

Lech Krzyżanowski

Wymiana oryginału na kopię w wypadkach postępującego zniszczenia rzeźb kamiennych

Ochrona Zabytków 20/2 (77), 12-23

1967

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.

Publikując artykuł dr L. Krzyżanowskiego postulujący wymianę ulegających zniszczeniu rzeźb kamiennych na kopie, za który nie może przyjąć odpowiedzialności, Redakcja otwiera zapowiadaną dyskusję na problemy konserwatorskie.

Problem konserwacji kamienia na wolnym powietrzu jest obecnie pierwszoplanowym zagadnieniem ochrony zabytków z uwagi na obserwowane gwałtowne pogorszenie się stanu zachowania tego materiału w zabytkowym budownictwie i rzeźbie w ciągu ostatnich 50 lat na skutek zanieczyszczenia powietrza przez przemysł. Nic też dziwnego że zagadnieniu temu poświęca się wiele uwagi i środków na całym świecie przede wszystkim w przemyśle budowlanym a także w zakresie konserwacji zabytków. Organizowane przez ICOMOS w Brukseli w latach 1966 i 1967 międzynarodowe konferencje a w kraju konferencja w Toruniu w r. 1966 i prace katedry technologii Uniwersytetu MK są dowodem uwagi jaką się poświęca temu problemowi.

W obliczu tych wysiłków propozycje dr L. Krzyżanowskiego wydają się niewątpliwie zbyt uproszczeniem zagadnienia o niedostatecznie przemyślanej argumentacji i konsekwencjach. Toteż Redakcja ma nadzieję że wywoła on żywą dyskusję na ten tak aktualny temat.

Redakcja

LECH KRZYŻANOWSKI

WYMIANA ORYGINAŁU NA KOPIĘ W WYPADKACH POSTĘPUJĄCEGO ZNISZCZENIA RZEŻB KAMIENNYCH

Upłynęło bez mała sześć lat od chwili, gdy Redakcja „Ochrony Zabytków” zamieszczając artykuł Józefa E. Dutkiewicza „Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm”¹ zaprosiła do dyskusji na temat zadań, zasad i poglądów na ochronę zabytków w Polsce. W przeciwieństwie do publikacji o tematyce technologicznej, które stanowią podstawowy dorobek „Ochrony Zabytków”, wystąpienia teoretyczne są nadal zjawiskiem rzadkim. Dyskusja, którą zamierzała spowodować Redakcja, nie rozwinęła się na szerszą skalę. Tym niemniej J. E. Dutkiewicz opublikował później inny artykuł², a ostatnio dyskusję wzbogaciły poglądy Heinza Althöfera³ i Kazimierza Malinowskiego⁴. Ważnym elementem w dyskusji jest wydana ostatnio praca Waltera Frodla⁵, który przedstawił zwar-

ty system klasyfikacji i wartościowania dzieł sztuki, co w naszych polskich warunkach — przy braku jasno zdefiniowanych postaw estetycznych, niesprecyzowanym stanowisku między spuścizną riegłowską a niedostatecznie udokumentowanymi własnymi poglądami — jest sprawą o podstawowym znaczeniu. System W. Frodla może stanowić, dzięki jasności sformułowań, punkt wyjściowy do dalszych dyskusji, niezależnie od tego czy przyjmujemy jego propozycje, czy też przeciwstawimy im własne poglądy.

Artykuł niniejszy omawia tylko pewne aspekty konserwacji rzeźby kamiennej. Tym niemniej konieczne jest ustosunkowanie się do niektórych sformułowań natury ogólnej, które przed-

¹ Józef E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm, autentyzm, automatyzm*, „Ochrona Zabytków” XIV (1961), nr 1—2 (52—53), s. 3—16.

² Józef E. Dutkiewicz, *Potrzeba i granice specjalizacji*, „Ochrona Zabytków” XVI (1963), nr 2 (61), s. 3—12.

³ Heinz Althöfer, *Wpływ stylu epoki i względu*

estetyczne w konserwacji malowideł, „Ochrona Zabytków” XVIII (1965), nr 2 (69), s. 23—34.

⁴ Kazimierz Malinowski, *Dyskusja o zasadach konserwatorskich, poglądy i wnioski*, „Ochrona Zabytków” XIX (1966), nr 2 (73), s. 13—22.

⁵ Walter Frodl, *Pojęcia i kryteria wartościowania zabytków*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, t. XIII, Warszawa 1966.



