

H. Pieńkowska

Wybrane zagadnienia zniszczeń i konserwacji kamienia we Francji

Ochrona Zabytków 12/2 (45), 129-139

1959

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.

WYBRANE ZAGADNIENIA ZNISZCZEŃ I KONSERWACJI KAMIENIA WE FRANCJI

Po wstępnych badaniach i pracach dotyczących zniszczeń kamienia i sposobów jego regeneracji, podanych do wiadomości w 1931 i 1937 r. zorganizowano w Paryżu z ramienia Dyrekcji Ochrony Zabytków i Państwowego Ośrodka do Badań Naukowych na posiedzeniu w lutym 1946 roku — Komitet Badania Zniszczeń Materiałów Stosowanych w Zabytkach. Po szczegółowej dyskusji, dotyczącej ówczesnego stanu wiedzy, stwierdzono konieczność podjęcia badań w dziedzinie różnych dyscyplin, ustalając podstawy organizacyjne i zakres prac. Zagadnienie miało być więc rozpatrzone z punktu widzenia petrograficznego, chemicznego, fizycznego i biologicznego. Pracę podzielono w ten sposób, że Główny Architekt Pomników Zabytkowych ustalił hierarchię i wybór problemów, Biuro Dokumentacji — hierarchię potrzeb, pochodzenie materiałów oraz obejmie pośrednictwo między dyscyplinami; Laboratorium Muzeum i Sorbony: ustalił hierarchię potrzeb i przeprowadził studia fotograficzne; miasto Paryż wykona przede wszystkim analizę chemiczną atmosfery; Instytut Pasteura zaś analizę biologiczną. Od chwili ustalenia programu pojawiają się systematyczne publikacje badań we wszystkich wymienionych dziedzinach, podjętych przez różne instytucje. Do ważniejszych publikacji i wypowiedzi, ujętych w powielanych Raportach na temat choroby kamienia 1931—1954¹, należą następujące:

1) M. Bourcart — ustala dwa typy zniszczeń (1946 r.): a) tworzenie się „raka” powierzchniowego, który unosi zewnętrzną powłokę kamienia czyli patynę (le calcin) i powoduje jej odprysnięcie, przy czym wygląd zewnętrzny przypomina wybuch rozrywający osłonę, b) odpadanie dużych powierzchni pionowych z kamieni obróbianych na kolumnach lub pilastrach i odpadanie wystających części rzeźb. W zakończeniu swych rozważań Bourcart dochodzi do następujących ostatecznych wniosków: zniszczenia fasad są zjawiskiem zdającym się przeważnie łączyć — dla kamieni drobnoporowatych (mikroporowatych) — z niewielką ilością pirytu na bardzo dużych powierzchniach. Zniszczenia te zdają się przybierać na rozmiarze w miastach zadymlonych lub w strefie mgieł pochodzenia przemysłowego, czy to wskutek wprowadzenia z ze-

wnątrz siarki czy też wskutek bakterii siarkowych (utleniających siarkę)².

2) Jacques Kauffmann krytykując hipotezy Bourcart'a, Noetzi'a i Pochon'a poddaje analizie różnego typu zniszczenia kamienia przyjmując następujący mechanizm uszkodzeń: a) przypadki, gdy na uszkodzenie wpływa woda gruntowa dopływająca kanałkami włosowatymi z ziemi (zniszczenia umieszczone nisko). Wskutek zanieczyszczenia i specyficznego ruchu wody wytwarza się środowisko dla bakterii nitryfikacyjnych, które atakują wapień skały; na skutek reakcji chemicznych kamień rozkłada się w rodzaj pyłu charakterystycznego dla tego typu zniszczeń. b) Przypadki, gdy na zniszczenia wpływa wyłącznie woda deszczowa. Wtedy to jednak środowisko bakteryjne jest uboższe i flora nitryfikacyjna mniej aktywna. W konkluzji autor stwierdza, że główna przyczyna zniszczeń kamienia jest niewątpliwie pochodzenia biologicznego od bakterii nitryfikacyjnych. W miejscach odpowiednich dla wzrostu bakterii wapień zostaje zaatakowany przez ich zarodki, które go wykorzystują jako źródło węgla przede wszystkim przez kwasy wytworzone przez te same bakterie³.

Do ciekawych dla historyka sztuki artykułów należy publikowana w 1949 r. wypowiedź Simone Berthelie, kierowniczki Biura Dokumentacji Zabytków, którą przytaczamy poniżej w niewielkim tylko streszczeniu. Publikowany materiał sięga 1954 roku, przy tym jak wynika z informacji Simone Berthelie — rozważania i analizy naukowe nie dały dotychczas żadnych konkretnych sposobów zabezpieczenia zniszczonych kamieni. Obok zabiegów przeprowadzanych podobnie jak w katedrze w Reims, o czym mówi obszerny i poniżej streszczony artykuł w „Les Monuments Historiques de la France” z 1955 roku, konserwatorzy architektki stosują i to z dobrymi rezultatami, zabiegi mające na celu jak najściślejsze odizolowanie budynku od wilgoci. Do tego celu używa się obecnie powszechnie drenów ceramicznych, którymi „szpikuje” się mury budynku, umieszczając je w odpowiednim nachyleniu i na różnej wysokości. Dreny te, złożone z niewielkich ogniw o specjalnym przekroju produkuje we Francji firma Knappen⁴.

² M. Bourcart, Recherches sur la maladie des pierres entreprises sur la demande du C.N.R.S.; de l'administration des Beaux-Arts au Laboratoire de geologie dynamique de la faculté des sciences de l'Université de Paris en 1946.

³ Jacques Kauffmann, Role de bactérie nitrifiantes dans l'altération des pierres calcaires des monuments.

⁴ Sté, Mater... de Construction, procédé KNAPPEN, 9 rue Meyerber, Paris.

¹ Ministère de l'Education National, Direction Général de l'Architecture. Centre de Recherches sur les Monuments Historiques: Rapports sur l'étude de la maladie de la pierre, 1931—1954.

używając do tego materiałów ceramicznych zbliżonych do terakoty.

W raporcie swym z 1949 roku⁵ Simone Berthelie, wicedyrektor Centrum Dokumentacji Pomników Historycznych, historyczka sztuki, nawiązuje do życzenia Prof. Bourcart'a, aby przystąpić do zasadniczej ankiety w sprawie zniszczeń kamienia w zabytkach historycznych, z punktu widzenia studium gatunku kamieni i ich klasyfikacji. W rzeczywistości wydaje się, że przyczyna zniszczeń będzie mogła być realnie określona dopiero z chwilą dokonania starannej analizy nie tylko kamieni zniszczonych, lecz również ich związku z najbliższym sąsiedztwem i sposobem rozmieszczenia w budynku.

Biorąc za wytyczne odpowiedzi na ankietę rozesłaną przez Centrum Dokumentacji i już posiadane informacje, S. Berthelie udała się w teren, celem podjęcia próby określenia porzez materiał porównawczy prawa regulującego lokalizację zniszczeń kamienia. Wszystkie zaobserwowane wypadki autorka ujmuje w trzy zasadnicze grupy:

1) W przeważającej ilości wypadków kamień jest zniszczony po stronie zewnętrznej na szerokości pasa około 1 — do 2 m, biegnącego mniej więcej równoległe do poziomu ziemi, na wysokości wahającej się między 2 i 10 m, czasem nawet wyżej.

Od ziemi aż do góry zniszczonego pasa licówki, której patyna jest najczęściej dość twarda, występuje zabarwienie czarne. Ponad nim licówka jest nietknięta i posiada naturalną patynę. W pasie zniszczonym zewnętrzna powierzchnia łuszczy się warstwami o grubości 1 do 2 cm często nawet grubszymi: 4 do 5 cm. Ponadto można zauważyć, że w całej tej strefie kamień jest zaatakowany w sposób nieregularny. Pionowo i na głębokość tworzą się trzy odmienne warstwy: pierwsza zewnętrzna — wyjątkowo twarda i pokryta czarną patyną; warstwa druga złożona z piasku, przylegająca zaledwie w kilku miejscach do warstwy zewnętrznej i do masy kamiennej, tworzącej najgłębszą, trzecią warstwę. Z chwilą powstania w zewnętrznej warstwie szczelin, rozpada się ona na drobne łuski, które spadając — odkrywają piasek, po którego wysypaniu się wewnętrzna masa skały pozostaje bez osłony. Czasami nawet zewnętrzna warstwa jest popękana jakby na skutek wewnętrznego ciśnienia.

