawa jest jeszcze otwarta.

Teoria konserwatorska, obejmująca w zasadzie obydwa rodzaje zabytków — nieruchomości i ruchomych, była ustalana w ubiegłym stuleciu w formie doktryn. Zasadnicze założenia i wytyczne działania znajdowały zaś sformułowanie w normach prawnych, wydawanych w różnych krajach. Znana jest doktryna Viollet-le-Duca i teoria Riegla, zmodyfikowana przez Dvořaka. Wyznaczały one ogólne ramy postępowania odnoszące się do wszystkich rodzajów zabytków, ale główny akcent kładły na problemy związane z architekturą. Ten sam zakres obejmują ostatnie wypowiedzi na ten temat, z nielicznymi wyjątkami, w których omawia się wyłącznie sprawy zabytków ruchomych, a ściślej biorąc malarstwa. Problematyka podniesiona przez teoretyków i w aktach prawnych, dotyczy następujących zasadniczych zagadnień:

1. pojęcia zabytku,
2. pobudek skłaniających nas do pietyzmu wobec zabytków,
3. norm postępowania konserwatorskiego.

Wspomniany już Riegl rozpoczyna swoje rozważania od określenia pojęcia zabytku. Istotnym elementem tej definicji jest cecha przekazu historycznego, jaką posiada, względnie powinien posiadać każdy obiekt zabytkowy.

Ten historyczny aspekt jest też głównym elementem wszystkich definicji sformułowanych w ustawach konserwatorskich różnych krajów. Nasza ustawa z 1962 r. w formule określającej pojęcie zabytku idzie w tym samym kierunku. Dobrem kultury, w rozumieniu tego dokumentu „jest każdy przedmiot ruchomy lub nieruchomy, dawny lub współczesny, mający znaczenie dla dziedzictwa i rozwoju kulturalnego, ze względu na jego wartość historyczną, naukową lub artystyczną”. W tej definicji aspekt historyczny i dokumentarny

został uznany za główną, w zasadzie wyłączną cechę wyróżniającą obiekty zabytkowe. Ważnym elementem tak skodyfikowanego pojęcia jest przy tym wyraźne odniesienie wartościowania do współczesności, twierdzenie, że wybór może i powinien dokonywać się z pozycji wartości, które są aktualne w dzisiejszej kulturze.

Wśród walorów i pobudek, które skłaniają nas do zakwalifikowania danego obiektu jako przedmiotu zabytkowego i roztoczenia nad nim opieki, Riegl wyróżnia trzy zasadnicze rodzaje: kryteria podyktowane naszym zainteresowaniem historycznym, kryteria, które wyznacza poczucie „dawności” i kryteria wynikające z potrzeb i postulatów współczesności, wśród których rozróżnia wartościowanie estetyczne i użytkowe.

Kryteria historyczne wynikają z poczucia ciągłości kulturalnej. Wartość historyczna polega na tym, że reprezentuje jakiś etap rozwojowy twórczości ludzkiej. Z tego powodu postuluje się, zdaniem Riegla, zachowanie obiektu jako nie sfalszowanego dokumentu; dopuszczalne jest wszakże wykonanie kopii, pod tym jednak warunkiem, że traktowana będzie jako materiał pomocniczy.

Poczucie „dawności”, i wynikające z niej konsekwencje, mają swe źródło w świadomości przemijania wszech rzeczy. Polegają one na tym, że obiekt stanowi dla nas substrat emocjonalnego przeżycia nieuchronnego procesu stawania się i przemijania. Z punktu widzenia tej kategorii odczuwania obiekt nie powinien być zabezpieczony.

Kryteria artystyczne zostały przez Riegla zaliczone do grupy wartości wyznaczanych przez współczesność, ponieważ — odkąd zarzuciliśmy pojęcie absolutnego kanonu — możemy mówić tylko o relatywnej wartości artystycznej, opartej na współczesnym widzeniu i postawie artystycznej (Kunstwollen). Ta postawa skłania nas do zabezpieczania, a czasami nawet do daleko idącej restauracji.

Te kryteria i pobudki wartościowania, przez Riegla krótko określane jako „wartości”, występują często równocześnie. Wnioski z nich wynikające są jednak w zasadzie sobie przeciwstawne. Ta kontrowersyjność występuje szczególnie często między postulatami, jakie wysuwa tak zwana „wartość dawności” a postulatami, jakie dyktują pozostałe kategorie.

Reasumując — analiza, jaką przeprowadził Riegl, doprowadziła go do wyróżnienia zasadniczych motywów kształtujących naszą postawę wobec zabytków. Są nimi: wartościowanie historyczne, estetyczne i użytkowe oraz wartościowanie, które określa terminem „Alterswert”. Ponieważ kategorię „dawności” uważał za ostatnie historyczne ogniwo ewolucji naszego stosunku do zabytków, w zaleceniach konserwatorskich akcent położył na postulatach zbliżonych do tych, które głosił Ruskin.

Dvořák, jego następca na katedrze uniwersytetu wiedeńskiego i na stanowisku generalnego konserwatora, przeciwstawił się ewo-

lucjonistycznemu interpretowaniu zjawiska „kultu dla zabytków”. W artykule poświęconym temu zagadnieniu pominął sprawę wartościowania ze względu na „dawność” jakości obiektu. Pozostałe kryteria naświetlił z pozycji swojej teorii rozwoju sztuki, jako wyrazu rozwoju postaw duchowych („Kunstgeschichte als Geistesgeschichte”). Dvořák, wymieniając w swoim katechizmie ochrony zabytków różne niebezpieczeństwa grożące zabytkom, podał m.in.: „pęd do odnawiania i upiększania, do artystycznego przekształcania i zniekształcania”. W tym wyraził się jego negatywny stosunek do rekonstrukcji i postulat respektowania substancji zabytkowej.

Koncepcje Riegla podjął niedawno Frodl w cyklu wykładów wygłoszonych w Rzymie, na kursie dla architektów — konserwatorów. Tę problematykę obrał za temat swoich prelekcji w słusznym przekonaniu, że konserwator i restaurator powinien mieć jasny pogląd na te założenia teoretyczne, z których należy wyprowadzać zasady zachowania i metody restauracji. Punktem wyjścia jego wywodów jest zagadnienie motywów, owych rieglowskich „wartości”, na skutek których cenimy i ochraniaemy zabytki. I on przyjmuje trzy rodzaje takich wartości: historyczną, artystyczną i użytkową (wartości „dawności” jako odrębnego czynnika, nie wyróżnia, aczkolwiek dopatruje się w pewnych faktach możliwości jego oddziaływania). Zasadnicza koncepcja nie jest więc nowa. Znaczenie Frodla polega na tym, że w dalszej klasyfikacji trafnie ujawnia pewne szczególne aspekty tych wartości. W wartości historycznej wyróżnia wartość naukową, polegającą na reprezentowaniu przez zabytek pewnych wydarzeń, dla których ma on znaczenie dokumentu. Poza tym widzi w niej wartości historyczno-emocjonalne, które wyrażają się najczęściej w asocjacjach historycznych, jakie wywołuje oglądany obiekt. Historyczno-emocjonalne przeżycia, jakie prowokuje zabytek mogą doprowadzić w pewnych okolicznościach do wykształcenia wartości symbolu, wtedy mianowicie, kiedy dany obiekt lub zespół obiektów nabiera znaczenia wykładni dla świadomości kulturalnej danej społeczności (dzwonnica w Wenecji, Starówka w Warszawie). W grupie wartości artystycznych wyróżnia trzy odrębne kryteria: „pierwszym z nich będą kryteria właściwe historii sztuki, czyli oceny podejmowane z uwagi na genezę i rozwój formy i treści dzieła sztuki. Drugie kryterium oceny stanowi jakość dzieła (Qualität). Trzecim — zespół walorów określających zakres i stopień oddziaływania artystycznego.

