

# Tadeusz Chrzanowski

---

## Problemy estetyczne w konserwacji zabytków ruchomych

---

Ochrona Zabytków 33/2 (129), 165-169

---

1980

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

TADEUSZ CHRZANOWSKI

## PROBLEMY ESTETYCZNE W KONSERWACJI ZABYTKÓW RUCHOMYCH

Czy dzieło sztuki, jako fakt materialny i estetyczny zarazem, istnieje obiektywnie, czy też mamy z nim do czynienia dopiero w wyniku indywidualnej percepcji? Czym wypełniona jest przestrzeń dzieląca intencję twórczą od konkretyzacji odbiorcy-konsumenta? Jakie relacje i jakie subtelne podziały istnieją jakościami artystycznymi i estetycznymi występującymi w dziele sztuki? I wreszcie, jaka przestrzeń przynależy zabytkowi: czy tylko intencjonalna, zamierzona przez artystę, czy również i taka, która dokonuje się przez późniejsze, po części nie zamierzone przemiany w materialnym bycie zabytku? Pytań tego rodzaju, po trosze berkeleyańskich, można by mnożyć, wątpiąc od początku w możliwość poprawnej odpowiedzi. Niemniej jednak takie czy inne pytania muszą być od czasu do czasu stawiane nie tylko z punktu widzenia psychologii sztuki, czy też „sposobu istnienia” wytworu artystycznego, ale także z czysto praktycznego punktu widzenia działania konserwatorskiego.

Do zanotowania kilku spostrzeżeń, sugestii, propozycji skłoniły mnie kolejne wystawy konserwatorskie, spotkania w gronie konserwatorskim (ostatnio — we wrześniu 1979 r. sympozjum objazdowe po województwach jeleńogórskim i legnickim, poświęcone problematyce malarstwa ściennego, inicjatywa bardzo aktywnej Sekcji Konserwatorskiej ZPAP Oddziału Krakowskiego), a wreszcie spotkania z pojedynczymi dziełami sztuki podawanymi rozmaitego rodzaju zabiegom. Wydaje mi się bowiem, że po tragicznym odejściu od nas prof. J. Dutkiewicza sfera problematyki estetycznej dzieła sztuki w konserwacji jakby się nieco oddaliła, przesłonięta zagadnieniami technologicznymi i — bądźmy szczerzy — pewnego rodzaju rutyną punktowań, uzupełnień, rekonstrukcji. Tymczasem sprawy estetyki konserwatorskiej nie straciły, bo stracić nie mogą, na ostrości i aktualności. Obawiam się, że ostrość i aktualność tych problemów zawsze w jakiejś mierze pozostanie otwarta, że nie ma i być nie może ściśle określonych reguł, że każdy zabytek to w pewnym sensie indywidualium, wymagające odrębnego rozstrzygnięcia. Nie powinno nas to jednak odstręczać od podejmowania teoretycznych rozważań: jeśli nie ustalą one konserwatorskiego dekalogu, to przynajmniej częściowo wyjaśnią czy wskażą drogę lub uczulą na to, co może stać się strefą rutyny.

Na początku pragnąłbym wyjaśnić mój punkt widzenia na zagadnienie „jakości estetycznych” występujących w dziele sztuki. Uważam je po pierwsze jako część składową o wiele szerszych i jakby nadbudowujących się na nich jakości artystycznych, po drugie — wykluczam

istnienie jakości estetycznie obojętnych. Oczywiście mam na myśli wyłącznie tę strefę dzieła sztuki, która jest dostępna naszej percepcji. Istnieją bowiem — jeśli tak rzecz wolno — w jego wnętrzu elementy materialne, przede wszystkim struktura tworzywa, które są poza zasięgiem naszego odbioru. W dziele snycerskim powleczonym gruntem i polichromią nie dostrzegamy bogatej „architektury” drewna, złożonej ze słoje, włókien, komórek, co najwyżej poprzez tę artystyczną skorupę (czy okładzinę) przejawiają się pewne charakterystyczne cechy tego materiału rzeźbiarskiego. Wówczas jednak cała strefa niedostępna naszemu postrzeganiu nie przynosi w ogóle żadnych jakości, poza fizycznymi, i nie sposób tu mówić o jakichkolwiek jakościach estetycznych. Natomiast to wszystko, co dostępne jest oglądowi, jakości takie zawiera<sup>1</sup>.

