

Józef E. Dutkiewicz

Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm

Ochrona Zabytków 14/1-2 (52-53), 3-16

1961

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.

Zadania, zasady i poglądy na ochronę zabytków ulegają zmianom w swym rozwoju historycznym. Doceniając potrzebę dyskusji nad współczesną teorią ochrony zabytków redakcja zamieszcza niżej artykuł problemowy, który w naszych zamierzeniach ma być wstępem do takiej dyskusji.

JÓZEF E. DUTKIEWICZ

SENTYMENTALIZM, AUTENTYZM, AUTOMATYZM

I. STAŁE POJĘCIA Z ZAKRESU OCHRONY POMNIKÓW PRZESZŁOŚCI

Za ogromnym rozwojem praktyki konserwatorskiej z zastanawiających względów nie nadąża teoria. Od czasu do czasu podejmuje się próby uświadomienia jej sobie, ale na ogół nie konfrontuje się jej z życiem. Ten artykuł ma na celu zebranie, nazwanie i uporządkowanie pojęć, związanych z ochroną dawnej sztuki. Próbuje też własnego sformułowania podstawowych zagadnień z tej dziedziny.

*

Prawda. Rozwój krytycyzmu w naukach historycznych XIX w. nie był niczym innym jak wytrwałą walką o prawdę historyczną i czystość jej źródeł. Wśród nauk tych i historia sztuki wzniosła masywny fundament analizy historycznej formalnej i ikonograficznej, mających służyć badaniu autentyczności i prawdy dzieła sztuki. Równolegle jednak istniała tendencja do literackiego, wyobrażeniowego ujmowania historii i jej przedstawień. Zaznaczyła się ona również w dziedzinie ochrony pomników przeszłości. Z tego też względu zachodzi konieczność zasadniczego przypomnienia roli prawdy historycznej.

Zanim to uczynimy trzeba również podkreślić rolę prawdy artystycznej. Jej siłę oddziaływania można mierzyć siłą wyrazu arcydzieł. W zasadzie powinno wzruszać człowieka tylko dzieło współczesne, mówiące współczesnym mu językiem pojęć działające techniką i barwą jego czasu. Jeśli człowiek szuka wzruszeń w dziełach dawnej sztuki to także po to aby poznać inny

język wzruszeń artystycznych, aby sprawdzić niejako miarę przebytego czasu ludzkości, aby stwierdzić postęp lub cofanie. Toteż człowiek żąda, aby dokument mu podany był w pełni prawdziwy. Ogląda w muzeach i miejscach powstania dzieła sztuki w ich autentycznej postaci. Olbrzymi ruch turystyczny naszych czasów jest też wyrazem tęsknoty za autentycznym przeżyciem, pielgrzymowaniem w poszukiwaniu prawdy artystycznej. Kraje wielkiej sztuki i dzieła wielkiej sztuki cieszą się masami widzów, stęsknionych widoku dzieł, niejako ich dotyku, atmosfery otoczenia, nieodtworzalnego ładunku emocjonalnego.

Prawda wielkich dzieł sztuki jest niepowtarzalna. Jeśli dla przykładu spojrzeć okiem zbliżonym do fenomenologii na budowę obrazu, to uda się stwierdzić, że obraz składa się co najmniej z trzech warstw, a mianowicie: 1) tzw. malowidła tj. materiałów — płótna, warstwy gruntów i farb, 2) układów formalnych i 3) zawartości treściowej określonej za pomocą wrażeń, jakie te układy wywołują w naszej wyobraźni. Nieco inaczej będzie się przedstawiać to zagadnienie w dziedzinie architektury. Pierwsza warstwa obejmie chyba budowę jako materiały: cegłę, kamień, cement, drewno, wapno, druga formę przestrzenną budowli, trzecia — jej funkcje zarówno estetyczne jak użytkowe.

Rozumowanie o budowie obrazu można zastosować do obrazu wielokrotnie przemalowanego. Wtedy w pierwszej warstwie pojęciowej, obejmującej materiały fizyczne, z których po-

wstaje obraz, tkwi potencjalnie kilka alternatyw dla warstwy drugiej i trzeciej. Po zdjęciu pierwszej warstwy przemalowania, kiedy ilość składników fizycznych zostanie tylko nieznacznie uszczuplona, warstwa druga tj. układ formalny może ulec zasadniczej zmianie, jeśli np. pod martwą naturą odkryjemy akt. Wraz z nią ulegnie jednak zmianie i treść obrazu, samo wyobrażenie, stanowiące warstwę trzecią obrazu. Takie stwierdzenie może być uważane za uproszczenie zagadnienia z punktu widzenia metodologicznego, ale nie jest uproszczeniem w oczach technologa czy konserwatora obrazu, który wie, jak zespolone są ze sobą warstwy malowideł i jak przejścia farb i technik, szczególnie w przemalówkach jednotematycznych, łączą się ze sobą.

Zagadnienie wielowarstwowości jest jeszcze bardziej ewidentne w architekturze. Przyjmijmy na przykład, że analizujemy budynek pochodzący ze średniowiecza a przebudowany w czasach baroku i w XIX wieku i mieszczący obecnie magazyn zbożowy. W przyjętym już ujęciu szereg elementów budowlanych jak cegła, wapno, drewno, dachówka stworzy pierwszą warstwę; drugą — układ jednoprzestrzenny prostokątny ze sklepieniem beczkowym i dachem siodłowym, a zewnętrzny charakter fasady z elementami barokowymi, a zatem estetyczno-historycznie walentnymi, i magazyn z klimatyzacją i przepierzeniami — trzecią. Nie będzie to jednak prawdziwa definicja budynku. Aby była prawdziwa musi zawierać także elementy budowlane ukryte we wnętrzu murów i pod tynkiem, dostrzegalne z zewnątrz dla doświadczonego historyka sztuki czy konserwatora. Te elementy zawierają potencjalnie kilka rozwiązań dla definicji drugiej i trzeciej warstwy. Jeślibyśmy bowiem usunęli naleciałości XIX w. lub tylko poddali budynek badaniu i sporządzili plan rekonstrukcji, to zobaczylibyśmy że pod tynkiem, obok warstwy XIX w., istnieje warstwa murowana z innej cegły, barokowa z XVII w. z elementami architektonicznymi jak kolumny, pilastry, portale. Te elementy barokowe ułożyłyby się w budynek prostokątny z węższą częścią wschodnią, sklepieniami barokowymi i fasadą dwukondygnacyjną ze szczytem. Tak brzmiałaby definicja w drugiej warstwie, a w trzeciej określilibyśmy budynek jako uszkodzony jednonawowy kościół barokowy. Lecz i to określenie nie byłoby prawdziwe. Przy dalszym usunięciu cegły, zapraw i elementów barokowych ukazałyby się części muru kamiennego. W warstwie drugiej utworzyłyby one prostokątny zarys ścian z oskarpowaniem, otworami drzwiowymi i okiennymi gotyckimi. Dałoby to asumpt

do definicji trzeciej warstwy, którą można by określić jako ruinę prostokątnej kaplicy gotyckiej.

Po co te próby analizy przedmiotu?

Chodzi o ustalenie, możliwie wierne, prawdy o dziele dawnej sztuki. Przykład analizy i definicji zjawiska artystycznego w ujęciu fenomenologii, dzięki swej precyzji, może być pomocny w ustaleniu zasadniczych przesłanek, koniecznych do dalszych rozważań. W definicji tej przyjmujemy poprawkę uwzględniającą nawarstwienie elementów fizycznych w dziele dawnej sztuki, a co zatem idzie możliwość różnorodnej wymowy formalnej i treściowej dzieła. Wynika stąd, że sąd określający wartość i charakter obrazu (dzieła sztuki) na podstawie jego czysto zewnętrznych cech jest nieściśły i może prowadzić do błędnych wniosków.

Toteż wydając sąd o dziele dawnej sztuki musimy zdawać sobie sprawę czy jest ono zachowane w pierwotnej postaci i wtedy jego definicja we wszystkich jego fonomenologicznych aspektach może być prosta, czy też uległo ono przemianom i przeróbkom i wtedy, dla określenia jego wartości, konieczne jest uwzględnienie tych przemian. Ponieważ jednak w zasadzie każde dzieło sztuki dawnej podlegało działaniu czasu, który poprzez warunki przyrody wywołał w nim nieprzemijające zmiany i ponieważ dalej nie rozporządzamy dotąd wystarczająco dokładnymi metodami do sprawdzenia zawartości materiałowej dzieł sztuki i ich nawarstwień, szczególnie w architekturze, trzeba poprawkę o wielowarstwowości, a raczej o wielopłaszczyznowości historycznej, estetycznej i treściowej przyjmować dla wszystkich dzieł dawnej sztuki. Obraz, rzeźba, budynek w swym ukształtowaniu i jego zawartości tj. nawarstwieniu fizycznym i wynikających z niego treściach, a także w pewnym nawarstwieniu uczuciowym lub czynnościowo-historycznym, nieuchwytnym fizycznie jest zjawiskiem prawdziwym i jako takie niepowtarzalnym. Zachodzi teraz pytanie czy także widz, konsumujący czy kontemplujący dzieło sztuki, potrafi sobie zdać sprawę z prawdy dzieła sztuki i czy ta prawda jest warunkiem koniecznym estetycznego czy historycznego przeżycia?