1. Kraków, Rzeźba św. Tomasza przed kościołem św. św. Piotra i Pawła. Stan przed konserwacją (fot. Józef Wajda)

1. Cracovie. Statue de Saint Thomas devant l'Eglise de Saint Pierre et Saint Paul. Etat avant la conservation

2. Kraków, Fragment rzeźby św. Tomasza przed kościołem św. św. Piotra i Pawła. Stan przed konserwacją (fot. Józef Wajda)

2. Cracovie. Détail de la statue de Saint Thomas devant l'Eglise de Saint Pierre et de Saint Paul. Etat avant la conservation

3. Kraków, Głowa rzeźby św. Bartłomieja przed kościołem św. św. Piotra i Pawła. Stan przed konserwacją (fot. Józef Wajda)

3. Cracovie. Fragment de la statue de Saint Barthélemy devant l'Eglise de Saint Pierre et Saint Paul. La tête du Saint, Etat avant la conservation



2



3



4. Gdańsk. Kamienica nr 70/71 przy ul. św. Jana, portal przeniesiony z innego domu. Czytelna jedynie zasada kompozycji i niektóre detale (fot. Lech Krzyżanowski)

4. Gdańsk. Maison nr 70/71 rue St. Jean. Portail transporté d'une autre maison. Le principe de la composition encore visible ainsi que quelques détails du portail sculpté



5. Gdańsk. Fragment portalu kamienicy przy ul. św. Jana 70/71. Daleko posunięty rozkład plastycznych elementów dekoracyjnych (fot. Lech Krzyżanowski)

5. Gdańsk. Détail sculpté du portail de la maison nr 70/71, rue St. Jean. Le procès de la dégradation des éléments du décor plastique très avancé

stawiono w trwającej dyskusji. Autor jest przekonany, że polemika i dyskusja prowadzona w „Ochronie Zabytków” powinna być elementem składowym naszej polityki konserwatorskiej. Znacznie bowiem łatwiej jest przeprowadzić konfrontację i uściślenie poglądów na piśmie, niż wykonywać zabiegi konserwatorskie bez dyskusji. W tym ostatnim przypadku wchodzi w grę dobro zabytków, które niezależnie od przyjętych postaw — jest dla konserwatora sprawą najważniejszą.

Badania nad polską rzeźbą kamienną prowadzone przez autora, opinie wojewódzkich konserwatorów zabytków, a wręcz dyskusja na niedawnej konferencji: „Konserwacja kamienia

w architekturze i rzeźbie”⁶ wykazały, że stan zabytków rzeźby w Polsce jest wręcz katastrofalny. Mam tu na myśli rzeźbę kamienną, znajdującą się poza wnętrzami — architektoniczną, parkową itd. Stale pogarszającym się warunkom, w których te zabytki się znajdują, nie towarzyszy — niestety — zwiększona troska o ich zachowanie. Stosunek wielu naszych czynników konserwatorskich do rzeźby kamiennej charakteryzuje zasada nieinterwencji, pozostawienie jej własnemu losowi, przyglądanie się coraz szybciej postępującemu procesowi zniszczenia. Wiele jest przyczyn tego zjawiska (pomijam względy techniczne, o których piszą specjaliści w materiałach sesji przygotowanych do druku przez Ośrodek Dokumentacji Zabyt-

⁶ Konferencja naukowa „Konserwacja kamienia w architekturze i rzeźbie”, zorganizowana w dniach 20—22 października 1966 r. w Toruniu przez Ośrodek Dokumentacji Zabytków i Katedrę Technologii i

Technik Malarskich UMK Por. sprawozdanie zamieszczone w „Ochrona Zabytków”, XX (1967), nr 1(76), s. 62—65.

ków). Istotne jest niewątpliwie, panujące powszechnie przekonanie o nieskuteczności obecnych metod konserwacji kamienia, co nie znajduje pełnego potwierdzenia w aktualnym stanie naszej wiedzy. Do innych przyczyn zaliczymy trudności w znalezieniu odpowiedniego wykonawcy⁷.

Istnieją również przyczyny wynikające z niedostatku naszej teorii konserwatorskiej i nad nimi zamierzam się zastanowić, zanim przejdę do zagadnień dotyczących wymiany oryginału na kopię. Wiele z nich zostało ostatnio trafnie scharakteryzowanych w cytowanym polemicznym artykule K. Malinowskiego, który przekonująco uzasadnił swoje stanowisko. Jest jednak aspekt — który wymaga ponownego, bardziej wyczerpującego, omówienia — ponieważ w stosunku do rzeźby kamiennej jest on nadal aktualny. Chodzi o stanowisko wobec procesu starzenia się i, wynikającego stąd, niszczenia zabytków.

J. E. Dutkiewicz zdecydowanie uznaje potrzebę szacunku dla rozpadu dzieła sztuki, które ... *musi być świadectwem i wykładnikiem dokonujących się przemian, a nawet nieuchronnego prawa rozpadu materii i przemijania...*⁸ i wysuwa dezyderat autentyzmu ... *przeżycia dramatu przedmiotu, dramatu pomnika ulegającego zagładzie, jak i uznanie utajonego piękna takiego rozkładu oraz powstrzymania się przed próbą jego maquillage'u czy rekonstrukcji...*⁹. W dalszym toku swego rozumowania J. E. Dutkiewicz zastanawia się, czy należy za wszelką cenę dążyć do powstrzymania procesów zniszczenia, uznaje możliwość zamiany dawnych dzieł sztuki na nowoczesne ... *które zawierałyby całe doświadczenie artystyczne przeszłości i przewyższały wartością i siłą wyrazu stare...*¹⁰ oraz dochodzi do wniosku, że wobec trudności takiego zastąpienia pozostaje konieczność konserwacji dawnych.