I tu podstawowa teza: nie istnieją jakości estetyczne neutralne, ponieważ już samo pojęcie jakości zakłada pewnego rodzaju aktywność, aktywność bodźca, a to wyklucza obojętność i pasywność. Abstrahując od jakichkolwiek ocen. Jest to sfera — w moim przekonaniu — jeśli nie całkowicie, to w znacznej mierze indywidualnych, a więc subiektywnych dyspozycji. Nie rozróżniam w konsekwencji jakości estetycznych negatywnych czy pozytywnych, ponieważ w tej fazie rozważań nie ma to jeszcze znaczenia, po prostu chodzi mi o stwierdzenie faktu, że nasz odbiór wyklucza istnienie jakichkolwiek jakości estetycznie obojętnych. Błędem więc logicznym (na zasadzie *contradictio in adiecto*) jest mówienie o „neutralnym tle”, a już w szczególności o „neutralnym kolorze”. Może występować silniejsza lub słabsza aktywność jakości estetycznych, ale z pewnością nie może zaniknąć zupełnie, bowiem wówczas po prostu nie mielibyśmy w ogóle do czynienia z jakościami, musiałyby one całkowicie ująć z pola naszego widzenia, ze sfery naszej percepcji. W moim przekonaniu przyjąć należy, że dzieło sztuki, jako dzieło intencjonalne, konstytuuje się ze zbioru jakości estetycznych, bez wyjątku aktywnych, stanowiących podbudowę bardziej zróżnicowanego i skomplikowanego zbioru jakości artystycznych (w ich skład wchodzić będą np. pro-

<sup>1</sup> Można by się zastanowić, czy jakieś jakości, ewentualnie estetyczne, pojawić się mogą w tych zewnętrznych częściach dzieła sztuki, które wszelako nie są przeznaczone do oglądania, jak odwrócić obrazu czy wydrążone odwrócić półpełnej rzeźby tryptykowej? Osobiście uważam, że nie ma to jednak większego znaczenia. Tylko to, co zostało przeznaczone przez artystę do odbioru, może się w tego rodzaju rozważaniach liczyć estetycznie.

blemy treści, świadomość historycznych związków, relacje wzór — naśladownictwo itd.).

Drugie założenie niniejszych rozważań — to nieustanne dokonywanie się zmian w owym zbiorze jakości estetycznych. Dzieło sztuki nie trwa w sposób niezmienny i wieczny: w niektórych wypadkach, przy szczególnie odpornych tworzywach i w szczególnie korzystnych okolicznościach bytowych, zmiany te dokonują się bardzo powoli, w sposób mało uchwytny. W innych — mają charakter gwałtowny i wieloraki. Określenie „stan pierwotny” — tak bardzo nadużywany w konserwatorstwie — to dla mnie przede wszystkim pewnego rodzaju hipoteza robocza, a tylko w wyjątkowych wypadkach w pełni i naukowo sprawdzalny stan faktyczny. Jeśli mówi się o przywracaniu zabytku do „stanu pierwotnego”, twierdzenie takie przyjmuję jako propozycję, założenie i domniemanie o większym czy mniejszym współczynniku prawdopodobieństwa. W zdecydowanej większości wypadków „stan pierwotny” jest w ogóle czymś nieosiągalnym, bowiem nie jesteśmy w stanie odwrócić pewnych procesów, które się już były dokonały, często w bardzo długich okresach, co więcej — ponieważ nie jesteśmy w stanie w sposób niewątpliwy ustalić pewnych elementów pierwotnego wyglądu, nie możemy go sobie nawet w pełni wyobrazić. Weźmy dla przykładu jakiegokolwiek malowidło ściennie sprzed kilkuset lat. Pomijam sprawę mechanicznych uszkodzeń, a więc sprawę tzw. ubytków, pomijam też kwestię większego czy mniejszego — również mechanicznego — starcia wierzchniej warstwy malarskiej, ale w grę wchodzi wszystkie chemiczne przemiany, które sprawiły zasadnicze przeobrażenia barwników. W stosunku do stanu pierwotnego (a więc do jakiegoś rzeczywistego stanu w momencie wykonania malowideł, a nie naszych na ten temat domysłów) mamy tu ogromne wprost różnice w kolorycie, w rysunku, w fakturze, a ponadto jeszcze w kontekście bezpośredniego otoczenia, owej przestrzeni architektonicznej, jakże za każdym razem różnej od tego, co się tu niegdyś konstituowało jako rama i baza malowideł.

