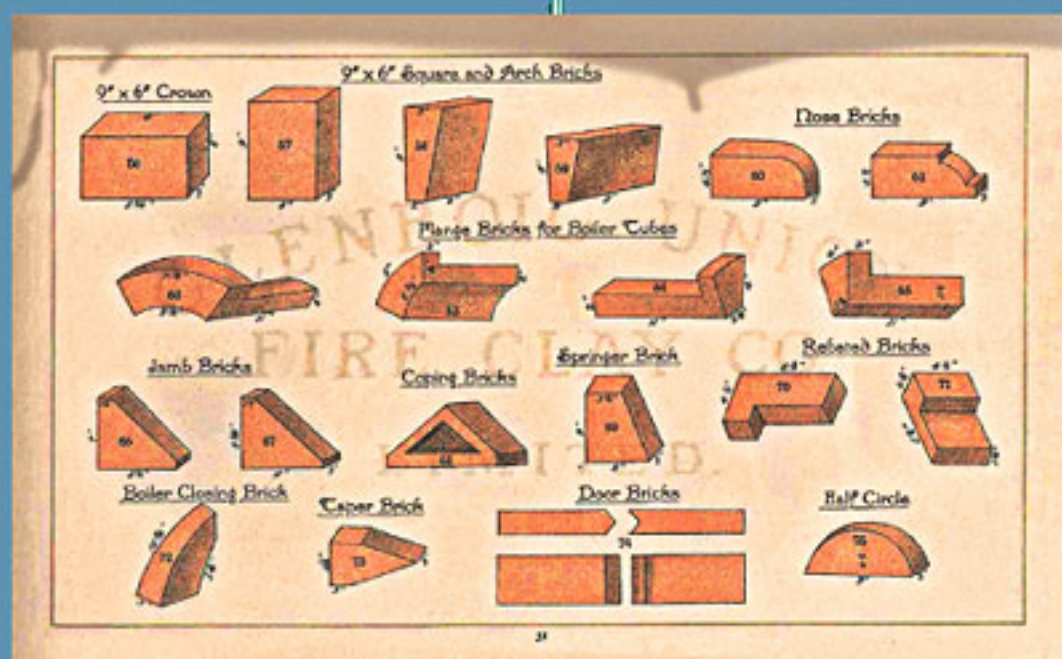


Ochrona Zabytków

Nr 3

2008



cena 25,00 zł (0% VAT)

**„PARKI ZABYTKOWE – OCHRONA I KONSERWACJA”
Seminarium, Warszawa, 16-17 czerwca 2009 r.**

W dniach 16-17 czerwca 2009 r. odbyło się w Warszawie seminarium „Parki zabytkowe – ochrona i konserwacja”, którego organizatorem był Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków. W seminarium wzięli udział pracownicy wojewódzkich urzędów ochrony zabytków i ich delegatur zajmujący się zielenią zabytkową, przedstawiciele środowisk naukowych oraz pracownicy KOBiDZ.

Celem seminarium było omówienie wielu istotnych kwestii dotyczących ochrony i konserwacji parków i ogrodów zabytkowych, stanu ich zachowania, sposobów zarządzania i użytkowania. W wystąpieniach poruszono zagadnienia wzajemnych relacji wartości kulturowych i przyrodniczych w parkach zabytkowych, omówiono problemy konserwatorskie na przykładzie wybranych parków województwa mazowieckiego oraz problematykę wpisów parków do rejestru zabytków. Odniesiono się do zagadnień prawnych związanych z kompetencjami wojewódzkich konserwatorów zabytków w zakresie udzielania zezwoleń na wycięcie drzew i krzewów oraz z niespójnością przepisów o ochronie przyrody i ochronie zabytków. Przedstawiono zasady sporządzania dokumentacji konserwatorskich, prowadzenia badań w parkach i ogrodach zabytkowych oraz opracowywania doborów materiałowych.

Na przykładzie Ogrodu Branickich w Białymstoku zaprezentowano proces organizacji kompleksowych działań konserwatorskich, ze szczególnym zwróceniem uwagi na możliwości pozyskiwania środków finansowych i prowadzenia działań



1. Wystąpienie powitalne dyrektora KOBiDZ, dr. inż. arch. Marcina Gawlickiego. Wszystkie fot. H. Galka.

1. Welcome by Dr. engineer architect Marcin Gawlicki, head of the National Heritage Board of Poland. All photos: H. Galka.

z zakresu promocji społecznej. Omówiono również problemy związane z tworzeniem przez KOBiDZ nowej *Listy preferencyjnej zabytkowych parków i ogrodów dla Narodowego Funduszu Ochrony Środowiska i Gospodarki Wodnej*, zaś przedstawiciel Funduszu uściślił, jakie zadania instytucja ta może dofinansować.

Jeden z bloków seminarium poświęcono sprawie pielęgnacji drzew, dyskutując nad zasadami cięcia, metodami oceny zagrożeń, jakie mogą powodować drzewa w parkach zabytkowych, problemami odnawiania alei zabytkowych oraz sposobami bezinwazyjnego wykrywania defektów wewnątrz pni. Zwrócono również uwagę na możli-

wość podnoszenia kwalifikacji w ramach szkoleń uwzględniających europejskie normy dotyczące prac przy drzewach.

Na zakończenie przedstawiono przykłady parków i ogrodów zabytkowych, w których w ostatnich latach przeprowadzono działania konserwatorskie – park w Łańcucie, Łazienki Królewskie w Warszawie oraz ogród na Wawelu.

Wygłoszone w trakcie obrad wystąpienia zostaną opublikowane w „Kurierze Konserwatorskim”. Organizatorzy zaproponowali, aby seminarium miało charakter cykliczny. Kolejne spotkanie poświęcone zieleni zabytkowej planowane jest na 2010 r.

Dorota Sikora

”HISTORICAL PARKS – PROTECTION AND CONSERVATION”

Seminar, Warsaw, 16-17 June 2009

The organiser of the seminar on “Historical Parks – Protection and Conservation,” held in Warsaw on 16-17 June 2009, was the National Heritage Board of Poland. The seminar was attended by the staff

of the voivodship offices for the protection of historical monuments and their delegatures dealing with historical vegetation, representatives of science, and employees of the National Heritage Board of Poland.

The purpose of the seminar was to discuss numerous essential questions pertaining to the protection and conservation of historical parks and gardens, the state of their preservation, and the ways of their administration and use. The participants also considered problems associated with the creation by the National Board of a new reference list of historical parks and gardens for the National Fund for the Protection of the Natural Environment and Water Management, while a representative of the Fund defined the tasks that this institution can finance. One of the seminar blocks dealt with tree cultivation, and the debates ended with a presentation of examples of historical parks and gardens, which in recent years were subjected to conservation.

The next meeting will be held in 2010.



2. Uczestnicy seminarium: pracownicy służb konserwatorskich zajmujący się zielenią zabytkową, przedstawiciele środowisk naukowych oraz specjaliści z KOBiDZ.

2. The seminar participants: conservation services staff dealing with historical vegetation, representatives of scientific circles and National Heritage Board specialists.

SEMINARIUM „CYFROWE DZIEDZICTWO – KULTURA DLA PRZYSZŁOŚCI” Warszawa, 17 czerwca 2009 r.

Dnia 17 czerwca 2009 r. w Sali Kolumnowej Sejmu RP, w ramach obchodów Światowego Dnia Społeczeństwa Informacyjnego, odbyło się Seminarium „Cyfrowe dziedzictwo – kultura dla przyszłości” pod honorowym patronatem Marszałka Sejmu RP Bronisława Komorowskiego, Wicepremiera i Ministra Spraw Wewnętrznych i Administracji Grzegorza Schetyny, Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego. Seminarium zorganizowane zostało przez Polski Komitet ds. UNESCO oraz Ministerstwo Spraw Wewnętrznych i Administracji, Ministerstwo

Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Bibliotekę Narodową, Naczelną Dyрекcję Archiwów Państwowych, Polskie Towarzystwo Informatyczne we współpracy z Kino Polska Dystrybucja Sp. z o.o.

Seminarium, skierowane do przedstawicieli władz i administracji państwowej oraz instytucji mających wpływ na kształtowanie polityki w dziedzinie ochrony i udostępniania dziedzictwa, miało na celu prezentację problematyki digitalizacji dóbr kultury, przechowywania i udostępniania zasobów cyfrowych, w powiązaniu z zagadnieniami polityki państwa, a w szczególności

z przyjętą przez rząd w grudniu 2008 r. „Strategią rozwoju społeczeństwa informacyjnego w Polsce do 2013 roku”. Kluczowe znaczenie strategiczne mają także dokumenty, takie jak: Komunikat Komisji do Parlamentu Europejskiego, Rady, Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-Społecznego oraz Komitetu Regionów z dnia 24 sierpnia 2006 r. w sprawie digitalizacji i udostępnienia w Internecie dorobku kulturowego oraz w sprawie ochrony zasobów cyfrowych (2006/585/WE), Komunikat Komisji do Parlamentu Europejskiego, Rady i Europejskiego Komitetu Ekonomiczno-

-Społecznego z dnia 14 lutego 2007 r. w sprawie informacji naukowej w epoce cyfrowej: dostęp, rozpowszechnianie i konserwacja (SEC [2007]181), Rezolucja Parlamentu Europejskiego z dnia 27 września 2007 r. w sprawie i2010: europejska biblioteka cyfrowa (2006/2040 [INI]) oraz Karta w sprawie zachowania dziedzictwa cyfrowego przyjęta na 32. sesji Konferencji Generalnej UNESCO w dniu 15 października 2003 r.

Obrady rozpoczęły się od wystąpienia przedstawicieli Rządu RP, którzy podkreślili wagę digitalizacji dziedzictwa narodowego oraz właściwego przechowywania i udostępniania przez Internet polskich obiektów cyfrowych dla obecności polskiej kultury w obiegu europejskim i światowym oraz dla tożsamości polskiego społeczeństwa. Podsekretarz Stanu w MKiDN Tomasz Merta, Generalny Konser-

wator Zabytków, określił cyfryzację jako potężne narzędzie wspomagające ochronę dziedzictwa kulturowego, jako szansę na dobrą edukację i popularyzację. Wskazał także problemy wymagające rozwiązania, takie jak: kwestia praw autorских przy udostępnianiu zasobów w Internecie; problem kosztów – proces digitalizacji jest bardzo kosztowny, a liczba danych dostępnych w sieci będzie się zwiększała; problem autentyczności i percepcji. Ponadto, nawiązując do Karty UNESCO, zwrócił uwagę na nowy obszar związany z archiwizacją stron internetowych jako dziedzictwa, aby następne pokolenia miały dostęp do źródeł wiedzy tworzonych w naszych czasach.

Następnie przybliżone zostały podstawowe problemy związane z digitalizacją, w podziale na trzy grupy tematyczne: potrzeby finansowe i związane z tym budżetowe

finansowanie digitalizacji oraz budowy repozytoriów cyfrowych, zmiany legislacyjne pozwalające na archiwizację stron internetowych i zmiany w zakresie prawa autorskiego oraz dziedzictwo audiowizualne.

Kolejną sesję poświęcono prezentacji praktycznych przykładów podejmowanych działań – projektów realizowanych w Polsce w dziedzinie digitalizacji oraz udostępniania i przechowywania dziedzictwa cyfrowego w bibliotekach, archiwach, muzeach.

W podsumowaniu seminarium podkreślono znaczenie otwartości i dostępności zasobów cyfrowych. Kluczowa dla podejmowania decyzji jest świadomość, że cyfryzacja to nie plan na pięć czy siedem lat, ale permanentne działanie związane ze zmianą cywilizacyjną.

Anetta Kępczyńska-Walczak

SEMINAR ON "DIGITAL HERITAGE – CULTURE FOR THE FUTURE"

Warsaw, 17 June 2009

The "Digital Heritage – Culture for the Future" seminar held on 17 June 2009 in the Column Hall of the Sejm of the Republic of Poland was part of the celebrations of World Information Day. The event was addressed to representatives of the authorities and the state administration as well as institutions that influence policies con-

cerned with the protection and access of the national heritage. The intention of the seminar was to present the digitalisation of the national heritage and the suitable storage and access of Polish digital objects via the internet for the sake of the presence of Polish culture in Europe and the world as well as for the identity of Polish society.

The seminar discussed fundamental problems associated with digitalisation and examples of projects implemented in Poland. The summary stressed that digitalisation is not tantamount to plans for the next five or seven years, but signifies permanent activity connected with civilisational transformation.

33. SESJA KOMITETU ŚWIATOWEGO DZIEDZICTWA UNESCO

Sewilla, 22-30 czerwca 2009 r.

W dniach 22-30 czerwca 2009 r. w Sewilli w Hiszpanii odbyła się 33. sesja Komitetu Światowego Dziedzictwa UNESCO. Wzięło

w niej udział ponad 1000 osób, oficjalnych przedstawicieli poszczególnych krajów-sygnatariuszy Konwencji UNESCO w sprawie ochro-

ny światowego dziedzictwa kulturowego i naturalnego z 1972 r. oraz organizacji i stowarzyszeń zajmujących się ochroną dziedzictwa.



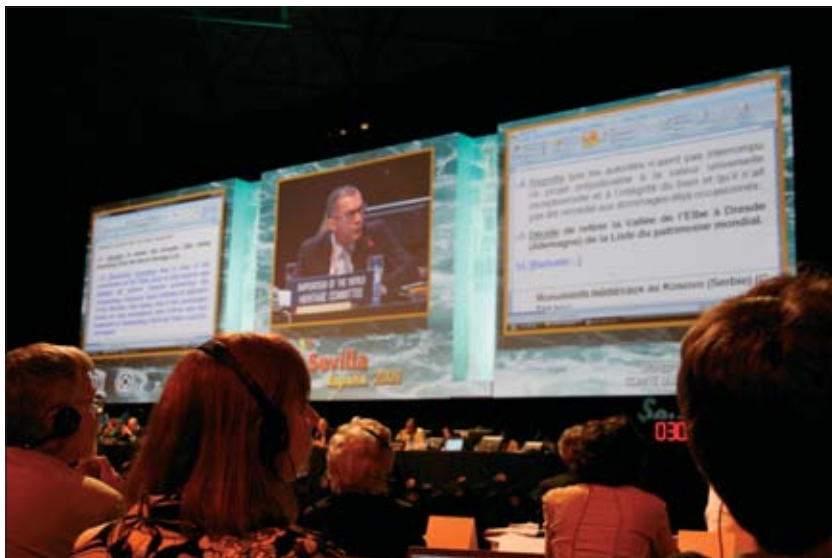
1. Obrady Komitetu Światowego Dziedzictwa UNESCO. Wszystkie fot. K. Piotrowska-Nosek.

1. Debates of the UNESCO World Heritage Committee. All photos: K. Piotrowska-Nosek.

W sesji wzięła udział sześcioposobowa delegacja polska pod przewodnictwem dr. inż. arch. Marcina Gawlickiego, dyrektora KOBiDZ i przewodniczącego Komitetu ds. Światowego Dziedzictwa Kulturowego w Polsce.

Głównym wydarzeniem, które zdominowało tegoroczne posiedzenie było skreślenie z Listy Światowego Dziedzictwa drezdeńskiej doliny Łaby, wpisanej na Listę w 2004 r. jako krajobraz kulturowy. Powodem skreślenia była budowa czteropasmowego mostu w samym sercu doliny, co zdaniem ekspertów ICOMOS i Komitetu Światowego Dziedzictwa UNESCO sprawiło, że miejsce utraciło określoną w momencie wpisu „wyjątkową uniwersalną wartość”. Decyzję poprzedziła sześciogodzinna dyskusja, będąca kontynuacją dyskusji

z poprzednich sesji, poczynając od sesji w Wilnie w 2006 r. Był to niezwykle czytelny sygnał mówiący



2. Tajne głosowanie nad skreśleniem drezdeńskiej doliny Łaby z Listy Światowego Dziedzictwa.

2. Secret voting on deleting the Dresden Elbe valley from the World Heritage List.

o tym, że Komitet bardzo poważnie traktuje wszelkiego rodzaju zobowiązania państw-stron Konwencji do zapewnienia właściwego standardu konserwatorskiego i odpowiedniej ochrony miejscom światowego dziedzictwa.

Obecnie, po zakończeniu tegorocznej sesji Komitetu, Lista Światowego Dziedzictwa liczy 890 dóbr. Wśród 13 nowych miejsc znalazły się m.in.: holenderska i niemiecka część Morza Wattowego, Dolomity we Włoszech, Stoclet House w Brukseli, Wieża Herkulesa w Hiszpanii, La Chaux-de-Fonds – miasto w Szwajcarii słynące z tradycji zegarmistrzowskich oraz akwedukt i kanał Pontcysyllte w Wielkiej Brytanii.

Kolejna sesja odbędzie się w stolicy Brazylii – Brasílii.

Katarzyna Piotrowska-Nosek

33rd SESSION OF THE UNESCO WORLD HERITAGE COMMITTEE Seville, 22-30 June 2009

The 33rd Session of the UNESCO World Heritage Committee held on 22-30 June 2009 in Seville added 13 new entries to the World Heritage List.

The main event, which dominated the session, was the deletion from the List of the Dresden Elbe valley, included in 2004 as a cultural landscape. The decision was

motivated by the construction of a four-lane bridge in the very heart of the valley. At present, after this year's session, the World Heritage List contains 890 entries.

WOLONTARIUSZE RATUJĄ DZIEDZICTWO KULTUROWE

W okresie wakacyjnym Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków, we współpracy z instytucjami i organizacjami pozarządowymi, zorganizował pod hasłem „Przyjedź, odkryj i ocal od zapomnienia” dwa obozy archeologiczno-konserwatorskie, których uczestnikami byli wolontariusze, osoby w wieku 18-26 lat. Mogli oni znaleźć się w grupie, której celem było ratowanie (oczyszczanie, uczynienie) relikwów mazurskich wiosek w lasach Puszczy Piskiej, w woj. warmińsko-mazurskim, opuszczonych i zniszczonych po 1945 r., lub zdecydować się na udział w klasycznych badaniach archeologicznych odbywających się w okolicach pałacu Koniecpolskich w Koniecpolu, w woj. śląskim. Obydwa obozy trwały po dwa tygodnie.

Partnerami projektu realizowanego pod nazwą „Zaginione wioski Puszczy Piskiej” były: Stowarzyszenie „Sadyba”, Fundacja „Borussia” oraz Nadleśnictwo Pisz, natomiast do drugiego, przeprowadzonego w Koniecpolu, włączył się Instytut Archeologii Uniwersytetu Łódzkiego. Za realizację poszczególnych projektów odpowiadały Regionalne Ośrodki Badań i Dokumentacji Zabytków, odpowiednio w Olsztynie i Katowicach.

Na ogłoszenie o zapisach na obozy odpowiedziało około 130 osób z całej Polski, z których wybrano dwie dziesiątki, głównie studentów z kierunków nie związanych z archeologią czy historią, a więc pedagogów, polonistów, socjologów, kulturoznawców i innych. W obozie w Puszczy Piskiej udział wzięli także, na zaproszenie Fundacji „Borussia”, wolontariusze z Niemiec oraz Rosji, a w obozie w Koniecpolu studenci archeologii z Uniwersytetu Łódzkiego.



1. Wolontariusze przy pracy na opuszczonym mazurskim cmentarzu w Puszczy Piskiej. Fot. I. Liżewska.

1. Volunteers working in an abandoned Mazurian cemetery in Piska Forest. Photo: I. Liżewska.

Część programu obozów stanowiły warsztaty. Dzięki nim wolontariusze mogli wymieniać się spostrzeżeniami na temat stanu zabytków i opieki nad nimi, zrozumieć, czym jest zabytek, dowiedzieć się, jakie problemy dotyczą dziedzictwa kulturowego, np. prowadząc wśród okolicznych mieszkańców badania socjologiczne. Niezwykle ciekawie przebiegała dyskusja nad powszechnym obecnie problemem współistnienia nowoczesnych konstrukcji i zabytkowej zabudowy. Jako podkład do rozmowy służyła makieta miasta zrobiona z kartonów przez wolontariuszy. W czasie dyskusji wolontariusze odgrywali role konserwatorów zabytków, deweloperów oraz mieszkańców.

Oprócz osiągniętych celów dydaktycznych praca wolontariuszy przyniosła także i inne, konkretne efekty: badania archeologiczne pozwoliły określić przebieg murów ota-

czających zabytkowy pałac w Koniecpolu, a dzięki pracom konserwatorskim w lasach Puszczy Piskiej przywrócona została pamięć o opuszczonych wsiach i cmentarzach. W ten sposób wolontariusze mogli dorzucić swoją cegiełkę do ratowania polskiego dziedzictwa kulturowego.

Ci młodzi ludzie będą w przyszłości decydować o losach zabytków. Celem obozów było uświadomienie im, że każdy zabytek to niepowtarzalna część naszego dziedzictwa. Znane zabytki z pewnością dadzą sobie radę, co jednak z zabytkami lokalnymi: z dworkami, kamienicami, cmentarzami, które nie mają szans na zaistnienie w mediach? Ratunkiem dla tych zabytków jest społeczeństwo świadome ich wartości.

Obydwa obozy okazały się niezwykle udane, a praca z ich uczestnikami spełniła swoje zadanie –

wolontariusze wracali do domów z przekonaniem, że los zabytków zależy od każdego człowieka, nie tylko od służb konserwatorskich. Warto więc kontynuować ten projekt, dążąc przy tym do tego, aby

taki obóz – coś w rodzaju szkoły kultury – organizowany był w każdym województwie. Do realizacji tego pomysłu potrzeba jednak współpracy lokalnych instytucji, zainteresowanych opieką nad dziedzic-

twem kulturowym, tak jak to się stało w przypadku Puszczy Piskiej.

*Adam Lisiecki,
Iwona Liżewska*

VOLUNTEERS SAVE CULTURAL HERITAGE

During the summer vacations the National Heritage Board of Poland, cooperating with non-government organisations and institutions, held two archaeological-conservation camps intended for volunteers, and organised under the slogan: "Come, discover and save from oblivion". The participants, aged 18-26, could choose

between saving the relics of Mazurian villages in Piska Forest or studying the Koniecpolski palace in Koniecpol. Both camps lasted for a fortnight.

The camp programmes included workshops. Alongside the attained didactic objectives, the work performed by the volunteers produced also other concrete effects:

the archaeological investigations made it possible to determine the walls surrounding the palace in Koniecpol, and the conservation carried out in Piska Forest restored recollections about abandoned villages and cemeteries. In this fashion, the volunteers could make their contribution to saving Polish cultural heritage.

INFORMACJA O PRENUMERACIE

Prenumeratę „Ochrony Zabytków” można zamówić za pośrednictwem:

■ 1. RUCH SA

Informacji o warunkach prenumeraty i sposobie zamawiania udziela „RUCH” SA Oddział Krajowej Dystrybucji Prasy, 01-248 Warszawa, ul. Jana Kazimierza 31/33; tel. (0 22) 532 87 31, 532 88 20, 532 88 16, fax (0 22) 532 87 32; www.ruch.pol.pl, prenumerata@okdp.ruch.com.pl

■ 2. Firma AMOS

01-785 Warszawa, ul. Broniewskiego 8a; tel. (0 22) 639 73 67; biuro@amos.waw.pl

■ 3. GARMOND PRESS SA

01-106 Warszawa, ul. Nakielska 3; tel./fax (0 22) 836 69 21; prenwarszawa@garmond.com.pl

■ 4. INMEDIO Sp. z o.o.

90-446 Łódź, ul. Kościuszki 132; tel./fax (0 42) 636 44 47; prenumerata@inmedio.com.pl

■ 5. KOLPORTER SA

05-080 Izabelin, Mościska, ul. Bakaliowa 3; tel. (0 22) 355 05 65(66), fax (0 22) 355 05 67(68); prasowa.sc@kolporter.com.pl

■ 6. DOM HANDLOWY NAUKI Sp. z o.o.

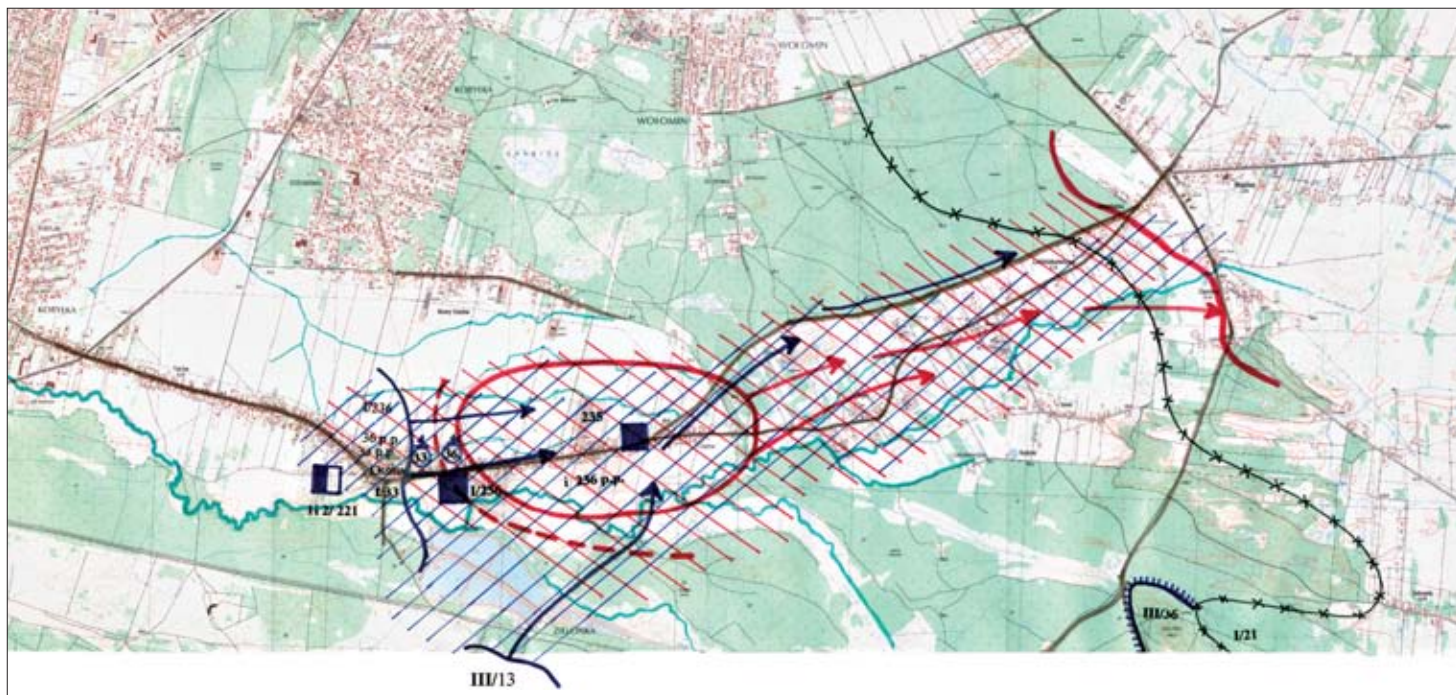
02-352 Warszawa, ul. Szczeńśliwicka 2/17; tel. (0 22) 658 15 58, tel./fax (0 22) 822 98 69; ksiegarnia@dhn.pl, czasopismakraj@dhn.pl

Wydawnictwa Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków do nabycia w siedzibie przy ul. Kopernika 36/40, 00-328 Warszawa, pok. 123, w godz. 9.00-14.00, tel. (022) 826 93 52.

Zamówienia można składać za pośrednictwem poczty elektronicznej: wydawnictwa@kobidz.pl.

Spis dostępnych publikacji na stronie internetowej: www.kobidz.pl

OSSÓW – WROTA BITWY WARSZAWSKIEJ 1920 ROKU – PARK KULTUROWY NA HISTORYCZNYM SZLAKU



1. Schematyczne przedstawienie pola bitwy pod Ossowem i Leśniakowizną (kolorem niebieskim oznaczono ruchy wojsk polskich, kolorem czerwonym - wojsk bolszewickich). Rys. A. Dymek.

1. Schematic depiction of the battlefield at Ossów and Leśniakowizna (blue marks the movement of the Polish armies, red - of the Bolshevik armies). Drawing: A. Dymek.

Tworzenie parków kulturowych jest wyrazem troski lokalnej społeczności i samorządów o zachowanie występującego na danym terenie cennego krajobrazu kulturowego, rozumianego zgodnie z zapisem w Ustawie o ochronie i opiece nad zabytkami jako „przestrzeń historycznie ukształtowana w wyniku działalności człowieka, zawierająca wytwory cywilizacji oraz elementy przyrodnicze”. Jak pokazuje pięcioletnia już praktyka tworzenia parków kulturowych, tego rodzaju umowa społeczna, jako ściśle związana z zarządzaniem przestrzenią, wymaga dużego zaangażowania wszystkich jej uczestników, jak również pogodzenia, przy użyciu wielu formalnoprawnych narzędzi, różnorodnych, często sprzecznych ze sobą interesów, czego efekty zwykle są rozłożone

w czasie. Taka sytuacja powoduje, że wiele z podejmowanych na Mazowszu prób utworzenia parków kulturowych w rezultacie nie przyniosło usankcjonowanych prawnie skutków. Powołany w kwietniu 2009 r. park kulturowy Ossów – Wrota Bitwy Warszawskiej 1920 Roku jest zatem pierwszym parkiem kulturowym w woj. mazowieckim. Stanowi on również interesujący przykład współpracy samorządowej między gminami i powiatem. Nazwa parku: Ossów – Wrota Bitwy Warszawskiej 1920 Roku, związana z wydarzeniami historycznymi, odwołuje się jednocześnie do niezwykle istotnego dla regionu przedsięwzięcia polegającego na organizowaniu systemu ochrony i upamiętnienia wielu ważnych miejsc Bitwy Warszawskiej 1920 r.



2. Plan okolic Ossowa z zaznaczonymi miejscami upamiętnień. Ze zbiorów archiwum Urzędu Miasta w Wołominie.

2. Plan of the region of Ossów with marked commemoration sites. From the collections of the archive of the Town Office in Wołomin.

Bitwa Warszawska była przełomowym momentem w wojnie polsko-bolszewickiej (1919-1921). Dla podkreślenia jej rangi zwykło się nazywać ją osiemnastą decydującą bitwą w dziejach świata lub cudem nad Wisłą. Polska, która dopiero odzyskała niepodległość, stanowiła dla bolszewików zaledwie cel taktyczny, ich główną bowiem misją było udzielenie pomocy komunistom, którzy w tym czasie próbowali wszcząć rewolucję w Niemczech i w krajach powstałych z rozpadu Austro-Węgier. Szlak zaciętych walk ze znacznie liczniejszym i silniejszym napastnikiem zajmuje terytorium o powierzchni przekraczającej 40 tysięcy km². Teren samej bitwy obejmuje swym zasięgiem większość obecnych województw mazowieckiego, podlaskiego, lubelskiego oraz, w mniejszym stopniu, województw kujawsko-pomorskiego i warmińsko-mazurskiego. Działania wojenne prowadzono zasadniczo na trzech obszarach bojowych: pierwsza armia zajęła linię obrony ciągnącą się od przedmieść Warszawy, poprzez Radzymin i okolice, Ossów, Wołomin, Tłuszcz, po Mińsk Mazowiecki i Wyszków; piąta armia operowała nad Wkrą w pasie od Modlina do Płońska, w rejonie miejscowości: Borkowo, Wrona, Sochocin, Nowe Miasto, Ciechanów, Nasielsk, Działdowo, Brodnica, Sierpc, Płock, Mława, Chorzele; manewr grupy uderzeniowej znad Wieprza obejmował m.in.: Garwolin, Kolbiel, Łuków, Parzew, Cyców, Kock, Kolno, Białystok i wiele innych mniejszych miejscowości¹.

Działania bojowe w okolicach Ossowa, niewielkiej wsi w gminie Wołomin, toczyły się 13-14 sierpnia 1920 r. Były to walki o przełamanie polskiej obrony, rozpoczęte przez rosyjską 79. brygadę strzelców i prowadzone w dwóch równoległych kierunkach:

na Wołomin oraz na Leśniakowiznę i Ossów². Z taktycznego punktu widzenia większe znaczenie dla polskiej strony posiadał bój pod Wołominem, jednak w tradycji rangę przełomowego dla dalszych losów bitwy zyskał bój pod Leśniakowizną i Ossowem. Tam właśnie poległ ksiądz Ignacy Skorupka, kapelan 236. ochotniczego pułku piechoty, złożonego w dużej mierze z uczniów warszawskiego Liceum im. Króla Władysława IV na Pradze Północ. Zapisane we wspomnieniach uczestników słowa księdza Skorupki o zwycięstwie, które wygłosił podczas mszy polowej w Ząbkach oraz bohaterska śmierć kapelana nadały sukcesom polskich oddziałów pod Ossowem wymiar niemal nadprzyrodzony³. Taką też ocenę tych walk odnajdujemy w opisie miejscowości zawartym w przewodniku turystycznym z 1932 r., gdzie czytamy: „Ossów nie dał rezultatu, lecz jednak zatrzymał ruch nieprzyjaciela”⁴.

Pole bitwy pod Ossowem zajmowało teren bardzo rozległy, przy czym nie było specjalnie uzbrojone okopami ani innymi budowlami militarnymi, dlatego też w dzisiejszym krajobrazie wsi, który, co warto zaznaczyć, pozostał w niewielkim stopniu zmieniony, występują głównie różnego rodzaju formy upamiętnienia konkretnych wydarzeń. Należy do nich potężny drewniany krzyż ustawiony w miejscu śmierci księdza Ignacego Skorupki na polach ossowskich⁵. Księdzu Skorupce poświęcony jest również pomnik w kształcie obelisku ustawiony w Ossowie przy ul. Matarewicza, w pobliżu chałupy, do której przeniesiono po bitwie zwłoki kapelana. W kompleksie leśnym należącym do poligonu wojskowego, już na terenie gminy Zielonka, znajduje się cmentarz wojenny. Powstał on w miejscu, gdzie po



3. Krzyż upamiętniający miejsce śmierci księdza Ignacego Skorupki pod Ossowem, 1933 r. Fot. ze zbiorów Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.

3. Cross commemorating the site of the death of Rev. Ignacy Skorupka at Ossów, 1933. Photo: from the collections of the Archive of Mechanical Documentation in Warsaw.



4. Krzyż upamiętniający miejsce śmierci księdza Ignacego Skorupki pod Ossowem, 2008 r. Fot. M. Szulińska.

4. Cross commemorating the site of the death of Rev. Ignacy Skorupka at Ossów, 2008. Photo: M. Szulińska.



5. Uroczystość odsłonięcia obelisku ku czci księdza Ignacego Skorupki w Ossowie, 1939 r. Fot. ze zbiorów Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.

5. Ceremony of unveiling an obelisk in honour of Rev. Ignacy Skorupka in Ossów, 1939. Photo: from the collections of the Archive of Mechanical Documentation in Warsaw

bitwie w 9 zbiorowych mogiłach złożono ciała żołnierzy polskich. Ustawiono tu krzyż, poświęcony we wrześniu 1920 r., a w 1924 r. w rocznicę bitwy odsłonięto pomnik ku czci poległych pod Ossowem. Obecną kaplicę pw. Matki Boskiej Zwycięskiej zbudowano w 1928 r. według projektu prof. Brunona Zborowskiego, a cmentarz otoczono murem ceglany. W 1929 r. wzniesiono obelisk z wyrytymi

6. Obelisk ku czci księdza Ignacego Skorupki w Ossowie, 2008 r. Fot. M. Szulińska.

6. Obelisk in honour of Rev. Ignacy Skorupko in Ossów, 2008. Photo: M. Szulińska.





7. Cmentarz wojenny pod Ossowem, odsłonięcie pomnika ku czci poległych w bitwie, 1924 r. Fot. ze zbiorów Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie.

7. War cemetery at Ossów, the unveiling of a monument in honour of those fallen in battle, 1924. Photo: from the collections of the Archive of Mechanical Documentation in Warsaw.

ementarza. W ramach prac porządkowych odbudowano zniszczoną kaplicę cmentarną, która w 1982 r. została rozbudowana według projektu prof. Lecha Dunina i Feliksa Dzierżanowskiego. W 1996 r. odsłonięto głaz poświęcony gen. Józefowi Hallerowi, na którego miejscu zbudowano następnie pomnik generała autorstwa Stanisława Szwechowicza.

W Ossowie występują jeszcze inne formy upamiętnienia bitwy. Są to dwa krzyże: jeden,



8. Cmentarz wojenny pod Ossowem, pomnik ku czci poległych w bitwie oraz pomnik gen. Józefa Hallera (po lewej), 2008 r. Fot. M. Szulińska.

8. War cemetery at Ossów, monument in honour of those fallen in battle and a statue of General Józef Haller (to the left), 2008. Photo: M. Szulińska.

nazwiskami poległych. W 1932 r. w kaplicy cmentarnej umieszczony został obraz Matki Boskiej Częstochowskiej pędzla paulina o. Franciszka Jędrzejczyka. W 1933 r. obok kaplicy zbudowano dzwonicę. Po II wojnie światowej cmentarz włączono w obręb poligonu, co przyczyniło się do jego zaniedbania i zniszczenia. Dopiero w 1977 r. oficjalnie przesunięto granicę poligonu poza teren

usytuowany przy ul. Matarewicza, od strony Turawa, z wyrytą datą „1920”, według mieszkańców stoi w miejscu, do którego najdalej doszli Rosjanie, drugi, przy zbiegu ul. Matarewicza i drogi prowadzącej na cmentarz, stoi tam, gdzie po bitwie znoszono zabitych. W obecnych czasach powstały m.in.: pomnik księdza Ignacego Skorupki oraz pawilon ekspozycyjny z Panoramą Ossowską, zlokalizowane



9. Ossów, pawilon ekspozycyjny z Panoramą Ossowską. Fot. A. Dymek.
 9. Ossów, exposition pavilion with the Ossów Panorama. Photo: A. Dymek.

przed szkołą podstawową. W pawilonie znajduje się model plastyczny terenu walk 1920 r., a także mapy, zdjęcia i pamiątki związane z bitwą. Przed remizą strażacką ustawiono zegar słoneczny, na obelisku którego umieszczono tablice z oznaczonymi odległościami do miejsc chwały oręża polskiego i miejsc martyrologii w Europie. Rodzajem upamiętnienia jest również nadanie jedynej ulicy w Ossowie imienia ppor. Stanisława Matarewicza, zmarłego podczas boju dowódcy 236. pułku piechoty.

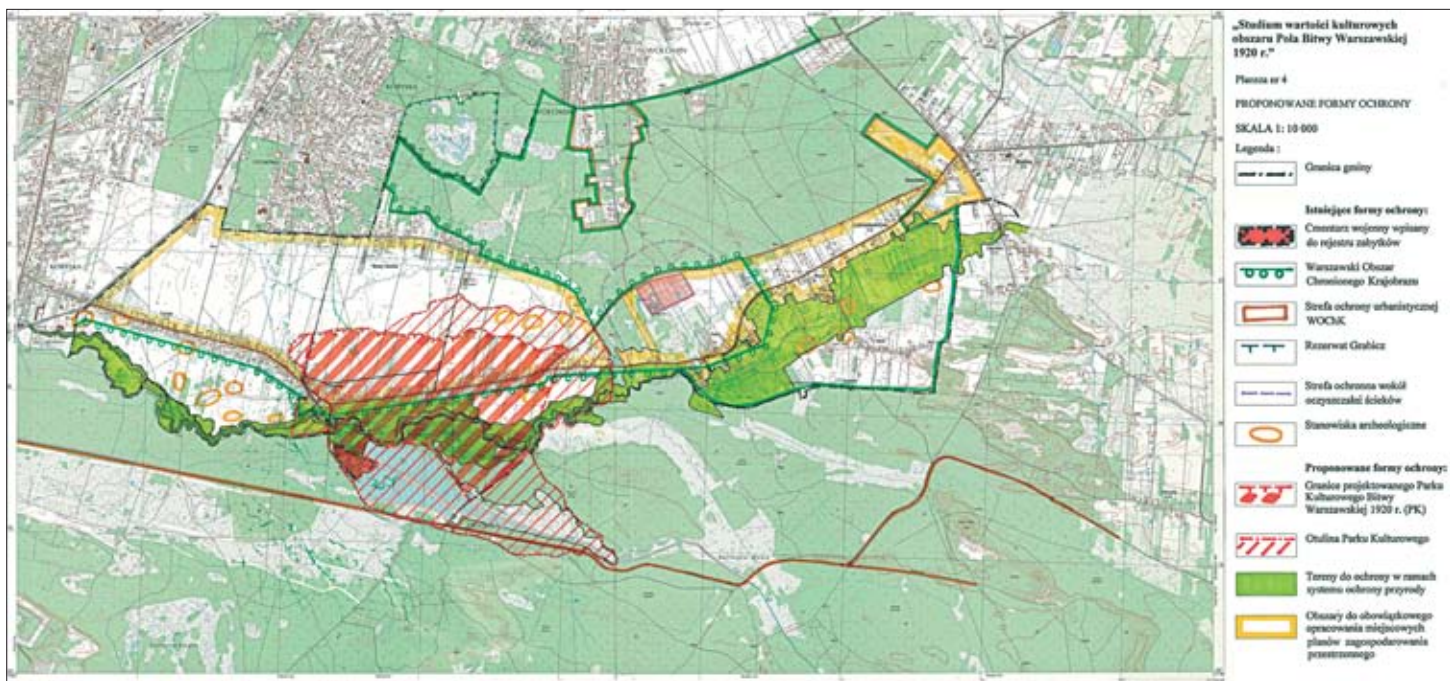


Ze względu na opisany powyżej charakter miejsca, a także na jego walory przyrodnicze i krajo-brazowe, teren upamiętniający Bitwę Warszawską 1920 r. został uwzględniony w studium uwarunkowań i kierunków zagospodarowania przestrzennego gminy Wołomin z 2002 r. Obszar ten, występujący jako strefa ochrony konserwatorskiej, wyłączony został spod możliwości zabudowy, rezerwując dość rozległą przestrzeń po południowej stronie drogi do



10. Ossów, pomnik księdza Ignacego Skorupki. Fot. A. Dymek.
 10. Ossów, statue of Rev. Ignacy Skorupka. Photo: A. Dymek.

11. Ossów, zegar słoneczny z obeliskiem. Fot. A. Dymek.
 11. Ossów, sundial with an obelisk. Photo: A. Dymek.



12. Plansza z propozycją granic parku kulturowego i zaznaczeniem innych istniejących form ochrony. M. Barszcz, A. Dymek, A. Marconi-Betka, M. Szulińska, *Studium wartości kulturowych obszaru „Pola Bitwy Warszawskiej 1920 Roku” w Ossowie*, KOBiDZ, 2005.
 12. Plate with a proposal of the borders of a cultural park and marking other existing forms of protection. M. Barszcz, A. Dymek, A. Marconi-Betka, M. Szulińska, *Studium wartości kulturowych obszaru „Pola Bitwy Warszawskiej 1920 Roku” w Ossowie*, KOBiDZ, Warsaw 2005.

organizacji uroczystości. Corocznie 15 sierpnia odbywają się w Ossowie oficjalne obchody tego święta. Przyjętą już „ossowską” tradycją jest uroczysta procesja prowadzona przez arcybiskupa diecezji warszawsko-praskiej od krzyża upamiętniającego śmierć księdza Skorupki do sanktuarium na cmentarzu poległych, gdzie celebrowana jest msza i składane są wieńce. Po części oficjalnej organizowane są na polach ossowskich inscenizacje historyczne i pokazy z udziałem wojska. Program ten cieszy się dużym zainteresowaniem zarówno okolicznych mieszkańców, jak i licznych turystów, przyczyniając się do promocji samego miejsca.

Dlatego też, mając na uwadze specjalny, „historyczny” charakter okolic Ossowa, a także rozwój miejscowości, w tym wykorzystanie jej atrakcyjnego położenia w pobliżu aglomeracji warszawskiej, samorząd gminy Wołomin zwrócił się w 2004 r. do Krajowego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków o opracowanie sposobu ochrony i zagospodarowania miejsca historycznego w Ossowie. W 2005 r. powstało studium wartości kulturowych, obejmujące rejon wsi Ossów wraz z otoczeniem: rejonami wsi Turów, Leśniakowizna, Nowy Ossów oraz terenem Lasów Państwowych z poligonem wojskowym⁶. Na podstawie wykonanych wówczas szczegółowych walurowości krajobrazu, m.in. pod kątem historycznym

i krajobrazowo-przyrodniczym, opracowano szereg wytycznych i wniosków ze wskazaniem na możliwość utworzenia nowej formy ochrony tego cennego obszaru, według standardów zarządzania, jakie nadaje organizacja parku kulturowego. Współpraca z KOBiDZ, w ramach idei powołania w Ossowie parku kulturowego, rozwija się nadal i dotyczy tak funkcji doradczych, jak i różnorodnych programów merytorycznych, m.in. opracowano pilotażowy program ewidencji i sposobów ochrony pól bitewnych, w który zostały wpisane sondażowe i archeologiczne badania Polaków Górkę – niewielkiego wyniesienia położonego na łąkach pomiędzy Czarną Strugą a stawami. Prace badawcze, przeprowadzone z zastosowaniem specjalistycznej aparatury do badań geofizycznych, zakończyły się odnalezieniem dwóch zbiorowych mogił żołnierzy bolszewickich oraz wielu zachowanych w nich przedmiotów. Wyniki tych badań zostały zaprezentowane na wystawie zorganizowanej w ramach programu edukacyjnego Europejskich Dni Dziedzictwa 2009 w Ossowie.

Propozycja stworzenia parku kulturowego została przyjęta, czemu towarzyszyły liczne uzgodnienia i wpisy poczynione w dokumentach strategicznych gminy, powiatu i województwa. Idea parku promowana jest w różnorodny sposób wśród mieszkańców wsi. Należy przy tym zaznaczyć, że

program ten odpowiada również propozycji Stowarzyszenia Przyjaciół Ossowa, złożonej w formie wniosków do strategii rozwoju gminy, w których zawarto postulat otwarcia centrum edukacyjnego o profilu historycznym, etnograficznym i ekologicznym oraz utworzenia bazy turystycznej w Ossowie⁷.

Zagadnienia związane z potencjałem i partnerstwem tego projektu były tematem dwóch spotkań dyskusyjnych, zorganizowanych przez Regionalny Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie w ramach Piątków Konserwatorskich na Zamku Królewskim w Warszawie w 2007 i 2009 r. Pierwsze z nich poświęcone było prezentacji założeń utworzenia parku, który reprezentowany był przez powołany do tego Związek Gmin Wołomin, Zielonka i Kobyłka oraz Powiatu Wołomin. Na spotkaniu tym zadeklarowano również współpracę w ramach utworzenia szlaku dziedzictwa związanego z Bitwą Warszawską 1920 r. Drugie spotkanie poświęcono prezentacji proponowanego przez Związek Gmin Wołomin, Zielonka i Kobyłka oraz Powiatu Wołomin muzeum, którego koncepcję urbanistyczno-architektoniczną wykonało studio projektowe Nizio Design International. Projektantom, znanym z takich realizacji, jak aranżacja wnętrz i wystrój Muzeum Powstania Warszawskiego, projekty gmachów muzealnych w Michnowie, Bełzcu czy Wrocławiu, postawiono ogólne warunki lokalizacji obiektu oraz założenia programowe budynku, pozostawiając dużo swobody przy wymyślaniu koncepcji. Dzięki temu powstał pomysł na utworzenie nowego wnętrza urbanistycznego, podkreślającego w terenie hierar-



13. Ekspozycja zrekonstruowanej kurtki żołnierskiej odnalezionej podczas badań archeologicznych w rejonie Polaków Górk. Fot. A. Niemirka.