Trudno się zgodzić z tą opinią. Troska nasza o dzieła sztuki wynika z wartości, które w nich dostrzegamy, a które W. Frodl klasyfikuje jako: wartość historyczna, artystyczna i użytkowa (wyróżniając szereg pochodnych elementów w ramach każdego z tych pojęć)¹¹. Nie ma chyba potrzeby, aby odchodzić od tej systematyki, szeroko uzasadnionej tak w sensie metodologicznym, jak i praktycznym.

Stojąc na gruncie tych wartości nie znajdujemy przyczyn, które uzasadniają szacunek dla roz-



6. Grudziądz. Portal Działyńskich w kruchcie kościoła parafialnego. Ostatnia faza rozpadu faktury powierzchni przed ostatecznym zaniknięciem plastycznych wartości detali (fot. Waclaw Górski)

6. Grudziądz. Le portail Działyński sous le porche de l'église paroissiale. La facture de la surface en état de dégradation extrême avant que disparaissent les derniers vestiges de la valeur plastique des détails d'ornementation

padu dzieła, fascynację procesem destrukcji. Każdy destrukcyjny obiekt jest dziełem kalekim, daleko odbiegającym od idei twórcy. Silnie skorodowana rzeźba św. Tomasza sprzed kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie (il. il. 1, 2) niewiele ma wspólnego z pierwotną koncepcją autorską; może ona na nas oddziaływać malowniczością faktury (powstałej mechanicznie wskutek niszczącego działania czynników atmosferycznych itd.), ale zabytkiem prawie być przestała. Taki obiekt

⁷ Specjalistyczna pracownia konserwacji rzeźby w PP Pracowni Konserwacji Zabytków w Warszawie ma tzw. planowy przerób roczny niewspółmiernie mały w stosunku do potrzeb zabytków i możliwości finansowych Wojewódzkich Konserwatorów Zabytków. Stan ten dodatkowo pogarsza fakt przyjmowania prac przy obiektach niezabytkowych, np. elewacje warszawskiej Zachęty realizowane w 1966 r.

⁸ Józef E. Dutkiewicz, *Sentymalizm*, o. c., s. 11.

⁹ Tamże, s. 13.

¹⁰ Tamże, s. 14.

¹¹ Walter Frodl, o. c., s. 13.

falszuje ideę artysty, przestaje być jego dziełem, jak twierdzi Benedetto Croce mówiąc: *...Falsz tkwi przede wszystkim w dziełach, których nie tknęła żadna odbudowa, które przesadnie zachowuje się w takim stanie, do jakiego doprowadził je zabrak czasu i brak opieki fałszując je, zniekształcając prawdę...*¹². Ta opinia, z którą trudno się nie zgodzić, powinna być — w moim przekonaniu — podstawą, punktem wyjściowym do każdej dyskusji, w której analizujemy problemy dzieł plastycznych będących destrukcjami.

Przyjmując powyższe stanowisko należy chyba przestrzec przed uleganiem, jakże przemożnym często, sugestywnemu wpływowi destrukcji. Trudno się zgodzić z poglądem, że rozpad materii powinien wpływać na nasze gusty i upodobania¹³. Z faktu istnienia i powstawania destrukcji wśród dzieł sztuki wynika bowiem — dla konserwatorów zabytków w pierwszym rzędzie — bezwzględny postulat zachowania ich materii i zapobieżenia rozpadowi obiektów jeszcze kompletnych; dopiero następnym postulatem jest zaaprobowanie destrukcji, jako odzwierciedlenia odległych idei pierwotnej ich formy plastycznej. Nie mogą one jednak i nie powinny chyba wpływać na nasze upodobania.

