

Andrzej Tomaszewski

Konserwatorstwo pomiędzy "estetyką" i autentyzmem

Ochrona Zabytków 41/3 (162), 147-153

1988

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ TOMASZEWSKI

KONSERWATORSTWO POMIĘDZY „ESTETYKĄ” I AUTENTYZMEM*

Konserwację zabytków w XIX w. charakteryzował perfekcjonizm. Średniowiecznym katedrom i zamkom przywracano ich domniemane pierwotne formy, usuwając późniejsze nawarstwienia stylowe. Nie cofano się nawet, jak w wypadku katedr w Kolonii i Pradze, przed „naukowym doprowadzeniem” do końca dzieła średniowiecznych mistrzów. Puryzm jako doktrynę estetyczną akceptowało i wcielało w życie środowisko konserwatorów; nieprzypadkowo Eugène Viollet-le-Duc objął Katedrę Estetyki i Historii Sztuki w paryskiej École des Beaux-Arts. Doktryna estetyczna puryzmu i idąca z nią w parze praktyka konserwatorska były powszechnie akceptowane przez ówczesne społeczeństwa Europy. Odrestaurowane w duchu jedności stylowej, jaśniejące w swej okazałości zabytki architektury średniowiecznej wywoływały entuzjazm, rozbudzały patriotyzm i dumę ze wspaniałej przeszłości narodowej. Nie dostrzegano jeszcze wtedy, że ów powód do dumy uzyskano za cenę gwałtu dokonanego na zabytkach, który spowodował utratę ich autentyczności na zawsze. Wspominając dzisiaj tamte czasy, Viollet-le-Duc’a nazywa się nieraz uszczypliwie „Viollet-le-Monument”. Ten wywodzący się z kraju jego rodaków żart, wyrządzający krzywdę wielkiemu na gruncie swej epoki Francuzowi, miałby wskazywać, że dziś jesteśmy mądrzejsi o doświadczenia jego czasów. Czy jest tak rzeczywiście? Mamy dzisiaj spójną doktrynę konserwatorską, sformułowaną już na początku naszego stulecia i skodyfikowaną w obowiązującej obecnie formie w historycznej już Karcie Weneckiej z 1964 r. (Jej istotne, chociaż już dyskutowane, uzupełnienie stanowi przyjęta ostatnio przez Zgromadzenie Ogólne ICOMOS w Waszyngtonie „Międzynarodowa Karta Miast Historycznych”). Jest to oparta na naukowych zasadach doktryna, pozostająca poza wszelkimi kryteriami estetycznymi. Jej głównym celem jest ochrona i zachowanie dla przyszłości autentycznej substancji zabytków. Zaleca ona opartą na naukowych metodach konserwację zabytków, odrzuca natomiast ich restaurację, rekonstrukcję i odbudowę, widząc w nich główne niebezpieczeństwo. Występując przeciw restauracji i odbudowie, współczesna doktryna konserwatorska jakby nie dostrzegała innego niebezpieczeństwa zagrażającego na co dzień naszym zabytkom. Tym nie nazwanym dotąd po imieniu i nie poddanym żadnej naukowej analizie niebezpieczeństwem są stosowane w praktyce zasady ekspozycji (prezentacji¹) zabytków architektury. Zasady te są tylko w części zgodne z doktryną konserwatorską, w części natomiast są z nią rażąco sprzeczne i powodują systematyczne pozbawianie zabytków autentyzmu. A dzieje się

to wszystko w imię konserwacji, w oparciu o *argumentum ex silentio* jej doktryny.

Skutki działalności konserwatorów, architektów i inżynierów, mającej na celu ekspozycję zabytków architektury, widzimy codziennie, zwiedzając je lub przechodząc koło nich. Nie zdajemy sobie na ogół sprawy z tego, że oglądamy je w stanie jakże zmienionym w stosunku do stanu z czasu ich powstania. Czy jest to ich prawdziwy, czy fałszywy obraz?

Architekt wznosząc budowlę chciał wierzyć, że niezmienną będzie trwać przez pokolenia. Ale przebudowując dawny gmach lub przekształcając jego otoczenie poznawał gorzko przemijanie i widział, że rozwój form życia pociąga za sobą nieuchronnie przemiany w dziedzinie architektury. Nie mógł jednak dawny mistrz przewidzieć, że jego dzieło stanie się w przyszłości zabytkiem, który będzie obiektem technicznych i estetycznych zabiegów, mających na celu nie dostosowanie go do zmieniających się form życia codziennego, lecz głównie ekspozycję budowli.

Do początków naszego stulecia człowiek otoczony był formami historycznymi w architekturze. Ich ciągłość była dla niego zjawiskiem oczywistym. Eksplozja wywodzącej się z Bauhausu nowej, zrywającej z historyczną tradycją architektury, a również wojenne zniszczenia zabytkowych zespołów, wywołały w ostatnich dziesięcioleciach nostalgię za zabytkowym otoczeniem, niezbędnym dla narodowej i kulturowej identyfikacji jednostki ludzkiej. Zmaterializowane dziedzictwo przeszłości, własnej wsi, miasta lub kraju, rozbudza patriotyzm lokalny. Znajomość naszej wspólnej europejskiej kultury artystycznej wzmacnia poczucie przynależności do niej. Poznanie przeszłości innych cywilizacji odkrywa nam bogactwo kultury ludzkiej. Mieszkańcy historycznych miast

* Artykuł niniejszy powstał na podstawie wykładu wygłoszonego w Wissenschaftskolleg zu Berlin, ilustrowanego stu dwudziestoma parami kolorowych przezroczyc wykonanych w wielu krajach i uzasadniających wywody autora. Tekst tego wykładu pt. *Denkmalpflege zwistnen „Asthetik” und Authentizität* opublikowany został w „Wissenschaftskolleg – Institute for advanced study – zu Berlin”. Jahrbuch 1982/83. Siedler Verlag, Berlin (West) 1984, s. 357–371, a następnie, ze względu na niewielki nakład i ekskluzywny charakter tego wydawnictwa, uprzyświepniony pod tym samym tytułem szerszemu kręgowi czytelników przez redakcję kwartalnika „Die Alte Stadt” 1984 nr 3, s. 227–240. Obecny tekst jest skorygowaną i nieco skróconą wersją poprzednich wydań, podobnie jak one pozbawioną aneksu ilustracyjnego.