Podaję nieco przykładów, mogących świadczyć, że widz współczesny jest w wysokim stopniu zainteresowany prawdą przeżycia, płynącą z prawdy dzieła sztuki. Należy pamiętać, że w ciągu XIX w. i w naszych czasach człowiek zbudował cały system środków, mogących stwierdzić w pewnych warunkach prawdziwość dzieła sztuki. Przede wszystkim w warunkach muzealnych, dzięki znakomicie rozbudowanym pracowniom i udoskonalonym zarówno tech-

nicznym jak i historycznym metodom porównawczym, udaje się, przynajmniej w dużych muzeach i dla dzieł sztuki dużej rangi, zapewnić dostateczny system ekspertyz. Gorzej wygląda sprawa w mniejszych muzeach, nie posiadających dostatecznego wyposażenia i personelu; jeszcze gorzej w architekturze.

Przyczyną, która powoduje największą ilość przemian, przeróbek i nawarstwień w dziele architektury jest jego użytkowanie. Dzieła malarstwa i rzeźby nie są fizycznie użytkowane. Przeciwnie w architekturze, wymogi życia nawarstwiają się w ciągu historii w sposób znacznie wydatniejszy i brutalny. Czy znaczy to, że do architektury można lub należy stosować inne kryteria prawdy? Z punktu widzenia historii sztuki dzieło architektoniczne jest takim samym dziełem jak obraz czy rzeźba. Odnoszą się do niego te same zasady zachowania prawdy, z tym, że obraz jej jest znacznie bardziej skomplikowany. Nie tylko dlatego, że życie w sposób bardziej bezpośredni wyciska na nim w każdej epoce swe piętno, ale dlatego także, że jego materia jest znacznie bardziej złożona, że nawarstwienia często przerastają pierwotną postać, że na całość dzieła architektonicznego składają się także często malarstwo i rzeźba nierozłącznie z nim związane. Ale to wszystko właśnie wymaga aby w stosunku do architektury stosować wymogi prawdziwości jeszcze bardziej precyzyjne i wyostrzone.

Uwagi tu pisane wywołała troska o los dzieł sztuki, przede wszystkim architektury, zniszczonych w ubiegłych wiekach i bardziej jeszcze w naszym stuleciu przez pierwszą i drugą wojnę światową, a obecnie odbudowywanych. Stało się bowiem w pewnych kołach nagminną zasadą, że zniszczone nawet w 70—80% budynki historyczne należy odbudowywać. O ile w pierwszej fazie po wojnie mogło to być motywowane względami uczuciowymi, chęcią zaleczenia ran, zadanych przez los, o tyle im później tym trudniej uzasadnić takie postępowanie. Ażeby nie być źle zrozumianym trzeba dodać: należy wykorzystywać w pełni zachowane budynki zabytkowe, nie należy natomiast odbudowywać od fundamentów budynków całkowicie zniszczonych.

~ Czy bowiem z takim nakładem zbudowana makietą jest dziełem sztuki, pomnikiem historii? Z pewnością nie! Nie ma przecież autentycznej, wielowarstwowej materii, będącej warunkiem prawdy, ani treści złożonej z wartości doznaniowych, a zatem pamięci zetknięcia się z historią, dotyku artysty budowniczego, śladów erozji czasu. Pozostaje tylko druga warstwa według przyjętego przez nas schematu: forma. Forma najbardziej powierzchowna, mecha-

nicznie powtórzona — mająca się do oryginału jak odlew gipsowy do oryginału, lub sztuczny kwiat do żywego. Przyjęty raz błąd rozkrzewił się jednak nieprawdopodobnie. Co więcej, przyjmuje się go jako zasadę już nie tylko do zniszczeń wojennych, ale i do ruin, a nawet budynków zagrożonych po prostu starością. Temu rozprzestrzenieniu przyszyły z pomocą normy i metody wykonawstwa budowlanego. Znacznie bowiem ekonomiczniej jest zwiększyć przerób rozbierając nawet w całości zachowany budynek, jeśli posiadał tylko jakieś wady konstrukcyjne lub techniczne (a któryż pomnik historii ich nie posiada!), a następnie zbudować go na nowo według przyjętych norm wykonawstwa, ze sporządzeniem dokumentacji przed lub po realizacji. Orzeczenia statyków operujących wytycznymi dla nowego budownictwa, wyrywkowa analiza technologiczna popierają tę metodę „konserwacji“. Przyjmuje się ona nawet w środowiskach gdzie dotąd ceniono prawdę materii i historii.

Tendencje „budowy zabytków“ nie ograniczają się tylko do architektury. W malarstwie, a szczególnie w rzeźbie zarysowują się coraz silniej ambicje w tym kierunku. Kiedy rekonstrukcję rzeźb kamiennych na Starym Mieście w Warszawie, lub na pałacach Potockich czy Raczyńskich można było uważać za manifestację narodowej woli odbudowy kraju, to odkuwanie na nowo w kamieniu stosunkowo dobrze zachowanych rzeźb z XVIII w. przed kościołem św. Piotra w Krakowie i zastąpienie oryginałów przez kopie, zresztą kosztem wielu milionów złotych, uważać należy jeśli nie za pomyłkę to za karygodny przerost ambicji rekonstrukcyjnych. Tu znowu technicyzacja, a raczej postęp techniczny nie dotarł na czas. Nie skorzystano w tym wypadku z opinii ekspertów, ani z dostępnych przecież metod zabezpieczenia kamienia, mimo że koszt ich byłby wielokrotnie niższy od przyjętych.

Zagadnienie rekonstrukcji jest zagadnieniem występującym ze szczególną siłą na terenie Polski. Złożyły się zapewne na to przyczyny historyczne. Duża ilość zniszczeń w dziedzinie architektury, malarstwa i rzeźby, w okresach najazdu szwedzkiego w XVII w., ruiny gospodarczej, konfederacji barskiej i walk wolnościowych XVIII w., wreszcie w czasie dwóch wojen światowych naszego stulecia wytworzyły pewnego rodzaju obsesję w opinii publicznej. Obsesja ta, biorąc swój początek z literatury historycznej i pięknej XIX w. i początku XX, stworzyła szczególne nastroje w ocenach stanu zabytków już po pierwszej wojnie światowej (Por. „Opieka nad zabytkami i ich konserwacja“, Warszawa 1920, str. 6). Naiwna wiara

w trwałość tradycji instytucji historycznych i ich odrodzenia patronowała inicjatywom odbudowy pomników historycznych w ich pierwotnej świetności (odbudowa Wawelu w projektach Wyspiańskiego, Ekielskiego czy nawet Szyszko-Bohusza). Udział nowszych poglądów na sprawy konserwacji zdołał szczęśliwie na okres do drugiej wojny światowej wstrzymać te zapędy. Odżyły one po wojnie. Wola odbudowy nieistniejących zabytków miała być kompensacją kompleksu niższości w stosunku do narodów zasobniejszych.

Lecz zjawisko to, pojawiające się na terenie Polski, nie jest wyłącznie związane z tym terenem. Podobne zjawiska można notować na terenie Europy środkowowschodniej, gdzie w okresie powojennym występują na terenie Węgier, Niemieckiej Republiki Demokratycznej, Austrii, w Czechosłowacji i Jugosławii, Francji i Włoszech. Układ tych tendencji jest w zasadzie wszędzie podobny. Brak na razie studium porównawczego z tego zakresu, choć byłoby ono niewątpliwie bardzo instrukttywne.

„Odbudowa zabytków“ jest oczywistym wykrzywieniem pojęcia prawdy w ochronie pomników przeszłości, jest zaprzeczeniem wiary w ich wartości twórcze i groźnym niebezpieczeństwem dla samej idei.

Mit o przewyciężeniu śmierci. Można różnić jak by czynne i bierne pojęcie przewyciężenia śmiertelności dzieł kultury. Znamy epoki, w których pojęcie to reprezentowało wolę ludzi aktywnych, gotowych narzucić swą agresywność przyszłości, epoki wzmożonej czynności twórczej, które nie przyjmując wiele ze spadku poprzedników, a nawet go niszcząc pragnęły własną twórczością wypełnić całe zapotrzebowanie współczesności na przeżycia artystyczne. Są to epoki aktywne, produkujące ponad miarę zapotrzebowania współczesnych, na potrzeby przyszłości bliższej i dalszej, takie jak średniowiecze i barok. I odwrotnie; epoki bierne korzystają w dużym stopniu od twórczo z dorobku nawet odległej przeszłości, sublimując jej wartości i przekształcając je na nowo na swój twórczy, pozytywny sposób. Epoki te kultywują i przechowują puściznę przeszłości, otaczają ją staraniem aby następnie wykorzystać — jak renesans czy XIX w. — dla własnego użytku twórczego. A zatem istnieją dwa rodzaje pojmowania mitu nieśmiertelności w sztuce: 1) zapewnienie nieśmiertelności poprzez własną twórczość, przekazywaną potomności i 2) afirmacja wiecznego życia w wielkich dziełach przeszłości przez zachowanie ich, poznanie i zbliżenie się do nich. Dla ideologii zachowania zabytków ten drugi mit ma dużą

użyteczność. Niewątpliwie on także, obok chęci poznania prawdy artystycznej, tkwił u podstaw jej powstania.