Można tu oczywiście zwrócić uwagę, że są epoki znane nam niemal wyłącznie z destrukcji — mam na myśli antyk. Historia sztuki i konserwatorstwa przekonuje jednak, że minione wieki nie akceptowały tej formy spuścizny — tzw. reperacje rzeźb (dziś określamy ten zabieg mianem integracji) są tak dawne, jak dawne są destrukcje¹⁴. Jeżeli dziś jesteśmy pod urokiem rzeźb antyku w ich uszkodzonej formie i na ogół nie jesteśmy w stanie wyobrazić sobie wielu ze znanych nam torsów greckich jako nieuszkodzonego posągu, jeżeli nawet niekiedy odczuwamy je jako zamkniętą, skończoną kompozycję, mamy już dawną tradycję odbioru tych destrukcji i potrafimy dzięki nim doznać silnych przeżyć estetycznych, to przecież fakt ten nie otwiera jeszcze drogi do akceptacji destrukcji w ogóle. Nawet współczesna rzeźba, która chętnie operuje symbolem, skrótowym i lapidarnym ujęciem, jakże bliskim niejednokrotnie (w naszym pojęciu) destrukcji, nie kultywuje bynajmniej apoteozy destrukcji. Obcując z nowoczesnymi rzeźbami mamy do czynienia ze skończonymi kompozycjami, które są wykładnikiem twórczej myśli artysty; antyczne, przypadkowe destrukcje akceptujemy z konieczności.

Wiek dwudziesty, który wyprowadził konserwację zabytków z dawnej tradycji „wiedzy tajemnej”, uprawianej przez wąskie grono wtajemniczonych i związał szereg nauk ścisłych z ideą ratowania dzieł przeszłości, w znacznej mierze zagroził rzeźbie kamiennej, wystawionej na działanie warunków atmosferycznych. Zwielokrotnione zanieczyszczenie powietrza dymami przemysłowymi i spalinami, nieustanne wstrząsy związane z rozwojem nowoczesnego transportu — to główne, lecz nie jedyne, ujemne czynniki, które nieuchronnie niesie za sobą proces cywilizacji¹⁵. Już niedługo konserwatorzy krakowscy staną wobec ogromu zniszczeń wywołanych skoncentrowanym atakiem dymów przemysłowych Nowej Huty i Skawiny.

Czas wreszcie zdać sobie sprawę, że — niezależnie od postępu chemii konserwatorskiej i nowych rodzajów zabiegów — kamienna rzeźba na wolnym powietrzu jest skazana na przyspieszony proces rozpadu. Należy zatem sięgnąć do wszelkich środków i metod konserwatorskich.

Jedną z nich, prawie w Polsce niepraktykowaną, jest wykonywanie kopii — czynność tak dawna jak sama rzeźba. Niestety u nas jest ona niepopularna, co więcej — jest w przekonaniu wielu naruszeniem kanonów konserwatorskich. A przecież w wielu wypadkach jest to jedyny sposób ratowania autentycznej formy zabytku, tego co jest najważniejszym jego walorem — jak przyznają wszyscy, nawet przeciwni sobie w poglądach, teoretycy konserwacji.

Najbardziej chyba jaskrawym przykładem zespołu rzeźbiarskiego, który uległ zniszczeniu na oczach wybitnego środowiska historyków sztuki i konserwatorów, jest grupa barokowych posągów apostołów sprzed kościoła św. Piotra i Pawła w Krakowie. Pozbawione jakiegokolwiek opieki, obrosnięte roślinnością, ulegały bardzo daleko idącemu rozkładowi (il. 3). Jeszcze w okresie międzywojennym można je było wymienić na dobre kopie i przenieść do lapidarium. Decyzja podjęta w latach pięćdziesiątych, była niestety znacznie spóźniona: z większości tych rzeźb nie można już było wykonać kopii. Nawet i wtedy oceniono tę decyzję jako pomyłkę lub przerost ambicji rekonstrukcyjnych¹⁶. Miały więc owe destrukcje nadal pozostać na miejscu i szokować przechodniów powolnym rozpadaniem się? Ten sam los spotka

¹² Benedetto Croce, *La critica e la storia delle arti figurative*, Bari 1946, s. 210.

¹³ Józef E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm*, o. c., s. 15: *Godne zachowania w dziełach sztuki dawnej są jedynie wartości noszące autentyczny ślad procesu twórczego i one są w dużym stopniu niezniszczalne. Przemijanie formy materialnej przypomina o konieczności ciągłej zmiany form i upodobań...*

¹⁴ Por. Alfredo Barbacci, *Il restauro dei monumenti in Italia*, Roma 1956, przekład polski „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, t. XVI, Warszawa 1966 tamże dalsza literatura.

¹⁵ Barbara Penkala, *Konserwacja kamienia w budownictwie*, Warszawa 1966, s. 15 i n.

¹⁶ Józef E. Dutkiewicz, *Sentymentalizm*, o. c., s. 5.