Z pozycji zainteresowań historycznych obiekt powinien być zachowany w nienaruszonym stanie. Wówczas kiedy wchodzi w rachubę względy historyczno-emocjonalne, dopuszczalne są zabiegi rekonstrukcyjne. Oczywiście wypadki takie muszą być traktowane

jako wyjątkowe. Dla potrzeb historyka sztuki ważną okolicznością jest oryginalny stan zachowania. W związku zaś z oceną pod względem jakości, klasy czy rangi danego dzieła zajmuje Frodl odmienne stanowisko od tego jakie reprezentował Riedl. Twierdzi mianowicie, że „jakość dzieła sztuki jest absolutną wartością, która się nie zmienia”. Z tego faktu wyprowadza następującą zasadę obowiązującą konserwatorów: „im wyższa jest wartość obiektu, tym mniej dopuszczalne jest eksperymentowanie przy nim”. Artystyczne oddziaływanie „zależy w dużym stopniu od tzw. jedności artystycznego wrażenia” („Geschlossenheit des künstlerischen Eindrucks”). Ten postulat stawia restauratora przed niebezpiecznym dylematem i konfliktem z postulatami jakie dyktują poprzednio omówione motywy: historyczne i artystyczne.

Wiek XIX sądził, że usuwając nawarstwienia, zwiększy znaczenie obiektu jako dokumentu stylu. Przywracając hipotetyczną jedność stylu spowodował, że obiekt został pozbawiony indywidualności. Jeżeliby się nawet udało odtworzyć obiekt, pisze Frodl, to kopia taka nie miałaby nic wspólnego z oryginałem. Biorąc pod uwagę te doświadczenia wieku XIX, Frodl stwierdza, że dokumentarny charakter dzieła powinien być punktem wyjściowym każdej pracy konserwatorskiej. Oceniając z tej pozycji liczne przykłady zaczerpnięte z praktyki ostatnich czasów, krytykuje często występujące przejawy dowolności. Między innymi za zastrzeżeniem odnosi się do prac przeprowadzonych na Wawelu. Usprawiedliwia natomiast odbudowę Warszawy, którą tłumaczy historyczno-emocjonalny stosunek społeczeństwa, dla którego śródmieście stało się symbolem niepodległości. Rozumie też, że z uwagi na wrażenie całości artystycznej, konieczne są w pewnych wypadkach uzupełnienia. Przestrzega jednak przed często występującą dążnością do perfekcji i przed zamiłowaniem do pełnego „wykończenia” dzieła zabytkowego.

W roku 1946 Vaclav Wagner ogłosił artykuł o założeniach konserwatorskich, w którym ostro występuje przeciwko pasji odkrywania i prezentowania fragmentów, ponieważ praktyka taka psuje harmonię całości. Opowiada się za przywróceniem stanu pierwotnego i przeciwstawia faworyzowaniu stanu dochowanego. Dla niego dzieło ma dwojaki charakter — historycznego obiektu i artystycznego zjawiska. Dla dzieł architektury, które zachowały się w szczytkowym stanie i które nie mają artystycznego waloru, a mogą być dokumentem nauki, zaleca konserwację w ścisłym tego słowa znaczeniu. W innych przypadkach przeciwny jest pozostawieniu odkrywek i żąda ich zakrycia, jeżeli ich pozostawienie miałoby naruszyć artystyczną całość przestrzenną. Przy konserwacji malowideł ściennych powinniśmy, zdaniem Wagnera, zerwać z zasadą wypełniania ubytków kolorem neutralnym i „ostrożnie uzupełniać dzieło, zgodnie z jego duchem”. Dla

pozyskania czytelnika próbuje oddziaływać na jego poczucie honoru i ambicje, oskarżając poprzednie pokolenie konserwatorów o brak odwagi do podejmowania prac uzupełniających. Głos ten jest najbardziej radykalnym zwrotem w stosunku do zasad obowiązujących do II wojny. Nie ma jednak zbyt przekonującej siły, bo arbitralnie postawione twierdzenia pozbawione są poważniejszej argumentacji.

Z kolei wypowiada się w tej kwestii prof. Brandi, o którego stanowisku obszernie informuje artykuł dr Pieńkowskiej w niniejszym zeszycie „Ochrony Zabytków”.

Michelangelo Azzevedo, mówiąc o restauracji i konserwacji dzieł sztuki powołuje się na Brandiego. I on przeciwstawia się XIX-wiecznej „naukowości”, doprowadzonej do krańcowych konsekwencji. „Kult fragmentu” może zadowalać uczonego, ale usuwa z obiektu znamię dzieła sztuki. Ponieważ obowiązkiem naszym jest zapewnienie trwałości artystycznym walorom dzieła sztuki, usprawiedliwiona jest — jego zdaniem — nie tylko konserwacja, ale i praca uzupełniająca, pod warunkiem, że nie przekroczy ona zadania odtworzenia artystycznej jedności dzieła.

Poglądu Heinza Althöfera nie potrzebuję obszerniej referować, bo jego stanowisko było streszczone w „Biuletynie Sekcji Konserwatorskiej ZPAP” i jest wyłożone w artykule opublikowanym w 69 zeszycie „Ochrony Zabytków”. Althöfer zajmuje się historią restauracji obrazów. Stwierdza, że każda restauracja zawiera cechy swojej epoki. Pomimo to, w imię respektu dla całości artystycznej dzieła namawia do podejmowania rekonstrukcji w szerszym zakresie niż dotychczas, oczywiście pod warunkiem posiadania naukowo sprawdzonych podstaw do takiej rekonstrukcji.

Odmienne stanowisko zajmuje Göran Lindall, który w oparciu o odstrasające przykłady restauracji zabytków, dokonanej w Szwecji w XIX w. opowiada się za zasadą konserwacji, której powinniśmy dawać pierwszeństwo przed restauracją.

