

Andrzej Billert

Uwagi o podstawach teoretycznych ochrony zabytków

Ochrona Zabytków 28/3-4 (110-111), 175-179

1975

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ANDRZEJ BILLERT

UWAGI O PODSTAWACH TEORETYCZNYCH OCHRONY ZABYTEKÓW

Boskim pierwiastkiem jest piękno ...(Platon, *Phaedrus* 246 E)*Sztuka, dzięki temu, że zajmuje się prawdą jako absolutnym przedmiotem świadomości, należy również do absolutnej sfery ducha i z punktu widzenia treści stoi na tym samym gruncie co religia, w ściślejszym znaczeniu tego słowa, oraz filozofia.*(G. Hegel, *Wykłady o estetyce*)*Zakresem zainteresowania wiedzy o sztuce objęte są przekazy wizualne.*(R. Guenther, *Krupp und Essen*)*Sztuka jest informacją.*

(Z założeń estetyki cybernetycznej)

Ochrona i konserwacja zabytków zajmuje się przede wszystkim zabytkami sztuki. One też stanowią punkt wyjścia dla samego pojęcia „zabytek”. Kiedy Riegl w swej podstawowej dla naszej dyscypliny pracy *Der moderne Denkmalkultus und seine Entstehung* mówi o zabytkach i ich wartościach, to ma na myśli przede wszystkim zabytki sztuki. Praktyczna, współczesna działalność ochrony zabytków opiera się na historykach sztuki i architektury, a oficjalne spisy i rejestry składają się w znacznej większości z „dzieł sztuki”. W ten sposób, jeśli zamierzamy zająć się podstawami teorii konserwatorskiej czy jej doktryny oraz zastanowić się nad istotą pojęcia „zabytek”, musimy zwrócić uwagę na sytuację w jakiej znajdowała się historia sztuki w momencie, kiedy zrodziła u schyłku stulecia pierwsze programy konserwatorskie, będące manifestacją jej podstaw wobec historycznych dzieł sztuki. Na pierwszą pozycję wśród licznych sformułowań swoich czasów wysuwa się teoria konserwatorska Aloisa Riegla, która żywa jest dotychczas w wypowiedziach Frodla, Barbacciego, autorów Karty Weneckiej¹, u nas — Piwo-

ckiego². Teoria Riegla uważana jest też za najpełniejsze i najobszerniejsze opracowanie zasad konserwatorskich od strony ich naukowych i filozoficznych założeń³.

Wyróżnienie przez Riegla podstawowych wartości zabytku, na które składają się: wartość historyczna i estetyczna, wyraźnie wskazuje na to, że jest nim przede wszystkim dawne (historyczne) dzieło sztuki. Czym jest jednak zabytek sztuki w istocie, jak funkcjonuje i czego jest wytworem? Aby odpowiedzieć na to pytanie, należy zastanowić się przede wszystkim nad tym, jak rozumiane było dotychczas i często rozumiane jest dzisiaj dzieło sztuki. Teoria konserwatorska spetryfikowała bowiem w swych ramach pewne pojęcia sztuki, jej rozwoju i wytworów powstałe w ciągu ubiegłego stulecia. Jedną z czołowych postaci tej twórczej działalności owych czasów był Alois Riegl. Piwocki nazywa go nawet twórcą pierwszej nowoczesnej teorii sztuki⁴. Teoria ta niezwykle silnie oddziaływała na historię sztuki, głównie dzięki przełomaniu aksjologii poprzednich okresów, jak i całościowemu ujęciu działalności artystycznej.

¹ W. Frodl, *Wartościowanie zabytków — pojęcia i kryteria*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, ser. B, t. XIII, Warszawa 1966, ss. 13—27, 32—36; A. Barbacci, *Konserwacja zabytków we Włoszech*, „Biblioteka Muzealnictwa i Ochrony Zabytków”, str. B, t. XVI, Warszawa 1966, ss. 94—102; *Międzynarodowa Karta Konserwacji i Restauracji*

Zabytków i Miejsc Zabytkowych, „Ochrona Zabytków”, nr 3, 1965.