13. Exposition of a reconstructed soldier's tunic discovered in the course of archaeological excavations in the region of Polakowa Górka. Photo: A. Niemirka.

chię miejsc pamięci. Zaproponowano ciekawą zabudowę i interesujący układ brył proponowanego kompleksu muzealno-recepcyjnego. Obiekt może pełnić również rolę centrum informacyjno-edukacyjnego, sprawującego opiekę merytoryczną nad całym szlakiem upamiętniającym Bitwę Warszawską.

Mając na uwadze różnorodność i wielość inicjatyw służących upamiętnieniu walk 1920 r., organizowanych w ostatnich 20 latach przez lokalne samorządy i organizacje społeczne, konieczne stało się



14. Wystawa prezentująca wyniki badań archeologicznych w rejonie Polaków Górk. Fot. A. Niemirka.

14. Exhibition showing the outcome of archaeological excavations in the region of Polakowa Górka. Photo: A. Niemirka.



15. Koncepcja centrum informacyjno-edukacyjnego Bitwy Warszawskiej 1920 r. w Ossowie, wyk. studio projektowe Nizio Design International, 2008-2009.

15. Conception of an information-educational centre of the Battle of Warsaw 1920 in Ossów, proposed by Nizio Design International, 2008-2009.

podjęcie działań koordynujących na skalę regionalną i krajową. Takie czynniki jak utworzenie spójnych zasad oraz ustalenie odpowiednich standardów i norm jakościowych elementów towarzyszących (odpowiednie oznakowanie, informacje o miejscu bitwy umieszczane przy drogach), które powinny integrować poszczególne działania, odpowiadają regułom budowy produktu turystycznego i tworzenia szlaków dla turystyki opartej na dziedzictwie kulturowym. Taką propozycję opracowała Mazowiecka Regionalna Organizacja Turystyczna, pod hasłem „Szlak Cudu nad Wisłą”. Możliwość skorzystania z tych sprawdzonych już narzędzi pozwoli projektom proponowanym dla Radzymina, Wyszko-wa czy Ossowa zaistnieć w szerszym kontekście, nie ograniczonym tylko do dnia obchodów 15 sierpnia. Zapewnienie odpowiedniego do zadania aparatu organizacyjnego może zachęcić do udziału w programie również inne miejscowości, wpisane w działania bojowe Bitwy Warszawskiej. Dzięki pamięci i trosce ich mieszkańców miejsca te wraz z zachowanymi relikami upamiętnień owych wydarzeń czy cmentarzami przetrwały do naszych czasów. Dlatego też w roku poprzedzającym 90. rocznicę bitwy, a mając w perspektywie obchody 100-lecia bitwy, należy podjąć wspólne i zintegrowane działa-

nia, w które zaangażowani byłiby wszyscy partnerzy. Wymaga to stworzenia już teraz odpowiednich rozwiązań organizacyjno-prawnych, które będą chronić poszczególne miejsca upamiętnień, a także przyczynią się do rzetelnej i profesjonalnie przygotowanej prezentacji wiedzy na ich temat. Odpowiednia informacja oraz edukacja mają kluczowe znaczenie w dobie integracji krajów Unii Europejskiej, szczególnie w kwestii wspólnoty historii i dziedzictwa.

Margerita Szulińska, historyk sztuki, absolwentka Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego. W latach 1999-2003 pracowała w Wojewódzkim Urzędzie Ochrony Zabytków w Warszawie, obecnie jest dyrektorem Regionalnego Ośrodka Badań i Dokumentacji Zabytków w Warszawie. W ramach działalności zawodowej zajmuje się wykonywaniem dokumentacji i prac studialnych dotyczących obszarów o wartościach historycznych, a także propagowaniem wiedzy na temat sprawowania ochrony i opieki nad zabytkami oraz promocją dziedzictwa kulturowego. Sporządzała również dokumentacje dawnych Kresów RP dla Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Bierze udział w organizowaniu cyklu spotkań w ramach Piątków Konserwatorskich na Zamku Królewskim w Warszawie. Jest współautorką książki „Skala nad Zbruczem – dzieje, architektura, budownictwo”.



16. Koncepcja centrum informacyjno-edukacyjnego Bitwy Warszawskiej 1920 r. w Ossowie, wyk. studio projektowe Nizio Design International, 2008-2009.

16. Conception of an information-educational centre of the Battle of Warsaw 1920 in Ossów, proposed by Nizio Design International, 2008-2009.



17. Koncepcja centrum informacyjno-edukacyjnego Bitwy Warszawskiej 1920 r. w Ossowie, wyk. studio projektowe Nizio Design International, 2008-2009.

17. Conception of an information-educational centre of the Battle of Warsaw 1920 in Ossów, proposed by Nizio Design International, 2008-2009.

Przypisy

1. M. Tarczyński, *Studium historyczne określające obszar i przebieg działań bojowych pod Leśniakowizną i Ossowem 13-14 sierpnia 1920 r., toczonej w ramach Bitwy Warszawskiej*, Warszawa 2006, s. 4, 7-10.
2. Działania wojenne pod Ossowem i Leśniakowizną są tematem studiów i publikacji, z których najważniejsze to: B. Waligóra, *Bój pod Ossowem i Leśniakowizną w dn. 14.08.1920*, „Przegląd Piechoty”, 1932, z. 12; M. Tarczyński, *Cud nad Wisłą, Bitwa Warszawska 1920 roku*, Warszawa 1990; L. Podhorecki, *Cud nad Wisłą, Ossów 1920-2000*, Wołomin 2000.
3. M. Tarczyński, *Studium...*, jw., s. 38.
4. R. Danysz-Fleszarowa, J. Kołodziejczyk, *Informacyjno-turystyczny przewodnik po województwie warszawskim*, Warszawa 1932, s. 243.
5. Pierwszy drewniany krzyż ufundowali właściciele w 1921 r., w pierwszą rocznicę bitwy. W 1981 r. ustawiono nowy drewniany krzyż, zmieniając nieco jego lokalizację w stosunku do pierwotnej.
6. M. Barszcz, A. Dymek, A. Marconi-Betka, M. Szulińska, *Studium wartości kulturowych obszaru „Pola Bitwy Warszawskiej 1920 Roku” w Ossowie*, Warszawa 2005.
7. *Studium koncepcyjne zagospodarowania terenu pola Bitwy Warszawskiej 1920 r. w Ossowie*, Stowarzyszenie Przyjaciół Ossowa, Ossów 2003.

OSSÓW – GATES OF THE BATTLE OF WARSAW 1920 – A CULTURAL PARK ON A HISTORICAL TRAIL

The Ossów – Gates of the Battle of Warsaw 1920 cultural park established on 20 April 2009 to commemorate the battle waged near Warsaw in 1920 is the first example of this sort of cultural landscape protection in the voivodeship of Mazovia. The battles waged on 13-14 August 1920 in the region of the villages of Ossów and Leśniakowizna possess a symbolical dimension associated with the first during that war withdrawal of the enemy and the heroic battlefield death of Rev. Ignacy Skorupka, an army chaplain.

The victorious Battle of Warsaw of 1920 was a breakthrough in the Polish-Bolshevik war of 1919-1921. Poland, which had only recently regained her independence, was envisaged by the Bolsheviks as a mere tactical target since at the time they were involved in attempts at starting a revolution in Germany and countries that emerged after the dissolution of Austro-Hungary.

In 2004 the self-government of the commune of Wołomin turned to the National Heritage Board of Poland with a request to devise the protection and administration of the historical site in Ossów as well as its historical, natural and landscape assets. A study on the cultural properties of the region of the village of Ossów and its environs, conducted in 2005, proposed a cultural park as a form of protection together with a delineation of its area and motions for the future plans of the commune.

The establishment of the cultural park was inaugurated by three neighbouring communes: Wołomin, Salonika and Kobyłka as well as the county of Wołomin. The outcome of these undertakings was presented at, i.a. two discussions organised by the Regional Centre for the Study and Documentation of Historical Monuments in Warsaw as part of the Conservation Fridays held at the Royal Castle in Warsaw (2007 and 2009). The participants proposed, i.a. building in the village a museum that would fulfil the function of an information-educational centre along the trail of the Battle of Warsaw of 1920, a project prepared by Nizio Design International. A cultural park and the conception of the centre were suggested for the “Miracle on the Vistula Trail”, devised by the Mazovian Regional Tourist Organisation.

The cooperation programme relating to the creation of a cultural park encompassed also archaeological excavations carried out in Polakówa Górka. Research conducted with the application of specialist geophysical apparatus ended with the discovery of two mass graves of Bolshevik soldiers and numerous preserved objects. A presentation of the results of the excavations took place in Ossów as part of the European Heritage Days 2009 educational programme at an exhibition held with the participation of the National Heritage Board of Poland.

ODKRYCIE GOTYCKIEGO KOŚCIOŁA O UNIKATOWEJ, MUROWANO-SZKIELETOWEJ KONSTRUKCJI W KANIGOWIE¹



1. Kościół w Kanigowie – widok od południa. W głębi, po lewej budynek plebanii. Wszystkie fot. L. Wawrykiewicz, 2008 r.

1. Church in Kanigowo – view from the south. In the background, on the left: the rectory. All photos: L. Wawrykiewicz, 2008.

Zapomniany zabytek

Niewielki kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Świętego w Kanigowie położony jest malowniczo w centrum wsi, w rozwidleniu dróg, przy starym, wybrukowanym trakcie, prowadzącym z Nidzicy na Mazowsze. Wieś w typie owalnicy, o dobrze zachowanym, średniowiecznym układzie przestrzennym, oddalona o 5 km na południe od Nidzicy, usytuowana jest po zachodniej stronie trasy Warszawa –

Gdańsk. Orientowany, salowy kościół, nie wyróżniający się na pierwszy rzut oka niczym szczególnym, wzniesiony został na planie nieregularnego, wydłużonego prostokąta, z kwadratową kruchtą od zachodu oraz niewielką, prostokątną zakrystią od strony północnej. Ściany korpusu nawowego w narożach wzmocniono skośnie ustawionymi szkarpami. W zachodniej ścianie nawy zlokalizowano ostrołukowy, uskokowy portal wejściowy. Podobny ostrołukowy portal znajduje się również w przejściu z nawy do

zakrystii. W elewacji południowej widnieje natomiast ostrołukowa wnęka – dawny portal, obecnie zamurowany. Przysadzista budowla o zwartej bryle nakryta jest wysokim dachem trójspadowym, ponad którym od strony zachodniej wznosi się niewysoka wieża, zlicowana ze szczytem zachodnim kościoła i zwieńczona blaszonym hełmem. Niska zakrystia nakryta jest dachem pulpitowym, kruchnę zachodnią nakrywa natomiast niewysoki dach dwuspadowy. Wszystkie dachy kryte są dachówką ceramiczną esówką. Przysadzistość całej budowli dodatkowo podkreślają stosunkowo niskie, a jednocześnie masywne szkarpy narożne. Elewacje kościoła, rozczłonkowane prostokątnymi, dużymi oknami, wykończone są mocnym, mało estetycznym tynkiem cementowym. Salowe wnętrze przekryte zostało stropem belkowym, podobnie jak kruchta oraz zakrystia. W zachodniej części nawy znajduje się drewniana empora, wsparta na czterech parach drewnianych słupów. Opisuując kościół w Kanigowie, największą uwagę należy zwrócić jednak na rzecz zupełnie inną – na jego konstrukcję.

Kościół wzniesiono przy zastosowaniu dwóch rodzajów konstrukcji. Ściany w 3/5 wysokości wybudowane są z kamienia polnego oraz cegły ceramicznej pełnej na zaprawie wapiennej i obustronnie otynkowane. W górnej partii (ok. 2/5 całkowitej

wysokości) ściany wzdłużne wykonane są z dwóch równoległych konstrukcji szkieletowych z użyciem drewna sosnowego – od zewnątrz z wypełnieniem ceglanym, od wewnątrz z wypełnieniem szachulcowym. Szkieletowe partie ścian wzdłużnych stanowią jednolitą konstrukcję ciesielską z sosnową, storczykową więźbą dachową kościoła i posiadają jeden system ciesielskich znaków montażowych. Jak się okazało w trakcie prowadzenia badań architektonicznych obiektu, zachowane fragmenty zdwojonych, szkieletowych ścian podłużnych kościoła stanowią integralny element jego gotyckiej, jeszcze XIV-wiecznej konstrukcji, co jednoznacznie potwierdziły wykonane w następnej kolejności przez prof. Marka Krąpca badania dendrochronologiczne. Na ich podstawie datę budowy murowano-szkieletowego kościoła w Kanigowie określono na 1386 r.² Zachowane partie szkieletowych ścian umożliwiają dość dokładne odtworzenie pierwotnej kompozycji jego północnej i południowej elewacji. Stopień zachowania średniowiecznej więźby dachowej pozwala z kolei na ustalenie pierwotnego kształtu dachu. Na podstawie tych elementów można zatem określić formę architektoniczną gotyckiego, murowano-szkieletowego kościoła o zdwojonej konstrukcji szkieletowej, czego próbą jest właśnie niniejszy artykuł.



2. Widok kościoła od strony północno-zachodniej.
2. View of the church from the north-west.

3. Elewacja południowa i wschodnia kościoła w trakcie wykonywania odkrywek.

3. Southern and eastern elevation of the church in the course of excavations.



Stan badań

Nieco zapomniany kościół parafialny w Kanigowie nie doczekał się dotąd odrębnego opracowania. Zarówno w polsko-, jak i niemieckojęzycznej literaturze przedmiotu zabytek ten traktowano zazwyczaj hasłowo, poświęcając mu jedynie krótkie noty. Co więcej, w większości dotychczasowych opracowań czas powstania szkieletowej konstrukcji widocznej we wnętrzu kościoła wiązano, nie bez pewnego uporu, z XVIII-wieczną barokową przebudową świątyni³. Najpełniejszy opis obiektu wraz ze wstępną analizą jego substancji zabytkowej zawarł w swej obszernej pracy o średniowiecznej architekturze Prus Christofer Herrmann⁴. Krótkie opisy kościoła oraz jego wyposażenia wraz z przybliżonym datowaniem znalazły się w sztandarowych katalogach zabytków Adolfa Boettichera⁵ i Georga Dehio⁶, a także w pracach badaczy zajmujących się dziejami Kościoła ewangelickiego w Prusach⁷. Krótkie wzmianki o kościele oraz wsi Kanigowo znalazły się również w polskojęzycznych opracowaniach historycznych, dotyczących dziejów Nidzicy i jej okolic⁸ oraz historii diecezji warmińskiej⁹. Informacje dotyczące dziejów kościoła w Kanigowie zawarte w tych pracach ograniczają się jednak jedynie do powtórzenia dotychczasowych ustaleń z niemieckojęzycznej literatury przedmiotu.

W ramach badań architektonicznych kościoła przeprowadzono również kwerendę archiwalną, której wyniki po części zawarto poniżej¹⁰.

Słów kilka o historii

Po zajęciu i skolonizowaniu przez państwo zakonne położonej w samym sercu Puszczy Galindzkiej pruskiej osady plemienia Sasinów, powstała na jej zrębie warownia krzyżacka, którą nazwano Neidenburg – Zamek nad Nidą. Nidzica – siedziba komornika, podległego najpierw komturii dierzgońskiej, a od połowy XIV w. komturowi w Ostródzie, stanowiła mocno wysunięty na południe ośrodek nadgraniczny sąsiadujący z Mazowszem oraz ważny punkt tranzytowy na szlaku prowadzącym z ziemi mazowieckiej w kierunku Ostródy i Olsztyna. Tak jak na pozostałym terytorium podbitych Prus – ziemiach tzw. Oberlandu, tak i na tych terenach największy rozwój osadnictwa przypadł na 2. poł. XIV w., kiedy to lokowano większość wsi w obrębie tegoż komornictwa.

Wieś Kanigowo istniała już w XIV w. i po raz pierwszy była wzmiankowana pod nazwą Kanegaw/Canegaw w dokumencie lokacyjnym wsi Kamionka, wystawionym w 1371 r. przez wielkiego mistrza krzyżackiego Winricha von Kniprode. Znaczenie starej pruskiej nazwy miejscowości nie jest do końca jasne¹¹. Dopiero w XV stuleciu, w 1420 r.,

w odnowionym dokumencie lokacyjnym dla Nidzicy pojawia się nowa nazwa miejscowości – Candien. Po wielkiej wojnie polsko-krzyżackiej, a nawet w trakcie kolejnych walk z polskim i litewskim sąsiadem, Zakon prowadził nieustannie akcję kolonizacyjną, polegającą na ponownym zasiedlaniu terenów

na 55 łanach, na prawie chełmińskim. Na mocy przywileju proboszcz parafii otrzymał 4 łany – tzw. wolne włóki, stanowiące uposażenie kościoła parafialnego¹⁴. Z tym też okresem wiązano do tej pory powstanie budowli kościelnej w Kanigowie, datowanej ogólnie na XV w. Po dokonaniu analizy stylistycznej



4. Wnętrze kościoła – widok na część prezbiterialną. W górnych partiach ścian podłużnych widoczna gotycka wewnętrzna konstrukcja szkieletowa, która w obrębie wschodniej ściany nawy została usunięta w trakcie barokowej przebudowy.

4. Interior of the church – view of the presbytery. The upper parts of the walls feature the Gothic inner skeleton construction, which in the eastern nave wall was removed during the Baroque redesigning.

wyludnionych w wyniku działań wojennych¹². Liczne powtórne lokacje wsi na terenach podległych Zakonowi, a zwłaszcza na jego południowych rubieżach, miały miejsce po kolejnym polsko-krzyżackim konflikcie zbrojnym w 1422 r., który tym razem został dość szybko przerwany i w tym samym roku zawarto pokój nad jeziorem Melno¹³. W owym przeciągającym się konflikcie polsko-krzyżackim ucierpiała zapewne także i niewielka wieś Kanigowo, skoro w 1426 r. wielki mistrz krzyżacki Hans von Tiefen odnowił dla niej przywilej lokacyjny. Wieś powtórnie lokowano

oraz konstrukcyjnej średniowiecznych elementów w trakcie badań architektonicznych postawiono jednak hipotezę, iż murowano-szkieletowa świątynia istniała już najprawdopodobniej w momencie powtórnej lokacji wsi. W związku z tym, mimo dość skąpych źródeł archiwalnych, datowanie kościoła przesunięto na koniec XIV w. Kościół – jak już wspomniano – zlokalizowany jest w ścisłym, historycznym centrum wsi, w rozwidleniu dróg, wokół których wykształcił się jej średniowieczny, owalnicowy układ przestrzenny. Biorąc pod uwagę położenie przy

starym trakcie z Nidzicy na Mazowsze oraz fakt, iż w 1426 r. miało miejsce jedynie odnowienie lokacji Kanigowa, przyjęto, że wzmiankowana w XIV w. wieś już wtedy posiadała w znacznym stopniu wykształcony układ przestrzenny, którego zasadniczym, centralnym elementem musiała być budowla kościelna.

wnętrz kościelnych do aktualnych potrzeb, ograniczono się jedynie do wprowadzenia solidnej, ozdobnej ławy i empory. I tak, w 1. poł. XVII w. również we wnętrzu kościoła w Kanigowie pojawiły się proste, oszczędne w formie, manierystyczne stalle, z których do dnia dzisiejszego zachował się jedynie



5. Wnętrze kościoła – widok na barokową empore z 1761 r.
5. Interior of the church – view of the Baroque gallery from 1761.

Po sekularyzacji Państwa Krzyżackiego w 1526 r. powstała w Kanigowie parafia ewangelicka. Kościoły Zakonu stały się miejscem ewangelickich nabożeństw. W Nidzicy ewangelicki proboszcz był wzmiankowany już od 1527 r., w Kanigowie natomiast – w 1649 r.¹⁵ Od 1660 r. proboszczem był tu pastor Jakub Szczupliński herbu Leliwa, wywodzący się z polskiej szlachty¹⁶.

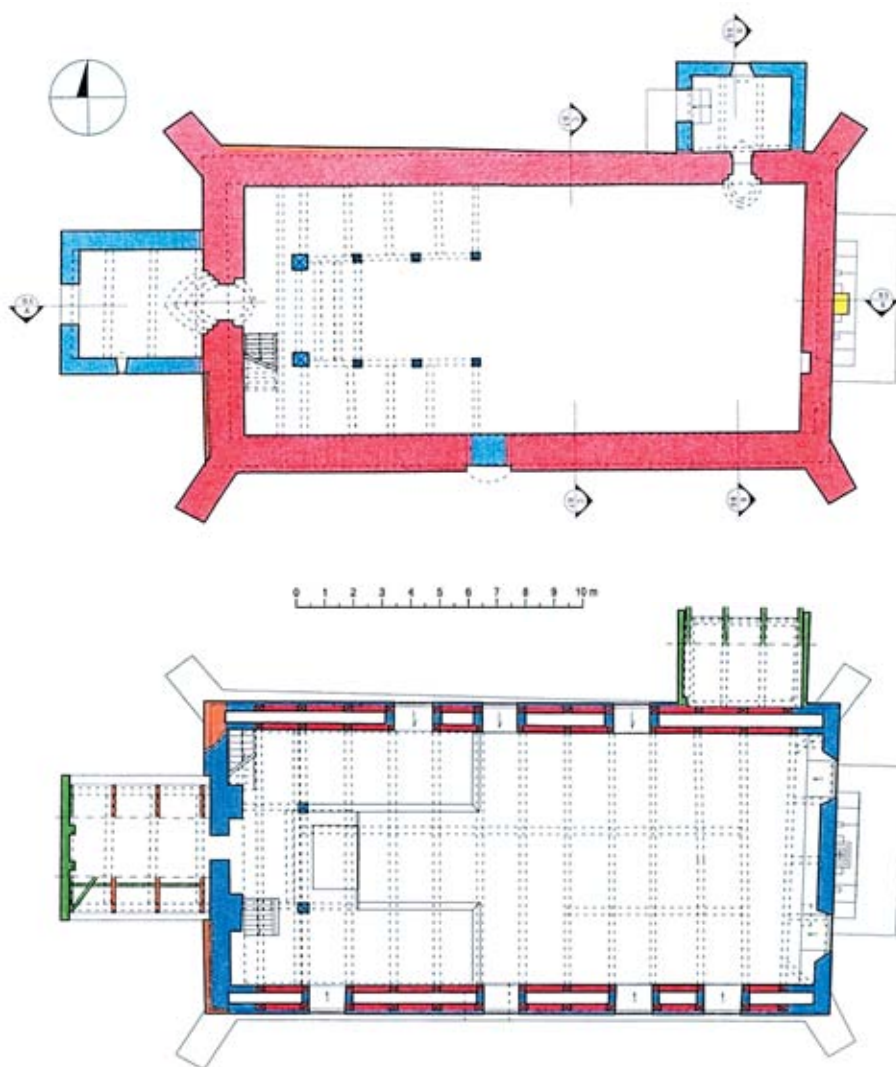
Wprowadzenie reformacji początkowo nie przyniosło większych zmian w sposobie urządzania i wyposażania wnętrz kościołów – gotyckie ołtarze, ambony i inne sprzęty zostały w większości zachowane i wykorzystane. Z reguły, w celu dostosowania

rzeźbiony gzyms zwieńczenia, przechowywany na poddaszu. Stalle te, ustawione przy południowej ścianie nawy, koło ołtarza, widoczne są jeszcze na archiwalnej fotografii wnętrza kościoła, wykonanej na pocz. XX w. przez Antona Ulbricha¹⁷. W kościele znajdowały się wówczas jeszcze dwie gotyckie rzeźby, stanowiące jego pierwotne wyposażenie – rzeźba bliżej nieokreślonego świętego biskupa, pochodząca z 2. ćw. XV w. oraz figura Madonny z Dzieciątkiem, datowana na ok. 1500 r. Jak wynika z akt parafialnych, w latach 1747-1748 wykonywano doraźne naprawy w budynku pastorówki, nie prowadzono zaś większych prac remontowych w samym kościele.

W rachunkach kasy kościelnej z tego okresu odnotowano jedynie niewielkie wydatki dla stolarza za naprawę zamków i sprzętów kościelnych¹⁸. W 1747 r. proboszczem w Kanigowie był Michael Horn, wcześniej natomiast funkcję tę sprawował najprawdopodobniej pastor Johann Heinrich, wymieniany jako „drugi proboszcz”¹⁹. W latach 1768-1769 odnotowany był proboszcz Georg Rumer oraz organista Michael Ambrosius. Wówczas pojawia się też wzmianka o objęciu kościoła w Kanigowie patronatem królewskim²⁰. Na podstawie badań dendrochronologicznych udało się ustalić dokładny czas barokowej przebudowy kościoła, dokonanej przez ewangelików w 1761 r., podczas której średniowieczna świątynia zyskała obecny kształt²¹.

Od 1809 r. parafia w Kanigowie była powiązana z parafią w Nidzicy poprzez urząd jednego z pastorów. Kościół w Kanigowie stał się niejako filialnym parafii nidzickiej, siedzibą pastora kanigowskiego

było jednak Kanigowo. W XIX stuleciu miały miejsce kolejne remonty świątyni, polegające m.in. na wymianie stolarki okiennej i drzwiowej oraz przebudowie empy w związku z wprowadzeniem nowego instrumentu organowego. Obecnie zachowane, lecz zdekompletowane, sześciogłosowe organy z cynowymi piszczałkami wykonano w 1886 r.²² W 1902 r. kościół otrzymał trzy nowe dzwony – o średnicy 70, 65 i 55 cm, odlane w tymże roku²³. Po 1917 r. zostały one przetopione i wykorzystane przez niemiecki przemysł zbrojeniowy. Jednakże po I wojnie światowej, w 1921 r., w wieży kościoła z powrotem zawisły trzy dzwony, odlane – jak głosi inskrypcja – z „materiału wojennego” i zwrócone kościołowi. Niedługo potem przy elewacji wschodniej kościoła wzniesiono z bloków ociosanego granitu pomnik ku czci poległych w I wojnie światowej mieszkańców wsi i okolic. Najprawdopodobniej również po wojnie przeniesiono z kościoła do zamku



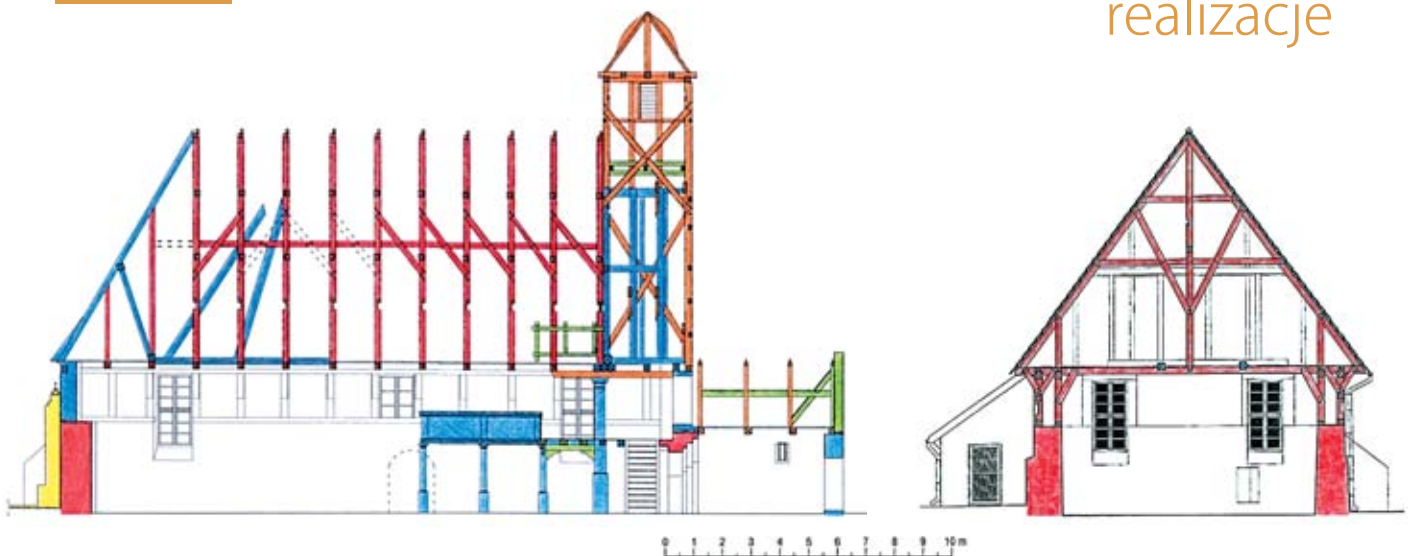
6. Rzut przyziemia – rozwarstwienie chronologiczne. Rys. oprac. na podkładzie wykonanym przez arch. A. Wojciechowską-Grygo, 2008 r. Wszystkie rys. L. Wawrykiewicz.

6. Ground plan of the ground floor – chronological stratification. Drawing based on a plan by architect A. Wojciechowska-Grygo, 2008. All drawings: L. Wawrykiewicz.

	1386 r.
	1761 r.
	XIX w.
	2 poł. XX w.
	2 poł. XX w.

7. Rzut na poziomie empy – rozwarstwienie chronologiczne. Kolorem czerwonym oznaczono zakres występowania gotyckiej konstrukcji szkieletowej ścian podłużnych nawy. Rys. oprac. na podkładzie wykonanym przez arch. A. Wojciechowską-Grygo, 2008 r.

7. Ground plan upon the level of the gallery – chronological stratification. Red marks the range of the Gothic skeleton construction of the nave walls. Drawing based on a plan by architect A. Wojciechowska-Grygo, 2008.



8. Przekrój podłużny – rozwarstwienie chronologiczne. Kolorem czerwonym oznaczono zakres występowania gotyckiej konstrukcji więźby dachowej, niebieskim – zakres barokowej przebudowy kościoła z 1761 r. Rys. oprac. na podkładzie wykonanym przez arch. A. Wojciechowską-Grygo, 2008 r.

8. Cross-section – chronological stratification. Red marks the range of the Gothic roof truss, blue – the range of the Baroque redesigning of the church in 1761. Drawing based on a plan by architect A. Wojciechowska-Grygo, 2008.

	1386 r.
	1761 r.
	XX w.
	2 ćw. XX w.
	2 poł. XX w.

9. Przekrój poprzeczny – rozwarstwienie chronologiczne. Korpus kościoła wraz ze storczykową więźbą dachową w większości pochodzi ze średniowiecznej fazy budowlanej, datowanej na 1386 r. Rys. oprac. na podkładzie wykonanym przez arch. A. Wojciechowską-Grygo, 2008 r.

9. Cross-section – chronological stratification. A major part of the church corps with the king-post roof truss comes from the mediaeval stage of the erection, dated as 1386. Drawing based on a plan by architect A. Wojciechowska-Grygo, 2008.

nidzickiego gotycką figurę Madonny z Dzieciątkiem, skoro w 1930 r. ówczesny prowincjonalny konserwator zabytków, dr Richard Dethlefsen, otrzymał od ewangelickiego konsystorza prowincji wschodniopruskiej pismo w sprawie zwrotu gotyckiej figury Madonny, przeniesionej „bez pytania parafii o zgodę” z Kanigowa do muzeum na zamku nidzickim²⁴. Jak wynika z korespondencji prowadzonej z prowincjonalnym konserwatorem zabytków w Królewcu, w 1936 r. planowano założenie w kościele ogrzewania – sporządzono kosztorys na wykonanie ogrzewania gorącym powietrzem, uzyskano też opinię oraz wytyczne konserwatora²⁵. Plany te nie zostały jednak zrealizowane. Po 1945 r. parafia ewangelicka upadła, a kościół przejęli katolicy. Na przełomie lat 60. i 70. XX w. prowadzone były kolejne doraźne prace remontowe. Ostatnie szerzej zakrojone prace przeprowadzono w 1999 i 2000 r., kiedy to wykonano remont drewnianej wieży oraz szczytu zachodniego kościoła.

Rozwarstwienie chronologiczne I faza – gotyka (1386 r.)

Jak wynika z dokonanego rozpoznania, kościół w Kanigowie od razu został wzniesiony przy zastosowaniu dwóch rodzajów konstrukcji – murowanej

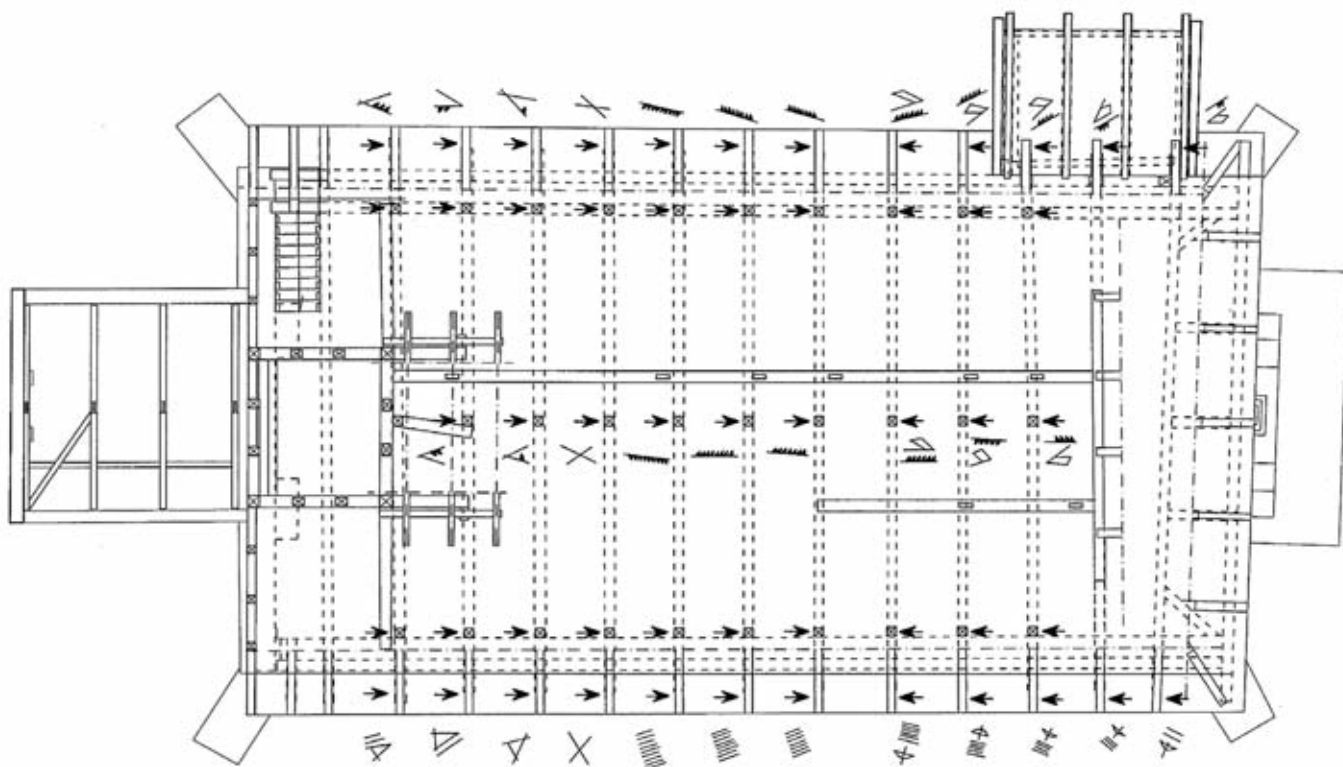
oraz posadowionej na niej, zdwojonej konstrukcji szkieletowej (il. 9). Ściany do wysokości ok. 3 m wymurowano z kamienia polnego i ręcznie formowanej cegły ceramicznej na zaprawie wapiennej z widocznymi grudkami nieprzereagowanego wapna, po czym je otynkowano wewnątrz, a prawdopodobnie także i zewnątrz. Większe partie ceglane wymurowano w wątku gotyckim. Jak wynika z analizy odkrywek wykonanych na elewacjach kościoła, kamienno-ceglany (a zwłaszcza ceglany) wątek średniowiecznych murów obwodowych prezentuje zbyt niski poziom wykonawstwa pod względem staranności i regularności układu, aby można było stwierdzić, iż pierwotnie był on przeznaczony do ekspozycji. Na dość nieregularnej powierzchni kamienno-ceglanych murów obwodowych zapewne od razu wykonano cienką, wapienną zacierkę, maskując większe nierówności i zakłócenia wątku, zwłaszcza na styku partii kamiennych oraz ceglanych (np. w obrębie portali czy szkarp). Do stwierdzenia takiego skłania również fakt, iż w odkrytych partiach ceglanych muru poszczególne warstwy cegieł nie są ze sobą zlicowane, a przesunięcia niektórych warstw względem lica muru są na tyle duże, że musiały być one zamaskowane i wyrównane przynajmniej cienką warstwą wyprawy. Na odsłoniętym ceglany licu elewacji zachodniej oraz ościeżach południowego portalu, pod wtórnymi

tynkami stwierdzono ponadto występowanie bezpośrednio na cegle mocnej i dość grubej warstwy wapiennej pobiałej. Cegła gotycka użyta do murowania omawianych partii ścian posiada dość typowe dla tego okresu wymiary: 29-30x14x8 cm. Wewnątrz otynkowane ściany były wykończone cienką warstwą pobiałej wapiennej i – przynajmniej w obrębie ściany północnej – dekorowane polichromią. W trakcie prowadzenia badań architektonicznych przy gotyckim portalu zakrystii odkryto bowiem fragment gotyckiej dekoracji malarskiej w postaci polichromii ornamentalno-figuralnej (il. 15)²⁶. Jak należy przypuszczać, fragment ten, utrzymany w ciepłej, czerwono-ugrowej kolorystyce, stanowi zapewne jedynie część większej kompozycji malarskiej, wykonanej wokół portalu zakrystii.

Stosunkowo dobry stan zachowania – tak malowideł, jak i niemal w całości oryginalnych tynków wewnętrznych nawy – pozwala sądzić, iż w trakcie wykonywania kompleksowych badań konserwatorskich na obecność polichromii należy spodziewać się odkrycia kolejnych elementów pierwotnej gotyckiej dekoracji malarskiej kościoła.

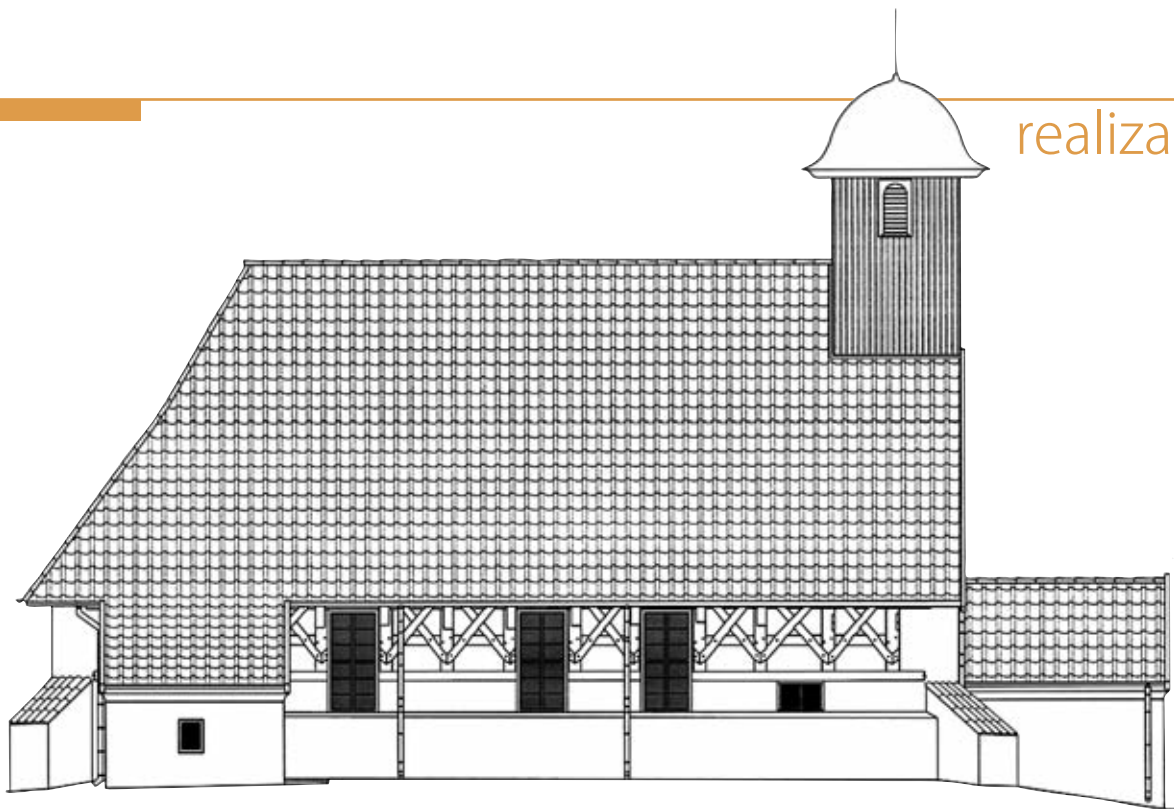
Konstrukcja szkieletowa

W górnej partii, od wysokości ok. 3 m wwyż, ściany kościoła wykonano z dwóch równoległych konstrukcji szkieletowych – zewnętrznej – z wypełnieniem ceglanym (il. 17-18) oraz wewnętrznej – z wypełnieniem szachulcowym, wykonanym na pionowych żerdziach, mocowanych w podwalinie i oczepie (il. 4 i 19). Konstrukcję wypełnienia stanowią pionowe, okantowane żerdzie o zaokrąglonych górnych końcach, zaczopowane w oczepie, dołem wpuszczone we wręgę w podwalinie. Są one szkieletem dla wapiennej wyprawy szachulcowego wypełnienia przęsła. Szkieletowe partie ścian stanowią jednolitą konstrukcję ciesielską z drewnianą więźbą dachową kościoła i posiadają jeden system ciesielskich znaków montażowych (il. 19). Cegła gotycka użyta do wykonania wypełnienia zewnętrznych ścian szkieletowych posiada takie same wymiary jak cegła w dolnych partiach murów, tj.: 29-30x14x8 cm. Szkieletowe ściany zewnętrzne usztywniono jednym poziomem rygli montowanych w połowie wysokości konstrukcji oraz parą skrzyżowanych zastrzałów w każdym przęsle (il. 17-18). Zastrzały – spinające

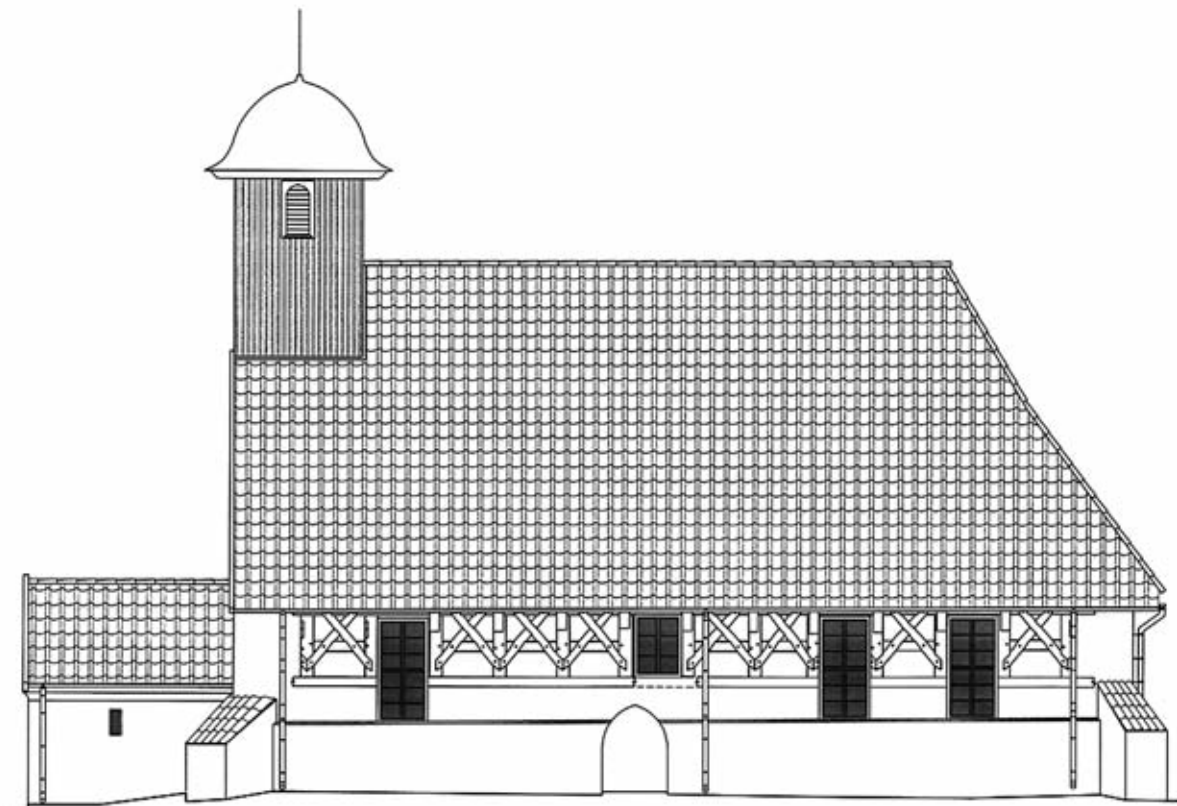


10. Rzut poddasza – ciensielskie znaki montażowe gotyckiej więźby dachowej. Rys. oprac. na podkładzie wykonanym przez arch. A. Wojciechowską-Grygo, 2008 r.

10. Ground plan of the attic – joiners' assembly signs on the Gothic roof truss. Drawing based on a plan by architect A. Wojciechowska-Grygo, 2008.