7. Grudziądz. Fragment portalu Działyńskich w kruchcie kościoła parafialnego. Część detali zatraciła już czytelność (fot. Wacław Górski)

7. Grudziądz. Fragment du portail de Działyński. Porche de l'Eglise paroissiale. Une partie du détail architectural a perdu déjà sa lisibilité



8. Grudziądz. Fragment portalu Działyńskich w kruchcie kościoła parafialnego. Powierzchnia kamienia łuszczy się i osypuje (fot. Lech Krzyżanowski)

8. Grudziądz. Fragment du portail de Działyński. Porche de l'église paroissiale. La surface de la pierre s'écaille et s'effrite

znaczną część naszych wybitnych portali (il. il. 4, 5), rzeźb ogrodowych, pomników, jeżeli nie zdecydujemy się w porę wykonać kopii i zastąpić nimi oryginały. Nie powinniśmy ryzykować pozbawienia naszych następców kontaktu z rzeźbą kamienną, zachowaną do dziś, tylko w imię niesłusznie pojętego kultu dla autentyku. Z całą świadomością używam określenia „niesłusznie pojętego”, bo kult autentyku nie polega — w moim przekonaniu — na bezwzględnym zachowaniu obiektu in situ, niezależnie od grożących mu konsekwencji. Kult autentyku powinien się wyrazić w użyciu wszelkich środków, aby dzieło zachować.

¹⁷ Typowym przykładem do dyskusji na ten temat może być los portalu wbudowanego obecnie w elewację domu nr 70/71 przy ul. św. Jana w Gdańsku. Wymontowany z fasady domu, którego ruina została rozebrana (w miejscu tym odstąpiono od zabudowy), został wbudowany w nowe miejsce aby go uratować. Można się jedynie cieszyć, że uratowane zostały resz-

Istnieją sytuacje kiedy zastąpienie oryginału kopią jest niestety jedynym wyjściem; nie najlepszym lecz jedynym. Jest to czasami konieczność. Portal przeniesiony do wnętrza budynku, zastąpiony kopią w elewacji, nadal jest dostępny dla widza. W fasadzie kopia musi i może wystarczyć; nadal pozostaje ważnym komponentem architektury¹⁷. Jeżeli weźmiemy pod uwagę np. portal Działyńskich z kościoła parafialnego w Grudziądzu, wykonany w drugiej ćwierci XVII w. — bez wątpliwa najlepszy portal wczesnego baroku na Pomorzu — nie mamy już innego wyjścia (il. il. 6, 7, 8). Szybki proces destrukcji jest uchwytty niemal gołym okiem; widoczne są zmiany, gdy porównujemy stan dzisiejszy z fotografiami wykonanymi już po wojnie. Potrzeba tu szybkiej i skutecznej interwencji konserwatorskiej. Faktura wielu detali została znacznie uszkodzona, lecz nadal ich kompozycja i walory plastyczne są czytelne. Utrwalenie chemiczne to tylko wstępny akt zabezpieczenia; następnym etapem może już być tylko wykonanie kopii i osadzenie na miejscu dzieła. Utwardzenie portalu metodą chemiczną może nam dać jedynie czas potrzebny na spokojne przygotowanie się do wykonania kopii, które w tym wypadku jest *conditio sine qua non*. A ile jest tak zagrożonych dzieł w Polsce?

Metoda zachowania autentyków, dzięki wymianie na kopie, jest szeroko stosowana m.in. we Włoszech, gdzie klimat jest łagodniejszy, a rzeźby są wykonane na ogół z twardszych gatunków kamieni. A. Barbacci określa ten zabieg jako jeden z normalnych sposobów konserwacji zabytków¹⁸. Autentyczne rzeźby elewacji katedry sienneńskiej znajdują się w całości w muzeum Opera del Duomo, podobnie jak plastyka z giottowskiej campanilli we Florencji. Od dawna Dawid Michała Anioła na florenckim Piazza della Signoria jest kopią, podobnie jak putta podtrzymujące tarczę herbową posągu Gattamelaty w Padwie. Przykłady takie można mnożyć. Oczywiście sporządzenie kopii nie jest czynnością łatwą. Wyłania się bowiem problem sposobu i czasu. Nie ulega chyba wątpliwości, że kopię można zrobić jedynie z dobrze zachowanego oryginału, zanim jeszcze proces destrukcji zatrze plastyczne walory rzeźby, póki jeszcze jest zachowana jej faktura (il. 9). Charakterystyczny przykład kunktatorstwa, które doprowadziło do zniszczenia autentyku i zatarcia jego walorów plastycznych, podaje A. Barbacci¹⁹ analizując obecny stan Fonte Gaia w Sienie, dzieła Jacopo della Quercia. Dyskusje

tki pięknego, manierystycznego portalu, lecz silny destrukcyjny (por. il. il. 4, 5) stanowi niemiły akcent na tle nowych tynków elewacji. Kopia niewątpliwie spełniłaby tu lepszą rolę.

¹⁸ Alfredo Barbacci, o. c., s. 336—337.

¹⁹ Tamże.

na temat jej ratowania ciągnęły się w XIX w. tak długo, że gdy wreszcie przystąpiono do prac, można było wykonać jedynie rekonstrukcję zbliżoną zaledwie do domniemanego wyglądu pierwotnego.