² K. Piwocki, *Sztuka żywa. Szkice z teorii i metodyki historii sztuki*, Wrocław—Warszawa—Kraków 1970, ss. 272—277.

³ *Ibidem*, s. 272.

⁴ K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970.

Nie miejsce tu zresztą na jej szczegółową analizę. Pragnę jedynie wskazać na niektóre jej aspekty. Nawiązując do tradycji klasycznej filozofii niemieckiej prezentowała ona przekonanie o istnieniu ponadindywidualnej konieczności historycznej, wyznaczającej kierunek przemian i główne etapy tego procesu⁵. Wola twórcza u Riegla była wynikiem działania siły irracjonalnej, o której mówił on, iż to, czym jest, stanowi *ignoramus, a może i ignorabimus*⁶. To pozytywistyczne — jak sam przyznawał — twierdzenie ma znamienne konsekwencje. Przesuwając przyczynowe źródło działalności artystycznej w sferę pozahistoryczną, pozamaterialną — bo niepoznawalną — postawa taka zbliża się do ujęć szukających sensu dziejów i funkcjonujących w ich ramach wytworów w tajemniczej sile sterującej dziejami i zjawiskami. Przeciwwstawieniem takiej koncepcji jest założenie o społecznej aktywności jako źródle rozwoju dziejów i ludzkich wytworów.

Omówiona poprzednio postawa, chociaż pozornie ograniczająca się do badania konkretnego, skłania jednak do — nie wypowiedzanego co prawda *explicite* — lecz tkwiącego *implicitie* przekonania o metafizycznym źródle sztuki. Poważną rolę w tym momencie odgrywa silna tradycja metafizycznego pojmowania źródeł sztuki w ogóle. Tradycja ta w XIX stuleciu znalazła wyraz zarówno w sformułowaniach Hegla, jak w postawach romantycznych i współczesnych Rieglowi programach neoromantyzmu. „*Królestwo sztuki pięknej jest krainą ducha absolutnego*” — powiadał Hegel⁷. „*Sztuka jest absolutem, gdyż jest wytworem absolutu — duszy*” — mówił u nas Przybyszewski. Ujęcie takie zakłada szczególne miejsce sztuki w dziejach i w ramach struktury społecznej. Prowadzi ono wprost do sakralizacji zjawiska twórczości artystycznej, a sformułowanie, iż w „gestii” ducha absolutnego prócz sztuki i filozofii znajduje się również religia, sprzyja takiemu widzeniu. W ten więc sposób pojęcie sztuki i jej dziejów wyrosło na gruncie pojmowania historii (a w jej ramach realizuje się duch absolutny manifestujący się w czystej postaci w sztuce) jako teofanii⁸.

⁵ Obszerną analizę dziewiętnastowiecznej historiozofii przeprowadził ostatnio Z. Kuderowicz, *Filozofia dziejów*, Warszawa 1973.

⁶ A. Riegl, *Naturwerk und Kunstwerk*, „Beilage zur Muenchner Allgemeinen Zeitung”, nr 13 i 48, 1901, również [w:] *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg—Wien 1927.

⁷ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce* (tł. J. Grabowski, A. Landman), t. I, Warszawa 1964, ss. 160.

⁸ Por. interesujące analizy historii i historyzmu u M. Eliade, *Sakrum, mit, historia*, Warszawa 1970.