Historia. Estetyka. Próbując ustalić pewne elementy, niezmiennie w tendencjach zachowania dzieł dawnej sztuki, jak *prawda*, czy *mit nieśmiertelności* przyjmowałem je w oderwaniu od ich kontekstu filozoficznego czy historycznego. Jasne jest bowiem, że zarówno pojęcie prawdy artystycznej jak i pojęcie pomnika przeszłości ulegało zmianom w rozwoju historycznym. Co więcej z pierwotnie jednoznaczego monistycznego pojęcia powstało w sprecyzowaniu dziewiętnastowiecznej teorii ochrony pomników przeszłości pojęcie wieloznaczne, pluralistyczne, wiążące zarówno elementy różnych epok stylowych jak i różnych kategorii estetycznych. Płynęło to zresztą z pluralistycznej metody ujmowania świata i zjawisk. Takie znaczenie zyskało sobie pojęcie zabytku sztuki, szczególnie w precyzyjnym ujęciu nowszej historii sztuki, gdzie ani względy czasu, ani kultury, ani geografii nie decydują o wartości dzieła sztuki.

Wśród elementów niezmiennych w rozwoju opieki nad dawną sztuką, te same dwa czynniki: historia i estetyka, które czynią zmiennym pojmowanie prawdy i mitu nieśmiertelności w pomnikach przeszłości, stają się jednocześnie dodatkowymi, stałymi motywami jego utrzymania. Historia, jako pamięć wydarzenia związanego z określonymi ludźmi, często podnosi rangę dzieła artystycznego. Dzieje się tak przez złączenie z przedmiotem — wyobrażenia dzieła, jego użytkowania czy wykonania. Często zyskuje ono rangę pomnika, dzięki temu, że wyobraża np. bohatera narodowego, że jest budynkiem, w którym mieszkał, że jest dziełem mistrza zawdzięczającego swą wielkość innym dziełom. Nieraz miarą wielkości staje się tylko miara czasu jaką się przykłada np. do sztuki wczesnośredniowiecznej czy przedromańskiej.

Drugi czynnik to estetyka. Obok zadań natury niejako moralnej, jak przekazywanie prawdy artystycznej czy symbolu nieśmiertelności, pomnik przeszłości jest wykładnikiem funkcji estetycznych. W nim to przekazuje przeszłość swe normy lub poglądy estetyczne przyszłości, wytwarza się dzięki temu ciągłość kształtowania poglądów i kształcenia uczuć. Każde rosnące pokolenie jest związane z przekazaną mu puścizną estetyczną i albo idzie z nią dalej, albo z nią walczy, ale oderwać się od niej nie może. W kształtowaniu się estetyki

historycznej taką właśnie rolę pełniły pomniki przeszłości. Pluralistyczne poglądy estetyczne ostatnich czasów dyktowały równouprawienie dzieł sztuki dawnej przed sądem historii i one

też rozszerzały automatycznie zakres opieki nad pomnikami przeszłości wszelkich epok i kultur.

I to jest jeszcze jedna niezmienna cecha ochrony pomników historii.

II. O ZMIANACH POJĘĆ I ZASAD OCHRONY POMNIKÓW

Jest znacznie więcej pojęć zmiennych niż stałych w rozwoju ideologii ochrony pomników przeszłości. Szczególnie im bliżej naszych czasów, tym więcej czynników niestałych. Należą do nich zmieniające się poglądy na rolę i zadania ochrony pomników historii, historii sztuki i estetyki. Jeśli nawet założymy, że poglądy te zaczęły się dopiero ujawniać w sposób naukowy i zorganizowany po Rewolucji Francuskiej, to w ciągu XIX i XX wieku poglądy te zmieniły się już kilkakrotnie. I zmieniają się w dalszym ciągu wraz z rozwojem stosunków gospodarczych, społecznych, idei artystycznych i naukowych. Zmiany odbywają się, jak można obserwować, w miarę zachodzących większych przemian współczesnej ideologii społecznej. Na wstępie, tj. z końcem XVIII i w I. połowie XIX wieku, kiedy plastyka tak blisko wiąże się z historią sztuki, że z niej wyprowadza swój rodowód, przemiany te pokrywają się z przemianami ideologii artystycznej. W miarę wzrostu zainteresowań antykwarycznych i znajomości historii sztuki, pojęcie pomnika historycznego rozszerza się z dzieła sztuki antycznej na sztukę narodów europejskich. Rozwój znajomości kultur narodowych (w nauce i sztuce) prowadzi do kultu form artystycznych, szczególnie wczesnych okresów historii, a wraz z rozwojem romantyzmu — do zainteresowania kulturami ludowymi i egzotycznymi. Zyskują wysoką ocenę wartości *plastycznie* charakterystyczne, a nie dające się określić treściowo, a więc formy romańskie i gotyckie, maurytańskie i arabskie. W czasie gdy święci triumfy romantyzm i malowniczość, w ochronie zabytków występuje pojęcie puryzmu i historycznej rekonstrukcji, potrzebnej jako rekwizyt wyobraźni, jako scenografia dla romantycznej poezji, teatru i piśmiennictwa. Pojęcie pomnika-dokumentu jeszcze nie istnieje.

Następny okres rozwoju krytycznej oceny źródeł historycznych rodzi, wraz z rozwojem metod badawczych nowoczesnej historii sztuki, pojęcie pomnika-dokumentu. Nowa zasada głosi, że w pomniku przeszłości zachowuje się przede wszystkim elementy autentyczne, odrzucając rekonstrukcję. Po raz pierwszy pod wpływem szkoły wiedeńskiej i szwajcarskiej pojawia się pojęcie pluralizmu estetycznego — wie-

lostylowości. Jest to okres pozytywizmu, liberalizmu i realizmu w sztuce.

Okres końca XIX w. do pierwszej wojny światowej to następny etap zmian. Pod wpływem badań nad stylotwórczym rozwojem form w sztuce (Wölfflin, Worringer) jak i rozwojem życia duchowego w tej dziedzinie (Dvořák) poczyna się zainteresowanie dla wszystkich elementów składowych dzieła sztuki. Otacza się pietyzmem własny byt pomników, wraz z ich własną historią a więc schorzeniami i degeneracją materii. „Das ungewollte Denkmal“ w sformułowaniu Dwořaka jest definicją która wie, jak most, ku nowoczesności w uszanowaniu wszystkich faktorów, pośród których człowiek wraz z przyrodą, fizycznymi, chemicznymi i mechanicznymi właściwościami materii jest jednym ze sprawców dzieła sztuki. Tak pojęte zachowanie dzieła sztuki dawnej sugerowało jednocześnie utrzymanie materii dzieła w stanie skorodowanym, rozbitej na drobne elementy, gruboziarnistej, pointylistycznej. Impresjonizm znajdował w takim pojęciu pomnika przeszłości swą własną manifestację. Przeciwwstawiała się ona gładkiej, starannie wykończonej fakturze materii poprzedniego okresu. W uszanowaniu destruktu czasu i nieuniknionych procesów rozpadu materii ideologia ta antycypowała skłonności artystyczne tzw. sztuki strukturalnej naszych czasów. Ale obok tendencji impresjonistycznych zaznaczał się w tym kierunku jeszcze jeden czynnik składowy. Były to coraz silniejsze tendencje do ekspresjonizmu, szukające dróg wyrazu w autentyzmie materii, w sugestywnej deformacji dzieł architektury i plastyki, mających symbolizować nieuniknioną groźbę katastrofy.

O ile te przewidywania miały niebawem znaleźć potwierdzenie, o tyle pierwsza wojna światowa zadała cios cienkiej i subtelnej teorii odczuwania wartości zabytkowych, lansowanej przez impresjonizm. Ogrom zniszczeń na ziemiach zachodnich i środkowowschodniej Europy usunął w cień wysublimowane teorie o automatycznym współautorstwie czasu i przyrody w kształtowaniu postaci pomnika przeszłości. Brutalność zniszczeń, spowodowanych przez człowieka, wywołała w pierwszej

chwili reakcję o charakterze pierwotnym, niemal biologicznym. Usiłowano wyrównać ubytki uzupełnianiem strat przez odbudowę. Wrócono znów do zarzuconej metody okresu romantyzmu nie sprawdzając jej aktualności w czasie. W ten sposób podjęto odbudowę zniszczonych zabytków we Francji (Reims, Soissons), Belgii (Ypres), w Polsce (Kalisz, Wislica). W późniejszych latach dwudziestolecia zaczęto wracać do zarzuconych idei przedwojennych, przestrzegając w coraz to większym stopniu zasady autentyzmu. Dwudziestolecie nie wytworzyło jednak własnej teorii z dziedziny zachowania pomników.