Znany, i mówiąc łagodnie, bardzo zenujący wypadek z malowidłami w kościele mariackim w Lubece, dał asumpt do napisania artykułu programowego w oficjalnym piśmie konserwatorów zachodnio-niemieckich: Deutsche Kunst- und Denkmalpflege. J. M. Ritz, który jest autorem tego artykułu określił w tytule swoje stanowisko: „Konservieren, nicht Restaurieren”. Powołuje się przy tym na Dehia i referat Georg'a Hager'a, wygłoszony w 1905 roku na Zjeździe Konserwatorów w Bambergu, i na przykład restauracji fresków w Prüfing, które zabezpieczono bez żadnych uzupełnień. Zwraca jednak uwagę, że nawet wtedy, gdy się nie uzupełnia i nie przemalowuje malowidła, można stary fresk „zabić” (tot restaurieren), jeżeli się ubytki nieumiejętnie i bez wyczucia artystycznego wypełni neutralnym kolorem. Jednocześnie odważnie stawia postulat, aby w wypadku nacisku ze strony użytkownika, żąda-

jącego uzupełnień i uczynienia, raczej zrezygnować z restaurowania, i fresk — po sfotografowaniu — z powrotem zakryć, zapewniając sobie możliwość jego odsłonięcia w okolicznościach bardziej dogodnych. W związku z tym przyznaje, że rekonstrukcji nie da się całkowicie wykluczyć, zwłaszcza w architekturze. Takie wypadki nie mogą jednak osłabiać zasadniczej postawy i praktyki, która musi się, jego zdaniem, kierować zasadą konserwacji a nie restauracji.

Bardziej kategorię stanowisko zajmuje Friedrich Mielke w artykule ogłoszonym pod znamienym tytułem: „Das Original und der wissenschaftliche Denkmalbegriff”. Przypomina w nim — mówiąc o architekturze — że ważny jest nie tylko dukt artysty rysującego projekt, ale i ślad pracy rzemieślniczej. Rekonstrukcje mogą wprawdzie utracony obiekt zastąpić w jego bryle i w formie, ale nie w jego pełnej artystycznej i dokumentarnej wartości. Dają nam one w najlepszym wypadku „odpis”, napiętnowany przez odium niewiarogodności. Są tym, czym jest palimpsest. W stosunku do autentycznego dokumentu rekonstrukcje są kopiami a nie zabytkami. Charakter zabytkowy bowiem nabywa obiekt tylko na skutek jego oryginalności. Gdybyśmy rekonstrukcyjnym koncepcjom naszym chcieli nadać właściwość zabytkową, to musielibyśmy wszystkim reprodukcjom przyznać charakter zabytków! Mielke rozumie jednak sens odbudowy miast zniszczonych przez wojnę. Traktuje je jak Frodl, jako symbole. Przestrzega jednak przed jednakowym traktowaniem symbolu i oryginału i przed uznaniem symbolu za zabytek.

W r. 1964 na kongresie konserwatorskim w Wenecji sprawę założeń konserwatorskich poruszył Roberto Pane. W referacie pt. „Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti” Pane stwierdza, że „z przyczyn wykraczających poza nasze, skądinąd słuszne teorie, stało się, że oblicze historycznego centrum Warszawy zostało odtworzone w dawnym swym kształcie sprzed hitlerowskich zniszczeń, ponieważ wartość jaką centrum to miało dla narodu polskiego nie mogła zostać zastąpiona i skompensowana przez wartości nowe, które architektura współczesna byłaby w stanie dostarczyć”. Tego rodzaju wypadki traktuje jednak jako zupełnie wyjątkowe, bo aczkolwiek „...prawdą jest, że w wielu wypadkach musieliśmy poprzestawać na zachowaniu z kształtu wizji abstrakcyjnej, a nie rzeczywistej materialnie (una visione astratta e non fisicamente reale), prawdą jest również, że potrzeba zachowania dzieła sztuki i dokumentu historycznego narzuca się wciąż z wielką siłą i że potrzeba ta winna być podstawową przesłanką wszelkich naszych interwencji...”

W związku ze sprawą rekonstrukcji prof. Pane cytuje z Powszechnej Encyklopedii Sztuki (Enciclopedia Universale dell'Arte) dwie wypowiedzi, jedną, w której autor opowiada się za postawą konserwatorską, bo części odtworzone „prowadzą do zafalszowania historycznych danych” i w tym względzie zajmuje stanowisko analogiczne do tego, jakie sformułowane było we włoskiej „Karcie Odbudowy” i drugą, w której autor pisząc na temat restauracji architektonicznej (il restauro architettonico) przyznaje „wartościom artystycznym absolutny prymat nad innymi względami i celami obiektu, które mogą być brane pod uwagę jedynie w zależności i w funkcji tej wartości jedynej”. Według niego „każda czynność winna być podporządkowana reintegracji waloru wyrazowego dzieła, ponieważ celem do którego się zmierza jest odsłanianie (liberazione) jego autentycznego kształtu”. Autor tego artykułu opowiada się nie tylko za uznaniem nawarstwień, ale — jak pisze Roberto Pane — „domaga się by wyobraźnia wkroczyła z elementami całkiem nowymi dla przywrócenia dziełu jedności i ciągłości formalnej, korzystając z uprawnień „wolności wyboru twórczego”. Pane sprzeciwia się zdecydowanie takiemu stanowisku, bo byłoby to powrotem do praktyki Viollet-le-Duca. Z punktu widzenia czystości teoretycznej „przez zatarcie granicy między odbudową a twórczością odbiera się zagadnieniu odbudowy jego odrębność i wnosi zamieszanie tam gdzie właśnie potrzebne są rozgraniczenia”. Stanowisko Roberto Pane podzieliли wszyscy uczestnicy kongresu uchwalając jednogłośnie „Kartę Wenecką” (1964 r.), w której mówi się, że „La restauration est une opération qui doit garder un caractère exceptionnel. Elle a pour but de conserver et de révéler la valeur esthétique et historique du monument et se base sur le respect de la substance ancienne et de documents authentiques. Elle s'arrête là où commence l'hypothèse; ...” (art. 9)<sup>1</sup>.

Normy opracowane w 1963 r. przez amerykańskich członków IIC (w tłumaczeniu przesłane członkom Sekcji Konserwacji ZPAP) zajmują się w zasadzie jedynie zagadnieniami prywatno-prawnymi, dokumentacją i bhp, ale na wstępie zawierają również pewne ogólne sformułowania dotyczące naszej kwestii. Mianowicie rozdział „E”, zatytułowany: „Ograniczenie zakresu rekonstrukcji”, mówi m.in.: „jest również jasne, że ze względów etycznych konserwator nie może posuwać tej pracy do stadium zmieniającego swoistą charakterystykę oryginału, bez względu na motywy, które by takie działanie powodowały”.

W raporcie dotyczącym techniki i konserwacji malarstwa ściennego, opracowanym przez Philippot i Mora, a opublikowanym w

<sup>1</sup> Podkreślenie autora. W tłumaczeniu opublikowanym w „Ochronie Zabytków” błędnie przetłuma-

czono słowo „conservation” przez słowo „ochrona” i słowo „restauration” przez „konserwacja”.

r. 1965, w/w autorzy ustosunkowali się również do kwestii ubytków (lacunes). Biorą jednak głównie pod uwagę malowidła barokowe, takie, które tworzą integralną całość z architekturą. Z tego powodu zalecają, aby plombie nie szkodziły wrażeniu całości. Dla odróżnienia ich radzą jednak stosować wgłębione kity, kreskowania, wzgl. neutralną tonację, ale sprzeciwiają się zbyt natarczywie występującym liniom, oddzielającym oryginał od nowo założonych płaszczyzn. W odniesieniu do przypadków, kiedy nowo odkryte lub odsłonięte malowidło jest znacznie zniszczone, przypadków, które u nas są powszechne, są bezradni, stwierdzają krótko, że trudno jest wtedy rozwiązać dylemat między postulatami zachowania absolutnej autentyczności dokumentu, a dążeniem do odnalezienia współbrzmienia architektury i malarstwa. W polskiej literaturze powojennej ukazało się tylko kilka artykułów na ten temat. Pierwsze artykuły opublikowano w okresie zabezpieczania i odbudowy zabytków zniszczonych przez wojnę. Spośród autorów, którzy zajęli się wtedy kwestią zasad konserwacji zabytków ruchomych wymienić trzeba T. Dobrowolskiego i B. Marconiego.