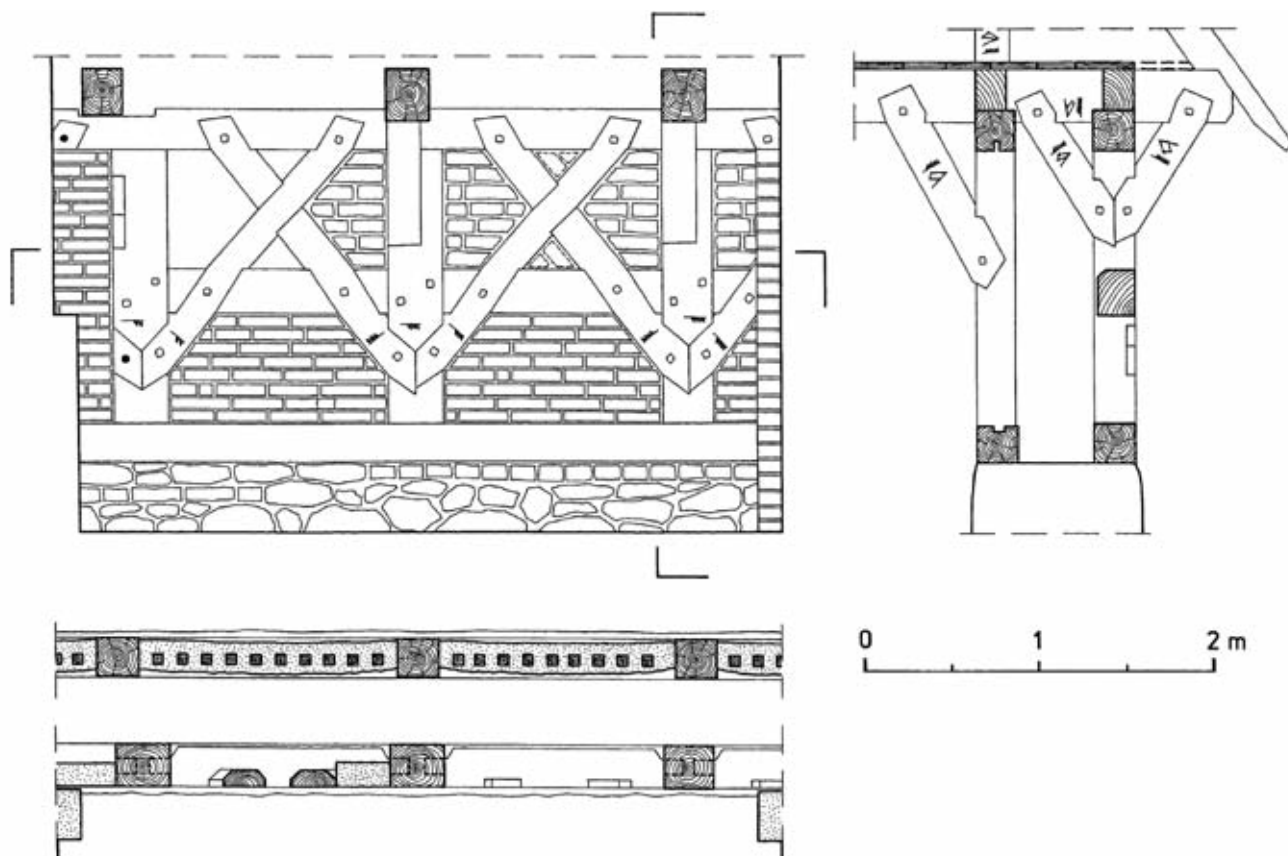
11. Pln. elewacja kościoła – zakres występowania gotyckiej konstrukcji szkieletowej. Rys. oprac. na podkładzie wykonanym przez arch. A. Wojciechowską-Grygo, 2008 r.
 11. Northern elevation of the church – range of the Gothic skeleton construction. Drawing based on a plan by architect A. Wojciechowska-Grygo, 2008.



12. Pld. elewacja kościoła – zakres występowania gotyckiej konstrukcji szkieletowej. Rys. oprac. na podkładzie wykonanym przez arch. A. Wojciechowską-Grygo, 2008 r.
 12. Southern elevation of the church – range of the Gothic skeleton construction. Drawing based on a plan by architect A. Wojciechowska-Grygo, 2008.

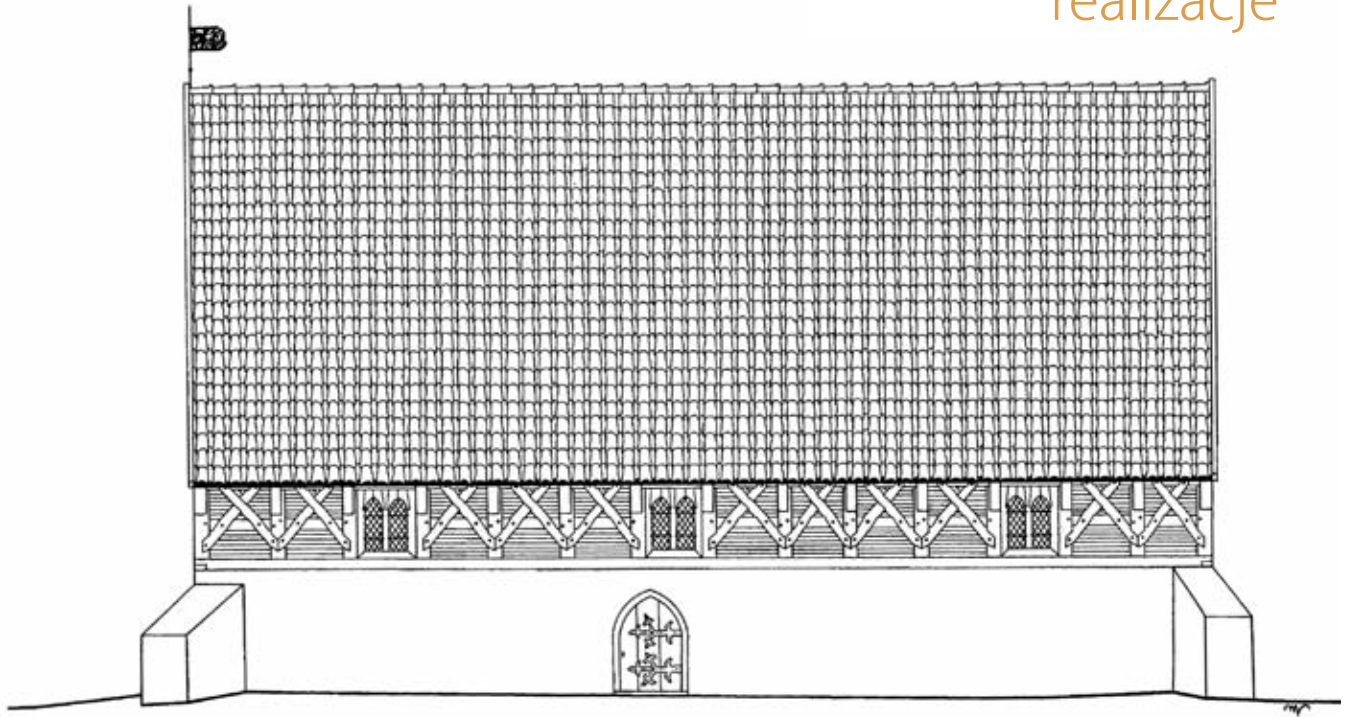
dolne partie słupów z oczepem – zostały dodatkowo połączone na przekładkę również z ryglem, co pozwoliło na uzyskanie bardzo sztywnej i stabilnej konstrukcji, która – jak się okazało – jeszcze na przełomie XVII i XVIII w. była w na tyle dobrym stanie, że w trakcie barokowej przebudowy świątyni została jedynie przykryta tynkiem na podłożu trzciniowym i niemal w całości zachowana. Szkieletowa konstrukcja została usunięta praktycznie tylko w przebudowywanych partiach kościoła – tam, gdzie zmianom uległa bryła – w szczycie zachodnim oraz wschodnim (il. 11-12). Jak się wydaje, w momencie gdy z jakiegoś powodu zarzucono dalsze murowanie

ścian nawy z kamienia i cegły, zdecydowano o wykonaniu niezwykle interesującej, zdwojonej konstrukcji szkieletowej wyższych partii murów – konstrukcji zewnętrznej – zlicowanej z murowanymi partiami elewacji oraz wewnętrznej – zlicowanej z murami kościoła od wewnątrz. Rodzaj zastosowanego rozwiązania konstrukcyjnego uwarunkowany był zatem dążeniem do zachowania zaplanowanej początkowo grubości ścian w celu uzyskania jednolitego i możliwie monumentalnego charakteru wnętrza świątyni, mimo odstępiania w trakcie jej budowy od wykonania ścian w całości murowanych. Obie konstrukcje szkieletowe – zewnętrzna i wewnętrzna



13. Fragment zewnętrznej konstrukcji szkieletowej nad zakrystią. Dla ukazania sposobu obróbki oraz asortymentu drewna budowlanego na przekrojach pokazano również usłojenie słupów i zastrzałów. Główne elementy konstrukcji – słupy – ciosano z „całego drzewa” (okrągłaków), podobnie jak belki więzarskie. Zastrzały wykonano z krawędziaków półkowych (z pozostawieniem dużych offisów), natomiast rygle uzyskano ze znacznych rozmiarów belek ćwiartkowych (z tzw. drewna krzyżowego – belek półkowych tartych jeszcze raz na pół). Ceglane wypełnienie zewnętrznej konstrukcji szkieletowej wykonano jedynie na grubość ½ cegły, murując je zewnątrz, bez obmurowywania zastrzałów. Rozwiązanie to zapewniało bardzo dobrą wentylację przy jednoczesnym uzyskaniu stosunkowo dobrej izolacyjności termicznej przedzielonych pustką powietrzną ścian szkieletowych. Aktualny dobry stan zachowania konstrukcji szkieletowej wynika właśnie z jej dostatecznej wentylacji wewnątrz. Rys. 2008 r.

13. Fragment of the outer skeleton construction above the sacristy. In order to show the manner of the working and the assortment of the building timber, the cross-section features also the rings of the pillars and the struts. The main construction elements – the pillars – were hewn out of “whole timber”, similarly as the truss beams. The struts were made out of half scantlings, while the noggins were obtained from large quarter beams (so-called cross timber – half beams once again hewn in half). The width of the brick filling of the inner skeleton construction is half a brick, used from the outside and omitting the struts. This solution guaranteed excellent ventilation with a simultaneous achievement of a thermal insulation of the skeleton walls separated by empty spaces. The present-day satisfactory preservation of the skeleton construction stems precisely from the sufficient ventilation from the inside. Drawing 2008.



14. Próba rekonstrukcji pierwotnego wyglądu płd. elewacji kościoła z 1386 r. XIV-wieczna salowa budowla nakryta była wysokim, dwuspadowym dachem z pokryciem ceramicznym i szkieletowymi szczytami, stanowiącymi jednolitą konstrukcję ciesielską z więźbą dachową. Oszkarpowane, murowane przyziemie nawy posiadało dwa portale wejściowe – zachodni i południowy. Zewnętrzna konstrukcja szkieletowa z ceglany, nietynkowanym wypełnieniem była skontrastowana z białymi murami przyziemia, stanowiąc główny akcent plastyczny elewacji. Nawę doświetlały trzy okna rozmieszczone w elewacji południowej. Rys. 2008 r.

14. Attempted reconstruction of the original appearance of the southern church elevation in 1386. The fourteenth-century construction was covered with a high gable roof with ceramic covering and skeleton gables, comprising a uniform construction with the roof truss. The escarped brick ground floor of the nave possessed two entrance portals – western and southern. The outer skeleton construction with a brick, non-plastered filling contrasted with the whitened walls of the ground floor, comprising the prime visual accent of the elevation. The nave was additionally lit by three windows in the southern elevation. Drawing 2008.

– zostały stężone poprzecznie z więźbą dachową kościoła. Wszystkie słupy szkieletowych ścian połączono z belkami wiązarowymi za pomocą krótkich mieczy – zewnętrznych oraz wewnętrznych – stosując mocne połączenia na nakładkę z zaczepami. Każde przeszło szkieletowych ścian podłużnych kościoła powiązано z wiązarem więźby dachowej, tworząc w efekcie jednolitą, skomplikowaną konstrukcję ciesielską, którą – jak wynika z zachowanych znaków montażowych – wykonano i odwiązano od razu w całości – ściany szkieletowe łącznie z ustrojem dachowym.

Na szczególną uwagę zasługuje jednak forma zewnętrznej konstrukcji szkieletowej ścian kościoła. Dzięki zastosowaniu dużej liczby krzyżujących się elementów usztywniających w obrębie jednego powtarzalnego przeszła uzyskano dekoracyjny, niemal „ornamentalny” układ drewnianej konstrukcji, skontrastowanej z ceglany wypełnieniem. Rysunek zewnętrznej konstrukcji szkieletowej o znacznych walorach estetycznych stanowił zatem swego rodzaju dekoracyjne zwieńczenie murowanych elewacji

kościola, które można by porównać do szerokiego fryzu obiegającego elewacje. Ceglany wypełnienie zewnętrznego szkieletu z opracowaną podciętą spoiną nie było tynkowane, co dodatkowo wyróżniało tę partię elewacji na tle otynkowanych lub przynajmniej białych murów kościoła w dolnej części (il. 14).

Wnętrze

Salowe wnętrze kościoła przekryto stropem belkowym. Przypuszczalnie kościół nie posiadał pierwotnie żadnej empyry, a przynajmniej nie na całą szerokość nawy. Na poziomie obecnej empyry, na zachodnim krańcu ściany południowej są bowiem widoczne w drewnianej podwalinie szkieletu 2 gniazda – najprawdopodobniej po pierwotnych schodach na poddasze. Po przeciwnej stronie nawy, na zachodnim krańcu ściany północnej nie odnotowano takich gniazd – podwalina jest na tym odcinku zachowana w całości, co pozwala wykluczyć istnienie drewnianej empyry przy zachodniej ścianie nawy kościoła w jego pierwszej średniowiecznej fazie powstania.



15. Fragment gotyckiej polichromii odkrytej w trakcie badań architektonicznych przy portalu zakrystii.

15. Fragment of the Gothic polychrome discovered in the course of architectural studies of the sacristy portal.

Z kolei nawet po wykonaniu odkrywek kłopotliwe staje się ustalenie czasu powstania zakrystii, przylegającej do nawy kościoła od strony północnej. Jak się wydaje, istniała ona już w średniowieczu, czego potwierdzeniem może być forma ostrołukowego, uskokowego portalu, dekoracyjnie opracowanego właśnie od strony nawy kościoła – wejścia do zakrystii,

a nie od strony zewnętrznej (il. 15). Ściany zakrystii w części nadziemnej pochodzą natomiast z okresu późniejszego i nie są przewiązane z murami nawy kościoła (il. 6). Należy jednak przypuszczać, że przynajmniej fundamenty zakrystii są gotyckie, aczkolwiek wymaga to potwierdzenia w badaniach archeologicznych.

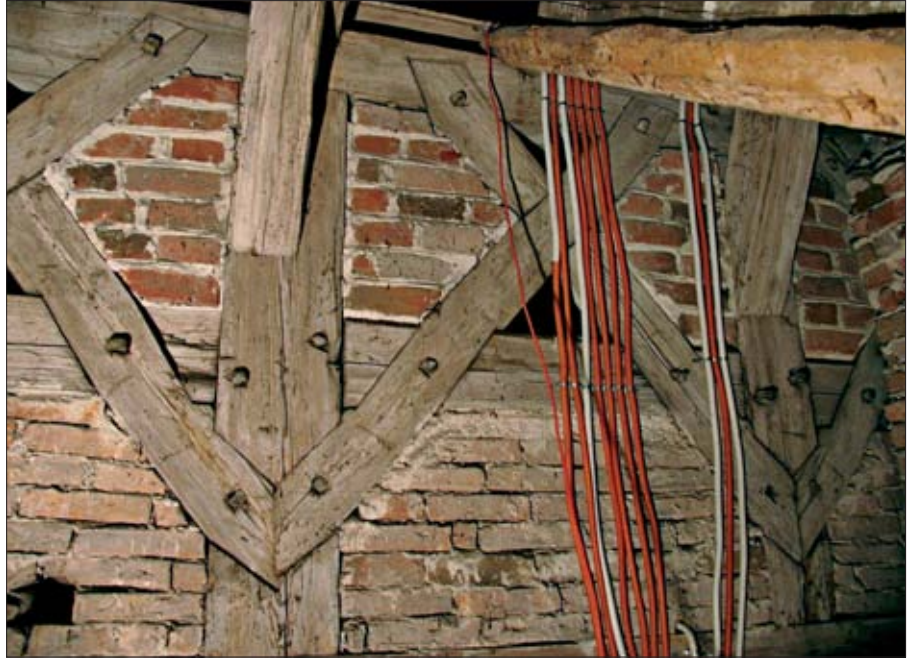
16. Płd. ściana kościoła z wtórnie obniżonym otworem okiennym. Widoczne połączenie słupa z podwaliną na czop kryty, odkryte w wyniku wtórnego wycięcia podwaliny.

16. Southern wall of the church with a lowered window. The visible connection of the pillar with the foundation was discovered due to the secondary incisions of the foundation.



17. Zewnętrzna konstrukcja szkieletowa z 1386 r. – poddasze zakrystii. Precyzyjnie docięte zastrzały w formie krzyży św. Andrzeja stanowią dodatkowe wzmocnienie połączeń słupów z ramą ryglową, tworząc na styku tych elementów sztywne węzły konstrukcyjne. W górnych polach widoczne gotyckie wypełnienie ceglane z oryginalnie opracowanym spoinowaniem. Dolne fazy z wtórnym wypełnieniem barokowym.

17. Outer skeleton construction from 1386 – the sacristy attic. The precisely executed struts in the form of St. Andrew crosses comprise an additional reinforcement of the pillars with the truss frame, creating rigid construction hitches. The upper parts feature visible Gothic brick filling with the original binding. The lower parts contain secondary Baroque filling.



Jak wynika z relacji najstarszych mieszkańców wsi, jeszcze pod koniec lat 60. XX w. w kościele zachowana była także stara, bardzo zniszczona, „cegłana” posadzka – wykonana najprawdopodobniej z dużych, płaskich, kwadratowych płytek ceramicznych. Posadzka ta mogła pochodzić jeszcze z pierwotnego wyposażenia kościoła.

Okna

Na podstawie analizy zachowanych szkieletowych partii ścian możliwe jest również ustalenie pierwotnej liczby otworów okiennych w elewacjach

podłużnych kościoła. Gotyckie otwory okienne znajdowały się wysoko, w szkieletowych partiach ścian. W elewacji południowej zlokalizowane były jedynie trzy – w trzecim, siódmym i dwunastym przęśle konstrukcji szkieletowej, licząc od strony zachodniej (il. 12 i 14), co znajduje potwierdzenie zarówno w analizie wewnętrznej konstrukcji szkieletowej oraz w odkrywkach wykonanych na elewacjach (il. 22 i 23). W elewacji północnej natomiast pierwotnie w ogóle nie było okien. Wewnątrz nawy, we wszystkich przęsłach w obrębie wtórnych otworów okiennych są bowiem widoczne w belce oczepu okrągłe



18. Gotycka konstrukcja szkieletowa – poddasze zakrystii. Uwagę zwraca dobry stan zachowania dokładnie ociosanych, drewnianych elementów konstrukcji.

18. Gothic skeleton construction – the sacristy attic. Attention is drawn to the good condition of the preserved carefully hewn wooden elements of the construction.



19. Dwunasty wiązar (od wschodu), wewnątrz pln. podwójnej ściany szkieletowej. Po prawej wewnętrzna konstrukcja szkieletowa, po lewej zewnętrzna, z wypełnieniem ceglany. Na słupie, mieczu oraz belce wiązarowej widoczne ciesielskie znaki montażowe („∨” i „<” z dwoma dłutowanymi trójkątami). W głębi mur wtórnego ościeża okiennego, wykonany z gruzu ceramicznego oraz pierwotnej dachówki ceramicznej mnich-mniszka.

19. Twelfth tie beam (from the east), interior of the northern double skeleton wall. On the right: an inner skeleton construction, on the left: the outer one with a brick filling. On the pillar, the bracket and the truss beam: visible joiners' assembly signs ("∨" and "<" with two chiselled triangles). In the background: the wall of the secondary window, made out of ceramic rubble and the original ceramic monk-nun roof tiles.

otwory po drewnianych żerdziach, stanowiących pierwotną konstrukcję wypełnienia szkieletowych ścian wewnętrznych. Zatem północna ściana szkieletowa kościoła była początkowo pełna i nie posiadała żadnych otworów okiennych. W chwili obecnej nie jest już natomiast możliwe ustalenie zakresu występowania ewentualnych otworów okiennych w ścianach szczytowych kościoła, choć należy przypuszczać, iż we wschodniej ścianie (w partii szkieletowej) mogło się znajdować jedno okno. Jak wynika z analizy otworów okiennych elewacji południowej, w obrębie jednego, dość szerokiego przesła konstrukcji szkieletowej pierwotnie wstawiono zapewne okno dwudzielne (drewniane oboknie z dwoma otworami okiennymi), tworząc swego rodzaju okno bifyryjne (il. 14). Prawdopodobnie otwory okienne posiadały także ostrołukowo wycięte nadproża, co potwierdzałyby znane przykłady drewnianej stolarki okiennej, pochodzącej z XV w.²⁷ Okna te były zapewne stałe i szklone w olów.

Więźba dachowa

Więźbę dachową kościoła wykonano jako storczykową (pełną). Typ konstrukcji należy określić jako więźbę jednistorczykową, dwujętkową, ze storczykiem zawieszonym na jednej parze zastrzałów

(ramion) (il. 9). Ramę storczykową ustawiono bezpośrednio na belkach wiązarowych, stężając ją jednym poziomym rygli i dodatkowo zastrzałami (il. 8). Pomocnicze usztywnienie poprzeczne konstrukcji stanowią miecze stopowe wiażara. Miecze te ustawiono dokładnie nad słupami wewnętrznych ścian szkieletowych, co w jeszcze większym stopniu zapewniło sztywność i stabilność wiażarom więźby dachowej (il. 9). Na wschodnim krańcu oraz w partii szczytu zachodniego storczykowa więźba dachowa została w późniejszym okresie wtórnie przekształcona. Od wschodu wprowadzono dodatkowe krokwie wschodniej połaci dachowej, oparte na pochylej ramie stolcowej. Od zachodu, w obrębie trzech skrajnych wiązarów wbudowano szkieletową konstrukcję wieży dzwonnej. Dwuspadowy dach kościoła był pierwotnie kryty masywną, długą na 40 cm dachówką ceramiczną mnich-mniszką (il. 14). Fragmenty średniowiecznych dachówek tego typu odnaleziono wewnątrz zdwojonej konstrukcji szkieletowej podłużnych ścian kościoła. Całe dachówki, w większości mniszki, zostały ponadto wtórnie użyte do wymurowania ościeży okiennych w trakcie przebudowy kościoła i są obecnie dobrze widoczne od strony wewnętrznej szkieletowych ścian (il. 19). Jeszcze pod koniec XIX stulecia średniowieczne dachówki mnich-

-mniszki widział także na części połaci dachu kościoła konserwator zabytków Adolf Boetticher, o czym wspominał w swoim krótkim opisie kościoła²⁰.

Ciesielskie znaki montażowe

Więźba dachowa oraz szkieletowe ściany kościoła posiadają niemal kompletny, dobrze zachowany system ciesielskich znaków montażowych (il. 10 i 19). Zróżnicowany jest on na część północną i południową konstrukcji. Poszczególne elementy ścian szkieletowych oraz elementy wiązarów wraz z ramą storczykową znajdujące się po północnej stronie posiadają ten sam rodzaj oznakowania oraz kolejną numerację. Krokwie, miecze stopowe oraz wszystkie elementy ścian szkieletowych po południowej stronie posiadają natomiast odmienny rodzaj oznakowania. Dodatkowo system znaków montażowych zróżnicowany jest na wschodnią i zachodnią część konstrukcji, co wynika ze sposobu wykonania i odwiązywania więźby – sześć wschodnich wiązarów było odwiązywanych i montowanych od wschodu, podczas gdy pozostałe wiązary konstrukcji dachowej były odwiązywane i montowane od strony zachodniej (jętki, zastrzały i miecze stopowe bite do krokwi i storczyków od zachodu). Znaki montażowe występują przy końcach belek wiązarowych, na dolnych

częściach storczyków, krokwi i mieczy stopowych, w okolicach styków krokwi z jętkami oraz styków storczyków z zastrzałami, a także na słupach, mieczach i zastrzałach konstrukcji szkieletowej ścian kościoła. W obrębie pierwszych sześciu wschodnich wiązarów umieszczono je po stronie wschodniej, a w obrębie pozostałych – po stronie zachodniej poszczególnych elementów. Numeracja odpowiada kolejnym wiązarom i jest ciągła od 2 do 13 (pierwotnie od 1 do 15), licząc narastająco od wschodniej ściany kościoła (il. 10).

Zarówno po północnej, jak i południowej stronie konstrukcji szkieletowej ścian oraz więźby dachowej zastosowano oznaczenia symboliczne, nawiązujące do układu cyfr rzymskich, różniące się jednak sposobem wykonania. Po stronie północnej oraz na ramie storczykowej umieszczono znaki składające się z liniowych nacięć oraz stykających się z nimi trójkątów, wyciętych dłutem. I tak: dwójkę stanowi jedno nacięcie drewna w formie poziomej linii i stykające się z nią bokiem dwa trójkąty wycięte dłutem, trójkę – jedno nacięcie drewna i trzy trójkąty, czwórkę – nacięcie i cztery trójkąty. Piąty wiązary oznaczony jest według tej samej zasady – nacięcie w formie linii i pięć trójkątów (nie zastosowano tu rzymskiej „V”). Analogicznie oznaczono następne

20. Czwarty wiązary (od wschodu), rama storczykowa – połączenie zastrzałów ze storczykiem na nakładkę. Widoczne gotyckie znaki montażowe: porządkowe – z dłutowanymi trójkątami oraz symboliczne – kreskowe w kształcie chorągiewki lub grotu, wyróżniające te wiązary więźby, które były odwiązywane od strony wschodniej.

20. Fourth tie beam (from the east), frame – the struts and the king-post have dovetail joint. Visible Gothic assembly signs: serial – with chiselled triangles and symbolic – linear in the shape of a flag or a fluke, distinguishing the struts of the truss from the east.



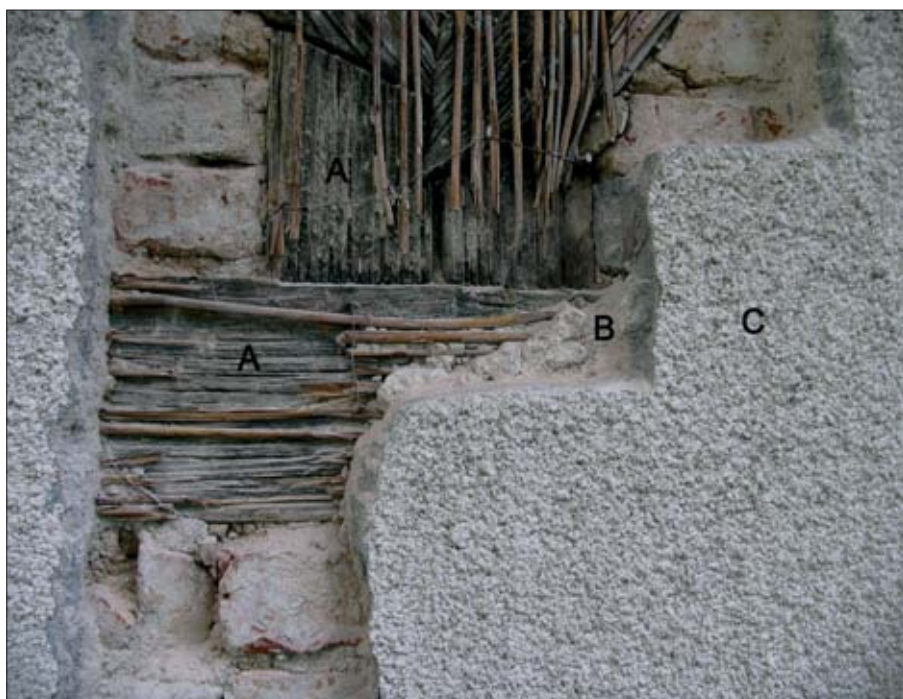
wiązary – aż do dziewiątego włącznie. Oznaczenie wiązara dziesiątego to utworzony z dwóch liniowych nacięć znak „X” w układzie poziomym, bez żadnych trójkątów. Jedenasty wiązara oznaczono znakiem „V” w układzie poziomym oraz jednym trójkątem, dwunasty wiązara – znakiem „V” z dwoma trójkątami, trzynasty – znakiem „V” z trzema trójkątami. Analogicznie zostały oznakowane słupy oraz miecze obydwu szkieletowych ścian północnych (zewnątrznej i wewnętrznej).

Po stronie południowej konstrukcji występują natomiast znaki montażowe wykonane jedynie w formie liniowych nacięć (kresiek) w różnych układach. I tak: dwójkę stanowią dwa nacięcia w formie równoległych linii, trójkę – trzy równoległe nacięcia, czwórkę – cztery itd. Oznaczenie dziesiątego wiązara – podobnie jak po stronie północnej – stanowi znak „X”, z tym że w układzie pionowym. Jedenasty wiązara oznaczono trzema nacięciami w formie stykających się linii, tworzących kształt trójkąta, dwunasty wiązara – nacięciami w formie trójkąta oraz jedną dodatkową kreską, a trzynasty wiązara – nacięciami w formie trójkąta oraz dwoma dodatkowymi kreskami.

Najciekawsze symboliczne znaki montażowe występują na pięciu wschodnich wiązarach dachowych oraz przęsłach ścian szkieletowych. Dla odróżnienia tej części konstrukcji (odwiązywanej i montowanej od strony wschodniej – przeciwnie do pozostałej

części drewnianej konstrukcji), oprócz wyżej opisanych znaków porządkowych zastosowano tu dodatkowo znaki symboliczne. Wykonano je w formie liniowych nacięć w różnych układach, tworzących ciekawe kształty – inne po stronie północnej i południowej. Po stronie północnej nacięcia te tworzą znaki przypominające swym kształtem chorągiewkę lub grot strzały (il. 20), natomiast po stronie południowej są jeszcze bardziej interesujące i przypominają napięty łuk ze strzałą (il. 10).

Wbrew dotychczasowym ustaleniom napotykanym w literaturze przedmiotu należy przyjąć, iż obecna bryła kościoła w swym podstawowym zarysie (bez wieży i wschodniej połaci dachu) pochodzi z jednej fazy budowlanej, co potwierdzają również wyniki badań dendrochronologicznych. Kościół zaplanowano i wzniesiono w takiej formie w trakcie jednej, choć być może przerywanej, kampanii budowlanej. Zastosowanie dwóch rodzajów konstrukcji mogło być spowodowane brakiem odpowiedniego budulca w dostatecznej ilości. Ewentualnie, już w trakcie budowy murowanej partii ścian zmieniono pierwotną koncepcję budowli (zapewne z braku wystarczającej ilości dobrego materiału budowlanego lub fachowego warsztatu murarskiego), zarzucając murowanie ścian na rzecz wykonania lżejszej, tańszej i wciąż przecież popularnej – zwłaszcza w budownictwie świeckim – konstrukcji szkieletowej.



21. Szkieletowa konstrukcja płd. elewacji – połączenie podwaliny ze słupem oraz słupa z dwoma strzałami: A – gotycka konstrukcja szkieletowa, B – wtórny tynk wapienny na trzcinie, C – wtórny tynk cementowy.

21. Skeleton construction of the southern elevation – connection between the foundation and the pillar and the pillar with two struts: A – Gothic skeleton construction, B – secondary lime plaster on rushes, C – secondary cement plaster.

22. Szkieletowa konstrukcja pld. elewacji, okno nad portalem – odkrywka potwierdzająca istnienie pierwotnego otworu okiennego w tym miejscu (brak zastrzałów w przęśle, w którym występuje okno).

22. Skeleton construction of the southern elevation, window above the portal – excavation confirming the existence of an original window (the absence of struts in the span featuring the window).



Rozwarstwienie chronologiczne II faza – barokowa (1761 r.)

Największe piętno na bryle i formie architektonicznej kościoła wycisnęła barokowa przebudowa z 1761 r. Dość dokładnie można określić jej zakres. W trakcie prac częściowo przebudowano wschodnią i zachodnią część dachu, wprowadzając drewnianą wieżę dzwonną oraz nowy szczyt zachodni, oszalowane

deskami. Zmieniono wówczas także pierwotny kształt dachu – z dwuspadowego na trójspadowy, wprowadzając trzecią połać od wschodu. Przemurowano górne partie zachodniej i wschodniej elewacji szczytowej kościoła, usuwając w tych ścianach pierwotną konstrukcję szkieletową (il. 8). Barokowe partie ścian wymurowano ze stosunkowo płaskiej cegły ceramicznej o wymiarach 28 x 13 x 6,5 cm, na zaprawie wapienno-piaskowej. Zastosowano



23. Szkieletowa konstrukcja pld. elewacji, okno nad portalem – odkrywka potwierdzająca istnienie pierwotnego otworu okiennego w tym miejscu (brak zastrzałów w przęśle, w którym występuje okno; w słupie widoczny także otwór po kolku – ślad po mocowaniu okna).

23. Skeleton construction of the southern elevation, window above the portal – excavation confirming the existence of an original window (the absence of struts in the span featuring the window; the pillar also displays a visible opening for a cleat – a trace of installing the window).

wątek blokowy, dość niedbale – ze względu na wykonywanie muru od razu pod tynk. W tym też czasie, w związku z przebudową ścian szczytowych kościoła, wymienione zostały również wypełnienia niektórych przęseł wewnętrznej konstrukcji szkieletowej. Nowe wypełnienia wewnętrznych fachów wykonano z pionowych żerdzi okręcanych słomą i polepionych gliną, między żerdziami wtykając także fragmenty gruzu ceglanego. Kolejną zasadniczą zmianą wprowadzoną w tym czasie było zamurowanie południowego portalu wejściowego, wybitie w ścianach dużych otworów okiennych oraz powiększenie (rozkućcie w dół) istniejących w elewacji południowej okien pierwotnych (por. il. 14 i 3). Wówczas to po raz pierwszy otynkowano szkieletowe partie ścian.

O oszczędności i pomysłowości ówczesnych użytkowników świątyni może świadczyć dość interesujące rozwiązanie przez nich zastosowane, o którym wspomniano już wyżej. Do wymurowania ościeży nowych otworów okiennych w partiach pomiędzy zewnętrzną a wewnętrzną konstrukcją szkieletową ścian wykorzystano mianowicie średniowieczną dachówkę mnich-mniszkę, zdemontowaną z przebudowywanych wówczas krańców dachu. Z tej samej oszczędności musiano jednak w dużej części pozostawić stare pokrycie dachowe, skoro jeszcze pod koniec XIX stulecia dachówkę mnich-mniszkę na dachu kościoła widział Adolf Boetticher²⁹. Z okresu barokowej przebudowy pochodzą również kamienno-ceglane ściany kruchty zachodniej oraz analogicznie wykonane ściany zakrystii, choć te ostatnie wymurowano zapewne od nowa na gotyckich jeszcze fundamentach. Do wymurowania tych ścian użyto co prawda wtórnie gotyckiej cegły rozbiórkowej, stosując jednak równocześnie płaską cegłę barokową. We wnętrzu świątyni wprowadzono istniejące obecnie empory.

Barokowa przebudowa kościoła – mimo iż przeprowadzona dość oszczędnie, przy maksymalnym wykorzystaniu średniowiecznej substancji budowlanej – zmieniła w tak znacznym stopniu jego wygląd, że w dotychczasowej literaturze zdążył się już utrzcć pogląd o XVIII-wiecznym pochodzeniu zarówno korony murów, jak i całego dachu kościoła. Na podstawie niniejszego rozpoznania, potwierdzonego wynikami badań dendrochronologicznych, ustalono jednak, iż obecna bryła budowli w swym podstawowym zarysie – bez wieży i wschodniej połączy dachu – pochodzi jeszcze ze średniowiecznej, XIV-wiecznej fazy.

Wiek XIX i XX

W XIX stuleciu miały miejsce kolejne remonty świątyni, jednakże prace te – z reguły ograniczające się jedynie do bieżących napraw i remontów – nie wpłynęły już znacząco na jej wygląd. Wymieniono wówczas m.in. stolarkę okienną i drzwiową, remontowano dachy przybudówek (kruchty i zakrystii), a we wnętrzu przebudowano emporę, poszerzając ją o jedno środkowe przęsło, na którym umieszczono nowy instrument organowy. Obecnie zachowane, choć zdekompletowane organy wykonano w 1886 r.³⁰ Z 2. ćwierci XX w. pochodzi zaś pomnik ku czci poległych w I wojnie światowej mieszkańców wsi i okolic, wzniesiony w formie obelisku przy wschodniej elewacji kościoła z bloków ociosanego granitu. Na pomniku wykuto równoramienny krzyż z datą „1914-18”. Prace prowadzone w kościele po 1945 r. nie miały już znaczącego wpływu na jego bryłę i formę i polegały głównie na bieżących naprawach ścian, wieży oraz dachu. Przyczyniły się one jednak do niemal zupełnego zatarcia zabytkowego charakteru obiektu, zwłaszcza w obrębie jego elewacji.

Wartość zabytkowa

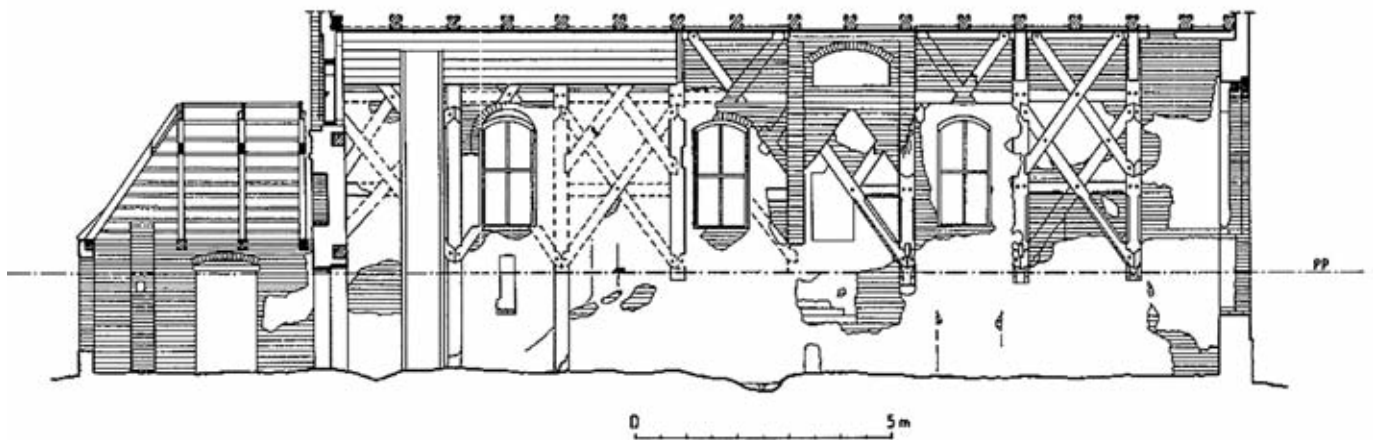
Ta wyrażona powyżej opinia, być może zbyt dobitnie sformułowana, stanowić będzie punkt wyjścia do końcowej analizy. Kościół parafialny w Kanigowie – z zewnątrz niepozorny, z mało estetycznymi, cementowymi tynkami na elewacjach – posiada bowiem wyjątkową – tak w skali regionu, jak i kraju – wartość zabytkową. Decyduje o niej wiele elementów, z pozoru drugorzędnych i nie od razu widocznych, ale niezmiernie istotnych z punktu widzenia historii sztuki i architektury – zarówno dla dziejów średniowiecznej architektury sakralnej Prus, jak i historii technik budowlanych.

Kościół w Kanigowie stanowi prawdopodobnie jedyny zachowany na terenie dawnych Prus Wschodnich przykład średniowiecznej murowano-szkieletowej budowli sakralnej o zdwojonej konstrukcji szkieletowej. Wstępne rozpoznanie upoważnia również do stwierdzenia, iż kościół ten nie posiada analogii na terenie całego kraju, a być może i w Europie. Starsze kościoły z częściowo zachowaną XIV-wieczną konstrukcją szkieletową przetrwały jedynie na Żuławach. Stosunkowo najlepiej zachowane fragmenty gotyckiej konstrukcji szkieletowej z 1347 r. posiada kościół św. Jerzego w Elblągu, a także – będący w stanie częściowej ruiny – kościół

w Gnojewie koło Malborka o jednej z najstarszych konstrukcji szkieletowych, datowanej na okres przed 1323 r. (il. 24)³¹. Obydwa te kościoły zostały jeszcze w średniowieczu obmurowane od zewnątrz. Bardzo dobrze zachowaną, choć nieco młodszą konstrukcję szkieletową z 1403 r. posiada także kościół w Krupach w powiecie Sławno na Pomorzu³². Szkieletowe ściany nawy, usztywnione dekoracyjnie wycinanymi zastrzałami, przybrały tu już formę o znacznych walorach artystycznych, w której duży nacisk położono zarówno na sztywność konstrukcji, jak i jej dekoracyjny, maswerkowy rysunek, decydujący o odbiorze wizualnym wnętrza świątyni. Jednak i w Gnojewie, i w Elblągu – a także w Krupach – usztywnienie konstrukcji szkieletowej za pomocą cieńszych zastrzałów wykonano od strony wewnętrznej, co sprawiło, że pierwotnie na zewnątrz widoczne były jedynie słupy i rygle, tworzące prosty układ kratownicowy. W Kanigowie natomiast wszystkie elementy usztywniające zewnętrzną konstrukcję szkieletową były montowane z zewnątrz. Wynikało to przede wszystkim z zastosowanego rozwiązania konstrukcyjnego w postaci zdwojenia ścian szkieletowych. Obie ściany szkieletowe – zewnętrzną i wewnętrzną – wznoszono równocześnie, gdyż łącznie stanowiły podbudowę pod belki wiązarów dachowych. Zewnętrzne ściany szkieletowe usztywniono więc

w jedyny możliwy w tym przypadku sposób – przybijając zastrzały na nakładki od strony zewnętrznej. Zastosowanie w Kanigowie zdwojonej konstrukcji szkieletowej ścian przyczyniło się zatem – może nawet w sposób nie do końca niezamierzony – do uzyskania wyjątkowej plastyki szkieletowych partii elewacji kościoła, nie mających analogii w znanych przykładach gotyckich kościołów szkieletowych.

Dla ukazania pełniejszego obrazu należałoby jeszcze zaznaczyć, iż pozostałości średniowiecznych konstrukcji szkieletowych z XIV i XV w. zlokalizowano ostatnio także w kościołach na terenie Meklemburgii-Pomorza Przedniego w Niemczech. Resztki średniowiecznych konstrukcji szkieletowych zachowały się we wnętrzach kościołów w Landow na Rugii, Beggerow koło Demmin oraz Japenzin koło Anklam³². Jednak w porównaniu do omawianych przykładów z terenu Polski, w kościołach tych średniowieczne konstrukcje przetrwały jedynie fragmentarycznie, najczęściej w postaci samych słupów bądź jedynie odcisków w murze po nieocalonych elementach drewnianych. Podobnie jak znane przykłady kościołów żuławskich, wszystkie te konstrukcje szkieletowe zostały jeszcze w XV-XVI w. wtórnie obmurowane ceglany lub kamienno-ceglanymi ścianami³⁴.



24. Gnojewo, pow. Malbork, d. kościół parafialny (ob. opuszczony) – przekrój podłużny z widokiem na pld. ścianę nawy. Widoczna częściowo przemurowana pierwotna konstrukcja szkieletowa z XIV w., składająca się z ośmiu segmentów wzmocnionych dwoma rzędami rygli oraz dwoma parami krzyżujących się zastrzałów w formie krzyża św. Andrzeja w każdym prześle. Słupy i zastrzały do wysokości pierwszego poziomu rygli posiadają ozdobnie fazowane krawędzie. Pierwotnie na zewnątrz szkieletowego korpusu kościoła widoczne były jedynie słupy i rygle, tworzące prosty układ kompozycyjny ścian, wewnątrz natomiast można było zobaczyć wszystkie elementy konstrukcji. Rys. 2003 r.

24. Gnojewo, commune of Malbork, former parish church (today: abandoned) – horizontal cross-section with a view of the southern nave wall. Visible partially re-brickled original skeleton construction from the fourteenth century composed of eight segments reinforced with two rows of spans and with decoratively phased edges in the shape of the St. Andrew cross. The pillars and the edges possess decorative edges up to the first level of the spans. Originally, the outside of the skeleton corps of the church showed only the pillars and the spans, comprising a simple arrangement of the walls, while the inside featured all the construction elements. Drawing 2003.

Na tym tle kościół w Kanigowie jawi się jako obiekt zupełnie wyjątkowy – kryjący w swoich murach dobrze zachowane gotyckie ściany podłużne, w górnej partii wykonane z dwóch równoległych konstrukcji szkieletowych. Obie konstrukcje – zewnętrzna i wewnętrzna – są jednorodne z więźbą dachową kościoła i razem z nią pozwalają określić jego pierwotną formę architektoniczną. Stan zachowania średniowiecznych partii obiektu umożliwia również wykonanie w trakcie przyszłych prac restauratorskich odpowiedniej aranżacji konserwatorskiej jego elewacji bocznych, uwzględniającej wyeksponowanie niezwykle wartościowej i stosunkowo dobrze wytrzymującej upływ czasu konstrukcji szkieletowej ścian.

Na wyjątkową wartość obiektu składa się również dobrze zachowane wnętrze nawy kościoła ze średniowiecznymi tynkami oraz – jak się okazało w trakcie niniejszych badań – gotyckimi malowidłami, ocalałymi przynajmniej częściowo na północnej ścianie kościoła. Stosunkowo dobry stan zachowania tak malowideł, jak i niemal w całości oryginalnych tynków wewnętrznych nawy pozwala przypuszczać, iż w trakcie wykonywania kompleksowych badań konserwatorskich odkryte zostaną kolejne elementy pierwotnej dekoracji malarskiej.

Kościół w Kanigowie – oprócz niekwestionowanej wartości historycznej i naukowej – posiada również walory artystyczne, choć zapewne w chwili obecnej nie do końca dostrzegalne. Forma gotyckiej zewnętrznej konstrukcji szkieletowej ścian – mimo iż w większości ukryta pod tynkiem i widoczna jedynie na poddaszu zakrystii – zasługuje jednak na

szczególną uwagę. Dzięki zastosowaniu w każdym powtarzalnym prześle krzyżujących się i jednocześnie przechodzących przez ramę ryglową elementów usztywnienia, uzyskano niezwykle dekoracyjny, niemal „ornamentalny” rysunek drewnianego szkieletu, skonstrastowanego z ceglany wypełnieniem. Układ zewnętrznej konstrukcji szkieletowej nie ogranicza się zatem w tym przypadku tylko do roli technicznej. Stanowi on jednocześnie swego rodzaju dekoracyjny fryz wieńczący murowane ściany kościoła. Z tego względu właściwe wyeksponowanie pierwotnej konstrukcji szkieletowej ścian kościoła podczas przyszłych prac restauratorskich należy wskazać jako zadanie priorytetowe w procesie rewaloryzacji tego zabytku, tak aby przywrócić wszystkie jego walory historyczne, architektoniczne i artystyczne.

Mgr Leszek Wawrykiewicz jest absolwentem Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK w Toruniu. W 2004 r. uzyskał wyróżnienie Dziekana Wydziału i Dyrektora Instytutu Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa za pracę magisterską nt. *Problematyka historyczno-architektoniczna i konserwatorska klasycystycznego drewnianego kościoła p.w. św. Michała Archanioła w Czarnem*, której promotorem był prof. dr hab. inż. arch. Jan Tajchman. Autor i współautor opracowań oraz dokumentacji konserwatorskich, jego zainteresowania badawcze skupiają się wokół historii technik budowlanych oraz architektury sakralnej, ze szczególnym uwzględnieniem historycznych konstrukcji dachowych z terenu dawnych Prus Wschodnich.

Przypisy

1. Artykuł stanowi omówienie wyników badań architektonicznych gotycko-barokowego kościoła parafialnego w Kanigowie. Badania te zostały przeprowadzone w 2008 r. na zlecenie Warmińsko-Mazurskiego Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków przez autora niniejszego artykułu we współpracy z arch. Agatą Wojciechowską-Grygo, która wykonała inwentaryzację pomiarową obiektu i której w tym miejscu składam serdeczne podziękowania. Po zakończeniu badań architektonicznych Wojewódzki Konserwator Zabytków sfinansował także wykonanie badań dendrochronologicznych kościoła. Potwierdziły one wcześniejsze ustalenia i umożliwiły ich doprecyzowanie. Badania dendrochronologiczne przeprowadził prof. AGH dr hab. inż. Marek Krapiec, dzięki uprzejmości którego miałem możliwość opublikowania ich wyników. Ze względu na ramy niniejszego artykułu

i próbę przedstawienia problematyki historyczno-architektonicznej kościoła w sposób możliwie kompleksowy, celowo pominięte zostały zagadnienia związane z problematyką konserwatorską i szczegółowymi wytycznymi konserwatorskimi, zawarte w dokumentacji badań architektonicznych.