¹ W tekście posługuję się przyjętym raczej w Polsce terminem „ekspozycja zabytku”, mimo że coraz powszechniej w świecie wchodzi w użycie stosowany od dawna w literaturze francuskiej i niemieckiej termin „prezentacja”.

są dumni ze swych zabytków i chcą je sami widzieć i innym pokazywać w możliwie najbardziej „estetycznym” stanie. Wzrastająca potrzeba poznawania historycznych miejsc we własnym i w obcych krajach wywołała prawdziwą eksplozję „turystyki zabytkowej”. Ma ona jednak dwa oblicza. Z jednej strony jest symptomem zainteresowania (choć zwykle powierzchownego) historią kultury, które trzeba uszanować i rozwijać, z drugiej – jest źródłem okazałych dochodów dla państw, dla historycznych miast i *last not least* dla wielu ludzi interesu. W przemyśle turystycznym zabytek pełni rolę towaru, który powinien być eksponowany w możliwie atrakcyjnej formie – takiej, jaka odpowiada gustom przeciętnego klienta. Jakie są jednak odczucia i potrzeby przeciętnego współczesnego człowieka w tej sferze?

Odpowiedzi na to pytanie należałoby oczekiwać od socjologów. Można jednak przyjąć, że istnieje powszechny *consensus* co do tego, że zabytek powinien być w technicznie dobrym i w „estetycznym” stanie i że powinien służyć współczesnemu społeczeństwu; znaczy to, że powinien być poddany zabiegom konserwatorskim, które im były lepsze, tym piękniejszy i świeższy „wyszęd” zabytek spod rąk konserwatorów. Przeciętny człowiek nie orientuje się w teorii konserwatorskiej. Wierzy, że ogląda wyniki wzorowej konserwacji i jest zafascynowany możliwościami współczesnego konserwatorstwa. Nie wie, jak często pryncypia konserwacji są zastępowane regułami ekspozycji zabytków.

Obserwacje z wielu krajów prowadzą do wniosku, że – mimo lokalnych drobnych różnic – istnieje międzynarodowa szkoła ekspozycji zabytków architektury, która opiera się na podobnych kryteriach estetycznych² i podobnie czerpie z możliwości współczesnej techniki. Warto rozważyć, jakie to są kryteria, jakie są ich źródła i w jakim pozostają stosunku do teorii konserwatorskiej. Można sądzić, że istnieją cztery źródła, z których zaczerpnięte zostały wzorcowe postępowania z zabytkami, mającego na celu ich ekspozycję. Są to:

- archeologia,
- muzealnictwo i wystawiennictwo,
- współczesna architektura,
- teatr i film.

Każda z tych dziedzin zasugerowała konserwatorom i architektom własne kryteria „estetyczne”. Rozpatrzmy je kolejno.

„Estetyka archeologiczna” zabytku architektury

Cechą charakterystyczną archeologii jest to, że odkrywane przez nią obiekty zachowane są w niepełnym lub nawet cząstkowym stanie. Podstawowym zabytkiem archeologicznym są jednak nie wykopane obiekty, lecz układ warstw kulturowych w ich pionowym przekroju, który pozwala odczytać kolejne fazy chronologiczne badanego terenu. Ażeby zrekonstruować formę rozbitego garnka, skleja się mozolnie jego zachowane fragmenty i uzupełnia brakujące części nowym materiałem. Z profili archeologicznych zdejmuje się kalki dla udokumentowania chronologii przemian badanego stanowiska. Wszystkie wykopane archeologiczne zabytki rucho- me po ich konserwacji stają się eksponatami. Wiele obiektów architektury, będących przedmiotem odkryć i badań archeologicznych, przetrwało do naszych czasów w postaci luźnych, rozrzuconych elementów lub zachowanych *in situ* partii fundamentów i murów. Kla-

syczna anastyloza dopuszczała jedynie ponowne zestawienie rozproszonych elementów budowli w pionie: kolumn, kolumnad, murów z ciosów kamiennych. Dzisiaj rozumie się często pod tym pojęciem rekonstrukcję ca- łych zespołów budowli w formie sztucznych ruin. Postu- gując się zasadami rekonstrukcji stosowanymi w arche- ologii uzupełnia się autentyczne fragmenty neutralnym tworzywem, dbając zazwyczaj o czytelne rozróżnienie autentyku od nowego materiału. Od proporcji pomię- dzy autentyką i uzupełnieniem zależy stopień wiary- godności rekonstrukcji.

W końcowych wypadkach otrzymujemy od archeologów i konserwatorów nie tylko wątpliwy, lecz z gruntu fał- szywy obraz budowli. Nie znamą nam pierwotną jej formę zastępuje *licentia archaeologica*. Niektóre realizacje idą jeszcze dalej. Odbudowuje się całe budowle, ażeby w nich umieścić małe i nieliczne zachowane autentycz- ne elementy. A wszystko to odbywa się pod nazwą anastylozy, akceptowanej przez teorię konserwatorską. Problem anastylozy i jej współczesnych wynaturzeń łą- czy się przede wszystkim z architekturą antyczną. W dziedzinie europejskiej architektury średniowiecznej i nowożytnej odpowiada mu problem konserwacji reli- któw lub ruin budowli wzniesionych z kamienia lub cegły wiązanych zaprawą murarską, które nie rozpadły się z biegiem czasu na elementy, lecz trwają jako spoista całość. Ojczyzną nowoczesnej szkoły konserwacji ruin jest Anglia, będąca również „krajem strzyżonych trawni- ków i trawiastych kortów tenisowych”. „Estetyka” zielo- nej, gładkiej jak stół bilardowy tafli trawnika zaciążyła na tej szkole. Nie zważając na historyczne otoczenie zabytku architektury praktykuje się zasadę kontrastowa- nia nagiej ruiny z trawnikiem. Sama konserwacja ruiny bywa wzorowa: bez dodatków i uzupełnień, zabezpie- czona przed dalszą destrukcją i wpływami atmosferycz- nymi, trwa ona w autentycznym stanie. Elementy planu budowli, które nie zachowały się w postaci murów na- ziemnych, uczytelniane są w płaszczyźnie trawnika. Prze- niesienie zasad szkoły angielskiej na Kontynent i dalej na pozaeuropejskie obszary dało nieoczekiwane wyniki. Odkryte przez archeologów reliktu architektury są „uczytelniane” w postaci fałszywych murów z nowego materiału. W wypadku ruin zachowanych powyżej po- ziomu terenu nadbudowuje się je nieraz znacznie, nie ujawniając przy tym często, gdzie biegnie granica po- między murem autentycznym i nowym. W stosunku do takich, coraz częściej obserwowanych praktyk „arche- ologicznej rekonstrukcji” rzadziej dochodzi do głosu za- sada eksponowania ruin zabytku architektury w ich na- turalnym stanie i otoczeniu.