Chciałbym być dobrze zrozumiany: nie neguję tego, że jednym z podstawowych celów działania konserwatorskiego jest oczyszczenie zabytku z nawarstwionych na nim wtórnych i negatywnie ocenianych jakości estetycznych. Chciałbym jednak, aby sloganami o „przywróceniu do stanu pierwotnego” nie szermowano tam, gdzie na miejscu wtórnych jakości estetycznych pojawiły się jeszcze w stosunku do oryginału wtórniejsze, dyskusyjne, jeśli nie wręcz zafalszowane. Nie neguję możliwości przybliżenia się w jakimś stopniu do stanu pierwotnego w wyniku działań konserwatorskich, kwestionuję tylko kamuflowanie dowolności sloganami.

Z punktu widzenia działań konserwatorskich można więc ustalić trzy podstawowe grupy jakości estetycznych:

1. Jakości pierwotne zamierzone (a więc powstałe ze świadomego działania twórcy i w jakimś stopniu także z naturalnych właściwości materiału).

2. Jakości wtórne nie zamierzone. Te można rozdzielić na dwie podgrupy:

a) spowodowane naturalnymi przemianami tworzywa (przeobrażenia chemiczne, korozja, patyna, spękania itd.);

b) uszkodzenia mechaniczne, powstałe w wyniku wypadków ograniczonych najczęściej w czasie, ale gwałtownych, powodujących ubytki.

3. Jakości wtórne zamierzone.

Chciałem skupić uwagę na tej trzeciej grupie zjawisk, w której w zasadzie rozróżnić można dwie przeciwstawne podgrupy. Z jednej więc strony będziemy mieć do czynienia z wtórnymi działaniami człowieka, które z punktu widzenia konserwatorskiego ocenione być muszą negatywnie, jako niefachowe, ahistoryczne czy wręcz nieudolne inicjatywy podejmowane przez niefachowców (przemalowywanie obrazów, uzupełnianie uszkodzonych rzeźb niezdarnie dorzeźbionymi elementami, wadliwe i nadmierne wyzłocenie itd.). Z drugiej strony pojawia się zakres działań konserwatorskich, w założeniu swym właśnie poprawnych i właściwych. Stwierdźmy od razu: nie zawsze te ostatnie działania wychodzą zabytkom „na zdrowie”, często jest wręcz przeciwnie, podczas gdy niektóre niefachowe działania wtórne mogą mieć pewną wartość czy to historyczną, czy estetyczną. Nie można *a priori* przyjmować, że każde działanie z punktu widzenia konserwatorskiego niefachowe przynosi dziełu jakości estetyczne wyłącznie negatywne, podobnie jak nie każde działanie konserwatorskie daje wyniki pozytywne. Stąd wniosek pierwszy: nie wolno oceniać krytycznie jakości wtórnych zamierzonych tylko dlatego, że są wtórne i że nie wynikają ze świadomej działalności konserwatorskiej. Wniosek drugi: działanie konserwatorskie, a więc jakości wtórne zamierzone i poparte wiedzą fachową oraz świadomością historyczną nie mogą być przyjmowane bezkrytycznie, powinny również podlegać weryfikacji opinii. Moment zaś krytyczny powstaje najczęściej wtedy, gdy te wtórne zamierzone jakości w wyniku konserwacji zabytku zaczynają dominować nad obu poprzednimi grupami. Oznacza to bowiem zbyt daleko idącą ingerencję, czego nie usprawiedliwia ani reliktowy stan obiektu, ani twierdzenie o „powrocie do stanu pierwotnego”.

Z dotychczasowych rozważań wypływa jeszcze wniosek trzeci, bardzo jak mi się zdaje istotny: konserwator jest i musi być nie tylko technikiem, lecz również artystą. Wprawdzie w dzisiejszej polszczyźnie potocznej określenie „artysta-konserwator” brzmi co najmniej podejrzanie, faktem pozostaje, że w wyniku swych działań wprowadza do dzieła sztuki nowe jakości estetyczne, podejmując zarazem ogromną odpowiedzialność. Jest to odpowiedzialność wobec dzieła sztuki, którego sam nie tworzy, ale przejmując pod swą opiekę współtworzy. Tak więc z jednej strony podejmuje ryzyko techniczne, występując jako rzemieślnik w tym dawnym i nie skompromitowanym przez pychę artystów rozumieniu tego zawodu. Z drugiej strony podejmuje ryzyko czysto artystyczne. Artysta-twórca wolno się mylić: błędzi jeśli tak to wolno brzydko sformułować „na własne konto”. W wypadku artysty-konserwatora błąd własny obciąża jednocześnie cudze konto: tego nie znanego, dawno zmarłego poprzednika, który zbudował fundament bytowy i artystyczny, zwany przez nas zwyczajnie — zabytkiem.

