

Zygmunt Świechowski

Wkład historii sztuki do zagadnień konserwacji zabytków

Ochrona Zabytków 6/4 (23), 181-191

1953

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.

OCHRONA ZABYTEKÓW

ROK VI

NR 4 (23)

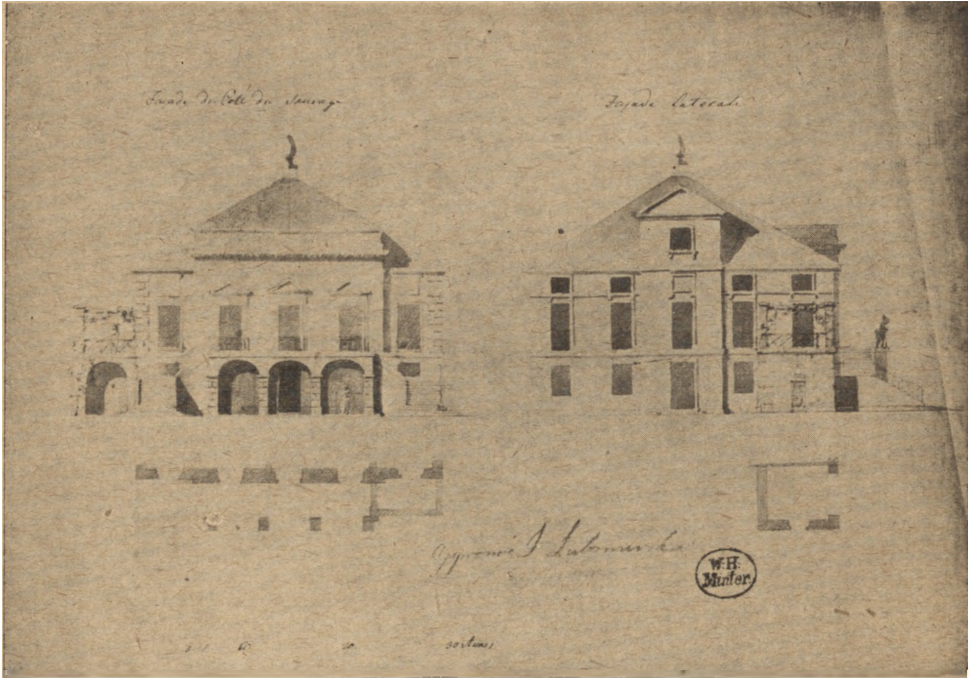


Ryc. 231. Pałac Szustra na Mokotowie w Warszawie od strony ogrodu;
stan z XVIII/XIX w. Miedzioryt Frey'a w/g Vogla.

WKŁAD HISTORII SZTUKI DO ZAGADNIEŃ KONSERWACJI ZABYTEKÓW

ZYGMUNT ŚWIECHOWSKI

Pomiędzy historią sztuki a konserwacją zabytków istnieje związek organiczny. To tylko zachowujemy, co uważamy za cenne — a historia sztuki właśnie dostarcza wszechstronnych kryteriów wartościowania. Stąd pierwsi historycy sztuki w nowoczesnym znaczeniu są jednocześnie tymi, którzy stwarzają zasady wiedzy konserwatorskiej i odwrotnie pierwsi konserwatorzy są zarazem współtwórcami rodzącej się nowej gałęzi nauki historycznej. Uczony



Ryc. 232. Pałac Szustra — dwie fasady. Projekt Schrögera. (Gab. Ryc. U. W.).

Franz Kugler jest autorem jednego z pierwszych nowoczesnych syntetycznych opracowań dziejów sztuki europejskiej i jednocześnie autorem ustawy o ochronie zabytków, a Viollet le Duc w równym stopniu czynnym konserwatorem architektury średniowiecznej i renesansowej, co jej monografem niezwykle wszechstronnym.

Z perspektywy lat kilkudziesięciu możemy obserwować, jak rozwojowi historii sztuki towarzyszy ewolucja pojęć konserwatorskich, jak poszczególne teorie naukowe i publikacje źródłowe pociągają za sobą zainteresowanie kategoriami i grupami zabytków, na które dotychczas nie zwracano uwagi. Wpływają one także na dobór środków i zakres celów stosownie do subiektywnego niekiedy wyodrębniania cech stanowiących o specyficzności wyrazu plastycznego dzieła sztuki w ogóle czy też tylko w pewnym okresie, czy nawet u poszczególnych artystów.