⁹ Historia sztuki jest historią talentów, lecz talent nie ma historii. W talencie naród i czas uzyskują swą samowiedzę. Talent jest ponadczasowy i przez to wiecznie aktualny — K. Scheffler, *Die europa-*

Z takich ujęć dziejów i widzenia sztuki płyną konsekwencje dla rozumienia sytuacji i roli artysty, w którego dziełach, powstających wedle pewnego „planu dziejów”, manifestuje się absolut. Romantyczna teoria widząca artystę jako osobowość, w której ogniskujące się metafizyczne siły realizują posłannictwo, przyczyniła się dodatkowo do zmitologizowania działalności artystycznej. Artysta jest medium, kapłanem, który dzięki swym wewnętrznym cechom potrafi ukazać wartości, mające źródło w metafizycznych mocach, absolutie⁹. Artysta — oczywiście „prawdziwy artysta” — tworzy też dzieła ukazujące porządek wszechrzeczy. Prawdziwa sztuka — to sztuka kanoniczna. Historia sztuki instytucjonalna po dziś dzień w swych opracowaniach, podręcznikach, albumach, jest historią „sztuki wielkiej”. Ta sztuka — to świątynia, grobowiec, pomnik, rezydencja. Z jednej strony sytuacja artysty jako kapłana sztuki i pojęcie „sztuki wielkiej”, z drugiej — koncepcja dziejów, których tajemniczy mechanizm materializuje idee, ducha w dziełach, sakralizują wytwór artystyczny, tworząc pojęcie „dzieła sztuki — sakrum”. Miejsce dla sakrum jest świątynia—muzeum¹⁰. Muzeum jest świątynią sztuki, tak jak dziewiętnastowieczny gmach sądu był pałacem sprawiedliwości, a miejsce współczesnej działalności artystycznej i kulturalnej — pałacem kultury¹¹.

Dzieła sztuki umieszczone w świątyni—muzeum powołuje do życia czarodziejska różdżka kapłana—odtwórcy. Staje się nim historyk sztuki. On rozumie sztukę, zna jej tajniki. Elitarność i specyficzna aura otaczająca historię sztuki są charakterystyczne dla funkcjonowania tej dyscypliny. Zajmuje się ona bowiem rzeczami wielkimi i pięknymi. Nie wyrosłe z konkretnych zjawisk formacji społeczno-ekonomicznych, uwikłań ideologicznych i uwarunkowań, lecz powstałe w wyniku działalności mediów, pośredników między odbiorcą a niepoznawalnym motorem dziejów — dzieła sztuki posiadają tę wyłączną właściwość, iż ukazują prawdę o charakterze absolutnym, ukazują „*prawdziwy czas*”¹². Zadanie ukazania tych wiecznych treści stoi przed historykiem sztuki, który spełnia je dla laików, tłumu. Tłum bowiem nie rozumie

eische Kunst im XI Jahrhundert, t. I, Berlin br., ss. 3—11.

¹⁰ Por. na ten temat rozważania M. Porębskiego. *Ikonosfera*, Warszawa 1972, szczególnie rozdział *Sztuka kanoniczna i sztuka formalna*, ss. 125—126.

¹¹ Warto w tym miejscu wskazać na formy architektoniczne muzeów dziewiętnastowiecznych. Są one przybytkami, ich architektura i wnętrze odwołują się do form pałaców lub świątyń. Charakterystyczne jest też to, że w odniesieniu do autentycznych pałaców i zamków, jak i świątyń czy kościołów postuluje się przekształcenie ich w muzea lub domy kultury.

¹² Aspekt „*prawdziwego dzieła sztuki*” jako ukazującego „*czas prawdziwy*” i prawdę prezentując S. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1953.

sensu prawdziwej sztuki. Przede wszystkim jednak nie rozumie wielkich dzieł przeszłości i aury historii nadającej dziełu wartość zabytkową. Tłum jest zawsze trywialny i nie ma szacunku dla cieni wieków. „Tylko nowe i całe podoba się tłumowi, stare, fragmentaryczne, zblakłe — jest brzydkie, masy muszą dojrzeć do kultu wartości starożytniczej”¹³.

