

Juliusz Bursze, Wojciech Fijałkowski

Na marginesie książki "Sztuka sakralna"

Ochrona Zabytków 16/2 (61), 75-76

1963

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.

NA MARGINESIE KSIĄŻKI „SZTUKA SAKRALNA”

CH. ZIELIŃSKI, *Sztuka sakralna — co należy wiedzieć o budowie, urządzeniu, wyposażeniu, ozdobie i konserwacji Domu Bożego*. (Podręcznik opracowany na podstawie przepisów kościelnych.)

W końcu 1960 r. nakładem Księgarni Św. Wojciecha w Poznaniu ukazała się obszerna publikacja o sztuce sakralnej pióra Chwalisława Zielińskiego. Książka, potraktowana jako „podręcznik dla artystów plastyków i pracowników sztuki sakralnej”, poza szczegółowymi wiadomościami z zakresu liturgii i ikonografii chrześcijańskiej oraz budownictwa kościelnego, urzędzenia świątyni i „prawodawstwa sztuki kościelnej” zawiera rozdziały, poświęcone zagadnieniu technologii sztuk plastycznych i konserwacji dzieł sztuki sakralnej. Całość wydawnictwa uzupełniają wskazówki, dotyczące sposobu przeprowadzania inwentaryzacji zabytków i słownik najważniejszych terminów architektonicznych i plastycznych. Ponieważ publikacje traktujące o sprawach technologii, a zwłaszcza konserwacji dzieł sztuki, są zjawiskiem rzadkim na polskim rynku wydawniczym, toteż praca Zielińskiego przeznaczona, w dużej mierze, do użytku licznego grona „restauratorów” uprawiających praktykę konserwatorską w sposób, niestety, jeszcze amatorski budzić musi zainteresowanie.

Ponad stustronicowy rozdział pt. „Techniki kościelnych sztuk plastycznych” omawia na wstępie podstawowe elementy sztuki sakralnej w układzie wzorowanym na znanej pracy Zdzisława Mączyńskiego *Elementy i detale architektoniczne*, a dalej technikę zdobienia metalowych sprzętów kościelnych i tekstyliów. Najszerzej omówiona jest w dalszym ciągu rozdziału technologia malarstwa ściennego i sztalugowego wraz z charakterystyką stosowanych w malarstwie chemikaliów i materiałów malarskich oraz technika wykony-

wania robót pozłotniczych przy nowych i starych obiektach wyposażenia kościelnego. Rozdział ten zamyka przegląd głównych technik graficznych zakończony podstawowymi wiadomościami z zakresu sztuki literaniczej i paleografii.

Mniej obszernie potraktowany został przez autora rozdział poświęcony problematyce konserwatorskiej, ograniczonej zresztą zgodnie z tytułem do tzw. „renowacji obrazów”. „Dział o renowacji obrazów — jak pisze autor — nie jest podany w celu wykształcenia fachowych renowatorów, lecz dla ułatwienia prac w tej dziedzinie malarzom, którzy z braku wiadomości renowatorskich zabierają się często do tej odpowiedzialnej pracy”. Omawiane jest w nim tylko to „co może być wykonane przy pomocy najprostszycy środków, dostępnych dla każdego malarza, który nie rozporządza ani laboratorium, ani nie zna nowoczesnych metod pracy renowatora i konserwatora dzieł sztuki”. Pozostawiając więc na uboczu sprawy badań mikrochemicznych i rentgenowskich oraz badań w promieniach podczerwonych i pozafioletowych, stanowiących dziś niezbędne podstawy diagnostyki konserwatorskiej, autor omawia technikę dublowania obrazów na płótnie wraz z podaniem przepisów na kleje do dublowania, zaznajamia czytelnika ze sposobami czyszczenia malowideł i usuwania z nich werniksu, podaje technikę uzupełniania gruntu i zasady wykonywania tzw. „retuszu konserwatorskiego” oraz daje wskazówki, dotyczące przechowywania obrazów i stałej opieki nad nimi w pomieszczeniach kościelnych. Oba rozdziały uzupełnia wykaz fachowej literatury przedmiotu przeważnie w języku polskim i niemieckim z lat 1896—1959.

Doceniając poważny wysiłek twórczy autora i olbrzymi nakład pracy w przygotowaniu omawianej publikacji, zmuszeni jesteśmy z obowiązku recenzenckiego do

stwierdzenia, że w częściach poświęconych interesującym nas kwestiom technologicznym dzieło to nie jest wolne od braków i niedociągnięć, zaś w częściach dotyczących metod konserwatorskich zawiera szereg niezgodnych z współczesną wiedzą konserwatorską ustaleń, a nawet wręcz niebezpiecznych wskazań. Szczupłe ramy niniejszej recenzji nie pozwalają na szczegółowe wypunktowanie i omówienie wszystkich zauważonych błędów czy też usterek. Z powyższego więc względu ograniczyć się musimy do wskazania głównych i najbardziej nas uderzających niedociągnięć.