Habent sua fata libelli. Mają je tym bardziej zabytki architektury, ale rzadko są one tak wyraźnie czytelne jak np. w Porta Etrusca w Perugii. Zazwyczaj późniejsze przemiany zacierają stan wcześniejszy i dopiero bada- nia architektoniczne odsłaniają poszczególne nawar- stwienia stylowe w murach budowli.

Archeolodzy i konserwatorzy dążą na ogół do uczytel- nienia przemian budowlanych, drogą odsłonięcia spod tynku odkrytych dawniejszych fragmentów i pokazania w ten sposób historii budowli. Potraktowany w ten spo- sób budynek traci jednak swoją jednolitość stylową,

² Postępując się w dalszych rozważaniach terminami „este- tyka” i „estetyczny” ujmować je będą w cudzysłów. Nie ro- zumiem pod nimi estetyki jako dziedziny nauk filozoficznych (która się zresztą omawianym problemem dotąd nie intere- sowała), ani kryteriów przez tę naukę sformułowanych.

którą do czasu badań i konserwacji posiadał i staje się sztucznym preparatem archeologicznym, zyskuje jednak na wartościach dydaktycznych i wzbogaca się o nowe elementy. Istnieje w tym względzie wiele możliwości rozwiązań, od dyskretnych do agresywnych, od historycznie uzasadnionych do fałszywych, tam gdzie niekompetentny badacz mylnie odczytał przemiany budowlane obiektu.

Wyżej wspomniana Porta Etrusca, mimo wyraźnie występujących nawarstwień, nadal zachowała jedność architektoniczną – może dlatego, że jest to wynik naturalnego procesu.

Omówiona „archeologiczna estetyka” zabytku architektury rozpowszechnia się coraz bardziej. Można ją akceptować tam, gdzie służy ona zachowaniu i pokazaniu nowych wartości zabytku. Jest jednak nie do przyjęcia tam, gdzie prowadzi do budowy pseudozabytków lub do tworzenia agresywnych preparatów.

„Muzealno-wystawiennicza estetyka” zabytku architektury

Muzeolog zapytany, co znajduje się w jego muzeum, nie odpowiada zazwyczaj, że są tam zabytki lub dzieła sztuki, ale eksponaty. Dzieło dawnej sztuki, trafiając do muzeum, pozbawione zostaje swego naturalnego otoczenia i staje się obiektem podlegającym prawom wystawiennictwa. Dobiera się dla niego odpowiednie ramy lub gablotę, umieszcza na odpowiednim tle i za pomocą przemyślanego systemu oświetlenia wydobywa się wszystkie jego (przewidziane lub nieprzewidziane przez twórcę) wartości formalne i ekspresyjne. W ten właśnie sposób muzeolog przedłuża twórczy proces dzieła sztuki.

Rozwój muzealnictwa prowadził od tworzenia zbiorowisk dzieł sztuki typu Louvre czy muzeów watykańskich, gdzie gęsto rozmieszczone eksponaty podporządkowane były wnętrzem wielkich sal, do muzeów, których przestrzeń dostosowywana jest do potrzeb ekspozycji. Wnętrze, pozostające w mroku lub idealnie neutralne, jest niedostrzegalne dla zwiedzającego. Uwagę skupia eksponat kontrastujący ze współczesnym tłem lub gablotą. Tendencja do podporządkowania otoczenia eksponatom prowadzi do budowy gmachów muzealnych dla określonej z góry kolekcji dzieł sztuki.

Wystawiennictwo korzysta chętnie z doświadczeń współczesnego muzealnictwa. Wielkie międzynarodowe wystawy i targi przemysłowe udoskonaliły zasady ekspozycji dla celów reklamowych. Wznosi się specjalne pawilony wystawowe o atrakcyjnej, zawsze supernowoczesnej formie. Produkty przemysłowe ustawia się jak rzeźby na podestach i postumentach, iluminując je i dekorując zielenią i kwiatami. Nie zaniedbuje się żadnego środka ekspresji, który mógłby przyciągnąć uwagę zwiedzającego – potencjalnego kupca do eksponowanego towaru.

Podobne do muzealnych i wystawienniczych kryteria panują coraz powszechniej w dziedzinie ekspozycji zabytków architektury. Zabytek stał się eksponatem podlegającym zasadom wystawiennictwa. Pozbawianie zabytków ich naturalnego otoczenia, przez wyburzanie okolicznych budowli uznanych za bezwartościowe, sięga głęboko w XIX wiek; uczynił tak już Viollet-le-Duc z paryską Notre Dame. Ale chociaż dzisiaj sztuczne izolowanie zabytków jest wyjątkową z góła koniecznością (jak w wypadku Bramy Brandenburskiej stojącej na zie-

mi niczyjej na granicy dwóch państw), to postępowanie podobne wciąż można obserwować. Nie względy polityczne są tego przyczyną, lecz rozwój turystyki i fotografii: zabytek powinien być ze wszystkich stron możliwy do łatwego obejrzenia, sfotografowania i sfilmowania. Nic nie śmie zasłaniać widoku ani odwracać uwagi zwiedzającego.

Naturalnym tłem zabytku są nie tylko otaczające go budowle, lecz w równym stopniu powierzchnia terenu. Dawne bruki, chodniki, cmentarze przykościelne stanowią integralną część krajobrazu miejskiego. Obecnie zastępuje się je coraz częściej idealnie gładką i zimną taflą kamienną o obcym, graficznym rysunku lub strzyżonym trawnikiem, przypominającym żywo poziome tło gabloty muzealnej, na którym stoi eksponat. Przedłużeniem idei zielonej tafli trawiastej jest „ogrodnicza estetyka” zabytku architektury. Bezmyślnie sady się drzewa tam, gdzie nigdy nie miały racji bytu, jak np. na Place de la Carriere w Nancy, i klomby kwiatowe tam, gdzie one nigdy nie istniały. Zabytek architektury staje się eksponatem wystawowym, dekorowanym kwiatami i krzewami. Zielona tkanina tła zastąpiona jest barwnym dywanem kwiatnym. Kwiaty i krzewy służą również często do uczyelniania niezachowanych elementów eksponowanej ruiny.