W załamana już w pewnym stopniu ideologię ochrony mienia kulturalnego uderzyła z wielokrotną siłą druga wojna światowa. Straty w pomnikach w Europie były nie tylko olbrzymie ilościowo ale i nieodwracalne pod względem jakościowym. Zniszczenia na terenie Włoch, Francji, Związku Radzieckiego, Polski, Niemiec, Anglii, Węgier, Jugosławii — przybrały takie rozmiary, że w rozeznaniu matematycznym okazało się absurdem podejmowanie pełnej odbudowy, a w rozeznaniu filozoficznym zasnęła się cieniem wiara w celowość pielęgnowania kultury plastycznej, jeśli nie kultury w ogóle. Zarysowało się widmo bezsensu istnienia, a w szczególności kultuwowania pojęć z prawidłowo urządzonego świata do jakich niewątpliwie należy ochrona mienia kulturalnego. Utrzymywanie się zasadniczych konfliktów ludzkości po wojnie sprawiło, że nastroje degradacji kulturalnej i myślowej, których jednym z przejawów jest egzystencjalizm, nie osłabły. To spowodowało, że w niektórych krajach nie podjęto wcale odbudowy, lub tylko w ograniczonych rozmiarach (Francja, częściowo Włochy i Niemcy). Gdzie indziej (Jugosławia, Polska, Węgry) podjęto odbudowę w stopniu na jaki pozwoliły względy gospodarcze i organizacyjne. Podjęcie jej w całej rozciągłości i tu okazało się niemożliwe. I tam i tu przejawiało się zasadnicze stwierdzenie bezsilności człowieka w stosunku do kataklizmów, do sił wielkiego zniszczenia. Ta bezsilność wycisnęła swe piętno na dalszym programie ochrony zabytków.

Toteż w poczynaniach resortów, powołanych do opieki nad zabytkami w powojennym świecie, nawet w instytucjach międzynarodowych powołanych do tych zadań, nie spotyka się nowych sformułowań i pojęć z zakresu ochrony pomników. W zasadzie przyjmuje się jako obowiązujące sformułowania sprzed 1914 r., lub z okresu międzywojennego. Wy-czuwa się w tym zakresie dezorientację

instytucji opiekuńczych — dezorientację, która prowadzi do chwytania się różnych metod i dróg od rekonstrukcji do pozostawiania szczątków w stadium zniszczenia; brak jednak nowych koncepcji. Zaznacza się to silnie na naszym terenie, gdzie — po początkowym okresie romantycznym — trudno obecnie ustalić metody zarówno w zakresie prowadzawstwa, jak wykonawstwa czy programu badań. Trudno jest analizować i określać współczesne sobie tendencje duchowe czy artystyczne; można jednak charakteryzować ich objawy. Wspólną cechą realizacji konserwatorskich jak i opracowań teoretycznych z tego zakresu jest wzrastające po wojnie z roku na rok zainteresowanie zagadnieniami technicznymi. Jest to zrozumiałe w dobie błyskawicznego rozwoju fizyki i chemii. Wydaje się też uzasadniony wzrastający udział przedstawicieli nauk technicznych i przyrodniczych w konserwacji dzieł sztuki. Tworzywa, którymi posługiwała się sztuka i archeologia stanowią dla nich często interesujące pole doświadczeń o określonych współrzędnych czasowo-historycznych i technologicznych, żeby wspomnieć elektrolityczne utwardzanie gruntów, zagadnienia związane z węglem 14, zastosowanie promieniowania do badań malarstwa, czy użycie tworzyw sztucznych do konserwacji plastyki. Niektóre z tych odkryć posiadają doniosłe znaczenie dla utrzymania szeregu materiałów i tworzyw artystycznych. Nie budzi też większego zdziwienia fakt, że duża część konserwatorów o przygotowaniu humanistycznym, w pogoni za sukcesami w zakresie technicznym, próbuje sięgać po laury z chemii i fizyki konserwatorskiej. Laboratoria wszystkich większych muzeów świata, a także innych instytucji, mających na celu opiekę nad pomnikami sztuki, są w dużej części wyposażone w niezbędne aparaty, urządzenia fizyczne i pracownie chemiczne, a także mają odpowiednią obsadę personalną¹. W konferencjach i naradach, ustalających program zabezpieczania wybitniejszych dzieł, coraz większą wagę przyznaje się wypowiedziom specjalistów technicznych. Jak można sądzić po wynikach ostatnich lat, znacznie naprzód posunęły się badania wypróbowane już w innych dziedzinach nauk, przede wszystkim technicznych oraz przyrodniczych np. chemii medycyny; spełniają one rolę usługową w stosunku do konserwatorstwa. Metody badań i zabiegi obejmują przede wszystkim materiały

¹ Por. „Repertoire des laboratoires de musees“, Roma 1960.

ochrony dawnej kultury oraz jej roli w życiu współczesnym¹¹.

Wydaje się, że cała współczesna teoria ochrony zabytków nie uwzględnia dość wyraźnie dwóch czynników: z jednej strony wzrastającego nacisku współczesnego życia i kultury na stan posiadania dawnej kultury, i z drugiej — braku określenia coraz trudniejszej roli starej kultury plastycznej w formowaniu się nowej.

2. *Jakie czynniki społeczne wpływają na kształtowanie się pojęć z zakresu ochrony zabytków?* — Pojęcia stałe, jakie próbowałem tu określić, są natury ogólnej i leżą chyba u moralnych podstaw natury człowieka. Natomiast pojęcia zmienne ulegają naporowi rozwoju życia społecznego i w wyniku tego naporu następują zmiany, określane później jako historyczne. Obserwujemy je co najmniej od początków formowania się zasad nowoczesnej ochrony zabytków. Chcę z kolei określić jakie to czynniki w życiu społecznym wpływają szczególnie na zmiany pojęć z omawianego zakresu. Przede wszystkim jest nim użyteczność społeczna. Zachowana we fragmentach dawna sztuka informuje o sposobie widzenia rzeczywistości i sile wyobraźni społeczeństw danego okresu, o treściach je ożywiających, o zdolności wyrażania tych treści, o sposobie wiązania form, który później określa się mianem stylu i norm estetycznych epoki. Pomniki sztuki pełnią zatem określoną rolę dydaktyczną w zespole nauk historycznych. Ale poza tym zachowują także pewien procent wartości wzruszeniowych, które posiadają niejednokrotnie zdumiewającą świeżość. Te wartości nie są zależne od czasu historycznego i współzawodniczą pod tym względem ze sztuką współczesną, zaspokajając zapotrzebowania artystyczne czy estetyczne społeczeństw. Wielka część tej sztuki nadaje się do masowego odbioru po niewielkim tylko przygotowaniu. Część natomiast wymaga przed tym starannego przygotowania teoretycznego, ale za to daje głębokie przeżycia o zabarwieniu uczuciowym czy intelektualnym, związane z poznaniem naukowym. Mogą to być indywidualne dzieła sztuki, pomniki malarstwa, rzeźby, architektury, mogą też być zespoły dzieł różnych gatunków sztuki, wzajemnie powiązane z przyrodą. Dzieła sztuki dawnej pełnią też wiele ubocznych funkcji usługowych. Służą jako przekazy ikonografii historycznej,

kostiumologii, źródła wiedzy teoretycznej danego okresu, także wiedzy historycznej, filozoficznej, czy religijnej. Użyteczność ta zdaje się wzrastać w miarę upowszechniania się kultury. Rośnie ilość zwiedzających muzea, wzrasta ruch turystyczny do miejscowości o skulpturalnych pomnikach przeszłości. Rosną ilościowo kręgi społeczeństwa konsumującego wartości dawnej sztuki, zaś nie rośnie stosunkowo ilość pomników przeszłości, a nawet na skutek kataklizmów ulega znacznemu ograniczeniu. Jest też rzeczą charakterystyczną jak stosunkowo niewiele pomników zasługujących na ochronę przekazały nam czasy nowsze, wiek XIX i początek naszego stulecia.

Warunkiem działania wszystkich tych rodzajów użyteczności jest zawsze prawda zachowania dzieł, której czystość posiada, jak to przedstawiłem, najwyższą dynamikę wzruszeniową. A zatem nie może to być kopia, rekonstrukcja ani makieta. O dopełnienie tego warunku winna się troszczyć właściwie zorganizowana służba ochrony zabytków.

W użyteczności społecznej pomników kultury wysuwa się zazwyczaj na pierwszy plan wartości historyczne i one to przede wszystkim są upowszechniane. W niedostatecznym natomiast stopniu udostępniane są wartości estetyczne. Nie są one też relacjonowane w stosunku do sztuki współczesnej. 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.