2. M. Krapiec, *Datowanie dendrochronologiczne drewna z kościoła Podwyższenia Krzyża Świętego w Kanigowie*, Kraków, 15.01.2009 r., mpis w archiwum WUOZ w Olsztynie.

3. G. Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler – Deutsch-ordensland Preussen*, neu bearb. von Ernst Gall, München-Berlin 1952, s. 262; W. Hubatsch, *Geschichte der evangelischen Kirche Ostpreussens*, Bd. II, Bilder ostpreussischer Kirchen, Göttingen 1968, s. 126; *Nidzica. Z dziejów miasta i okolic*, praca zbiorowa pod red. A. Wakar i in., Olsztyn 1976,

- s. 97; *Rocznik Diecezji Warmińskiej*, Rok 1985, Olsztyn 1985, s. 320; Archiwum WUOZ w Olsztynie, Karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa, nr 6905, Kanigowo, Kościół parafialny pw. Podwyższenia Krzyża Św., oprac. mgr D. Chodkowski, 2002; C. Herrmann, *Mittelalterliche Architektur im Preussenland. Untersuchungen zur Frage der Kunstlandschaft und Kunstgeographie*, Petersberg 2007, s. 502; W. Knercer, B. Zalewska, *Architektura sakralna konstrukcji szkieletowej na terenie Warmii, Mazur i Powiśla*, (w:) *Architektura ryglowa – wspólne dziedzictwo. Antikon '2007. Materiały konferencyjne*, Szczecin 2008, s. 269.
4. C. Herrmann, jw., s. 501-502. W katalogu stanowiącym zasadniczą część tegoż opracowania autor zestawił najważniejszą literaturę przedmiotu oraz dotychczasowe datowanie kościoła. Wskazał również na potrzebę przeprowadzenia bardziej szczegółowych badań obiektu.
5. A. Boetticher, *Die Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Ostpreussen*, zes. III, *Das Oberland*, Königsberg 1893, s. 96.
6. G. Dehio, jw., s. 262.
7. A. Harnoch, *Chronik und Statistik der evangelischen Kirchen in den Provinzen Ost- und Westpreussen*, Neidenburg 1890, s. 190-192; W. Hubatsch, jw., s. 126, il. 584-586.
8. *Nidzica. Z dziejów miasta...*, jw., s. 97-98, 115.
9. *Rocznik Diecezji...*, jw., s. 319-320.
10. W Archiwum Państwowym w Olsztynie [dalej: APO] dostępne są m.in. akta kościoła ewangelickiego w Kanigowie, z których po części przydatne dla celów niniejszej pracy okazały się rachunki kasy kościelnej za lata 1747-1748 oraz 1768-1769. Niewielki zbiór ciekawych dokumentów oraz materiałów ikonograficznych, pochodzących z 1. poł. XX w., a dotyczących kościoła ewangelickiego w Kanigowie, zawiera także zespół akt Urzędu Konserwatora Zabytków Sztuki i Historii Prowincji Prus Wschodnich. Zbiór akt zakonnych, zawierający m.in. informacje dotyczące lokacji wsi oraz uposażenia parafii w Kanigowie w XV w. znajduje się natomiast w Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz w Berlinie-Dahlem [dalej: GStA PK].
11. Jak sugerują niektórzy badacze, prawdopodobnie należy tu odnieść się do jakiegoś bliżej nieokreślonego „robactwa” – jak mole, roztocza i „inne kąśliwe stworzenia”. Zob. R. Przybytek, *Hydronymia Europaea. Ortsnamen baltischer Herkunft im südlichen Teil Ostpreußens*, Stuttgart 1993, s. 97.
12. Niszczycielskie najazdy stwarzały zazwyczaj silną motywację do rychłej odbudowy sieci osadniczej. U podstaw tego rodzaju decyzji leżał przede wszystkim aspekt ekonomiczny – chodziło o zachowanie ciągłości i ochronę lokalnego osadnictwa wiejskiego, o zapobieżenie wyludnieniu wsi. Na początku XV stulecia, wobec braku perspektyw na dalszą nieograniczoną ekspansję terytorialną, ów aspekt ekonomiczny stanowił najważniejszy element polityki państwa zakonnego, które aby przetrwać dalszą konfrontację ze sprzymierzonymi przeciwko niemu sąsiadami, musiało stale rosnąć w siłę i nie mogło sobie pozwolić na osłabienie gospodarki. Najważniejszym celem Zakonu stawało się już wówczas utrzymanie za wszelką cenę ciągłości państwa stworzonego na podbitym terytorium Prus.
13. J. Gregorovius, *Die Ordensstadt Neidenburg in Ostpreussen, Marienwerder 1883, Als Nachdruck für Quellen zur Geschichte des Kreises Neidenburg Ostpreussen*, Neu Herausgegeben mit Zusätzen von Gerhard Knieß, Bremerhaven 1981, s. 35.
14. GStA PK, Ordensfolianten 120, 58 f.
15. A. Harnoch, jw., s. 190-192.
16. Znany jest portret pastora z 1711 r., na którym został przedstawiony w wieku 77 lat [„aetatis suae 77”], zob. E. Celińska, K. Wróblewska, *Nad ikonografią polskich pastorów ewangelickich*, „Komunikaty Mazursko-Warmińskie” 1969, nr 106, s. 478-479.
17. APO, Urząd Konserwatora Zabytków Sztuki i Historii Prowincji Prus Wschodnich, Evangelische Kirche in Kandien [1917-1937], sygn. 367/76.
18. APO, Evangelische Kirche zu Candien (Diözese Neidenburg) [1747 - 1748], sygn. 1339/I/1, s. 42, 46, 52.
19. Tamże, s. 40.
20. APO, Evangelische Kirche zu Candien (Diözese Neidenburg) [1768 - 1769], sygn. 1339/I/2, s. 1, 43, 45.
21. M. Krapiec, jw.
22. APO, sygn. 367/76, s. 5.
23. Tamże, s. 1.
24. Tamże, s. 7.
25. Tamże, s. 14-17.
26. Przed przystąpieniem do badań architektonicznych kościoła wykonano wprawdzie wcześniej badania konserwatorskie na warstwie malarskich, jednak – jak się okazało – na tyle pobieżnie, że w świetle omawianych tu odkryć należy podkreślić konieczność ponownego przeprowadzenia kompleksowych badań na obecność polichromii. W tym miejscu chciałbym również złożyć serdeczne podziękowania pp. Justynie Dzieciatkowskiej i Szymonowi Konecko z Pracowni Konserwacji Zabytków „STIUK” w Olsztynie za pomoc w zabezpieczeniu fragmentu gotyckich malowideł, odkrytych w trakcie prowadzenia badań architektonicznych kościoła.
27. J. Tajchman, *Stolarz okienny w Polsce. Rozwój i problematyka konserwatorska*, Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków, Seria C, Studia i Materiały, t. V, Warszawa 1990, il. 14, 15, 48. Należy zaznaczyć, że wskazane przykłady gotyckiej stolarzki okiennej pochodzą z obszaru południowej Polski, nie znany natomiast przykładów średniowiecznej drewnianej stolarzki okiennej z terenów północnych.
28. A. Boetticher, jw., s. 96.
29. Tamże.
30. APO, sygn. 367/76, s. 5.
31. J. Tajchman, *Kościół w Krupach. Próba odtworzenia pierwotnej postaci*, (w:) *Ocalić dla przyszłości. Studia ofiarowane profesorowi Ryszardowi Brykowskiemu*, pod red. P. Paszkiewicz, G. Ruszczyk, M. Dłutek, Warszawa 2003, s. 90 – tam dalsza bibliografia. Na terenie Żuław takie średniowieczne konstrukcje zachowały się jeszcze fragmentarycznie w kościołach w Końcówkach, Mątowach Wielkich, Krzyżanowie, Jezierniku i Leszkowach. Zob. *Gnojewo, pow. Malbork, Gotycki kościół śś. Szymona i Judy. Badania architektoniczne*, oprac. Robert Paszkowski pod kierunkiem mgr inż. arch. Bożeny Zimnowody-Krajewskiej, Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu, Instytut Zabytkoznawstwa i Konserwatorstwa, Toruń 2004, mpis.
32. J. Tajchman, *Kościół w Krupach*, jw., s. 85.
33. J. Amelung, *Fachwerkkirchen in Mecklenburg und Vorpommern/Kościół ryglowy w Meklemburgii i na Pomorzu Przednim*, (w:) *Architektura ryglowa – wspólne dziedzictwo. Antikon '2007. Materiały konferencyjne*, Szczecin 2008, s. 13-14, 20, 33, 35-36.
34. Tamże.

THE DISCOVERY OF A GOTHIC CHURCH WITH A UNIQUE BRICK-SKELETON CONSTRUCTION IN KANIGOWO

The article is an attempt at recreating the original appearance of a Gothic brick-skeleton church in Kanigowo near Nidzica upon the basis of architectural research. The preserved parts of the skeleton walls made it possible to recreate the original composition of the northern and southern elevation, and the retention of the mediaeval roof truss permitted the establishment of the shape of the roof. Upon the basis of these elements it became feasible to define the architectural form of a church with a unique wall construction.

Up to now the church has not been the topic of a separate monograph and has been examined only in brief mentions and notes. More, the majority of the heretofore publications have associated the origin of the skeleton construction visible inside the building with an eighteenth-century Baroque reconstruction. Upon the basis of conducted architectural studies it has been ascertained that the basic outline of the present-day solid of the church originates from the fifteenth-century. Apparently, the preserved fragments of the skeleton church walls comprise an integral element of its Gothic construction unambiguously confirmed by the dendrochronological research performed by Prof. Marek Krapiec, and made it possible to establish the date of the erection of the brick-skeleton church as 1386.

The titular church was built from the onset with the application of two types of construction. Three-fifths of the walls were made of stones and ceramic brick, plastered on both sides. The upper part of the church walls was made out of parallel wooden constructions – from the outside with brick filling, and from the inside with timber framing. The skeleton parts of the wall comprise a uniform construction with the king-post roof truss and possess a single system of joiners' assembly signs. The fourteenth-

-century construction was covered with a high gable roof with monk-nun tiles and probably had skeleton gables, which constituted a uniform construction with the roof truss. The brick ground floor of the nave featured two entrance portals – western and southern. The nave was additionally lit with three windows arranged in the southern elevation wall while the northern elevation was devoid of all windows. The outer construction with the brick, non-plastered filling contrasted with the whitened walls of the ground floor, comprising the prime visual accent of the Gothic church elevations.

The monument possesses exceptional values on a regional and national scale. Quite probably, it is the only preserved example of a mediaeval brick-skeleton sacral building in former eastern Prussia. Presumably, there is no analogous edifice in the whole of Poland and possibly in Europe. Its other distinguishable features include artistic assets, which at present are not totally discernible. The form of the Gothic outer construction of the walls – despite the fact that a major part was concealed beneath plaster – is particularly noteworthy. Thanks to the application in each repeated span of cross-crossing elements it was possible to attain a decorative, almost "ornamental" design of the wooden skeleton, contrasted with the brick filling. The configuration of the outer skeleton construction does not limit itself to a mere technical role, but comprises a *sui generis* decorative frieze crowning the brick church walls. For those reasons, suitable emphasis on this extremely valuable original construction of the church wall in the course of future conservation is to be regarded as a priority task during the revalorisation of the monument in question.

CYKL WIDOKÓW BUDOWLI STARORUSKICH GIACOMA QUARENHIEGO A PROBLEM STOSUNKU ROMANOWÓW DO DZIEDZICTWA RUSI PRZEDPIOTROWEJ¹



1. Chorągiew z herbem Romanowów i datą koronacji Pawła I na cara Rosji. Fragment widoku Pałacu Teremowego na Kremlu G. Quarenghiego, ok. 1797 r. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

1. Flag with the Romanovs' coat of arm and the coronation date of tsar Paul I. Part of the view of the Tower Palace in Kremlin by G. Quarenghi, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

Sztuka to forma i ekspresja, uwarunkowana po części wewnątrz, a po części zewnątrz; nigdy nie kroczy ona drogą samodzielną i nigdy nie jest zdana w zupełności na okoliczności zewnętrzne.

Arnold Hauser²

Seria widoków budowli moskiewskich stanowi najbardziej interesującą część bogatej twórczości rysunkowej Giacoma Quarenghiego, włoskiego architekta pracującego w Rosji na przełomie XVIII i XIX w. Cykl składa się z ośmiu wyobrażeń budowli Moskwy i okolic wzniesionych w końcu XV w. oraz w ciągu dwóch kolejnych stuleci. Jednakże w dotychczasowej literaturze dzieła te nie doczekały się wyczerpującego opracowania. Informacji o nich

zmuszeni jesteśmy szukać w licznych publikacjach, dotyczących głównie działalności architektonicznej włoskiego artysty. Istotne informacje na temat twórczości rysunkowej Quarenghiego znaleźć można przede wszystkim w niektórych opracowaniach monograficznych. Najstarsze z nich pochodzą z połowy lat 50. ubiegłego stulecia. Ich autorzy: Vladimir N. Taleporovskij³ oraz Vitalij A. Bogoslovskij⁴ niewiele napisali o samych rysunkach, zamieścili jednak znaczną liczbę ich reprodukcji. Zainteresowanie Quarenghiego architekturą dawnej Rusi badacze tłumaczyli jej cechami narodowymi oraz egzotyką, która urzekła przybysza z dalekiej Italii. W pracach tych zabrakło głębszej analizy twórczości rysunkowej architekta, jak również próby datowania widoków budowli staroruskich⁵.

Pierwszym i jedynym badaczem, który z rysunków Quarenghiego uczynił przedmiot swoich szczegółowych badań, był German G. Grimm. Na podstawie zgromadzonych przez niego materiałów i z wykorzystaniem kilku wcześniejszych artykułów wydano, już po śmierci uczonego, obszerną pracę pt. *Grafičeskoe naslede Kvarengi*⁶. W publikacji tej zamieszczono katalogi rysunków Quarenghiego znajdujących się w zbiorach rosyjskich oraz dokonano charakterystyki twórczości rysunkowej artysty. Posługując się metodą analizy formalnej, Grimm wyróżnił w niej cztery okresy. Czas powstania widoków budowli moskiewskich został określony na 2. poł. lat 90. XVIII w. Zasługą Grimma było także uznanie ich za osobny cykl.

Autorzy kolejnych monografii, w ślad za Grimmem, uznawali serię wzbogaconych akwarelą rysunków budowli staroruskich za odrębny zespół prac powstałych w jednym czasie. Maria F. Koršunova jako pierwsza zwróciła uwagę na datę 1 kwietnia 1797 umieszczoną na jednym z rysunków (il. 1 i 5), przedstawiającym Pałac Teremowy na terenie moskiewskiego Kremla. Data ta, wyznaczająca dzień koronacji Pawła I na cara Rosji, nasunęła badaczce przypuszczenie, iż seria stworzona została przez Quarenghiego w ścisłym związku z tą właśnie uroczystością⁷. Pogląd ten powtórzył Vladimir I. Piljavskij⁸, który rysunkom Quarenghiego poświęcił wcześniej krótki artykuł⁹.

Zarówno walory artystyczne, jak również niezwykle interesująca warstwa ikonograficzna cyklu widoków budowli staroruskich skłania do podjęcia bardziej szczegółowych badań. Zainteresowanie włoskiego architekta-klasycysty budowlami staroruskimi wymaga interpretacji wykraczającej poza samo dzieło sztuki. Konieczne wydaje się zwrócenie uwagi na związki badanego cyklu widoków z kulturą rosyjską końca XVIII w., w szczególności zaś z recepcją epoki przedpiotrowej. W tym zakresie interesujący może okazać się rozwój historiografii rosyjskiej w XVIII stuleciu, a także stosunek poszczególnych carów do sztuki minionych wieków. Szczególnie istotna będzie zaś postawa Pawła I, dla którego najprawdopodobniej wykonane zostały rysunki.

Poszukiwanie tak szerokiego kontekstu ideowego wiąże się z próbą pogłębionej interpretacji widoków budowli staroruskich, czyli z metodą określaną przez Panofsky'ego mianem ikonologii¹⁰. Niewątpliwie cykl Quarenghiego traktować trzeba jako dokument kultury swojego czasu, w którym zawierają się „wewnętrzne treści”, trudne do odczytania na

podstawie samego tylko oglądu tych dzieł. Trzeba w tym zakresie odwołać się do koncepcji dzieła sztuki jako przekazu, w którym oprócz formy zewnętrznej istotna jest jego treść¹¹, oraz do społecznych uwarunkowań wyznaczających funkcję sztuki jako nośnika przekazu ideologicznego¹². Wydaje się, że w przypadku wykonanych przez Quarenghiego widoków budowli staroruskich właśnie ukryty przekaz jest ważniejszy lub co najmniej równie istotny jak forma i artystyczny wyraz tych dzieł.

Giacomo Quarenghi – architekt i rysownik

Giacomo Quarenghi (1744-1817) pochodził z okolic Bergamo w północnej Italii. Edukację artystyczną odbył w Rzymie, do którego po raz pierwszy przybył na początku 1762 r. Początkowo kształcił się na malarza, pobierając przez krótki czas nauki u Antona Rafaela Mengsa. Młody artysta szybko wyrobił w sobie zainteresowanie teorią sztuki oraz zamiłowanie do antyku, nie tylko rzymskiego zresztą, ale – za pośrednictwem oddziaływania poglądów Winckelmanna i samego Mengsa – także greckiego¹³. Wkrótce Quarenghi postanowił porzucić malarstwo i kształcić się na architekta. Przebywał kolejno w pracowniach architektonicznych Paola Posiego, Antoine'a Deriseta i Niccola Giansimoniego. Zlecano mu odrysowywanie licznych, zdaniem samego Quarenghiego „nie zawsze najlepszych”, rzymskich budowli. Zajęcie to nie do końca odpowiadało ambitnemu artyście, ale pozwoliło mu rozwijać talent rysunkowy¹⁴.

W czasie studiów rzymskich Quarenghi zapoznał się z traktatem Palladia *Cztery księgi o architekturze*. Dzieło to w znacznym stopniu zaważyło na jego osobowości artystycznej. Oddał się samodzielnym studiom zabytków klasycznej architektury starożytnego Rzymu oraz włoskiego renesansu. Przez dziesięć lat podróżował po całej Italii, mierząc i odrysowując budowle antyczne i renesansowe, w szczególności Palladia, ale także Albertiego, Bramantego, Antonia da Sangalla Młodszego i innych¹⁵. Wydaje się, że owe rysunki przedstawiające budowle antyczne i renesansowe można jednocześnie traktować jako formę studiów nad architekturą (zalecaną przez wielu teoretyków) oraz wyraz pewnych pasji kolekcjonerskich, a może także podróżniczych.

We wczesnym etapie swojej kariery artystycznej Quarenghi nie projektował zbyt wiele. Jako najważniejszą realizację wymienia się przebudowę wnętrza kościoła Santa Scholastica przy benedyktyńskim

2. I. Saunders, portret Giacomu Quarenghiego. Miedzioryt wg rysunku A. Wigi, 1802. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

2. I. Saunders, portrait of Giacomo Quarenghi. Copperplate after a drawing by A. Wigi, 1802. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

klasztory w Subiaco w latach 1771-1777¹⁶. Wiadomo również, że w 1771 r. został wyróżniony przez Akademię św. Łukasza drugą nagrodą w pierwszej klasie Konkursu Klementyńskiego (projekt kościoła katedralnego z kompleksem mieszkaniowym dla członków kapituły)¹⁷.

W 1779 r., korzystając z zaproszenia carycy Katarzyny II, Quarenghi podjął decyzję o wyjeździe do Rosji. Kontrakt gwarantujący architektowi 2 360 rubli rocznie oraz darmowe mieszkanie obowiązywać miał przez 3 lata¹⁸. Quarenghi spędził jednak w Petersburgu resztę swojego życia (w sumie 37 lat), jedynie kilka razy odwiedzając w tym czasie rodzinną Italię.

W ciągu pierwszych lat pobytu w Rosji artysta zmuszony był pracować nad wieloma projektami jednocześnie. W 1783 r. pisał do jednego ze swych przyjaciół, iż ma tak dużo pracy, że z trudem znajduje czas na to, aby jeść i spać¹⁹. Wśród najważniejszych dzieł architektonicznych Quarenghiego powstałych za czasów Katarzyny II wymienić należy: tzw. Pałac Angielski w Peterhofie (1780-1785), gmach Akademii Nauk (1783-1785), Państwowy Bank Asygnacyjny (1783-1799), przebudowę wnętrza Ermitażu oraz wzniesienie nowego teatru przy Pałacu Zimowym (1783-1787). Na zlecenie carycy Quarenghi wystawił także cały szereg cerkwi przy drodze z Petersburga do Peterhofu, zaprojektował liczne budowle parkowe w Carskim Siole, a także prowadził prace przy moskiewskim Kremlu. Wznosił ponadto budowle dla przedstawicieli dworu oraz wyższych warstw społecznych Petersburga i Moskwy²⁰.

Mimo natłoku zajęć, jakie wiązały się z licznymi zleceniami, Quarenghi znajdował czas na twórczość rysunkową. Korzystając ze swojego talentu rysował



szybko, nanosząc na kartki papieru kształty wybranych budowli przy użyciu ołówka, pióra i tuszu. Architektura stanowiła najważniejszy temat jego rysunków. Wiadomo, iż Quarenghi zawsze nosił przy sobie kieszonkowy album niewielkiego formatu (12 x 25 cm), w którym uwieczniał wszystko, co przyciągało jego uwagę. Tę formę artystycznej wypowiedzi architekta należy traktować jako najbardziej osobistą, rysunki wykonywał bowiem najczęściej dla siebie, niekiedy tylko robiąc kopie, które wysyłał swoim włoskim przyjaciołom²¹.

Rysunki wykonywane przez Quarenghiego w latach 80. oraz na początku lat 90. XVIII w. to głównie widoki Petersburga i okolicznych założeń pałacowo-parkowych. Uwagę artysty przyciągały przede wszystkim budowle z czasów Piotra Wielkiego (Gmach Dwunastu Kolegów, sobór św. Andrzeja, Twierdza Pietropawłowska, Ławra Aleksandra Newskiego, Twierdza Szlisselburg, pałac w Peterhofie i inne) oraz dzieła współcześnie z nim działających



3. G. Quarenghi, Panorama Kremla, ok. 1797 r. Państwowe Muzeum Architektury im. A.W. Szczusiewa w Moskwie. Źródło: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

3. G. Quarenghi, Panorama of Kremlin, ca. 1797. Schusev State Museum of Architecture in Moscow. Source: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

architektów, spośród których szczególnie cenił Charlesa Camerona. Quarenghi tworzył również fantazje architektoniczne, a także wykorzystywał swoje zdolności rysunkowe do uwieczniania własnych budowli. Formą promocji własnej twórczości architektonicznej były albumy graficzne z projektami Quarenghiego, które ukazały się w Petersburgu w 1787, 1791, a później jeszcze w 1810 r.²² W okresie panowania Katarzyny II architekt nie przejawiał natomiast zainteresowania budowlami epoki przedpiotrowej.

Po śmierci Katarzyny II Quarenghi projektował znacznie mniej, choć nadal były to znaczące budowle, jak choćby Instytut Jekateriński (1804-1806) oraz Instytut Smolny (1805-1808) w Petersburgu.

Spadek aktywności na polu twórczości architektonicznej przyczynił się za to do rozkwitu sztuki rysunkowej Quarenghiego. Artysta wprowadził większe formaty oraz na szerszą skalę zaczął stosować akwarelę, wykazując staranie o malarski wyraz swoich prac. Powstały wówczas najlepsze i najbardziej intrygujące jego dzieła rysunkowe – seria widoków budowli moskiewskich.

Seria widoków budowli moskiewskich epoki przedpiotrowej

Seria rysunków przedstawiających dawne zabytki architektury moskiewskiej stanowi najbardziej niezwykłą i frapującą część twórczości rysunkowej



Giacoma Quarenghiego. Jej odmiennosc i wyjątkowy charakter przejawia się nie tylko w zaskakującym wyborze odtwarzanych budowli, ale także w technice i precyzji wykonania oraz w znacznie większym, w porównaniu z innymi rysunkami artysty, formacie.

Na cykl składa się osiem rysunków, których tematem są budowle moskiewskie z końca XV oraz z XVI i XVII stulecia. Pięć z nich znajduje się w zbiorach Ermitażu. Są to widoki: Pałacu Teremowego (tzw. Tieriemnoj Dworiec), placu Soborowego w obrębie moskiewskiego Kremla, soboru Wasyla Błogosławionego i Bramy Spasskiej, soboru w Nowej Jeruzolimie pod Moskwą oraz panorama wsi Kołomienskoje i Dżakowo. Pozostałe trzy akwarele przechowywane są w Państwowym Muzeum Architektury im. Aleksieja W. Szczusiewa w Moskwie. Przedstawiają one: widok cerkwi Zaśnięcia na Pokrowkie w Moskwie, Woskriesieńską Bramę oraz panoramę Kremla.

Okoliczności powstania tych dzieł oraz ich późniejsze losy nie są nam dokładnie znane. Na źródłową informację na temat widoków budowli moskiewskich natrafiamy dopiero na początku 2. poł. XIX w. W Ermitażu zachował się zapis, iż 23 stycznia 1857 r. zakupiono serię ośmiu widoków Moskwy od niejakiego kapitana Saundersa za 480 rubli. German G. Grimm zwrócił uwagę na zbieżność nazwiska z jednym z bardziej znanych rytowników petersburskich początku XIX w., który wykonał m.in. w miedziorycie portret Quarenghiego (il. 2), ale nie ma pewności, czy to właśnie on sprzedał rysunki Ermitażowi²³. Nie wiadomo także czy do Ermitażu trafiła kompletna seria wykonanych przez Quarenghiego widoków budowli moskiewskich. Wobec braku źródeł pisanych trzeba przyjąć i taką ewentualność, że pierwotnie rysunków mogło być więcej, choć ich obecna liczba wydaje się tworzyć spójną całość.

Wszystkie osiem rysunków przechowywano w Ermitażu do 1934 r. Wówczas to sprzedano do



4. G. Quarenghi, plac Soborowy na Kremlu w Moskwie, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

4. G. Quarenghi, Cathedral Square at the Moscow Kremlin, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

Muzeum Akademii Budownictwa i Architektury ZSRR w Moskwie dwa z nich, mianowicie widoki Woskriesieńskiej Bramy oraz cerkwi Zaśnięcia na Pokrowkie. Jeszcze w tym samym roku sprzedana została do Muzeum Rosyjskiego panorama Kremla, wkrótce jednak i ten rysunek trafił do Muzeum Akademii Budownictwa i Architektury (obecnie Muzeum Architektury im. Aleksieja W. Szczusiewa w Moskwie)²⁴.

Rysunki przedstawiające zabytki architektury staroruskiej zostały wykonane na kartach papieru, z wykorzystaniem charakterystycznej dla Quarenghiego techniki. Artysta rysował kontury ołówkiem, a następnie dopracowywał wstępny szkic piórem i tuszem oraz akwarelą²⁵. Widoki te wyróżniają się spośród innych dzieł rysunkowych włoskiego artysty znacznymi rozmiarami. Obydwie panoramy mają wymiary 42,2 x 114,5 cm, a pozostałych sześć rysunków jest niemal identycznych rozmiarów – ok. 43 x 57 cm.

Wszystkie widoki są sygnowane przez Quarenghiego z prawej strony u dołu: *Quarenghi eques fec.* Jest to dosyć niezwykle, zważywszy na fakt, że artysta prawie nigdy nie podpisywał swoich rysunków²⁶. Kolejnym charakterystycznym elementem opisywanych dzieł jest obecność umiejętnie wplecionych w kompozycje opisów w języku rosyjskim, które także decydują o reprezentacyjnym charakterze cyklu.

Składające się na serię moskiewską kompozycje można w sposób najbardziej ogólny określić jako spokojne, statyczne, wyraziste. Artysta umiejętnie różnicuje plany poszczególnych przedstawień. Najbliżej umieszcza zwykle skupione w niewielkich grupkach postaci ludzkie, dalej rzekę, drogę lub otwarty krajobraz, w końcu architekturę. Taki układ kompozycyjny wzmacnia efekt monumentalizacji przedstawianych budowli. Sporo miejsca zajmuje jasne niebo, na którego tle architektura rysuje się dość wyraziście, nabiera niemal charakteru pomnika. Budowle są



5. G. Quarenghi, widok Pałacu Teremowego na Kremlu w Moskwie, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

5. G. Quarenghi, view of the Tower Palace in the Moscow Kremlin, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

przedstawiane wiernie i dokładnie, choć bez zagłębiania się w zbędne szczegóły. Oprócz klarownego podziału na plany artysta stosuje również perspektywę powietrzną, która powoduje wrażenie oddalenia przestrzennego architektury i wzmacnia efekt jej monumentalizacji. Posługuje się także delikatnym światłocieniem. Bierze pod uwagę kierunek padania promieni słonecznych, rozjaśniając części kopuł i dachów budowli, a zaciemniając zagłębienia. Idylliczny charakter przedstawień uzyskany zostaje poprzez zastosowanie jasnych i stonowanych kolorów. Przeważają róże, żółcienie, jasne błękity oraz przelamana zieleń i czerwień. Quarenghi unika zarówno jaskrawych plam barwnych, jak i ciemnych kolorów.

Liryczny nastrój wprowadzony jest także poprzez sztafaż ludzki i roślinny. Przedstawiani przez artystę ludzie nie zajmują się codziennymi sprawami. Są to najczęściej wytwornie ubrane damy i kawalerowie, skupieni w parach lub kilkuosobowych grup-

kach. Oddają się beztróskim rozmowom, przechadzkom i wypoczynkowi. Pogodny i nieco odrealniony charakter przedstawień uzupełnia typowa dla Quarenghiego roślinność, czyli obficie oblepione liśćmi krzewy i drzewa. Zdają się one przywołać na myśl raczej pejzaż śródziemnomorski, a nie surowy krajobraz rosyjski.

Wybór zabytków do serii moskiewskiej z pewnością nie był przypadkowy. Quarenghi ukazał budowle stanowiące symbole epoki przedpiotrowej. Wiele z nich wiąże się z osobami samodzierżawców: Iwana III i Iwana IV. Niektóre pełnią rolę ważnych pamiątek narodowych. Quarenghi szczególną uwagę poświęcił moskiewskiemu Kremlowi, tworząc ogólną panoramę tego ideowo najważniejszego miejsca starej Rosji (il. 3), jak i dwa bardziej szczegółowe widoki, odnoszące się do placu Soborowego (il. 4) oraz carskiego pałacu (il. 5). Dwa rysunki poświęcone zostały budowlom placu Czerwonego (il. 6 i 7). Artysta



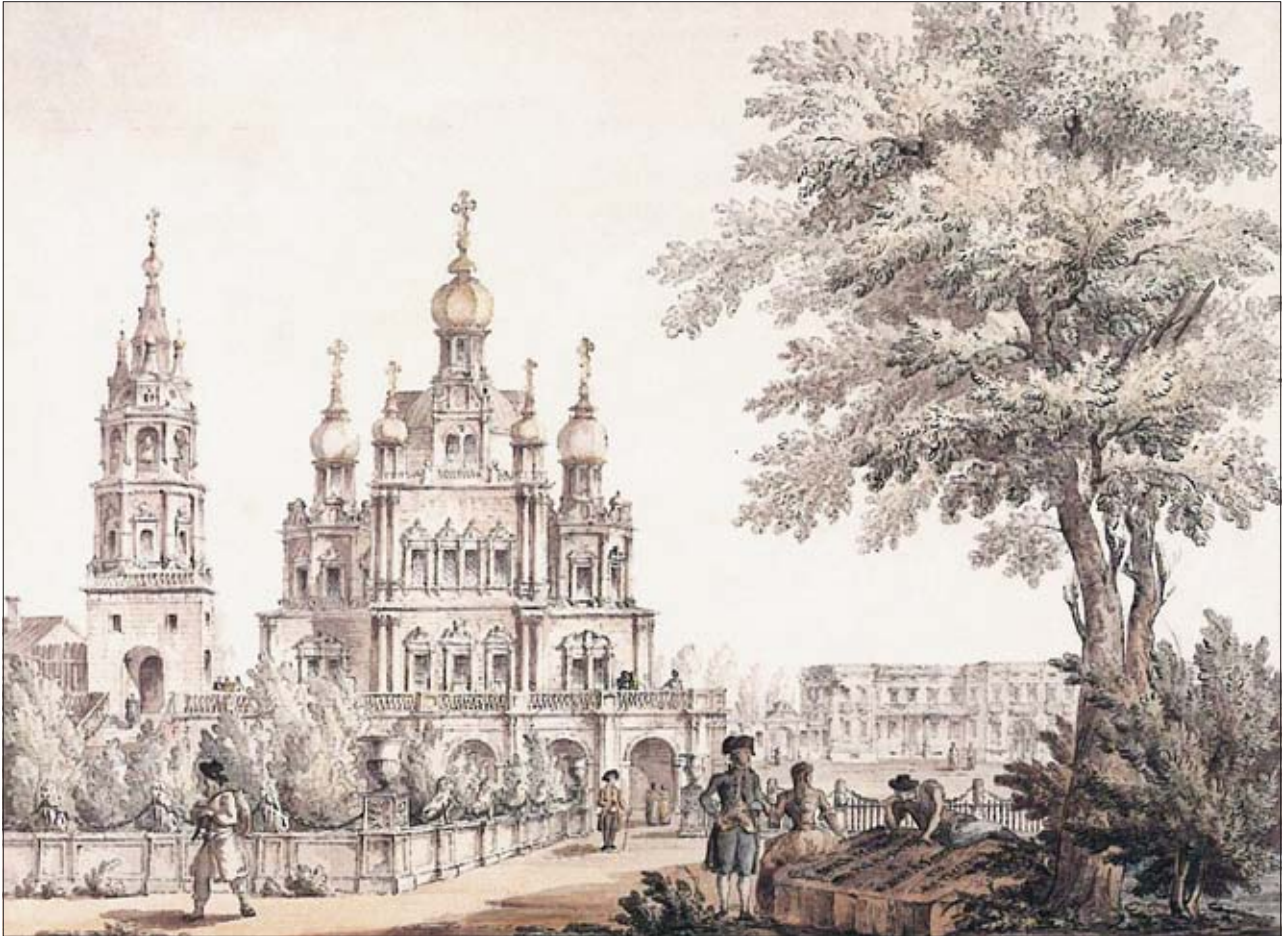
6. G. Quarenghi, widok soboru Pokrowskiego i Wieży Spasskiej w Moskwie, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

6. G. Quarenghi, view of the Pokrovsky (Intercession of the Virgin) Cathedral and the Spasskaya (Saviour) Tower in Moscow, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.



7. G. Quarenghi, widok Magistratu i Woskriesieńskiej Bramy przy placu Czerwonym w Moskwie, ok. 1797 r. Państwowe Muzeum Architektury im. A.W. Szczusiewa w Moskwie. Źródło: V.I. Piljaskij, *Russkaja architektura v risunkach Kwarengi*, „Architektura SSSR”, 1971, nr 39.

7. G. Quarenghi, view of the Town Hall and the Resurrection Gate at the Red Square in Moscow, ca. 1797. Schusev State Museum of Architecture in Moscow. Source: V.I. Piljaskij, *Russkaja architektura v risunkach Kwarengi*, „Architektura SSSR”, 1971, no. 39.



8. G. Quarenghi, widok cerkwi Zaśnięcia na Pokrowkie i domu Gagarina w Moskwie, ok. 1797 r. Państwowe Muzeum Architektury im. A.W. Szczusiewa w Moskwie. Źródło: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

8. G. Quarenghi, view of the church of the Dormition and the Gagarin's house in Moscow, ca. 1797. Schusev State Museum of Architecture in Moscow. Source: *Ital'janskie architektury dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

w bardzo reprezentacyjny sposób ukazał zwłaszcza sobór Wasyla Błogosławionego, wystawiony w połowie XVI stulecia jako pamiątka zdobycia Kazania przez Iwana IV²⁷. Ważną rolę w historii Rosji przedpiotrowej odgrywało także podmoskiewskie Kołomienskoje będące wielkksiążęcą rezydencją. W szczególności odtworzonej przez Quarenghiego panoramie (il. 9) widoczna jest m.in. cerkiew św. Jana Chrzciciela znajdująca się w sąsiadującym z Kołomienskoje Dżakowie. Świątynia ta wzniesiona została przez Iwana IV jako dziękczynienie za uzyskanie tytułu carskiego²⁸. Najważniejsza rola w tej kompozycji przypadła jednak cerkwi Wozniesieńskiej (Wniebowstąpienia), której namiotowy dach i szczegóły architektoniczne oddane zostały z wielkim pietyzmem.

Widoki wchodzące w skład serii moskiewskiej możemy także interpretować jako próbę przedstawienia narodowych cech architektury ruskiej. Quarenghi

z upodobaniem odtwarza namiotowe dachy oraz różnobarwne kopuły świątyń. W pomnikowy sposób ukazują wybrane budowle moskiewskie: sobory i pałace Kremla i placu Czerwonego, barokową cerkiew Zaśnięcia na Pokrowkie, cerkiew Wniebowstąpienia w Kołomienskoje czy monaster w Nowej Jerozolimie. Interesujące jest, że architektura antyczna, wpleciona do niektórych kompozycji, ukazana została jako rozsypujące się ruiny lub wręcz porośnięta roślinnością gruzowiska, podczas gdy zabytki staroruskie przedstawiane są w pełnej krasie, pozbawione jakichkolwiek znamion upływu czasu.

Kompozycja rysunków jest bardzo staranna. Odtwarzając drobiazgowo poszczególne budowle artysta starał się stworzyć rodzaj ich reprezentacyjnego portretu. Dlatego nie zawsze oddał wiernie wzajemne położenie zabytków względem siebie. Na jednym rysunku umieścił na przykład cerkiew Zaśnięcia na



9. G. Quarenghi, panorama wsi Kołomienskoje i Djakowo pod Moskwą, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

9. G. Quarenghi, panorama of the villages Kolomenskoye and Dyakovo, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

Pokrowkie i dom kniazia Gagarina (il. 8), choć budowle te znajdują się w różnych częściach Moskwy. W ich identyfikacji pomagają napisy umieszczone na kamiennej płycie widocznej w prawym rogu przedstawienia: „Vid [cerkwi] Uspenija, čto na Pokrovke i doma k[njazja] Gagarina, čto na Tverskoj [ulicy]” (Widok [cerkwi] Zaśnięcia na Pokrowkie i domu kniazia Gagarina na Twerskiej [ulicy]). Topografia naruszona została także w rysunku wyobrażającym sobór Wasyla Błogosławionego i Bramę Spasską (il. 6). Obie budowle zostały przedstawione obok siebie, choć w rzeczywistości znajdują się w większym oddaleniu. W podobny sposób postąpił Quarenghi w przypadku widoku Kołomienskoje (il. 9), gdzie starał się przedstawić wszystkie obiekty architektury w możliwie reprezentacyjny sposób. Dzięki temu w prawej części kompozycji widzimy całościowo ukazaną cerkiew Kazańską, która przy wiernym oddaniu rozmieszczenia poszczególnych budowli w terenie byłaby zasłonięta przez inne.

W panoramie tej Quarenghi dokonał innego jeszcze, dość niezwykłego zabiegu. Mianowicie wprowadził do przedstawienia dawny pałac wielkksiążęcy, który został z inicjatywy Katarzyny II rozebrany w latach 60. XVIII w. Artysta wiernie odtworzył formy drewnianej architektury pałacu ze spiczasto zwieńczonymi wieżyczkami oraz cebulastymi przyczółkami. Prawdopodobnie musiał korzystać z wykonanego przed rozbiórką budowli rysunku lub drewnianego modelu, który przechowywany był wówczas w Kremlu²⁹.

Warto zastanowić się nad funkcją, jaką pełnić miała seria widoków budowli staroruskich. Maria F. Koršunova wyraziła przypuszczenie, że rysunki te mogły być przeznaczone do wykonywania rycin³⁰. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne. Jak znacznie wcześniej zauważył German G. Grimm, możliwość taką zdają się wykluczać napisy objaśniające, włączone w poszczególne kompozycje (ryciny zaś podpisywano z reguły na dolnym marginesie)³¹. Dzieła te mają ponadto zbyt duży format (długość panoram przekracza znacznie 1 m), aby mogły być użyteczne jako podstawa do sporządzenia matryc graficznych. Trzeba raczej traktować te widoki jako skończone i zupełnie samodzielne dzieła, które – choć wykonane na niezbyt dobrej jakości podłożu – cechują się wysokimi walorami rysunkowymi i malarskimi.

Wyraz formalny rysunków serii moskiewskiej pozwala doszukiwać się związków tych dzieł zarówno ze sztuką europejską, jak również rosyjską. Szczególnie silne powiązania łączą akwarele Quarenghiego z włoskim rysunkiem i grafiką architektoniczną oraz malarstwem wedutowym. Odtwarzając budowle staroruskie, Quarenghi skupiał się przede wszystkim na ich monumentalizacji. Podobne dążenia zaobserwować można w pracach graficznych Giambattisty Piranesiego, z którym Quarenghi utrzymywał koleżeńskie relacje jeszcze przed wyjazdem do Rosji³². Obaj artyści stosują jednak inne środki formalne w celu uzyskania zamierzonego efektu. Piranesi często nadaje architekturze większą niż w rzeczywistości skalę poprzez jej skontrastowanie

z maleńkimi figurami ludzkimi (il. 11). Przedstawiane budowle wypełniają zwykle większą część jego kompozycji, co wzmacnia wrażenie ich wielkości i potęgi³³. Quarenghi natomiast sytuuje swoje budowle na drugim planie, często na lekkim podwyższeniu terenu. Posługując się akwarelą, stosuje czysto malarskie środki, odpowiednio operując światłocieniem. Zabytki w jego dziełach wydają się być złocistym światłem. Ściany przedstawianych budowli utrzymuje w bardzo jasnej gamie barwnej, zaciemniając jednocześnie okna, nisze i portale.

Wydaje się, że od Piranesiego przejął Quarenghi także niektóre elementy rodzajowe. Zwracają zwłaszcza uwagę małe pieski towarzyszące przedstawianym figurom ludzkim. Pojawiają się one na przykład w przedstawieniach placu Soborowego w Kremle, Woskriesieńskiej Bramy, a także w panoramie Kołomienskoje oraz widoku soboru w Nowej Jerozolimie.

Także charakterystyczny sposób przedstawiania porośniętych roślinnością ruin antycznych wykazuje dużą zależność od grafik Piranesiego, choć elementy te u Quarenghiego występują jedynie jako sztafaż, nie zaś główny temat przedstawienia.

Ukazana w reprezentacyjny sposób architektura pojawiała się także na płótnach włoskich wedutystów. Wiadomo, że Quarenghi znał ich obrazy, szczególnie zaś cenił twórczość Antonia Canala za jej dokumentacyjny charakter³⁴. Budowle ruskie spełniają jednak zasadniczo inną rolę w akwarelowych rysunkach Quarenghiego aniżeli architektura Wenecji na płótnach Canaletta i jego uczniów. Niemal na wszystkich wedutach widoczne są próby oddania gwarnej życia miasta, ważnych wydarzeń i uroczystości, rozgrywanych na tle miejskiego krajobrazu. Dla Quarenghiego natomiast najważniejszym elementem kompozycji jest sama architektura.



10. G. Quarenghi, widok soboru Zmartwychwstania w Nowej Jerozolimie, ok. 1797. Państwowe Muzeum Ermitaż w Sankt Petersburgu. Fot. ze zbiorów Ermitażu.

10. G. Quarenghi, view of the Voskresensky (Resurrection) Monastery in New Jerusalem, ca. 1797. The State Hermitage Museum in St. Petersburg. Copyright The State Hermitage Museum.

Sztafaż ludzki jest jedynie dekoracyjnym dodatkiem. Nawet szerokie panoramy Kremla i wioski Kołomienskoje wydają się przede wszystkim obrazem wiernie oddanej architektury. Mistrzowie weduty, od Lievina Cruyla i Gaspara van Wittela poczynając, najczęściej malowali swoje obrazy z wysokiego punktu widzenia, niemal z lotu ptaka (il. 12), Quarenghi wprowadza natomiast punkt widzenia znacznie niżej położony. Dzięki temu zabiegowi dochodzi do monumentalizacji usytuowanych na drugim planie zespołów architektonicznych.

Od wedutystów różni także Quarenghi bardziej swobodne podejście do oddawania topografii terenu. Malarze weneccy, szczególnie Antonio Canal, zadawali sobie dużo trudu, stosując m.in. *camera obscura*, aby wiernie oddać stosunki przestrzenne pomiędzy poszczególnymi budowlami³⁵. Quarenghi rysował od ręki, nie stosując żadnych urządzeń pomocniczych, gdyż wierność topograficzna nie była dla niego aż tak istotna.

Wyraźnie nawiązuje natomiast do wedutystów sam pomysł serii przedstawiającej widoki architektury. Tego typu zbiory widoków przyjmowały we Włoszech często formę obszernych albumów graficznych. W XVII w. albumy takie tworzyli znani architekci, na przykład Giovanni Battista Falda³⁶. Cykl Quarenghiego liczy jednakże zaledwie osiem przed-

stawień i pod tym względem można go raczej porównać do mniej licznych serii obrazów tworzonych przez Bernarda Bellotta w Dreźnie i Warszawie³⁷. Zbieżności ze sztuką Bellotta jest zresztą więcej. Podobnie jak nadworny malarz Marii Teresy, Augusta III i Stanisława Augusta Poniatowskiego, Quarenghi ukazywał czasem budowle z drugiego brzegu rzeki. Znane są także dzieła obydwu artystów, w których uwiecznili oni samych siebie w czasie odrysowywania zabytków (*Widok Warszawy od strony Pragi* Bellotta oraz akwarela przedstawiająca Pałac Teremowy Quarenghiego).

Pomysł, aby tematem widoków uczynić zabytki minionych wieków o znaczeniu narodowych pamiątek nasuwa natomiast skojarzenia z pracami polskiego ucznia Bellotta, Zygmunta Vogla. Artysta ów, jak wiadomo, pracował na zlecenie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego. Wśród utrwalanych przez Vogla budowli istotna rola przypadła zabytkom architektury średniowiecznej, zwłaszcza silnie symbolizującym narodowe treści zamkom obronnym (Tęczyn, Ojców, Pieskowa Skała)³⁸. Uderzają zatem tożsame u obydwu artystów ideowe nawiązania do okresów świetności kraju. Podobieństwa dotyczą także techniki oraz sposobu komponowania widoków, choć zaznaczyć trzeba, iż u Vogla większą rolę odgrywał krajobraz.



11. G.B. Piranesi, widok świątyni Antoniusza i Faustyny. Kwasoryt. 1749-1750 r. Źródło: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995.

11. G.B. Piranesi, view of the temple of Antonius and Faustine. Etching. 1749-1750. Source: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995.



12. G. van Wittel, Piazza del Quirinale w Rzymie. 1682 r. Muzea Kapitołińskie. Źródło: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995.

12. G. van Wittel, Piazza del Quirinale in Rome. 1682. The Capitoline Museums. Source: J. Garms, *Vedute di Roma. Dal Medioevo all'Ottocento*, Napoli 1995.