Nie każdy obiekt o zaawansowanym procesie rozkładu tworzywa musi być jak najszybciej wymieniony na kopię. Typowym przykładem jest portal z tzw. Czerwonego Spichrza czyli kamienicy Eskenów w Toruniu — dzieło wybitnego warsztatu gdańskiego z ok. 1600 r. Rozkład kamienia był tu posunięty daleko, lecz dzięki kilku warstwom przemaalowań olejnych (które spowodowały przyspieszony proces rozkładu) dzieło było pokryte rodzajem skorupy, która nie dopuściła do rozsypania się powierzchni (il. 10). Po utrwaleniu strukturalnym dokonanych przez Wiesława Domasłowskiego²⁰ i zdjęciu przemaalowań dzieło odzyskało pierwotne walory plastyczne, mimo pewnych uszkodzeń. Wmurowane w tę samą elewację kamienne maszkarony są już tak daleko zniszczone, że w stosunku do wielu z nich pozostaje tylko czekać aż się do reszty rozsypią (il. 11). Musimy jednak zdawać sobie sprawę z tego, że niezależnie od poważnego osiągnięcia konserwatorskiego, jakim jest dokonanie strukturalnego wzmocnienia kamienia, prędzej czy później portal Eskenów trzeba będzie wymienić na kopię. Nie mamy jeszcze i chyba nieprędkiem będziemy mieli pewność na jak długo konserwacja metodami chemicznymi zapewni rzeźbie trwałość.

Należy pamiętać, że sama decyzja o sporządzeniu kopii nie rozwiązuje jeszcze problemu, gdyż zawsze istnieje niebezpieczeństwo dokonania pewnych zmian interpretacyjnych w nowym dziele przez niezdyscyplinowanie rzeźbiarza. Zachodzi obawa zbyt sztywnego opracowania faktury — zanadto precyzyjnego bądź też zbyt malarskiego²¹. Wiele kłopotów może nastęrczyć sam oryginał, który zawsze będzie wymagał pewnych zabiegów utrwalających przed ustawieniem na miejscu, w którym spotka zupełnie inne warunki klimatyczne, równie groźne w okresie stabilizacji niż poprzednie. Tym niemniej ryzyko takie należy w uzasadnionych wypadkach ponieść.

Rozpatrując zagadnienie jakości kopii i jej faktury rzeźbiarskiej trzeba stwierdzić, że ostatecznie cały problem sprowadza się do wyboru

²⁰ Nowym elementem wprowadzonym w trakcie konserwacji jest profilowany gzyms architrawy i kity, wypełniające głębokie ubytki cokołów pilastrów. Sprawozdanie z konserwacji referowane na konferencji „Konserwacja kamienia” jest przygotowane do druku w materiałach konferencji.



9. Chełmno. Kościół ss benedyktynek. Fragment portalu. Detal ucha traci już walory plastyczne. Ostatni czas przed wykonaniem kopii (fot. Lech Krzyżanowski)

9. Chełmno. Eglise des Soeurs Bénédictines. Fragment du portail. Détail en forme d'oreille perdant ses valeurs plastiques. Nécessité pressante d'exécuter une copie

odpowiedniego wykonawcy. I tak na przykład niektóre z kopii detali kamieniarskich gdańskiej Zbrojowni (il. 12) można bez przesady uznać za majstersztyki dobrej roboty, gdy obok nich spo-

²¹ Nie nastęrcza natomiast już trudności dobór kamienia przy obecnych metodach analizy materiału i identyfikacji złóż. Technologia konserwatorska dostarcza sposobu trwałego zabarwienia kamienia celem dostosowania do tonacji fasady.



10. Toruń. Ul. Łazienna 16. Portal kamienicy Eskenów, stan przed konserwacją. Widoczne ubytki kamienia w miejscach gdzie wykruszyła się wielokrotna warstwa przemalowań (fot. Wacław Górski)

10. Toruń. Rue Łazienna nr 16. Portail de la Maison des Esken. Etat avant la conservation. Dégradation visible de la pierre aux emplacements où les couches de plusieurs surpeints se sont émiettées



11. Toruń. Ul. Łazienna 16. Maskarony wmurowane w elewację. Stan daleko zaawansowanego rozpadu kamienia (fot. Wacław Górski)

11. Toruń. Rue Łazienna nr 16. Les meneaux de la façade. Etat de la dégradation des pierres très avancé



12. Gdańsk. Zbrojownia. Kopia popiersta w elewacji wschodniej (fot. Artur Wołosewicz)

12. Gdańsk. L'arsenal. Copie d'un buste de la façade est du bâtiment



13. Gdańsk. Długi Targ 43. Portal domu tzw. Sieni Gdańskiej. Ponad połowa elementów wymieniona na kopie (fot. Lech Krzyżanowski)