Tak więc okres narodzin nowoczesnej historii sztuki — pierwsza połowa XIX w. — zbiegający się z epoką romantyzmu, charakteryzuje równoległość studiów nad średniowieczem z pracami konserwatorskimi przy zabytkach architektury i plastyki tej epoki. Podbudowane modą literacką zainteresowanie gotykami angielskimi przejawiało się w opartych na jego formach trawestacjach i kontynuacjach budowli gotyckich wprawdzie, ale należących do innych środowisk artystycznych o odrębnej problematyce formalnej. Klasycznymi przykładami są tu przebudowa katedry warszawskiej św. Jana przez Idzkowskiego i bramy Trynitarzkiej w Lublinie przez Corazzięgo, czy schinkłowska przebudowa kościoła w Kórniku.

Miejsce gotyku angielskiego zajął niebawem klasycyczny trzynastowieczny gotyk francuski i romańszczyzna nadreńska z chwilą ukazania się inwentaryzacyjnych publikacji Arcyssa Caumonta i Sulpicjusza Boiserée. Tę samą rolę w stosunku do zabytków nowożytnych odegrały badania poświęcone renesansowi włoskiemu. Dopiero pozytywistyczny kierunek badań w drugiej połowie XIX w., okres drobiazgowych przyczynków, przynosi zrozumienie dla odrębności lokalnych; znajduje się wówczas właściwą ocenę ceglanego budownictwa północnej Europy. Jest to okres restauracji wielu miejskich kościołów farnych, ratuszy, fortyfikacji, które kilka dziesiątków lat przedtem burzono z lekkim sercem. Jest to też okres pierwszych na wielką skalę zakrojonych rekonstrukcji, opartych o szczegółowe studia. Braknie jeszcze jednak wycucia odstępu między sztuką wielkich ośrodków miejskich czy dworskich, a sztuką prowincjonalną, do reguły należy „udoskonalanie“ nieporadnych form skromnych wiejskich i małomiasteczkowych budowli w oparciu o wzory zaczerpnięte z monumentalnej architektury. Burckhardtowska anatema rzucona na barok, u nas podtrzymywana przez Łuszczkiewicza, pociągnęła jako praktyczną konsekwencję usuwanie wielu zabytków tej epoki. Dotyczyło to zwłaszcza wystrojów wnętrz. Bardzo często więc opinia sformułowana w zdaniu „szacowny zabytek architektury naszej niestety przerobiony w zepsutym guście barokko“, z jakim spotykamy się wielokrotnie u badaczy drugiej połowy w. XIX — w praktyce oznaczała wyrok śmierci.

Niezwykle wrażenie, jakie wywarła teoria Gottfrieda Sempera o wpływie techniki i materiału na formę, przejawiało się w dziedzinie konserwacji zabytków zainteresowaniem dla materiałów budowlanych i wątków oraz fak-



Ryc. 233. Pałac Szustra po przebudowie ok. r. 1920 (obraz nieznanego artysty).

tury — co w rezultacie pociągnęło zbijanie tynków na zewnątrz, i we wnętrzach budowli. Przy czym dokonano tyleż złego co dobrego, gdyż odsłaniając piękne wątki ciosowe i ceglane budowli średniowiecznych, niejednokrotnie usuwano także tynki z budowli, należących do okresów późniejszych, otynkowanych w chwili swego powstania, a także zniszczono wielką ilość polichromii — bo dopiero kilkanaście lat później miało się okazać, jak małe znaczenie przywiązywało i średniowiecze i czasy nowożytne do takich pojęć, jak szczerłość materiału czy oryginalność faktury. Trzeba tu jeszcze dodać, że zapóźniony semperyzm ma u nas do dziś swoich przedstawicieli.

Bardzo dobrym przykładem obejmowania przez konserwację w miarę postępów badań coraz to nowych kategorii obiektów jest stosunek do plastyki gotyckiej w ciągu ostatnich lat osiemdziesięciu. Początkowo jako rzeźby gotyckie — a więc w ówczesnym pojęciu jedyne godne zachowania obok antycznych i renesansowych włoskich, rozpoznawano wyłącznie dzieła późnogotyckie o łamanym dukcie fałd, występujące w dużych zespołach ołtarzowych, a pomijano wcześniejsze okazy, należące do tzw. stylu miękkiego z lat ok. 1400—1430 (np. J. Kohte w inwentaryzacji Wielkopolski ¹).