Dobrowolski w odpowiedzi na postawione sobie pytanie: konserwacja czy restauracja, opowiada się przeciwko przyjęciu w tej sprawie sztywnej zasady. Jego zdaniem „na każdy zabytek traktować indywidualnie”. Zasada ta musi być obwarowana założeniem „naukowej prawdy w renowacji dzieła. Mówiąc po prostu, wolno przywrócić w dziele tylko to, o czym wie się na pewno, że było. Tego rodzaju postępowanie... wymaga od konserwatora znacznej kultury historyczno-artystycznej i taktu...”.

Marconi stoi na podobnym stanowisku. Twierdzi, że „zamieniliśmy riegłowskie «nie uzupełniać», na zasadę «jak najmniej uzupełniać»”. Dzieła o wysokiej wartości, zachowane fragmentarycznie „pozostawiamy bez uzupełnień”. Takie rozwiązanie, szczególnie dla obrazów średniowiecznych, malowanych na drewnie, jest najlepsze. Opowiada się też za retuszami neutralnymi, które w pewnych partiach można „obojętnie” zabarwić, odpowiednio do danego elementu kompozycyjnego. W razie uszkodzenia dopuszcza w obrazach odtworzenie pierwotnego formatu pod warunkiem „że część zrekonstruowana będzie zróżnicowana w kolorze, fakturze lub przez odmienne, mniej drobniagowe traktowanie szczegółów”. W wielu wypadkach jesteśmy jednak zmuszeni uzupełniać ubytki np. przez wykonanie części oka. Inaczej muzea „nabrałyby charakteru laboratoriów a nie zbiorów dzieł sztuki...”. W odniesieniu do fresków stosuje te same zasady. W średniowiecznych wystarczy braki uzupełnić tonem obojętnym. Freski z czasów baroku wymagają, jego zdaniem, uzupełnień zbliżonych do oryginału. Lecz w razie przetarcia lub zmycia „nie wolno i nie trzeba wzmocniać barw”.

W ostatnich latach zabrał w tej sprawie głos J. E. Dutkiewicz. W obszernym artykule ustosunkował się do tego zagadnienia analizując we wstępie stałe i zmienne pojęcia ochrony zabytków. Najpierw zajmuje się zagadnieniem prawdy artystycznej, biorąc za punkt wyjścia poszczególne warstwy dzieła sztuki: materiału, układu i treści. Drugi element poza prawdą, który powodował powstanie pojęcia zabytku i jego ochrony widzi autor w „miecie nieśmiertelności”. Zmienność w traktowaniu tych dwóch elementów wprowadza czas: historia i postawa estetyczna danej epoki. Na te historyczne uwarunkowania wpływają czynniki społeczne i ekonomiczne. We „wnioskach” wśród czynników zmiennych widzi obok użyteczności społecznej i czynnika ekonomicznego, także sztukę współczesną. Stanowisko, jakie w tak zakreślonych ramach zajmuje, można streścić następująco:

Zasadniczym nakazem jest — jego zdaniem — zachowanie prawdy „...człowiek żąda, aby dokument mu podany był w pełni prawdziwy”. Dlatego twierdzi, że „Odbudowa zabytków jest oczywiście wykrywieniem pojęcia prawdy w ochronie pomników przeszłości, jest zaprzeczeniem wiary w ich wartość twórczą i groźnym niebezpieczeństwem dla samej idei”. Stąd wniosek: „zachowanie procesu rozpadu i zniszczenia materii jest ... synonimem ochrony pomników przeszłości. Ta zasada ... powinna być stale czołowym postulatem konserwatorskim”.

Dzieła sztuki jako dokumenty historyczne pełnią „określoną rolę dydaktyczną w zespole nauk historycznych ... Ale poza tym zachowują także pewien procent wartości wzruszeniowych” estetycznych. „Te wartości ... współzawodniczą ... ze sztuką współczesną, zaspokajając zapotrzebowanie artystyczne czy estetyczne społeczeństw”. „W ten sposób przeżycia ze świata dawnej sztuki i ze świata sztuki nowoczesnej to dwa odrębne zakresy pojęć. Tymczasem winny to być odczuwania ekwiwalentne różniące się jedynie smakiem i rodzajem zaangażowania. Sztuce dawnej przypisuje nawet „rolę stabilizatora w stosunku do sztuki nowoczesnej. Kiedy bowiem rozwój sztuki nowoczesnej przynosi ze sobą nieuchronne wstrząsy ... to dawna sztuka nie tylko ... w chwilach «postojów» w rozwoju nowej sztuki wyrównuje «braki w zaopatrzeniu» artystycznym społeczeństwa, ale dzięki bogactwu doświadczeń i wielości swych postaw i form może ... dopomagać sztuce nowoczesnej ... w wyrównaniu amplitudy wahań”. Z drugiej strony jednak stwierdza, że sztuka żywa jest „zachłanna, chce podporządkować sobie także dzieła przeszłości. Nie jest to błędem, o ile nie narusza autentycznych wartości i treści dzieła”.

Powołując się na współczesnego artystę malarza Tapięsa, u którego widoczne są „aluzje do powierzchni starych, skorodowanych malowideł ...” itd. proklamuje postawę zbieżną z jego stanowiskiem, występując „o uznanie

godności rozkładu, choroby i śmierci jako tematu dzieła sztuki". Pod adresem zaś ochrony zabytków wysuwa dezyderat „autentyzmu, przeżycia dramatu pomnika ulegającego zagładzie jak i uznania utajonego piękna takiego rozkładu. Nie da się całkowicie powstrzymać rozpadu i zmian wartości dzieł sztuki”.

Pomnik przeszłości „musi być świadectwem i wykładnikiem dokonujących się przemian, a nawet nieuchronnego rozkładu materii i przemijania”. Ten fakt uważa za podstawowy aksjomat ochrony zabytków i dlatego swój Pierwszy Wniosek tej sprawie poświęca, tym bardziej, że „Zarówno materia dzieł sztuki jak sposoby jej utrzymania i poglądy na rolę dawnej sztuki ulegają zmianom, zniszczeniu, przemijaniu”.

Drugi Wniosek mówi o tym, że „Godne zachowania w dziełach sztuki dawnej są jedynie wartości noszące autentyczny ślad procesu twórczego ...”. „Przemijanie formy materialnej przypomina o konieczności ciągłej zmiany form i upodobań, o konieczności stałej mobilizacji twórczej dla uzupełnienia niedoborów i strat, powstających w wyniku niszczących procesów przyrody”.

Współczesność powinna się „wyrażać tylko w postaci użytych środków technicznych, które są wyrazem panowania naszej epoki nad bezwładem i rozkładem czasu” (Wniosek Trzeci).