Czasem problem jest prosty i nieskomplikowany: zakres działania technicznego jest w stosunku do zakresu interwencji estetycznej przytłaczający i decydujący. Niejednokrotnie jednak zakresy te się równoważą, a bywa też i tak, że ten drugi zaczyna przeważać. Dzieje się tak najczęściej wtedy, gdy zabytek przetrwał do naszych czasów silnie okaleczony lub przekształcony. Sprawa restytucji jego przestrzeni wewnętrznej wysuwa się wówczas na plan pierwszy.

Równocześnie od strony technicznej, a zarazem — nie bójmy się ważkich słów — moralnej, pojawia się problem nieodwracalności efektów działania konserwatorskiego. Na wystawie *Dzieło sztuki w konserwacji* (Kraków 1976)

prezentowany był obraz św. Katarzyny z Cięciny, który — jak się okazało dzięki zdjęciom rentgenowskim i odkrywcę — namalowany został w początku XVII w. na fragmencie gotyckiego tryptyku. W tym wypadku po stwierdzeniu owej „podwójności” obrazu decyzji nie podjęto, odłożono ją jakby na później i pokazano zwiedzającym preparat. Nie mam o to do nikogo pretensji, bowiem decyzja, jakkolwiek by była, w obecnym stanie naszych możliwości technologicznych nie jest łatwa. Ciekawość odkrycia rzeczy nie znanej musi być powściągnięta szcunkiem dla tego, co owo potencjalne odkrycie zasłania: chodzi przecież o interesujący obraz z kręgu prowincjonalnego, ale rodzimego manieryzmu.

To był przykład skrajny. Można jednak wyliczyć wiele takich, które pozornie są proste w swej problematyce konserwatorskiej. Na przykład rzeźba gotycka pokryta wtórną polichromią, która jednak pod ową warstwą nie przechowała wcale lub tylko reliktdowo dawne malowanie. Usunąć ową wtórną warstwę? Ale co dać w zamian? W kościele w Niepołomicach pod Krakowem znajduje się wielka rzeźba Chrystusa Ukrzyżowanego ze schyłku XIV w., przekształcona w połowie XVII w. (nowe drewno krzyża, tabliczka z napisem INRI, cierniowa korona). Zapewne później tę wspinała artystycznie rzeźbę pokryto brzydką malaturą prowincjonalną. W trakcie jej usuwania nie odnaleziono jednak polichromii, a jedynie nikłe resztki gruntu. Rzeźbie zagrażało to, że się zamieni w łaciaty preparat. Zdecydowano ją więc oczyścić do surowego drewna i w tym stanie pozostawić. Była to chyba najślusniejsza decyzja, chociaż pozostawia oczywisty niedosyt: na miejscu wtórnych jakości estetycznych zamierzonych, których nie sposób było oceniać pozytywnie, otrzymaliśmy nowy zespół jakości wtórnych zamierzonych, nieco lepszych, ale w efekcie daleki od domniemanego „stanu pierwotnego”, przeciw rzeźba tego okresu i w tej części kraju musiała być wykonana z myślą o tym, że pokryje ją grunt i polichromia, stąd zabieg konserwatorski ujawnia dziś „zapis dłuta” rzeźbiarza bynajmniej nie przeznaczony do prezentacji odbiorcy.

W wypadku innego zabytku pochodzącego z tegoż czasu — rzeźby Matki Boskiej z Dzieciątkiem w kościele parafialnym w Kłodzku, ten sam zabieg: oczyszczenie z wtórnej polichromii do surowego drewna, przyniósł efekty w moim przekonaniu zdecydowanie negatywne. Poprzednia polichromia (a właściwie złocenie) pochodziła przynajmniej z epoki baroku i uzyskała już ten stopień spatynowania, że oddawała „stan pierwotny” o wiele prawdziwiej niż oskalpowanie rzeźby. Co więcej, została ona wyjęta z barokowego ołtarza, dla którego niegdyś została właśnie poślono, a on sam — być może — wykonany właśnie dla niej. Prezentowana obecnie w kaplicy, w duchu muzealnym, utraciła całą świeżość historycznego zapisu, utraciła nie tylko pierwotną moze, ale jakże fascynującą przestrzeń zewnętrzną na rzecz nowej, wyraźnie sztucznej i wyraźnie — w złym sensie tego słowa — konserwatorskiej.