2) W drugim przypadku daje się zauważyć jakby rodzaj raka, wypukłość

kłaczkową, czarną, przylegającą do powierzchni kamienia, lecz nie drążącą w głąb. Na powierzchni kamień wydaje się nietknięty; wypukłości znajdują się na dolnej powierzchni wystającego kamienia, którego górna powierzchnia jest pozioma i niezasiłniona. Miejsce osadzenia kamienia jest czasem, lecz nie zawsze, uszkodzone.

W tych dwóch przypadkach patyna kamienia nie wydaje się zaatakowana bezpośrednio, a nawet jest często wyjątkowo twarda.

3) S. Berthelie stwierdziła ponadto jeszcze trzeci przypadek, w którym licówka ze zwykłą patyną jest zniszczona w miejscu spojeń, w formie analogicznej do pierwszego typu, lecz bliższej powierzchni i czasem jakby naruszającej patynę.

Uwagę autorki przyciągnęła szczególnie lokalizacja zniszczeń pierwszego typu. W Angoulême na większości domów mieszkańskich, w Caen na wielu budowlach, w Paryżu na Val-de-Grâce, w pałacu wersalskim — lokalizacja ta jest wyjątkowo charakterystyczna, a mianowicie: pasmo zniszczeń ma formę płynną, wynikającą zapewne z przeszkód jakimi są otwory w ścianie i przybiera wygląd „obwódki”. Jest ono położone na pewnej stałej wysokości dla jednego zespołu, lecz jednocześnie zmiennej dla różnych zespołów. W Val-de-Grâce pasmo to znajduje się na wysokości około 1,50 m; w Angoulême od 6 — do 8 m. Dolna część przylegająca do ziemi jest czarna i mało zniszczona, strefa uszkodzona jest również czarna, lecz zawiera ponadto szereg jasnych rys, które odpowiadają odpadniętym łuskom z powierzchni spatynowanej. Ma się wrażenie, że kamień został nasycony roztworem, który dzięki kapilarności (włosowatości) kamienia — wędrował od ziemi i przeniknął przez całą masę, aż do jej zniszczenia, tworząc jakby obwódkę na krańcach swego biegu, jak benzyna na materiale.

Fakty te zmusiły — jak się wyraża — autorkę do przestudiowania zagadnienia kapilarności, w wyniku czego stwierdza ona, przede wszystkim, że zaatakowane kamienie miały bardzo wysoki współczynnik kapilarności. Pozwala to na postawienie następujących wniosków.

Woda gruntowa, pochodząca z opadów atmosferycznych, zmienna w zależności od ilości i częstotliwości opadów, utrzymuje się na powierzchni przez czas, którego trwanie jest wynikiem nieprzemakalności gruntu (sprawy te są specyficznie lokalne), a następnie zostaje absorbowana wskutek kapilarności całej masy muru. Im więcej wody pozostaje do dyspozycji muru, im dłużej woda ta po-

⁵ Annales de l'Institut Technique du Bâtiment et des Travaux Publics. Decembre 1949, Etude des détériorations des pierres de monuments historiques. Mlle Simone Berthelie, Sous-Directeur de l'Office de Documentation des Monuments Historiques: Rapport.

zostaje w kontakcie z kamieniem cokołu i czym większa jest siła absorpcji wskutek kapilarności — tym mocniejszy jest przebieg wody poprzez kamienie i tym większa wysokość do której dotrze.

Woda wewnętrznej penetracji zabiera ze sobą związki soli, które przenosi aż na koniec swego biegu. Zbierają się one sukcesywnie w najwyższej części zawilgoconej licówki i poza nieprzepuszczalną patyną. Ta nasycona woda działa na kamień rozkładając go na piasek wskutek rozkładu spoiwa. Masa wody gruntowej, pompowana wskutek kapilarności kamienia, jest ponadto przyciągana w kierunku zewnętrznej powierzchni muru, wskutek wysychania jej przez kontakt z powietrzem. Na całej długości swego przebiegu od ziemi przesącza się ona poprzez patynę i wytwarza na licu wilgotność, która pochłania kurz z atmosfery, tworząc patynę koloru czarnego. Warstwa zakurzona lub tłusta od sadzy zwiększając nieprzepuszczalność patyny przyczynia się do utrzymania poza nią wody. Woda wewnętrzna może być poddana zmianom temperatury i zamrożona, co powoduje spękania w części już zniszczonej. Autorce wydaje się, że sole, w szczególności siarczków, lub nawet bakterie, które odnajdujemy w atmosferze, znajdują się również w wodzie gruntowej. W rzeczywistości ziemia zawiera wielkie ilości siarczków i azotanów (sole kwasu azotowego).

Jeśli przyjmiemy ten tok rozumowania, można będzie zapewne stwierdzić, że w wyniku sąsiedztwa fabryk powstaje zwiększenie nieprzepuszczalności patyny wskutek sztucznej warstwy brudu i sadzy przyklejonej do mokrych części kamienia. Jednakże powstawanie wykwitów rakowatych należy odnieść do drugiego typu zniszczeń, które w tym wypadku wydają się bezwzględnie pobierać z atmosfery część swych składników chemicznych.

Część przypadków wydaje się trudna do rozpoznania. Na przykład katedra w Nantes jest skonstruowana na cokole z granitu o słabej kapilarności. Zastanawiając się długo nad tym wypadkiem autorka stara się zanalizować rzeczywistość jakość tego cokołu. Podkreśla ona, że mury z tej epoki są zawsze skonstruowane podobnie; są to równoległe ściany licowe, wewnątrz których narzucone są drobne kamienie. Jest więc możliwe, że cokół katedry ma tylko zewnętrzną licówkę granitową. Kamienie wewnętrzne napewno nie są granitowe, a dawniejsze zaprawy były bardzo porowate. To wystarczyłoby dla wytłumaczenia przyczyny wewnętrznej penetracji niszczącej wody. Z drugiej strony miasto Nantes jest posa-

dowane prawie w całości na palisadach, a nawet w częściach gruntu stałego poziom wody musi być niezwykle bliski fundamentów budowli. Występuje więc tutaj nie tylko kontakt z wodą opadową lecz również ze zwierciadłem wody stałej, która powoduje, obok przejściowego zamakania, również stałą kąpiel i w konsekwencji maksymalne nasiąkanie murów wodą. Wywołuje to podchodzenie wody w górę nie do określonej granicy, lecz aż do najwyższych części i atakowanie licówki na całej jej wysokości, jak można zaobserwować na północnych przyporach katedry w Nantes.