Kiedy przed trzema laty przewiozłem do Poznania w daleko posuniętym stadium zniszczenia pietà z Jeżewa, niewątpliwie najwybitniejszą, obok Madonny ołobockiej i krucyfiksu ze Stargardu, rzeźbę sprzed połowy XIV w., początkowo koledzy mediewiści byli skłonni widzieć w niej dzieło ludowe albo rzeźbę XVII-wieczną i na tej zasadzie, jak się okazało, była ona pomijana przez konserwatora przedwojennego. Widać stąd, że dopiero w ostatnich dziesiątkach lat można mówić o rozróżnieniu wszystkich odcieni rzeźby gotyckiej i eo ipso rozciągnięciu nad nimi opieki.

Proces porządkującego szufladkowania zamknięty z grubsza, w każdym razie w ramach wystarczających na potrzeby konserwacji, dla sztuki średniowiecza jest daleki jeszcze zakończenia w niektórych dziedzinach polskiej sztuki nowożytnej. Na pewno nasze wiadomości o rzeźbie ołtarzowej i malarstwie XVI i XVII w. są niewystarczające, podobnie jak nieustalone są poglądy na architekturę drugiej połowy XIX w. Wybór obiektów do konserwacji musi być więc z konieczności dokonywany po omacku i nie zawsze może być trafny. Dopiero opracowania systematyzujące dadzą podstawę do ustalenia hierarchii nie tylko z punktu widzenia stanu zachowania, ale i obiektywnej wartości artystycznej czy historycznej.

Sprawą, którą pragnę omówić szczegółowiej, są formy zorganizowanej podbudowy zagadnień konserwatorskich przez historię sztuki. Jak wiadomo naogół zarówno u nas, jak i za granicą problem ten załatwiała tożsamość osoby konserwatora z osobą historyka sztuki lub wykształconego historycznie architekta (Viollet le Duc, Steinbrecht, Corrado Ricci). Przy znacznym jednakże obciążeniu sprawami administracyjnymi konserwatorów, przy stałym rozroście literatury fachowej i możliwości skutecznego zatrudniania do pewnego typu prac osób o kwalifikacjach technicznych i plastycznych a stosunkowo skromnym przygotowaniu historycznym, palącą stała się potrzeba powołania do życia specjalnych placówek pomocniczych, obsadzonych przez historyków sztuki. Placówki te z jednej strony, prowadząc ewidencję zabytków i operując pełną bibliografią, umożliwiają racjonalny wybór obiektów do zakonserwo-

¹ J. Kohte, Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen, t. I—IV. Berlin 1896—98.



Ryc. 234. Pałac Szustra — fasada pd. Stan z r. 1919.

wania, z drugiej strony zestawiają do nich wstępne materiały, zawierające wytyczne dla przewidywanych zabiegów. Z tym typem prac, na który przyjęł się potocznie termin dokumentacja naukowa — jako odpowiednik dokumentacji technicznej, mam ostatnio styczność na terenie Pracowni Konserwacji Zabytków. Na przykładzie konkretnych opracowań tamtejszej Pracowni Badań i Studiów chciałbym scharakteryzować zakres możliwości takich dokumentacji.