Podobieństwo artystycznego wyrazu cyklu rysunków Quarenghiego z akwarelowymi dziełami Vogla nakazuje zadać sobie pytanie, czy włoski architekt mógł zetknąć się z twórczością malarza gabinetowego ostatniego polskiego króla. Nie jest to pytanie bezzasadne, wiadomo bowiem, że przebywającemu od 1795 r. w Grodnie, a następnie w Petersburgu Stanisławowi Augustowi przysyłano prace Vogla. Nie były to wprawdzie widoki pamiątek narodowych, lecz akwarele przedstawiające warszawskie Łazienki. Już po śmierci króla, w październiku 1798 r. stały się one przedmiotem licytacji. Cykl składający się z 24 widoków Łazienek został zakupiony przez hrabiego Stroganowa. W XX w. większość tych akwarel trafiła do Ermitażu³⁹. Teoretycznie więc utrzymujący kontakty towarzyskie z elitami Petersburga Quarenghi mógł zapoznać się z tymi pracami w końcowym okresie życia Stanisława Augusta. Niewykluczone, iż był również obecny na wspomnianej aukcji, choć miała ona miejsce zapewne już po wykonaniu serii widoków budowli staroruskich. Możemy na ten temat snuć jedynie przypuszczenia. Warto jednak zwrócić uwagę na jeszcze jedną zbieżność pomiędzy włoskim a polskim artystą. Quarenghi początkowo uczył się malarstwa, a póź-

niej został architektem, Vogel – odwrotnie, najpierw kształcił się na architekta, a ostatecznie wyspecjalizował się w akwarelowych widokach architektury⁴⁰. Niewątpliwie przebyta edukacja artystyczna w przypadku obydwu twórców wywarła wpływ zarówno na postrzeganie architektury, jak i na jej obrazowanie.

Analizując serię widoków budowli staroruskich daje się także zauważyć znajomość przez Quarenghiego malarstwa XVII-wiecznego. Przejawia się ona w stosowaniu podobnych motywów, takich jak wytwornie ubrane figury ludzkie, ruiny budowli, malowniczo rozrzucone głazy oraz bujna roślinność, niekiedy w romantyczny sposób spowijająca resztki starych murów. Był to stały repertuar takich malarzy krajobrazu, jak Salvador Rosa czy Claude Lorrain. Jednym z weneckich kontynuatorów tego malarstwa w XVIII w. był Marco Ricci⁴¹, zamieszczający często na pierwszym planie swoich kompozycji fragmenty antycznych ruin oraz elementów architektonicznych, jak połamane kolumny czy leżące w nieładzie kapitele (il. 13). Podobne zabiegi stosowali także architekci w swoich fantastycznych rysunkach. Umieszczone w dolnej części kompozycji elementy architektoniczne czy stare głazy pozwalały

wprowadzać tam różnego rodzaju napisy, najczęściej dedykacyjne lub o charakterze informacyjnym. Występowały one m.in. u Piranesiego, Filipa Juvary, Filipa Cesariego, Huberta Roberta.

Niewykluczone iż pewne inspiracje w zakresie sposobu ukazywania architektury staroruskiej zawdzięczał włoski architekt także znajomości sztuki rosyjskiej. Architektura Moskwy pojawiała się bowiem w różnego rodzaju przedstawieniach na długo przed tym zanim zainteresował się nią Giacomo Quarenghi. Szczególnie często wyobrażano budowlę Kremla oraz przylegającego doń placu Czerwonego. Można wymienić kilka typów źródeł ikonograficznych, w których występują budowle centrum Moskwy. Do najstarszych należą miniatury z XVI-wiecznych kronik staroruskich. Następnie wyróżnić należy aksonometryczne plany Moskwy, zawierające widoki najważniejszych budowli. Kolejną kategorię stanowią ryciny zamieszczane w opisach miasta, sporządzanych w XVII i XVIII w. przez zagranicznych podróżników. Wreszcie w XVIII stuleciu pojawiła się w Rosji grafika architektoniczna, popierana przez Piotra I i jego następców ze względu na jej zalety propagandowe⁴².

Mimo iż w 1714 r. oficjalnie przeniesiono stolicę Rosji do Petersburga, Moskwa nadal odgrywała ważną rolę w życiu politycznym i gospodarczym kraju. Na Kremlu często gościli carowie. Kontynuowano także tradycję koronacji kolejnych władców w soborze Zaśnięcia Marii⁴³. Właśnie sceny uroczystości koronacyjnych były często utrwalane w postaci albumów z rycinami. W ten sposób uwieczniono ceremonię koronacji Elżbiety Pietrownej w 1744 r. Na jednej z rycin, wykonanej przez Iwana A. Sokołowa, ukazany został tłum ludzi zgromadzony na placu Soborowym (il. 14). W centrum kompozycji widoczny jest Sobór Zaśnięcia, po lewej stronie Granowitaja Pałata, zaś po prawej dzwonnica Iwana Wielkiego. W porównaniu z obfitością małych figurek ludzkich ukazane budowle wydają się większe niż w rzeczywistości. Podobny sposób przedstawiania architektury widoczny jest w rysunku Quarenghiego (il. 4), na którym plac Soborowy pokazany został z innej strony, z włączeniem do kompozycji niewidocznego na rycinie Sokołowa soboru Archangielskiego. W 2. poł. XVIII stulecia podobne ryciny architektoniczne tworzył Michaił M. Machajew, który w porównaniu do Sokołowa znacznie ograniczył liczbę przedstawianych figur ludzkich. Machajew wykonał m.in. cykl przeznaczonych do rytowania rysunków, upamiętniających koronację Katarzyny II w 1763 r.⁴⁴

Cykl rysunków Quarenghiego wpisuje się zatem w tradycję wykonywania widoków związanych z carskimi koronacjami. W stosunku do wcześniejszych tego typu przykładów dzieła włoskiego architekta wyróżnia, oprócz techniki wykonania, znaczne ograniczenie sztafażu oraz położenie większego nacisku na przedstawianą architekturę. Quarenghi wprowadził także do swoich przedstawień budowlę okolic Moskwy, które nie były bezpośrednio związane z carskimi koronacjami, ale miały duże znaczenie ze względu na ich związki z władcami Rusi przedpiotrowej oraz istotny wpływ na rozwój architektury w całym państwie.

Wykonane przez Giacomą Quarenghiego akwarele składające się na cykl widoków budowli staroruskich pozwalają zaliczyć tego artystę do pionierów pejzażu architektonicznego w Rosji. Jego rola w tym zakresie niewątpliwie nie jest wystarczająco doceniona w opracowaniach naukowych. Wydaje się bardzo prawdopodobne, że dzieła Quarenghiego znalazł najwybitniejszy twórca pejzażu miejskiego w Rosji, jakim był w owym czasie Fiodor J. Aleksiejew. Ten zafascynowany wedutami włoskimi malarz, który uwieczniał głównie reprezentacyjne fragmenty Petersburga, w pierwszych latach XIX w. wykonał na zlecenie Pawła I serię widoków Moskwy⁴⁵. Ewentualny wpływ wcześniejszego cyklu Quarenghiego na wybór oraz sposób przedstawiania zabytków Moskwy przez Aleksiejewa mógłby okazać się interesującym problemem badawczym, który warto w tym miejscu zasugerować.

Rysunki Giacomą Quarenghiego wobec recepcji sztuki epoki przedpiotrowej w Rosji w XVIII w.

Za najbardziej niezwykłą cechą serii widoków budowli moskiewskich uznać należy w pierwszej kolejności jej tematykę. Jak wiadomo, zdecydowana większość spuścizny rysunkowej Quarenghiego odnosi się do współczesnych artyście budowli klasycystycznych Petersburga i okolic. Włoski architekt zdradzał również pewne zainteresowanie architekturą okresu panowania Piotra Wielkiego. Znane są jego rysunki przedstawiające sobór św. Piotra i Pawła, pałac w Peterhofie czy Ławrę Aleksandra Newskiego⁴⁶. W przypadku serii moskiewskiej postanowił jednak uwiecznić budowle powstałe w zamierzonych czasach epoki przedpiotrowej, a więc przykłady architektury malowniczej, dekoracyjnej i zupełnie antyklasycznej.

13. M. Ricci, *Capriccio z ruinami rzymskimi*. National Gallery of Art, Waszyngton. Źródło: *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, red. J. Martineau i A. Robinson, New Haven-London 1994.

13. M. Ricci, *Capriccio with roman ruins*. The National Gallery of Art, Washington. Source: *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, ed. J. Martineau i A. Robinson, New Haven-London 1994.



Jak to już zostało wzmiankowane, bezpośrednim powodem wykonania serii widoków Moskwy była zapewne koronacja Pawła I. Znamienny jest fakt, iż uznano, że dla uczczenia carskiej koronacji najbardziej odpowiednie będą wedyuty przedstawiające architekturę epoki przedpiotrowej. Było to niewątpliwie związane z wyraźną zmianą postawy w stosunku do czasów sprzed reform Piotra Wielkiego, jaka dokonała się w bezpośrednim otoczeniu cara Pawła I. Ten istotny zwrot ideologiczny można odczytywać jako wynik ścierania się dwóch tendencji w rosyjskiej historiografii i myśli społecznej XVIII stulecia: okcydentalnej i konserwatywnej.

Już w okresie panowania Piotra I wzrosło w Rosji zainteresowanie przeszłością własnego kraju. Towarzyszyły temu pierwsze poważne badania historyczne, prowadzone z wykorzystaniem bogatej literatury obcej oraz materiałów źródłowych. Duże zasługi położył na tym polu Wasyl N. Tatischev (1686-1750), który poczynając od 1720 r. pracował nad monumentalną *Historią rosyjską od czasów najdawniejszych*. Dokonał w niej periodyzacji historii Rosji, wydzielając 3 główne okresy: państwo samowładzy (862-1132), okres, w którym nastąpiło osłabienie samowładzy (1132-1462) oraz okres przywrócenia samowładzy (od 1462 r.)⁴⁷. Kontynuacją owego trzeciego okresu dziejów Rosji były rządy Piotra I. Sam Tatischev zaliczał się do apologetów reformatorskiej działalności imperatora⁴⁸.

W *Historii rosyjskiej* wyczuwalny jest duży szacunek dla pomników średniowiecznej kultury rosyjskiej. Autor wymienia daty licznych fundacji architektonicznych. Rzadko opisuje przy tym wzmiankowane budowle, co należy tłumaczyć faktem, iż latopisy, z których korzystał, były z reguły pozbawione elementów deskryptywnych. W szerszy sposób opisał Tatischev okoliczności powstania najważniejszych budowli Kremla, w przypadku których zamieścił także oceny wartościujące. Bardzo szczegółowo zrelacjonował na przykład perypetie związane ze wznoszeniem soboru Zaśnięcia Marii (problemy rosyjskich budowniczych z przekryciem budowli oraz sprowadzenie włoskiego architekta Aristotela Fiorovantiego). Sobór, którego budowę zakończono 19 czerwca 1479 r. został przez Tatischeva określony jako: „cerkiew cudna swoją wielkością, wysokością, jasnością i przestrzennością. Drugiej podobnej w całej Rusi wcześniej nie było, poza cerkwią włodzimierską”⁴⁹. Za dość znamienne uznać należy, że rosyjski historyk doby Piotra I nie dostrzegał w soborze Zaśnięcia elementów włoskiego renesansu, lecz podkreślał tradycje architektury włodzimierskiej.

Charakterystyczna dla Tatischewa była ambivalentność postaw: z jednej strony fascynacja osobą Piotra I i sposobem sprawowania przez niego władzy, z drugiej zaś akcentowanie bogatych tradycji i przeszłości swojej ojczyzny. Historiografowie i myśliciele 2. poł. XVIII w. przeważnie zajmowali jedno

z tych dwóch skrajnych stanowisk, aczkolwiek bezwzględnych krytyków dzieła Piotra Wielkiego było bardzo niewiele.

Wśród zwolenników wprowadzonego przez Piotra I nowego porządku znaleźli się uczeni i oświeceniowi intelektualisci, którzy podnosili argument racjonalnego urzędowania państwa przez cara oraz jego zasługi w zakresie upowszechniania wiedzy i kultury. Najwybitniejszy rosyjski uczonego czasu, Michaił W. Łomonosow, wygłosił na posiedzeniu Akademii Nauk w 1755 r. „Słowo pochwalne dla Piotra Wielkiego”. Wielbicieleką imperatora była również, jak wiadomo, caryca Katarzyna II. Bliskie władczyni było rozumowanie Denisa Diderota, który podkreślał zasługi Piotra I w zwalczaniu ograniczeń narzuconych przez tradycję. Dzięki temu XVIII-wieczna Rosja jawiła się myślicielom oświeceniowym jako kraj młody, mający przed sobą nieograniczone perspektywy rozwoju⁵⁰.

Jednocześnie jednak rozwijał się nurt krytyczny w ocenie rządów Piotra Wielkiego, a tym bardziej kolejnych władców absolutnych zasiadających na tronie Imperium. Jak trafnie zauważył Andrzej Walicki: „częściowo wybaczone Piotrowi jego despotyzm, ale nie wybaczone go już jego następcom”⁵¹. Michał M. Szczerbatow w dziele *O zepsuciu obyczajów w Rosji* dostrzegał wprawdzie wzrost znaczenia kraju za czasów panowania Piotra Wielkiego, uznał jednak,

iż sukces ten został okupiony zbyt wysoką ceną, a mianowicie zepsuciem obyczajów, powierchownością reform i wzrostem biurokracji⁵². Szczerbatow bardzo mocno krytykował działalność Katarzyny II, twierdząc, iż rządy powinna sprawować arystokracja rodowa (sam chwalił się swoim pochodzeniem od Ruryka). Największym bodaj krytykiem samodziarżawia był Aleksander M. Radiszczew, autor słynnej *Podróży z Petersburga do Moskwy* (1790). W caracie upatrywał on wszystkiego, co najgorsze. Pisał: „car to złodziej sroższy od wszystkich złodziejów, przestępca ze wszystkich najpierwszy”. Jako przedstawiciel rosyjskiej myśli liberalnej za najlepszy ustrój uważał Radiszczew republikę⁵³.

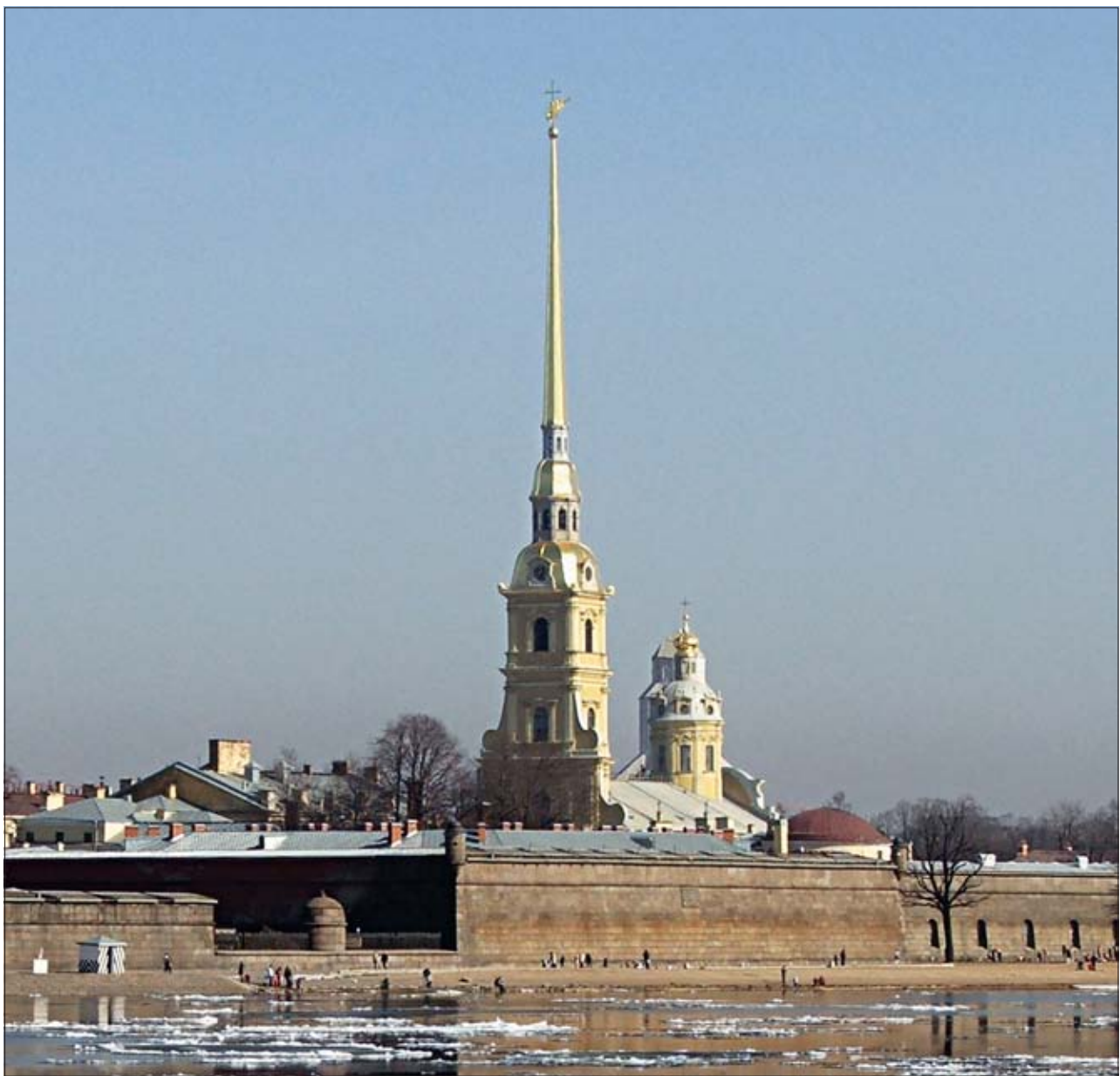
Warto zauważyć, że znaczna część przytoczonych wyżej poglądów zawiera w sobie pozytywny stosunek do epoki przedpiotrowej. W zależności od potrzeb akcentowano w starej Rosji albo absolutystyczne dążenia władców, od Iwana III poczynając, albo szlachecką wolność. Wydaje się, że w końcu XVIII stulecia, na skutek rosnącego niezadowolenia z rządów Katarzyny II, następowała coraz większa idealizacja czasów przed Piotrem I.

Stosunek poszczególnych władców XVIII-wiecznej Rosji do przeszłości i tradycji starego państwa również ulegał zmianom i nie był jednoznaczny. Świadczą o tym wyraźnie fundacje architektoniczne kolejnych carów.



14. I. Sokolow, widok placu Soborowego, 1744 r. Źródło: *Ital'janskie architektory dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.

14. I. Sokolov, view of the Cathedral Square, 1744. Source: *Ital'janskie architektory dlja Rossii XV - XX vv. Architekturnye proekty ital'janskich zodčich iz sobrania Muzeja Architektury imieni A.V. Ščuseva*, Moskva 2000.



15. Sobór św. św. Piotra i Pawła w Sankt Petersburgu. Arch. D. Trezzini, 1712-1733 r. Fot. D. Ziarkowski
 15. The orthodox cathedral of Saint Peter and Paul in Saint Petersburg. Arch. D. Trezzini, 1712-1733. Photo by D. Ziarkowski.

Piotr I postanowił zerwać z tradycjami architektury Wielkiego Księstwa Moskiewskiego. Charakterystyczne jest, iż do wznoszenia nowej stolicy sprowadził wyłącznie obcych architektów. Jak zauważył Igor E. Grabar, „nie chciał mieć w Petersburgu nic moskiewskiego”⁵⁴. Imperator chciał upodobnić swoją stolicę do wielkich miast Europy Zachodniej, które miał okazję zwiedzić w czasie podróży odbytej w latach 1697-1699. Szczególnie przypadł do gustu Piotrowi Amsterdam, który miał być wzorcem przy wznoszeniu Petersburga⁵⁵. Zerwanie z rodzimą tradycją architektoniczną najbardziej uwidacznia się w budowlach sakralnych powstałych za panowania Piotra I. Wznoszono wówczas obce ruskiej tradycji świątynie jednokopułowe (na przykład sobór św. św. Piotra i Pawła, il. 15). Łamano także ściśle przestrzegane wcześniej zasady

orientacji budowli sakralnych. Jako przykład wymienić można Ławrę Aleksandra Newskiego, która posiada wejście od strony wschodniej. Niektórzy badacze tłumaczą tego typu postępowanie cara konfliktem z przedstawicielami władzy duchownej⁵⁶. Wydaje się jednak, że istotniejsze w tej kwestii były artystyczne upodobania imperatora połączone z dążeniem do upodobnienia swojego państwa do krajów europejskich.

Caryca Elżbieta Pietrowna (1741-1761) preferowała innego rodzaju architekturę aniżeli jej ojciec Piotr Wielki. Głównym jej architektem był Włoch Francesco Bartolomeo Rastrelli, który wcześniej tworzył również na zlecenie carycy Anny. Rastrelli projektował dla Elżbiety oraz przedstawicieli jej dworu budowle o bardzo dekoracyjnym charakterze, wykorzystując przy tym bogaty repertuar zachodniej

ornamentyki rokokowej. Najważniejsze jego dzieła to pałac w Carskim Siole (1752-1757), przebudowa pałacu w Peterhofie (1747-1752), petersburskie pałace Stroganowa (1752-1754) i Woroncowa (1749-1757), a z budowli sakralnych – monaster Smolny w Petersburgu oraz sobór św. Andrzeja w Kijowie (1747-1753). W sakralnych realizacjach Rastrellego dopatrywano się odrodzenia architektury staroruskiej. Badacze wskazują przede wszystkim na nawiązania do budowli moskiewskiego Kremla⁵⁷ oraz soboru Sofijskiego i Peczerskiej Ławry w Kijowie, które to budowle zostały starannie pomierzone przez tego architekta⁵⁸. Formalnym wyrazem wspomnianych nawiązań było *piatigławie*, czyli zwieńczenie cerkwi centralnie położoną kopułą i czterema mniejszymi wieżami.

Dużą rolę w kształtowaniu architektury sakralnej odgrywała sama Elżbieta, wskazująca wzory, które Rastrelli zmuszony był uwzględniać w swoich projektach. W zachowanym liście z 12 lipca 1749 r. władczyni polecała swojemu architektowi, aby wznosił monaster Smolny „ne po rzymskomu maniru” (nie według gustu rzymskiego), ale wzorując się na moskiewskim soborze Zaśnięcia Marii. Umieszczona przed klasztorem dzwonnica miała natomiast nawiązywać do dzwonnicy Iwana III⁵⁹. Zdarzało się, iż Elżbieta w trakcie wznoszenia budowli żądała wprowadzenia zmian do projektu. W ten sposób wymogła na Rastrellim zmianę jednej kopuły, która miała pierwotnie wieńczyć cerkiew w Peterhofie na tradycyjne ruskie *piatigławie* (il. 16). Architekt powtórzył w mniejszej skali układ bocznych kopuł oraz formy bębnow cerkwi Zaśnięcia na Pokrowkie w Moskwie, która szczególnie podobała się carycy⁶⁰.

Znaczącym przemianom uległa architektura w Rosji za czasów Katarzyny II. Obowiązującym stylem stał się klasycyzm, w którym na próżno doszukiwać się elementów ruskiej tradycji architektonicznej. Zaslugą Katarzyny było ostateczne zorganizowanie w 1764 r. Akademii Sztuk, formalnie założonej jeszcze przez Elżbietę w roku 1758. Kadre dydaktyczną tej nowej instytucji tworzyli głównie artyści francuscy, wśród których pierwszoplanową postacią był Jean Baptiste Vallin de la Mothe, twórca gmachu Akademii⁶¹. Do ulubionych architektów carycy należeli także Antonio Rinaldi, Charles Cameron oraz sprowadzony nieco później Quarenghi.

Katarzyna II, będąc z pochodzenia księżniczką niemiecką, odnosiła się jakoby z szacunkiem do tradycji i zwyczajów rosyjskich. Jeszcze przed zdobyciem

władzy interesowała się Rosją i gorliwie uczyła się języka rosyjskiego. Czytała także opracowania historyczne, a nawet oglądała zachowane w archiwach dokumenty, np. układ królowej angielskiej Elżbiety z Iwanem Groźnym. Wydaje się, że władca ów budził szczery podziw przyszłej carycy, która w liście z 27 sierpnia 1756 r. pisała o Iwanie Groźnym: „Car ten, chociaż był tyranem, był wielkim człowiekiem. Postaram się na tyle, na ile pozwoli mi moja przyrodzona słabość, postępować jak wielcy ludzie tego kraju i mam nadzieję, że kiedyś również upiększę wasze archiwa swym imieniem. Będę dumna z tego, że pobłądziłam idąc w ślady Piotra Wielkiego”⁶².

Zupełnie odmienny był natomiast stosunek Katarzyny do ruskiej tradycji architektonicznej. Architektura ruskiego średniowiecza nie wzbudzała jej zainteresowania. Wręcz przeciwnie, budowle powstałe przed okresem panowania Piotra I określane były mianem „bałwanów”, a sama caryca prowadziła nawet akcję systematycznego ich wyburzania. Pojawiały się hasła, iż „być wykształconym znaczy być najmniej ruskim” oraz postulaty „antyku jako jedynego centrum i ośrodka Prawdy i Piękna”⁶³. Znamiennym jest fakt, iż caryca planowała gruntowną przebudowę moskiewskiego Kremla. Na miejscu wiekowych budowli miał stanąć ogromny gmach pałacu carskiego, którego projekt na przełomie lat 60. i 70. XVIII w. sporządził Wasyl I. Bażenow. Ostatecznie Katarzyna wycofała się jednak z tego pomysłu⁶⁴.

Za czasów Katarzyny II zaczęły się wyraźnie uwidaczniać coraz większe rozbieżności pomiędzy carycą a czołowymi myślicielami i historiografami w kwestii podejścia do tradycji i historii. Do szerokiego grona oponentów Katarzyny należał także jej syn, późniejszy car Paweł I. Po wstąpieniu na tron chciał wyrzucić do góry nogami cały zbudowany przez poprzedników porządek. Nieprzemysłanymi decyzjami i ciągłymi zmianami zrażał do siebie poddanych. Paweł I doprowadził również do granic absurdu kult samodzierżawia⁶⁵. Istotne jest przy tym, iż ideał samodzierżawia ostatni z carów XVIII w. odnosił najwyraźniej nie do rządów swoich poprzedników, lecz do władców epoki przedpiotrowej. Trzeba także podkreślić, iż Paweł I jednoznacznie utożsamiał tradycję z zabytkami architektury staroruskiej, o czym świadczą nie tylko rysunki Quarenghiego, ale również powstałe na zlecenie imperatora widoki Moskwy tworzone przez Aleksiejewa i jego uczniów.

16. Zwieńczenie cerkwi w Peterhofie. Arch. B. Rastrelli, 1749-1752. Fot. D. Ziarkowski.

16. The finial of the orthodox church in Peterhof. Arch. B. Rastrelli, 1749-1752. Photo: D. Ziarkowski.



Rysunki Quarenghiego a problem legitymizacji władzy Pawła I

XVIII wiek to bardzo istotny okres w historii Rosji, która stała się wówczas mocarstwem światowym. Rozwojowi gospodarczemu i terytorialnemu kraju towarzyszył także rozwój nauk. Mimo ogromnych sukcesów polityki carskiej w rosyjskiej myśli społecznej podnoszona była często kwestia przeszłości i tradycji, która została zerwana wraz z reformatorską działalnością Piotra I. W końcu XVIII w. idealizacja starego państwa pojawiła się także na dworze carskim. Nie wiadomo, na ile postawa taka wynikała z niechęci Pawła I do rządów swojej matki, carycy Katarzyny II, na ile zaś odzwierciedlała rzeczywiste przekonania cara. Tak czy inaczej, za Pawła I doszło do zmiany zapatrywań na temat epoki przedpiotrowej. Następstwem owej zmiany była fascynacja materialnym dziedzictwem minionych wieków, przede wszystkim budowlami Kremla, stanowiącymi symbole samodzierżawia czasów Iwana III i Iwana IV.

Tworząc serię widoków budowli staroruskich, Giacomo Quarenghi pokazał, iż doskonale były mu znane zapatrywania Pawła I na temat dawnej Rusi i jej dziedzictwa. Nie powinno to jednak dziwić, gdyż w momencie śmierci Katarzyny II Quarenghi miał za sobą już kilkunastoletni pobyt w Rosji. Zdążył

poznać panujące na dworze carskim zwyczaje i słyszał zapewne o gwałtownych przemianach, które dokonują się przy każdorazowej zmianie głowy państwa. Zdawał sobie także doskonale sprawę z niechęci, jaką żywił do swej matki carewicz Paweł. Quarenghi, który należał do ulubionych architektów carycy Katarzyny, miał poważne powody, aby obawiać się utraty silnej pozycji jednego z najważniejszych architektów dworu. Serię z widokami pomników architektury ruskiej można zatem interpretować jako umiejętnie wykonany prezent dla cara.

Sympatia Pawła do Moskwy była powszechnie znana. Wynikała ona z faktu, iż społeczeństwo starej stolicy widziało w najstarszym synu Katarzyny II prawowitego dziedzica tronu. Katarzyna II nie pochodziła z rodu Romanowów, dlatego uznawana była za uzurpatorkę. Opozycyjni myśliciele i pisarze, jak np. Denis I. Fonwizin, nazywali carewicza „nadzieją ojczyzny”⁶⁶. Już po wstąpieniu na tron Paweł I mówił, że mieszkańcy Moskwy go kochają, a mieszkańcy Petersburga jedynie się go boją⁶⁷. Ofiarowanie carowi rysunków wyobrażających reprezentacyjne budowle Moskwy i okolic mogło być zatem doskonałym sposobem na zaskarwienie sobie jego przychylności. Wydaje się, iż architekt sam podjął tę inicjatywę, Paweł I nie zaliczał się bowiem do wielkich miłośników sztuki i trudno przypuszczać,

aby osobiście zlecił mu wykonanie cyklu. Wszystko wskazuje na to, że ten swoisty fortel, jakim posłużył się włoski artysta, odniósł pożądany skutek. Paweł I korzystał z usług Quarenghiego jako architekta, a w sierpniu 1798 r. odznaczył go orderem św. Jana Jerozolimskiego. Vladimir I. Piljaskij wysunął wprawdzie przypuszczenie, że Quarenghi wykonał dla cara serię widoków budowli moskiewskich jako wyraz wdzięczności za to zaszczytne odznaczenie⁶⁸, wydaje się jednak, że kolejność wydarzeń była odwrotna. Bardziej prawdopodobne jest, że omawiane akwarele powstały na okoliczność koronacji lub w niedługim czasie po tej uroczystości.

Manifestowanie swojego przywiązania do tradycji miało zapewne w przypadku Pawła I także wymowę propagandową. Władca chciał w ten sposób podkreślić poszanowanie dla narodowych tradycji, a także przedstawić siebie jako prawowitego dziedzica tronu. W kręgach dworskich panowało bowiem przekonanie, że Paweł nie jest synem Piotra III. W rzeczywistości jego ojcem był najprawdopodobniej Sergiusz Sałtykow, jeden z pierwszych kochanków Katarzyny II. Wiedział o tym także Paweł, który przejrzał notatki swojej matki, gdy ta leżała na łożu śmierci⁶⁹. Mimo to zaraz po dojściu do władzy zarządził ponowny pogrzeb Piotra III, połączony z koronacją zwłok (Piotr III nie zdążył koronować się za życia)⁷⁰. Widoczną na jednym z rysunków Quarenghiego chorągiew z dwugłowym orłem Romanowów (il. 1) odczytywać można jako poświadczenie prawa Pawła do carskiej korony.

Moskiewską serię widoków Giacoma Quarenghiego należy traktować jako wynik istotnych przemian w zapatrywaniach na przeszłość Rosji. Zabiegi artysty mające na celu idealizację przedstawianych budowli nasuwają skojarzenia z naukowymi wysiłkami Tatiszczewa, którego *Historię rosyjską* Quarenghi niewątpliwie znał. Można również traktować włoskiego artystę jako pioniera w zakresie poszukiwania elementów narodowych w architekturze rosyjskiej. Nurt ten rozwinął się dopiero w XIX w., za czasów panowania Mikołaja I, doprowadzając do wykształcenia tzw. stylu bizantyńsko-ruskiego, którego najważniejszym przedstawicielem był Konstantyn A. Thon, twórca soboru Zbawiciela w Moskwie⁷¹.

Nie ulega wątpliwości, że wykonana przez Giacoma Quarenghiego seria widoków budowli moskiewskich osadzona jest w szerszym kontekście historiograficzno-społecznym. Świadomość owego kontekstu pozwala lepiej odczytać wymowę tych dzieł, które stanowią jedno z najwcześniejszych

świadectw zmiany w rozumieniu i ocenie tradycji epoki przedpiotrowej, jaka dokonała się w końcu XVIII w. na dworze carskim.

Gdyby przyjąć, że miarą wartości dzieła sztuki jest mnogość dróg interpretacji, jakie pojawiają się w czasie jego badania, to niewątpliwie cykl widoków budowli staroruskich Giacoma Quarenghiego trzeba byłoby ocenić bardzo wysoko. Problemy wiążące się z tą niezwyklej serią podzielić można na dwie grupy. W pierwszej należałoby umieścić kwestie czysto artystyczne, w drugiej zaś ideowe.

Rozpatrując rysunki Quarenghiego od strony formalnej, znajdujemy podobieństwa ze sztuką zarówno włoską, jak i rosyjską. Trudno jednakże wskazać źródło, do którego włoski architekt nawiązywał w największym stopniu. Tworząc widoki budowli staroruskich, Quarenghi czerpał z tradycji włoskiego rysunku architektonicznego i weduty. Wskazać w nich można liczne elementy, które występowały w twórczości Giambattisty Piranesiego, Antonia Canala i Bernarda Bellotta. Widoki Quarenghiego zdradzają także wpływ rosyjskiego malarstwa pejzażowego, a ich funkcja częściowo nawiązuje do okolicznościowych rycin, jakie wykonywano z okazji koronacji carskich. Autor cyklu czerpał zatem inspirację z wielu źródeł, co jednak nie wpłynęło negatywnie na oryginalność jego rysunków.

Oryginalność ta wynika nie tylko z reprezentacyjnego i pomnikowego sposobu ukazania architektury, ale także z podniesienia budowli moskiewskich epoki przedpiotrowej do rangi samodzielnego tematu. Z całą pewnością ogromną rolę odegrała w tym zakresie osoba Pawła I i jego zamiłowanie do starej stolicy. Za bardzo interesujące należy uznać zagadnienie recepcji sztuki staroruskiej w końcu XVIII w., seria rysunków Quarenghiego wydaje się bowiem świadczyć o istotnych zmianach w tym względzie.

Ciekawą i nierozstrzygniętą kwestią pozostaje stosunek samego Quarenghiego do budowli staroruskich. Trudno zgodzić się z poglądem wielu badaczy rosyjskich o fascynacji, jaką włoski architekt żywił w odniesieniu do tych zabytków. Wymowny jest fakt, iż nie znamy innych rysunków artysty przedstawiających budowle epoki przedpiotrowej. Nie można jednak na tej podstawie zakładać, że Quarenghi wykonał ten cykl wyłącznie z wyrachowania, w celu zyskania sobie łask nowego cara. Skoro w czasie podróży do Rosji ten zwolennik klasycyzmu w architekturze utrwał w rysunkach egzotyczne budowle wybrzeży Azji Mniejszej i Krymu⁷², to również budowle ruskiego średniowiecza musiały wydać mu

się interesującym motywem malarskim. Sądzę, że kwestie stosunku artysty do materialnego dziedzictwa Rusi przedpiotrowej można byłoby przynajmniej częściowo wyjaśnić, zapoznając się z dokumentami biograficznymi artysty przechowywanymi w jego rodzinnym Bergamo.

Nie jest dziełem przypadku, iż twórczość architektoniczna i rysunkowa Giacomina Quarenghiego doczekała się tak dużej liczby prac monograficznych. Świadczy to o bogactwie i różnorodności spuścizny artystycznej włoskiego architekta. Zachowane w ogromnej liczbie rysunki artysty z całą pewnością zasługują na nowe i szczegółowe opracowanie, które wykazałoby niezwykle miejsce, jakie w twórczości

rysunkowej Giacomina Quarenghiego zajmuje cykl widoków budowli staroruskich.

Mgr Dominik Ziarkowski ukończył studia z turystyki i rekreacji w Akademii Wychowania Fizycznego w Krakowie (2005) oraz historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim (2008). Obecnie przygotowuje rozprawę doktorską w Instytucie Historii Sztuki UJ pod opieką dr. hab. Piotra Krasnego. W swoich badaniach zajmuje się przede wszystkim sztuką nowożytną Małopolski oraz polską historiografią artystyczną XIX w. Interesuje się ponadto architekturą rosyjską XVIII stulecia, a także krajoznawstwem i związkami dziedzictwa kulturowego z turystyką. Zawodowo związany jest z Katedrą Turystyki Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie.

Przypisy

1. Artykuł oparty jest na pracy magisterskiej, napisanej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem dr. hab. Piotra Krasnego. Pragnę złożyć mojemu Promotorowi serdeczne podziękowania za jego cenne wskazówki, życzliwość oraz czas, który mi poświęcił w trakcie przygotowywania pracy.
2. A. Hauser, *Filozofia historii sztuki*, tłum. D. Danek i J. Kamionka, Warszawa 1970, s. 135.
3. V.N. Taleporovskij, *Kvarengi. Materialy k izučeniju tvorčestva*, Leningrad 1954.
4. V.A. Bogoslovskij, *Kvarengi. Master architektury russkogo klassiциzma*, Leningrad 1955.
5. Z lektury prac tych autorów można nabrać błędnego przekonania, iż Quarenghi zaczął odrysowywać budowle pochodzące z czasów przed Piotrem I niezwłocznie po przybyciu do Rosji. Zob. V.N. Taleporovskij, jw., s. 109-110; V.A. Bogoslovskij, jw., s. 6.
6. G.G. Grimm, *Grafičeskoe nasledie Kvarengi*, red. J.I. Kuznecov, Leningrad 1962.
7. M.F. Koršunova, *Džakomo Kvarengi*, Leningrad 1977, s. 155.
8. V.I. Piljavskij, *Džakomo Kvarengi: Architektor. Chudožnik*, Leningrad 1981, s. 54.
9. Tenże, *Russkaja architektura v risunkach Kvarengi*, „Architektura SSSR”, 39, 1971, nr 5, s. 54-59.
10. E. Panofsky, *Studia z historii sztuki*, wybrał, opracował i opatrzył posłowiem J. Białostocki, Warszawa 1971, s. 13-14.
11. Zob. A. Hauser, jw., s. 17.
12. J. Białostocki, *Historia sztuki wśród nauk humanistycznych*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1980, s. 108-110.
13. E. Agazzi, *Quarenghi e Mengs nell'età di Winkelmann*, (w:) *Giacomo Quarenghi e il suo tempo: atti del Convegno*, red. S. Burini, Bergamo 1995, s. 150-151.
14. V.I. Piljavskij, *Džakomo Kvarengi...*, jw., s. 19.
15. V.N. Taleporovskij, jw., s. 5.
16. Tamże, s. 6.
17. P. Marconi, A. Cipriani, E. Valeriani, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974, s. 24; V.N. Taleporovskij, jw., s. 27.
18. V.A. Bogoslovskij, jw., s. 6.
19. J.M. Ovsjannikov, *Kvarengi (Quarenghi) Džakomo*, hasło (w:) *Illustrirovannyj slovar russkogo iskusstva*, red. N.A. Borisovskaja, Moskva 2001, s. 193.
20. Więcej na temat realizacji architektonicznych Quarenghiego z okresu panowania Katarzyny II zob. V.N. Taleporovskij, jw., s. 7-25; V.A. Bogoslovskij, jw., s. 36-50.
21. V.I. Piljavskij, jw., s. 48.
22. G.G. Grimm, jw., s. 133.
23. Tamże, s. 26 oraz s. 28, przyp. 7.
24. Tamże, s. 26-27.
25. Tamże, s. 80.
26. V.N. Taleporovskij, jw., s. 35-36; G.G. Grimm, jw., s. 27.
27. V.I. Piljavskij, A.A. Tic, J.S. Ušakov, *Istorija russkoj architektury*, Moskva 2004, s. 216-217.
28. M. Iljin, *Moskwa*, tłum. J. Dulewiczowa, Warszawa 1976, s. 170.
29. G.G. Grimm, jw., s. 109.
30. M.F. Koršunova, jw., s. 155.
31. G.G. Grimm, jw., s. 127.
32. V.A. Bogoslovskij, jw., s. 6.
33. A. Robinson, *Giovanni Battista Piranesi*, (w:) *The Glory of Venice*, red. J. Martineau i A. Robinson, New Haven-London 1994, s. 388.
34. V.I. Piljavskij, jw., s. 30.
35. J. Wilton-Ely, *Veduta*, hasło (w:) *The Dictionary of Art*, vol. 32, London 1996, s. 111.
36. Zob. np. G.B. Falda, *Vedute di Roma nel'600. Chiese, strade e piazze: la vita quotidiana a Roma nell'opera di un grande incisore*, Roma b.d.w.
37. Cykl widoków Drezna liczył 14 obrazów, zaś cykl warszawski 26.
38. K. Sroczyńska, *Zygmunt Vogel rysownik gabinetowy Stanisława Augusta*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 91.
39. Zobacz artykuł na ten temat S. Sawicka, *Nieznane widoki Łazienek i Belwederu*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 20, 1958, s. 320-330.
40. K. Sroczyńska, jw., s. 53.

41. W. Barcham, *Townscapes & Landscapes*, (w:) *The Glory of Venice. Art in the Eighteenth Century*, red. J. Martineau i A. Robinson, New Haven-London 1994, s. 100-106.
42. N. Moleva, E. Beljutin, *Pedagogičeskaja sistema akademii chudožestv XVIII veka*, Moskva 1956, s. 31.
43. I.A. Bondarenko, *Krasnaja Ploščad' Moskvy. Architekturnyj ansambl'*, Moskva 2006, s. 142.
44. M. Iljin, *Moskva. Pamjatniki architektury XIV-XVII vekov*, Moskva 1973, s. 23-28.
45. N.N. Kovalenskaja, *Russkij klassicizm. Živopis, skulptura, grafika*, Moskva 1964, s. 174; A.A. Fedorov-Davydov, *Russkij pejzaž XVIII - načala XX veka*, Moskva 1986, s. 101.
46. Zob. V.I. Piljavskij, jw., s. 47-50.
47. Tatiščev, *Vasilij Nikitič (1686-1750)*, hasło (w:) *Bolšaja Sovetskaja Ėnciklopedija*, red. B.A. Vvedenskij, wyd. 2, t. 42, Moskva 1956, s. 6.
48. J. Lotman, *Rosja i znaki. Kultura szlachecka w wieku XVIII i na początku XIX*, tłum. B. Żyłko, Gdańsk 1999, s. 23.
49. V.N. Tatiščev, *Istorija rossijskaja*, t. 5 i 6, Moskva 1996, s. 66.
50. K. Chojnicka, *Osoba i dzieło Piotra Wielkiego w dziewiętnastowiecznych sporach doktrynalnych o miejsce i przyszłość Rosji w Europie*, Kraków 1988, s. 13.
51. A. Walicki, *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973, s. 109.
52. K. Chojnicka, jw., s. 15.
53. J. Ochmański, *Dzieje Rosji do roku 1861*, Warszawa-Poznań 1986, s. 187.
54. I.E. Grabar, *Istorija russkogo iskusstva*, t. 3: *Peterburgskaja architektura v XVIII i XIX veke*, Moskva 1909, s. 6.
55. N.A. Evsina, *Architekturnaja teorija v Rossii v XVIII veke*, Moskva 1975, s. 25.
56. J. Ovsjannikov, *Velikie zodčie Sankt-Peterburga (Dominiko Trezini, Frančesko Rastrelli, Karl Rossi)*, Sankt-Peterburg 1996, s. 109.
57. S.V. Bezsonov, *Architektura Andrejevskoj čerkvi v Kiev'e*, Moskva 1951, s. 18.
58. O.K. Mironenko, *Andriūs'ka čerkva (istoriko-architekturnyj naris)*, Kiiv 1978, s. 18.
59. J. Ovsjannikov, jw., s. 280.
60. D. Arkin, *Rastrelli*, Moskva 1954, s. 72; J. Ovsjannikov, jw., s. 294.
61. W. Molè, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław-Kraków 1955, s. 190-191.
62. Cyt. za W. Serczyk, *Katarzyna II carowa Rosji*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1974, s. 72.
63. Por. B. Dąb-Kalinowska, *Świadomość narodowa a historyzm w Rosji. Interpretacje Soboru Zaśnięcia Marii na Kremlu Aristotele Fiorovantiego*, „Ikonothea”, 11, 1996, s. 56.
64. N.J. Tichomirov, V.N. Ivanov, *Moskovskij Kreml'. Istorija architektury*, Moskva 1967, s. 189.
65. J. Ochmański, jw., s. 178-179.
66. H. Ragsdale, *Tsar Paul and the Question of Madness*, New York-Westport, Connecticut-London 1988, s. 39.
67. Tamże, s. 77.
68. V.I. Piljavskij, jw., s. 54.
69. H. Ragsdale, jw., s. 2-3.
70. W. Serczyk, jw., s. 127.
71. L. Bazyłow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 333.
72. V.I. Piljavskij, jw., s. 42-43.

GIACOMO QUARENghi'S VIEWS OF RUTHENIAN MONUMENTS IN THE LIGHT OF THE PROBLEM OF THE ROMANOV'S RELATION TO THE HERITAGE OF RUSSIA BEFORE THE REIGN OF PETER THE GREAT

The subject of this article is the series of water-colour drawings made by Giacomo Quarenghi, an Italian architect working in Russia at the turn of the eighteenth and nineteenth centuries. The series consists of eight views showing the monuments in Moscow and its environs, built at the end of the fifteenth century and the next two centuries. The drawings were probably made in direct connection with the coronation of Paul I, who was crowned as tsar of Russia in 1797. At present, five drawings of this series are in the Hermitage, Saint Petersburg, while the remaining three are housed in the Aleksey Schusev State Museum of Architecture, Moscow.

Quarenghi's drawings of the monuments built before the reign of Peter the Great show his knowledge of Italian art. He was inspired by Italian architectural drawing as well as Venetian veduta. His

drawings indicate that he took his inspiration from the works of other artists, such as Giovanni Battista Piranesi, Antonio Canaletto and Bernardo Bellotto. It is also possible that Quarenghi knew watercolours made by the Polish painter Zygmunt Vogel, the court artist of King Stanisław August Poniatowski.

The article also makes an attempt to answer the question: why Quarenghi, a follower of classicism in architecture, decided to paint the picturesque buildings of the Ruthenian Middle Ages. It was undoubtedly connected with tsar's liking. Paul I idealized the old Russia and tried to refer to its autocracy before the reign of Peter the Great. At the end of the eighteenth century Russia witnessed changes in historical awareness and reception of art created in past centuries. Quarenghi's drawings are one of the earliest evidences of this process.

