

Janusz Krawczyk

Kompromis i metoda - wybrane aspekty teorii konserwatorskich Aloisa Riegla i Cesare Brandiego

Ochrona Zabytków 62/2 (245), 64-74

2009

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.

KOMPROMIS I METODA – WYBRANE ASPEKTY TEORII KONSERWATORSKICH ALOISA RIEGLA I CESARE BRANDIEGO

1. Gdy dzieląc się swoimi doświadczeniami konserwatorskimi sięgamy po słowo kompromis, odnosimy je najczęściej do rozstrzygnięć zapadających na styku teorii i praktyki konserwatorskiej¹. Nietrudno zauważyć, że w takim kontekście słowo to uzyskuje zazwyczaj zabarwienie pejoratywne, kojarzyć się może na przykład z sytuacją, w której konserwator chciał co prawda postępować zgodnie z teorią, ale w konfrontacji z realiami ustąpił, zrezygnował z rozwiązań, co do których był przekonany, że były dla danego zabytku najlepsze. Odstępstwa od wyznawanych przez konserwatora zasad bywają spowodowane presją najróżniejszych okoliczności: napiętych terminów, kłopotów z finansowaniem prac, trudności z pozyskaniem odpowiednich materiałów, czy też na przykład postawą inwestora.

Tymczasem słownikowa definicja kompromisu wcale nie przesądza o jego pozytywnych bądź negatywnych konotacjach. Znaczenie tego słowa określa się jako „porozumienie osiągnięte w wyniku wzajemnych ustępstw”². Ujmując problem z tej właśnie perspektywy, wypada zgodzić się, że bywają takie porozumienia, które oceniamy jako sukces, a bywają i takie, które oceniamy bardzo krytycznie. Negatywne konotacje słowa kompromis pojawiają się zatem w kontekście wypowiedzi na temat porozumień, co do których osoba oceniająca jest przekonana, że zostały osiągnięte za cenę zbyt daleko posuniętych ustępstw, lub gdy uważa, że jedna ze stron porozumienia sprzeniewierzyła się własnym przekonaniom³.

Analizując przykłady porozumień, które uznać należy za rozwiązania kompromisowe, nie można pominąć kwestii konfliktów, które je poprzedzały. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że wiedza o kompromisie – porozumieniu jest uzależniona od wiedzy o genezie i dynamice poprzedzającego go konfliktu, o występujących wcześniej różnicach poglądów, sprzecznych racjach i rozbieżnych interesach⁴.

Pierwszym autorem, który ponad konfliktowymi relacjami między teorią a praktyką konserwatorską

dostrzegł konflikty wynikające z samej teorii, ze sprzecznych uzasadnień i zaleceń w jej obrębie formułowanych, był Camillo Boito (1836-1914)⁵. Dążąc do ich rozwiązania, ten włoski architekt i pisarz zaproponował teorię postępowania z relikami przeszłości, która była kompromisem pomiędzy poglądami zwolenników zachowawczych koncepcji Johna Ruskina (1819-1900) i restauratorskich postulatów Viollet-le-Duca (1814-1879).

Uznając ogromny wkład Camilla Boita w rozwój nowoczesnej świadomości konserwatorskiej należy jednakże zdecydowanie podkreślić, że prawdziwy przełom w podejściu do kwestii kompromisu w konserwatorstwie dokonał się na początku XX w. za sprawą Aloisa Riegla (1858-1905), a kolejny ważny krok na tej drodze uczynił ponad pół wieku później Cesare Brandi (1906-1988). To właśnie rozważania przedstawione w najważniejszych dziełach tych autorów, uznanych już dzisiaj za klasyków światowego konserwatorstwa pozwalają na sformułowanie tezy, że kwestia kompromisu nie może być postrzegana wyłącznie jako problem zewnętrzny wobec teorii.