Tu pozwolę sobie na mały ekskurs na temat przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej dzieła sztuki. Przestrzeń wewnętrzna, w zależności od pewnych właściwości dzieła sztuki, manifestuje się dwojako: w wypadku obiektu dwuwymiarowego (obrazu, reliefu, a najczęściej także płaskiego reliefu) ma ona charakter intencjonalny; dzięki właściwościom perspektywy i innym wytwarza się autonomiczna przestrzeń zamknięta w obrębie samego dzieła sztuki (lub jego ram). Obiekty trójwymiarowe kreują przestrzeń wewnętrzną jako w pewnym sensie otulinę swej fizycznej bryły; jest to przestrzeń realna, istniejąca

w kontekście większej i nadrzędnej przestrzeni zewnętrznej. O ile w wypadku dzieła sztuki dwuwymiarowego jego przestrzeń przyjmujemy jako pewne domniemanie, świadomą sugestią w obrębie proponowanego nam wyścinka jakiejś rzeczywistości, o tyle w wypadku obiektów trójwymiarowych przestrzeń ich istnieje obiektywnie poprzez ich kształt i — po prostu — przestrzenność. Zbyt często zapomina się jednak, że dzieło sztuki nie istnieje w oderwaniu od otoczenia, że jego przestrzeń wewnętrzna istnieje w kontekście przestrzeni w stosunku do niego zewnętrznej. I właśnie zadaniem konserwatora jest bardzo często czy to ocalenie teje, czy też tworzenie jej na nowo lub wzajemne dostosowywanie obu. Posłużmy się znów przykładami: istnieje pewien typ obrazów galerijnych, tworzonych najczęściej w ubiegłym stuleciu z przeznaczeniem od początku do sal muzealnych. Do takich należą u nas obrazy Matejki, już nieraz przez sam wielki format wymagające odpowiednich wnętrz. Przeprowadzona przed kilku laty modernizacja sal Muzeum Narodowego w Krakowie w Sukiennicach trafnie — tak pod względem przestrzennym, jak i kolorystycznym — przywróciła i podkreśliła ów galerijny charakter, który im nadano pod koniec ubiegłego wieku. W tym kontekście doskonale „siedzi” *Hold pruski* Matejki czy *Czwórka* Chełmońskiego, bowiem ich własne, wewnętrzne, intencjonalne przestrzenie współlistnieją zgodnie z realną przestrzenią zewnętrzną owych akademicko-eklektycznych wnętrz.

Oczywiście zdaje sobie sprawę z tego, że obecna ekspozycja w Muzeum Narodowym we Wrocławiu słynnych gotyckich rzeźb z kościoła Św. Marii Magdaleny ma charakter tymczasowy, że w ogóle zbiory plastyki gotyckiej, tak przecież znakomite, oczekują (cierpliwie) przeniesienia do przeznaczonego dla nich wnętrza odbudowywanego kościoła Św. Wincentego. Niemniej jednak owa przedłużająca się tymczasowość ekspozycji ukazuje całą nieadekwatność przestrzeni wewnętrznej tych monumentalnych, architektonicznych bez mała dzieł czternastowiecznego snycerstwa do przestrzeni zewnętrznej ciasnych sal o sterylnie klinicznym charakterze.

Czy więc dla konserwowanego zabytku należy każdorazowo szukać zabytkowego, czasowo odpowiadającego mu wnętrza? Posłużę się jeszcze jednym przykładem z zakresu rzeźby średniowiecznej. Przed kilku laty, wyburzając filar w piwnicy jednej z krakowskich kamienic, natrafiono na kamienną rzeźbę świętej (zapewne św. Barbary). Niestety uległa ona rozbiciu na kilkadziesiąt kawałków. Pieczołowite zabiegi przeprowadzone przez doc. Marię Niedzielską wespół z P. Kasprzykiem-Cetnarowiczem i P. Wojtyną przyjęły zasadę nierekonstruowania niczego. W miejsce zwartej, bez mała tektonicznej przestrzeni wewnętrznej stanu pierwotnego otrzymaliśmy bogatą, skomplikowaną, prawie niepokojącą przestrzeń, w której dominują jakości wtórne (zamierzone i nie zamierzone). Osobiście uważam za słusne to petryfikujące założenie konserwatorskie; w swej obecnej formie ocalałe jakości pierwotne pozwalają niemal każdemu odbiorcy na wyobrażeniową konkretyzację stanu pierwotnego, równocześnie ekspozycja jakości wtórnych nie zamierzonych wnosi nową ekspresję w dzieło, ukazując jego historyczny już dramat. Rzeźbę krakowską można śmiało zestawiać ze słynną Nike z Luwru, w wypadku której nikomu chyba nie przychodzi do głowy odtwarzanie głowy czy rąk. Ujawnia się tu kolejny problem: czy tego rodzaju konserwatorska ekspozycja przestrzeni wewnętrznej nadaje się do związania z przestrzenią zewnętrzną sugerującą czy istotnie zabytkową (np. wewnątrz kościoła