Władysław Sobucki

chemik-konserwator zbiorów bibliotecznych i archiwalnych
Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie

PROBLEMATYKA OCHRONY ZBIORÓW Z XIX I XX W. O PODŁOŻU Z PAPIERU

W ry wykonane na papierze łatwo można dostrzec, że kolekcje powstałe w XIX i XX w. znajdują się najczęściej w znacznie gorszym stanie niż wcześniejsze. Na półkach bibliotecznych książki z tego okresu wyglądają jeszcze na zwarte, nieuszkodzone, ale wystarczy je otworzyć, by zaobserwować żółknięcie kart, rozpoczynające się zwykle od brzegów, a z czasem obejmujące całą powierzchnię. To pierwsze objawy szybko postępującej destrukcji. Potem papiery sukcesywnie tracą swoją mechaniczną spójność, a po kilkudziesięciu latach, wskutek krańcowego

osłabienia, kruszą się nawet przy delikatnej próbie odwracania kart i rozpadają w proch. Takie problemy występują we wszystkich bibliotekach i archiwach na całym świecie.

Powodem tej dramatycznej sytuacji są duże zmiany w technologii wytwarzania papierów, które dokonały się w XIX w. i w wyniku których utraciły one dotychczasową trwałość. Czas użytkowania obiektów powstałych na takich papierach przestał się liczyć setkami lat, a większości XIX-wiecznych książek i czasopism w postaci oryginalnej zachować się już nie da.



1. Oczekujące na konserwację druki z początku XX w. Fot. J. Komorowski.

1. Prints from the early twentieth century awaiting conservation. Photo: J. Komorowski.

Technologia wytwarzania papierów

Radykalne zmiany w sposobie wytwarzania papierów zostały zapoczątkowane na przełomie XVIII i XIX w. wynalezieniem urządzenia do wytwarzania papieru w postaci taśmy o nieograniczonej długości, które dziś nazywamy maszyną papierniczą¹. Maszynowy wyrób sukcesywnie wypierał stosowane wcześniej ręczne czerpanie papierów w postaci arkuszy i pośrednio stał się przyczyną znaczącego pogorszenia ich trwałości.

Nowy sposób formowania papieru – konsekwentnie nazywanego maszynowym – zmienił niektóre jego właściwości. W porównaniu z papierami ręcznie czerpanymi papiery maszynowe wykazują większą anizotropowość, co oznacza, że ich właściwości zależą od kierunku, w którym są badane. Stąd zresztą popularne w pracowniach konserwatorskich określanie tej cechy papierów maszynowych jako „kierunkowość”. Papiery maszynowe są więc mocniejsze i mniej się kurczą w kierunku zgodnym z kierunkiem biegu sita, bo tak układają się włókna. Wskutek zastosowania ssawek do odwadniania formowanej na sicie wstęgi pogłębiła się ponadto tzw. dwustronność papieru, czyli różnica właściwości górnej i dolnej („sitowej”) jego strony. Ale papiery maszynowe są bardziej równe, tzn. charakteryzują się mniejszymi różnicami gramatury w poszczególnych miejscach arkusza niż papiery ręcznie czerpane. A zatem upowszechnienie się maszynowego sposobu wyrobu zmieniło wiele cech papierów, ale nie spowodowało bezpośrednio obniżenia trwałości. Natomiast maszynowy wyrób – umożliwiając zaspokojenie rosnącego zapotrzebowania na papier – spowodował, że dość szybko zaczęło brakować tradycyjnych dotychczas, dobrych surowców, i wymusił konieczność poszukiwania innych.

W 1807 r. opatentowano nowy sposób zaklejania papieru przy użyciu kleju żywicznego otrzymanego z kalafonii sosnowej (M. F. Illig), który wymagał dodatku alunu glinowo-potasowego bądź tzw. alunu papierniczego (siarczanu glinu), a skutkiem ubocznym tej zmiany było zakwaszanie papieru². Wkrótce także szmaty, dotychczasowe źródło znakomitych włókien: lnu, konopi i bawełny, zostały zastąpione gorszym surowcem – drewnem, z którego zaczęto wytwarzać ścier drzewny – produkt jego mechanicznego starcia (1845 r.) oraz masy celulozowe – produkt oczyszczenia drewna na drodze chemicznej (1853 r.)³.

To właśnie te zmiany zaowocowały obniżeniem jakości papieru, w tym przede wszystkim utratą trwałości, czyli zdolności do zachowania swoich właściwości przez długi okres. W konsekwencji książki, czasopisma i inne dokumenty o papierowym podłożu, powstałe w dwu ostatnich wiekach, dotrwały do naszych czasów na ogół w znacznie gorszym stanie niż wcześniejsze. To taki paradoks, ale tylko pozorny.

Papiery trwałe i nietrwałe

Obydwa siarczany: alun, a ściślej alun glinowo-potasowy, $KAl(SO_4)_2$ i alun papierniczy, czyli siarczan glinu, $Al_2(SO_4)_3$, dodane do masy papierniczej razem z klejem żywicznym ulegają hydrolizie z wytworzeniem kwasu siarkowego. Dochodzi więc do znacznego zakwaszenia masy papierniczej i w konsekwencji papieru, na dodatek bardzo mocnym kwasem siarkowym, H_2SO_4 .

Klej żywiczny uzyskuje się przez częściowe zmydlenie kwasów żywicznych obecnych w kalafonii. Im większej oczekuje się efektywności zaklejania, tym stopień zmydlenia powinien być wyższy. Ale z kolei, im klej żywiczny zawiera bardziej zmydloną kalafonię, tym więcej jonów glinu potrzeba do osadzenia kleju na włóknach. W rezultacie wzrasta także zakwaszenie masy papierniczej, a papiery mogą uzyskać niskie pH, nawet bliskie 4.

To zakwaszenie papieru już w momencie jego powstania jest dziś powszechnie uważane za główną przyczynę obniżenia trwałości papierów wytwarzanych w dwu ostatnich stuleciach. W wyniku kwasowej hydrolizy następuje depolimeryzacja celulozy – głównego składnika włókien roślinnych, a jej konsekwencją jest utrata przez papier wielu właściwości, w tym także trwałości, gdyż zdegradowane papiery są bardziej podatne na wszelkie wpływy zewnętrzne.

Papiery w środowisku kwaśnym produkowano nieprzerwanie jeszcze prawie przez cały XX wiek. Dopiero pod koniec ostatniego stulecia rozpoczęto wytwarzanie papierów trwałych (ISO 9706) oraz archiwalnych (ISO 11108), w których zaniechano zaklejania klejem żywicznym w środowisku kwaśnym oraz ograniczono dodatek mas pozyskiwanych z drewna. W papierach trwałych mogą być obecne masy celulozowe, ale o niskiej zawartości ligniny, zaś w papierach archiwalnych nie może ich być w ogóle. Ponadto papiery trwałe i archiwalne muszą zawierać dodatek wypełniaczy węglanowych, które nadają im zasadowy charakter, spełniają rolę rezerwy zasadowej i chronią je przed szybkim zakwaszeniem.



2. Instalacja *Bookkeeper* w Bibliotece Narodowej w Warszawie. Fot. W. Sobucki.
2. Installation of the *Bookkeeper* at the National Library in Warsaw. Photo: W. Sobucki.

Masowe odkwaszanie

Odkwaszanie, jako konserwatorski sposób przeciwdziałania zakwaszeniu obiektów o podłożu z papieru, jest zabiegiem powszechnie stosowanym od wielu lat w konserwacji papierów zabytkowych. Chodzi w nim przede wszystkim o zneutralizowanie substancji kwaśnych obecnych w papierze oraz o wprowadzenie pewnego nadmiaru substancji zasadowych, czyli rezerwy zasadowej (alkalicznej), która – analogicznie jak w papierach trwałych – zapobiega szybkiemu, ponownemu zakwaszeniu się papierów, np. wskutek wchłaniania kwasotwórczych gazów z powietrza (SO₂)⁴.

Ze względu na dużą ilość zagrożonych zasobów bibliotecznych i archiwalnych z XIX i XX w., do ich odkwaszania opracowano pod koniec ubiegłego wieku nowe metody, na ogół opatentowane, wymagające użycia odpowiednich urządzeń. Metody te są dość skomplikowane, gdyż wymagają regeneracji używanych chemikaliów, co należy czynić nie tylko przez wzgląd na wymogi ochrony środowiska, lecz także z przyczyn ekonomicznych. Zwykle się je nazywać

metodami masowymi, gdyż za ich pomocą można wykonać zabieg odkwaszania rzeczywiście w odniesieniu do dużej liczby obiektów, np. książek⁵.

Problem ochrony narodowego dziedzictwa, zapisanego na nietrwałym papierze, został w Polsce dostrzeżony pod koniec ubiegłego wieku i potraktowany bardzo poważnie. W latach 2000-2008 realizowany był program rządowy o nazwie „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych”, którego najważniejszym zadaniem było zainicjowanie masowego odkwaszania zagrożonych zasobów. Cel ten został osiągnięty. Aktualnie w Polsce wykonuje się odkwaszanie przy zastosowaniu dwóch technologii: *Bookkeeper* do odkwaszania książek oraz *Neschen* do odkwaszania arkuszy.

W instalacjach *Bookkeeper*, uruchomionych w Bibliotece Narodowej (fot. 2) i w Bibliotece Jagiellońskiej, odkwaszanie odbywa się przy użyciu drobnokrystalicznego tlenku magnezu (MgO), rozproszonego w perfluoroheptanie, lotnej cieczy organicznej, neutralnej w stosunku do wszystkich barwników, co

umożliwia odkwaszanie druków zawierających zapiski atramentowe, pieczęcie anilinowe i tym podobne. Tlenek magnezu neutralizuje substancje kwaśne, a jego nadmiar podlega najpierw powolnej hydrolyzie z utworzeniem wodorotlenku, a następnie pod wpływem dwutlenku węgla z powietrza przekształca się w tworzący rezerwę zasadową węglan magnezu, $MgCO_3$.

W instalacjach *Neschen* (C 900), funkcjonujących także w obydwu wymienionych bibliotekach oraz w czterech archiwach: Archiwum Akt Nowych w Warszawie, Archiwach Państwowych w Katowicach i w Gdańsku – Oddział w Gdyni oraz w Centralnym Laboratorium Konserwacji Archiwaliów – Pracownia w Milanówku, odkwaszenie przeprowadzane jest w roztworze wodnym. Czynnikiem odkwaszającym jest wodorowęglan magnezu – $Mg(HCO_3)_2$, którego nadmiar tworzy w papierze rezerwę zasadową, podobnie jak w metodzie *Bookkeeper* również w postaci węglanu magnezu⁶.

Struktura zbiorów pod względem daty powstania

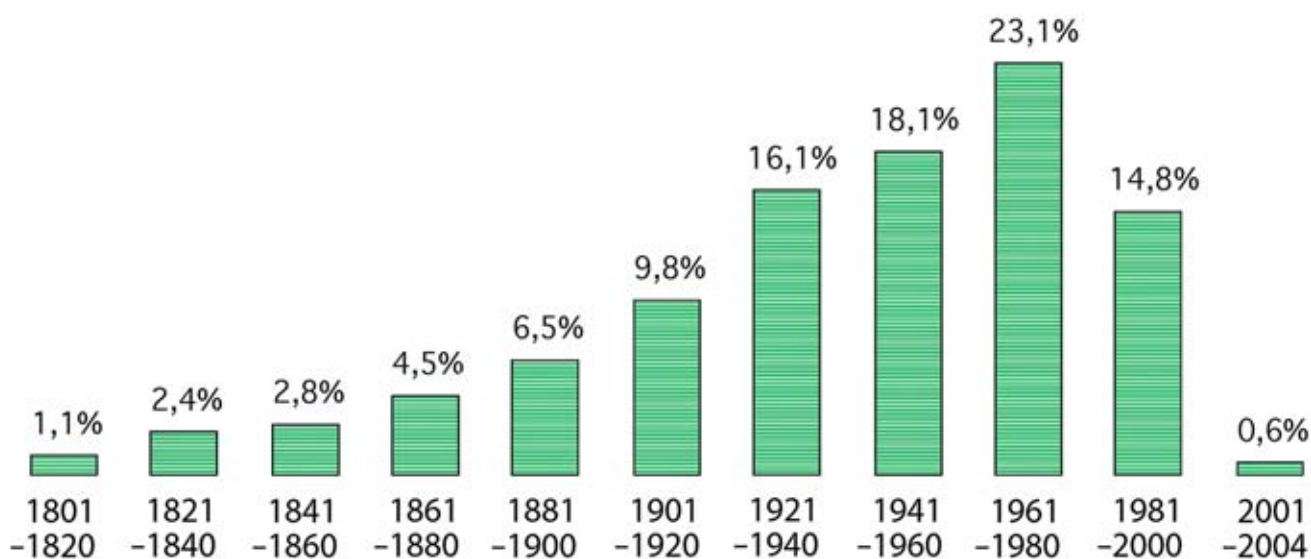
Oprócz zainicjowania masowego odkwaszania program „Kwaśny papier” umożliwił także dokonanie precyzyjnej oceny stanu zachowania zbiorów powstałych po 1800 r., przy zastosowaniu statystycznej metody stanfordzkiej. W latach 2001-2005 przeprowadzono badania w pięciu dużych bibliotekach: Bibliotece Narodowej w Warszawie, Bibliotece Jagiellońskiej

w Krakowie, Książnicy Pomorskiej w Szczecinie, Bibliotece Śląskiej w Katowicach oraz w Zakładzie Narodowym im. Ossolińskich we Wrocławiu; zbadano także stan zachowania papierowych dokumentów w trzech archiwach: Archiwum m.st. Warszawy, Archiwum Państwowym w Olsztynie oraz Archiwum Państwowym w Poznaniu⁷. Łącznie w pięciu bibliotekach badaniem objęty był zasób liczący ok. 6 000 000 książek, a w trzech archiwach 14 000 metrów bieżących akt. Próbę reprezentatywną w każdej bibliotece i w każdym archiwum stanowił zespół 384 książek lub dokumentów, wyłonionych zgodnie ze ściśle określoną procedurą. Wylosowane jednostki poddano ocenie według dokładnie określonych reguł, a statystyczny charakter badania umożliwił sformułowanie oceny w stosunku do całego badanego zasobu. Poziom ufności metody oszacowany jest na 95%⁸.

Analiza uzyskanych danych w odniesieniu do wszystkich prób reprezentatywnych w bibliotekach i archiwach pozwala określić strukturę zbiorów z XIX i XX w. według daty powstania, co przedstawiono na wykresie 1.

Przeważają – co jest zrozumiałe – zbiory z XX w., które stanowią aż 81,9% całej populacji druków i archiwaliów z dwu ostatnich stuleci, zgromadzonych w bibliotekach i archiwach w Polsce. Niewielki natomiast jest udział książek i dokumentów z XIX w., a szczególnie z jego pierwszych lat. Co charakterystyczne, ilość zbiorów systematycznie wzrasta w miarę upowszechniania się maszynowego sposobu wyrobu papieru.

Wykres 1. Struktura zbiorów z XIX i XX w. według daty powstania



3. Książki przygotowane do odkwaszania. Fot. W. Sobucki.

3. Books prepared for deacidification. Photo: W. Sobucki.



Z jakich włókien wykonywano papiery

W trakcie badania określono skład włóknisty papieru w wylosowanych książkach i aktach. Identyfikowano przede wszystkim obecność ścieru (mas mechanicznych), a także lnu, bawełny i innych włókien pozyskiwanych ze szmat oraz mas celulozowych drzewnych i mas ze słomy. Wyniki zestawiono w tabeli 1.

W polskich zbiorach z XIX i XX w. nieznacznie przeważają papiery bezdrzewne, tzn. papiery do wyrobu których nie użyto ścieru drzewnego. Jest ich nieco ponad 55%. Wśród nich najbardziej znaczący jest udział papierów wykonanych z samej celulozy (mas celulozowych drzewnych) – 28,4%. Natomiast papiery zawierające włókna pozyskiwane ze szmat (same bądź z domieszką innych włókien) stanowią 17,2%.

Tabela 1. Skład włóknisty papierów

Skład włóknisty	Liczba obiektów	Udział (%)
Papiery bezdrzewne	1692	55,1
w tym:		
celuloza	872	28,4
len i inne włókna ze szmat	304	9,9
celuloza, len i inne włókna ze szmat	225	7,3
celuloza, słoma, trzcina i inne (bez włókien ze szmat)	291	9,5
Papiery drzewne	1380	44,9
w tym:		
ścier, celuloza, słoma i inne (bez włókien ze szmat)	1255	40,8
ścier, len i inne włókna ze szmat	125	4,1

Wśród papierów drzewnych (zawierających ścier drzewny) szczególną uwagę zwraca obecność papierów, w których składzie występują jednocześnie obok siebie najlepsze włókna ze szmat i najgorsze – ścier drzewny (4,1%). Wszystkie te papiery pochodzą z wczesnego okresu stosowania ścieru drzewnego, gdy jego negatywne cechy nie były jeszcze w pełni dostrzegane.

Warto także odnotować, że najstarszy dokument na papierze zawierającym ścier drzewny pochodził z 1861 r. i został wystawiony w Morągu (AP Olsztyn), zaś najstarszy dokument na papierze zawierającym masę celulozową z drewna pochodził z 1865 r. i był wystawiony w Warszawie (Archiwum m.st. Warszawy).

Zakwaszenie zbiorów

Badany był również stopień zakwaszenia papierów we wszystkich wylosowanych książkach i aktach. Pomiary pH wykonane zostały nieniszczącą metodą kontaktową według odpowiednich norm, a ich wyniki zilustrowano na wykresie 2.

Badane zbiory okazały się być silnie zakwaszone. Aż 85% z nich wykazało pH poniżej 5, a najniższa stwierdzona wartość wyniosła 2,5. Jest to niezwykle niska wartość, bardzo rzadko spotykana w trakcie badania starych papierów. Natomiast tylko ok. 6% badanych jednostek wykazało pH 7 lub powyżej 7, a najwyższa stwierdzona wartość pH wyniosła 9,2. A zatem skala potrzeb w zakresie odkwaszania zasobów z XIX i XX w. jest ogromna i niewspółmierna

do możliwości, co uzasadnia konieczność starannego wyboru egzemplarzy kierowanych do odkwaszania.

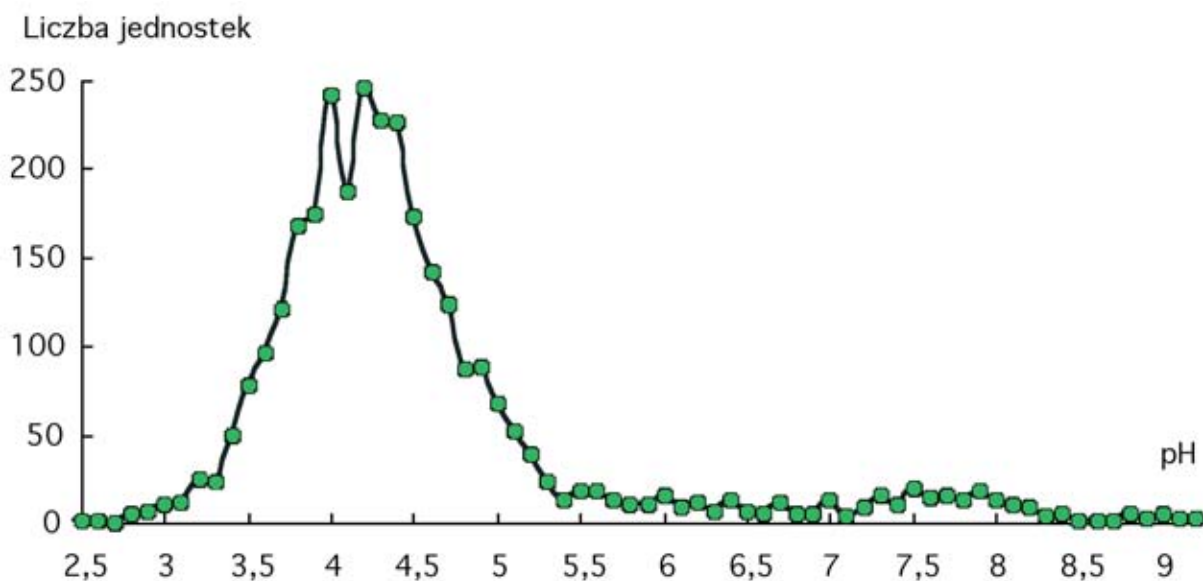
Trzeba nadmienić, że wytwarzanie i stosowanie na terenie Polski kwaśnych papierów zostało udokumentowane już pod koniec XIX w.⁹ Spośród 38 papierów krajowych i zagranicznych, maszynowych i ręcznie czerpanych, które były poddane dokładnym badaniom, aż 26 określono jako słabo kwaśne, kwaśne lub bardzo kwaśne. Potwierdzono przy tym, że większość z nich była zaklejona klejem żywicznym względnie klejem zwierzęcym i żywicznym (tzw. zaklejenie podwójne), w tym także papiery ręcznie czerpane.

Jakkolwiek wydaje się, że pod koniec XIX w. świadomość zagrożenia dla papierów ze strony kwasowości dopiero torowała sobie drogę, to jednak autorzy cytowanych badań, profesorowie Uniwersytetu Warszawskiego – Karol Jurkiewicz i Aleksander M. Weinberg – uznali za stosowne podkreślić: „W następstwie badań p. Aimé Girarda (...) zdaje się obecnie nie ulegać żadnej wątpliwości, iż papiery silnie kwaśne nie przedstawiają szans wieloletniej trwałości”.

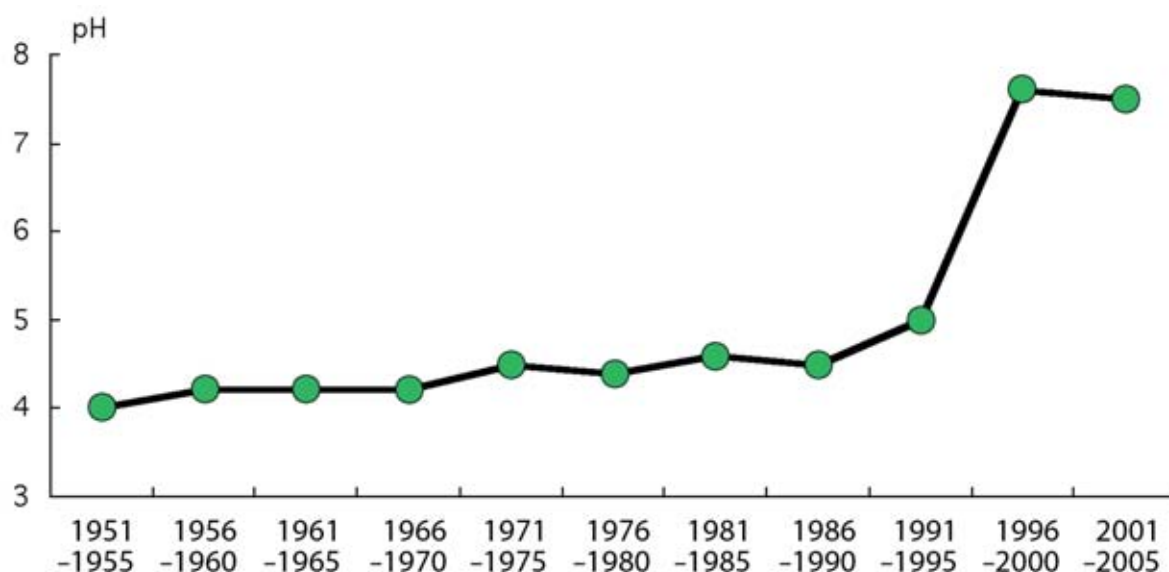
Jednakże musiało upłynąć jeszcze ponad 100 lat, by w Polsce podjęte zostały pierwsze działania zapobiegawcze.

Ważny wniosek, wynikający z badań kwasowości, zilustrowany jest na wykresie 3. Do roku 1995 średnie pH papieru utrzymywało się w przedziale 4-5, natomiast po 1995 r. nastąpił skokowy wzrost tej wartości do poziomu powyżej 7. To dowód, że książki w Polsce zaczęły być drukowane na bezkwasowych,

Wykres 2. Zakwaszenie papierów z XIX i XX w.



Wykres 3. Zmiana średniego pH papieru w bibliotekach w latach 1951-2005



trwałych papierach. Oznacza to także, że kolekcji na zakwaszonych papierach już nie przybywa. Należy sądzić, że wkrótce można będzie zaobserwować identyczną sytuację w archiwach, do których dokumenty napływają z pewnym opóźnieniem.

Stan zachowania papieru

Ocena papieru metodą stanfordzką – zarówno kart książek, jak i dokumentów archiwalnych – polega na zaszeregowaniu ich do jednej z trzech grup w zależności od stanu zachowania oraz ustaleniu udziału tych grup w badanym zasobie. Kryteriami oceny są: stan brzegów kart (arkuszy), stopień ich zażółcenia oraz ewentualna obecność rozdarć, a także ręczny test na zginanie – sześciokrotne zgięcie narożnika arkusza i próba jego lekkiego napięcia.

W zależności od skali nasilenia tych cech papier klasyfikowany jest w trzech grupach:

- grupa 1 – papier w bardzo dobrym stanie – gdy pomyślnie przeszedł test na zginanie, a także nie wykazuje fizycznych uszkodzeń,
- grupa 2 – papier nieznacznie uszkodzony – gdy pomyślnie przeszedł test na zginanie, ale inne jego cechy wskazują, że potrzebne jest przeprowadzenie niewielkiej naprawy,
- grupa 3 – papier w złym stanie – gdy test na zginanie spowodował uszkodzenie narożnika albo nasilenie uszkodzeń kart jest znaczne. Zaszeregowanie papieru do 3. grupy oznacza jednocześnie, że obiekt nie powinien być już udostępniany, gdyż grozi to jego utratą.



4. Usuwanie kurzu i zabrudzeń powierzchniowych.
Fot. R. Stasiuk.

4. Removal of dust and surface dirt. Photo: R. Stasiuk.

Analiza połączonych prób reprezentatywnych wykazała, że prawie dokładnie połowa (50,1%) polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych z XIX i XX w. znajduje się jeszcze w dobrym stanie (grupa 1). Jednocześnie 20% tych zasobów powinno zostać już wyłączone z udostępniania (grupa 3). Pozostałe obiekty, zaliczone do 2. grupy stanu zachowania, wymagają interwencji konserwatorskiej lub przynajmniej intraligatorskiej.

Wykonywany w trakcie badania test ręcznego zginania jest przy tym dobrą miarą tzw. użytecznej wytrzymałości papieru, tzn. wytrzymałości, która gwarantuje, iż w trakcie przeglądania książki lub dokumentu papier nie ulegnie uszkodzeniu. Można przyjmować, że papiery, które pomyślnie przejdą test, są jeszcze dostatecznie mocne, natomiast ujemny wynik testu świadczy o bardzo dużym osłabieniu papieru i potrzebie jego wzmocnienia. W omawianym badaniu testu ręcznego zginania pomyślnie nie przeszedł papier w 15,6% książek i w blisko 22% dokumentów. Oznacza to, że z badanych zasobów wzmocnienia wymaga papier w blisko 950 000 książek i w ponad 3000 metrów bieżących akt.

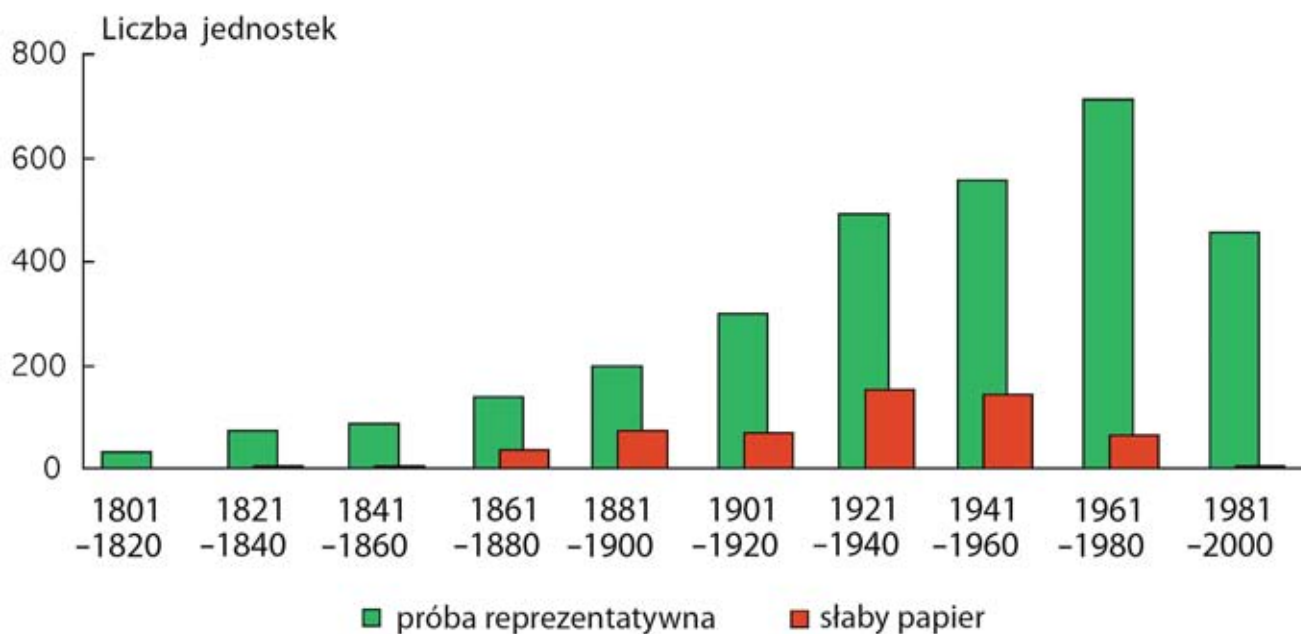
Znaczące ilości osłabionych papierów dotyczą okresu po 1860 r., gdy coraz powszechniej zaczęto stosować celulozy drzewne i ścier drzewny oraz zaklejać papiery klejem żywicznym wymagającym dodatku siarczanu glinu (wykres 4).

Natomiast mniejszy udział papierów osłabionych w okresie po 1960 r. związany jest przede wszystkim ze stosunkowo krótkim czasem, jaki upłynął od powstania książek lub wystawienia dokumentów, i papier w nich nie uzyskał jeszcze stadium zaawansowanej destrukcji.

Warto zauważyć, że ze wszystkich sposobów masowego odkwaszania jedynie metoda *Neschen*, w której ciecz odkwaszająca zawiera dodatek metylocelulozy, zapewnia niewielkie wzmocnienie papieru. Inne metody nie gwarantują poprawienia tej cechy papierów. Arkusze można wzmocniać metodą laminacji, np. przy użyciu Filmoplastu R – odpowiednio buforowanej bibułki japońskiej z naniesionym na powierzchnię termoplastycznym klejem akrylowym, a rozdarcia podklejać podobnie starannie opracowanymi taśmami samoprzylepnymi: Filmoplastem P lub P90 (*Neschen*)¹⁰. W przypadku książek w pełni masowe metody wzmocniania kruchego papieru dotychczas nie zostały opracowane.

Sytuacja zasobów z XIX i XX w. w bibliotekach, archiwach i podobnych instytucjach gromadzących obiekty o podłożu z papieru jest zupełnie odmienna niż starszych zbiorów, a także różna od kolekcji na innych podłożach. Radykalna zmiana sposobu wytwarzania papieru w XIX w. spowodowała, że dotwały one do naszych czasów na ogół w złym stanie

Wykres 4. Udział książek na zdegradowanym papierze na tle prób reprezentatywnych





5. Odkwaszanie arkuszy w aparacie C 900 (*Neschen*). Fot. W. Sobucki.
 5. Deacidification of sheets in a C 900 (*Neschen*) apparatus. Photo: W. Sobucki.

i – jak już zostało na wstępie stwierdzone – wszystkich nie da się uratować.

Pomimo że opracowano już metody postępowania z takimi zbiorami, a dzięki programowi „Kwaśny papier” technologie te zaczęto stosować także w Polsce, to jednak dysproporcja pomiędzy możliwościami masowej konserwacji a potrzebami w tym zakresie jest ogromna. We wszystkich instalacjach masowego odkwaszania w Polsce łącznie można w ciągu roku poddać zabiegom ok. 100 000 tomów książek i innych druków zwartych oraz ok. 2 000 000 arkuszy. Natomiast potrzeby określane są na co najmniej 43 miliony książek i 220 kilometrów akt¹¹.

Konserwacja masowa, której celem jest zachowanie obiektów w postaci oryginalnej, jest nieodłącznie związana z koniecznością starannej ich selekcji. Zabiegom odkwaszania (i ewentualnie wzmacniania) poddaje się tylko obiekty najcenniejsze i najważniejsze z XIX i XX w. Tak zresztą postępuje się na całym świecie. Masowemu odkwaszaniu w bibliotekach,

a szczególnie w archiwach, w których mamy do czynienia wyłącznie z dokumentami jednostkowymi, musi towarzyszyć także przenoszenie treści na nośniki zastępcze: mikrofilmowanie i digitalizacja.

Władysław Sobucki jest prof. nadzwyczajnym ASP w Warszawie, wieloletnim pracownikiem Zakładu Badań Specjalistycznych i Technik Dokumentacyjnych. Zajmuje się ochroną i konserwacją zbiorów bibliotecznych i archiwalnych. W latach 1989 -2008 związany był z Biblioteką Narodową w Warszawie. Uczestniczył w organizacji Zakładu Konserwacji Zbiorów Bibliotecznych BN, w ramach którego utworzył Laboratorium Chemiczno-Biologiczne. Był współautorem oraz koordynatorem Wieloletniego Programu Rządowego „Kwaśny papier. Ratowanie w skali masowej zagrożonych polskich zasobów bibliotecznych i archiwalnych”.

Przypisy

1. Wynalazek został opatentowany w 1799 r. przez Francuza N.L. Roberta, a pierwsza maszyna papiernicza uruchomiona w angielskiej papierni Frogmore Mill w 1803 r. Do Polski maszyna została sprowadzona w 1834 r., do Jeziorny k. Warszawy. Por. J. Dąbrowski, J. Siniarska-Czaplicka, *Rękodzieło papiernicze*, Warszawa 1991, s. 99 i następne.
2. Jest to tzw. zaklejanie „w masie”, w którym klej żywiczny dozowany jest do masy papierniczej jeszcze przed uformowaniem papieru, w odróżnieniu od wcześniej stosowanego zaklejania powierzchniowego, w którym substancją zaklejającą (najczęściej klejem zwierzęcym) traktowany był już uformowany arkusz papieru.
3. Masy celulozowe są produktem usunięcia z drewna w możliwie dużym stopniu na drodze chemicznej składników niecelulozowych. Masy celulozowe są bardziej szlachetnym składnikiem papierów w porównaniu ze ścierem drzewnym, który zawiera wszystkie jego składniki, w tym najbardziej niepożądaną ligninę.
4. Szerzej na temat odkwaszania m.in.: W. Sobucki, *Odkwaszanie papierów zabytkowych*, „Ochrona Zabytków”, 2001, nr 54, s. 63-73.
5. O masowym odkwaszaniu papierów pisał niedawno w „Ochronie Zabytków” T. Koziolec. Por. T. Koziolec, *Amoniakalne metody masowego odkwaszania XIX i XX-wiecznych papierów drukarskich*, „Ochrona Zabytków”, 2004, nr 57, s. 165-176.
6. Bogatą dokumentację osiągnięć programu można znaleźć na łamach wydawanego w Bibliotece Narodowej „Notesu Konserwatorskiego”.
7. W. Sobucki, *Stan zachowania księgozbiorów powstałych po 1800 roku* oraz: W. Sobucki, A. Czajka, *Stan zachowania archiwalnych i bibliotecznych z XIX i XX wieku*, (w:) *Stan zachowania polskich zbiorów bibliotecznych i archiwalnych z XIX i XX wieku*, red. B. Drewniewska-Idziak, Warszawa 2006, odpowiednio s. 7-22 i 23-35.
8. S. Buchanan, S. Coleman, *Deterioration survey of the Stanford University Libraries Green Library Stack Collection*, (w:) *Preservation planning program*, Resource notebook, ed. P.A. Darling, Washington 1982; J. Palm, P. Cullhed, *Papierqualität*, „Restaurator”, 1988, t. 20, s. 38-43.
9. K. Jurkiewicz i A.M. Weinberg, *Badania nad papierami krajowymi ze względu na ich własności fizyczne i skład chemiczny*, Warszawa 1887.
10. Zalety i wady takiego postępowania – por. D. Rams, *Taśmy samoprzylepne – filmoplast P i P90*, „Notes Konserwatorski”, 1998, nr 1, s. 153-171.
11. B. Drewniewska-Idziak, *Zagrożenia zbiorów z XIX i XX wieku w polskich bibliotekach i archiwach na podstawie badania ankietowego*, (w:) *Stan zachowania polskich zbiorów bibliotecznych i archiwalnych z XIX i XX wieku*, red. B. Drewniewska-Idziak, Warszawa 2006, s. 63-75.

THE PROTECTION OF NINETEENTH AND TWENTIETH-CENTURY COLLECTIONS WITH PAPER BASES

The nineteenth century witnessed profound transformations in the technology of paper production; consequently, paper lost its age-resistance and books, periodicals and documents from that period onwards represent, as a rule, an unsatisfactory state.

A mass-scale deacidification – the only known way of limiting losses in collections from the two centuries – was inaugurated in Poland thanks to the Government “Acid paper” Programme, realised in 2000-2008. Books and other prints are treated with the *Bookkeeper* method applied at the National Library in Warsaw and the Jagiellonian Library in Krakow, while sheet documents are treated with the *Neschen* method in the two above-mentioned libraries and in four archives: in Warsaw, Katowice, Gdynia and Milanówek near Warsaw.

Furthermore, statistical research conducted as part of the programme established that in Poland at least 43 mln books and 200 kms of acts must be deacidified, which, on a national’s scale, comprises about 94% of library and archive resources from the last two centuries.

The optimistic aspect of the issue lies in the fact that the publication of books with non-acid paper was inaugurated in Poland at the end of the last century; this means that the number of library resources threatened with acid hydrolysis is not growing.

The article also analyses studies relating to the state of preservation of nineteenth and twentieth-century collections with a paper base.

WYWŁASZCZENIE NIERUCHOMOŚCI ZABYTKOWEJ¹

W obecnym systemie politycznym obywatele niechętnie godzą się na ingerencję państwa w prawo własności czy też – szerzej ujmując – realizację interesu publicznego kosztem ograniczania praw przysługujących obywatelom. Dotyczy to w dużej mierze własności nieruchomości, w tym także nieruchomości posiadających status zabytku. Te jednak, ze względu na specyficzny charakter, wymagają innego potraktowania przez prawo. Ustawodawca zarówno w konstytucji, jak i w ustawach zwykłych zapewnił szczególne warunki i zasady dla prawa własności nieruchomości zabytkowej. Właściciel lub posiadacz tego rodzaju nieruchomości, oprócz nadania mu przez ustawodawcę pewnego zbioru praw, został obciążony sporą liczbą ograniczeń. Ingerencja administracji w prawo własności nieruchomości zabytkowej stanowi przejaw troski państwa o dobra kultury, a wywłaszczenie takiej nieruchomości na rzecz Skarbu Państwa należy rozumieć jako szczególne narzędzie prawne dbałości państwa o dziedzictwo narodowe, realizowane w imię interesu zbiorowego, w związku z tym usprawiedliwione jest ograniczanie w tym przypadku praw indywidualnych przysługujących obywatelom.

Definicja nieruchomości zabytkowej odbiega od tradycyjnego pojęcia nieruchomości jako gruntu wraz z jego częściami składowymi. Nieruchomościami zabytkowymi zostały uznane przez ustawodawcę zabytki, ich części lub zespoły, będące dziełem człowieka lub związane z jego działalnością i stanowiące świadectwo minionej epoki bądź zdarzenia, których zachowanie leży w interesie społecznym z powodu ich wartości historycznej, artystycznej lub naukowej (Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami z dnia 23 lipca 2003 r., art. 3, pkt 1)², bez względu na ich stan zachowania czy poziom zespołu wartości, jakie reprezentują. Ustawodawca rozszerzył dodatkowo pojęcie nieruchomości zabytkowej na krajo- brazy kulturowe, układy urbanistyczne, ruralistyczne

i zespoły budowlane, dzieła architektury i budownictwa, w tym budownictwa obronnego, obiekty techniki, a zwłaszcza kopalnie, huty, elektrownie i inne zakłady przemysłowe, cmentarze oraz parki, ogrody i inne formy zaprojektowanej zieleni, a także miejsca upamiętniające wydarzenia historyczne bądź działalność wybitnych osobistości lub instytucji (art. 6 ustawy).

Nieruchomości zabytkowe podlegają opiece i ochronie poprzez ustalone przez ustawodawcę formy, tj. jednostkowy wpis do rejestru zabytków, uznanie za pomnik historii, utworzenie parku kulturowego oraz ustalenie ochrony w miejscowym planie zagospodarowania przestrzennego (art. 7 ustawy). W związku z tym właściciel takiej nieruchomości posiada prawa związane z własnością, które ogranicza znacznie większa liczba obowiązków aniżeli w przypadku nieruchomości nieposiadającej statusu zabytku³, tj. opieka, konieczność każdorazowego uzgadniania działań inwestorskich, udostępnienie zabytku na prace naukowo-badawcze i rutynowe kontrole, czasowe zajęcie, a nawet wywłaszczenie. W przypadku gdy właścicielem nieruchomości jest Skarb Państwa lub jednostka samorządu terytorialnego, ciąży na niej konieczność uzgadniania sprzedaży z wojewódzkim konserwatorem zabytków (Ustawa z dnia 21 sierpnia 1997 r. o gospodarce nieruchomościami, art. 13)⁴. Własność zabytkowej nieruchomości została w prawie obciążona większą liczbą obowiązków, by dziedzictwo kulturowe przetrwało i zostało przekazane następnym pokoleniom w jak najmniej zmienionym stanie.

Ochronę zabytków określono w polskim prawie jako cel publiczny. W związku z tym ustawodawca przewidział dla organów administracji publicznej, tj. wojewódzki konserwator zabytków i konserwator miejski, którym ochrona zabytków została przekazana, zwiększone prawa określone w ustawie. Organy te zobowiązane są do działań mających na celu zapewnienie warunków prawnych, organizacyjnych

i finansowych umożliwiających trwale zachowanie zabytków oraz ich zagospodarowanie i utrzymanie, zapobieganie zagrożeniom mogącym spowodować uszczerbek dla wartości zabytków, udaremnianie niszczenia i niewłaściwego z nich korzystania, a także kontrolę ich stanu zachowania i przeznaczenia. W przypadku zagrożenia zniszczeniem zabytek może zostać częściowo zajęty albo wywłaszczony na rzecz Skarbu Państwa lub gminy właściwej ze względu na lokalizację obiektu. Jest to chyba najbardziej dolegliwa dla właścicieli, a jednocześnie niełatwa dla organów administracji publicznej forma ochrony nieruchomości zabytkowej.

Ingerencja w prawo własności nieruchomości zabytkowej polegająca na wywłaszczeniu powinna być realizowana wyłącznie zgodnie z obowiązującym prawem. Podstawy prawne wywłaszczenia można znaleźć w trzech rodzajach regulacji: prawie krajowym – Konstytucji RP i ustawach, a także w prawie międzynarodowym publicznym i prawie europejskim. Konstytucja RP określa przesłanki formalne i zakres maksymalnej granicy ingerencji: „Rzeczpospolita Polska chroni własność i prawo dziedziczenia. Wywłaszczenie jest dopuszczalne jedynie wówczas, gdy jest dokonywane na cele publiczne i za słusznym odszkodowaniem” (Ustawa z dnia 2 kwietnia 1997 r. Konstytucja Rzeczypospolitej Polskiej, art. 21, ust. 1, 2)⁵. Ponadto stwierdza, że własność może być ograniczona jedynie w drodze ustawy, jeżeli ustawa nie narusza prawa własności (art. 64, ust. 3)⁶. Karta Praw Podstawowych Unii Europejskiej określa ograniczenia prawa własności oraz dopuszczalność i legalność wywłaszczenia: „nikt nie może zostać pozbawiony swojej własności, chyba że w interesie publicznym, w przypadkach i na warunkach przewidzianych w ustawie, za słusznym odszkodowaniem za jej utratę wypłaconym we właściwym terminie” (Karta Praw Podstawowych Unii Europejskiej, art. 17)⁷.

W ustawodawstwie zwykłym głównym aktem prawnym regulującym problematykę wywłaszczenia jest Ustawa z dnia 21 sierpnia 1997 r. o gospodarce nieruchomościami⁸. Przepisy szczególne dotyczące wywłaszczenia zawarte są w ustawie z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami⁹, ustawie z dnia 27 października 1994 r. autostrady płatne oraz Krajowy Fundusz Drogowy¹⁰, ustawie z dnia 10 kwietnia 2003 r. szczególne zasady przygotowania i realizacji inwestycji w zakresie dróg publicznych¹¹, ustawie z dnia 28 marca 2003 r. transport kolejowy¹², ustawie z dnia 7 maja 1999 r. ochrona terenów byłych hitlerowskich obozów zagłady¹³.

Wywłaszczenie nieruchomości polega na pozbawieniu albo ograniczeniu, w drodze decyzji administracyjnej, prawa własności, prawa użytkowania wieczystego lub innego prawa rzeczowego na nieruchomości (Ustawa o gospodarce nieruchomościami, art. 112, ust. 1). Jest szczególną formą przymusowej ingerencji państwa we własność prywatną, bowiem dotyczyć może jedynie nieruchomości prywatnych (lub samorządu terytorialnego). Pozbawienie lub ograniczenie praw własności jest możliwe wyłącznie na rzecz Skarbu Państwa lub jednostki samorządu terytorialnego (art. 113, ust. 1 ustawy), co oznacza, że nie istnieje możliwość wywłaszczenia nieruchomości prywatnej na rzecz jakiegokolwiek osoby fizycznej lub prawnej. Wywłaszczenie może dotyczyć wyłącznie właściciela nieruchomości, dla której została wydana decyzja o ustaleniu lokalizacji inwestycji celu publicznego, lub nieruchomości zlokalizowanej na obszarach przeznaczonych w miejscowych planach zagospodarowania na cele publiczne¹⁴, albo nieruchomości zabytkowej, której ochrona jest celem publicznym.

Wywłaszczenie obostrzone jest pewnymi ograniczeniami, tj. wyraźnie określone przesłanki, obowiązek zachowania szczegółowo ustalonej procedury zabezpieczającej przed jakimkolwiek nadużyciem władzy administracyjnej w toku czynności wywłaszczeniowych, szczególnie reżim prawny w razie odstąpienia przez właściwy organ lub podmiot od realizacji celów, dla których nastąpiło wywłaszczenie¹⁵. Istnieją trzy istotne przesłanki do wywłaszczenia: niezbędność wywłaszczenia dla prawidłowego funkcjonowania państwa, konieczność wywłaszczenia – zachodząca, gdy własność nie może zostać nabyta drogą czynności cywilnoprawnych, oraz cel publiczny jako konstytucyjny warunek dopuszczalności wywłaszczenia¹⁶.

Decyzje w sprawie wywłaszczenia nieruchomości zabytkowej, podobnie jak w przypadku czasowego jej zajęcia, zostały rozdzielone pomiędzy dwa organy administracji publicznej, tzn. wojewódzkiego konserwatora zabytków oraz starostę. W przypadku zaistnienia zagrożenia uszkodzenia lub zniszczenia nieruchomości zabytkowej, gdy usunięcie tego zagrożenia nie jest możliwe, wojewódzki konserwator zabytków wszczyna postępowanie wywłaszczeniowe, składając wniosek do starosty.