W części poświęconej technologii malarstwa podstawowym mankamentem jest podawanie przez autora nazw materiałów malarskich bez ich składu chemicznego, przy przy użyciu niejednokrotnie terminów gwarowych (np. witiol), częstokroć nawet bez określenia zasadniczych właściwości wymienianych barwników (np. błękit milori). Zdarza się również podawanie przez autora różnych nazw handlowych na te same pigmenty, co niesłusznie sugeruje posiadanie przez nie różnego składu chemicznego i różnych właściwości. W odniesieniu do charakteryzowanych przez Zielińskiego technik malarskich należy podnieść, że fresco secco nie jest techniką „która łączy w sobie dwa spoiwa: wapienne i temperowe”. Technika ta bowiem nosi w fachowej nomenklaturze nazwę techniki mieszanej, zaś pod nazwą fresco secco rozumie się powszechnie technikę malarską wykonaną na pobiałe leżącej na suchym tynku przy zastosowaniu spoiwa wapiennego z domieszką organiczną. Błędne jest również parokrotnie twierdzenie autora, że w technice fresco buono tworząca się na powierzchni malowidła szklista powłoka jest krzemianem wapnia, gdyż, jak wiadomo, warstwę tę stanowi węgiel wapnia. Znacznie większą ilość mankamentów wykazuje część poświęcona konserwacji obrazów. Naczelną i podstawową zasadą konserwatorską

jest stosowanie takich środków i metod, które nie powodują działań ubocznych w stosunku do podłoża, gruntu, spoiwa, pigmentu czy werniksu i które nie zamykają drogi do dalszych prac konserwatorskich. Z tego punktu widzenia polecane w książce Ch. Zielińskiego kleje i masy do dublowania budzą poważne zastrzeżenia. Podana na str. 776—777 receptura na masę woskowo-żywiczną (100 cz. kalafonii, 20—30 cz. terpentyny, 5—10 cz. czystego wosku, 20 cz. lniano-olejnego werniksu i kilka kropli sykatywy) jest nie do przyjęcia, gdyż stworzy substancję kruchą i trudno usuwalną, o silnej kwasowości, powodującej w konsekwencji destrukcję zarówno płótna oryginalnego jak też dublującego. Zalecenie zaś stosowania tej masy na zimno mija się z celem, gdyż w dublowaniu obrazu chodzi przecież nie tylko o wzmocnienie starego płótna nowym, lecz także o związanie z płótnem zaprawy i warstwy farby, do czego niezbędna jest penetracja masy dublującej w głąb struktury obrazu. Całkiem niedopuszczalne w konserwacji są, propagowane przez autora, kleje kauczukowe, gdyż mogą zawierać związki siarki a wtedy działać będą szkodliwie na warstwę farby. Trudno zgodzić się również z zalecanym stosowaniem kazeiny serowo-wapiennej z dodatkiem terpentyny weneckiej i pokostu (!). Użycie tego rodzaju, łatwo twardniejącego, kleju spowoduje, przy zastosowaniu go do dublowania, proces niemalże nieodwracalny, uniemożliwiający konserwację tak zdublowanego obrazu. Ponieważ większość obiektów umieszczonych w kościołach znajduje się, z natury rzeczy, w warunkach większej wilgotności niż np. w budynkach muzealnych polecać się powinno, przede wszystkim, dublowanie obrazów na masę woskowo-żywiczną przy zastosowaniu właściwych proporcji wosku, kalafonii i terpentyny weneckiej. Spod tej zasady powinny być wyłączone jedynie obrazy nowe, z których, powstające przy dublowaniu, nadwyżki wosku nie dadzą się usunąć bez uszkodzenia świeżej warstwy malarskiej.

Inne zastrzeżenie budzi podana w omawianej przez nas książce metoda likwidacji tzw. „błękitnienia werniksu”. W takim wypadku obraz, zdaniem autora, „najlepiej przewerniksować jeszcze raz bar-

dziej tłustym werniksem żywicznym, mastyksem lub damarem z dodatkiem 2—5% oleju rycynowego”. Stosowanie oleju rycynowego, z punktu widzenia konserwatorskiego, jest jak najbardziej przeciwwskazane, gdyż, jako olej nie schnący, działać będzie rozmiękczająco na znajdującą się pod nim warstwę farby. Podobnie destruktywną działalność powodować będzie, zalecany kilkakrotnie w tym rozdziale, balsam copaiwa. Nie można zgodzić się także ze stanowiskiem prof. Zielińskiego w sprawie sposobu czyszczenia złota na obrazach przez zastosowanie, poza chlo-roformem, spirytusu i amoniaku, bowiem czyszczenie tymi środkami złota położonego na pulmencie grozi jego całkowitym zniszczeniem.