13. Gdańsk. Rue Długi Targ nr 43. Portail de la maison dite „Sień Gdańska”. Plus de la moitié des éléments remplacés par des copies

tykamy sztywne, bez wyrazu wykute detale²². W portalu domu nr 43 przy Długim Targu w Gdańsku (tzw. Gdańska Sień) (il. 13) autentyczne elementy tworzą już jedność z nowymi i tylko bardzo uważny odbiorca, wyczulony na te zagadnienia, potrafi bezbłędnie wykazać wszystkie różnice. Sztywna wydaje się natomiast, jeszcze po pół wieku kopia portalu z 1612 r. w tzw. Domu Opatów Pelplińskich w Gdańsku (il. 14), którego faktura odbiega od innych, współczesnych autentyków²³. Należy tu podkreślić, że istnieje kilka podstawowych technik wykonywania kopii, a wśród nich godna rozpatrzenia jest metoda odlewów, co obecnie — gdy mamy już metodę utrwalenia powierzchni oryginału i potrafimy wykonać masę

kamienną, nie wykazującą różnicy fakturalnej z naturalnym kamieniem (badania W. Domasłowskiego) — zdaje się ją faworyzować. Fakt wykonania pewnej ilości odlewów detali Kaplicy Zygmuntowskiej, doskonale spełniających dziś swą rolę, pozwala tę metodę zalecać dla celów konserwatorskich.

²² Sprawę konserwacji fasad Zbrojowni omawia Bernhard Schmid, *Danzig. Instantsetzung des grossen Zeughauses*. „Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreussen im Jahre 1911”, Danzig 1912, s. 7.

²³ Bernhard Schmid, *Danzig. Wiederherstellung des Hauses Elisabeth-Kirchgasse 3*. „Die Denkmalpflege in der Provinz Westpreussen im Jahre 1912”,

Danzig 1913. Sprawa tzw. sztywności faktury jest dyskusyjną, ponieważ na ogół zastrzeżenia formułujemy w oparciu o porównanie z dziełami, które od kilkuset lat znajdują się pod wpływem działania warunków atmosferycznych. Porównanie z dziełami kamiennymi, znajdującymi się we wnętrzach, zmusza niejednokrotnie do rewizji naszych poglądów.



14. Gdańsk. Ul. Elżbietańska 3. Portal tzw. Domu Opatów Pelplińskich. Kopia wykonana w 1911 r. (fot. Lech Krzyżanowski)

14. Gdańsk. Rue Elżbietańska nr 3. Portail de la maison dite „Maison des abbés de Pelplin”. Copie exécutée en 1911

Rzeźba kamienna — bodajże w większym stopniu, niż inne rodzaje dzieł plastycznych — jest związana z miejscem, dla którego została wykonana. Pomijam tu detale architektoniczne, kompozycje portalowe, rzeźby attykowe itd., które z natury rzeczy są związane z architekturą. Również inne dzieła — rzeźby pomnikowe, ogrodowe itp. były komponowane dla konkretnego otoczenia. Twórca myślał o swym

²⁴ Myślę o odpowiednim wnętrzu; jasnym, z zespołem skatalogowanych rzeźb, dostępnych dla widza, lapidarium prowadzącym swoją politykę gromadzenia rzeźb lub nawet ich odlewów, aby nadać kolekcji

dziele wyobrażając sobie otaczające akcenty architektoniczne, perspektywy, oświetlenie, zieleni itd. Pełny sens swego istnienia znajduje rzeźba wolnostojąca tylko w warunkach, dla których została wykonana. Przeniesiona w inne miejsce traci swoją skalę, podobnie jak Dawid Michała Anioła przeniesiony do Akademii. Fakt ten niewątpliwie powoduje niechęć do usunięcia rzeźby z pierwotnego otoczenia. Pewnym usprawiedliwieniem może być przekonanie, że dobra kopia potrafi być przez znacznie dłuższy czas — aniżeli nadwątlony oryginał — wartościowym komponentem układu przestrzennego. Jesteśmy zatem w stanie utrwalić ten układ w stanie względnie nienaruszonym. Gorzej znacznie przedstawia się sam los rzeźby przeniesionej z naturalnego miejsca. Słuszny w zasadzie postulat, aby pozostawiać wymienione rzeźby w zespole, z którego zostały ewakuowane (np. we wnętrzu pałacu, z którego elewacji pochodzą) nie jest w stanie zagwarantować im właściwej, a nawet zbliżonej do pierwotnej ekspozycji. Musimy być jednak przygotowani na te — że tak określe — nieuniknione straty. Celem działania jest przecież pragnienie uratowania autentyku.

Pozostaje jeszcze problem przeniesienia niektórych rzeźb do lapidariów, jeżeli nie ma należytych warunków na miejscu, lub gdy wyjątkowa klasa obiektu uzasadnia dołączenie go do istniejącej kolekcji rzeźby. Trzeba w tym miejscu zwrócić uwagę na fakt, że nie istnieje w Polsce lapidarium w pełnym tego słowa znaczeniu²⁴.