Wychodząc z założenia, że pomnik przeszłości jest zawsze wykładnikiem współczesnego życia kulturalnego twierdzi, że „postulatem dyktowanym przez sztukę współczesną jest pozostawienie widocznej, skorodowanej materii. W niej właśnie odtwarza się tęsknota współczesnej plastyki za prawdziwą i pełną śladu tragicznej walki z czasem fakturą rzeczy”. „Prawa estetycznego i naukowego zachowania pomnika przeszłości ... dyktowane są przez kierunki sztuki i nauki współczesnej” (Wniosek Czwarty).

W związku z tym należy weryfikować pomniki zasługujące na ochronę oraz środki i sposoby ich ochrony, co „następuje w sposób automatyczny w wyniku powstawania pojęć i sądów nowej sztuki, a także w wyniku rozwoju rzeczywistości historycznej oraz dalej w wyniku odkrywania nowych wartości wzruszeniowych tkwiących w zasobach dawnej sztuki”. (Wniosek Piąty).

W artykule poświęconym specjalizacji konserwatorskiej ten sam autor wraca do swych koncepcji opublikowanych w 1961 r. z tym, że pewne myśli, które były tam sformułowane w ten sposób, że mogły być interpretowane zgodnie z dotychczasowymi założeniami konserwatorskimi, są w tym drugim artykule wyraźniej sprecyzowane i wskazują, że autor sugeruje przyjęcie pewnych nowych zasad. Kiedy „dzieło jest pozbawione częściowo swych walorów ... kończy się rola terapii technicznej i zachodzi konieczność ... kompensacji utraconych wartości estetycznych przez nową oprawę lub sposób uzupełniania brakujących walorów no-

wymi ...”. Przyznaje przy tym, że „W tym stadium ... będzie on (konserwator) pośrednikiem w wyrażaniu gustu czy stylu obecnej epoki”. „Rolę ... artysty konserwatora można by porównać do roli reżysera dźwięku w muzyce powielanej ... aby otrzymać w końcu pełnię wyrazu dzieła, tak w intencji autora jak i swojej ... niezbędna jest kompensacja braków”. „... zły to konserwator” pisze na zakończenie, „który poprzestaje na bezkrytycznym utrwalaniu stanu istniejącego...”. Z tego przeglądu stanowisk wynika, że w ostatnich czasach odżyły tendencje do rekonstrukcji. Są one dyktowane chęcią przywrócenia dziełu zniszczonemu jego pierwotnej siły oddziaływania estetycznego. Głosy opowiadające się za takim postępowaniem wystąpiły, rzecz charakterystyczna, w pierwszych latach po wojnie, wtedy gdy mieliśmy na oczach straszliwy obraz zniszczeń wojennych. Były więc niewątpliwie wyrazem naturalnego protestu przeciwko zagładzie grożącej wielu arcydziełom sztuki europejskiej. Z taką ewentualnością trudno było się pogodzić, i stąd zrodziło się namiętne wołanie o prawo do odbudowy, restauracji, rekonstrukcji. Naród, zagrożony w swoim biologicznym byciu, odpowiedział z chwilą wyzwolenia eksplozją rozrodzności. Święte zasady respektowania substancji zabytkowych odłożono „ad acta” z chwilą, kiedy „być albo nie być” stało się jedyną alternatywą dziedzictwa naszej kultury. Z uwagi na taką sytuację odbudowano zabytkowe śródmieścia Warszawy, Gdańska i Poznania. Kiedy fala tej naturalnej reakcji minęła, wraca dawna postawa wobec zabytku. Wyrazem tego są stanowiska Rietza z 1953 r., Mielkego z 1961 r., Frodla z 1962 r. i Roberto Pane z 1964 r. Nie znaczy to, żeby kwestia była tym samym jasno i jednoznacznie rozstrzygnięta. Kontrowersyjność pewnych problemów zachowała swoją aktualność, straciły tylko na ostrości krańcowe i pryncypialno-doktrynerskie stanowiska.

Nowe niepokoje i wątpliwości w zakresie zasad postępowania konserwatorskiego budzi przede wszystkim problem ustosunkowania się współczesnego człowieka do sztuki dawnej. Pojawiają się głosy za odtworzeniem pierwotnego stanu zachowania zabytku i nadania mu takiego waloru estetycznego, aby stał się aktywnym czynnikiem współczesnej kultury. Inni domagają się zachowania śladów przemijania, traktując ten postulat jako wyraz współczesnej postawy estetycznej. I tu również dawne dzieło traktowane jest jako przedmiot dnia dzisiejszego z tego tytułu, że współcześnie istnieje i oddziałuje. Taka aktualizacja jest po prostu błędem psychologicznym. Człowiek ma przecież poczucie dystansu i odległości w czasie. Nie tylko wie o tym, ale i odczuwa emocjonalnie, że dawna rzecz należy do innej epoki. Mało tego, żąda, na skutek swej wzbogaconej wyobraźni historycznej, autentycznego przeżycia przeszłości. Jednocześnie jednak chce i umie odczuwać współczesność. Posiada po prostu zdolność

akomodacji perspektywy czasu. Dla doznawania współczesnej sztuki dawna nie jest potrzebna. Lecz ograniczenie naszych doznań do aktualnych postaw spotkałoby się ze stanowczym protestem. Te dwie warstwy świadomości: współczesności i dawności mogą i muszą istnieć obok siebie, z tym, że z tradycji wchodzi do zasobu aktualnej kultury tylko wybrane i nieliczne zjawiska i fakty. Pozostałe są nam potrzebne jakby zza witryny muzealnej, dla zadowolenia poczucia historycznego, będącego dziś bardzo istotnym współczynnikiem psychiki ludzkiej. Stąd naczelnym zadaniem konserwatora musi być zachowanie zastanej substancji, a wszelkie inne zabiegi trzeba traktować jako odstępstwa, usprawiedliwione szczególnymi powodami. Zachować i nie zmieniać, oto naczelna zasada i jedyna racja istnienia zawodu konserwatora.

Współczesności nie będziemy szukać w twórczości konserwatorskiej. Artystyczne koncepcje czasów dzisiejszych lepiej i dosadniej prezentuje nam oryginalna twórczość współczesnych plastyków. Nowoczesny styl i gust powinien wyrażać się jedynie w oprawie plastycznej i zaaranżowaniu niezabytkowego wnętrza, w którym prezentuje się dawne dzieło, z tym, że koncepcja plastyczna powinna uwzględniać raczej postawę historyczną oglądającego i jego poczucie tzw. dawności, a nie wyrażać tendencji do zaktualizowania zabytku i przekształcenia go w eksponat nowoczesności. Stać nas na to, aby tworzyć nową modę z tkanin dziś produkowanych i nie tworzyć nowoczesnych kreacji z sukien odziedziczonych po prababce.

Poza problemem stosunku współczesności do przeszłości rozważyć jeszcze trzeba sprawę stosunku do faktu przemijania. Zafascynowanie niektórych artystów i teoretyków zjawiskiem przemijania nie jest sprawą nową. Początki tej filozoficznej, religijnej i artystycznej postawy sięgają Eklezjasty, jego wypowiedzi o marności nad marnościami ... i wypowiedzi Biblii: „gdzie jest uczony ...” i „gdzie mądry ...”. Vanitas Vanitatum odgrywała wielką rolę w średniowiecznej literaturze „pogardy świata” i w czasach kontrreformacji, kiedy ta myśl służyła celom moralizatorskim i krzewieniu wiary w życie pozagrobowe. W nowoczesnych czasach Schopenhauer, Beaudelaire i egzystencjaliści podjęli na nowo postawę pesymizmu i beznadziejności.