Przeniesieniem doświadczeń muzealnictwa i wystawiennictwa w dziedzinę ekspozycji zabytków architektury są również pawilony i podziemne wnętrza, w których eksponowane są relikty architektury. Wnętrza te, o kształcie podporządkowanym układowi relikwów i kontrastujące z nimi swą nowoczesną formą, mają na celu optymalne wydobywanie wartości ekspresyjnych eksponatu. W odróżnieniu od podziemnych ekspozycji, pawilony ekspozycyjne mają również swą formę zewnętrzną, stanowiącą obcy element w zespole zabytkowym. Ambicje twórcze architektów powodują, że pawilony te rzadko mają kulturalnie powściągliwą formę. Przeważają konstrukcje natrętnie agresywne, rodem z wystaw przemysłowo-handlowych.

Innym zapożyczeniem z dziedziny muzealnictwa są muzea architektury ludowej pod gołym niebem, do których dziwnym trafem przylgnęła w Polsce nazwa „skansen” (podobnie, jak dawniej: rower, patefon, elektrołuks, czy u sąsiadów: karandasz lub rojal). Tworzenie takich muzeów jest uzasadnione w wypadkach, gdy zabytki architektury z różnych względów nie mogą pozostać na swych miejscach (budowa sztucznych jezior, budowa sieci komunikacyjnej, eksploatacji złóż itp.). W pozostałych wypadkach operuje się argumentem, że zabytek w takim muzeum jest łatwiejszy do zachowania i konserwacji oraz – co ważniejsze – łatwiejszy do zwiedzania. Wyjęte ze swego naturalnego krajobrazu, utraciwszy znaczną część swej autentycznej substancji w czasie rozbiórki i ponownego montażu, zabytki architektury ludowej stają się eksponatami ustawianymi według upodobań konserwatorów. Powstają w ten sposób sztuczne wsie, mające być syntezą architektury danego kraju lub regionu, zaludniane w godzinach zwiedzania przez „sztucznych” chłopów, wykonujących sennie na pokaz swoje codzienne zajęcia. Inną tendencją jest umieszczanie w obrębie zespołów zabytkowych budynków przeniesionych z innych miejsc, co niszczy autentyczność tych zespołów.

„Estetyka” ekspozycji zabytków architektury na wzór muzealny zyskuje coraz większy zasięg. Wydobyto na tej drodze wiele nowych wartości ekspresyjnych zabyt-

ków, straciły one jednak swoje naturalne warunki bytu i swoje otoczenie. Dzieło architektury było zawsze zrośnięte z podłożem. W sztucznych warunkach zyskać może na atrakcyjności, traci jednak swą autentyczność.

Współczesna architektura i zabytki architektury

Współcześnie wznoszone budowle w bezpośrednim sąsiedztwie zabytków architektury stają się ich nowym kontekstem i oddziałują na ich percepcję. Dotyczy to na równi dzieł sztuki współczesnej umieszczanych w zabytkach architektury. Współczesny architekt tworzący w środowisku zabytkowym musi wybrać jedną z trzech dróg: przeciwstawienie form nowoczesnych formom historycznym, wprowadzenie form neutralnych lub tzw. pastiszu. Wszystkie drogi są jednakowo trudne. Nowoczesna architektura musi być wyjątkowo wysokiej próby, jeśli w zestawieniu z zabytkami architektury dawnej ma stanowić dobre świadectwo naszych czasów, których znamieniem jest również – nie znany poprzednim stuleciom – pietyzm wobec dziedzictwa kultury. Od osobistej kultury i talentu architekta zależy, w jakim stopniu potrafi on sprostać temu zadaniu. Przeciwstawienie form nowoczesnych i historycznych dotyczyć może zarówno pojedynczego zabytku i jego wnętrza, jak i całego zespołu zabytkowego. Najmniejsze skalą są dzieła współczesnej sztuki lub rzemiosła artystycznego umieszczone w zabytkowej budowlu, lub nowoczesne umeblowanie jej wnętrza, wprowadzanie nowych elementów wyposażenia, służących nowym lub tylko zmodernizowanym funkcjom obiektu. Pozytywne przykłady harmonijnego współzycia dawnego z nowym są rzadkie. Z reguły panuje krzykliwa agresywność nowego. W ten sposób zeszepeciono wiele wnętrz katolickich kościołów, przystosowując je do nowych form liturgii po II Soborze Watykańskim. Zasada kontrastu w skali zespołu potwierdza się w wypadku wprowadzania architektury nowoczesnej o formach nieagresywnych i zachowującej dawny gabaryt. Nader często zasada ta prowadzi jednak do deprecjacji historycznych budowli. Przyczyny tego zjawiska i jego powszechności są złożone i wykraczają daleko poza sprawę architektury. Niekiedy staje architekt pod naciskiem żądań inwestora, które stara się jednak zrealizować z możliwie najmniejszym uszczerbkiem dla charakteru zabytkowego otoczenia. Kiedy indziej – jak w wypadku Centre Pompidou w Paryżu – wzniesienie dzieła architektury wybitnego, lecz całkiem nieodpowiedniego do otoczenia i degradującego je, jest świadomym gwałtem zadaniem zabytkowej i bogatej w tradycje dzielnicy miasta. Deprecjacja zabytkowej architektury wynika często z przesłanek ideologiczno-politycznych, gdy chodzi o zamanifestowanie miążdżącej przewagi wspaniałej współczesności nad tolerowaną przeszłością. Zjawisko to jest charakterystyczne dla systemów władzy totalitarnej.

W skali pośredniej – wnętrza zabytkowej ulicy lub placu – uzyskuje się często kontrast nowoczesnych i historycznych form za pomocą tzw. małej architektury, co obserwujemy w Europie zwłaszcza na przykładzie ulic zamienionych na ciągi piesze. Sama zasada, słuszna, gdy kulturalnie przeprowadzona, doprowadziła jednak, zwłaszcza w wielu miastach zachodniemieckich, do wynaturzeń. „Fussgängerzonen” otrzymują niewiarygodne wprost wyposażenie: fontanny i kaskady wodne, kamienne wulkany, w których kraterach rosną kwiaty,

agresywne gabloty i lampy. Jest to często najgorsza w guście, droga pseudonowoczesność, niszcząca charakter zabytkowego wnętrza.