Naszkiecowane tu postawy, opierające się na metafizyczno-kultowych przesłankach, doprowadziły do aksolutyzacji i izolacji historycznego wytworu sztuki — zabytku. Stał się on pomnikiem, a jego cześć — kultem. Riegl tytułuje swą pracę *Der moderne Denkmalkultus*... Nic więc dziwnego, że dyscyplina powołana do chronienia i naprawiania niszczących dzieł sztuki przejęła cały balast dziewiętnastowiecznych pojęć. Przejęła zabsolutyzowane i wyizolowane pojęcie zabytku — historycznego dzieła sztuki. Wyizolowane dzieło sztuki — sakrum znajdowało w kolekcjonerskiej świątyni muzealnej stosunkowo skuteczne schronienie. Chęć ratowania architektury przez przeniesienie na nią tych pojęć i sensów, jakie nadano dziełu sztuki w muzeum, rozpoczęła tragiczną drogę zabytku architektury — szczególnego przypadku zabytku sztuki. Abstrakt, wyizolowany wytwór, jakim stał się zabytek, nie mógł się oprzeć naciskowi żywej, stale zmieniającej się, konkretnej struktury cywilizacyjnej i stanął wobec niej w sytuacji konfliktowej.

Historia ochrony zabytków stała się historią konfliktu wyobcowanego przedmiotu z rzeczywistością. Relikwia zarzuconej religii odrzycona została jak przeszczep przez immunologiczną barierę żywej, zmieniającej się formacji cywilizacyjnej. Zamiast szukać rozwiązania w przywróceniu związków między nią a zabytkiem, cały wysiłek szedł w kierunku dalszej mitologizacji zarówno przedmiotu, jak i czynności przy nim spełnianych. „Zabytkowe dzieła narodów są brzemienne spuścizną wieków” — mówi Karta Wenecka¹⁴. Pojęcia substancji, autentyczności coraz bardziej stały się zmitologizowanymi rzeczami „samymi w sobie”¹⁵. Dyskusje nad udziałem no-

wych elementów w starej substancji, dozwolonym stopniem rekonstrukcji i uzupełnień zdają się pochłaniać niemal całą energię osób zajmujących się ochroną zabytków. Do historyków sztuki i artystów, jako kapłanów-magów tajemnej wiedzy o absolicie, dołączyli konserwatorzy, których np. rozumienie określenia „substancja dzieła”¹⁶, jak i język, jakim się posługują, wskazują na dążność do skonstruowania czegoś w rodzaju magii konserwatorskiej. Charakterystyczne jest pojawienie się pewnego zespołu określeń, które wskazują na wyrażne elementy myślenia magicznego w teorii i doktrynie konserwatorskiej¹⁷.

W ten sposób ochrona zabytków przejęła od tradycyjnie zorientowanej historii sztuki zabsolutyzowane dzieło sztuki, kreując je na zabytek oraz izolując dodatkowo za pomocą swych teorii i doktryn. Ochrona zabytków przejęła też od historii sztuki zasadę wyodrębniania spośród przekazów wizualnych „dzieł sztuki” — zabytków, czyli całego zespołu sztuki kanonicznej, sytuując go wśród zabytków najwyższej klasy. Wartościowania takie, jak już wspominałem, widoczne są wyraźnie w klasyfikacyjnych spisach zabytków architektury. Wyizolowany zabytek, podobnie jak zabsolutyzowane dzieło sztuki, jest nie tylko w konfliktowej sytuacji w stosunku do konkretnego cywilizacji, lecz ulega również manipulacjom ideologicznym i politycznym. Te ostatnie służyć mogą celom nieprzyjaznym, a nawet wręcz wrogim społeczeństwu¹⁸.

Kryzys wynikający z zarysowanych wyżej postaw, chociaż, jak dotychczas, nigdzie dokładnie nie sformułowany, zrodził liczne reakcje, głównie w sferze działalności praktycznej, mającej do czynienia z jednej strony z obiektem zabytkowym, z drugiej z konkretem cywilizacji. Stąd też doszły pierwsze sygnały opozycji w stosunku do zastanej teorii i doktryny. Opozycja ta objawiła się w różny sposób¹⁹. Nie wnikając w merytoryczne racje wysuniętych poglądów, warto zauważyć, iż koncentrują się one głównie wokół problemów rekonstrukcji, wokół zjawisk powstających w miejscu zetknięcia się struktury zabytkowej z nową siecią cy-

¹³ A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus und seine Entstehung*, Wien 1903, ss. 179, 181 (tł. wg K. Piwockiego, *Pierwsza nowoczesna...*, o.c., ss. 153, 161).