gotyckiego)? Sądzę, że w tym konkretnym wypadku właśnie muzealna, kliniczna poniekąd przestrzeń zewnętrzna jest dla omawianej rzeźby właściwsza. We wnętrzu kościelnym krakowska „święta” byłaby odbierana jako destrukcja, w sali muzealnej — jako konserwatorski preparat w dobrym znaczeniu tego niesympatycznego określenia.

Obecnie chciałbym zaprezentować dwa przykłady dzieł dwuwymiarowych (w zasadzie), których przestrzeń wewnętrzna doznała zakłócenia w relacji z zewnętrzną w wyniku działań konserwatorskich. Podkreślam, że w obu wypadkach szanuję i doceniam technologiczną stronę wykonania, dodatkowo zaś pragnąłbym stwierdzić, że przytaczając tu jako przykład negatywny jedno z ostatnich dzieł prof. J. Dutkiewicza nie atakuję i nie umniejszam jego zasług. Był to człowiek o szerokich horyzontach, a to, że nie ma go już pośród nas, utrudnia mi jeszcze wypowiedzenie się o jego realizacji. Za życia Profesora mógłbym śmiało i bez ogródek wysuwać moje wątpliwości, przekonany, że nie przyjmie ich jako wycieczki osobistej, ale jako dyskusję o problemach, które zawsze są dyskusyjne i zawsze stawały oraz stawać będą przed nami kwestie wymagające wspólnego rozwiązywania.

*Oplakiwanie z Muzeum w Żywcu*, późnogotycki obraz tablicowy, przeniesiony został na nowe podobrazie wskutek niemal całkowitej destrukcji deski, na której został namalowany pierwotnie. Zastosowano tu analogicznie petryfikującą metodę pełnego szacunku dla autentyczności, jak w wypadku rzeźby świętej omówionej powyżej. W tym jednak wypadku wyniki są diametralnie różne. Podobrazie pierwotne było niewidoczne, obecne zaś — płyta z masy plastycznej — nie tylko, że jest widoczna, ale jeszcze narzuca się wręcz naszym oczom swą agresywną przejrzystością. Przestrzeń wewnętrzna dzieła dwuwymiarowego, a więc intencjonalna, płytka, proscenijna przestrzeń gotycka, w której rozgrywa się scena, została gwałtownie przebita i otwarta, poprzez przezroczystość podobrazia, na realną przestrzeń zewnętrzną. Zamianifestowało się to szczególnie dobitnie podczas eksponowania obrazu na krakowskiej wystawie *Dzieło sztuki w konserwacji*, na której *Oplakiwanie* eksponowane było nie przy ścianie, ale zawieszono pośrodku sali, tak że poprzez puste „okienka” ubytków widać było dalszy plan z eksponatami i poruszającymi się ludźmi.

Jeszcze drastyczniej owa nieadekwatność przestrzeni pojawia się w transferze malowidła ściennego z drugiej połowy XIV w. w farze w Olkuszu. Znalezione za usuniętych chwilowo stallami, musiało być ono — jeśli zakładało się, że winno być pokazane — przeniesione na inne miejsce. Dokonano tego przenosząc warstwę malarską na nowe podobrazie (płyty z tworzyw sztucznych), a następnie całość owej bardzo ikonograficznie interesującej *Psychomachii* zawieszono na innej ścianie. I byłoby to do przyjęcia, gdyby nie próba nowego rozwiązania, które się nie sprawdziło: po pierwsze dość duże partie ubytków po prostu wycięto, tworząc w dwuwymiarowej płaszczyźnie trójwymiarowe perforacje, po drugie — na domiar złego — transfer zawieszono w pewnej odległości od ściany. Owe perforacje jeszcze silniej zaostrzyły tym razem już trójwymiarową, a nie dwuwymiarową przestrzeń wewnętrzną, nie łącząc, ale płacząc obie. Z uwagi na to, że malowidło jest delikatne, nieco zatarte i kolorystycznie wygaszone, nowa trójwymiarowa, rzeźbiarska przestrzeń wewnętrzna jest agresywna i zdecydowanie dominuje nad przestrzenią intencjonalną. Ona ją wręcz niweczy i każdy odbiorca widzi najpierw pewną

abstrakcyjną formę przestrzenną zawieszoną w izolacji od ściany, a dopiero później ewentualnie dostrzeże, o co to właściwie chodzi.