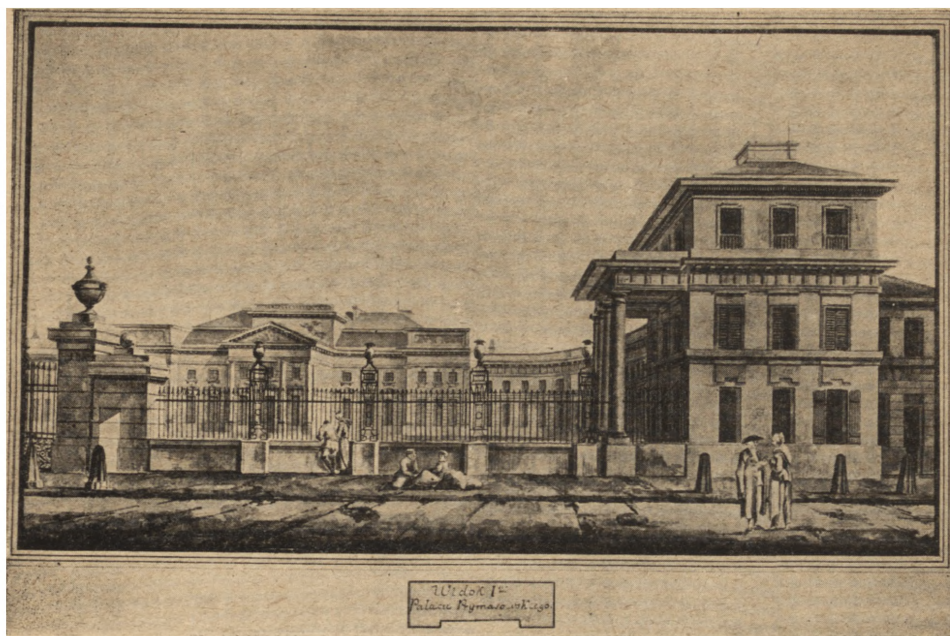
Przede wszystkim trzeba zaznaczyć, że możliwości co do zasięgu wytycznych, zawartych we wstępnym opracowaniu naukowym, poprzedzającym zabieg konserwatorski zależą w znacznej mierze od tego, do jakiej gałęzi sztuki zabytek należy. Możliwości te przy zabytkach malarstwa, grafiki, rzeźby z natury rzeczy będą znacznie skromniejsze, aniżeli przy zabytkach architektury. Tak więc pomocne jest niewątpliwie, jeżeli da się ustalić drogą poszukiwań archiwalnych barwniki zastosowane przy polichromiach tak, jak to miało miejsce z malowidłami w Pomarańczarni Łazienkowskiej, do których odnaleziono szczegółowe rachunki, zawierające pełną listę składników użytych przy sporządzaniu farb. Pomocne jest także, jeśli opisy albo stare zdjęcia fotograficzne dadzą pojęcie o stanie obrazu albo rzeźby różnym od dzisiejszego tak, jak to np. miało miejsce z rzeźbami ze Stawiszyna, gdzie tą drogą dało się ustalić dwukrotne przemalowanie od końca XIX w. i zmianę formy w figurze Madonny. Wyjątkowo pomyślnym wypadkiem jest sarkofag Henryka IV z kościoła św. Krzyża we Wrocławiu, gdzie barwna litografia z połowy XIX w. daje pojęcie przynajmniej o zasadniczych kolorach polichromii przed konserwacją, jaka nastąpiła przy końcu tego stulecia.

Dodamy do tego typu usług jeszcze pomoc przy uzupełnieniach brakujących elementów kompozycyjnych przez dostarczenie materiału porównawczego, jeśli rodzaj zagadnienia taki zabieg dopuszcza oraz pomoc przy datowaniu posiadającą znaczenie, jeśli idzie np. o nawarstwienie polichromii ściennych, czy przy rzeźbach. Tak np. wniosek wyciągnięty przez konserwatora gdańskiego, że natrafił przy pietà z Żarnowca z k. XIV w. na oryginalny fragment pierwotnej polichromii, zyskuje dodatkowe potwierdzenie w fakcie, że występujący tam ornament puncowany napotykaemy w kompletnie zachowanych polichromiach przy rzeźbach drewnianych z tego samego czasu. Ale też na tym wyczerpują się możliwości wkładu ze strony historii sztuki.

Inaczej rzecz przedstawia się przy obiektach architektonicznych. Tutaj i źródła historyczne są wydajniejsze i charakter obiektów w znacznej mierze użytkowy stawia wobec konieczności dalej posuniętych rekonstrukcji, aniżeli przy sztukach dwuwymiarowych i rzeźbie niearchitektonicznej. Pewne rozczarowanie pod względem przydatności dla celów konserwatorskich przynoszą skądinąd bardzo ciekawe źródła historyczne opisowe. Bardzo nawet szczegółowe inwentarze, jakie przejrano w związku z odbudową zamku w Siewierzu i wieży ariańskiej w Wojciechowie oraz pałacu Branickich w Białymstoku, zawierają dokładną enumerację pomieszczeń, drzwi i okien, pieców i kominków, ale nie przynoszą danych, jakich oczekuje konserwator. Oczywiście nie bez wyjątku, jeżeli np. w opisie ratusza białostockiego czytamy, że były tam ustawione na narożach dekoracyjne wazony, to możemy się pokusić o przywrócenie tych elementów wieńczących, przyjmując dla nich wersję najbardziej typową z okresu powstania budynku.