¹⁴ Międzynarodowa Karta..., o.c.

¹⁵ Problemy autentyczności, prawdziwości, aury oryginału analizuje W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.

¹⁶ Interesujące w tym aspekcie są niektóre sformułowania K. Piwockiego, *O substancji dzieła sztuki* [w:] *Oryginał, replika, kopia*, Warszawa 1969, s. 91.

¹⁷ Chodzi tu o takie określenia, jak „reanimacja” i „reinkarnacja”, z których pierwsze rozpowszechniło się już szeroko w wypowiedziach na temat ochrony zabytków a drugie użyte zostało przez J. Remera w referacie: *Spoleczne znaczenie poczynań konserwatorskich w XXX-leciu PRL*, opublikowanym w materiałach sesji pt. *Rola zabytków w kształtowaniu*

świadomości społecznej, zorganizowanej przez TNiO i BDZ w Lublinie w dn. 9—10.X.1974, *Materiały Sesji*, cz. I.

¹⁸ Pouczający przykład manipulacji historycznym dziełem sztuki prezentuje B. Hinz, *Der Bamberger Reiter*, [w:] *Das Kunstwerk zwischen, Wissenschaft und Weltanschauung*, 1970.

¹⁹ Warto w tym miejscu przypomnieć program J. Zachwatowicza odbudowy zabytków (publ. w „Biuletynie Historii Sztuki”, nr 1/2, 1946) i głos K. Piwockiego o odbudowie zabytków (publ. tamże). Ostatnio rozwinęła się dyskusja nad sensem i formami ochrony i konserwacji zabytków — konferencja *Ochrona Środowiska Kulturowego* zorganizowana przez Instytut Historii Architektury, Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej we wrześniu 1973 r. oraz sesja lubelska (por. przyp. 17).

wilizacji i metod oceny środowiska historycznego. Towarzyszą im jednocześnie przewartościowania w łonie historii sztuki. Konfliktowe sytuacje w sprawach autentyku, wartości historycznej i granic sztuki powstają głównie z uwagi na pokutujące w doktrynie i teorii konserwatorskiej antynomiczne myślenie: dzieło sztuki — wytwór nieartystyczny, historia — współczesność, oryginał — kopia, zabytek — niezabytek.

Motorami zmian i konfliktów są przemiany świadomości społecznej, spowodowane nowymi układami społeczno-ekonomicznymi i rozwojem cywilizacji. Odmienne ujmowanie charakteru sztuki i jej funkcji przez nowoczesną naukę o sztuce ma również wpływ na przemiany w rozumieniu środowiska przekazów wizualnych; znaczną rolę odgrywa tu też stale zmieniająca swój wyraz i problematykę artystyczną sztuka współczesna. Instytucjonalna ochrona zabytków, jak i historia sztuki nie wyszły jednak na przeciw tym przemianom. Pierwsza funkcjonuje nadal w oparciu o riegłowski spadek XIX stulecia z jego koncepcją i aksjologią zabytku, druga również nie zmienia swego społecznego oddziaływania ²⁰.

Mając na uwadze wysunięcie na podstawie powyższych rozważań postulatów pozytywnych, zmierzających do zmiany sytuacji, należy zdać sobie sprawę z faktu, iż uwikłanie ochrony zabytków w pojęciach przestarzałych i trudnych do przyjęcia form świadomości zmusza do postulowania posunięć rewolucyjnych.

Kluczową kwestią jest pojęcie zabytku, które stanowi główną przeszkodę w rozwinięciu nowego podejścia do spraw otaczającej nas ikonofery. Pojmowanie zabytku jako wytworu zmitologizowanego, wyizolowanego, sprowadzonego do roli pomnika czy relikwii uniemożliwia traktowanie go jako aktywnego elementu współczesnej formacji kulturowo-cywilizacyjnej. Istniejący w tej formie przekaz wizualny — jakim jest w zasadzie zabytek — będzie bądź wtłoczony jako rezerwat-muzeum w istniejącą strukturę współczesną, bądź bezlitośnie usunięty przez wymykającą się często kontroli i mogącą przybrać oblicze antyhumanitarne — cywilizację.