Zakwestionować nam wypada również propagowaną w książce zasadę „retuszowania” obrazów służących celom kultowym. „Zgodnie z poglądem istniejącym z dawnych czasów wszystkie uszkodzenia powinny być tak zamalowane — pisze autor — aby najbardziej wprawne oko nie mogło ich odróżnić, a obraz musi tak wyglądać jakby nie był wcale uszkodzony i wyszedł w tym stanie z pracowni artysty. Taki sposób pracy konserwatora jest wymagany przez wszystkich zlecniodawców prywatnych, szczególnie duchownych, bo sztuka kościelna jest utylitarna. Innego zdania są naukowcy i fachowcy w tym zakresie wychodząc z założenia, że stary obraz należy traktować jako dokument, który musi być zachowany w takim stanie w jakim obecnie się znajduje. (...) Metoda ta jako eksperyment muzealny może być stosowana do wartościowych obrazów w galeriach. Dotychczas ten sposób stosuje się tylko w wyjątkowych przypadkach w niektórych muzeach zagranicznych”. Kwestionując słuszność powyższej zasady pragniemy nadmienić, że już dawno w fachowym konserwatorstwie znaleziono właściwe rozwiązanie tej sprawy przez pogodzenie wymogów utylitarnych i estetycznych z wymaganiami konserwatorskimi w drodze tzw. punktowania uszkodzonych partii malowideł. Należy przy tym podkreślić, że w wypadkach tzw. konserwacji purystycznej nie przeprowadza się w ogóle jakiegokolwiek punktowania, co nie jest eksperymentem w niektórych muzeach zagranicznych, lecz zasadą,

stosowaną również w utylitarnej sztuce sakralnej także na terenie Polski.

Nie sposób w niniejszej recenzji pominąć także poruszonej w książce sprawy kadr konserwatorskich. „Niekktórzy muzealnicy stoją na stanowisku, że najlepiej byłoby, by konserwator nie był malarzem, uzasadniając to zdaniem tym, iż malarz chce właśnie malować. Ten punkt widzenia — pisze Ch. Zieliński — jest niesłuszny. Tylko malarz który maluje i posiada przy tym dużą wiedzę i umiejętności malarsko-techniczne, zdoła zdecydować gdzie kończy się poźółkły werniks zmieniający wrażenie oryginału i gdzie rozpoczynają się końcowe kolorystyczne laserunki malarskie”. Z opinią tą trudno się już dzisiaj zgodzić. Jak wykazała dotychczasowa bogata praktyka, dopuszczanie do prac konserwatorskich dyletantów w tej dziedzinie jest tak samo niebezpieczne i szkodliwe jak publikowanie „dla ułatwienia pracy w tej dziedzinie malarzom” niedoskonałych i nieopartych na rzetelnej wiedzy konserwatorskiej podręczników. Słuszność ma autor, stwierdzając, że „uzdolnienia artystyczne, wiedza malarsko-techniczna, głębokie poszanowanie dzieła mistrzowskiego, które ma się konserwować są zasadniczymi warunkami dla każdego, kto się chce poświęcić konserwacji i renowacji”. Warunkom tym odpowiadają najlepiej coraz liczniejsi absolwenci wydziałów konserwatorskich w Akademii Sztuk Plastycznych (Warszawa, Kraków) bądź odpowiednich wydziałów uniwersyteckich (Toruń), którzy, poza umiejętnościami malarskimi, uzbrojeni są w gruntowną wiedzę z zakresu technologii i konserwacji dzieł sztuki oraz operują nowoczesnymi metodami badawczymi, gwarantującymi jak najbardziej właściwy przebieg prac konserwatorskich. Żałować przy tym należy, że do tej pory nie ukazała się jeszcze w Polsce czerpująca publikacja poświęcona problemom nowoczesnej konserwacji i że autor omawianej przez nas książki, nie mogąc oprzeć się na odpowiedniej pracy tego typu, nie skorzystał przy pisaniu rozdziałów o technologii i konserwacji z dorobku poważnych placówek konserwatorskich w Warszawie, Toruniu czy Krakowie.

Juliusz Bursze,
Wojciech Fijałkowski