Najcenniejszym jednakże materiałem są niewątpliwie przekazy ikonograficzne. W rzadkich niestety wypadkach dają one pełny obraz dziejów budynku od pierwszej koncepcji architekta, poprzez jej modyfikacje, realizację przebudowy aż do stanu ostatniego, takim wyjątkiem jest np. pałac tak zw. Szustra na Mokotowie. Ten podmiejski pałacyk Lubomirskiej widzimy w projektach Schrödera (ryc. 232) i wykonany już w rysunkach i miedziorycie Vogla (ryc. 231), na obrazie Canaletta. Przebudowę neogotycką i późnoklasycystyczną Anetki Tyszkiewiczowej ok. r. 1820 utrwalił anonimowy obraz z tego czasu (ryc. 233) i litografie późniejszego właściciela Szustra. Wreszcie fotografie z lat dwudziestych XX w. dają pojęcie o stanie przed zniszczeniem (ryc. 234). Architekt konserwator dysponuje więc idealnym materiałem, ułatwiającym mu zrozumienie zawikłanego procesu narastania obecnej postaci budynku, zrozumienia koniecznego dla umiejętnego zabezpieczenia istotnie wartościowych partii, a odrzucenie bezwartościowych naleciałości. Drugim przykładem kompletnego i wartościowego z punktu widzenia przewidzianych prac konserwatorskich zestawienia materiału ikonograficznego jest ikonografia wieży zachodniej przy wspaniałym późnogotyckim kościele Henryka z Braniewa z r. 1407 w Chojnie. Wieża zrujnowana w czasie ostatniej wojny nie była wieżą pierwotną, zaprojektował ją w pretensjonalnych formach neogotyckich uczeń Schinkla Stüler na miejscu pierwotnej wieży, która uległa zawaleniu w r. 1843. Wieża dziewiętnastowieczna z kolei groziła runięciem przed 20 laty i wobec tego została gruntownie przebudowana, otrzymując olbrzymi hełm, wzorowany na lubeckich.

W chwili obecnej nic nie stoi na przeszkodzie, ażeby wrócić do postaci pierwotnej. Pozwala na to rysunek inwentaryzacyjny elewacji bocznej kościoła z początku XIX w. oraz litografia, pokazująca stan bezpośredni po ka-



Ryc. 235. Pałac Prymasowski w Warszawie od strony ulicy.

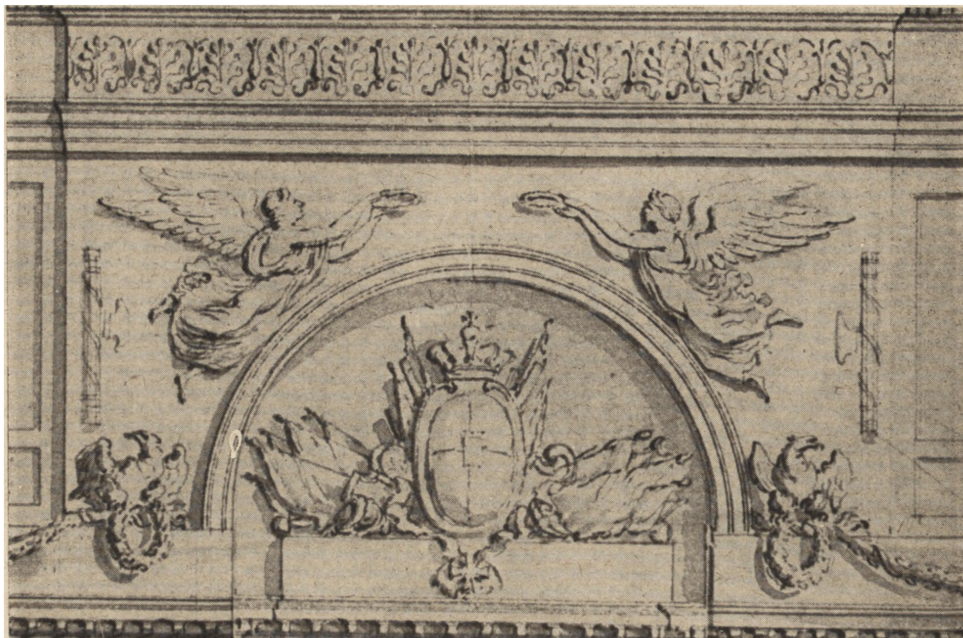
tastrofie 1843 r. Z przekazów tych wynika, że była to wieża o kształcie szerokiego graniastosłupa z białą tynkowaną dekoracją wewnęką w typie często spotykanym na Pomorzu. Helm wieńczący ją wówczas nosił cechy wyraźnie barokowe. O formie hełmu gotyckiego mówi natomiast miedzioryt topografii Meriana z początku XVII w.