Wprowadzanie nowej architektury o formach neutralnych do zabytkowych zespołów wywodzi się z doktryny konserwatorskiej. Jednak architektura pozbawiona ambicji przestaje być architekturą. Z reguły degraduje się ona sama albo do złej architektury nowoczesnej albo też złego pastiszu.

Zasada architektonicznego pastiszu, bliska zasadzie kontrastu, polega na wznoszeniu budowli z nowoczesnego materiału i wyposażonych w nowoczesny detal, lecz zachowujących skalę, bryłę i artykulację sąsiadujących z nimi zabytkowych budowli. Jest to zasada trudna do zastosowania w praktyce, która oscyluje między zbyt dużą agresywnością form a produkowaniem pseudozabytków, przedrzeźniających nie tylko historyczne formy, lecz również historyczne techniki budowlane. Te ostatnie różnią się od prawdziwych zabytków głównie tym, że tchną nowością i świeżością. Ale różnica ta nie zawsze istnieje. Odkąd bowiem André Malraux zaczął pozbawiać zabytki paryskie patyny, uważając ją za brud, konserwatorzy ruszyli tym śmiało do czyszczenia, malowania i odświeżania wszelkimi sposobami fasad zabytkowych budowli; patyna stała się ich wrogiem. Zabytki poczęły znów błyszczeć świeżą farbą fasad i złotem kopuł. Czy są to zawsze dawne i tylko przywrócone kolory? Coraz większą uwagę przywiązuje się do badań stratygrafii tynków i warstw malarskich na fasadach dawnych budowli, chociaż jeśli badania takie nie stanowią części kompleksowych badań architektonicznych, przynoszą nieraz mylące rezultaty. Ale tam, gdzie brak danych, decydują zwykle upodobania kolorystyczne konserwatorów.

„Teatralno-filmowa estetyka” zabytku architektury

Teatr i scenografia poszukują stale nowych środków wyrazu artystycznego, sięgając coraz obficie po możliwości współczesnej techniki światła i dźwięku. Tradycyjne dekoracje sceniczne stymulowane są za pomocą wyświetlanych przezrocz, muzyka i efekty akustyczne płyną z taśm magnetofonowych. Niemożliwe do zrealizowania marzenia teatru osiągnął film, stwarzając prawie pełną iluzję rzeczywistości i przenosząc nas w dowolną epokę i w dowolne miejsca. Zarówno teatr, jak i film realizują się w strefie światła sztucznego. Przeznaczeniem architektury jest trwanie w naturalnym świetle słońca lub księżyca, których blask i cień maluje ich piękno. Ale od zarania ogień: blask pochodni, świecy, kominka wydobywał z mroku jej kształty. Pierwsze znane studia iluminacji budowli pochodzą z czasów Renesansu. Projekt Michała Anioła placu Kapitońskiego w Rzymie przewidywał na fasadach pałaców rząd żelaznych uchwyty do pochodni. Iluminowano często okna rezydencji, dla ostentacji bogactwa ich właścicieli. Lampa gazowa i żarówka elektryczna zwiększyły siłę światła i uniezależniły je od miejsca źródła energii, nie zmieniły jednak charakteru oświetlenia. Neon znalazł zastosowanie przede wszystkim w dziedzinie reklamy. Dopiero rozwój technik oświetlenia za pomocą reflektorów, wywodzący się z teatru i filmu, a do szczytu możliwości doprowadzony przez wojskową obronę przeciwlotniczą, pozwolił na eksponowanie zabytkowych budowli za pomocą światła. W ten sposób rozpoczęły one nie znane im życie nocne.

Jeśli budowla iluminowana jest od dołu, a więc przeciwnie od naturalnego oświetlenia, uzyskuje się negatywne formy architektonicznej. Inżynierowie światła, świadomi tej deformacji, poszukują rozwiązań zbliżonych do naturalnego oświetlenia. Nawiązują do historycznych projektów iluminacji, wzmacniając ich efekt światłem reflektorów lub posługują się dwoma rodzajami światła: cieplejszym „światłem wewnątrz” i zimniejszym „światłem księżycą”. Operowanie światłem kolorowym prowadzi do barwnych kompozycji świetlnych, dla których zabytek architektury jest już tylko pretekstem. Zmieniając rytmicznie barwę światła pokazywać można ten sam zabytek co chwilę w innej gamie kolorystycznej (jak np. boczną fasadę Partenonu oglądaną od strony miasta). Iluminacja historycznych fontann pozwoliła uzyskać dodatkowy element ruchu. Oświetlenie tak dyskretnie eleganckie jak w wypadku Fontana di Trevi w Rzymie należy do rzadkości. Zwykle wykorzystuje się wszelkie dostępne środki techniczne w celu uzyskania maksymalnej ekspresji. Fontanny iluminowane są więc z zewnątrz oraz od dołu reflektorami umieszczonymi pod powierzchnią wody. Zwłaszcza ten ostatni sposób dostarcza wielu efektów świetlnych: podświetlenie wytryskującego pióropusza wody stwarza wrażenie, iż mamy do czynienia z jarzącą się kolorami i fluoryzującą ciekłą substancją; oświetlone poprzez rozedrganą powierzchnię wody elementy architektoniczno-rzeźbiarskie fontanny pokrywają się z tańczącymi po ich powierzchni blaskami i cieniami, zdają się ożywać i poruszać. Fontanny Villa d'Este w Tivoli ukazują chyba najpełniej bogactwo możliwych do uzyskania efektów świetlnych.

Eksperymenty w dziedzinie iluminacji zabytków doprowadziły do aranżacji zabytku za pomocą środków teatralno-filmowych.

Przez połączenie techniki światła z techniką dźwięku powstały nocne spektakle „światło i dźwięk”, w których głównym aktorem jest sam zabytek. Niektóre z takich spektakli, tworzone przy udziale wybitnych historyków i historyków sztuki, stoją na wysokim poziomie artystycznym. Jest to twórcza eksploracja historii zabytku i jego piękna, chociaż dokonywana w sposób nie przewidziany przez jego twórców. Nocne życie zabytków nie szkodzi ich zdrowiu. Iluminacje nie naruszają ich substancji, a wszelkie efekty świetlne są zabiegiem chwilowym i odwracalnym. Wystarczy zgasić światło i wszystko wraca do porządku dziennego.