W tym samym kościele inna odsłonięta przez prof. Dutkiewicza scena — *Chrystus w ogródcu*, pozostawiona *in situ*, otrzymała wypełnienie ubytków w postaci dużych wyraziście manifestujących się form kolistych. Jest to i ciekawa propozycja, i chyba udane rozwiązanie. Intencjonalna przestrzeń wewnętrzna nie uległa tu zakłóceniu genetycznie różną przestrzenią, pewien konflikt, który tu występuje, manifestuje wyraziście zasięg interwencji konserwatorskiej i dorzuca świadome i zasadne jakości wtórne zamierzone do jakości pierwotnych.

Przedstawiłem w największym skrócie, niemal migawkowo problem przestrzeni wewnętrznej dzieła sztuki i jego stosunku do przestrzeni zewnętrznej. Drugi aspekt tego zagadnienia, a więc kształtowanie przestrzeni zewnętrznej w kontekście i w pewnym uzależnieniu od przestrzeni wewnętrznej zabytku pozostawiam otwarty. Wymaga to dalszych rozważań i wkracza w problematykę architektury, urbanistyki, a nawet naturalnego środowiska.

Tak więc na podstawie dotychczasowych uwag spróbujmy ustalić kilka bardziej ogólnych spostrzeżeń:

1. Istnieje nieodwracalna konieczność pojawienia się nowych jakości estetycznych w wyniku działań konserwatorskich; mogą się one manifestować zarówno w dziele sztuki, czyli w jego przestrzeni wewnętrznej, ale mogą również wystąpić w szerszym kontekście, w obrębie owej przestrzeni zewnętrznej, w której istnieje, i z którą pozostaje w ściślejszej korelacji wewnętrzna przestrzeń zabytku.

2. Nie istnieje możliwość ścisłego skodyfikowania zasad, wedle których powinno się rozwijać postępowanie konserwatorskie; każdorazowo obiekt zabytkowy niczym ludzkie indywiduum mające niepowtarzalne, własne właściwości stawia przed konserwatorem nowe problemy. Te problemy pojawiają się ze szczególną ostrością nie w sferze działania techniczno-konserwatorskiego, ale tam, gdzie ta działalność zaczyna nabierać cech twórczości (czy ściślej: współtwórczości) artystycznej.

3. Jedyne „przykazanie”, bardzo zresztą ramowe — to obowiązek podporządkowania się konserwatora dziełu w jego obu wymiarach (przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej) oraz szacunek dla wszystkiego, co w dziele tym jest autentycznym świadectwem jakości pierwotnych zamierzonych. Niezbędna jest jednak również obiektywna ocena jakości wtórnych (zarówno zamierzonych, jak i nie zamierzonych) i wyważenie wzajemnych relacji pomiędzy tymi wszystkimi jakościami a jakościami, które ma się wprowadzić do owej polifonii. Konserwator jest artystą, ale jest nim w specyficzny sposób, skoro nie tworzy dzieła sztuki, ale je współtworzy, a z tej sytuacji wynikają oczywiste konsekwencje.

4. W rezultacie konserwator, właśnie jako artysta, podejmuje każdorazowo bardzo duże ryzyko. Powiedziałbym, że o wiele większe niż pierwotny twórca, który zaczyna od zera, a ściślej — od nie uformowanej materii. Niepowodzenie artysty jest jego osobistym niepowodzeniem, w istocie o tyle pozbawionym dramatyzmu, że realizację zamiaru twórczego można podjąć od nowa, właśnie od owego zera — nie uformowanej materii. W wypadku działania konserwatorskiego każda pomyłka obciążyć może w sposób nieodwracalny dzieło, już dawno uformowane przez kogoś innego, który najczęściej już nie żyje, a zatem jest całkowicie bezbronny.

Działanie konserwatorskie winno być oceniane nie tylko z punktu widzenia poprawności metody i precyzji wyko-

nawstwa, ale również z punktu widzenia stosunku pojawiających się w jego wyniku nowych jakości estetycznych (a w szerszej mierze także artystycznych). Oceniane być winno zatem także z punktu widzenia krytyki artystycznej. Wiem, że są to na razie tylko pobożne życzenia: krytyka konserwatorska niemal u nas nie istnieje nawet w swym pierwszym — technicznym — zakresie. W tej dziedzinie, podobnie jak zresztą w wielu innych przejawach naszego życia tzw. kulturalnego, krytykę zastąpiły oficjalne dymy kadzidlane i nieoficjalne złośliwości i paszkwile.