Pomimo odmienności kulturowych kontekstów, w jakich Riegl i Brandi podejmowali problem relików przeszłości i pomimo różnic w zapatrywaniach na to „co?” i „jak?” ocalić dla potomności, obaj dążyli do opracowania metod pomocnych w poszukiwaniu rozwiązań kompromisowych. Obaj dali też wyraz przekonaniu, że wypracowanie przez strony konfliktu zadowalającego wszystkich kompromisu warunkuje późniejszy dobór środków i metod działania. Nie powinno zatem dziwić, że ich rozważania przybrały postać teorii postępowania negocjacyjnego. Różnice, które między nimi występują, są odzwierciedleniem przemian światowej myśli konserwatorskiej w ciągu pierwszych sześciu dziesięcioleci wieku XX. W niniejszym artykule bardziej szczegółowo potraktowane zostały te wątki analiz porównawczych, które wydają się najistotniejsze z punktu widzenia polskiej recepcji poglądów Aloisa Riegla i Cesare Brandiego⁶.

2. Przez ponad sto lat, jakie upłynęły od opublikowania przez Aloisa Riegla *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*⁷, dzieła kluczowego dla konserwatorskiego nurtu jego pisarstwa, wokół przedstawionych tam poglądów narodziło wiele kontrowersji⁸. Nowatorstwo Riegla zostało w pełni docenione dopiero pod koniec XX w., na fali zainteresowań pamięcią zbiorową i polityką pamięci w życiu społeczeństw nowoczesnych. Analizując to prekursorskie dzieło z perspektywy, jaką dają doświadczenia wieku XX, dostrzega się już, że jego autor występuje w podwójnej roli: nie tylko jako teoretyk konserwatorstwa, ale i jako historyk kultury wnikliwie przyglądający się przemianom cywilizacyjnym epoki nowoczesności. Za wielką zasługę Riegla uznaje się zarówno zwrócenie uwagi na fenomen obecności relikwów przeszłości w kulturze świata zachodniego, jak i powiązanie kwestii rozwoju postaw konserwatorskich z problemem pamięci indywidualnej i zbiorowej⁹.

Punktem wyjścia do rozważań Riegla była konstatacja, którą skłonni jesteśmy dziś przyjąć jako coś oczywistego: ludzie dążą do tego, by zachować dla potomności nie tylko wybitne dzieła sztuki. Zastanawiając się nad genezą tego typu postaw, austriacki teoretyk doszedł do wniosku, że przedmiotem konserwatorskiej troski może zostać właściwie każdy wytwór działalności człowieka, każdy przedmiot (nawet użytkowy), pod warunkiem, że współcześnie zostanie uznany za znak pamięci (*Denkmal*)¹⁰. Przenosząc to na grunt polskich realiów językowych można by powyższą myśl sformułować w sposób następujący: „pod warunkiem, że współcześnie zostanie taki przedmiot uznany za pomnik przeszłości”. Ten nurt rieglowskich rozważań prowadzi wprost do następującego uogólnienia: dla narodzin i rozwoju konserwatorstwa kluczowy jest problem intencjonalności odbioru (a więc to, co odbiorca chce pamiętać poprzez kontemplowanie jakiegoś pomnika przeszłości), a nie intencje towarzyszące procesowi wytwórczemu. Dla podkreślenia wagi tego rozpoznania Riegl dokonuje podziału znaków pamięci na *zamierzone* (które, tak jak np. kolumna Trajana w epoce średniowiecza, są traktowane zgodnie z zamiarami twórców, jako upamiętnienie określonego wydarzenia, czy też wspomnienie pamięci o ważnych postaciach historycznych) oraz *pomniki niezamierzone* (które dopiero wtórnie, jako rezultat odpowiednio ukierunkowanej intencji odbiorcy zostały uznane za dzieła pomagające podtrzymać pamięć o przeszłości)¹¹. Warto podkreślić, że

przynależność danego artefaktu do którejś z wyróżnionych przez Riegla klas pomników zależy przede wszystkim od postawy podmiotu. Biorąc pod uwagę przemiany postaw wobec przeszłości i fakt, że w czasach nowożytnych wspomniana kolumna Trajana była już traktowana jako niezamierzone źródło wiedzy historycznej, w tym nowym kontekście należy zaliczyć ją do klasy *pomników niezamierzonych*¹².