Użyteczność społeczna dawnej sztuki ma zatem charakter nie tylko pedagogiczny ale także wzruszeniowy. Stopień jej działania jest zależny od jakości zachowanej masy zabytkowej, ale także w dużym stopniu od czynników ustrojowych. Starannie przeanalizowane wartości dawnej sztuki, przygotowane do rozpowszechnienia, mogą być włączone w całość życia kulturalnego. Obok niewątpliwych korzyści wychowawczych i wzruszeniowych są one zdolne dawać także efekty gospodarcze. Ruch turystyczny, urastający w wielu krajach Europy do roli ważnej gałęzi gospodarki narodowej, jest oparty w dużym stopniu na efektywach zabytkowych. Aby tę rolę mogły należycie pełnić, pomniki przeszłości muszą nie tylko być należycie utrzymywane, opracowane naukowo i „podane do spożycia“, ale muszą być stale uzupełniane nowymi

¹¹ K. Malinowski i W. Sieroszewski, Wybór zagranicą wydanych przepisów dotyczących ochrony zabytków (Biblioteka Muzealnictwa i Ochro-

ny Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki), Warszawa 1960.

dziel sztuki takie jak: drewno, kamień, ceramikę zaprawy, wapno, metale, szkło a także tworzywa naturalne i sztuczne czy barwiki. Coraz bogatsza skala fizycznych środków badawczych i stosunkowo mniej dynamiczny (w stosunku do osiągnięć XIX—XX w. Raehlmana, Bergera, Lauriego, Eibnera) rozwój metod chemicznych — stwarzają obiektywne podstawy nowoczesnej wiedzy konserwatorskiej. Rozwój metod technicznych objął, rzecz znamienna, przede wszystkim dzieła plastyki i kultury materialnej. W małym stopniu natomiast dotyczy on architektury. Problemy ochrony dawnej architektury nie wyodrębniły się z całokształtu spraw współczesnego budownictwa, nie wyspecyfikowano zagadnień historycznej technologii budownictwa, ani zabezpieczających środków chemicznych i fizycznych, poza ogólnie stosowanymi w budownictwie. Tak więc ochrona dzieł architektury zdaje się nie nadążać za ochroną malarstwa i rzeźby.

Ogromny wzrost zainteresowań technicznych nie jest wyrazem jakiegoś nowego kierunku czy poglądu na sprawy ochrony dzieł sztuki. I to właśnie jest jego dużą zaletą. Zahamowanie procesu rozpadu i zniszczenia materii jest bowiem synonimem ochrony pomników przeszłości. Ta zasada, oparta zawsze o najnowsze zdobycze nauk przyrodniczych i technicznych, jest fundamentem ochrony zabytków i powinna być stale czołowym postulatem konserwatorskim. Ta bezsporna zasada nie wystarcza jednak za cały program opieki nad zabytkami. W pewnych warunkach bywa ona wykorzystywana jako unik przed decyzjami typu ideowego i wekslowaniem spraw na tor techniczny. Tymczasem trzeba pamiętać, że u podstaw każdej decyzji konserwator-

skiej stoją problemy natury historycznej lub estetycznej. Później dopiero znajdują one formułę techniczną. U podstaw zagadnienia leży zasada wyboru: nie sposób bowiem przechowywać spuścizny kulturalnej w całości. Należy dokonywać wyboru przez wyszukiwanie w bezładzie przyrody i bezwartości estetycznej elementów godnych zachowania. Aby tego dokonać, trzeba ustalić pewne założenia teoretyczne, także poza stroną techniczną ochrony zabytków.

1. *Współczesne próby ujęcia założeń teoretycznych.* Nie zamierzam w tym szkicu charakteryzować współczesnych teorii ochrony zabytków. Wypowiedzi na temat celów i roli współczesnej ochrony zabytków nie są zresztą na ogół liczne. Trzeba jednak przypomnieć sformułowania polskie, jakie miały miejsce bezpośrednio po wojnie ze strony Jana Zachwatowicza i Ksawerego Piwockiego² i w dziesięć lat później — autora niniejszego szkicu³. Z ważniejszych wypowiedzi obcych można tu wyliczyć prace Cesare Brandiego⁴, Cagiano d'Azevedo⁵, Paul Coremansa⁶, Alfreda Barbacciego⁷, Vlado Madariča⁸, Zdenka i Jerzego Kostków⁹ oraz Waltera Frodla¹⁰. Wszystkie te prace i artykuły próbują znaleźć dla zasad ochrony pomników nowe uzasadnienia teoretyczne w kontekście współczesnej kultury i nauki i we współczesnym uwarunkowaniu społecznym. Wyczuwa się w nich też niedostateczność sformułowań teoretycznych XIX i początków XX w. w obliczu rozwoju kultury drugiej połowy naszego stulecia. Również sformułowania jakie znajdują się w aktach ustawodawczych państw europejskich, poświęconych opiece nad zabytkami, nie precyzują w sposób dostatecznie jasny założeń

² J. Zachwatowicz, Program i zasady konserwacji zabytków, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury“ VIII, 1946, s. 48—52; K. Piwocki, Uwagi o odbudowie zabytków, tamże s. 53—59.

³ J. Dutkiewicz, Naukowy dorobek konserwatorstwa w okresie dziesięciolecia, „Materiały do Studiów i Dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką“ V, 1955, nr 3—4, s. 492—513.

⁴ Artykuł C. Brandi s. v. Restauro in: „Enciclopedia Italiana“.

⁵ M. Cagiano de Azevedo, Restaurierung und Konservierung von Kunstwerken „Das Atalantisbuch der Kunst“, Zürich 1953, s. 719 n.

⁶ P. Coremans, Conservation des monuments historiques, „Bulletin de l'Institut Royal Belge“, Bruxelles 1960.

⁷ A. Barbacci, Il restauro del monumenti italiani, 1960.

⁸ V. Madarič, Problemi valorizacija spomenika kulture. „Zbornik izasztiete spomenika kulture“, Beograd 1959, s. 1 n.

⁹ Z. Kostka i J. Kostka, Památka a její funkce v dnešni společnosti, „Zpravy památkove peče“, 1960, nr 2 s. 49 n.

¹⁰ W. Frodl, Aufgaben und Ziele der Denkmalpflege, „Kunstchronik“, 1959, nr 12/3) s. 61.

odkryciami, podawane w zmieniających się układach i ramach tak, żeby przynajmniej część ich pełniła rolę nie tylko atrakcji masowego odbioru, ale przedmiot poszukiwań dla wymagających znawców. To trzymanie na wodzy uwagi, jest jednym z zasadniczych zadań służby ochrony zabytków. Tu też dochodzi się do stwierdzenia, które będzie przedmiotem rozważań końcowych: pomnik przeszłości nie może być wartością stałą i niezmienną. Musi on być żywą częścią składową ustawicznie zmieniającego się obrazu życia kulturalnego, a ściślej życia plastycznego. Musi być świadectwem i wykładnikiem dokonujących się przemian, a nawet nieuchronnego prawa rozpadu materii i przemijania; dla osiągnięcia tego celu służba konserwatorska musi przejść od roli statycznej do roli czynnej i interpretacyjnej.

Zanim ten postulat będzie mógł być ściślej sformułowany, warto zwrócić uwagę, że uwarunkowanie społeczne spraw dawnej kultury nabiera w nowoczesnych społeczeństwach szczególnego znaczenia. Oprócz bowiem wyżej wskazanych zadań, pełni jeszcze dawna sztuka rolę stabilizatora w stosunku do sztuki nowoczesnej. Kiedy bowiem rozwój sztuki nowoczesnej przynosi ze sobą nieuniknione wstrząsy, gwałtowne zmiany opinii, niespodziewane zwyczki i zniżki wartości estetycznych, płynność poglądów, to dawna sztuka nie tylko w chwilach trudnych, czy chwilach „przeostojów“ w rozwoju nowej sztuki, wyrównuje „braki w zaopatrzeniu“ artystycznym społeczeństwa, ale dzięki bogactwu doświadczeń i wielości swych postaci i form może, w pewnym sensie, dopomagać sztuce nowoczesnej w pokonywaniu trudności, w wyrównaniu amplitudy wahań. Jest to oczywiście możliwe tylko przy wzajemnym zrozumieniu, a szczególnie tam gdzie służba ochrony dawnej sztuki rozumie sens i cele rozwoju nowej i z nimi współdziała.

3. *Czynniki ekonomiczne.* W całym świecie sprawy ochrony zabytków uchodzą jako szczególnie kosztowne. Nikt jednak, o ile wiadomo, nie podjął dotychczas zagadnienia walki o obniżenie kosztów konserwacji zabytków przy zachowaniu jakości ich utrzymania. Tymczasem sprawy wysokich kosztów sprawiają, że wielokrotnie rezygnuje się z zabezpieczenia, a nawet utrzymania części wartościowych pomników przeszłości jedynie ze względu na wysokie koszty ich zachowania. Wysokie koszty są też czynnikiem hamującym w podejmowaniu badań, w podnoszeniu kwalifikacji personelu i stopnia wyposażenia pracowni.