Inny przykład jasno potwierdza postawioną tezę: jest to fasada kolegium w Saint-Lô. Na dole wieży północnej zaatakowane są rzędy osadzonych kamieni, i to co drugi kamień, i co więcej — rząd nietknięty ma patynę w kolorze szarym, który wybija się z ogólnej patyny kamienia pochodzącego z Caen. Z drugiej strony można zauważyć, że zaatakowane rozkładem kamienie są wyższe, niż inne, co pozwoliłoby na przypuszczenie, iż zostały one ułożone niezgodnie ze swą naturalną strukturą (en dellit). Można stwierdzić, że współczynnik kapilarności jest dużo wyższy przy ułożeniu niezgodnym z naturalną strukturą skały. Wówczas bowiem proces przebiega podobnie, jak w wypadku wchłaniania wody wskutek kapilarności masy licówki; kamienie położone niezgodnie z naturalną strukturą absorbują wodę z kamieni umieszczonych zgodnie z naturalną ich budową. W końcu fakt, że kamienie w naturalnym układzie posiadają kolorystyczny szary wypływa z faktu, że ta część fasady kolegium została poddana fluatyzacji. Kamienie ułożone niezgodnie z naturalną budową, niszcząc się dalej, straciły ponownie warstwę fluatowaną, podczas gdy kamienie o układzie pierwotnym, zdrowe i nienaruszone, pozostały po fluatowaniu również nietknięte. Wprawdzie nie zawsze w formie tak czytelnej, jak opisana regularna alternacja kamieni zniszczonych i zdrowych — jednakże podobne wypadki występują bardzo często, gdy kamienie zniszczone są niespodziewanie przedzielone kamieniami nietkniętymi. Autorka podkreśla, że większość budowli na których zaobserwowała to zjawisko jest wzniesiona z kamienia, w którym jest niezmiernie trudno rozróżnić pierwotny układ, jak np. kamień z Caen, z Saint-Leu, kreda z Champagne i tuf.

Analiza fotografii katedry w Meaux pokazuje między innymi bardzo zły stan trójkątnego szczytu: jest więc możliwe że płaszczyzny i woluty koronki kamiennej są niezgodne z naturalną strukturą kamienia, co tłumaczy ich stan. Jest jasne,

że w tym zabytku zniszczenia zostały wywołane przez różne przyczyny. Byłoby w szczególności interesujące, zdaniem autorki, zbadanie podłoża, celem stwierdzenia czy woda nie dochodzi swym poziomem do fundamentów.

W Reims bardziej zaatakowane są duże postacie z kamienia ustawionego niezgodnie ze swą strukturą — i baza portali. W Rouen podobnie.

W wyniku powyższych rozważań, autorka formułuje następujący wniosek: pewna ilość wypadków niszczenia kamienia powstaje na skutek wewnętrznej penetracji wody gruntowej absorbowanej wskutek kapilarności i utrzymywanej niezmiennie poza patyną, której nieprzemakalność zostaje wzmożona dzięki wytworzeniu się warstwy z kurzu i sadzy. Te zniszczenia dotyczą, rzecz zrozumiała, kamieni o dużym współczynniku kapilarności.

W wypadku gdy mamy do czynienia z nową budową, gdzie możemy dowolnie wybrać rodzaj kamienia, pożądane są kamienie o słabej kapilarności. W wypadku natomiast konserwacji budowli zabytkowych problem przedstawia się odmiennie. Należałoby stosować tu kamień oryginalny, użyty pierwotnie i umieszczać go w warunkach nie przedstawiających zagrożenia. Autorce wydaje się, że w takim wypadku można by zastosować trzy zasady profilaktyczne:

1) unikać podchodzenia wody gruntowej, cyrkulującej wewnątrz przez zastosowanie czy to sposobu Knappen, czy za każdym razem gdy to jest możliwe, wznosząc podmurówkę z kamienia o słabej kapilarności, obejmującą całą grubość muru, czy też ostatecznie umieszczając na pewnej wysokości łączenia ołowiem.

2) systematycznie zmywać licówkę w okęgach, gdzie sadze i kurz mogą wytworzyć patynę o zupełnej nieprzepuszczalności.

3) unikać jak najstaranniej zetknięcia się kamieni o różnym stopniu kapilarności.

W końcu swego artykułu autorka omawia drugi typ zniszczeń, który występuje w zupełnie odmiennych warunkach. Jak stwierdzono, kamień pod zniszczeniem rakowatym przeważnie był zupełnie zdrowy. Narośla badane występują w formie cienkich łusek, jakby uformowanych wyłącznie z gipsu. Umiejscowienie tych narośli rakowatych w budynkach nasunęło autorce na myśl następujący proces powstania. Woda spadająca na najwyższą poziomą powierzchnię kamienia drąży poprzez masę kamienia i skrapla się na dolnej powierzchni poprzez wszystkie pory kamienia; tam utrzymuje się dość długo wskutek przylegania kapilarnego

w formie kropelek, szczególnie w częściach mało przewietrzanych i chronionych przed opadami deszczu, w załamaniach balustrad, w wolutach, wszelkich zgięciach itp. W tym właśnie wypadku autorka przyjmuje działanie dwutlenku siarki dymów i siarczków sadzy, ponieważ kropelki, które po przedostaniu się przez całą grubość kamienia zawierają w roztworze wyraźne ilości węgla wapnia, stykają się bezpośrednio z powietrzem. Raz wytworzona narośl rakowata wywołuje nieprzepuszczalność powierzchni, którą pokrywa, i jeśli woda nie przestaje przefiltrowywać się ponad nią — może ona wywołać zniszczenia. Zależy to w dużej mierze od ogólnych warunków oddychania kamienia i jego mycia.

Ostatni typ zniszczeń kamienia występuje w jego spojeniach. Jest możliwe, iż w tym wypadku również przyczyny należy szukać w różnicy kapilarności zachodzącej między zaprawą i kamieniem. Spoiwa współczesne zawierające cement są wyjątkowo zgubne dla delikatnego kamienia i trzeba by sprawdzić, czy część zaobserwowanych zniszczeń nie wynika z użycia zbyt mocnej zaprawy jako spoiwa.

Na zakończenie S. Berthelie podkreśla, że wprawdzie ograniczyła przyczyny zniszczeń kamienia do niewielkiej liczby typów wyraźnie różnicowanych, to jednak ma przekonanie, że przyczyny są dużo liczniejsze, że ich efekty są bardziej różnorodne i że to, co tutaj zostało przedstawione jest zaledwie niewielkim wycinkiem zagadnienia. Autorka starała się wykazać, jak specjalną rolę odgrywa woda penetrująca w głąb, absorbowana przez wszystkie powierzchnie poziome i przede wszystkim przez ziemię, woda, która rzecz oczywista, przewodzi kwasy i sole, a nawet bakterie, zdające się grać dominującą rolę w niszczeniu materiałów budowlanych. Jednocześnie autorka wyraźnie zastrzega, iż problem wody gruntowej absorbowanej wskutek zjawisk kapilarności, szersze studium tego problemu i konsekwencji jakie wywołuje — wymagają dużo głębszej analizy, niż to uczyniła w swym komunikacie.

Innego rodzaju zagadnienia omawia ciekawy i żywo pisany artykuł dotyczący rzeźby figuralnej w katedrze w Reims, opracowany przez F. Enaud i J. Verrier, inspektorów Dyrekcji Ochrony Pomników Historycznych⁶. Ze względu na wagę tego istotnego zagadnienia oraz

⁶ Jean Verrier, inspecteur Général des Monuments Historiques François Enaud, Inspecteur des Monuments Historiques: Problèmes de statuaire à la cathédrale de Reims, Les Monuments Historiques de la France. Année 1955, Avril-Juin, nr 2, s. 65—80.

jego aktualność dla prac konserwatorskich w Polsce, artykuł ten przytacza się w niewielkich skrótach.

Wiadomym jest w jakich warunkach katedra w Reims została zbombardowana 19 września 1914 roku i następnie podczas dalszych czterech lat. Pożar wielkiego szczytu i rusztowania, które otaczało wieżę północną, uczynił spustoszenie, powodując spękanie kamienia, który uległ zwapnieniu na głębokość 20 cm, zniszczenie architektury i rzeźby na fasadzie zachodniej.

Wiadomo również, jak dzięki staraniom głównego Architekta, Henryka Deneux, budynek został ocalony od ruiny, wielkie dzieło przywrócono do porządku, katedra zwrócona dla celów kultowych i inaugurowana uroczyste dnia 10 lipca 1938 roku.

Jednakże od 1924 roku H. Deneux sygnalizował niepokojący stan rzeźby figuralnej, której wielkie figury i drobne rzeźby nadproży i sklepień zostały spękane i zarysowane wraz z podłożem kamiennym; wszystkie odłamki odnalezione, zebrane i zinwentaryzowane, powoli osadzono na swych miejscach przy pomocy ściągów lub agraf z brązu i przyklepiono krzemianem potasowym (szkłem wodnym). Było to oczywiście wzmocnienie prowizoryczne, pozwalające jednakże, w oczekiwaniu rozwiązania stałego, na przeprowadzenie wielkich i ważnych robót murarskich, ciesielskich, dekarskich, które nie mogły być opóźnione.