Jednakże nie zawsze posiadamy materiały odnoszące się bezpośrednio do opracowywanego zagadnienia. Wtedy pozostaje droga pośredniej dedukcji poprzez materiały porównawcze. W wypadkach tych opracowania zbliżone będą do przeważającego typu opracowań w zakresie historii sztuki, budujących hipotezę na podstawie częściowej tylko dokumentacji faktograficznej.

Niezląym przykładem jest tu sprawa rozwiązania elewacji pałacu Prymasowskiego od strony ulicy Senatorskiej. Zagadnienie polegało na odtworzeniu



Ryc. 236. Fragment ryc. 235.



Ryc. 237. E. Schröger. Projekt sali „du Senat“ na zamku warszawskim.

plaskorzeźb attykowych z ryzalitu środkowego nie istniejących już od XIX w., a znanych wyłącznie z ogólnych, więc z natury rzeczy niedokładnych rysunków Vogla (ryc. 235 i 236) i Schmidtnera. Odczytać z nich można było tylko, że ponad tympanonem portyku umieścił architekt uskrzydłone boginie zwycięstwa. Należało wobec tego pójść po linii zestawienia takich analogii, któreby pozwoliły na zachowanie specyfiki reliefów tak ikonograficznej, jak i plastycznej w stosunku do późniejszych dziewiętnastowiecznych przykładów interpretacji motywu, należącego do najbardziej rozprzestrzenionych w dekoracji doby klasycyzmu. Szczęśliwie zachował się projekt twórcy Pałacu Prymasowskiego Efrima Schrögera do wnętrza Zamku Warszawskiego, gdzie występują w stosunkowo dużej skali lecące Viktorie (ryc. 237). Porównując ten rysunek z widokami Vogla i Schmidtnera widać w ogólnym układzie postaci duże zbieżności. Nie ulega wątpliwości, że podobieństwa rozciągały się także na szczegóły i że jest to najważniejszy punkt wyjściowy dla rysunku roboczego i modelu rekonstrukcyjnego. Oczywiście obok schematu rysunkowego problemem niezwykle istotnym jest interpretacja rzeźbiarska. Zagadnienia takie, jak sposób oddania lekkiej, powiewnej draperii i jej stosunek do nagiego ciała. Odpowiedzi udziela supraporta z tańcem gracji, umieszczona w jednym z wnętrza Pałacu Prymasowskiego. Jeśli zestawimy ją z rysunkiem Schrögera to przekonamy się, że wykonana została przez sztukatora niewątpliwie według rysowanego jego ręką podkładu i nie jest, jak to bywa niekiedy, dziełem indywidualnego artysty o własnej odmiennej koncepcji plastycznej. W rezultacie obdarzony intuicją rzeźbiarz ma możliwość odtworzenia zaginionego dzieła w formie niewiele odbiegającej od pierwotnej (ryc. 238—241).

Specjalnego podejścia wymagają obiekty bardzo zmienione przebudowa-



Ryc. 238. Pałac Prymasowski — zrekonstruowana płaskorzeźba „Sława“ 1952 r.

mi, przy tym nie posiadające żadnych w ogóle danych co do stanu pierwotnego. Do kategorii tej należą przede wszystkim obiekty wcześniejszego średnio-wiecza. Tu analiza stylistyczna i technologiczna obok studiów porównawczych przyczynia się do odtworzenia skomplikowanej czasami historii budowlanej zabytku i określa charakter zabiegów konserwatorskich. Czy układ ciosów wskazuje na autentyczność wszystkich partii budynków? Jaką funkcję mógł mieć widoczny na ścianie zaczątek arkady? Jaki był kąt nachylenia połaci dachowych w budowlach powstałych współcześnie i reprezentujących ten sam typ układu przestrzennego? Jaka była wówczas największa rozpiętość pułapów belkowanych? Do odpowiedzi na tego rodzaju i podobne pytania dostarczyły okazji prace konserwatorskie przy romańskich budowlach Inowrocławia i Tarczka.

Najszerzą niewątpliwie problematykę muszą uwzględnić dokumentacje historyczne wykonywane na użytek planów zagospodarowania przestrzennego miast.