W całokształcie zagadnień konserwatorskich na przykładzie Polski, gdzie sumy nakładów na prace konserwatorskie są autorowi stosunkowo dobrze znane, należy wyraźnie rozdzielić zagadnienia konserwacji architektury od spraw konserwacji plastyki. W zakresie architektury normy kosztów podciągane są pod normy nakładów na nowe budownictwo. Są to normy wyrażające się w uzysku efektywnej kubatury budowlanej, nie znające, ani nie uznające specyfiki pracy konserwatorsko-budowlanej. Sztywne przepisy i normy dyktują też metody prac konserwatorsko-budowlanych, gdzie dla osiągnięcia wysokości wyznaczonego przerobu budowlanego bardziej opłaca się rozebrać istniejący zabytkowy budynek lub jego część i wybudować na nowo, aniżeli stosować pracochłonną metodę konserwacji zagrożonego muru. Te normy ekonomiczne, stosowane dzisiaj u nas powszechnie w budownictwie konserwatorskim, nie mają oczywiście nic wspólnego z ochroną pomników przeszłości i sprowadzają się w zasadzie do wygruzowania co wartościowszych pozostałości. Stawianie na nowo makiet w dawnej formie należy do współczesnego fantazjowania architektonicznego i nie może obciążać konta konserwacji. Stosowanie takich praktyk sprawia, że nie rozwija się nowych ekonomicznych sposobów, ograniczonych do zabezpieczenia i podtrzymywania zagrożonych budowli. Sądzę, że poszukiwanie nowych metod powinno iść przede wszystkim w kierunku: 1) metod stabilizacji statycznej zabytkowych murów, 2) petryfikacji zachowanego wątku budowlanego, 3) stosowania rusztów i gorsztów wiążących nadwątlone części budowli, 4) badania i wydobywania zawartości murów (fragmentów kamieniarki, zapraw, malowideł) oraz 5) umiejętnego wiązania zachowanych części zabytkowych budowli z niezbędnie wnikającymi z użytkowania nowoczesnymi uzupełnieniami budowlanymi. Dla tych pięciu choćby podstawowych metod konserwacji budownictwa historycznego byłoby konieczne przyjęcie specjalnych i odrębnych stawek.

Zasady konserwacji budowlanej nie mogą jednak stwarzać podstaw dla nieproporcjonalnego podnoszenia kosztów robót, które czyniłoby wykonywanie takich robót nierealne. Trzeba przyjąć, że są to prace luksusowe, stwarzające, względnie utrzymujące wartości o wyjątkowym znaczeniu dla kultury. Nie mogą one jednakże czynić tej kultury luksusem dla ogółu, nie mogą ograniczać prac do niewielu wybranych obiektów. Aby to osiągnąć i pogodzić konieczność pokrycia wysokich kosztów specjalistycznych robót konserwator-

skich ze względami upowszechnienia pomników przeszłości należy: 1) przeprowadzać staranną klasyfikację obiektów, które rzeczywiście zasługują na zachowanie i zwiększone koszty utrzymania, 2) dążyć do obniżenia kosztów produkcyjnych przez wysoki i ekonomiczny postęp techniczny, przez stosowanie w miejsce konwencjonalnych — nowych ekonomicznych materiałów konserwujących i technicznych, 3) przez utworzenie instytutu badań technik konserwatorskich architektury, 4) przez ograniczenie kosztownego projektowania „odbudowy zabytków“ na rzecz wysoce wykwalifikowanego wykonawstwa konserwatorsko-budowlanego oraz 5) przez umiejętne łączenie nowoczesnych ekonomicznych uzupełnień budowlanych z zabytkowymi reliktaami. Całokształt zagadnień konserwacji architektury wymaga zatem przemyślenia i przeorganizowania, poczynając od zagadnień ustalenia zakresu prac i wyglądu formy po precyzyjne formy organizacyjno-wykonawcze.

Sprawy ekonomiki robót architektonicznych rzucają także światło na prace plastyczno-konserwatorskie. W równym stopniu co w architekturze dadzą się zaobserwować i scharakteryzować i tutaj zagadnienia ekonomiczne ochrony pomników. Co prawda nie ma tu konkurencji ekonomicznych metod wymiennych, które dyktowałyby zastępowanie zachowanych, autentycznych przedmiotów lub ich części — nowymi. Wobec braku norm, wobec braku należytego powiązania pomiędzy terenowymi pracownikami konserwacji a laboratoriami i postępowaniem technicznym, metody pracy pozostają chałupnicze, tradycyjne, nie uwzględniające nowych zdobyczy technicznych dla większości zabiegów konserwatorskich. Używanie tradycyjnych materiałów pochodzenia organicznego można by zastąpić coraz częściej stosowanymi środkami syntezy chemicznej, o znacznie niższych cenach jednostkowych. W dziedzinie wykonawstwa stosuje się wiele pracochłonnych metod pracy ręcznej, które można by zastąpić przez metody obróbki chemicznej, a także w części lub w całości mechanicznej. Mam tu na myśli wymianę podobrazia, zarówno sztalugowego jak i ściennego lub, np. zdejmowanie przemaalówek, rehabilitację skorodowanych warstw małowideł, gruntów i narzutów, petryfikację kamienia rzeźbiarskiego itp. Jest to możliwe jedynie w oparciu o starannie przygotowane metody laboratoryjne, które po stadium prób mogłyby być stosowane w praktyce pracownianej. Instytuty i laboratoria konserwatorskie powinny wprowadzić do długoletnich programów opracowywanie metod, dających uzysk ekonomiczny na materiałach i

wykonawstwie. Metody te powinny prowadzić jednocześnie do podniesienia jakości wykonywanych prac. Uzysk ekonomiczny można by osiągnąć nie tylko drogą pracy laboratoryjnej. Sądzę, że także same pracownie konserwatorskie powinny prowadzić studia ekonomiki stosowanych metod i środków, nie tylko w zakresie wykonawstwa i użycia materiałów ale także organizacji pracy, oszczędności materiałowej, doboru personelu, ustalania norm jednostkowych, opartych o sprawdzone w praktyce, powtarzające się wielokrotnie elementy. Trzeba zaznaczyć nawiasem, że nie wszystkie elementy dadzą się ująć w postaci znormalizowanej. Tak jak różnicowane są dzieła sztuki i ich twórcy, tak samo różnicowane są patologiczne przypadki dzieł sztuki. Są więc elementy, których nie sposób ująć w normy ani jakościowe, ani ilościowe, oczywiście takie schorzenia powinny być określane indywidualnie przez szczegółową analizę i porównanie.

Czynniki ekonomiczne powinny być — jak to już podkreśliłem — traktowane nierozłącznie z klasyfikacją samego dzieła sztuki i jego schorzenia, przeprowadzoną przez zespół złożony z pracowników naukowych historii sztuki i konserwacji. Podejmuje się bowiem często bez takiej konsultacji kosztowne zabiegi z wyborem kosztownych metod przy dziełach, których wartości historyczne i artystyczne nie kompensują w części nawet poczynionych zabiegów. I odwrotnie: często dzieła wysokiej klasy bywają w terenie przedmiotem nieprzemyślanych zabiegów, a nawet w muzeach padają ofiarą eksperymentów, które powinny przedtem dojrzeć w laboratorium.

4. *Sztuka współczesna.* Ochrona dóbr dawnej kultury rozwija się w środowisku spraw społecznych, do których, przed innymi, należy sztuka współczesna. Nauki historyczne poznają części składowe dawnej sztuki, prowadzą jej ewidencję, ale właśnie sztuka współczesna określa jej aktualność dla życia. Już u podstaw zamiłowań do ochrony pomników dawnej sztuki leżały zainteresowania ówczesnej sztuki żywej, czerpiącej otwartą dłońią z zasobów nie tylko tematycznych ale formalnych i formotwórczych sztuki historycznej. Był to okres klasycyzmu i romantyzmu, z których każdy na swój sposób korzystał ze źródeł dawnej sztuki.

Stosunek sztuki współczesnej do sztuki dawnej może się wyrażać w dwojaki sposób. Z jednej strony sztuka współczesna znajduje upodobania w wybranych okresach sztuki dawnej, w jej tematyce, treści lub formie wyszukuje ulubione nastroje i pomysły, naśladuje je i powtarza, przeżywa wtórne odczu-

wania zmysłowe jej form i faktury. Kiedy indziej bierze za temat osiągnięcia sztuki historycznej, tłumaczy i interpretuje je po swojemu — odkrywa dla współczesnego sposobu odczuwania. Tak właśnie odkrywali smak sztuki klasycznej — David, Ingres czy Canova; w ten sposób przeżywał emocje plastyczne baroku włoskiego — Delacroix i holenderskiego — malarze szkoły Barbizon. Później odkrywał smak płynnej, rozbitej pointylistycznie powierzchni malarskiej Monet na widokach katedry w Rouen, a polscy malarze „Sztuki“ entuzjasmowali się urokiem prostoty i prymitywu wiejskich kościołków drewnianych. Okres ekspresjonizmu wyczuwał i eksponował drażniący odpowiednik kontrowersji współczesności w silnych pomnikach prymitywnej sztuki ludowej czy kultur egzotycznych; w ten sposób ekspresjonizm Noldego czy grupy „Brücke“ przekazał swe upodobania kubizmowi.