Nie mam najmniejszych wątpliwości, że z uwagi na wagę i wielkie ryzyko podejmowane przez konserwatora, powinna wreszcie powstać obiektywna i rzeczowa krytyka, którą nie będzie się odbierać jako „wykańczanie” czy „podrzucanie świni”, ale jako wyraz wspólnej troski — wykonawcy i teoretyka-krytyka — o los dzieł sztuki minionych pokoleń. Taki krytyczny „wentyl bezpieczeństwa” potrzebny jest zresztą i samym konserwatorom zarówno ze względów merytorycznych, jak przede wszystkim psychicznych.

*Tadeusz Chrzanowski  
Kraków*

## ESTHETIC PROBLEMS IN THE CONSERVATION OF MOBILE ART MONUMENTS

From the point of view of conservation works esthetic qualities can be divided into three basic groups: 1) intentional primary qualities (resulting from a conscious work of the creator and, to some extent, from natural properties of the material), 2) unintentional secondary qualities which can be further divided into two groups: (a) caused by natural transformations of the material (chemical changes, corrosion, patina, cracks, etc.), (b) mechanical impairment resulting from organic causes, most frequently because of time effect bringing about losses, 3. intentional secondary qualities. Considering the third group of the phenomena, the following conclusions can be drawn: (1) intentional secondary qualities should not be assessed critically only because in fact they are secondary and do not represent the conscious conservatory activities, (2) conservatory activities should not be approached uncritically but should be subjected to verified opinions, (3) the conservator is and must be not only a technician but also an artist.

Of utmost importance in the conservation of art monuments is the problem of the internal space of a work of art and its relation to the external space. Observations in this field may be rendered as follows:

1. There is a need for new esthetic qualities resulting from conservatory activities; they may be manifested both in the work of art,

i.e. in its internal space; they can also appear in a broader context within the external space in which it exists and with which the internal space of the work is in a close correlation. 2. It is not possible to codify precisely the principles according to which a conservatory procedure should develop. Every time the historic monument poses new problems for the conservator; they are particularly sharp not in the sphere of technical and conservation activities but there where such activities assume the qualities of artistic creativity. 3. It is a duty of the conservator to get subordinated to the work of art in its two dimensions (internal and external space); apart from that he should show respect for everything that constitutes an authentic proof of intentional primary qualities. Indispensable is also an objective evaluation of secondary qualities and weighing out mutual relations between all these qualities and the qualities that are to be introduced into that polyphony. 4. In the case of the work of the conservator — the artist, on every occasion he takes up a great risk because every error may encumber the work of somebody else. Conservatory works should be evaluated not only from the point of view of the correctness of the method and of the precision of execution, but also from the point of view of the relations of esthetic values resulting from it.

УВАЖАЮ  
ГОР П. ГОРИН

## WERYFIKACJA PRZYGOTOWANIA ZAWODOWEGO ARTYSTÓW-KONSERWATORÓW ZABYTKÓW MUZEALNYCH W ZSRR

Przed dwudziestu laty rozpoczęto w Związku Radzieckim weryfikację kwalifikacji artystów-konserwatorów. Jak dotychczas, jest to jedyna tego rodzaju akcja na świecie. Podlegają jej wszyscy konserwatorzy, zarówno ci, którzy mają specyficzne wykształcenie konserwatorskie, ukończyli wydziały konserwatorskie wyższych i średnich szkół artystycznych i otrzymali dyplom artysty-konserwatora, jak i ci, którzy zostali konserwatorami w sposób praktyczny. Doświadczenie bowiem poucza, że dyplom artysty-konserwatora otrzymany po ukończeniu szkoły

nie zawsze czyni jego posiadacza konserwatorem o pełnych kwalifikacjach zawodowych. Akcję weryfikacyjną zapoczątkowało wydane w 1955 r. rozporządzenie Ministerstwa Kultury ZSRR. Na mocy tego zarządzenia weryfikacji podlegali konserwatorzy malarstwa sztalugowego. W opracowanym przez specjalną komisję regulaminie zostały ustanowione cztery kategorie artystów-konserwatorów: trzecia, druga, pierwsza i wyższa. Nieduża grupa wybitnych specjalistów uzyskała tytuł artysty-konserwatora wyższej kategorii i ci weszli w skład