Niemal codzienna kontrola rzeźb wieży północnej i fasady zachodniej pozwoliła jednakże stwierdzić, że stanu tego nie można było przedłużać. Główny Architekt Huignard, który objął funkcję po Henryku Deneux, Inspektor Generalny Piotr Pacquet sygnalizowali okresowo pogłębiające się straty i nalegali, aby Komitet i Najwyższa Komisja Ochrony Zabytków zajęły się zagadnieniem i powzięły decyzje, których nagłość wprost się narzucała.

Różnice temperatury, szczególnie mróz (wobec faktu, że kamień z Courville, z którego skonstruowana jest katedra, jest szczególnie podatny na zamrożenie), reakcje chemiczne korozji wzmogły się z szybkością stale wzrastającą wskutek destruktywnego działania ognia. Rozkład, od momentu w którym się ujawni, rozwija się „en boule de neige” jako nieunikniona konsekwencja mechaniki: kamień zaatakowany, nabrzmiały, bardziej porowaty, posiada większą powierzchnię wydaną na działanie wilgoci, wchłania większą ilość wody, podatnej na zamrożenie, wskutek czego pęka. Tak właśnie w Reims kamienie, które przez wiele wie-

ków przetrwały zdrowe, rozsypały się w pył w przeciągu trzydziestu lat.

Ponadto kamień z Courville (kamieniołomy sąsiadujące z Reims są położone w gminach Magneux i Vendeuil) eksploatuje się w blokach o grubości od 0,60 do 0,80 m, a więc wielkie figury z XIII w. były cięte w blokach o układzie przeciwnym do naturalnej struktury skały, co powoduje nawet w najbardziej twardym kamieniu podatność na zmiany pogody.

W raporcie z 1943 roku Główny Architekt Huignard analizował szczegółowo powagę rozkładu, graniczącego z zupełnym zniszczeniem rzeźby katedry. Fotograficznie wchodzące w skład raportu, obejmujące 160 wielkich figur fasady zachodniej i wież, pokazały ich stan sprzed 1914 roku, po 1918 i w 1943 roku, dokumentując z jaką gwałtowną szybkością postępuje zło od początku stulecia.

„Na zespół 160 figur — pisze on — 16 zostało całkowicie zniszczonych i zamienionych na zwapnione bloki, 64 głęboko zaatakowanych, 38 lekko, 42 w dobrym stanie, lecz wiele z nich zdeformowanych przez brutalne restauracje z okresu poprzedzającego Rewolucję”.

Takie były, krótko streszczając, fakty, które wymagały decyzji ze strony Komisji Ochrony Zabytków. Czy należało wstrzymać się od jakiegokolwiek akcji i pozwolić niepogodom dokończyć dzieła ruiny? Czy też należało podjąć próbę ratowania tego, co mogło jeszcze przetrwać i jakie zabiegi należało zastosować?

Przedstawiciele wstrzeźliwości wysuwali argumenty dwóch rodzajów:

— historyczne: katedra męczennicka, symbol wojny we Francji, powinna zatrzymać ślady zniszczeń dokonanych przez wroga; należy utrzymać ją w takim stanie, jakim jest ten tragiczny rozdział naszej historii;

— archeologiczny: szacunek dla dzieła przeszłości nakazuje bezwzględnie, aby nie dotykać go pod żadnym warunkiem.

To była droga, która prowadziła do zniszczenia rzeźby w Reims w możliwie krótkim czasie, i nikt rozsądny nie mógł się na to zdecydować. Ponadto taka polityka prowadziła do pozostawienia w permanencji rusztowań, któreby pozwoliły na stałe docieranie do części zagrożonych i zdejmowanie elementów skazanych na zniszczenie. Krótko mówiąc — przekształcenie budynku pozbawionego swej dekoracji — w szkielec.

Należy stwierdzić — piszą autorzy artykułu — że romantyczne zamilowanie do ruin jest koncepcją zasługującą jak najbardziej na krytykę. Całość budynku stanowi bowiem żywy organizm, który potrzebuje stałych starań. Każda epoka była

zmuszona dla jego ochrony interwenjować, podtrzymywać, reperować. Nawet w Reims restauracje XVIII-go wieku, wprawdzie o niskiej wartości, składają się jednak na efekt całości tej wielkiej kompozycji rzeźbiarskiej.

Pozwolić usunąć rzeźbę byłoby — podług autorów — wynaturzeniem wyglądu katedry, zwichnięciem wyszukanej równowagi między architekturą i rzeźbą. Ta ostatnia przeznaczona do tworzenia swoistej gry światła, pozostawiłaby po sobie dziury, to znaczy ciemne plamy, niszcząc harmonię całości. Byłby to rezultat podobny do efektu, gdyby w Sainte-Chapelle pozostawiono jedno okno w białym szkłe pod pretekstem zagubienia witrażu.

Z drugiej strony, byłoby to ciężkie targnięcie się na myśl religijną i na piękno plastyczne całości, jakim jest portal w Reims. Aby zacytować tylko jeden przykład: Koronacja jest triumfalnym zakończeniem scen z życia Marii, przedstawionych na bazie portalu (Zwiastowanie, Nawiedzenie, Ofiarowanie); jest to motyw centralny podniosłej kompozycji, motyw którego nie można by usunąć.

W dalszym ciągu pracy Enaud i Verrier uzasadniają, że po okresie zbyt intensywnej restauracji XIX-go wieku, słusznie pojawiła się reakcja w ciągu ostatnich 50 lat, aby unikać — jedynie z małymi wyjątkami — rekonstrukcji rzeźby: „W ostatnim stuleciu nasze dziedzictwo w zakresie architektury średniowiecza — pisze Paquet — było o krok od zagłady na skutek wzgardy. Byłoby to naprawdę ciężkim błędem, aby w sto lat później doprowadził go do ruiny zbyt duży szacunek. Od tej chwili wydaje się nam konieczna postawa czynna. Nie trzeba, aby służba Ochrony Zabytków została oskarżona o brak przewidywania i aby z szacunku dla doktryny asystowała spokojnie przy zniszczeniu tego, co obowiązkiem jest konserwować”.

Ponadto, zdaniem autorów, nawet niezależnie od zasad, wymagania rzeczywistości skazują na podjęcie interwencji: bezpieczeństwo budynku, bezpieczeństwo publiczne.

I właśnie w Reims potrzeby konstrukcyjne nie mogą być bezkarnie pominięte. Kamienne lica wieży północnej, osadzenie kamieni trójkątnych szczytów, bloki filarów zgryzione przez płomień poniżej warstw powierzchniowych, niszczone warstwa po warstwie coraz głębiej, tracą progresywnie swą wytrzymałość i stają się niezdolne do utrzymania niebawącego ciężaru wieży o 75 metrach wysokości. Co gorzej — te straty techniczne grożą bezpieczeństwu publicznemu: nie można pozwolić na codzienne spadanie kamieni, przyjmując z lekkim sercem odpowiedzialność za poważne wypadki, jakie nastąpiłyby

niewątpliwie w przyszłości (niebezpieczne upadki na plac przed kościołem stwierdzono w marcu 1945 r. na skutek mrozów i 13 października tegoż roku).

Ponieważ należy działać wbrew własnemu życzeniu, jaki sposób należy przyjąć i w jakich granicach? — zapytują konserwatorzy francuscy.

W pierwszym rzędzie nie należy wahać się przed sporządzeniem odlewów ze wszystkich rzeźb w stanie dzisiejszym, za każdym razem, gdy rusztowania pozwolą na ich osiągnięcie. Jest to jedyny sposób pozwalający na zgromadzenie maksymalnej ilości dokumentów ścisłych w swej bryle przestrzennej, przeznaczonych na uzupełnienie akcji fotograficznej już wykonanej i na zebranie możliwie jaknajwiększej dokumentacji.