Dla Schopenhauera wszystkie istoty ze względu na przenikający całą przyrodę bezwzględny popęd samozachowawczy są w ciągłym niepokoju, a człowieka dręczy ponadto poczucie świadomości śmierci. Ewolucjonizm darwinowski, opracowany sugestywnie przez Herberta Spencera, oddziałł na wiele dziedzin wiedzy. Tej sugestii uległ Riegl, który nie tylko wprowadził pojęcie przemijania jako kryterium wartościujące zabytek (Alterswert), ale traktował tę postawę jako ostatni etap idei ochrony zabytków. W jego teorii połączyły się

więc pesymistyczna postawa Schopenhauera z ewolucjonistyczną tendencją Spencera do schematyzowania procesów historycznych.

Egzystencjalizm poza koncepcją „bytowania ku śmierci” (Sein zum Tode) zakładał początkowo pełną samotność człowieka. Później pod wpływem Husserla przyjął „bycie w świecie” i „współ-bycie” człowieka z tym, że świadomość własnej świadomości powoduje wewnętrzne rozdarcie, stałe „doznanie braku” i „zatroskanie”. Przeszłość w rozumieniu egzystencjalistów jest aktem świadomości, którego sens ulega stałej zmianie i aktualizacji.

O kryzysie kultury mówił Spengler, a Husserl pisał o kryzysie europejskiej nauki. Teoria informacji Wienera przenosi na grunt humanistyki pojęcie entropii i dezintegracji, a Porębski wprowadzając do zagadnienia sztuki teorię informacji zwrócił uwagę na koncepcję Caillaisa i Bataille'a dopatrujących się w historii społeczeństw tendencji niszczenia dobytku jako form zabezpieczenia norm społecznych i równowagi ekonomicznej.

Ostatnio Schaff zaktualizował i rozszerzył pojęcie alienacji.

Postawa pesymizmu, poczucie lęku, grozy i beznadziejności, świadomość marności nad marnościami, przemijania i śmierci, a także osamotnienia, analizowane z różnych pozycji i generalizowane w różnych koncepcjach i systemach filozoficznych nigdy nie stanowiły głównego nurtu myśli, wprost przeciwnie, były zaledwie ścieżką, towarzyszącą wprawdzie historii ludzkości, której główną drogę rozwojową wyznaczały jednak postawy dyktowane optymizmem i wiarą w sens i wartość życia. Poza tym, zawsze kiedy myśl o przemijaniu i śmierci stawała się zbyt natarczywa, pojawiały się koncepcje przewycięzania tego lęku i tej postawy. Poza religijną koncepcją życia pozagrobowego bardzo ważną funkcję w tym względzie odgrywała sztuka, która — jak na to słusznie zwrócił uwagę Białostocki — była często traktowana jako korelat poczucia marności tego świata. Horacjańska idea nieśmiertelności sztuki, która „trwalsza jest od spiżu”, jest tego pierwszym przejawem. W XVII wieku pojawiają się obok atrybutów śmierci symbole zmartwychwstania, odradzającej się stale natury (kłosa zboża). Arkadia jako obraz doskonałego świata i wiecznej szczęśliwości jest innym przykładem przewycięzania pesymizmu. W XIX wieku aforyzm: Vita brevis ars longa był przewycięzieniem myśli o znikomości życia. Jeśli chodzi o współczesność Białostocki twierdzi nawet, że „Sztuka naszego czasu, która odwróciła się od przedstawiania świata podległego prawom przemijania, świata pięknego lecz znikomego, tworzy świat własny, rozległy, nieznan. Jest on chyba ostatnim, jak dotąd, «pozytywnym» korelatem starej idei vanitas’”.

Również egzystencjaliści szukają sposobu przewycięzania lęku śmierci. Heidegger mówi wręcz: „dla każdego człowieka śmierć jest w



najwyższym stopniu prawdopodobna, a przecież nie «bezwarunkowo pewna». Ta myśl miałaby większe znaczenie, gdyby egzystencjalizm przyjął istnienie wspólnoty ludzkiej, a co za tym idzie — historii. Wtedy człowiek, który odczuwa z pobudek psychologicznych świadomość zagłady, stałby wobec możliwości działania w imię i w intencji ludzkości. Husserl, zarzucając nauce utratę kontaktu z bezpośrednim doświadczeniem, określił jednocześnie pozycję nauki wobec życia (Lebenswelt). Słuszności stanowiska innych wyżej cytowanych kierunków i filozofów nietrudno zakwestionować.

Krytyka ewolucjonistycznych schematów rozwojowych zarzucała im przede wszystkim brak dostatecznego oparcia w materiale faktycznym. Teoria ewolucjonistyczna Riegla została obalona faktami, jakie skrupulatnie zestawili Dvorak; Spengler dał obraz zbyt katastroficzny, aby mógł być prawdziwy. koncepcję Callais i Bataille'a podważyć można kwestionując częstotliwość występowania zjawisk niszczenia dobytku, a przede wszystkim poddając w wątpliwość słuszność interpretacji tych obyczajów. Tak zwany „potlatsch” obserwowany u Indian Kwakiutl (palenie sań i koców przy okazji wizyty sąsiedzkiej) jest spowodowany chęcią wyróżnienia się, a nie jakąś magiczną właściwością natury ludzkiej. Adam Schaff spotkał się z niezwykle licznymi głosami krytyki, podważającej zarówno faktografię jak i interpretację zjawiska alienacji.

Nie ma więc dostatecznych podstaw, aby ulegać fascynacji faktu przemijania. Chroni nas przed tym biologiczny imperatyw życia oraz świadomość więzi społecznej i wartości każdego naszego wkładu do stale rozwijającej się kultury i cywilizacji ludzkiej. Kultura zaś jako zjawisko kumulatywne wymaga zabezpieczenia i ochrony wszystkich dóbr, które kształtowały jej oblicze i które wyznaczają jej przyszłość.

Pomimo kontrowersyjności stanowisk można więc wyznaczyć pewne przesłanki i linie postępowania konserwatorskiego, ustalić potrzebne zasady i założenia programowe pracy konserwatorskiej. W wielkim skrócie sformułowałbym je w następujących punktach:

1. Obiekt zabytkowy jest dokumentem wydarzeń historycznych i kultury danej epoki oraz świadectwem osiągnięć określonego środowiska i twórcy.

2. Jako dokument powinien być zachowany w niezmięnionej postaci, aby być pełnowartościowym świadkiem epoki i twórcy.

3. Nienaruszalność dzieła jest zasadą o szczególnej doniosłości wtedy, gdy chodzi o

dzieła artystyczne, one bowiem są niepowtarzalne.