W odniesieniu do zespołu miejskiego, gdzie na wartość zabytkową składa się w tym samym stopniu układ sieci ulicznej, co i jego oprawa architektoniczna, jest rzeczą konieczną pełna świadomość tych wartości u projektującego architekta urbanisty. Zadanie historyka i historyka architektury polega więc nie tylko na możliwie wiernym zobrazowaniu poszczególnych etapów rozwoju miasta w sensie przestrzennym, ale i na powiązaniu ich ze zjawiskami gospodarczymi, społecznymi, jak również politycznymi. Jest bowiem chyba konieczne, ażeby dzisiejszy budowniczy miast zdawał sobie sprawę z przebiegu procesu historycznego z uwzględnieniem jego odrębności dla organizmu miejskiego, w którym ma zachować dawne i stworzyć nowe dzieła o nieprzemijającej wartości.



Ryc. 239. Pałac Prymasowski — fragment modelu dekoracji ryzalitu bocznego.

Pomijając kwestie szczegółowe studium historyczno-urbanistyczne powinno odpowiedzieć na dwa zasadnicze pytania:

1) Jaki z etapów rozwoju przestrzennego powinien stanowić punkt wyjściowy dla współczesnego projektu?

2) Jak przebiegają linie demarkacyjne stref i enklaw zabytkowych oraz w jakim stopniu są one nienaruszalne?

Odpowiedź na te pytania nie może się oczywiście ograniczać do apodyktycznych „wytycznych“. Trzeba ażeby każdy wartościujący osąd zawierał wszechstronną argumentację opartą o wnikliwą analizę współczynników historycznych i plastycznych, elementów fizjograficznych i statystycznych, ażeby uwzględniał cechy narodowe i ich odrębności regionalne.

Podobnie jak przy dokumentacjach dla zabytków architektonicznych dużą rolę gra w studium historyczno-urbanistycznym załącznik ilustracyjny. W jego skład wchodzi z jednej strony te same kategorie materiałów, które gromadzi się w tamtym wypadku, a więc ryciny i obrazy z ubiegłych stuleci, dziewiętnastowieczne rysunki, litografie oraz fotografie i plany zabytkowe. Z drugiej strony jednakże staje się koniecznym uwidocznienie wniosków opracowania za pośrednictwem graficznej interpretacji planu. Dopiero taka interpretacja pozwala bez trudu zlokalizować przestrzennie poruszone w tekście zagadnienia, uniknąć zbędnych opisów zjawisk niewyraźnych lub trudnych do wyrażenia w słowie pisanym.

Naszkicowana charakterystyka warunków, jakim powinny odpowiadać studia nad dawnymi miastami, nie należy do teoretycznych dezyderatów. Na mocy

Ryc. 240. G. B. Piranesi, dekoracja architravu ze świątyni Antonina i Faustyny w Rzymie.





Ryc. 241. Fryz z gryfami, projekt V. Brenny do sali w Natolinie (wg. S. Lorentza).

porozumienia między Ministerstwem Kultury i Sztuki a Ministerstwem Budownictwa powierzono w roku ubiegłym Pracowni Badań i Studiów przy Pracowniach Konserwacji Zabytków pracę przygotowania przeszło pięćdziesięciu studiów dla miast rozbudowywanych i przekształcanych w ramach planu sześćoletniego. Jako rzecz istotną trzeba podkreślić fakt, że cenna inicjatywa nie ma charakteru jednorazowego i że poprzedzanie prac projektowych nad dawnymi ośrodkami miejskimi pracą historyka zostało przyjęte jako zasada. W miarę dalszego rozwoju badań w tym zakresie i obejmowania nimi coraz to innych obiektów wypadnie jeszcze nie raz wracać do nich na łamach „Ochrony“.

Na ostatnim z omówionych rodzajów wykorzystywania metod historii sztuki do zagadnień konserwacji wyczerpałby się przegląd zasadniczych typów usług przez nią oddawanych. Przegląd oczywiście bardzo schematyczny, gdyż współpraca dwóch tak ściśle ze sobą związanych gałęzi wiedzy obfituje w odcienie niezwykle subtelne w zależności od sytuacji, uwarunkowanej charakterem zabiegu konserwatorskiego i autonomiczną problematyką artystyczną zabytku. Od rozciągłości tej współpracy zależy w znacznej mierze uniknięcie błędów, jakie powoduje stosunek ahistoryczny do pomników, będących w tej samej mierze pomnikami historii, co kultury i sztuki.