Przejęcie praw do wywłaszczonej nieruchomości zabytkowej według ustawodawcy powinno nastąpić w drodze ogólnych zasad cywilnoprawnych. W związku z tym wojewódzki konserwator zabytków lub konserwator miejski, dokonując wywłaszczenia, musi

podjąć wszelkie działania, aby nieruchomości przejąć w drodze umowy cywilnoprawnej. Przy czym wszczęcie postępowania wywłaszczeniowego nie oznacza, że wywłaszczenie ostatecznie nastąpi¹⁷.

Pierwszym działaniem podjętym obligatoryjnie przez wojewódzkiego konserwatora zabytków starającego się o wywłaszczenie nieruchomości zabytkowej jest zawiadomienie właściciela, użytkownika wieczystego, a także osoby, której przysługuje ograniczone prawo rzeczowe do danej nieruchomości, o przeprowadzeniu rokowań, które w terminie dwóch miesięcy mają doprowadzić do zawarcia umowy, a tym samym do nabycia nieruchomości. Po upływie dwóch miesięcy od zakończenia rokowań organ administracyjny wszczyna postępowanie wywłaszczeniowe, przy czym datą wszczęcia jest data doręczenia stronie zawiadomienia o wszczęciu postępowania. Jeżeli nieruchomość ma nieuregulowaną sytuację prawną, następuje wszczęcie postępowania uproszczone, polegające na wywieszeniu ogłoszenia o wszczęciu postępowania w urzędzie starostwa powiatowego¹⁸.

We wniosku o wywłaszczenie nieruchomości zabytkowej wojewódzki konserwator zabytków ma obowiązek określić dokładnie tę nieruchomość, podając numer księgi wieczystej, numer katastru nieruchomości, powierzchnię, a jeżeli wywłaszczeniem ma być objęta tylko jej część – powierzchnię tej części i całej nieruchomości, a także cel publiczny, do którego realizacji nieruchomość zabytkowa jest niezbędna. Ponadto przedstawia dotychczasowy sposób korzystania z tej nieruchomości i stan jej zagospodarowania, nieruchomość zamienną, jeżeli jednostka samorządu terytorialnego taką oferuje, oraz lokale zamienne, a także sposób ich zapewnienia najemcom wywłaszczonych lokali. Podaje również dane właściciela lub użytkownika wieczystego nieruchomości zabytkowej, osobę, której przysługują ograniczone prawa rzeczowe na tej nieruchomości, a w razie braku danych umożliwiających określenie tych osób – władającego tą nieruchomością zgodnie z wpisem w katastrze nieruchomości. Ponadto do wniosku o wywłaszczenie nieruchomości zabytkowej organ wykonawczy jednostki samorządu terytorialnego dołącza dokumenty z przebiegu rokowań, wypis i wyrys z planu miejscowego, a w przypadku braku planu miejscowego – decyzję o ustaleniu lokalizacji inwestycji celu publicznego, mapę z rejestrem nieruchomości objętych wnioskiem o wywłaszczenie lub mapę z podziałem i rejestrem nieruchomości oraz decyzję zatwierdzającą ten podział (jeżeli wniosek o wywłaszczenie dotyczy tylko części nieruchomości

zabytkowej), pełny odpis z księgi wieczystej założonej dla nieruchomości objętej wnioskiem o wywłaszczenie albo zaświadczenie o stanie prawnym, jaki wynika ze zbioru dokumentów. W razie braku tych dokumentów – zaświadczenie właściwego sądu stwierdzające, że nieruchomość nie ma założonej księgi wieczystej lub że nie jest dla niej prowadzony zbiór dokumentów, wypis i wyrys z katastru nieruchomości (Ustawa o gospodarce nieruchomościami, art. 116). W przypadku braku jakiegokolwiek elementu wniosku starosta wzywa do uzupełnienia dokumentów w terminie 7 dni, pod rygorem pozostawienia wniosku nierozpoznanego. W następnej kolejności starosta składa we właściwym sądzie rejonowym wniosek o wpis do księgi wieczystej, przy czym – jeżeli do wywłaszczenia nie dojdzie – starosta został zobowiązany do złożenia wniosku o jego wykreślenie z księgi wieczystej¹⁹.

W trakcie rokowań postępowania wywłaszczeniowego niedopuszczalne jest zawarcie ugody pomiędzy wojewódzkim konserwatorem zabytków a właścicielem nieruchomości zabytkowej (art. 115, ust. 2 ustawy), co wynika z administracyjnej interpretacji ugody przez Kodeks postępowania administracyjnego, który przewiduje ugodę stron postępowania, a nie ugodę między stroną a organem administracyjnym. Uгода może zostać zawarta wyłącznie wówczas, gdy strony dojdą do porozumienia co do sposobu rozwiązania spornej kwestii. W tej sytuacji treścią ugody mogłoby być więc wyłącznie ustalenie zasad nabycia nieruchomości przez wywłaszczającego lub odstąpienie wywłaszczającego od nabycia nieruchomości. W przypadku wywłaszczenia strony postępowania mogą dojść do porozumienia w innej formie aniżeli uгода, czyli polubownie załatwić sprawę tak, by skutkiem było zawarcie umowy cywilnoprawnej. Jednak należy zaznaczyć, że jeśli przesłanki wywłaszczenia nie zostaną spełnione, to formalnie następuje sprzedaż nieruchomości, a nie wywłaszczenie²⁰.

W następstwie postępowania wywłaszczeniowego nieruchomości zabytkowej starosta przeprowadza rozprawę administracyjną, w wyniku której wydaje decyzję administracyjną. Decyzja o wywłaszczeniu nieruchomości zabytkowej – poza elementami określonymi w art. 107 § 1 Kodeksu postępowania administracyjnego – powinna zawierać: ustalenie, na jakie cele nieruchomość jest wywłaszczana, określenie przedmiotu wywłaszczenia przez podanie oznaczenia tej nieruchomości według księgi wieczystej lub zbioru dokumentów oraz według katastru

nieruchomości, określenie praw podlegających wywłaszczeniu nieruchomości zabytkowej, wskazanie właściciela lub użytkownika wieczystego tej nieruchomości, wskazanie osoby, której przysługują ograniczone prawa rzeczowe na nieruchomości, zobowiązanie do zapewnienia lokali zamiennych, ustalenie wysokości odszkodowania (art. 119 ustawy).

W przypadku gdy właściwy organ zamierza wywłaszczyć lub dokonał wywłaszczenia części nieruchomości, na żądanie właściciela ma obowiązek wykupić pozostałą część nieruchomości. Taka sytuacja może mieć miejsce, jeżeli nastąpią okoliczności uniemożliwiające racjonalne wykorzystanie na dotychczasowe cele pozostałej części nieruchomości. Przejście prawa własności nieruchomości zabytkowej na rzecz Skarbu Państwa lub jednostki samorządu terytorialnego ma miejsce z dniem, w którym decyzja o wywłaszczeniu stała się ostateczna²¹.

Nieodzownym elementem wywłaszczenia jest odszkodowanie za wywłączoną nieruchomość zabytkową (Konstytucja RP, art. 21, ust. 2), co oznacza, że odszkodowanie nie może być ani niższe, ani zawyżone, musi stanowić ekwiwalent wartości wywłaszczonej nieruchomości bądź ograniczonego prawa rzeczowego, które było przedmiotem wywłaszczenia. Podstawą do ustalenia wysokości odszkodowania jest wartość rynkowa nieruchomości zabytkowej, którą stanowi jej najbardziej prawdopodobna cena możliwa do uzyskania na rynku. Określa się ją z uwzględnieniem cen transakcyjnych przy przyjęciu założeń, że strony umowy były od siebie niezależne, nie działały w sytuacji przymusowej, miały stanowczy zamiar zawarcia umowy, upłynął czas niezbędny do wyeksponowania nieruchomości na rynku i do wynegocjowania warunków umowy, wartość odtworzeniowa nieruchomości jest równa kosztom jej odtworzenia, z uwzględnieniem stopnia zużycia, wartość katastralną nieruchomości stanowi wartość ustalona w procesie powszechnej taksacji nieruchomości (Ustawa o gospodarce nieruchomościami, art. 151).

W ramach odszkodowania właścicielowi lub użytkownikowi wieczystemu wywłaszczonej nieruchomości zabytkowej może być przyznana, za jego zgodą, odpowiednia nieruchomość zamienna, która stanowi niepieniężną formę wynagrodzenia szkody. Określenie „odpowiednia” oznacza, że musi spełniać odpowiednio kryteria właściwe dla nieruchomości wywłaszczonej, np. co do obszaru, przeznaczenia, położenia. Przyznanie nieruchomości zamiennej może nastąpić za zgodą osoby uprawnionej. Nieruchomość zamienną przyznaje się z zasobu

nieruchomości Skarbu Państwa, gminy, powiatu, województwa²².

Wywłączona nieruchomość zabytkowa nie może być użyta na inny cel aniżeli określony w decyzji o wywłaszczeniu. Jeżeli organ administracji rządowej lub jednostki samorządu terytorialnego zdecydował o innym celu niż zamierzony i określony w decyzji, zarówno co do całej nieruchomości, jak i jej części, wówczas ma obowiązek zawiadomić poprzedniego właściciela lub spadkobiercę właściciela o możliwości złożenia wniosku o zwrot tej nieruchomości. Jeżeli właściciel lub jego spadkobiercy w terminie trzech miesięcy nie złożą takiego wniosku, wówczas nieruchomość może zostać użyta na inne cele niż określone w decyzji o wywłaszczeniu. Natomiast jeżeli nieruchomość stała się zbędna na cel wyznaczony w decyzji o wywłaszczeniu, ale nie została przeznaczona na inny cel, wówczas nie ma obowiązku zawiadamiania poprzedniego właściciela lub jego spadkobierców o możliwości złożenia wniosku o zwrot wywłaszczonej nieruchomości. Właściciel nie jest ograniczony żadnym terminem do złożenia takiego wniosku.

Wywłaszczenie nieruchomości zabytkowej jako instytucja prawna mająca zapewnić przetrwanie zabytkowych obiektów przez państwo jest prawidłowe i słuszne. Jednakże stosowanie go wymaga zachowania procedur administracyjnych, co znacznie wydłuża czas procesu wywłaszczania. Należy do tego doliczyć czas na podjęcie przez kolejnego właściciela decyzji o przyszłym przeznaczeniu zabytku, opracowanie programu prac konserwatorskich, uzyskanie od właściwego organu decyzji pozwalającej na ich wykonanie. W konsekwencji powoduje to znaczne opóźnienie podjęcia ratujących oryginalną materię zabytkową działań konserwatorskich. Ponieważ wywłaszczenie dotyczy zwykle obiektów zabytkowych najbardziej zniszczonych i zaniedbanych, wobec tego szanse na zachowanie choć niewielkiej części oryginału niejednokrotnie są znikome, a instytucja wywłaszczenia, mająca na celu ratunek zabytków, może wręcz przyczynić się do szybko następującego i bezpowrotnego pomniejszania oryginalnej substancji zabytkowej. Fakt ten wiąże się z istotnym prawem właściciela nieruchomości zabytkowej do ubiegania się o uzyskanie dofinansowania lub refundacji prac remontowych, konserwatorskich albo restauratorskich w obiekcie zabytkowym. W przypadku gdy oryginalna substancja zabytkowej budowli stanowi mniej niż 50%, a większość jest zrekonstruowana – dofinansowanie lub refundacja nie zostaną przyznane.

Jako że zadaniem środowiska konserwatorskiego jest dążenie do zachowania oryginalnej materii zabytkowej w stanie możliwie niezmiennym, zatem wydaje się słuszne wybranie drogi mniej radykalnej – nakłonienia właściciela nieruchomości zabytkowej do prac konserwatorskich lub do sprzedaży tej nieruchomości. Wywłaszczenie jako formę przymusu prawnego stosować trzeba wyjątkowo, gdy faktycznie repertuar innych możliwości został wyczerpany, ale nie należy jej unikać – pamiętając o tym, że zabytki mają przetrwać nie tylko dla naszego pokolenia, a ich ochrona jako cel publiczny uzasadnia wywłaszczenie.

Przypisy

1. Praca naukowa współfinansowana ze środków Europejskiego Funduszu Społecznego i Budżetu Państwa w ramach Zintegrowanego Programu Operacyjnego Rozwoju Regionalnego, Działania 2.6 „Regionalne Strategie Innowacyjne i transfer wiedzy” projektu własnego Województwa Kujawsko-Pomorskiego „Stypendia dla doktorantów 2008/2009 – ZPORR”.
2. Dz.U. z 2003 r., Nr 162, poz. 1568 z późn. zm.
3. Niegdyś prawo własności obejmowało całość nieograniczonych uprawnień związanych z rzeczą, co przekładało się na niemożliwość ingerencji państwa w tę własność. Obecnie to prawo rozumie się jako zespół uprawnień oraz obciążeń w postaci obowiązków i ograniczeń. M. Dreła, *Ingerencja administracji w prawo własności zabytków nieruchomych*, (w:) „Acta Universitatis Wratislaviensis”, T. LXII, Wrocław 2004, s. 184. Trybunał konstytucyjny orzekł, iż prawo własności jest prawem podmiotowym o najszerszej treści, najsilniejszym w stosunku do rzeczy. Niemniej jednak nie jest absolutne, a w związku z tym do jego istoty należą z jednej strony swoboda korzystania z własności rzeczy, z drugiej – pewne ograniczenia tej swobody, a w konsekwencji granice ochrony prawa własności. OTK, Orzeczenie z 20 kwietnia 1993 r., (P 6/92, OTK 1/93, poz. 8), cyt. za: G. Bieniek, S. Rudnicki, *Nieruchomości. Problematyka prawna*, wyd. 2, Warszawa 2005, s. 734. Zatem właściciel nie posiada już absolutnej swobody dyspozycji rzeczą, jednak poza ograniczeniami ustawowymi oraz względem na interesy innych osób wolno mu wszystko. G. Bieniek, S. Rudnicki, jw., s. 734. Ograniczenia prawa własności stanowią jednocześnie formę ochrony tegoż prawa, z tego względu, że grupa ograniczeń jest ściśle określona przez konstytucję i nie może nastąpić przekroczenie uprawnień organów administracji poprzez zwiększanie tych ograniczeń. Przykładem ustawy określającej granice wykonywania prawa własności jest Ustawa o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami, w której precyzyjnie określono prawa i obowiązki właściciela i posiadacza zabytku.
4. Dz.U. z 2004 r., Nr 261, poz. 2603 z późn. zm.
5. Dz.U. z 1997 r., Nr 78, poz. 483 z późn. zm.
6. M. Szalewska, *Wywłaszczenie nieruchomości*, Toruń 2005, s. 22-23, 94.
7. Karta Praw Podstawowych Unii Europejskiej, Dz.U. Unii Europejskiej z 14.12.2007, C303/1.
8. Ustawa z dnia 21 sierpnia 1997 r. o gospodarce nieruchomościami, Dz.U. z 2004 r., Nr 261, poz. 2603.
9. Patrz przyp. 2.
10. Ustawa z dnia 27 października 1994 r. Autostrady płatne oraz Krajowy Fundusz Drogowy, Dz.U. z 2004 r., Nr 256, poz. 2571 z późn. zm.
11. Ustawa z dnia 10 kwietnia 2003 r. Szczególne zasady przygotowania i realizacji inwestycji w zakresie dróg publicznych, Dz.U. z 2003 r., Nr 80, poz. 721 z późn. zm.
12. Ustawa z dnia 28 marca 2003 r. transport kolejowy, Dz.U. z 2007 r., Nr 16, poz. 94.
13. Ustawa z dnia 7 maja 1999 r. ochrona terenów byłych hitlerowskich obozów zagłady, Dz.U. z 1999 r., Nr 41, poz. 412.
14. G. Bieniek, S. Rudnicki, jw., s. 764.
15. A. Łukaszewska, *Gospodarka nieruchomościami. Przepisy i komentarz*, Warszawa 2002, s. 333.
16. M. Szalewska, jw., s. 49, 197-198.
17. G. Bieniek, S. Rudnicki, jw., s. 776.
18. Tamże.
19. Tamże.
20. M. Szalewska, jw., s. 208-210.
21. G. Bieniek, S. Rudnicki, jw., s. 779-780.
22. Tamże, s. 784.

THE EXPROPRIATION OF HISTORICAL IMMOVABLES

The expropriation of historical immovables for the sake of the State Treasury is a special legal instrument used in the name of collective interest and concern for the national heritage. The expropriation of immovables consists of the deprivation or limitation of ownership rights, the right of perpetual usage or other rights concerning immovables.

Intervention into the right of ownership of historical immovables, which involves expropriation, should be realised in accordance with the binding law. The legal foundations for expropriation can be found in three types of regulations: the Constitution of the Republic of Poland, statutes and international public and European law. Decisions pertaining to a temporary seizure of historical immovables and expropriation have been divided between two organs of public administration: the voivodeship conservator of historical monuments and the starosta, with the former acting as the advisory and motion-filing organ, while the starosta conducts the expropriation procedure and makes decisions about the expropriation of the immovables.

The expropriation of historical immovables conceived as legal institution, which is to guarantee the preservation of historical monuments by the state, is both correct and regular. Its application, however, calls for the observation of administrative procedures,

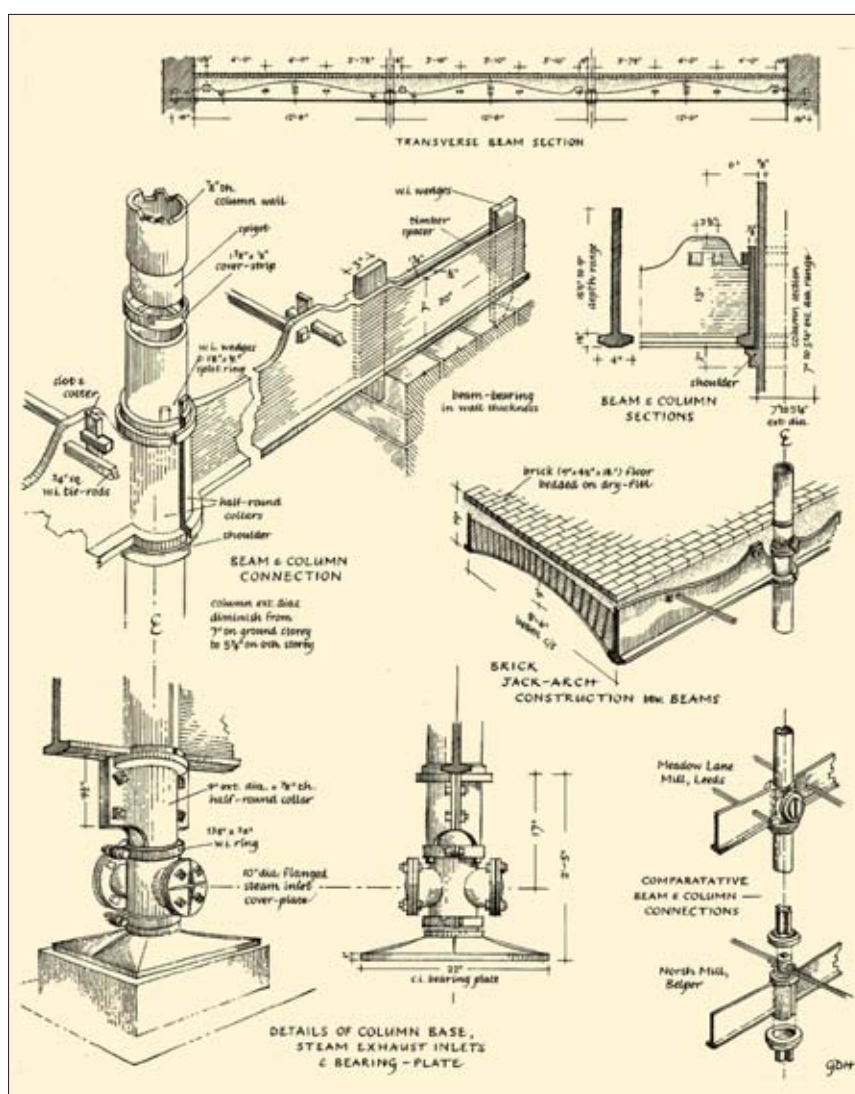
which considerably increase the time of the procedure. As a consequence, it causes a considerable delay of conservation undertakings aimed at saving the original historical substance. In view of the fact that expropriation usually relates to the most damaged and neglected monuments, chances for the preservation of even the smallest fragment of the original are often slight, and the institution of expropriation, whose purpose is to salvage historical monuments, could contribute to a rapidly progressing and irreversible reduction of the original historical substance. The conservation milieu, mindful of scientific accomplishments and the postulates of the charter for the protection of historical monuments, strives at a preservation of the original historical substance as little altered as possible. It seems more correct, therefore, to opt for a less radical path – to persuade the owner to agree to conservation or sale. Expropriation, envisaged as a form of legal coercion, should be applied in exceptional cases, when the repertoire of other possibilities has been exhausted. On the other hand, it should not be avoided, keeping in mind the fact that historical monuments are supposed to survive not only for the sake of our generation, and that their protection, perceived as a public goal, justifies expropriation.

WYKORZYSTYWANIE ŹRÓDEŁ ARCHIWALNYCH W PRACACH KONSERWATORSKICH*

Wyczerpująca wiedza na temat obiektu podczas prowadzenia wszelkich prac konserwatorskich jest niezwykle istotna dla ich ostatecznego powodzenia. Konserwator zabytków ma dzisiaj do swojej dyspozycji znacznie większy wybór środków niż kiedykolwiek przedtem. Nowoczesne techniki badawcze i analityczne, jakie oferuje współczesna nauka, pozwalają na wniknięcie w strukturę budowli i jej historię w stopniu, jaki jeszcze dwadzieścia lat temu byłby nie do pomyślenia. Istnieje wszakże niebezpieczeństwo, że technologia doprowadzi do zaniedbania bardziej tradycyjnych źródeł informacji, które służą wspomaganiu działań konserwatorskich. Chodzi tu przede wszystkim o materiały archiwalne, których roli chciałbym się bliżej przyjrzeć w swojej wypowiedzi. Archiwa, jako jedno z wielu źródeł informacji możliwych do stosowania podczas konserwacji zabytkowych konstrukcji, są wśród tych najrzadziej wykorzystywanych i najmniej docenianych. A przecież ich użycie jest całkowicie bezwazyjnym sposobem zdobycia cennej wiedzy na temat historycznych struktur – wiedzy, której nawet za pomocą nowoczesnych technik badawczych często byśmy nie poznali. Mimo to jednak do źródeł archiwalnych odwołujemy się zwykle dopiero po uwzględnieniu wszystkich innych środków.

Na wstępie należy zwięźle określić, co rozumiemy przez

„źródło archiwalne”. Można wprowadzić ten termin definiować na wiele sposobów, ale tutaj chciałbym posługiwać się nim w znaczeniu źródła, które zarejestrowało informacje na temat danej konstrukcji w konkretnym momencie w przeszłości.



1. Rysunek inżynierski ukazujący typ konstrukcji podłogowej w Houldsworth Mill, Glasgow (ze zbiorów RCAHMS).

1. An engineers drawing showing the method of floor construction at Houldsworth's Mill, Glasgow (copyright RCAHMS).

Celowo używam w tej definicji słowa konstrukcja, a nie budowla, jako że źródła archiwalne mogą dostarczać informacji na temat wszelkich zabytkowych struktur, czy to jest budowla, most, fontanna, czy park. W niniejszym opracowaniu rozpatrzę najpierw różne rodzaje dostępnych materiałów, które mieszczą się w pojemnym terminie „źródeł archiwalnych”, a następnie przytoczę dwa przykłady przeprowadzonych prac konserwatorskich, w których wykorzystano archiwalia jako źródło informacji.

Pierwszy rodzaj źródła, jakiemu pragnę się przyjrzeć, jest czymś, co możemy określić jako „dowód rysunkowy”. Może on być w różnej postaci. Przykładowo, zachowały się plany lub rysunki architektoniczne konkretnej budowli, ukazujące bądź jej pierwotną konstrukcję, bądź późniejsze przebudowy. Takie źródła dostarczą wielu informacji o oryginalnym rozkładzie pomieszczeń i konstrukcji całego obiektu. Jeśli rysunki pokazują późniejsze zmiany w strukturze, mogą być bardzo przydatne przy ustalaniu chronologicznej kolejności poszczególnych ingerencji. Innym rodzajem rysunkowych źródeł są rysunki inżynierskie. Te z kolei pozwalają poznać technologie, przy użyciu której powstała dana konstrukcja. Trzeba tu zaznaczyć, że takie źródła mogą być użyteczne nie tylko przy pracy nad konkretną, jednostkową konstrukcją, do której się odnoszą. Na przykład rysunek inżynierski ukazujący rozwiązania technologiczne wykorzystane podczas konstruowania Houldsworth Mill w Glasgow pozwala wydobyć bardziej ogólne informacje, przydatne przy pracach również nad innymi obiektami skonstruowanymi w podobny sposób¹ (il. 1).

Ostatnim przykładem źródła, które można zaliczyć do kategorii „rysunkowych” są artystyczne przedstawienia – zarówno rysowane, jak i malowane. Nie dostarczą one wprawdzie wiadomości na temat specyficznych szczegółów konstrukcyjnych, jakie dają plany architektoniczne czy precyzyjne rysunki inżynierskie, mimo to jednak mogą być bardzo przydatne w pracy konserwatora. Zatarłe na skutek upływu czasu detale architektoniczne można przywrócić właśnie dzięki artystycznemu wizerunkowi obiektu. I znów trzeba podkreślić, że jego użycie może być pomocne nie tylko w trakcie pracy nad danym zabytkiem, który to przedstawienie wyobraża. A oto jeden z przykładów. Kiedy przygotowywano się do konserwacji Sunnysbrae Cottage w Pitlochry, w hrabstwie Perthshire, niewiele wiadomo było na

temat charakteru wnętrza, jakie istniało tam przez dłuższy czas w historii tego obiektu; zachowane pozostałości pochodziły z późniejszego okresu jego funkcjonowania. Jednakże, po przyjrzeniu się kilku wybranym obrazom przedstawiającym wnętrza podobnych obiektów, możliwe było uzyskanie ogólnego wyobrażenia na temat charakteru wystroju, jakie musiało też zapewne istnieć i w Sunnysbrae.

Źródła w postaci rysunków, czy to architektonicznych rzutów, planów, czy artystycznych przedstawień, powinny być zatem postrzegane przez konserwatorów jako pomoc dostarczająca niebagatelną ilość istotnych informacji. Przydadzą się one podczas precyzowania chronologicznej kolejności poszczególnych faz budowy, ustalania oryginalnego rozkładu wnętrza, poznawania konstrukcyjnych detali czy zatraconych cech wewnętrznego wystroju. Co znamienne, jak już zostało na wstępie powiedziane, tego rodzaju źródła informacji nie są często brane pod uwagę przy dostępie do nowoczesnych technik badawczych.

Bardziej nawet wizualnie oddziaływające od wszelkich form rysunków są fotografie. Zdjęcie rejestruje widok danej konstrukcji w konkretnym momencie w przeszłości w sposób perfekcyjny. Taki wizerunek przechowuje wygląd wielu szczegółów utraconych na skutek upływu czasu, które w projekcie konserwatorskim mogą być planowane do odtworzenia. W wielu przypadkach odwołanie się do źródeł fotograficznych jest jedynym sposobem ustalenia, jak dana konstrukcja oryginalnie wyglądała, stąd trudno przecenić ich znaczenie. Dla udowodnienia tego przytoczę przykład Fontanny Doulton w Glasgow, przy konserwacji której archiwalne fotografie okazały się być kluczowym przekazem. Jest to wspaniała terakotowa fontanna powstała z okazji międzynarodowej wystawy w 1888 r. Na skutek zaniedbania i wandalizmu jej stan był opłakany, ze znacznymi ubytkami w partii rzeźbionych figur. Kiedy rozpoczęto pracę nad reperacją i konserwacją całej konstrukcji, fotografie archiwalne stały się decydującym elementem przy ustalaniu wyglądu utraconych fragmentów. Dzięki temu możliwa była ich rekonstrukcja, która pozwoliła przywrócić fontannie jej pierwotną świetność. Bez odszukania źródeł fotograficznych efekt przeprowadzonych prac konserwatorskich daleki byłby od tego stopnia wierności oryginałowi, jaki udało się osiągnąć² (il. 2).

Przejdźmy teraz od zapisów wizualnych do źródeł pisanych. Te mogą także mieć rozmaite formy, jak np. dokumenty rejestrujące wydatki, przedmiary



2. Konserwacja i reperacja Fontanny Doulton w Glasgow przeprowadzona z pomocą fotografii archiwalnych (ze zbiorów Nicoli Ashurst, Instytut Cortauld). A: Zdjęcie ukazujące fontannę w stanie zniszczenia, B: Jedno ze zdjęć archiwalnych użytych w czasie restauracji, C: Formowanie elementów odtwarzanych na podstawie zdjęcia B, D: Odtworzone figury na swoim miejscu.

2. Conservation and repair of the Doulton Fountain in Glasgow helped by the use of the archive photographs (copyright Nicola Ashurst, Cortauld Institute). A: Image showing the damage to the fountain, B: One of the archive images used in the restoration, C: Moulding a replacement based on image B, D: The replacement figures in place.



3. Młyn Stanley podczas prac konserwatorskich. Źródła archiwalne ujawniły lokalne pochodzenie cegieł użytych do budowy młyna (ze zbiorów Historic Scotland).

3. Stanley Mill during conservation work. Archive sources revealed the local source of the bricks used to build the mill (copyright Historic Scotland).

robót budowlanych, kontrakty, specyfikacje czy opisy. Są one używane głównie w celu ustalenia chronologii poszczególnych faz w ramach jednej konstrukcji. Jeśli istnieje lista wydatków poniesionych przy wznoszeniu budowli, to może ona posłużyć do określenia, kiedy dana partia całości powstała lub została przekształcona. Może także pomóc w przypadkach, gdy przeprowadzane były większe prace naprawcze albo kiedy część konstrukcji była wyburzona czy wzniesiona ponownie. Tego typu informacje są bardzo istotne dla określenia czasu powstania poszczególnych części obiektu, którego historia może być skomplikowana. Drugie ważne znaczenie, jakie mogą mieć archiwalne źródła pisane, to pomoc w doborze odpowiednich materiałów podczas konserwacji. Wiele współczesnych metod badawczych pozwala ustalić proveniencję użytych podczas budowy materiałów, gdy te jednak okażą się niewystarczające, zapisy archiwalne nierzadko potrafią uzupełnić tę lukę w naszej wiedzy na temat obiektu. Często rachunek wyszczególniający wydatki czy choćby umowa między kontrahentami zawierają bardzo precyzyjne dane co do zastosowanych materiałów, a także źródła ich pochodzenia. Kamieniołom, z któ-

rego czerpano materiał przy wykonywaniu fasady, może być wymieniony w zapisie wydatków, czy pochodzenie drewna, które posłużyło do wewnętrzne- go oblicowania ścian. I przykład. Gdy prowadzono prace nad renowacją XVIII-wiecznego zespołu młyna w Stanley, w hrabstwie Perthshire, okazało się, że miejsce, skąd uzyskano cegły do budowy, było w bardzo bliskim sąsiedztwie rzeczonoego obiektu. Było to określone w umowie zawartej pomiędzy właścicielem gruntu a właścicielami młyna, którzy uzyskiwali w niej „swobodę zajęcia i wykorzystania ziemi na obszarze 30 akrów do produkcji cegieł i innych celów niezbędnych do wzniesienia budowli”⁷³.

Mając świadomość, jak ważny jest poprawny dobór materiałów podczas renowacji, tak by odpowiadały tym oryginalnie użytym, nie można bagatelizować roli źródeł archiwalnych, dzięki którym decyzje przez nas podejmowane mogą być poparte autentyczną wiedzą (il. 3).

Kwerenda archiwalna może także dostarczyć informacji na temat metod zastosowanych przy wznoszeniu konstrukcji i jej pierwotnego wyglądu. W korespondencji między kontrahentami często jest mowa, jakie techniki stosowano w czasie wznoszenia budowli

i skąd pochodziły użyte materiały. Kiedy restaurowano wodociąg w Perth, pojawiło się pytanie, w jaki sposób żeliwna kopuła została zamontowana na murowanej budowlu, jako że oryginalne mocowania uległy silnej korozji. Uciekano się do różnych nowoczesnych technik, aby zdobyć na ten temat informacje, ale to źródła archiwalne okazały się najbardziej pomocne, podawały bowiem szczegóły dotyczące tych mocowań. Na przykład w jednym kontrakcie napisane było, że „kołnierz zostanie powiększony do szerokości jednego cala i zastosowany podwójny rząd śrub dla przytwierdzenia kopuły do murowanej rotundy”, a w innym z kolei sugerowano, że „wykonane z żeliwa ciągłego węzły poprzeczne powinny być szerokie na jeden cal i zastosowane razem z podwójnym rzędem śrub”⁴. Tego typu informacje są niezmiernie istotne gdy znaczna część oryginalnej substancji już nie istnieje, uniemożliwiając tym samym przeprowadzenie analizy konstrukcji. Podobnie rzecz się ma w przypadku oryginalnego wyglądu obiektu; tu także wiele mogą pomóc źródła pisane. Kontrakty z firmami, które zajmowały się pracami wykończeniowymi, mogą dostarczyć informacji na temat zastosowanej kolorystyki i technik dekoracyjnych. Wracając do przykładu wodociągów w Perth, podczas restauracji poszukiwano

odpowiedzi na pytanie, jak żeliwna kopuła została pierwotnie wykończona. Notatki i umowy z firmą, która przeprowadzała prace w 1832 r., ujawniły, że kopuła była „utrzymana w odcieniu kamienia poniżej”, a co do stylu dekoracji, to był on „imitacją kamienia ciosanego”⁵. Informacje te były niezmiernie ważne, gdyż niewiele pozostało śladów oryginalnego wykończenia.

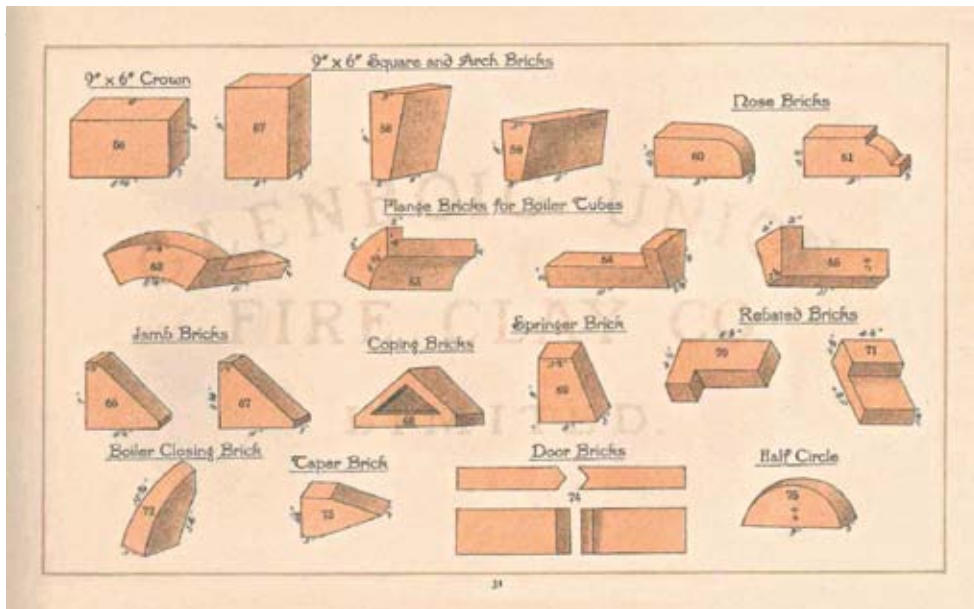
Wypływa z tego wniosek, że materiały archiwalne w postaci pisanej, choć może nie tak wizualnie „atrakcyjne”, jak rysunki i fotografie, mogą być bardzo przydatne w trakcie prac konserwatorskich. Pomogą ustalić chronologiczną kolejność poszczególnych faz wznoszenia obiektu, pozwolą w sposób bezinwazyjny dobrać właściwe materiały do wykonania uzupełnień, wspomagając nowoczesne metody badawcze (il. 4).

Jako następny chciałbym rozpatrzyć nieco inny rodzaj archiwalnego źródła od dotąd omówionych, mianowicie wzorniki i katalogi. Od XIX w. firmy zaczęły przygotowywać katalogi swoich wyrobów. Takie źródła są bezcenne, gdy istnieje problem z dobraniem odpowiednich materiałów i elementów. Na przykład przedsiębiorstwa produkujące cegły miały zwykle w ofercie duży wybór cegieł o niestandardowych kształtach (do konkretnych zastosowań, jak wznoszenie



4. Wodociąg w Perth podczas prac konserwatorskich (ze zbiorów Historic Scotland).

4. Perth water works during conservation work (copyright Historic Scotland).



5. Strona z XIX-wiecznego katalogu szkockiej wytwórni cegieł (ze zbiorów Historic Scotland).

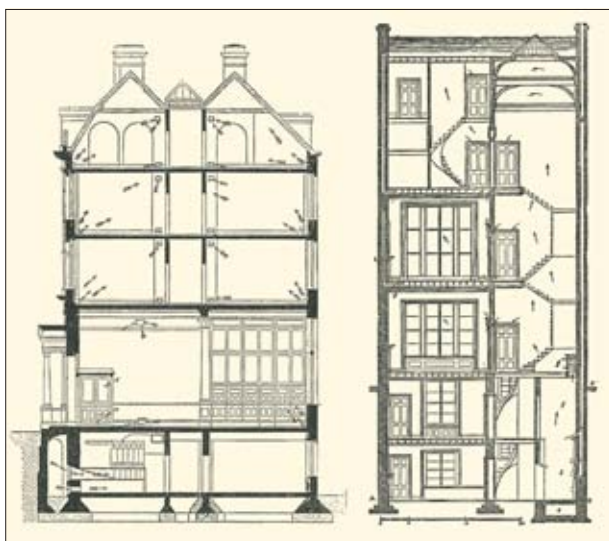
5. Page from a 19th century catalogue of Scottish brick manufacture (copyright Historic Scotland).

luków czy sklepień). Współcześnie produkowane elementy tego typu mają inne rozmiary od XIX-wiecznych, stąd nie nadają się do użycia podczas prac konserwatorskich. Do katalogów dawnych producentów cegieł można się zatem odwołać, gdy trzeba odtworzyć te nietypowych kształtów cegły, tak by odpowiadały ich pierwotnej wielkości. Katalogi są też szczególnie przydatne, gdy prowadzona jest konserwacja wyrobów kutych i odlewanych. Przyjrzyć się temu dokładniej na przykładzie, który zamierzam omówić w dalszej części mojego opracowania, tutaj tylko zaznaczyć, że formy bezpowrotnie utraconych

elementów wykonanych w metalu można odnaleźć w katalogach i na tej podstawie je zrekonstruować. Przytoczę tu przykład fontanny w Paisley, na zachód od Glasgow. Podczas gromadzenia informacji o niej znaleziono wiele szczegółów na temat zniszczonych żeliwnych elementów. Dzięki sięgnięciu do katalogu firmy odlewniczej, która wykonała fontannę, możliwe było ustalenie, jak wyglądały niezachowane oryginalne elementy, i ich dokładne odtworzenie (il. 5).

W XVIII i XIX w. opracowywano także w dużej liczbie wzorniki architektoniczne oraz podręczniki instruuące w zakresie technologii budowlanej. To kolejny rodzaj źródła bardzo przydatnego przy pracach konserwatorskich. Wzorniki z przykładami planów i projektów architektonicznych na szeroką skalę zaczęły powstawać w XVIII w. Dla samych architektów były podręcznikami, do których się odwoływano, dla nas są źródłem informacji o typach budowli z konkretnego okresu. Książki takie dotyczyły zarówno zagadnień ogólnych, jak i bardziej specjalistycznych, jak techniczne rozwiązania stosowane przy konstrukcji budowli. Tego rodzaju wiedza pozwala dziś przeprowadzać prace konserwatorskie w sposób nienaruszający integralności całej struktury (il. 6).

Ostatnią kategorią źródeł, jaką chciałbym tu wymienić, są filmy i zapisy dźwiękowe. Choć na ogół nie są one przydatne, jeśli chodzi o wiedzę dotyczącą specyfiki konkretnych konstrukcji, mogą nam jednakże dużo powiedzieć na temat technik i praktyk budowlanych, które wyszły już z użycia. W 2009 r. Zespół ds. Konserwacji Technicznej, funkcjonujący w strukturze Historic Scotland, planuje zakończenie prac nad Szkockim Archiwum Rzemiśl Budowlanych (Scottish Archive of Building Skills). Ma to być



6. Dwa diagramy z XIX-wiecznych podręczników budowlanych ukazujące systemy wentylacji. Źródła takie są kluczowe przy próbach poznania, jak zabytkowy budynek miał w zamysle funkcjonować (ze zbiorów Historic Scotland).

6. Two diagrams from 19th century building manuals showing ventilation schemes. Such sources are crucial in providing an understanding of how a traditional building was designed to perform (copyright Historic Scotland).

kolekcja filmów i nagrań dźwiękowych udostępniona online, które ukazują bądź omawiają tradycyjny fach budowlany i odrębne w ramach niego specjalności, jak kamieniarstwo, pokrywanie strzechą, stolarstwo, murarstwo. Takie źródła często zawierają informacje na temat wymarłych praktyk, jak np. kładzenie strzechy z gatunku paproci – orlicy pospolitej, która od dawna nie jest stosowana jako pokrycie dachu.

Po przedstawieniu różnych rodzajów źródeł archiwalnych i ich przydatności podczas prowadzenia prac konserwatorskich chciałbym teraz zaprezentować dwa konkretne przykłady obrazujące,

informacje, pozwoliły na pełne wykorzystanie archiwaliów w projekcie (il. 7).

Pierwszym źródłem, które przebadano, były liczne stare fotografie i pocztówki z widokiem pałacu. Okazały się one pomocne w różnorodny sposób. Po pierwsze, przybliżyły pierwotny wygląd ozdobnej kalenicy i innych żeliwnych elementów detalu, które się nie zachowały. Wiele też wniosły do dyskusji nad ustalaniem chronologii poszczególnych faz budowy, wcale niełatwej do rozwikłania. Od połowy XIX w., kiedy powstała pierwsza konstrukcja, obiekt wielokrotnie ulegał przekształceniom przez dodawanie nowych elementów i usuwanie innych, ponieważ

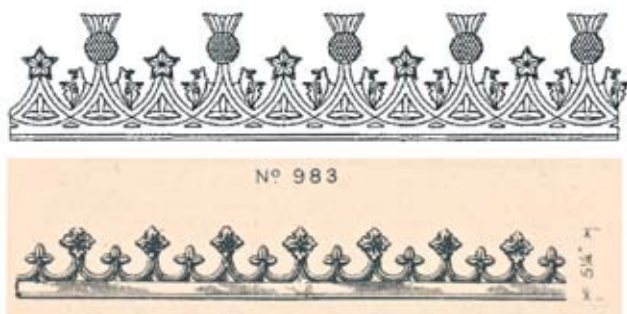


7. Po lewej – zaniedbany i podupadający Kibble Palace w latach 90. XX w., po prawej – w pełni odrestaurowany (ze zbiorów Historic Scotland).

7. On the left – the neglected and run down Kibble Palace in the 1990's, on the right – fully restored (copyright Historic Scotland).

jak źródła te mogą być wykorzystane w praktyce. Pierwszy z nich to przykład tzw. Kibble Palace – ogromnej szklanej budowli, która dziś należy do Ogródów Botanicznych w zachodniej części Glasgow. Najwcześniejsza faza jego konstrukcji pochodzi z połowy XIX w., w swojej historii miał jednak kilka okresów, kiedy dobudowywano lub zmieniano różne fragmenty. Mimo że dla mieszkańców Glasgow, i nie tylko, był on rodzajem ikony, w latach 90. XX w. znajdował się już w tak bardzo złym stanie, że niezbędne było przygotowanie projektu konserwatorskiego, aby przywrócić go do dawnej świetności. Przeprowadzono najpierw kwerendę archiwalną i informacje z przebadanych dostępnych źródeł uwzględniono w planie konserwatorskim. Po jakimś czasie okazało się, że znaczna ilość źródeł została pominięta w tym wstępnym rozpoznaniu, i dopiero gruntowne poszukiwania, które przyniosły nowe

zmieniało się jego przeznaczenie. Wśród tych przekształceń było wzniesienie drugiej kopuły i dodanie skrzydeł bocznych na przestrzeni 2. poł. XIX w. oraz rozebranie drewnianych przybudówek i wielkiego baraku z falistej blachy. Archiwalne fotografie, chociaż bardzo pomocne przy odkrywaniu kolejności tych zmian, nie były jednak w stanie udzielić odpowiedzi na pytanie, kiedy dokładnie zostały one wprowadzone. Stało się to jasne dopiero po przeanalizowaniu źródeł pisanych. Właścicielem pałacu był pierwotnie bogaty przedsiębiorca, który przekazał go w darze Ogrodom Botanicznym. Następnie został on przejęty przez Radę Miasta, która jest jego obecnym właścicielem. Dokładne zapoznanie się z archiwalną dokumentacją zarówno Ogródów, jak i Rady przyniosło wiele szczegółowych informacji co do chronologicznego przebiegu przeprowadzonych zmian, pozwalając ustalić, jak kształtował się w czasie



8. Różnica w stylu dekoracji pomiędzy tym, co było proponowane w pierwszym projekcie (powyżej) oraz oryginalny wzór wzięty z katalogu (ze zbiorów Historic Scotland).

8. Difference in styles between what was proposed in the first plan (top) and the original pattern shown in the catalogue (copyright Historic Scotland).

rozwój obiektu. Źródła pisane ujawniły też oryginalne materiały użyte przy konstruowaniu pałacu oraz firmy, które zajmowały się jego utrzymaniem i przeprowadzaniem wszelkich prac. Archiwa w różnej postaci okazały się zatem niezastąpione w poznaniu, jak obiekt wyglądał w poszczególnych okresach swojej historii.

Największy chyba jednak pożytek z dostępnych źródeł przyniosły wzorniki, które dostarczyły informacji niezbędnych przy rekonstrukcji niezachowanych fragmentów zdobień żeliwnych. Ich pozostałości pozwoliły ustalić, że wykonawcą żeliwnej dekoracji była firma McFarlane'a. Odszukano wówczas oryginalny katalog wytwórni, z którego zaczerpnięto wzory dekoracyjnych detali. Odwołanie się do źródła pokazało, że wiele elementów przewidzianych w pierwszym projekcie nie odpowiadało temu, co faktycznie zostało zrealizowane (il. 8). To formy zawarte w katalogu były tymi prawdziwymi, które posłużyły do rekonstrukcji jako pierwowzory.

Restauracja Kibble Palace jest doskonałym dowodem na to, jak bardzo źródła archiwalne, w całej swojej różnorodności, mogą wpłynąć na przebieg pracy konserwatora. Ich rzetelne przebadanie i właściwe wykorzystanie owocuje uzyskaniem rezultatu, który w sposób możliwie najwierniejszy oddaje wygląd pierwowzoru.