Lecz na przejmowaniu wzruszeń z dawnej sztuki i nadawaniu im wyrazu we własnej twórczości nie wyczerpywał się stosunek sztuki nowej do starej. Sztuka współczesna nie tylko chciała szukać określonych wrażeń w sztuce dawnej, ale chciała je tam także znajdować. Toteż wywierała ze swej strony w poszczególnych okresach określony wpływ na sposób jej interpretacji, zachowania i uprzyśtępniania. Upodobania Ingesa i Delacroix znajdowały wyraz w teoretycznych sformułowaniach konserwatorskich Viteta i Guizota oraz w praktyce Viollet le Duca. W ich ujęciu pomniki dawnej sztuki miały być dobrze utrzymane, uzupełniane, wyidealizowane i przez odbudowę niejako heroizowane. Upodobania impresjonizmu i Moneta znalazły wyraz we współczesnych sformułowaniach poglądów na ochronę dzieł sztuki Riegla i Dvořaka. Dzieło architektury czy malarstwa miało być pozostawione w formie, jaką nadał mu czas i atmosfera: zmiękczony malarskiej, wibrującej ze śladami dotknięcia dłuta czasu. Tak utrzymywano ruiny w Paulinzelle, prymitywy średniowiecza, freski renesansu. Ekspresjonizm, jakkolwiek nie zdołał jasno sformułować swych zasad, to niewątpliwie znajdował sugestywną atmosferę dla pomysłów konserwatorskich w warunkach po pierwszej i dru-

giej wojnie światowej. Utrwalony obraz zniszczenia miał się stać najlepszym argumentem walki o ochronę kultury i zachowanie pokoju.

Pytanie jak w obecnej sytuacji wygląda stosunek sztuki współczesnej do sztuki dawnej? — Co znajduje ona w pomnikach przeszłości?

Trudno jest na bieżąco i w okresie rozwoju oceniać taki stosunek. Nie ulega wątpliwości, że w porównaniu do epoki romantyzmu już od impresjonizmu występuje rosnąca obojętność sztuki żyjącej wobec pomników przeszłości. Kiedy jeszcze w okresie sztuki przedstawiającej występowały motywy sztuki dawnej pod różnymi postaciami, np. w szkicach Picasa czy rzeźbach Moore'a, to w okresie abstrakcyjnym giną wszelkie jej czytelne motywy. Nie znaczy to jednak, aby w nowej sztuce nie pozostawała uchwytna aluzyjność czy metafora, odnosząca się do sztuki dawnej lub jej nastrojów. Szczególnie w ostatnim okresie tej sztuki, w kompozycjach Burriego, Tapiesa, w malarstwie tzw. strukturalnym pojawia się smak rzeczy zniszczonej, materii i powierzchni zmęczonej rozkładem, ofiary czasów i kataklizmów. U Tapiesa jest to widoczna aluzja do powierzchni starych, skorodowanych malowideł, zgruzowanych tynków czy murów. Aluzja nie oznacza jednak aby właśnie temat starego malarstwa był głównym motywem dzieła, tak jak w okresie klasycyzmu rzeźba grecka stała się tematem plastycznym rzeźby XIX w. Chodzi tu raczej o postawę filozoficzną, o uznanie godności rozkładu, choroby i śmierci jako tematu dzieła sztuki, tematu wzruszenia. Nie jest tu zresztą powiedziane że tematem tym jest stare, schorzone dzieło sztuki. Może to być również dobrze materiał: drewno, blacha czy mur bez przeszłości malarskiej lub rzeźbiarskiej. Podobnie jednak jak w określonych poprzednio etapach rozwoju opieki nad zabytkami i teraz zamilowania do tematu są zarazem postulatem pod adresem ochrony pomnika dawnej sztuki. Tym dezyderatem jest zarówno autentyzm przeżycia dramatu przedmiotu, dramatu pomnika ulegającego zagładzie jak i uznanie utajonego piękna takiego rozkładu oraz powstrzymanie się przed próbą jego maquillage'u czy rekonstrukcji.

III. PRÓBA DEFINICJI

Przeprowadzona próba rozumowania miała na celu określenie kilku zasad ochrony zabytków i ustalenie na tej podstawie wniosków. Próbowałem określić motywy stałe ochrony

pomników przeszłości i wyróżniłem spośród nich takie jak: 1) poszukiwanie prawdy historycznej, artystycznej a nawet materialnej przeszłości, 2) realizacja mitu o nieśmiertel-

ności sztuki przez usiłowanie powstrzymania rozpadu materii, 3) wartości dydaktyczne, historyczne i estetyczne, jakie przechowują pomniki przeszłości. Ale obok wskazania na te stałe, zdawałoby się, zasady, próbowałem stwierdzić, że poglądy na cele i sens ochrony pomników przeszłości ulegają zmianom wraz ze zmianą warunków historycznych, wraz ze zmianą ideologii i założeń życia kulturalnego. W okresie rozwoju idei ochrony zabytków w ciągu XIX i XX w. założenia te zmieniały się kilkakrotnie aż po czasy dzisiejsze, kiedy podstawą ochrony zabytków stają się założenia techniczne będące tylko jednym ze środków zachowania dawnej sztuki. Wraz ze zmianą warunków historycznych zmieniają się też warunki społeczne, wśród których kształtują się idee ochrony pomników przeszłości. Należą do nich: 1) użyteczność społeczna pomników przeszłości, 2) czynniki ekonomiczne utrzymania zabytków i 3) sztuka współczesna, która z jednej strony korzysta z dawnej sztuki, z drugiej narzuca opiece nad zabytkami swe poglądy i sposób odczuwania.

Do tych stwierdzeń natury filozoficznej i społecznej dochodzą pewne stwierdzenia natury fizycznej: 1) Materia, z której powstały wszystkie pomniki przeszłości, ulega stałemu choć powolnemu rozpadowi; zabiegi chemiczne i fizyczne jakie się podejmuje przynoszą jedynie zahamowanie rozpadu a nie jego zatrzymanie. 2) Dzieło sztuki jest przedmiotem jednorazowym, a rodzaj uwarstwienia technicznego, jaki jest wynikiem aktu twórczego nie daje się naśladować w sposób mechaniczny ani fizyczny; jest on odbiciem stadium tworzenia się procesu myślowego czy uczuciowego w żywym organizmie, a zatem utwaleniem w nieożywionej materii zjawisk psychicznych — niematerialnych. 3) metody fizyko-chemiczne, stosowane z wzrastającym powodzeniem do badania wieku zabytków (węgiel 14), pozwalają liczyć na to, że w niedalekiej przyszłości przy użyciu izotopów promieniotwórczych i za pomocą promieniowania da się określać w sposób bezsporny wiek, a tym samym autentyczność, materii dzieł sztuki.

Na podstawie poprzedniego dowodzenia i powyższych ustaleń można postawić następujące wnioski:

1. Jak to wynika z przesłanek zarówno fizycznych jak i historycznych pomniki sztuki wraz z całą przyrodą podlegają permanentnym zmianom. Z jednej strony jest to ustawiczny rozpad i przemiany fizyko-chemiczne materii nieożywionej, tj. budowy technologicznej dzieła sztuki. A więc pod działaniem warunków zewnętrznych, atmosferycznych, termicznych,

hydrostatycznych, chemicznych, a także mechanicznych — następują procesy rozpadowe lub inne procesy fizyczne i chemiczne, powodujące zmiany budowy dzieła, zachowania jego stosunków statycznych czy fizycznych (np. kolorymetrycznych), budowy powierzchni, a często wywołujące znaczne ubytki jego masy. Następują też zmiany pochodzenia biologicznego w wyniku atakowania materiałów dzieła sztuki przez szkodniki zoologiczne i botaniczne.

Z drugiej strony postępuje za zmianą warunków historycznych zmiana poglądów na sposób zachowania pomników. W gruncie rzeczy jest to akcja człowieka w stosunku do dzieł przeszłości własnego środowiska. Może być ona niszcząca, jak przeważnie we wcześniejszych okresach historii, może być zachowująca, jak początkowo miało to miejsce w stosunku do przedmiotów kultu religijnego, a później do pomników historii i sztuki. W każdym wypadku, zachowując przedmiot, zmienia ona w jakimś stopniu jego pierwotny wygląd lub układ. Od pierwotnych sposobów przebudowy architektury, przemalowania obrazu przechodzi w najnowszych czasach do środków, które mają tylko w minimalnym stopniu zmienić wygląd i skład danego dzieła. Ale nawet przy użyciu nowoczesnych środków chemicznych czy fizycznych zachodzą w dziele sztuki zmiany, które różnią je od stanu poprzedniego. Czy to będzie parkietaż obrazu, czy petryfikacja kamienia — powstaje nowy kształt lub materia o zmienionej strukturze.