Chcąc dochować wierności podstawowemu przesłaniu Riegla, powinniśmy tytuł *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* przetłumaczyć jako *Nowoczesny kult pomników, jego istota i powstanie*. Szersze uzasadnienie tego stanowiska przedstawiłem we wcześniejszych publikacjach¹³. W tym miejscu ograniczę się tylko do stwierdzenia, że istota problemu intencjonalności odbioru i takiego rozumienia relikwu, które akcentuje jego funkcje symboliczne jako znaku pamięci zacierają się zupełnie, gdy kluczowe dla Riegla słowo *Denkmal* przetłumaczymy jako *zabytek*. Ponieważ występujące w polskich tłumaczeniach słowo *zabytek* pozbawia wywód Riegla tak istotnych odniesień do pamięci, w niniejszym artykule jako odpowiednik rieglowskiego *Denkmal* używam zamiennie: *znak pamięci* oraz *pomnik*. Z tych samych względów także polskie odpowiedniki wieloczłonowych terminów stworzonych przez Riegla od *Denkmal* buduję poprzez dopełnienie przymiotnikiem tych znaczeń, które niesie ze sobą słowo *pomnik* (np. *pomnik zamierzony*, *pomnik niezamierzony*, *pomnik historyczny*, *pomnik dawności*)¹⁴.

Ukazując rolę współczesnego odbiorcy – podmiotu działań konserwatorskich, Alois Riegl akceptuje zarazem fakt, że w ocenie wartości relikwów uznanych za pomniki przeszłości mogą pojawiać się istotne różnice. Wychodzi z założenia, że niemożliwe jest stworzenie takiej teorii postępowania konserwatorskiego, która sprowadziłaby ową wielość poszczególnych odbiorów do jednego wspólnego mianownika. Uznaje natomiast za konieczne zrozumienie argumentów wszystkich osób zainteresowanych losami dawnych dzieł po to, by w dalszym etapie doprowadzić do zawarcia porozumienia respektującego racje każdej ze stron. Aby tego typu zadanie wykonać możliwie jak najlepiej, Riegl opracował systematykę wartości, które są dostrzegane przez odbiorców w pomnikach przeszłości, i nie od rzeczy będzie przypomnieć, że jako wieloletni pracownik *Museum für Kunst und Industrie* w Wiedniu, profesor historii sztuki na uniwersytecie wiedeńskim oraz generalny konserwator *Zentral Kommission für*

Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmäler miał z pewnością wiele okazji do tego typu socjologicznych obserwacji. To za sprawą tej historycznej już dziś systematyki możliwe stało się przeniesienie dyskusji o problemach konserwatorskich z poziomu analiz materiałowych i technicznych na poziom analizy tych idei i wartości, które nadają kierunek ludzkiemu działaniu¹⁵.

3. Aksjologiczne ujęcie problematyki konserwatorskiej niewątpliwie pomogło Rieglowi w ukazaniu, jak bardzo złożony jest problem obecności relikwów przeszłości w kulturze świata zachodniego. Ze względu na charakter zachowań społecznych, towarzyszących działaniom konserwatorskim, określił to zjawisko mianem kultu. Użycie tego słowa wynikało z przekonania o głębokich analogiach między działalnością zwolenników idei ochrony pomników przeszłości a działalnością tradycyjnych wspólnot religijnych i grup wyznaniowych¹⁶. W XX-wiecznym zainteresowaniu wartością dawności widział odzwierciedlenie tradycji wynikających ze stosunku chrześcijaństwa do przemijania tego, co doczesne¹⁷. Warto zaznaczyć, że na długo przed Rieglem o narodzinach kultu przeszłości w Europie pisał znany pisarz francuski Charles Montalambert, a uwagi o postawach pełnych religijnego szacunku dla dzieł dawnych znajdziemy w tekstach Camilla Boita¹⁸. Nie można wykluczyć, że świadomość owych analogii miała pewien wpływ na przebieg procesu instytucjonalizacji ruchu na rzecz zachowania pomników przeszłości. W Prusach, w roku 1843, stanowisko pierwszego konserwatora generalnego zostało wydzielone w strukturze Ministerstwa Wyznań, a w monarchii habsburskiej pracownicy służb konserwatorskich podlegali Ministerstwu Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego¹⁹. Jednakże dopiero Alois Riegl podjął próbę analizy społecznych uwarunkowań rozwoju postaw konserwatorskich. Uzyskaną w ten sposób wiedzę szeroko wykorzystywał podczas pisania *Der Moderne Denkmalkultus*.