„Teatralno-filmowa estetyka” zabytków architektury sięga jednak znacznie dalej i groźnie wkracza w ich życie dzienne. Teatralny efekt, stwarzający dzisiejszym ludziom iluzję przeniesienia się w odległe czasy, można osiągnąć nie tylko dekoracjami teatralno-filmowymi. Prawdziwa architektura nadaje się do tego znacznie lepiej, nosi bowiem cechy realizmu i autentyzmu.

Ta idea przyświeca – nieraz nieświadomym tego – architektom i konserwatorom, którzy na sposób teatralny restaurują i aranżują wnętrza zabytkowych zespołów. I tak w sąsiedztwie zabytkowych obiektów buduje się pseudozabytki, przenosi się z innych miejsc zabytkowe fasady lub całe ich ciągi i uzupełnia nimi luki w historycznej zabudowie, agresywną restauracją pozbawia się zabytkowe fasady patyny. Gdyby jeszcze udało się przywrócić kominom dymy, których pozbawiło je centralne ogrzewanie, a nas ubrać w historyczne stroje, iluzja przeniesienia się w dawną epokę będzie silniejsza niż w kinoramie. Tak spreparowane ze-

społy zabytkowe przestają nimi być raz na zawsze. Stają się disneylandami – największą tragedią konserwatorską połowy XX w.

Idea disneylandu wcielona po raz pierwszy w życie przez Waltera Eliasa Disney'a przed trzydziestu laty miała na gruncie amerykańskim głębokie psychologiczne, a również kulturowe uzasadnienie. Wznosząc wielkim nakładem kosztów swoje bajkowo-historyczne miasto nie przewidział zapewne Disney, jak prędko jego ideę przejmą europejskie kraje bogate w zabytki i zrealizują ją za cenę znacznie wyższą: za cenę bezpowrotnej straty autentyczności swego dziedzictwa kulturowego.

Nacisk masowych zainteresowań społecznych zabytkami architektury i podsycającego je w celach komercyjnych biznesu – z jednej strony, a z drugiej – nowe możliwości techniki, postawiły nas w sytuacji bardzo trudnej, wobec której doktryna konserwatorska jest bezsilna. Jej zalecenia, formalnie akceptowane przez wszystkich, którzy decydują o zabytkach, zostały w praktyce zastąpione nie sformułowanymi nigdzie zasadami „ekspozycji zabytków” – show zabytkowego. Owa powszechnie wcielana w życie „estetyka ekspozycji zabytków” ma dwie strony medalu. Z jednej strony wydobycioby wiele nowego i nieoczekiwanego piękna z zabytków i zafascynowano nimi społeczeństwo. Z drugiej – doprowadzono w masowej skali do zniszczenia substancji zabytkowej i autentyzmu historycznych budowli i ich zespołów. Sztuczne preparaty przedstawia się społeczeństwu jako autentyczne zabytki, świadomie wprowadzając społeczeństwo w błąd. Dokonane spuszczenia w inwentaryzacji zabytków są znacznie większe niż w wypadku purystycznych restauracji w XIX w. Gdy bowiem nasi poprzednicy preparowali pojedyncze obiekty, my przeszliśmy od skali architektonicznej do urbanistycznej. To nasze pokolenie jest pokoleniem „Violere-Monument”. Przepaść między teorią konserwatorską a praktyką stała się tak duża, że spowodowała powstanie smutnego żartu: wasza doktryna jest jak cnota, każdy o niej mówi, lecz któż ją widział? Co więc zmieniło się od XIX wieku?

– Dawna teoria puryzmu, będąca w gruncie rzeczy nie teorią konserwatorską, lecz teorią estetyki ekspozycji zabytku, ustąpiła miejsca teorii naukowej, postulującej zachowanie jego autentyzmu.

– Powstała nowa „nowoczesna” wizja społecznej funkcji zabytku. Dawna wizja – elitarna – oparta była na wierze w siłę ludzkiej wyobraźni, zdolnej przenieść umysł człowieka w odległe epoki. Kulturalni ludzie pielgrzymowali do Grecji, aby na jej ruinach czytywać Homera (oczywiście w oryginale). Współczesna wizja – masowa – która nie poszła w parze z pogłębieniem kultury historycznej społeczeństw, oparła się na sile nowoczesnej techniki, zdolnej przenieść zabytek do naszych czasów i pokazać go w nowej, zaskakującej innością formie. Zabytek przestał być *antiquite*, stał się *curiosite*. Dzisiaj wycieczka Amerykanów wysiada z autokaru przed iluminowanym Colosseum i kupuje w pobliskim kiosku komiks *Pochodnie Nerona*.

– Praktyka konserwatorska tylko w części poszła za teorią. Odrzucając zasadę jedności stylowej zabytku, zaczęła z przesadą pokazywać jego nawarstwienia stylowe. Poza tym pozostała nadal przy XIX-wiecznym perfekcjonizmie prowadzącym do restauracji i totalnej renowacji. Pozostała nadal praktyką ekspozycji zabytku. Granica pomiędzy tym, co powinno być w dziedzinie

ekspozycji zabytków popierane i rozwijane, a tym, co akceptowane być nie może, jest łatwa do przeprowadzenia i wyraża się w starożytnej maksymie: *primum non nocere*. Chodzi o to, by rozwijać te jej elementy, które pogłębiają nasze umiłowanie i naszą znajomość historycznej spuścizny architektonicznej i pokazują nam zabytki w ich nowo odkrytym pięknie, a które przy tym nie niszczą ich substancji, nie fałszują ich, nie odbierają im ich naturalnego otoczenia i patyny wieków. Pozostałe elementy praktyki trzeba wykorzeniać, jeśli chcemy zachować w autentyzmie to, co nam jeszcze zostało. Łatwo to postulować, o wiele trudniej przeprowadzić i pytanie, czy jest to w ogóle realne. Teoria konserwatorska nie jest odpowiedzialna za praktykę, tak jak matka nie może być odpowiedzialna za swe potomstwo, zwłaszcza za to niechciane. Ojcem praktyki jest natomiast cały współczesny system uwarunkowań ekonomicznych i społecznych, polityczno-kulturalnych, ideologiczno-psychologicznych itd., wyciskający swe piętno również na mentalności konserwatorów. Nie wolno nam jednak dalej pokrywać milczeniem rozdźwięku między teorią i praktyką i udawać przed samym sobą i przed społeczeństwem, że wszystko jest w porządku, skoro doktryna jest dobra. Należy opracować w poszczególnych krajach raporty o stanie praktyki konserwatorskiej i jej odchyleniach od obowiązujących zasad i w oparciu o nie prowadzić poprzez środki masowego przekazu kampanię informowania władz (zarówno państwowych, jak i kościelnych) i całego społeczeństwa o niebezpieczeństwach grożących

dziedzictwu architektonicznemu ze strony fałszywie rozumianej konserwacji.