4. Destrukty są nie tylko dokumentem, ale również substratem wzruszeń, ponieważ:

a) dzięki powszechnemu uświadomieniu dziejów istnieją w wyobraźni oglądającego wystarczające przesłanki dla odtworzenia dawnej formy i treści. To poczucie dystansu między teraźniejszością a przeszłością pozwala traktować każdy destrukty tak, jak to się dzieje w wypadku uszkodzonej rzeźby antycznej;

b) wskutek poczucia „dawności” istnieje potrzeba możliwości stwierdzenia i wycucia odległości czasu, jaki nas dzieli od chwili powstania danego obiektu, m.in. dla emocjonalnego przeżycia autentyzmu reliktu.

5. Pewne szczególne względy — natury symbolicznej lub wynikające z chęci uczytelnienia — mogą upoważniać do retuszy i częściowych uzupełnień.

Uzupełnienia te powinny być poprzedzone nie tylko analizami technicznymi i historycznymi, ale również analizą tych wartości, które wyodrębnili Riegl i Frodl. Dopiero odpowiedź na pytanie w imię jakich wartości ma być dane dzieło zachowane — historycznych, historyczno-estetycznych, użytkowych itd. — może wyznaczyć szczegółowsze dyrektywy postępowania i wyznaczyć granice odstępstwa od zasady bezwzględnej nieingerencji.

Odstępstwa od tej zasady mogą być podejmowane tylko na podstawie kolegiально powziętej decyzji, ich forma zaś i technika, zgodnie z dotychczasową praktyką, musi zapewniać pełną usuwalność i możliwość odróżnienia retuszy od części oryginalnych.

W tych punktach sformułowane stwierdzenia i wskazania są wyrazem określonej postawy wobec stanowisk filozoficznych, które przedstawiłem i pokrótce streściłem. Są one jednocześnie konsekwencją socjologicznego pojmowania kultury w duchu poglądów St. Czarnowskiego i wielu innych europejskich i amerykańskich przedstawicieli tej dyscypliny. Obejmują one zasadnicze zagadnienia i wyjściowe wskazania o charakterze bardzo ogólnym. Traktuję je więc jako tezy do dyskusji i jako wstęp do bardziej szczegółowych zaleceń, opartych na konkretnych przykładach. Dyskusja, jakiej się spodziewam powinna przyspieszyć sprawę uzgodnienia stanowisk i opracowania kodeksu zasad i naszych powinności konserwatorskich.

doc. dr Kazimierz Malinowski  
Katedra Zabytkoznawstwa  
i Konserwatorstwa UMK  
w Toruniu

#### LITERATURA

1. Heinz Althöfer, *Die Retusche in der Gemälderestaurierung*, cz. I, *Zur Geschichte der Gemälderestaurierung*, „Museumskunde” 1962, nr 2, s. 73—84;

2. Heinz Althöfer, *Die Retusche in der Gemälderestaurierung*, cz. II, *Verschiedene Retuschierarten*, „Museumskunde” 1962, nr 3, s. 144—166;

3. Heinz Althöfer, *Wpływ stylu epoki i względny estetyczne w konserwacji malowideł, (Zeitstileinflüsse und ästhetische Aspekte in der Gemälderestaurierung)*, „OchroŃa Zabytków” XVIII (1965), nr 2 (69), s. 23—34;
4. Jan Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei marnoŃci i przemijania w poezji i sztuce*, [W:] *Teoria i Twórczość. O tradycji i inwencji w teorii i ikonografii*;
5. Cesare Brandi, *Il fondamento teorico del restauro*. „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro”;
6. Cesare Brandi, *Restauro*, [W:] *Enciclopedia Italiana*, Roma 1938—1948, Appendice II, s. 698—701;
7. Cesare Brandi, *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza della storicità*, „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro”, nr 11—12;
8. Cesare Brandi, *Il restauro dell'opera d'arte secondo l'istanza estetica o dell'artisticità*, „Bollettino dell'Istituto Centrale del Restauro”, nr 13;
9. Tadeusz Dobrowolski, *Problem kształcenia w dziedzinie konserwacji malarstwa*, „OchroŃa Zabytków” I (1948), nr 2, s. 52—56;
10. Józef E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, „OchroŃa Zabytków” XIV (1961), nr 1—2 (52—53), s. 3—16;
11. Józef E. Dutkiewicz, *Potrzeba i granice specjalizacji*, „OchroŃa Zabytków” XVI (1963), nr 2 (61), s. 3—12;
12. Max Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien 1918, (2 wyd.);
13. Max Dvořák, *Gedanken über Denkmalpflege*, [W:] „Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission”, IV Beiblatt für Denkmalpflege, s. 211—214;
14. Max Dvořák, *Francesco Borromini als Restaurator*, [W:] *Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, München 1929, s. 271—278;
15. Max Dvořák, *Alois Riegl*, [W:] *Gesammelte...*, München 1929, s. 279—298;
16. Max Dvořák, *Denkmalkultus und Kunstentwicklung*, [W:] *Gesammelte...*, München 1929, s. 250—270;
17. Franz Eppel, *Kunstwissenschaft und objektive Denkmalpflege*, „Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege” 1960, nr 4, s. 122—133;
18. Walter Frodl, *Aufgaben und Ziele der Denkmalpflege*, „Kunstchronik” XII (1959), nr 3;
19. Walter Frodl, *Denkmalbegriffe, Denkmalwerte und ihre Auswirkung auf die Restaurierung*, Wien 1963, (wyd. powiel.);
20. Edmund Husserl, *Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*, [W:] *Gesammelte Werke*, t. VI, Haga 1954;
21. Leszek Kołakowski, *Krzysztof Pomian, Filozofia egzystencjalna*, (wyboru dokonali i wstępem opatrzyli...), Warszawa 1965;
22. Göran Lindal, *(Problemy restauracyjne, Szkic historyczny)*, „Byggmastären”, nr A.5/53;
23. Bohdan Marconi, *Estetyka i etyka w konserwacji (malarstwo i rzeźba polichromowana)*, „OchroŃa Zabytków” I (1948), nr 2, s. 56—62;
24. Friedrich Mielke, *Das Original und der wissenschaftliche Denkmalbegriff*, „Deutsche Kunst- und Denkmalpflege” 1961, nr 1, s. 1—4;
25. Roberto Pane, *Teoria della conservazione e del restauro dei monumenti*, II-o Congresso Internazionale degli Architetti e Technici del Restauro, Venezia 1964, (wyd. powiel.);
26. Paul Philippot, Paolo Mora, *Integration des lacunes*, [W:] *Technique et conservation des peintures murales*, Washington, New-York 1965, s. 41—43, (wyd. powiel.);
27. Mieczysław Ptaśnik, *Drugi Międzynarodowy Kongres Konserwatorski w Wenecji, Międzynarodowa karta ochrony i konserwacji zabytków*, „OchroŃa Zabytków” XVII (1964), nr 4 (67), s. 48—51;
28. Mieczysław Porębski, *Sztuka a informacja*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. III, s. 44—111;
29. Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien, Leipzig 1903;
30. J. M. Rietz, *Konservieren, nicht Restaurieren*, „Deutsche Kunst- und Denkmalpflege” z. 1, s. 1—3;
31. Adam Schaff, *Marksizm a jednostka*, Warszawa 1965;
32. Oswald Spengler, *Untergang des Abendlandes*, München 1923;
33. Vaclav Wagner, *Umelecké dila minulosti a jeho ochrana*, Praha 1946;
34. *Charte internationale sur la conservation et la restauration des monuments*, [W:] *Relations internationales de la protection des biens culturels*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, Seria B, tom X, Warszawa 1965, s. 87—92;
35. *Carta del restauro*, [W:] *Restauro dei monumenti*, „Enciclopedia Italiana di scienze, lettere ed arti”, Roma 1936—44, tom XXIX, s. 124—130;
36. *Podstawowe normy dla wzajemnych stosunków zawodowych i praktyki konserwatorskiej przyjęte przez IIC.—AG. w dn. 8 czerwca 1963, zatwierdzone do użyciu prawnego 7 sierpnia 1963*, (tłum. i pow. staraniem Sekcji Konserwatorskiej ZPAP), Warszawa 1964.