Spostrzeżenia te zmierzają do sformułowania następującego wniosku: *Nie da się całkowicie powstrzymać rozpadu i zmian materii dzieł sztuki. Zarówno materia dzieł sztuki, jak sposoby jej utrzymania i poglądy na rolę dawnej sztuki ulegają zmianom, zniszczeniu, przemijaniu.*

2. W związku z poprzednim wnioskiem można postawić pytanie: w jakich granicach w takim razie należy walczyć z rozpadem? — Czy należy za wszelką cenę dążyć do powstrzymania procesów zniszczenia? — Zagadnienie to sięga w pewnym stopniu w zasięg filozofii kultury i odpowiedź można by sformułować w sposób następujący: jeśliby dawne dzieła sztuki mogły być w dostatecznie szybkim tempie zastępowane przez nowe, które zawierałyby całe doświadczenie artystyczne przeszłości i przewyższały wartością i siłą wyrazu stare, można by przyjąć zamianę. Ponieważ jednak produkcja wielkich dzieł sztuki nie postępuje tak szybko, zachodzi konieczność utrzymywania dzieł dawnej sztuki. Należy przy tym jednakże pamiętać, że to co pragniemy zachować to są głównie wartości duchowe,

intelektualne i uczuciowe. One to są dostępne w postaci treści, one to kształtują formę, która wiąże wyobraźnię. Jeżeli więc szata materialna pomników sztuki ulega rozkładowi, to należy ratować przede wszystkim jej zawartość duchową. Ta zawartość zaś związana jest nierozdzielnie z aktem twórczym artysty, z historią jego oderwanych od materii procesów myślowych, emocji twórczych, dróg ekspansji psychicznej, wcielonych w ukształtowanie materialne i tworzy z nim razem prawdę dzieła sztuki. Jest ona niepowtarzalna choć może ulegać zmianom pod wpływem działania przyrody, czasu i człowieka, ale nawet zachowana w drobnych resztkach jest dziełem sztuki, podczas gdy jej naśladownictwo, nawet najbardziej wierne, nie jest dziełem sztuki.

Z tych rozważań płynie wniosek następujący: *Godne zachowania w dziełach sztuki dawnej są jedynie wartości noszące autentyczny ślad procesu twórczego i one są w dużym stopniu niezniszczalne. Przemijanie formy materialnej przypomina o konieczności ciągłej zmiany form i upodobań, o konieczności stałej mobilizacji twórczej dla uzupełniania niedoborów i strat, powstających w wyniku niszczących procesów przyrody.*

3. Niepodobna zapominać o złożonym charakterze społecznych zadań pomników dawnej sztuki. Jest on szczególnie trudny do odczytania z punktu widzenia psychologii społecznej. Różnie są interpretowane zadania dawnej sztuki i jej ochrony. Bywają tłumaczone jako zadania z kręgu historii kultury, czy nauk historycznych, szczególnie takich jak historia techniki i historia społeczna. Z wymienionych poprzednio kilku warstw dzieła sztuki różne grupy społeczne wybierają różne wartości często nie pozbawione antynomii. Od wartości dzieła, jego roli historycznej, ale także autentyczności i zawartości prawdy, zależy działanie psychologiczne pomnika przeszłości na widza. Im więcej będzie on zawierał wartości autentycznych tym silniejsze będzie to jego działanie. I tu rysuje się na marginesie charakterystyczny moment psychologiczny: widz jest dumny z dzieła sztuki dochowanego do jego czasów. Ceni za to naukę i kulturę własnej epoki, która potrafi dzieło przechować i wyłożyć mu jego zawartość. Ceni w pomniku nie tylko przeszłość ale, przez zestawienie, i wielkość teraźniejszości. Nie jest to duma z poznania dawnej głębokiej prawdy, ale pew-

ność siebie techniki. Widz czuje się pewniejszy wobec przepaści historii gdy jej pozostałość — pomnik sztuki jest poznany przez naukę i opanowany przez technikę.

Stąd wniosek następujący: *Jest rzeczą charakterystyczną dla kultury współczesnej, że pragnie ona zaznaczać na dziełach obcych środowisk czasowych czy geograficznych właściwe sobie piętno. Powinno się to wyrażać tylko w postaci użytych środków technicznych, które są wyrazem panowania naszej epoki nad beładem i rozkładem czasu.*

4. Każda epoka wywiera swe piętno na sposobie ochrony i konserwacji dzieł sztuki. Gdy Hendel rozpoczął konserwację zamku wawelskiego zamierzano jedynie usunąć późniejsze naleciałości — z XIX w. Następna konserwacja Szyszko-Bohusza poszła w kierunku uzupełniania elementów autentycznych elementami nowymi, o charakterze historycznym (obramienia kamienne, drzwi, stropy, balaski itd.) oraz wypełnienia wnętrza urządzeniem antykwarskim, bez powiązania historycznego. Konserwacja najnowsza Szablowskiego i Majewskiego ogranicza się w miarę możliwości do elementów autentycznych wyposażenia, a nawet usuwa częściowo zbędne dodatki poprzedniej restauracji. Każda epoka chce w pomniku przeszłości znaleźć wartości ważne dla siebie, ale także chce widzieć ten pomnik wypiełgnowany w duchu współczesnej sobie sztuki. Sztuka żywa jest zachłanna, chce podporządkować sobie także dzieła przeszłości. Nie jest to błędem o ile nie narusza autentycznej materii i treści dzieła. Postulatem dyktowanym przez sztukę współczesną jest pozostawienie widocznej, skorodowanej materii pomników sztuki. W niej właśnie odtwarza się tęsknota współczesnej plastyki za prawdziwą i pełną śladów tragicznej walki z czasem fakturą rzeczy.

Wniosek: Prawa estetycznego i naukowego zachowania pomnika przeszłości, podobnie jak i naukowe zasady jego utrzymania, dyktowane są przez kierunki sztuki i nauki współczesnej.

5. Dla charakterystyki współczesnych tendencji ochrony pomników przeszłości można by użyć dwóch terminów: automatyzm i kompensacja przez współczesność. Czy zasadą współczesnej ochrony zabytków ma być zatem hasło „niezamierzonego pomnika sztuki“¹²? — Hasło to stanowiło etap w rozwoju współczes-

¹² M. Dvořák, Katechismus der Denkmalpflege, Wien 1918 (wyd. II); oraz tegoż, Gesammelte Auf-

saetze zur Kunstgeschichte, München 1929, s. 950—970 (Denkmalkultus und Kunstentwicklung).

nej teorii ochrony zabytków; teoria ta poszła jednak obecnie znacznie naprzód. Uznaje ona po doświadczeniach dwóch kataklizmów wojennych, a także w obliczu zmian społecznych, rewolucji społecznej i przemysłowej, że zasada utrzymania zabytków sztuki musi być dostatecznie elastyczna. Z końcem XIX w., w czasach Riegla, ruina była w centralnej i zachodniej Europie osobliwością, pochodzącą co najmniej z XVIII w. Po drugiej wojnie światowej procent ruin i strat w pewnych krajach zrównał się niemal ze stanem zachowania. Dotknięte zostały zniszczeniami kraje, które przez wiele lat nie znały ruin wojennych. Zniszczenia architektury pociągały za sobą ruinę malowideł i rzeźb. Problematyka konserwatorska stała się wskutek tego niezwykle bogata i specjalna, chociaż nie zdołano jej rozwiązać w sposób gruntowny. Wobec braku środków musiano rezygnować z konserwacji nawet wyjątkowo cennych zabytków, a brak metody utrudniał ratowanie innych. Stan posiadania zmieniał się z dnia na dzień. Stało się więc jasne, że utrzymywanie sztywnych inwentarzy zabytków, ochrona nawet drugorzędnych zabytków, mit nietykalności i zachowanie nienaruszonej formy należą do bezpowrotnej przeszłości. Należy uznać, że podobnie jak sztywny stan podziałów i ekspozycji w muzeach uległ zmianie, musi ulec modernizacji sposób ochrony zabytków w terenie. Zespoły tereno-

we muszą być traktowane jako materiał podlegający ustawicznej rewizji konserwatorskiej, materiał, z którego wydobywa się coraz to nowe wartości i coraz to nowe hierarchie wartości. Dzieje się to, w zależności od będących w dyspozycji środków, planów badawczych nauki, a przede wszystkim tendencji sztuki współczesnej. Tendencje te, przez wyrafinowany wybór poszukiwanych wartości, czynią pomniki dawnej sztuki bardziej atrakcyjnymi także dla kultury współczesnej. Trzeba pamiętać, że sztuka współczesna musi być uważana za potencjalnego następcę zasobów sztuki przeszłości. I że z tego tytułu drogi rozwoju ochrony dzieł sztuki dawnej nie są jej obojętne.

I tutaj można zamknąć rozumowanie wnioskiem treści następującej: *Weryfikacja pomników przeszłości zasługujących na ochronę, weryfikacja środków i sposobów ochrony 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. Ten automatyzm świadomości może powstawać nawet bez udziału, lub wbrew udziałowi, świadomej woli człowieka.*

prof. dr J. E. Dutkiewicz
Akademia Sztuk Pięknych
Kraków