Należałoby również uściślić teorię konserwatorską. Powinny się w niej znaleźć sformułowania piętnujące jako największe niebezpieczeństwo niszczenie substancji i autentyzmu zabytków w celu ich „ekspozycji”. Równocześnie mogłoby być wyłączone z doktryny to, co tej substancji nie dotyczy (a więc nie niszczy), a co służyć może dydaktyce lub polityce kulturalnej. Na przykład: reprodukcja zabytków całkowicie zniszczonych, budowanie kopii zabytków istniejących lub nieistniejących, wznoszenie obiektów w formach pseudohistorycznych, budowanie nowych „disneylandów” czy – inaczej mówiąc – „historycznych wysp”, byle z dala od zespołów autentycznych. Wszystko to nie należy bowiem do dziedziny ochrony dóbr kultury, lecz – i to wyłącznie – do kultury współczesnej.

Zmiana na lepsze, długotrwała i trudna, zależeć będzie z jednej strony od powodzenia i postępów naszych działań (nikt inny za nas tego nie uczyni), kształtowania opinii społecznej w duchu prawdziwych zasad ochrony i konserwacji dóbr kultury, z drugiej – od rozwoju wewnętrznego naszej dyscypliny, która musi dysponować coraz większą liczbą starannie wykształconych i o wysokiej moralności zawodowej specjalistów i w coraz większym stopniu stawać się dyscypliną naukową.

prof. dr hab. Andrzej Tomaszewski
Instytut Historii Architektury
i Sztuki Politechniki Warszawskiej

CONSERVATION BETWEEN "AESTHETICS" AND AUTHENCITY

The main aim of the present conservation doctrine (codified in the 1964 Charter of Venice) is the protection and preservation of authentic monuments' substance for future generations. It recommends the conservation of monuments based on scientific principles and rejects their restoration, reconstruction and rebuilding, the danger of which is usually perceived. On the other hand, another danger threatening the display and flowing from practically applied principles of presentation is not as a rule seen.

On the basis of the observation of ways of the presentation of monuments in different countries one can draw the conclusion that there exists an international school of displaying art monuments which employs similar aesthetic criterions and modern technical solutions.

It may be supposed that models of handling monuments have been taken from the following four sources: –

- 1) archaeology
- 2) museology and exhibitions
- 3) modern architecture
- 4) theatre and film.

1) Following principles of reconstruction applied in archaeology authentic parts are made up with neutral materials, with the care paid to a clear differentiation between the authentic and new material. Unfortunately, this method often gives a false picture of the monument. It happens also that whole structures are rebuilt only to place in them some preserved elements. All these measures are referred to as anastylosis, accepted by conservation theory.

A separate problem is the conservation of relics or ruins of buildings made from stone or brick. Their conservation is often exemplary (without any additions or making-ups) but the exposition leaves much to be desired. The principles taken from the English school and transferred onto the Continent and non-European territories "enrich" the structures with fake walls from new materials and interfere into the closest environment of the structure.

"Archaeological aesthetics" of the structure becomes more and more popular. If it is to serve the preservation and display of new values of the monument, then it may be accep-

ted. If, on the other hand, it is to lead to the construction of pseudomonuments, then it should be rejected.

2) A work of art found in the museum is deprived of its natural environment and has become an object subjected to the principles of display. Similar tendencies take place on an ever bigger scale in the displaying of architectural monuments. The monument should be easily available for seeing, photographing or filming. Old cobbled streets or pavements are replaced with smooth stone streets or hewn lawns. The area adjoining the monument is adorned with trees, bushes and flowers. In that way a monument of architecture becomes a richly decorated exhibition object.

Adopted from museology are modern exhibition pavilions in which preserved relics of architecture are put in. Also open-air museums of folk architecture, the so-called skansens, refer to the experience of museology. Taken from their natural landscape and largely deprived of their authentic substance during disassembling and reassembling monuments of folk architecture become accidentally placed exhibits. Also, putting the buildings brought from other places amongst the existing historic complexes has been taken from museology. The transfer of the principles of exhibiting applied in museology results in the loss of authenticity by monuments of architecture. The work of architecture had always been blended with the environment.

3) Positive examples of a harmonious co-existence of old architecture with new one are extremely rare. The architect working in the historic environment may choose one of the following roads: to oppose modern forms to historic ones, to introduce neutral forms or the so-called pastiche or to build modern structures from modern materials but referring – in their scale and mass – to the neighbouring historic buildings. Unfortunately, in practice we often get an unfavourable effect. The aggressiveness of modern architecture brings about its predominance over historic structures. A modern work of architecture may be itself outstanding (e.g. Centre Pompidou in Paris) but when introduced into the historic environment, it brings about its degradation.

4) The fashion of artificial illumination of monuments of

architecture has been adopted from the film and the theatre, where the action usually takes place in such a light. For monuments of architecture the natural lighting is the light of the sun and the moon and also of torches, kendles or chimneys. The introduction of artificial illumination for historic objects does not affect their historic substance. Still, it brings about other dangers in the creation of spectacular images of life in the old ages. Monuments are thus brought down to a decorative role. However, those fairyländ – historic images, adopted from

W. E. Disney, result in an irretrievable loss of the authenticity of monuments. Summing up it may be said that more and more often the conservation doctrine has no effect upon practice. This fact cannot be covered in silence. In this context, it is necessary to prepare in individual countries reports on the state of conservation practice and its departure from binding principles. It would also be necessary to precise the conservation theory, with the attention paid to the greatest endangerings to which monuments are exposed.