Potrzeba systematycznego gromadzenia tego rodzaju odlewów była wyświetlona również w raporcie adresowanym 25 stycznia 1940 r. do ministra przez Inspektora Generalnego pana Paquet. Odlewy powinny obejmować nie tylko rzeźbę figuralną, lecz również „wszystko co posiada znaczenie dekoracyjne: figury, fryzy, ząbki, kwiatony, jednym słowem wszystkie motywy dekoracyjne, których rekonstrukcja będzie kiedyś konieczna. Gdy przyjdzie odpowiednia chwila, ci świadkowie będą wówczas bardzo cenni... pozwolą na uniknięcie wielu omyłek i błędów”.

Zastrzegając słuszność tych wymagań potrzebnych do poczynić dalszych, należy zająć się zagadnieniem konserwacji i restauracji.

W roku 1943 Paquet pisał, iż „problemy te należy rozważyć, nie dla celów stworzenia nowej doktryny ogólnej i absolutnej, co byłoby niebezpieczne, lecz dla oswobodzenia umysłu, który winien rozważyć każdy wypadek osobno”.

Jest zrozumiałe, że najbardziej elementarna ostrożność zaleca unikania każdego rozwiązania a priori, stosowanego niezmiennie, zobowiązując ograniczenie do minimum interwencji, stawiając jako naczelną zasadę konserwację na miejscu wszystkich elementów rzeźby autentycznej, możliwej do utrzymania bez ryzyka i utrwalenia w sposób skuteczny. Zdjęcie rzeźby może być rozwiązaniem dopuszczalnym jedynie w wypadkach najbardziej trudnych i siły wyższej.

Linia postępowania w tej wyjątkowo delikatnej dziedzinie jest określona we Francji od 1942 roku, od czasu zebrania Komisji Ochrony Zabytków w Reims, dnia 22 czerwca. Późniejsze zebrania Komisji potwierdziły, w konsekwencji licznej wymiany zdań, następujące główne zasady: 1) ZASADA PODSTAWOWA: rzeźby powinny być konserwowane na miejscu:

a) należy unikać inkrustacji kamieni nowych, które wcięte w kamienie stare, dały w XIX wieku jaknajgorsze rezultaty. W rzeczywistości stwierdzono, że w wyniku tego rodzaju restauracji wystąpił albo rodzaj gwałtownego zakażenia w elementach nowych, albo przeciwnie, przyspieszony rozkład części starych, konserwowanych.

b) zabieg chemiczny fluatyzacji ma, przeciwnie, niekiedy obrońców. Jego celem jest osiągnięcie stwardnienia kamienia i przywrócenia mu nowej patyny, jeśli jest ona rozłożona. Próby tego rodzaju podjęto w Moissac, w kaplicy liceum w Tournon, w Saint-Lô, w katedrze w Tours — bez uzyskania stanu całkowicie zadawalającego. Ponadto wyjątkowo delikatna jakość kamienia w Reims stwarzała duże niebezpieczeństwo tego zabiegu dla trzech powodów wymienionych w liście z 11 sierpnia 1949 roku, adresowanym przez Dyрекcję do Boivin-Champeaux: (cytat)

„1. Koniecznym jest mocne szczotkowanie kamienia, aby oczyścić go całkowicie z części chorych; to postępowanie... przynosi w wyniku zniszczenie, jeśli ma się do czynienia z dziełem rzeźbionym i tym więcej przy zastosowaniu do rzeźby figuralnej... W rezultacie należy, podobnie jak przy operacji chirurgicznej, pozbawiając je całego kamienia rozłożonego, usunąć do głębi obrażenia, aby odnaleźć zdrowe podłoże. I ta właśnie rana, oczyszczona przy pomocy szczotki, nawet przy dużej staranności, może sięgać bardzo głęboko.

2. Niejednokrotnie zastosowanie tego systemu wywołuje reakcje chemiczne, które zmieniają kolor kamienia, dając go zupełnie odrębnym wyglądem od pozostałych części budynków.

Doświadczenie wykazało w sposób nie podlegający dyskusji zabarwienie błękitnawe lub wykwyty białawe o pożałowania godnym efekcie.

3. Nakoniec, po jakimś czasie, poddane zabiegom kamienie, które wydają się uzyskiwać jak największą wytrzymałość, rozpadają się na nowo i spadają w proszku. W innych wypadkach spary powstają poza warstwą stwardniałą, która odpada dużymi kawałkami...”.

I nawet powtórzone zabiegi nie wykluczają recydyw, nie gwarantują zlikwidowania choroby. Rezultat widoczny jest jedynie w zabezpieczeniu części jeszcze nie dotkniętych rozkładem. Poszukiwania czynione zagranicą nie dały lepszych rezultatów.

c) Wobec konieczności wykluczenia inkrustacji („taszlowania” flekowania) i fluatowania, należałoby pozostawić w użyciu wzmocnienia przy pomocy zaprawy murarskiej lub krzemianu (stosowano już po

roku 1918: anioł na prawo od św. Nicaise, którego głowa została dolepiąca), przy wzmocnieniu w razie potrzeby metalem w postaci agraf lub uchwytyłów z miedzi. Ten system został naprzykład zastosowany w sklepieniach portali. Te dyskretne zaklejenia, których solidność nie może podlegać dyskusji, powinny, aby uzyskać trwałość, być wykonane w osłonie przed niepokodą, gdyż wytrzymałość na mróz jest tu czynnikiem niesłychanie czułym.

2) WYJĄTKOWO — rzeźby zbyt mocno zniszczone lub grożące bezpieczeństwu publicznemu, przy których nie można uniknąć zdjęć, winny być zdjęte i bezpiecznie przechowane.

W ten sposób zabezpieczenie fragmentów oryginalnych jest powierzone muzeum katedry i to zabezpieczenie jest właśnie usprawiedliwieniem stawiającym go ponad ceną. Zarzuca się słusznie — że ekspozycja w sali nie może zastąpić efektu umieszczenia na pełnym powietrzu, w myśl wymagań „monumentalnego” rozmieszczenia (pewne świadome deformacje rzeźby figuralnej i przerosty skali są funkcją praw perspektywy, wynikającą z ich oddalenia o 40 do 50 metrów w górę od widza). To stwierdzenie da się zrównoważyć — według autorów — innym, równie doniosłym: taka ekspozycja ma za zadanie właśnie przybliżenie pewnych fragmentów rzeźby — okaleczonych dzieł sztuki — w których odkrywa się wtedy świetne szczegóły, dotąd zupełnie niedostrzegalne. I można w tym widzieć podobną rewelację, jaką stało się dla wielu pokazanie z bliska, na odległość ręki, pięknych witraży od XII do XV wieku zebranych w 1953 roku na Wystawie Witraży Francuskich.

Wszystko to nie przeczy temu, że usunięcie pewnych elementów stwarza pustkę w ekspresyjnym wyrazie całości katedry, i że pustki te wywołane ogołoceniem trójkątnych szczytów lub górnych galerii przeciwstawiając się charakterowi katedry, która jest jednolitą całością, nie mogą być dopuszczalne. Troska o ocalenie elementów rzeźbionych nie powinna przesłaniać troski o całokształt budynku.

W jaki sposób i z zachowaniem jakich ostrożności można zastąpić rzeźby usunięte, aby nie być posądzonym o zbyt dużą odwagę? pytają ponownie autorzy pracy.

Należy rozważyć dwie możliwości hipotetyczne: 1) gdy rzeźby częściowo zniszczone mogą być rekonstruowane na podstawie ocalałych fragmentów lub 2) gdy rzeźby całkowicie zniszczone i zrujnowane nie mogą być już rekonstruowane. W pierwszym wypadku istnieje ważne świadectwo dzieła autentycznego, powiązanie z odlewami stanu aktualnego oraz z fotografiami stanu przeszłego, przed

1914 r., pozwala na wykonanie kopii jak-najbardziej wiernej.