Podział na zabytki i niezabytki, dzieła sztuki i wytwory niesztuki utrudnia, a wręcz uniemożliwia nowoczesne i prawdziwie humanistyczne zrozumienie problemu twórczości. Zamiast bowiem uczestniczyć w całej pełni w kształtowaniu się współczesnej kultury i konkretnego bytu człowieka, sztuka ulega zafałszowaniu, a jej rzeczywiste formy wyrazu i uwarunkowania — mitologicznemu kamuflażowi.

W tym momencie dochodzimy do kolejnego problemu, którym jest pytanie o sens zachowywania przekazów wizualnych różnych epok. Nawiązując do niezwykle interesujących stwierdzeń Porębskiego ²¹, należy przyjąć fakt, iż człowiek otoczony jest obrazami zastanej ikonofery, która towarzyszy jego działaniu i uczestniczy w dialektycznym układzie między nim a tworzonymi przezeń nowymi obrazami. Ikonosfera zastana, podobnie jak nowo tworzona, istnieć musi po to, aby rozszerzała i zakłócała świadomość. Na czym funkcja ta polega?

Sztuka jest przede wszystkim informacją. Mówiąc specyficznym językiem, przekazuje informacje wzbogacające i kształtujące świadomość, która uczestniczy w przekształcaniu świata. Wieloznaczność sztuki, jej otwartość na sensy tworzy nieskończenie wiele relacji między nią a człowiekiem. Jednocześnie jest sztuka źródłem ciągłego zakłócania, zakłócania twórczego i konstruktywnego, ludzkich sądów i wyobrażeń. Informuje za pomocą obrazów o swych źródłach i działaniach, uwarunkowaniach społecznych jej producenta i odbiorcy, o uwarunkowaniach jej konsumpcji. Sztuka permanentnie zakłóca oczekiwania odbiorcy i jego wyobrażenia o niej samej. Powoduje krytyczną refleksję, ukazuje swą wieloznaczność i płynność granic ²². Tradycyjna koncepcja dzieła sztuki, a potem zabytku opiera się jedynie na aklamacji jednoznacznie funkcjonujących i wybranych przedmiotów.

Eliminacja pojęcia „zabytek” i stojących za nim treści wymaga całkowitej przebudowy dyscypliny ochrony zabytków, prowadzącej od jej izolacyjnego działania ku synergicznemu wiązaniu przekazu wizualnego z siecią kulturowo-cywilizacyjną.

System takich powiązań nie jest łatwy do ustalenia. Wymaga stworzenia nowej estetyki

²⁰ Przykładem próby modernizacji doktryn ochrony zabytków jest propozycja A. Gruszeckiego i W. Łysiaka: *Nowa wersja Karty Weneckiej*, „Architektura”, nr 1/2, 1974, gdzie wysiłek autorów jedynie komplikuje i tak niejasne sformułowania Karty Weneckiej, nie wychodząc przy tym poza tradycyjne myślenie. Szczególne wątpliwości budzi „zobiektywizowanie” matematyczne pewnych pojęć, które jednak wbrew wyobrażeniu autorów nie są tak jednorodne i jednoznaczne, jak się to im wydaje. Mamy tu dość typowy przykład uproszczenia, a przede wszystkim nadużycia zarówno w stosunku do pojęć tzw. nauk

humanistycznych, jak i matematyki. Jeżeli chodzi o historię sztuki, to przykładem jest wydana ostatnio książka K. Estreichera: *Zarys historii sztuki*, Warszawa 1973, gdzie uproszczenia, zmitologizowanie języka, zdroworozsądkowość w złym tego słowa znaczeniu i prymitywna faktografia idą w parze z brakiem rozumienia zjawisk artystycznych.