Na zakończenie pragnę ponownie podkreślić, że wymianę oryginałów na kopie uznaję za czynność ostateczną, która jest konieczna wówczas, gdy inne zabiegi nie mogą dać już pozytywnego rezultatu. Wydaje się jednak, że przy obecnym katastrofalnym stanie zabytków rzeźby kamiennej, czysto teoretyczne dyskusje nad słusnością zasady wymiany najcenniejszych i najbardziej zagrożonych obiektów na kopie są próbą odwlekania nieuniknionej konieczności. Doświadczenia, jakie uzyskaliśmy w ciągu długich lat obserwacji i rozważań konserwatorskich, wskazują jednoznacznie, że nadszedł czas na działanie.

dr Lech Krzyżanowski
Ośrodek Dokumentacji Zabytków
Warszawa

charakter nieprzypadkowy. Zaczątki takiego lapidarium anonsuje wrocławskie Muzeum Architektury i Odbudowy.

REMPLACEMENT DE L'ORIGINAL PAR LA COPIE-MOYEN DE CONSERVATION DE LA SCULPTURE EN PIERRE

La sculpture en pierre, décorant l'extérieur des bâtiments fait le sujet de cet article. Ce genre de monuments constitue un ensemble d'éléments historiques exposés à un procès de dégradation rapide surtout dans des conditions d'infection de plus en plus poussée, causée par les fumées et les gaz d'échappement. Les conservateurs, peu convaincus de l'efficacité des méthodes chimiques de conservation, manifestent une activité insuffisante. Un autre facteur exerçant peut-être une plus grande influence sur l'attitude des conservateurs est le culte, à l'avis de l'auteur, quelque peu exagéré de l'authenticité de l'objet d'art. Ce culte consiste en la conviction bien arrêtée qu'une sculpture ancienne, même si elle est menacée de destruction complète, ne devrait pas être remplacée par une copie, car de ce fait l'objet en question perd toute valeur d'authenticité. En résultat, bien souvent des sculptures architectoniques, des sculptures de jardin et d'autres subissent une déformation très poussée, atteintes par la corrosion. Pourtant on les laisse „in situ”.

Un endommagement de l'oeuvre plastique ne répond plus aux conceptions de l'artiste, il les fausse en présentant d'autres valeurs qui n'entraient point dans les desseins du créateur. Il lui manque ce qui constituait jadis sa valeur artistique — la forme complète. Cette appréciation esthétique devrait être prise en considération dans chaque discussion entre conservateurs portant sur la conservation des oeuvres endommagées.

Le fait de connaître certaines cultures, telles que l'antiquité, uniquement grâce aux oeuvres endommagées, ne peut constituer une prémisse d'appréciation positive des objets en partie détruits. Le premier devoir de la conservation consiste à conserver l'oeuvre complète. L'acceptation des objets en partie détruits, le fait de leur accorder une certaine estime est imposée par la dégradation de la matière. Il ne faudrait pas oublier que cette situation est forcée et que l'on se trouve en face des débris de la composi-

tion originale. Le souci de conserver les sculptures authentiques impose la nécessité de remplacer les oeuvres originales par des copies. Dans la pratique de conservation en Pologne, ce procédé, à l'encontre, par exemple, des activités déployées par les conservateurs italiens, n'est presque jamais admis, reconnu même bien souvent comme portant atteinte aux principales règles de la conservation. En se servant de quelques exemples choisis, l'auteur démontre qu'un culte exagéré de l'original a ses mauvais côtés et qu'il a même entraîné la destruction complète des sculptures. Le portail ou la sculpture faisant partie de la façade d'un bâtiment, remplacée à temps par une copie, continue de jouer son rôle d'élément dans la composition architectonique. L'original placé à l'intérieur du bâtiment dont il décorait la façade garantit au visiteur le contact avec l'oeuvre authentique.

Les méthodes de durcissement des pierres à l'aide des moyens chimiques, malgré des résultats sérieux déjà obtenus dans ce domaine, ne garantissent pas encore leur pleine durabilité. Le durcissement de la surface ou même de la structure de la pierre (par la méthode élaborée à Toruń) peut aider à l'exécution du moule en pierre artificielle de la sculpture ancienne ou bien lui garantir la résistance pour la durée que prendrait l'exécution de la copie suivant une autre méthode. Le durcissement de la pierre peut dans certains cas retarder la nécessité de remplacer l'original par la copie, néanmoins si le procès de la dégradation de la pierre a déjà commencé, il faut s'attendre à la nécessité d'exécuter la copie.

L'article examine de divers facteurs qui devraient être pris en considération lors de l'exécution de la copie (qualité de la pierre, technique de l'exécution originale, localisation convenable de l'oeuvre originale elle-même, etc). La copie ne doit être exécutée qu'en cas de nécessité extrême, néanmoins il faut se décider à employer ce procédé car le temps joue au désavantage de l'oeuvre d'art originale.