Dla osiągnięcia tego celu autorzy proponują dwojakiego rodzaju postępowanie techniczne: odlew w cemencie lub kopia w kamieniu. Odlew w cemencie (lub sztucznym kamieniu) ma tę przewagę, że w bezpośrednim kontakcie z oryginałem, jest wierną reprodukcją tego, co czas nam przekazał, rejestrując stan faktyczny bez pośrednictwa lub wpływu człowieka. Zwolennicy tego systemu przytaczają chętnie jako przykład odlewy w sztucznym marmurze zrealizowane już w Grecji, czy to w Delfach (metopy ze Skarbcza Ateńczyków) czy z przyczołka Partenonu. Jednakże konfrontacja z precyzyjnymi fotografiami zdjętymi w Delfach lub z Partenonu wykazuje jasno, że odlewy te nie są zadawalające i przedstawiają jedynie grube przybliżenie do oryginału. W rzeczywistości, podczas gdy odlew gipsowy nabrzmiewa, wypełnia wszystkie wgłębienia, cement — mniej zbity, zmniejsza swą objętość. Stosowanie przedwstępne warstwy oliwy zobowiązuje, między innymi, do zeskrobania epidermy od tego stopnia, że zmniejsza to objętość, a finezja modelunku, ziarno pęknięć, nie są już wiernie przekazane. Ponadto odporność cementu jest mniejsza i ostrość brzegów z zaprawy cementowej nie wytrzyma dłużej czasu. Zastosowanie więc materiału sztucznego jakim jest cement uważają autorzy za bardziej naganny, niż zastosowanie materiału ściśle identycznego z kamieniem z Courville, którego nie może zastąpić ani w ziarnistości, ani w patynie ani w kolorze. Zoksydowanie żelaza, często występujące w kamieniu, wytwarza w wilgoci warstwy złociste, które składają się w Reims na piękno i wdzięk. Odlewy niszczone wraz z latami, stają się matowe, różniąc się coraz bardziej i w sposób nieprzewidziany od oryginału. Doświadczenia, które nie stały się przekonujące pod niebem Grecji, będą miały jeszcze mniej szans sukcesu w klimacie deszczowym Francji.

Kopia w kamieniu ma przewagę respektowania oryginalnego materiału (ziarno, kolor, patyna, odporność). Ponadto, aby odpowiedzieć tym, którzy poddają w wątpliwość nieunikniony fakt niedyskretnej interwencji ręki współczesnego rzeźbiarza, autorzy zaznaczają, że istnieje sposób kopiowania na drodze ściśle naukowej.

Ubytki w rzeźbie figuralnej muszą być respektowane, z wyjątkiem tych wypadków, gdzie istniejąca niewątpliwa dokumentacja fotograficzna pozwala na wykonanie kopii, bez możliwości fantazjowania lub falsyfikatu. Autorzy twierdzą, że tylko przy takich zastrzeżeniach uniknie się zarzutów, że kopie są zwykłymi pastiszami.

W wypadku drugim, gdy rzeźby są całkowicie zniekształcone — nie mogą być one odtwarzane. Doprowadza to, zdaniem autorów, do konieczności zastąpienia ich przez rzeźby nowe, które za żadną cenę nie powinny być imitacją neo-gotycką, lub utrzymane „à la manière de” bez życia i bez charakteru. Należy mieć odwagę i uczciwość dopuszczenia rzeźby nowoczesnej. Czy koniecznym jest przypomnienie, pytają autorzy, że wszystkie epoki przyczyniły się z wieku na wiek, do dodawania własnej twórczości do życia zabytków, i że byłoby niesprawiedliwością odmówić zaufania artystom XX wieku. Wszystko jest zagadnieniem taktu, umiaru i wrażliwości. Przede wszystkim należy zdawać sobie sprawę z ram wyznaczonych architekturą, z objętości i proporcji rzeźby pierwotnej jak również z ikonografii, aby nie stworzyć rozdźwięku. Charakter naszej epoki powinna jednak podkreślić faktura. Jest zrozumiałe, że zlecenia na takie prace powinny być dawane tylko artystom pierwszorzędnym, szczególnie wypróbowanym, i że przed ostateczną decyzją aby niczego nie zostawiać przypadkowi lub indywidualnej improwizacji — zostaną umieszczone modele. Pozwól one osądzić efekt osiągnięty w tak delikatnym zamierzeniu, w którym błąd nie jest dopuszczalny. Trzeba, aby nowe elementy wciśnione zostały bez dysonansu do harmonii katedry.

Pomimo, iż powyższe propozycje znalazły kilku oponentów (zresztą nielicznych) wśród członków francuskiej Najwyższej Komisji Ochrony Zabytków, ówczesny minister — a było to w roku 1945 — zatwierdził przedstawione propozycje i — przystąpiono do pracy.

Za czasów dyrekcji Głównego Architekta Huignard do 1951 roku, następnie podczas kadencji Bernarda Vitry, którym specjalna delegacja Komisji Ochrony Zabytków przedstawiała swe rady — zaczęto prace od ustawienia rusztowań. Pozwoliły one jednocześnie na opracowanie odlewów rzeźb, które należało zdjąć, przystąpienie do robót architektonicznych niezbędnych dla utrzymania struktury tych części budynku i zabezpieczenia od poważnych wypadków (coraz to częstszych) groźących przechodniom wskutek spadania kamieni na drogi publiczne. Zbierano nie mniej niż kilka tacek fragmentów kamiennych na tydzień.

Stopniowo wykonano odlewy lub odciski na fasadzie zachodniej następujących rzeźb: Ukrzyżowanie ze szczytu północnego, Koronacji Matki Boskiej ze szczytu centralnego, Sądu Ostatecznego ze szczytu południowego, następnie św. Magdaleny i siedmiu proroków z północnego ramienia transeptu, dziewięciu królów z wieży pół-

nocnej, św. Tomasza, Chrystusa i św. Bartłomieja z przypór tej wieży.

Mimo stale odnawiających się trudności spowodowanych rozkładem kamienia, którego części przedstawiają się jak łuszcząca się masa (une plâte feuilleté — czyli t.zw. ciasto francuskie), udało się zgromadzić ponad sto odlewów, które są starannie przechowywane.

Przed przystąpieniem do jakiegokolwiek zdjęcia rzeźb, wzmocniono na miejscu wszystkie rzeźby mniej zniszczone, w pierwszym rzędzie małe rzeźby sklepień i Ukrzyżowanie portalu północnego, dawniej umocnione do tynku przy pomocy obręczy z żelazem, obecnie ponownie przytwierdzone przy pomocy długich uchwytnych miedzianych; te ostatnie niejednokrotnie długie na 1,20 m i przebijające figury bez uwidocznienia na zewnątrz, utrzymują jeszcze przez długi czas rzeźby na pierwotnym miejscu.

Grupa Koronacji Matki Boskiej, najbardziej ze wszystkich niepokojąca, została najpierw zabezpieczona przez naprawę płaszczyzn trójkątnego szczytu i tronu, którego prawie zupełny zanik był główną przyczyną zniszczenia rzeźby figuralnej. Skądinąd ten szczyt pochodził prawie całkowicie z czasów restauracji z roku 1909 i zabieg nie przedstawiał żadnej trudności poza dążeniem do uniknięcia przykryj suchości. Uznano za słuszne użycie dla tej ochraniającej części kamienia z Saint-Macinin, niepodatnego na mróz i bardziej wytrzymałego, niż kamień z Courville.

Prace dotyczące samych rzeźb były prowadzone etapami i doprowadzone do szczęśliwego końca.

Wykonanie rzeźb powierzono rzeźbiarzowi Georges Saupique, znanemu z wysokiej uczciwości zawodowej, z poważnego i pełnego refleksji talentu, co pozwalało na poddanie się, wielokrotnie z zupełną abnegacją własnej osobowości artystycznej, wymaganiom dzieła; miało być ono jednocześnie wierną kopią i interpretacją natchnioną przez poprzedników z XIII wieku. Najwyższa Komisja Ochrony Zabytków miała więc przekonanie, że z jego rąk wyjdą figury o walorach plastycznych godnych katedry, do której zostaną włączone.