²¹ M. Porębski, o.c.

²² Szerzej na ten temat mówi U. M. Schneider, *Wozu Ausstellungen*, „Kunstchronik”, z. 10, 1970, ss. 300—301.

kształtowania i modelowania ikonosfery, pozwalającej na to, co Porebski określa jako obrazowanie obrazowania²³.

Konstruktywne wnioski dotyczące form działalności mających doprowadzić do naprawy dramatycznej sytuacji, w jakiej znalazła się ochrona zabytków i jej przedmioty zainteresowania, objąć muszą weryfikację następujących kwestii:

- problematyki przedmiotu dyscypliny — zagadnienia zabytku, jego pojęcia i sensu;
- problemu społecznych funkcji, zadań i celu działania samej dyscypliny;
- problemu metod działania;
- problemu zadań organów i instytucji oraz ich organizacji.

²³ M. Porebski, o.c.

Rozważenie tych kwestii winno odcinać się od funkcjonujących jeszcze mitów i zmitologizowanych pojęć. Uwzględnienie dialektycznych związków między przeszłością a terażniejszością, istniejących w ramach współczesnej formacji społeczno-ekonomicznej, jest nieodłącznym warunkiem prawidłowego rozwiązania problemu ochrony i kształtowania otaczającego nas środowiska przekazów wizualnych.

Konkretna działalność ludzka funkcjonuje bowiem w systemie wzajemnych wpływów i uwarunkowań, każda tendencja podkreślająca i utrzymująca system antynomii — konkretnych lub pojęciowych — czy też izolowane rozpatrywanie zjawisk doprowadzić może tylko do naruszenia równowagi szeroko pojętego środowiska.

mgr Andrzej Billert

Instytut Historii Sztuki

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

SOME REMARKS CONCERNING THEORETICAL BACKGROUND OF PROTECTION OF HISTORICAL MONUMENTS

At the outset of his discussion of the background for the theory of restoration and conservation the author presents the situation of history of art in times when at the end of the nineteenth century the first programmes were formulated by restorers and conservators. While reverting to those days a theory by A. Riegl which had enormous effect upon the history of art should be mentioned in the first line. Nonetheless, the attitudes taken by the overwhelming majority of researchers in those times were romantic by their nature which had its reflection in metaphysical tradition adopted in conceiving the sources of art as a „sacrum” for which a „temple museum” could be considered the only appropriate place. The elitarian character of history of art took its source from the above tradition and concept mentioned above and the prevailing views have led to both absolutisation and isolation of a historical product of art which in our days is regarded as a historical monument. The absolutised work of art was taken over from history of art by historical monuments protection which in turn grew to a source of an apparent conflict between an isolated historical monument and a given civilizational situation. More and more apparent became the crisis resulting from the above attitudes which gave birth to numerous reactions chiefly in the area of practical activities. The opposition, in the first line, arose at problems of reconstruction where the historic matter comes in touch with the modern civilizational system. According to the author both, i.e. pro-

tection of historical monuments of institutional character and history of art have proved unable to meet these changes in a due way and they further compete for that legacy left by the nineteenth century. Such a situation makes it indispensable to take some revolutionary measures. The chief problem consists in the concept alone of historical monument; its conceiving as a monument or relic of the past makes it impossible to handle it as an active component of a contemporary cultural and civilizational formation. On the other hand, however, elimination of term „historical monument” would necessitate the full reconstruction of a discipline known as historical monuments protection which in turn would lead from its isolation to the most close interlocking with the cultural and civilization framework. There exists the need that the following questions be thoroughly vented: the problems of protection of historical monuments, i.e. all problems relating to historical monuments, the concept and the sense of the term „historical monument”, the objectives and purposes of activities connected with protection of historical monuments, the methods of operation and the tasks of institutions involved in historical monuments protection and preservation as well as the problem of their organization. It is an indispensable condition for the proper solution of problem of historical monuments protection to take into account the dialectal interrelations existing within the contemporary social and economic formation.