## SUR LES PRINCIPES DE LA CONSERVATION (OPINIONS ET CONCLUSIONS)

Etablir des principes pour le restaurateur des biens culturels meubles devient aujourd'hui l'un des objectifs les plus urgents. La „Charte de Venise” est, dans le domaine de l'architecture, considérée comme déclaration obligatoire. Pour la peinture, surtout peinture murale, il apparaît dernièrement nombre de divergeances, résultat d'une analyse insuffisante des postulats et du manque d'une théorie développée largement et conséquemment. Nous assistons donc à une floraison de diverses tendances qui représentent une optique fragmentaire de la question, telle par exemple l'opinion qui veut que l'on procède à la reconstruction afin de rétablir l'effet artistique primitif ou bien des voix opposées qui réclament le respect pour le processus naturel de la destruction.

L'objet principal de la théorie de conservation est, selon l'auteur, avant tout la question des motifs

qui nous imposent de la piété envers les monuments. Il présente donc plus amplement la théorie de Riegl qui décèle, dans notre attitude vis-à-vis les monuments des critères d'évaluation suivants: historiques, artistiques, et utilitaires ainsi que la valeur de „l'ancienneté” (Alterswert), résultant de la conscience de la fugacité. Ensuite l'auteur décrit les opinions de Dvořák qui a souligné le rôle des sentiments tels que par exemple la piété religieuse, la piété pour le souvenir des ancêtres, le patriotisme et la tendance à transmettre aux générations futures ses propres expériences. Puis il analyse la classification des notions d'après Frodl, basée sur un système développé des valeurs citées par Riegl, tout en introduisant la valeur du „symbole”, par lequel il explique et justifie la reconstruction des désastres de guerre (Varsovie).

Des auteurs qui s'opposent à la formation des „produits cliniques”, d'un „scientisme exagéré” sont commentés à leur tour, des auteurs qui s'expriment en faveur du rétablissement des valeurs artistiques de l'oeuvre, de sa reconstruction (Wagner, Azzevedo, Althöfer), ainsi que ceux qui sont pour les principes de conservation strictement observés, avertissant de la possibilité de la formation des palimpsestes, car, dans ce cas, il faudrait attribuer les valeurs du monument aux reproductions aussi. Ce ne serait d'ailleurs qu'un retour aux pratiques de Viollet-le-Duc (Lindall, Mielke, Roberto Pane).

Parmi les auteurs polonais c'est Dobrowolski et Marconi qui, dans ces questions, représentent un point de vue intermédiaire. Ils proclament, au lieu d'une interdiction stricte, l'opinion qu'il faut „compléter, mais le moins possible”. On trouve une présentation plus ample des opinions de Dutkiewicz qui constate, entre autres, que l'homme „demande que le document (...) soit entièrement véritable”. Dutkiewicz tient compte aussi du fait de notre dépendance des attitudes contemporaines, artistiques et philosophiques, et trouve des raisons à la tendance de conserver l'état existant et de „laisser la matière corrodée”. Mais, en même temps, il parle de la nécessité de compensation de valeurs perdues par de nouvelles valeurs. Il compare le rôle du conservateur à celui du metteur en ondes dans le domaine de la musique mécanique.

Des voix qui critiquaient les sévères principes d'autrefois, des voix qui réclamaient le droit de la reconstruction, se sont fait entendre surtout dans les premières années après la guerre, ce que fut une réaction assez naturelle dans la situation, où de considérables biens culturels étaient menacés de perte.

Les conservateurs s'inquiètent aujourd'hui car, selon l'auteur, ils interprètent d'une manière fautive l'attitude de l'homme contemporain envers l'art ancien. L'acquis du passé peut être incorporé dans la vie contemporaine en tant qu'un facteur actif de la culture. Cependant, dans la plupart des cas, il constitue un fait historique ressenti avec une juste notion de distance. Car l'homme possède l'aptitude d'accommoder la perspective de temps, de séparer les choses éloignées des choses proches. C'est pourquoi notre principe devrait être: conserver et ne pas changer, car c'est ce principe qui est la seule raison du métier du conservateur.

L'autre courant, apparaissant à côté des tendances qui proviennent de l'actualisation intégrale de l'art ancien, est une fascination par le phénomène de

la fugacité. „Vanitas vanitatum”, une conscience de la fugacité, du pessimisme et de la désespérance — ces idées se sont répétées plus d'une fois dans l'histoire de notre culture. Nous entendons ces voix depuis les temps bibliques. Et récemment, Schopenhauer et les existentialistes, Spengler et Husserl, parlaient de „Sein zum Tode” et d'une crise de la culture et de la science. Callais et Bataille aperçoivent même dans l'histoire de la société des tendances à la destruction qui seraient un moyen d'assurer l'existence des normes sociales et de l'équilibre économique. Les mêmes tendances trouvent à leur opposé des orientations qui l'emportent sur celles-là. „Aere perennius”, „Ars longa, vita brevis” — tel rôle était attribué à l'art. Ce sont ces dernières tendances qui dominent, elles décident du développement et du progrès de l'humanité. Nous sommes immunisés contre la fascination par la fugacité grâce non seulement à l'impératif biologique de la vie, mais aussi à la conscience du sens de la vie sociale et de la valeur de chacun de nos apports à la culture et à la civilisation humaine qui, elles, se développent toujours.

En conclusion l'auteur formule certains principes et prémisses de l'activité du conservateur:

- le monument est un document; voilà pourquoi il devrait être conservé sous sa forme inchangée;
- des objets endommagés, compte tenu de la connaissance historique générale et de l'imagination propre à tout homme, cessent d'être actuellement considérés comme victimes de destruction, telles — et depuis longtemps déjà — les sculptures antiques. En les conservant sous cette forme nous pouvons par là-même constater la distance dans le temps et sentir l'authenticité de l'oeuvre, ce qui répond aux besoins et aux demandes explicites de tous les spectateurs;
- avant d'établir un programme concret de conservation il faut procéder à l'analyse des valeurs au nom desquelles l'oeuvre en question doit être conservée. En fonction des valeurs — selon la classification de Riegl — qui vont emporter on décidera dans quelle mesure on peut entreprendre des retouches ou bien même des compléments. Ces décisions devraient être individualisées, prises pour chaque cas particulier, d'une façon collégiale pourtant, par des personnes compétentes et collectivement responsables.

*przekład francuski M. R. Pragłowska*