Będąc w posiadaniu odlewów rzeźbiarz musiał najpierw wykonać na nich w gipsie rekonstrukcji części zniszczonych lecz koniecznych (twarze, ręce, skrzydła itp.), pomagając sobie w tym zadaniu fotografiami wykonanymi przez Le Secq'a w 1853 r. Pierwsze próby odtworzenia głowy Chrystusa, wykonane w gipsie a następnie w kamieniu z Courville, okazały się zadawalające i — w dniu 20 czerwca 1953, zdecydowano kontynuować dzieło aż do jego ukończenia.

Można było wówczas przystąpić do zdjęcia ośmiu figur Koronacji, przy zachowaniu wszelkich ostrożności dla uniknięcia dodatkowych uszkodzeń, które mogły być wywołane wskutek ich dogłębnego zniszczenia i wyjątkowej kruchości. Skrzynie z drewna obite fibłą, wzmocnione stemplowaniem pozwoliły, dzięki dźwigowi na zdjęcie rzeźb bez najmniejszego uszkodzenia. Grupa centralna została umieszczona w sali dawnego pałacu biskupiego, który stanie się niedługo muzeum dzieł sztuki katedry. Ekspozycja rzeźb zrealizowana przez Bernarda Vitry z dużym wycuciem, jest wyjątkowo wzruszająca i odkrywa w swej prostocie nieprzewidziane piękno. Jest to okaleczone dzieło sztuki — zwrócone Francji.

Jako świadectwo tego może wystarczyć oświadczenie wielkiego historyka sztuki średniowiecznej Emila Mâle'a, który na kilka miesięcy przed swą śmiercią pisał: „Wspaniała praca restauracji została wykonana i będzie kontynuowana, praca trudna, której tajemnicza choroba drążąca od wewnątrz kamień fasady i rzeźby nadaje charakter tragiczny walki ze śmiercią; lecz miłość, która niegdyś dźwignęła katedrę potrafi ją dzisiaj konserwować.”

Nie będzie zapewne zbytecznym omówienie tutaj warunków w jakich odtworzono (najpierw na odlewie przed wykonaniem w kamieniu) części brakujące, których brak nie byłby usprawiedliwiony — w formie rzeźb nowych. Elementy te, odtworzone w białej plastelinie, kontrolowane w każdej chwili w zestawieniu z fotografiami sukcesywnymi z lat 1853—1947, dawały wierny obraz oryginału w zakresie ogólnej bryły, sylwety, rozmieszczenia najdrobniejszych szczegółów. Lecz — przy wykonaniu w kamieniu — jak odnaleźć wibrację światła, drganie, promieniowanie, które charakteryzuje dzieło sztuki?

Wybrano kamień, jak już wspomniano z Courville, ten oryginalny, którego ziarno i starzenie się ma ten sam, znany w rzeźbie z Reims, kolor. Ale jaki wyraz nadać interpretacji? Dotknięcie artysty, podświadomość oka i ręki, wyciskają niezamierzone piętno na każdym jego dziele; każda kopia staje się transpozycją, wyznaczającą datę powstania pracy. Kopie nawet najbardziej wierne stwarzają iluzję oryginału tylko w momencie ich powstawania, a nawet wtedy, jeśli nie są pastiszami — są skrępowane i pozbawione życia.

W konsekwencji wielu prób zrozumiano, że po wykonaniu wiernego i skrupulatnego modelu w gipsie metodą prawie mechaniczną — należy zostawić odczuciu rzeźbiarza XX wieku swobodne przetłumaczenie tego wzruszenia, jakie odczuwa on przed dziełem swych wielkich poprzedni-

ków. Należało uniknąć pastiszu i wyraźnie zdradzić datę wykonania rzeźby, podobnie jak to można wyczytać z kopii Rubensa wykonanej przez Delacroix. Nauki o estetyce, świetna znajomość dzieł sztuki wielkiej epoki, szczególnie prymitywu greckiego, zmieniły warsztat rzeźbiarza; dzisiejsza technika jest dużo bliższa rzeźbiarzom z Aten niż z Reims: dłuta, groszkowanie, ostrza są takie, jak w Grecji gdzie niedokończone rzeźby uczą nas metody. Jest to umiejętność w y d o b y c i a żywej postaci ze stopniowo obrabianego surowego bloku, postaci której kształt zawiera on w sobie (Michał Anioł), szacunek dla bryły architektonicznej w wielkich plamach światła i cieni, ukształtowanie powierzchni itd.

W epoce gotyku wydobyć z bloku odbywało się dużo szybciej — wystarczy pomyśleć o masie figur, które zdobiją katedry francuskie z XIII wieku — przy koronkowym kroju wydobytym dwoma rękami, z odwagą i spontanicznością kierującą rzeźbiarzem, szukającym głębi i jednym zręcznym uderzeniem kreślącym powiekę lub wargę. Ten właśnie sposób opracowania jest bardzo charakterystyczny, jak i groszkowanie o drobnych ząbkach, pozostawiające na powierzchni zaledwie widoczne ślady. Bardzo mocna tradycja architektoniczna, zmysł rozłożenia mas i światła, artykulacji reliefu, pozwalały na dużą swobodę ręki.

Ta spontaniczność w ostatecznie ofiarowanym dziele pozostaje zupełnie obca dla rzeźbiarza współczesnego, który może ją tylko naśladować. Dlatego po wydobyć z bloku figur wiernie odtworzonych według rekonstruowanego modelu, opracowanie powierzchni wykonano w Reims techniką i obyczajem współczesnym. Groszkowanie różnej wielkości daje dziełu ziarno bez oschłości, wygląd nieco surowy, nieco niezręczny, pozostawia rzeźbie szatę bardziej żywą i nadaje piętno naszej epoki. Autorzy podkreślają, że prawdziwym osiągnięciem tego sposobu postępowania jest pozostawienie rzeźbiarzowi swobody interpretacyjnej: to nie jest oczywiście swoboda rzeźbiarza średniowiecznego, lecz możliwość opracowania planów, cieni i światła w myśl własnej osobowości, bez zdrady w stosunku do anonimowego mistrza z XIII wieku.

Jeśli w stosunku do grupy Koronacji Matki Boskiej te metody pełne ostrożności, a jednocześnie bardzo nowe w rozwiązaniu, wydawały się nieuniknione tak rzeźbiarzowi jak i członkom Komisji Ochrony Zabytków, to ci ostatni nie uważali za stosowne, powtórzenie tej samej metody w stosunku do całej, wymagającej wymiany, rzeźby katedry w Reims. Jak autorzy wspominali, rzeźby całkowicie od-

kształcone, które doszły do nas w stanie okaleczonym — nie mogą być odtwarzane. W takich wypadkach należy stworzyć dzieła nowe, których poziom, kompozycja i samo wykonanie nie będą przyczyną rozdzwieku w całości budynku.

Tego rodzaju decyzję powzięto w stosunku do pięciu figur Sądu Ostatecznego trójkątnego szczytu południowego, stanowiącego pozaławania godną karykaturę, pochodzącą prawie całkowicie z XVIII w. źle odnowioną w XIX wieku i niemal w całości zniszczoną.

Rekonstrukcja wydała się w tym wypadku tak ryzykowna, że Komisja uznała, iż trzech artyści Raymond Martin, Niclausse i Saupique (ten ostatni gwarantujący koordynację) powinni stworzyć dzieło poddane wspólnej harmonii w odniesieniu do architektury i do rzeźb ościeży portalu. Makiety nie zostały jeszcze wykonane, gdyż sądzono, iż rozsądniej będzie rozpocząć projekt z chwilą ukończenia Koronacji, wobec czego przystąpiono do prowizorycznego wzmocnienia i zabezpieczenia grupy.