Patrząc z tej nowej perspektywy na różnorodność konserwatorskich postulatów i działań podejmowanych w celu zachowania pomników przeszłości, Alois Riegl doszedł do wniosku, że nowoczesny kult pomników-znaków pamięci wcale nie jest kultem jednorodnym. Podążający za jego wywodami współczesny nam francuski socjolog Francois-René Martin napisał nawet o swoistym „politeizmie wartości”²⁰. Trudno nie zgodzić się z taką interpretacją. W tym świecie, który został opisany w *Nowoczesnym kulcie*

pomników, dochodzi do nieustannej rywalizacji między wyznawcami różnych wartości.

W opinii Riegla o wyjątkowym charakterze tego zjawiska decydują przede wszystkim *wartości upamiętniające (Erinnerungswerte)*²¹. Nawiązując do wcześniejszych uwag na temat różnic między poszczególnymi rodzajami pomników, austriacki teoretyk wyraża opinię, że w gronie osób kultywujących wartości związane z pamięcią można wyróżnić dwa odłamy. Pierwszy stanowią wyznawcy *wartości historycznej*, ci, którzy upatrują w relikwach przeszłości przede wszystkim źródeł wiedzy o czasach minionych.

Ten wątek rozważań autora *Der moderne Denkmalkultus* staje się bardziej czytelny w świetle współczesnej refleksji nad dziejami nauk historycznych²². Na kształtowanie postaw badawczych w tej dziedzinie w czasach nowożytnych, postaw będących wyrazem dążeń do uzyskania obiektywnej wiedzy o przeszłości, miały istotny wpływ nowe prądy ideowe w epoce Oświecenia, a zwłaszcza koncepcje Woltera²³. W *Dictionnaire philosophique* francuski filozof zakwestionował wiarygodność relacji i opisów odnajdywanych w źródłach pisanych. Postulował, by historycy badający dzieje narodów metodycznie oddzielali to, co jest prawdą od tego, co jest zmyśleniem. Z naciskiem podkreślił, że „aby na temat odległej historii dowiedzieć się czegoś z jakąś dozą pewności istnieje tylko jeden sposób, zobaczyć, czy nie pozostały z tamtych czasów jakieś pomniki” (świadczenia nie do zakwestionowania)²⁴. Określając mianem *monuments* (monumenty, pomniki) te spośród dzieł człowieka, które są traktowane przez historyków jako źródło wiedzy o przeszłości, Wolter przygotował grunt pod rozwój nowoczesnej refleksji konserwatorskiej²⁵. Jego postulaty metodologiczne nie pozostawały bez echa. W kolejnych dziesięcioleciach w sposobach uprawiania historii zachodziły istotne zmiany. Krzysztof Pomian zwraca uwagę na stopniowe przechodzenie od poznania bezpośredniego (odwołującego się do pamięci uczestników wydarzeń) do poznania pośredniego (gdzie przeszłość jest rekonstruowana na podstawie analizy relikwów przeszłości)²⁶. Z czasem koncepcje Woltera przenikały do środowiska polskich badaczy i konserwatorów – oni również coraz częściej traktowali materialne relikty jako pomniki przeszłości. O znaczeniu, jakie przyznawano metodom poznania pośredniego w połowie XIX w. świadczą między innymi ówczesne poglądy na archeologię: uznawano ją za naukę, która „tłumaczy (...) przeszłość z pomników po niej pozostałych”²⁷.