RYSZARD BRYKOWSKI

TATARSKIE MECZETY W RZECZYPOSPOLITEJ *

Tatarom – żołnierzom „Tej, co nie zginęła”

Osadnictwo

Powszechnie przyjmuje się, że Wielki Książę Litewski Witold był tym, który pierwszy sprowadził i osadził Tatarów na ziemiach spod znaku Pogoni i Korony, zobowiązanych do służby wojskowej w zamian za nadawaną im ziemię oraz przywileje. W rzeczywistości Tatarzy, jako osadnicy wojskowi, pojawili się znacznie wcześniej na późniejszych obszarach Rzeczypospolitej¹. Na Rusi Halickiej najstarsze osady tatarskie znane są już w drugiej połowie XIII w., na Ziemi Krakowskiej przed rokiem 1300; na Litwie pierwsza wzmianka o wsiach tatarskich pochodzi z roku 1324 z czasów Giedymina (1315–1341). Książę Witold (1392–1430) przyjmuje hołd od syna chana Mamaja i osadza Tatarów na Zadnieprzu; część wojsk tatarskich posiłkujących polsko-litewską armię pod Grunwaldem osadza na Litwie². W czasie odprawianych w Bazylei podczas soboru egzekwii za duszę Władysława Jagiełły, wśród licznych zasług królewskich książdz Mikołaj Kozłowski, rektor uniwersytetu krakowskiego, wymienił również sprowadzenie do kraju i ochrzczenie ok. dwóch tysięcy Tatarów³.

To najwcześniejsze osadnictwo tatarskie miało charakter emigracji politycznej, a osady tatarskie na Zadnieprzu i częściowo na Rusi Halickiej zostały starte z powierzchni ziemi przez późniejsze wydarzenia, zaś pozostałe na Ziemi Krakowskiej i Ruskiej uległy z czasem zupełnej asymilacji⁴. Nowa fala osadnictwa tatarskiego, głównie pochodzenia jenieckiego, pojawia się na Ziemiach Koronnych – w Małopolsce, na Wołyniu i Podolu w ciągu XVI i pierwszej połowie XVII w.⁵

Stan ilościowy

Liczba Tatarów osiadłych na roli i zobowiązanych do służby w wojsku Rzeczypospolitej nie była nigdy zbyt wielka. Na Litwie według spisu dokonanego w 1528 r. miało zamieszkiwać ok. 3500 Tatarów wraz z rodzinami, a na całym obszarze Rzeczypospolitej Obojga Narodów osadnictwo tatarskie dochodziło w XVI stuleciu do 7000 osób, zaś w następnym wieku do 9000 osób. Największą liczbę Tatarów na dawnych ziemiach Rzeczypospolitej źródła wykazują w roku 1897; wówczas zarejestrowano 13 000 Tatarów. Współcześnie w Polsce

żyje od 2000 do 3000 Tatarów rozproszonych na obszarze całego kraju, zaś na Litwie i Białorusi szacuje się ich liczbę na ok. 10 000 osób⁶.

Zróżnicowanie etniczne

Początkowo Tatarzy zamieszkujący w Rzeczypospolitej pochodzili z różnych grup etnicznych i etnograficznych, tureckich i mongolskich. Rekrutowali się z Połowców, Nogajów, Tatarów kazańskich i krymskich, nawet Turków i sturczonych Mongołów⁷. W XVI stuleciu Tatarzy litewscy występują już jako jednolita grupa ludności

* Jest to uzupełniony tekst referatu wygłoszonego na seminarium terenowym Pracowni Dokumentacji Etnograficznej PKZ we wrześniu 1987 (zob. „Ochrona Zabytków” 1988, nr 1, s. 68) oraz w dniu 12 III 1988 r. w SARP-ie, w Sekcji Ochrony Zabytków Oddziału Warszawskiego.

¹ Za obszar Rzeczypospolitej przyjmuje się granice zgodne z konkretnymi okresami historycznymi, tzn. granice przed-rozbiorowe do 1918 r., następnie granice z lat 1920–1939 i po 1945 r. W okresie międzywojennym meczety tatarskie na Litwie znajdowały się w Kownie, Rejzach, Winksznupiu, zaś na Białorusi przed 1917 r. w Mińsku oraz miały istnieć w miejscowościach: Kopyl, Smiłowicze, Uzda, ale o nich brak danych.

Literatura dotycząca różnych aspektów życia Tatarów w Rzeczypospolitej jest stosunkowo obszerna. Podstawowym i wzorcowo ujętym opracowaniem jest rozprawa Stanisława Kryczyńskiego opublikowana w 1938 r. (*Tatarzy litewscy, próba monografii historyczno-etnograficznej*, „Rocznik Tatarski” 1938, nr 3, s. 318), na której w dużym stopniu opierają się ostatnie publikacje poświęcone Tatarom, a mianowicie: P. Borawski, A. Dubiński, *Tatarzy polscy, dzieje, obrzędy, legendy, tradycje*. Warszawa 1986, s. 271 oraz P. Borawski, *Tatarzy w dawnej Rzeczypospolitej*. Warszawa 1986, s. 319.

² St. Kryczyński, *Tatarzy litewscy...*, op. cit., s. 1–55; P. Borawski, A. Dubiński, op. cit., s. 15, 18–19, 34; zob. też: J. Talko-Hryniewicz, *Muślimowie czyli tak zwani Tatarzy Litewscy*. Kraków 1924; L. Krawiec, *Zarys dziejów ludności tatarskiej w Rzeczypospolitej Polskiej*. W: *Tatarzy w Polsce*. Wilno 1936; P. Borawski, *O sytuacji religijnej ludności tatarskiej w Wielkim Księstwie Litewskim i w Polsce (XVI–XVIII w.)*. „Euhemer” 1980, nr 4, s. 43–54.

³ P. Borawski, A. Dubiński, op. cit., s. 19.
⁴ J.w., s. 18; M. Zdan, *Kilka słów o śladach tatarszczyzny na terytorium województwa lwowskiego*. „Rocznik Tatarski” 1935, nr 2, s. 396–399.

⁵ P. Borawski, A. Dubiński, op. cit., s. 65.

⁶ Tamże, s. 7–8.

⁷ Obszerniej na ten temat zob.: St. Kryczyński, *Tatarzy litewscy...*, op. cit., s. 56–92; P. Borawski, A. Dubiński, op. cit., s. 208 i nast., a także M. Tuhan-Baranowski, *O muślimach litewskich*. Warszawa 1896, s. 44 i nast.; L. Krawiec, *Zarys dziejów ludności tatarskiej*, op. cit.