Konsultacja w licznym gronie artystów doprowadziła do wniosku, iż należy zrezygnować z otwartego konkursu, wobec niechęci podjęcia przez nich takiej odpowiedzialności.

Odrębne postępowanie zdecydowano w stosunku do dziesięciu królów górnej galerii wieży północnej, zupełnie zniszczonych, których niekształtne raskłki pozwoliły jednak stwierdzić, że dzieła te, mimo pochodzenia z XIV wieku były przeciętne. W 1949 roku zdecydowano ich bezwzględne zdjęcie, celem zabezpieczenia i podjęcie próby ich odtworzenia. Ich położenie na 45 metrach wysokości pozwalała zresztą sądzić, że jeśli obecność figur jest niezbędna dla sylwety katedry to raczej przez działanie ich masy, niż ze względu na jakość wykonania.

Makiety przedstawione przez rzeźbiarzy Bizette-Lindet, Grange, Leygues, R. Martin, Navarre, Niclausse, A. Rocher, Sartorio zatwierdzono w 1952 roku, po wielu próbach dokonanych na miejscu przez delegację Komisji i Inspekcję Generalną i po wprowadzeniu zmian, niejednokrotnie zasadniczych, celem zabezpieczenia dla całości dzieła koniecznej jednności „architektonicznej”.

Takie są w krótkości decyzje, podjęte przez Najwyższą Komisję Ochrony Zabytków dla ratowania rzeźby w Reims, takie realizacje bieżące i projekty w toku. Autorzy przypuszczają, iż nie zostaną one uznane jednomyślnie. Lecz przedstawiając motywy, pragnęli oni jednocześnie pokazać w oparciu o jaką wiedzę i sumienność — ci którzy wzięli za to odpowie-

działność — starali się zapewnić nieprzerwane życie tej katedrze namaszczeń.

Omówione powyżej materiały, dotyczące tzw. „choroby” kamienia i jego konserwacji nie wyczerpują — rzecz zrozumiała — dorobku naukowców i konserwatorów francuskich w tej dziedzinie. Wydaje się jednak celowe udostępnienie ich polskim czytelnikom w tej niepełnej formie, do czasu ukazania się wyczerpującej rozprawy na ten temat.

Materiał omówiony w artykule jest pod wieloma względami niewątpliwie dyskusyjny, szczególnie w części omawiającej konserwację rzeźby w Reims. Metody tam zastosowane stanowią ciekawy materiał do dyskusji w kręgu konserwatorów polskich, mających do rozwiązania wiele podobnych problemów.

H. Pieńkowska

PRZEGLĄD PIŚMIENICTWA POLSKIEGO Z ZAKRESU HISTORII SZTUKI ZA OKRES OD 1955 DO 1957 R.

Niniejsze opracowanie jest kontynuacją poprzednich i jako takie zawiera uzupełnienia „Przeгляdu” za lata 1951—1954. Zastosowano układ działowy; w jego obrębie alfabetyczny według nazwisk autorów. W działach architektury, rzeźby i malarstwa, oprócz części ogólnej zamieszczono działy według nazwisk artystów oraz hasel topograficznych. W dziale monografii topograficznych zastosowano układ terenowy według alfabetu. Zwrocono uwagę zasadniczo na materiał naukowy czasem tylko uwzględniając prace popularne. Zakresem swym „Przeгляд” obejmuje publikacje wydane w Polsce na temat sztuki polskiej i obcej, a także niektóre przynajmniej prace zagraniczne dotyczące sztuki polskiej i obcej w Polsce. Ze względu na trudności dotarcia do tych ostatnich, część z nich podano jedynie w oparciu o recenzje lub poukolkowane zestawienia bibliograficzne.

WYKAZ STOSOWANYCH SKRÓTÓW

- BHS — Biuletyn Historii Sztuki, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa
DK — Dawna Kultura, Polskie Towarzystwo Archeologiczne, Wrocław
KAIU — Kwartalnik Architektury i Urbanistyki. Teoria i historia, Komitet Architektury i Urbanistyki PAN, Warszawa
KHKM — Kwartalnik Historii Kultury Materialnej, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa
KO — Kwartalnik Opolski, Wyższa Szkoła Pedagogiczna i Towarzystwo Historyczne, Opole
M — Miasto, Polskie Wydawnictwo Gospodarcze, Warszawa
MAT, do st. — Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa
Muz. — Muzealnictwo, Stowarzyszenie Historyków Sztuki i Kultury Materialnej, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Poznań
OZ — Ochrona Zabytków, Centralny Zarząd Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa
PSL — Polska Sztuka Ludowa, Instytut Badań Sztuki Ludowej, Warszawa
Przegl. Art. — Przegląd Artystyczny, Związek Polskich Artystów Plastyków, Kraków
Przegl. Zach. — Przegląd Zachodni, Instytut Zachodni, Poznań

- Spr. WTN — Sprawozdania Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Wrocław
Stol. — Stolica, Warszawski Tygodnik Ilustrowany, Warszawa
St. Pom. — Studia Pomorskie, Państwowy Instytut Sztuki, Wrocław
St. Ren. — Studia Renesansowe, Państwowy Instytut Sztuki, Wrocław
St. Waw. — Studia Wawelskie, Państwowe Zbiory Sztuki na Wawelu, Kraków
Szt. i Kr. — Sztuka i Krytyka, Państwowy Instytut Sztuki, Warszawa
WA — Wiadomości Archeologiczne, Państwowe Muzeum Archeologiczne, Warszawa
Z otchł. — Z otchłani wieków, Polskie Towarzystwo Archeologiczne, Wrocław—Poznań.

BIBLIOGRAFIE

Claude BACKVIS, *Archéologie et histoire de l'art*. [Chronique: publications polonaises. „Revue des Etudes Slaves” XXXIII, Paris 1956, str. 321—325, Institut d'Études Slaves. — Przegląd bieżących wydawnictw polskich z zakresu historii sztuki.

Claude BACKVIS, Etienne DECAUX, *Histoire de l'art* [Chronique: publications polonaises]. „Revue des Etudes Slaves” XXXII, Paris 1955, str. 283—286. Institut d'Études Slaves. — Komentarz jak wyżej.

Tadeusz BARUCKI, Przegląd węgierskich wydawnictw architektonicznych „KAIU” I, nr 1, 1956, str. 106—110, il. 6. — Krótkie informacje o publikacjach węgierskich z dziedziny architektury, wydanych po drugiej wojnie światowej.

Jan BAUMGART, Bibliografia historii polskiej za rok 1948. Kraków 1952, str. VI, 90. Nakł. Polskiego Towarzystwa Historycznego. — Działowy układ bibliografii. Pozycje z dziedziny historii sztuki rozsiadane są w poszczególnych rozdziałach; najobficiej cytowane są w dziale „Muzea, Wystawy”. Praca zaopatrzona w skorowidz.

Jan BAUMGART, Bibliografia historii polskiej za rok 1949. Kraków—Wrocław 1954, str. VII, 1 nb., 147, 1 nb. Polskie Towarzystwo Historyczne. — Komentarz jak wyżej. — Rec. Michèle Langrod-Vaughan, *Revue Historique de Droit Français et Étranger*, An. 34, No. 1, Paris 1956, str. 158.

Jan BAUMGART, Bibliografia historii polskiej za lata 1950—1951, Kraków—Wrocław 1955, str. VI, 232, Wyd. Instytut Historii PAN. — Komentarz jak wyżej.

Jan BAUMGART, Bibliografia historii polskiej za lata 1952—1953, Kraków—Wrocław 1957, str. X, 330, Wyd. Instytut Historii PAN — Komentarz jak wyżej. Publikacja posiada osobny dział „Historia Sztuk:” str. (90—99).

Jan BAUMGART, Bibliografia historii polskiej za rok 1954. Kraków—Wrocław 1957, str. XXI, 249, Wyd. Instytut Historii PAN. Pozycje dotyczące zagadnień historii sztuki uwzględniają działy: Materiały ikonograficzne (str. 38—39), Muzea, Wystawy.