Zdaniem Aloisa Riegla drugi odłam w grupie zwolenników wartości ważnych dla pamięci o przeszłości tworzą wyznawcy *wartości dawności* (*Alterswert*)²⁸. Ze względu na liczne nieporozumienia, jakie budzi ten wątek rieglowskich rozważań, nie można w tym miejscu pominąć kolejnej istotnej kwestii translatorskiej. W polskich tłumaczeniach terminy: *Alterswert* oraz *Altersdenkmale* niefortunnie przekładano na: *wartość starożytniczą* i na *zabytki starożytnicze*, nawiązując tym samym do starożytnictwa – studiowania i kolekcjonowania pamiątek przeszłości. Tymczasem z dodatkowych uwag Riegla wynika, że poprzez utworzenie tych właśnie neologizmów chciał on zwrócić uwagę na pojawienie się w społeczeństwach nowoczesnych odmiennego stosunku do tych dzieł człowieka, które nosiły ślady upływającego czasu. Jako nastrojowe pomniki-znaki pamięci stawały się one źródłem przeżyć odwiecznego konfliktu między „materialnymi dziełami człowieka a niszczącymi siłami natury”. Zgodnie z wyjaśnieniami Riegla symbolizująca te przemiany wartość *Alterswert* jest w niniejszym artykule tłumaczona jako *wartość dawności*. Analogicznie do tego rozwiązania za odpowiednik terminu *Altersdenkmale* uznano *pomniki dawności*²⁹.

Ujmując problem *wartości dawności* w perspektywie historycznej, Alois Riegl przyjmuje, że zaczęła ona być dostrzegana na fali przemian kulturowych zachodzących w wieku XIX w rozwiniętych społeczeństwach zachodnich³⁰. Wtedy to właśnie za ważne dla pamięci o przeszłości mogło zostać uznane „każde dzieło ludzkiej ręki, bez względu na jego pierwotne znaczenie i przeznaczenie, jeśli tylko w dostatecznej mierze ujawnia zewnętrznie, apelując do zmysłów, że do chwili obecnej istniało już przez odpowiednio długi czas i – przetrwało”³¹. U podstaw tej części wywodów autora *Der Moderne Denkmal-kultus* leży przekonanie, że potrzeby człowieka nowoczesnego wykraczają poza horyzont oczekiwań właściwych postawie poznawczej. Kwestie związane z chronologicznym uszeregowaniem wydarzeń historycznych, których te relikty były świadkami (i które, być może, zaważyły na ich losach) także nie wydają się najważniejsze. Świadomość obcowania ze źródłem historycznym nierzadko zostaje przesłonięta emocjami i znaczeniami wynikającymi z kontemplacji materii dawnych dzieł. W nieuchronności przemian jej stanu zachowania zwolennicy *wartości dawności* szukają potwierdzenia dla własnych wyobrażeń o przemijaniu. Powierzchnie pomników



1. Alois Riegl (1858-1905), repr. za B. Szmygin, *Teoria zabytku Aloisa Riegla*, „Ochrona Zabytków” 2003, nr 3/4, s. 148.

1. Alois Riegl (1858-1905), reproduced after B. Szmygin, *Teoria zabytku Aloisa Riegla* (The Alois Riegl Theory of the Historical Monument), „Ochrona Zabytków” 2003, no 3/4, p. 148.

pokryte patyną, zniszczenia struktury, stają się dla nich dotykającym świadectwem odwiecznego konfliktu między twórczą działalnością człowieka, a niszczącymi siłami natury. Tak odbierane relikty przeszłości są postrzegane jako „materializacja trwania” i w przestrzeni społecznej zaczynają odgrywać rolę nośników tożsamości³².