Drugi przykład odrestaurowanego obiektu, jaki chciałbym przytoczyć na potrzeby tego opracowania, to Pomnik Męczennika w Stirling. Zabytek ten składa się z trzech marmurowych figur na kamiennym cokole, osłoniętych żeliwnym baldachimem ze

szklanymi elementami. Na skutek naturalnego procesu niszczenia, a także aktów wandalizmu utraczona została duża część oryginalnej substancji, w tym prawie całość szklanej dekoracji, żeliwne fragmenty baldachimu i liczne partie marmurowych posągów. Poziom zniszczenia zabytku był tak znaczny, że gdy podejmowano decyzję o konieczności przeprowadzenia restauracji, nie bardzo wiadomo było, jak się do niej zabrać. Jedna rzetelna kwerenda archiwalna dostarczyła jednakże na tyle wyczerpujących informacji, że możliwe stało się wierne odtworzenie obiektu. Szczególnie przydatne w tym projekcie okazały się stare fotografie. Dzięki nim poznano przede wszystkim kształt utraconych fragmentów rzeźb, jak głowy i ręce, i ich pierwotne ułożenie. Archiwalne zdjęcia pokazały też jak wyglądały brakujące detale dekoracyjne należące do żeliwnego baldachimu oraz pozwoliły rozszyfrować inskrypcję na zwoju papieru trzymanym przez jedną z figur. Przydały się również przy dociekaniu, jaki napis obiegał baldachimem na kolorowych, szklanych panelach w jego górnej części. Jednakowoż tu dały o sobie znać ograniczenia związane z tego rodzaju przekazami źródłowymi, bowiem na osiem paneli tylko sześć było widocznych na fotografiach. Należało zatem szukać



9. Wzór zaczerpnięty z oryginalnego katalogu użyty do wykonania rekonstrukcji zwieńczenia budynku (ze zbiorów Historic Scotland).

9. The pattern taken from the original catalogue used in making the replacement finial on the building (copyright Historic Scotland).



10. Niektóre ze sposobów, w jaki źródła archiwalne wspomogły restaurację Pomnika Męczennika w Stirling (po lewej) i jedna z użytych fotografii archiwalnych (po prawej) (ze zbiorów Historic Scotland).

10. Some of the ways in which archive sources informed the restoration of the Martyr's Monument in Stirling (left) and one of the archival photographs used (right) (copyright Historic Scotland).

informacji w innych źródłach. Sięgnięto do źródeł pisanych, a w szczególności do lokalnych gazet z czasu, gdy pomnik był wznoszony. Pozwoliło to na uzupełnienie brakujących fragmentów inskrypcji brzmiącej: „IT IS / CHRIST / IN US / LORD / JESUS / KING / JUDGE / SAVIOUR”⁷⁶ (TO JEST / CHRYSZTUS / W NAS / PAN / JEZUS / KRÓL / SĘDZIA / ZBAWICIEL). Wyrazy zaznaczone na czerwono to te, których nie pokazywały archiwalne fotografie, a ujawniły je źródła pisane. Wykorzystanie obu rodzajów źródeł pozwoliło także na poznanie pierwotnej zawartości tablic informacyjnych ustawionych przed pomnikiem, które zostały zniszczone i zastąpione nowymi w połowie XX w. Ostatnia nieznaną inskrypcja wyryta była na księdze trzymanej przez jedną z figur. Dzięki archiwalnym źródłom pisanych ustalono, że księgą tą była Biblia, a przytoczony jej werset to: „It is God that Justifieth, who is he that condemeth, it is Christ who died”⁷⁷ ([Skoro] Bóg jest tym, który usprawiedliwia, któż może wydać wyrok potępienia, czy Chrystus, który umarł [za nas]).

Podobnie jak w przypadku Kibble Palace źródła archiwalne odegrały ogromną rolę przy renowacji

Pomnika Męczennika w Stirling. Bez ich gruntownego przebadania wiele informacji na temat obiektu nie zostałyby poznanych i w rezultacie dużo gorszy byłby efekt przeprowadzonych prac. W obu przytoczonych realizacjach to łączne wykorzystanie różnego rodzaju przekazów okazało się najbardziej owocne (il. 10).

Celem niniejszej wypowiedzi było pokazanie znaczenia źródeł archiwalnych, w całej ich różnorodności, dla powodzenia wszelkich prac konserwatorskich czy restauratorskich. Fotografie, rysunki, zapisy archiwalne i katalogi – wszystkie one są cennymi przekazami odgrywającymi niebagatelną rolę przy realizowaniu projektów konserwatorskich. Czy jest to ukazanie wyglądu brakujących detali i zniszczonych elementów, zaprezentowanie w jaki sposób zabytkowy budynek funkcjonował, czy dostarczenie informacji pomocnych przy ustalaniu chronologii zmian w danej konstrukcji – źródła archiwalne mogą mieć, jak się okazuje, różnorodne zastosowanie. Ich właściwe wykorzystanie powinno być traktowane jako integralna część każdego projektu konserwacji i restauracji zabytków.

tlum. Anna Kucińska-Isaac

* Wystąpienie na międzynarodowej konferencji naukowej „Rewaloryzacja Wilanowa. Nowe kierunki badawcze i dokumentacyjne stosowane przy renowacji historycznych rezydencji i ogrodów” zorganizowanej przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków i Muzeum Pałac w Wilanowie 15-17.10.2008 w Warszawie.

Moses Jenkins pracuje od czterech lat dla Historic Scotland – organizacji odpowiedzialnej za ochronę

Przypisy

1. Przykładem może być Bonnington Bond w Leith.
2. Pełna historia prac badawczych i opis projektu konserwacji fontanny w: N. Ashurst, *The Investigation, Repair and Conservation of the Doulton Fountain*, Historic Scotland, Edinburgh 2008.
3. Archiwum Blair Castle, *Papers relating to Stanley Mill*.
4. Archiwa Perth, PE/WC PE20, teczka 5.

budowlanego dziedzictwa Szkocji – jako starszy specjalista zajmujący się technicznymi aspektami zabytkowej architektury (Senior Technical Officer). Stopnie naukowe w dziedzinie historii uzyskał na uniwersytetach w Stirling i Glasgow. Obecnie prowadzi badania nad kilkoma zagadnieniami związanymi z dziedzictwem budowlanym, jak np. tradycyjne konstrukcje murarskie w Szkocji czy sposoby zapewniania wydajności energetycznej w zabytkowych budynkach.

5. Archiwa Perth, PE/WC PE20, teczka 11.
6. Jako źródło pisane posłużyła gazeta „Stirling Observer” z dnia 20 czerwca 1867 r., s. 4.
7. Informację tę zaczerpnięto ze „Stirling Observer” z dnia 7 kwietnia 1859, s. 3. Fragment pochodzi z *Listu do Rzymian* 8, 34-35.

AN EXAMINATION OF THE USE OF ARCHIVAL SOURCES TO INFORM CONSERVATION WORK

When carrying out any conservation work it is vital to its success that it be well informed. Of the many potential sources of information which can be utilised during conservation work on historic buildings, archival sources are one of the most under-used and undervalued. Such sources can reveal invaluable information about a buildings structure and construction. The use of such sources is a non-invasive means of discovering a significant amount of invaluable knowledge about a structure prior to work being carried out, information that even modern scientific investigative techniques will often be unable to reveal. Despite this, archival sources in their various forms are often only consulted as an afterthought when conservation work is well in progress.

This article firstly examines exactly what is meant by archival sources and what forms these take. The sources which can be accessed whilst carrying out archival research to inform conservation work are many and varied and a range of these are examined in this article. These include:

- Drawn evidence (plans, engineering drawings, paintings etc.)
- Photographs
- Written records (bills of quantity, specifications, contracts, descriptions etc.)
- Books and catalogues
- Film and sound records

For each of these source types some notes are given on the different forms which they can take and

on the information which can be drawn from the sources to inform conservation work. In many cases practical examples of how such sources have been utilised in the past are provided.

For example, accounts can reveal the source of materials used in a building which provides a conservation team with an accurate, non-invasive investigative technique for material matching. Plans can reveal information about a buildings structure and layout that may not be apparent otherwise or which has changed over time. Photographs give an image of the appearance of a building at a particular juncture greatly informing conservation work as to fine detail of a buildings appearance and structure which could not be discerned otherwise.

The article then considers 2 case studies where archival sources were used to inform conservation work, the Kibble Palace in Glasgow and the Martyrs Monument in Stirling. The Kibble Palace is a large glass house and archival sources of various types were used extensively to inform the repair and conservation work carried out in recent years. Likewise, archival sources were used to provide information on the original form of many elements during the restoration and repair work at the Martyrs Monument in Stirling. It is hoped these studies will provide readers with further practical examples of the important role archive sources can play in building conservation.

KONSERWACJA ZAMKU W MALBORKU JAKO PRZYKŁAD KSZTAŁTOWANIA SIĘ DOKTRYNY KONSERWATORSKIEJ*



1. Zamek Wysoki, detal krużganku. Fot. G. Bukal, 2009 r.

1. High Castle, detail of a gallery. Photo: G. Bukal, 2009.

Malbork traktuje się na ogół jako zabytek stanowiący doskonały przykład zmian w teorii i praktyce konserwatorskiej w XIX i XX w. Jeżeli jednak porzuci się czysto techniczny punkt widzenia, dostrzec można, że przykład Malborka jest – może nawet nade wszystko – wyrazistym przejawem podporządkowania zabytku i procesu jego konserwacji celowi ideologicznemu. Ewolucja doktryny

konserwatorskiej odcisnęła się w Malborku przede wszystkim w zastosowaniach zróżnicowanego warsztatu konserwatorskiego.

Celem niniejszej wypowiedzi nie jest omówienie historii konserwacji zamku¹, toteż wiele istotnych danych o przebiegu prac i ich autorach zostanie tu pominiętych, a pewne stwierdzenia zostaną z konieczności uproszczone.



2. Widok zamku od wschodu, 1587. Rys. A. Möllera, repr. z: M. Kilariski, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945-2000*, Malbork 2007, s. 24.

2. View of the castle from the east, 1587. Drawing: A. Möller, reproduced from: M. Kilariski, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945-2000*, Malbork 2007, p. 24.

W czasach Rzeczypospolitej zamek pełnił funkcje wojskowo-administracyjne (il. 2). Zamek Wysoki był magazynem, a w końcowym okresie koszarami; w Zamku Średnim kwaterowały załogi i urzędnicy, a Zamek Niski przeznaczony był na zaplecze techniczne i arsenał. Podczas wojen szwedzkich częściowo rozbudowano fortyfikacje.

Na podstawie informacji, jakie zachowały się na temat zamku w czasach Rzeczypospolitej, można stwierdzić, że do pierwszych poważniejszych przekształceń budowli, powodujących stopniową jej dezintegrację i utratę jednolitego, ukształtowanego w średniowieczu charakteru, doszło dopiero w 1. poł. XVII w. Zapoczątkował je zapewne pożar z 1644 r. niszczący dachy, szczyty i krużganki Zamku Wysokiego, w wyniku którego nastąpiły deformujące, barokowe odbudowy. Do szkód doszło zapewne również podczas polsko-szwedzkich walk w 1656 i 1659 r. Lata niedbałego użytkowania doprowadziły też do katastrof budowlanych i w następstwie do dalszych przekształceń, z których najpoważniejszym było wstawienie pomiędzy skrzydłem wschodnim Zamku Średniego a kościołem Zamku Wysokiego budynku kolegium jezuitskiego (1756-1767). Również powstanie w XVI w. jurydyki zamkowej na terenie Zamku Niskiego i jego otoczenia pociągnąć musiało przekształcenia dotychczasowej zabudowy, choć ta z natury miała zawsze charakter podrzędny.

Z braku dobrego materiału ikonograficznego trudno szczegółowo określić, jak przedstawiał się obraz zamku około roku 1770. Wydaje się, że do tego czasu los obchodził się z zamkiem dość łaskawie, ponieważ nie doszło do celowego niszczenia obiektu w szerszym zakresie, a czysto utylitarne adaptacje kłopotliwych w utrzymaniu, a zwłaszcza

niezupełnie przydatnych dla celów militarnych średniowiecznych twierdz, które przekształcano na potrzeby administracji czy gospodarki, były w nowożytnej Europie naturalne i powszechne. Po I rozbiorze Rzeczypospolitej również administracja pruska przyjęła tę drogę postępowania, ale w następnych latach eksploatacja obiektu nasiliła się niewspółmiernie.

Prowadzone do początku XIX w. przebudowy objęły najcenniejsze partie założenia – Zamek Wysoki i rezydencję wielkich mistrzów. Po roku 1800 Zamek Wysoki przerobiono ostatecznie na wielki wojskowy magazyn i nadano mu charakterystyczne dla takich budowli formy architektoniczne (il. 3); znikły gotyckie sklepienia i budowla zamieniła się w zestaw ceglanych pudeł, podziurawionych jednolitymi, małymi oknami i podzielonych gęsto drewnianymi stropami. Podobnie potraktowano Zamek Średni. W rezydencji wielkich mistrzów zniszczenia nie poszły tak daleko. W pałacu urządzono przedziałnię i mieszkania, likwidując niektóre sklepienia, wprowadzając drewniane stropy i nowe podziały. Łączyło się to z rozbiórkami bezużytecznych lub zagrożających bezpieczeństwu elementów. Jednocześnie rozebrano większość średniowiecznych murów obronnych, otaczających zespół zamkowy. Oszczędzono tylko kościół na Zamku Wysokim. Stara krzyżacka twierdza została zniszczona i strywializowana poprzez niemalże doszczętne odarcie ze wszystkich architektonicznych atrybutów władzy. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że zamek – jako dzieło architektury – stracił wówczas bezpowrotnie większość oryginalnych znamion stylowych. Od strony Nogatu oraz od wschodu narosła gęsta, niejednorodna zabudowa mieszkalna.

A przecież zamki krzyżackie już od połowy XVI w. budziły pozytywne zainteresowanie, i to nie tylko jako pomniki historii, ale także dzieła architektury o dużej jakości artystycznej². Biorąc to pod uwagę, niejako na marginesie nasuwa się pytanie o powody i sens bezwzględного postępowania administracji fryderycjańskiej z zamkiem malborskim i całkowitej rezygnacji z wykorzystania jego symboliki dla celów pruskiej akcji propagandowej, zwłaszcza w kontekście niedawnego przyłączenia Prus Królewskich. Być może odpowiedzi na to pytanie szukać należałoby po prostu w utilitaryzmie i generacyjnej przynależności Fryderyka II (choć nie byłbym pewien, czy nie zaważyła także osobista niechęć oświeceniowego despoty do zakonu krzyżackiego jako instytucji Kościoła rzymskiego).

Jesienią 1772 r., kiedy w Malborku lokowały się pierwsze pruskie oddziały, ukazał się esej Goethego *O niemieckiej architekturze*, afirmujący styl gotycki i utożsamiający go z architekturą niemiecką³. W tym samym roku urodził się architekt Friedrich Gilly, którego anegdotyczna wręcz „walka o Malbork”⁴

stoczona w końcu XVIII w. z własnym ojcem Davidem, wzorcowym funkcjonariuszem monarchii fryderycjańskiej kierującym z urzędu dewastacją Malborka, stanowi sugestywną ilustrację starcia na gruncie niemieckim dwóch wielkich epok – oświecenia i romantyzmu. Bunt młodych romantyków, którego apogeum w 1803 r. stał się apel poety Maxa von Schenkendorfa o ochronę Malborka, zdobędzie przychylność Fryderyka Wilhelma III, a w ciągu 30 lat emocjonalny stosunek do spuścizny krzyżackiej zmieni się do tego stopnia, że państwo zakonne uznane zostanie niemalże za rudymet odnawianej po klęsce jenajskiej monarchii pruskiej. Symbolem rozpoczętej przez Prusy w 1813 r. romantycznej, niemieckiej wojny wyzwoleniczej stanie się znak zakonu krzyżackiego, który w postaci Żelaznego Krzyża⁵ poprowadzi Niemców aż do roku 1945. Autorem projektu formy Żelaznego Krzyża był Karl Friedrich Schinkel, uczeń Davida i przyjaciel Friedricha Gilly’ego, jeden z prekursorów konserwacji zabytków w monarchii pruskiej⁶ i współautor I etapu restauracji Malborka.



3. Widok zamku od południowego wschodu, 1802. Zwracają uwagę liczne otwory okienne, przebudowane dachy, brak fortyfikacji. Po prawej stronie bryła kolegium jezuickiego. Ściany zewnętrzne zostały wówczas otynkowane. Autor nieznany, repr. z: M. Kilariski, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945-2000*, Malbork 2007, s. 15.

3. View of the castle from the south-east, 1802. Attention is drawn to the numerous windows, the redesigned roofs and the absence of a fortification. On the right: the Jesuit seminar. The outer walls were plastered at the time. Author unidentified, reproduced from: M. Kilariski, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945-2000*, Malbork 2007, p. 15.

Zainicjowana na fali patriotycznego uniesienia po pokonaniu Napoleona restauracja miała przekształcić Malbork w narodowe sanktuarium, w którym Eichendorff zobaczyć chciał pruski „Westminster”⁷⁷. Spowodowało to instytucjonalizację całej inwestycji, nad którą pieczę sprawował nadprezydent prowincji pruskiej Teodor von Schön, a prace prowadzone były według różnych projektów i przez różne osoby. Poprzedzone zostały pierwszymi poważnie potraktowanymi badaniami źródeł historycznych, badaniami architektury zamków krzyżackich w celach porównawczych oraz badaniami architektonicznymi w samym Malborku, które wykonywano w trakcie prac. Rozpoczęta w 1817 r. restauracja objęła zespół bramny i elewacje Zamku Średniego, jego Wielki Refektarz, elewacje i wnętrza Pałacu Wielkich Mistrzów oraz kościoł na Zamku Wysokim.

Pierwsze projekty wykonał architekt Johann Konrad Costenoble – jeden z wczesnych znawców niemieckiej architektury średniowiecznej. Wkrótce jednak wiodącą pozycję zajął Schinkel, którego rola polegała bardziej na określaniu kierunku estetycznego i sprawowaniu nadzoru nad projektami niż aktywnym projektowaniu⁸. Architektura I etapu restauracji Malborka była architekturą romantycznego historyzmu, wyrosłą z wyobrażeń wczesnego romantyzmu, który za cel absolutny przyjął przekształcanie

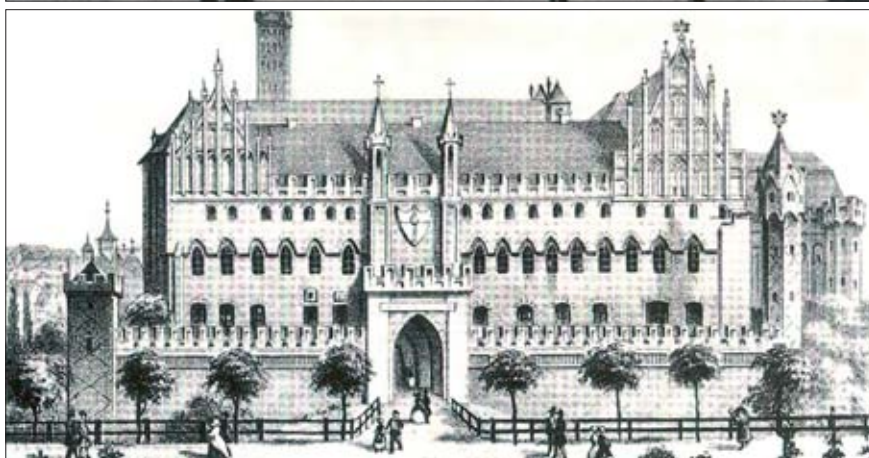
świata w dzieło sztuki, tak aby nadać mu sens i przywrócić porządek – także społeczny – w obliczu kryzysu filozofii i religii, którym zakończyło się oświecenie⁹.

Ukształtowany w tym duchu obraz Malborka nieść będzie – zgodnie zresztą z poglądami Schinkla – przesłanie ideowe, pełniące zadania wychowawcze oraz estetyczne, którego wyrazem stanie się dążenie do artystycznej doskonałości poprzez syntezę średniowiecza i antyku¹⁰. Oczywiście w przypadku Malborka, z powodu charakteru samego obiektu, tendencja eklektyczna musiała zostać ograniczona, a w każdym razie nie wyrażona dosłownie. Jest jednak czytelna, a fuzja stylistyczna dokonana została poprzez próbę nałożenia na wyczyszczone z detalu gotyckie mury klasycystycznych schematów kompozycyjnych i neogotyckiego kostiumu.

Przebudowane elewacje – tam gdzie było to możliwe – dążyły do osiowej symetrii i klasycznej równowagi (il. 4). W jednolitych rytmach identycznych, ostrołukowych okien nietrudno odnaleźć analogie do rytmów kolumnad. Drobne, ozdobne krenelaże podkreślać miały horyzontalizm elewacji. Efekty tych wysiłków znamy dziś przede wszystkim z przekazów ikonograficznych, na których elewacje Pałacu Wielkich Mistrzów ujmowane są tak, że przywodzą na myśl – w sposób zapewne zamierzony – monumentalne, kolumnowe portyki. W dodatku,

4. Porównanie stanu elewacji bramnej Zamku Średniego: 1802 r. – u góry (autor nieznany, repr. z: M. Kilariski, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945-2000*, Malbork 2007, s. 17) oraz po restauracji, 1851 r. (litografia G.R. Dahmsa, repr. Muzeum Zamkowe w Malborku).

4. Comparison of the state of the gate elevation of the Middle Castle: 1802 – at the top (author unidentified, reproduced from: M. Kilariski, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945-2000*, Malbork 2007, p. 17) and after the restoration, 1851 (lithograph: G.R. Dahms, reproduced by the Castle Museum in Malbork).





5. Wnętrze Refektarza Letniego w Pałacu Wielkich Mistrzów z wystrojem z 1. poł. XIX w. Fot. G. Bukal, 2005 r.

5. Interior of the Summer Refectory in the Palace of the Grand Masters with outfitting from the first half of the nineteenth century. Photo: G. Bukal, 2005.

w neogotyku Malborka z tego czasu odnajdziemy chyba mniej z klimatu angielskiego *Gothic Revival* niż z tradycji śródziemnomorskich, włoskich; na litografiach wręcz brakuje palm i drzewek pomarańczowych... Idealny zamek w tej konwencji zrealizuje potem Schinkel w Kamieńcu na Dolnym Śląsku. Nieoczekiwane przykłady podobnego myślenia odnajdziemy i na gruncie polskim – w zamku w Lublinie i zamkowych projektach Idźkowskiego w Warszawie.

Nawet wnętrza Pałacu Wielkich Mistrzów zostały odrestaurowane – mimo świadomości istnienia tam średniowiecznych polichromii – w wyidealizowanych bielach (il. 5), w nawiązaniu do Winckelmannowskiej wizji greckiej architektury antycznej, inspirowanej bielą wyprazonych w słońcu wapiennych bloków Paestum. Oczywiście pod tym architektonicznym kostiumem kryły się gotyckie mury. Stopień ich zachowania i ingerencji w zabytek, zwłaszcza w partiach zniszczonych w 1945 r., nie

jest dziś chyba w pełni możliwy do ustalenia. Pewne elementy czy fragmenty zniszczone w końcu XVIII w. zrekonstruowano wówczas prawidłowo; inne – nie, niszcząc przy okazji część zachowanej substancji. Przedstawiana wielokrotnie w ikonografii fasada północnego skrzydła Zamku Średniego była właściwie fantastyczną kreacją z elementami oryginalnymi.

Okres intensywnych prac w Malborku zakończyła śmierć von Schöna w 1856 r. Ocena ich prawidłowości z dzisiejszego punktu widzenia nie ma sensu. Jednakże już w latach 40. XIX w. pierwszy pruski konserwator zabytków, uczeń Schinkla, Ferdinand von Quast, prowadzący prace na zamku do połowy lat 70., ze swoim zadziwiająco nowoczesnym i naukowo obiektywnym spojrzeniem oceniał je krytycznie. Mógłby zapewne użyć tych samych słów, jakimi Kojśiewicz skwitował w 1848 r. Kremerowską restaurację Collegium Maius: „Swym dziecinnym stylem gotyckim zatarłeś wyraziste charaktery budowy gotyckiej”¹¹.

W 1842 r. Fryderyk Wilhelm IV położył kamień węgielny pod integracyjną budowę katedry kolońskiej. W dwa lata później rozpoczęto restaurację paryskiej Notre-Dame pod kierunkiem Viollet-le-Duca. Ideowa i polityczna przydatność architektury neogotyckiej w Europie epoki Świętego Przymierza spowodowała rozwój badań nad historią architektury gotyckiej, prowadzący z jednej strony do powstania perfekcyjnego technicznie „neogotyku akademickiego”, z drugiej zaś – za sprawą Viollet-le-Duca – puryzmu konserwatorskiego – dziwacznej, ale niezwykle nośnej propagandowo zasady, usiłującej oddać z ducha oświeceniową, „encyklopedyczno-mechaniczną” metodę działania¹² w służbę ultramontańskiego wówczas „geniuszu chrześcijaństwa”¹³.

Romantyczne pryncypia restauracji Malborka zachowały w sferze ideologicznej swoją ważność, ale po zjednoczeniu Niemiec i odbudowie cesarstwa w 1871 r. symbolika pruska nie wystarczała. Kontynuowane prace nie mogły zatem mieć charakteru wyłącznie obiektywno-naukowego. Zamek ucieleśniać miał ideę niemieckiego militarnego „parcia na wschód” i eksponować jego militarny aspekt¹⁴, a jego podporządkowana ideologii forma architektoniczna miała być jednym z pomników dopiero co

odtworzonego imperium. Należy przy tym pamiętać, że od 1855 r. zamek fortyfikowano, przywracając mu status twierdzy w systemie obrony Prus Wschodnich.

Conrada Emmanuela Steinbrechta¹⁵, kierującego od 1882 r. II etapem restauracji zamku, trwającym czterdzieści lat, określić można – odrzucając jakąkolwiek ironię – jako pruskie wcielenie Viollet-le-Duca. Byli zapewne porównywalni co do skali talentu, tak jak steinbrechtowski Malbork śmiało porównać można do Pierrefonds.

Metoda, jaką stosował Steinbrecht, wywodziła się wprost od Viollet-le-Duca, przy czym młodszy o generację Steinbrecht siłą rzeczy dysponował jej technicznymi doświadczeniami. Jego warsztat i poglądy zawodowe ukształtowała zapewne praktyka przy integracji katedry kolońskiej i wykopaliskach archeologicznych (m.in. w Olimpii i na Bliskim Wschodzie). Uzyskawszy ogromne możliwości działania, zbudował na potrzeby prac w Prusach warsztat naukowo-badawczy, który do dziś imponuje rozmachem, rzetelnością i... pięknem. Zachowana w części ogromna dokumentacja, złożona z tysięcy stron opisów, rysunków i fotografii oraz publikacji pozostaje dziś całkowicie przydatna do prac badawczych i konserwatorskich.

6. Zamek Wysoki, dziedziniec w trakcie restauracji prowadzonej przez Steinbrechta, 1883 r. (oryg. Muzeum Zamkowe w Malborku). Widoczne pozostałości barokowych elewacji oraz nowe krużganki.

6. High Castle, courtyard in the course of the restoration conducted by Steinbrecht, 1883 (original: Castle Museum in Malbork). Visible traces of the Baroque elevations and a new gallery.





7. Zamek Wysoki, dziedziniec. Fot. G. Bukal, 2009 r.
7. High Castle, courtyard. Photo: G. Bukal, 2009.

Prowadzone przez Steinbrechta działania objęły z początku Zamek Wysoki (1882-1896), a potem Zamek Średni (1895-1922). W przypadku Zamku Wysokiego zadanie stojące przed Steinbrechtem można określić jako przekształcenie zespołu magazynów wojskowych w upaństwowioną, cesarską (i częściowo zmilitaryzowaną), reprezentacyjną siedzibę Zakonu Niemieckiego. Miał więc odwrócić wszystkie zmiany przeprowadzone po 1457 r., a ponadto stworzyć szałfaż życia krzyżackich zakonników w czasach wielkich mistrzów. W Zamku Wysokim w zakresie architektury sprowadzało się to do odtworzenia wszystkich dawnych poziomów pomieszczeń ze sklepieniami, odtworzenia krużganek i wszystkich elewacji zespołu (il. 6, 7). Zamek Średni należało poddać restauracji na nowo, usunąć efekty prac przeprowadzonych w 1. poł. XIX w. (najbardziej widoczne w skrzydle bramnym) oraz

regotycyzować partie w ogóle nierestaurowane. Poza tym należało odtworzyć większość fortyfikacji.

Dzieło Steinbrechta znany przede wszystkim dzięki ocalałym fotografiom. Po kataklizmie 1945 r. (il. 8, 9) przetrwały właściwie tylko resztki dające pojęcie o całości. Jednocześnie należy zdawać sobie sprawę, że kształt Malborka, który wszyscy dziś znamy i akceptujemy, zawdzięczamy właśnie wizjonerstwu Steinbrechta.

Nawet przyjmując możliwość wyabstrahowania rezultatów jego działań z podłoża ideologicznego, choć jest to przecież niemożliwe, próba ich obiektywnej oceny nie jest łatwa. Prace rozpoczynały się w epoce historyzmu i powszechnego uznania dla purystyczno-archeologicznej restauracji. Steinbrecht był wychowankiem tej epoki, a jego Malbork jeden z dzisiejszych niemieckich badaczy opisał trafnie jako „kreację ducha epoki wilhelmińskiej”¹⁶. Jednakże,



8. Zamek od wschodu, stan po restauracji Steinbrechta. Fot. ok. 1930, autor nieznan.

8. Castle from the east, state after the restoration conducted by Steinbrecht. Photo: unidentified author, about 1930.

o ile metodę i cel bezpośredni wywieść można wprost ze słynnego postulatu Rankego „(...) bloß zu zeigen, wie es eigentlich gewesen (...)”¹⁷, o tyle efekt finalny bliższy byłby Treitschkemu, pojmującemu historię jako naukę służebną wobec celów politycznych. Podobnie nieco jak w osobowości Steinbrechta – architekta dysponującego w sposób nieograniczony całym zespołem znakomitych artystów i rzemieślników – artysta zdominował uczonego i obiektywizm kreacji konserwatorskiej zmienił się w fantazję kreacji politycznej¹⁸.

Rzecz w tym, że trwało to za długo. Kiedy w 1905 r. przebudowywano fasadę północnego skrzydła Zamku Średniego, przedwcześnie umierał Alois Riegl. Kiedy w 1925 r. pośmiertną ofiarą Steinbrechta padło niewłaściwie rozpoznane średnio-wieczne prezbiterium kaplicy wielkich mistrzów z Schinklowskim szczytem, Walter Gropius zabierał się do projektowania siedziby Bauhausu w Dessau, a za kilka lat powstać miała *Karta Ateńska restauracji miejsc historycznych* (1931).

Z drugiej jednak strony, czy – odchodząc już od kwestii ideologicznych lub skomplikowanych uzasadnień filozoficzno-estetycznych – postawione przed Steinbrechtem zadanie można było w sensie czysto technicznym rozwiązać z gruntu inaczej?

Przed identycznym problemem stanęli w tym samym czasie restauratorzy Wawelu. W obu przypadkach można było albo zobaczyć w kilkudziesięcioletnich wojskowych magazynach zabytki i kontentować się nimi, albo z dosłownie wypatroszonych przez historię ceglanych skorup zrobić coś, co określić by można jako „patriotyczne mumie”. Doskonale opisał je w 1946 r. Ksawery Piwocki. Dziś, z perspektywy 60 lat sprawę oceniać należy jednak nieco inaczej, bo w kreacji Steinbrechta nie sposób nie zobaczyć autonomicznego dzieła sztuki – lub raczej wybitnego zespołu dzieł sztuki epoki historyzmu. (Tu porównanie z Wawelem musi się skończyć, bo na szczęście Max Dvořak nie dopuścił do zrobienia głupstw, a Szyszko-Bohusz realizował wnętrza już w zupełnie innej epoce).

Biorąc pod uwagę cały historyczny kontekst istnienia i unicestwienia zamku, decyzje o jego zabezpieczeniu, a następnie odbudowie zadziwiają pragmatyzmem i dalekowzrocznością, choć wydaje się, że proces prowadzący do odbudowy zachodził stopniowo, w dużej mierze samorzutnie i niejako inspirował decyzje czynników centralnych¹⁹. Z punktu widzenia polskiej polityki kulturalnej prowadzonej po 1945 r., wpisał się jednak całkowicie w proces polonizacji i repolonizacji wartościowych

z propagandowego punktu widzenia zabytków, pozyskanych w wyniku zmian kształtu terytorium państwa. Pod tym względem współczesny Malbork pozostaje tworem ideologicznym, wypełniającym zadania polityczne.

Pod względem techniczno-konserwatorskim re-integracji zespołu²⁰ dokonano w ciągu następnego kilkunastu lat w sposób, jaki – co do zasady – uznalibyśmy za wzorcowy dla rozwiązywania problemów tego rodzaju. Nawet jeśli przyjąć, że pewne działania poszły za daleko, czy że popełniano błędy. W Malborku dokonano prostej re-integracji brył budowlanych. Przeprowadzono ją w sposób daleki od jakiegokolwiek minoderii, a czasem nawet brutalnie szczerze. Poza tym przeprowadzono restaurację i konserwację tego, co pozostało po Steinbrechcie i jego poprzednikach – pozostawiając nawet ich pomyłki!²¹ Przykładem zdrowego rozsądku, świadczącym o poszanowaniu dla wielowarstwowości substancji zabytku, może być decyzja o rezygnacji z ekspozycji (rekonstrukcji?) gotyckich polichromii w Refektarzu Letnim wielkich mistrzów i zachowanie tam wyszarżałych już romantycznych bieli, pozostałych po I etapie restauracji.

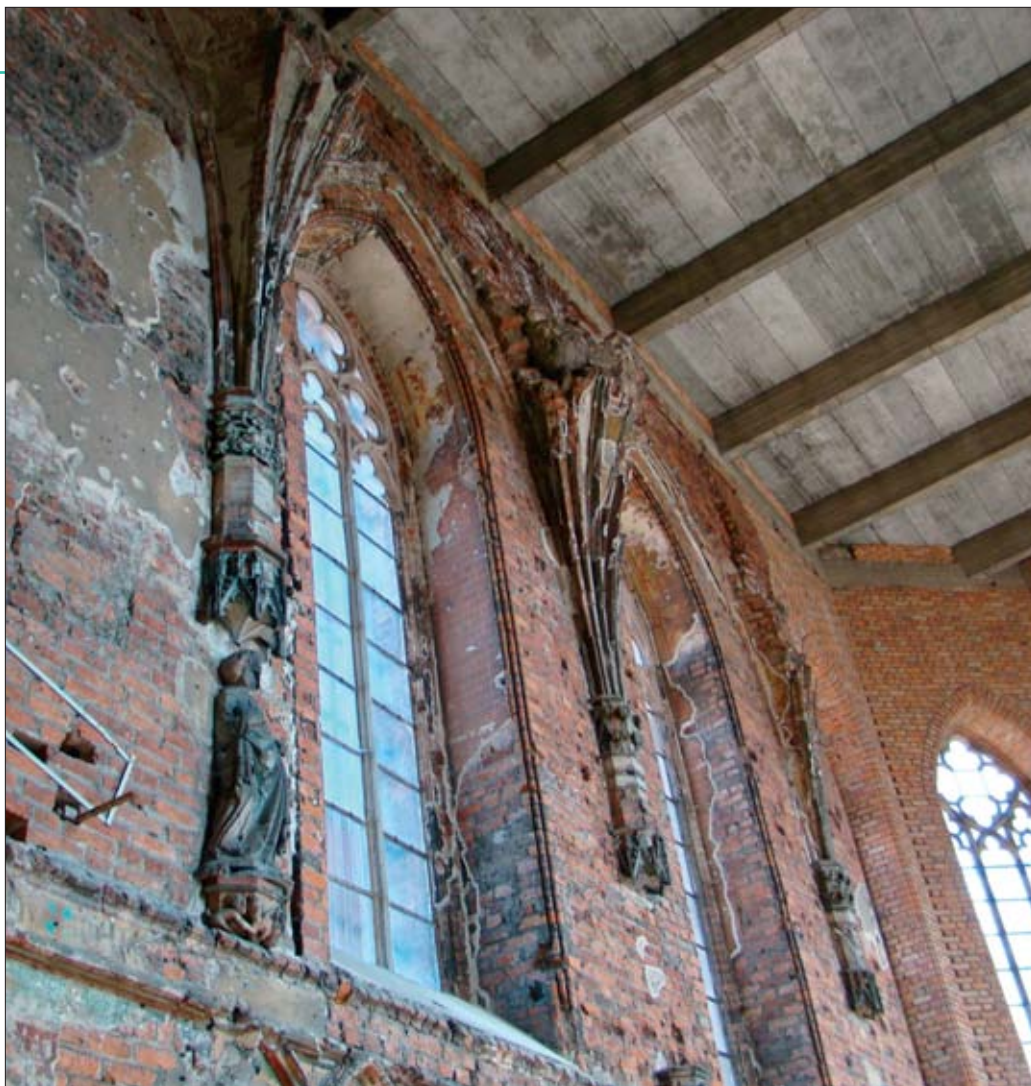
„Was weg ist, ist weg” (co przeminęło, to przeminęło), jak twierdził Georg Dehio. Ze średniowiecznego

zamku Zakonu Niemieckiego zostało w Malborku w istocie niewiele, ze wszystkimi tego konsekwencjami dla naukowego poznania. Winę za to ponoszą ideologie i polityka. Polscy konserwatorzy poskładali tylko resztki, zachowując je dla europejskiego dziedzictwa. Dzisiejsza wartość i autentyczność Malborka jako zabytku kultury średniowiecza oraz wieku XIX tkwią wyłącznie w tych resztkach (il. 10) i już nigdy nie będzie inaczej. Wszystko inne pozostaje współczesnym uzupełnieniem.

Jednakże niepostrzeżenie te uzupełnienia, będące rezultatami prac z ostatniego półwiecza, nabierają nowych, niezależnych wartości zabytkowych. I nie ma znaczenia, czy są niedoskonałe, czy niedokończone. Znakomitym przykładem mógłby być tu kościół na Zamku Wysokim, zachowany w obecnym stanie. Jest wspaniałym, niezafalszowanym dokumentem dramatycznej historii zamku malborskiego, ilustrującym i jednocześnie symbolizującym lata jego świetności, klęsk i podnoszenia z upadku. Szkoda byłoby, gdyby wyrazisty, unikatowy przekaz, jaki niesie ten zabytek, został zniszczony przez współczesny architektoniczny neohistoryzm i zbanalizowany przez pseudokonserwatorski kracjonizm. Stanowią one dzisiaj jedno z najpowszechniejszych zagrożeń dla autentyczności zabytków. Inspirowane również



9. Zamek w 1945 r. Fot. W. Hodakowski, oryg. Muzeum Zamkowe w Malborku.
9. Castle in 1945. Photo: W. Hodakowski, original: Castle Museum in Malbork.



10. Wnętrze kościoła w Zamku Wysokim – autentyczny dokument historii zamku. Fot. C. Bukal, 2009 r.
10. Interior of a church in the High Castle – an authentic document of the castle’s history. Photo: C. Bukal, 2009.

politycznymi koniunkturami, choć częściej chyba ekonomicznym utylityzmem, odbierają zabytkom ich powagę i dewalują je, sprowadzając do poziomu medialnych atrakcji.

Niepokojąco rysuje się w tym kontekście powstała niedawno kwestia odtworzenia posągu Madonny w blendzie okiennej prezbiterium kościoła zamkowego²². Uprawnione są więc pytania: Czy kopia nieistniejącego od ponad sześćdziesięciu lat gotyckiego posągu jest w stanie zastąpić utracone bezpowrotnie dzieło sztuki? Czy byłaby w stanie osiągnąć wymiar autonomicznego, współczesnego dzieła sztuki? Czy możliwe jest uniknięcie stworzenia dzieła nieudanego, będącego jedynie turystyczną osobliwością, a w istocie niezamierzonym pastiszem zabytku? Jak miałby przedstawiać się problem atrybucji kultowej obiektu, powołanego mocą decyzji komisji konserwatorskiej...? (il. 11).

Dziękuję panu Mariuszowi Mierzwińskiemu, dyrektorowi Muzeum Zamkowego w Malborku, za wyrażenie zgody na udostępnienie mi materiałów archiwalnych. Pomocy i informacji udzielali mi pracownicy Muzeum – Barbara Dąbrowska-Sikora,

Justyna Lijka, Ryszard Rząd, Artur Dobry, a szczególnie Bernard Jesionowski. Im wszystkim również składam podziękowania.

* Wystąpienie na konferencji naukowej „Autentyczność zabytku w teorii i praktyce konserwatorskiej”, zorganizowanej przez Krajowy Ośrodek Badań i Dokumentacji Zabytków 16.04.2009 w Leżajsku. Konferencja stanowiła część obchodów Międzynarodowego Dnia Ochrony Zabytków.

Dr inż. arch. Grzegorz Bukal jest adiunktem na Wydziale Architektury Politechniki Gdańskiej. Dziedzinami jego zainteresowań są przede wszystkim nowożytna architektura obronna – zarówno jako przedmiot badań historyczno-architektonicznych, jak i działań konserwatorskich – oraz współczesna teoria konserwacji zabytków. Z problematyką historii architektury oraz ochrony i konserwacji zabytków związana jest również jego praktyka zawodowa architekta. Członek Polskiego Komitetu Narodowego ICOMOS oraz Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków.

11. Zamek w Malborku jako sanktuarium maryjne, ustanowione przez komisję konserwatorską? Fotomontaż G. Bukal, 2009 r.

11. Malbork Castle as a Marian sanctuary, arranged by a conservation commission? Photomontage G. Bukal, 2009.



Przypisy

1. Materiały źródłowe dotyczące zamku w Malborku oraz literatura naukowa, zarówno starsza, niemiecka, jak i polska, są bardzo obszerne. Ze względu na charakter tego tekstu ograniczam przypisy do niezbędnego minimum.

2. Zob.: M. Arszczyński, *Budownictwo warowne zakonu krzyżackiego w Prusach (1230-1454)*, Toruń 1995, s. 13-20.

3. Zob. tekst polski: *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji i ochrony zabytków w XIX wieku. Antologia*, Warszawa 2007, s. 145-150.

4. Początki ochrony i prace w 1. poł. XIX w. omawia np. J. Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*, Warszawa 1975, s. 79-84.

5. Informacje o odznaczeniu zob.: www.militaria-lexikon.de.

6. Był autorem *Memorandum do władz pruskich* (1815), w którym uzasadniał potrzebę podjęcia ochrony zabytków oraz proponował sposoby ich ochrony. Zob. *Zabytek i historia. Wokół problemów konserwacji...*, jw., s. 157-160.

7. Zob. J. Frycz, *Restauracja...*, jw., s. 82.

8. Schinkel odbył podróż do Prus we wrześniu i październiku 1819 r. Wcześniej znalazł tylko dokumentację i projekty restauracji zamku, którymi zajmował się w ramach pracy w Oberbaudeputation; zob.: M. Kilarzki, *Działalność Karla Friedricha Schinkla w Malborku. Refleksje z okazji 200-lecia urodzin*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 1982, t. XXVII, z. 3-4, s. 205-237. Późniejsze projekty sporządzali różni autorzy; zob. A.R. Chodyński, *Conrad Steinbrecht i jego dzieło*, „Rocznik Gdański”, 1987, t. XLVII, z. 2, s. 26.

9. Por. *Historia filozofii zachodniej*, pod red. R.H. Popkin, Poznań 2003, s. 533-535.

10. Zob. F. Claudon, *Encyklopedia romantyzmu*, Warszawa 1992, s. 179.

11. Zob. J. Frycz, *Restauracja...*, jw., s. 100.

12. Por. A. Barbacci, *Konserwacja zabytków we Włoszech*, Warszawa 1966, vol. 1, s. 60.

13. Por. F.R. Chateaubriand, *Geniusz chrześcijaństwa*, (w:) *Manifesty romantyzmu 1790-1830. Anglia - Niemcy - Francja*, opr. A. Kowalczykova, Warszawa 1995, s. 268-269.

14. Zwrócił na to uwagę R. Zacharias w swoim referacie: *Malbork, twierdza pod krzyżem, pod opieką Najświętszej Marii Panny i pod strażą armatnią*, wygłoszonym na III Spotkaniach malborskich im. Macieja Kilarskiego w Malborku, 21 listopada 2008.

15. Działalność Steinbrechta wraz z jej podłożem ideowym opisuje szczegółowo A.R. Chodyński, *Conrad Steinbrecht...*, jw., s. 21-57.

16. R. Zacharias, jw.

17. „(...) pokazać jedynie, jak to właściwie było (...)” [tłum. - G.B.]. L. Ranke, *Geschichte der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, Leipzig-Berlin 1824.

18. Specyfikę kreacji Steinbrechta omawia dokładnie A.R. Chodyński, jw., s. 41-45.

19. Zob. M. Mierzwiński, *Zamek malborski w latach 1945-1960*, (w:) „Studia Zamkowe”, t. I, Malbork 2004.

20. Zob. M. Kilarski, *Odbudowa i konserwacja zespołu zamkowego w Malborku w latach 1945-2000*, Malbork 2007.

21. Przykładami mogą być choćby niepotwierdzone przekazami źródłowymi, stworzone przez Steinbrechta wimpergi wieńczące koronę muru prezbiterium kościoła zamkowego, zamknięcie kaplicy wielkich mistrzów czy pomieszczenia w „Infirmerii” Zamku Średniego.

22. Zob. www.materdei.org.pl.

THE CONSERVATION OF MALBORK CASTLE AS AN EXAMPLE OF THE FORMATION OF THE CONSERVATION DOCTRINE

Malbork Castle is an example of the subjugation of a historical monument and its conservation to ideological goals. After the first partition of Poland in 1772 Malbork found itself within the borders of the Prussian monarchy. The castle, up to then never intentionally destroyed, was pulled down and re-designed. The devastation was halted in 1803 thanks to the propaganda campaign launched by young German Romantics. Since 1817 the tide of patriotic upheaval favoured the castle's restoration, transforming Malbork into a national sanctuary of Prussia.

Supervision over the work was entrusted to Karl Friedrich Schinkel. The architecture of the first stage in the restoration of Malbork was typical for Romantic historicism and linked Classical composition schemes with a neo-Gothic appearance. In the wake of the unification of Germany in 1871 the castle was to symbolise the German military Drang nach Osten trend and comprise one of the monuments of the revived empire. From 1855 the castle was fortified, thus restoring its status of a fortress within the defensive system of Eastern Prussia. The second stage of the work (1882-1922) was steered by Conrad Emmanuel Steinbrecht, who adhered to the purist spirit represented by Viollet-le-Duc. The intention was to change the castle into an idealised symbolic seat of the Teutonic Knights. Only traces

remain of Steinbrecht's work, destroyed in 1945, but we owe the present-day shape of Malbork to his vision.

Taking into consideration the historical context of the existence and annihilation of the castle, the decisions of the Polish authorities concerning its reconstruction reflect an astoundingly pragmatic approach and far-sightedness. They became part of the Polonisation and re-Polonisation of monuments of value from the propaganda viewpoint and obtained due to the altered shape of the territory of the Polish state in 1945. In this respect, contemporary Malbork remains an ideological monument fulfilling political functions. From the technical and conservation viewpoint the remnants of mediaeval and nineteenth-century architecture have been reintegrated and restored.

Today, these salvaged remnants contain the value and authenticity of Malbork as a monument of European culture. All other components are contemporary supplements, which, however, are already assuming the status of monuments. They carry a clear-cut message and deserve to be protected against the pseudo-conservation and architectural neo-historicism, inspired by political and economic conditions, which results in the devastation of monuments or their reduction to the level of tawdry and media-oriented attractions.