Ukazana różnorodność *wartości upamiętniających* i *wartości ważnych dla teraźniejszości* oraz złożoność ich wzajemnych relacji prowadziła Riegla ku nowemu rozumieniu działalności konserwatorskiej. W wymiarze społecznym jawiła się ona jako dziedzina, w której materialne relikty służą kolejnym interpretacjom przeszłości³³. Pisząc o funkcjach symbolicznych przedmiotów uznawanych za znaki pamięci, nie ograniczał się do zbilansowania racji poszczególnych ugrupowań. Zauważył, że wyróżnione typy wartości pozostają między sobą w relacjach konfliktowych i wskazał na negatywne następstwa tego stanu rzeczy³⁴. Ujmując problemy konserwatorów przez pryzmat socjologicznych interpretacji konfliktów społecznych, przyjął postawę konstruktywnego

doradcy – arbitra podejmującego dyskusję ze zwolennikami różnych wartości i wskazującego im możliwości wypracowania rozstrzygnięć kompromisowych. Lektura *Nowoczesnego kultu pomników* daje podstawy, by przypuszczać, że autor tego dzieła analizował zadania konserwatorów urzędowych w taki sposób, jakby ich praca polegała przede wszystkim na rozwiązywaniu konfliktów i sporów międzywyznaniowych.

4. Nie sposób wskazać na drogę, która może doprowadzić do osiągnięcia kompromisu, jeżeli nie podejmie się próby zrozumienia istoty zaistniałego konfliktu. Przyjmując podobne założenia, zarówno Alois Riegl w *Nowoczesnym kulcie pomników*, jak i Cesare Brandi w *Teorii restauracji*³⁵ rozpoczynają swoje rozważania od analizy konfliktów, które uznają za najistotniejsze dla konserwatorstwa. Na tym etapie obie teorie mają charakter wyjaśniający. Autorzy próbują odpowiedzieć na pytanie, skąd biorą się różnice poglądów w konserwatorstwie i jakie jest podłoże sporów związanych z określeniem celów i metod działania. Podstawowe różnice w sposobie ujęcia tej problematyki przez obu klasyków mają swoje źródło w odmiennych zapatrywaniach na to, co należy ocalić dla przyszłych pokoleń. W odróżnieniu od Aloisa Riegla, uwagę Cesare Brandiego przyciągają przede wszystkim te ludzkie dążenia, które mają na celu przekazanie potomnym dzieł sztuki, a nie pomników. Przedstawiona w *Teoria del restauro* wizja konfliktowych relacji decydujących o specyfice konserwatorstwa radykalnie różni się zatem od wizji przedstawionej w *Der moderne Denkmalkultus* nie tylko w kwestii identyfikacji przedmiotu, ale i określenia stron konfliktu.

Spory na temat sposobu istnienia sztuki są nie mniejsze od sporów, jakie wzbudza fenomen pamięci. Aby wprowadzić czytelnika w podstawowe założenia swojej teorii, Cesare Brandi stawia pytanie: co wyróżnia dzieła sztuki spośród innych wytworów ludzkiej działalności? Jego zdaniem podstaw dla takiego rozróżnienia nie znajdzie się ani na drodze analizy przebiegu procesu twórczego, ani w refleksji nad artystyczną naturą dzieła, ani tym bardziej poprzez badanie różnic w materialnej budowie poszczególnych artefaktów. Dystansując się wobec pozytywistycznych nadziei na zobiektywizowanie wszystkich dróg ludzkiego poznania, włoski teoretyk wyraża pogląd, że rozpoznać dzieło sztuki można tylko wtedy, jeśli porzuci się dążenia do jego uprzedmiotowienia, jeśli przezwycięży się pokusę przyjęcia

postawy zewnętrznego obserwatora. To rozumowanie prowadzi do stwierdzenia, że różnica między dziełami sztuki a innymi wytworami ludzkiej działalności uwidacznia się w pełni dopiero wtedy, gdy zaistnieją one w ludzkiej świadomości³⁶.

Ważnym punktem odniesienia dla estetyki Cesare Brandiego były poglądy amerykańskiego filozofa Johna Deweya (1859-1952), który napisał między innymi: „Dzieło sztuki, nieważne czy dawne, czy klasyczne, jest rzeczywiście, a nie tylko potencjalnie dziełem sztuki, jeśli żyje w jakimś indywidualnym doświadczeniu. Jako kawałek pergaminu, marmuru czy płótna (jakkolwiek poddane działaniu czasu) pozostanie przez cały czas wciąż tym samym. Ale jako dzieło sztuki zostanie ono odtworzone za każdym razem, gdy podda się je estetycznemu doświadczeniu”³⁷. Rozwijając tę myśl, autor *Teoria del restauro* podkreśla, że każdy wytwór człowieka może być uznany za dzieło sztuki. Analogicznie do ujęcia problemu *pomników niezamierzonych* przez Aloisa Riegla, włoski teoretyk wyraża przekonanie, że to nie intencja towarzysząca procesowi twórczemu, ale intencja odbiorcy przesądza o uznaniu danego artefaktu za godny zachowania dla potomności³⁸.

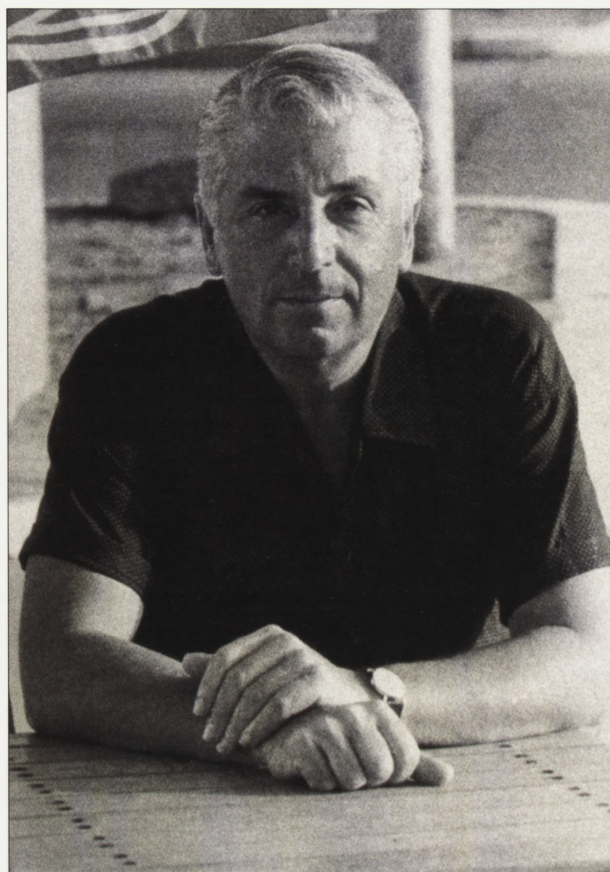
5. Zwrot refleksji estetycznej ku podmiotowi postrzegającemu pozwala Cesare Brandiemu na określenie podstawowych założeń *Teoria del restauro*. W przedstawionych przez niego rozważaniach materialna struktura dzieła sztuki jest traktowana jako nośnik niematerialnego wyobrażenia (*immagine*), które dostępne jest tylko w przeżyciu estetycznym³⁹. W tym kontekście głęboki sens terminu *restauracja* nie może zatem być zredukowany do zabiegów praktycznych, mających za przedmiot tylko materię danego artefaktu. W teorii Brandiego restauracja jest określona jako przywrócenie dzieła sztuki do pełni istnienia, a to oznacza uobecnienie dzieła sztuki w świadomości odbiorcy⁴⁰. Takie postawienie problemu, które prowadzi do konkluzji, że restauracja jest aktem świadomości, stawia w samym centrum refleksji teoretycznej kwestię antynomii ludzkiego poznania.

Przyjmując za Immanuelem Kantem, że obraz świata, jaki mamy, zależy od właściwości naszych umysłów, Brandi zwraca się ku problematyce recepcji dzieła sztuki przez świadomość i na tej płaszczyźnie poszukuje odpowiedzi na pytanie, co stoi na przeszkodzie pełnej restauracji tego dzieła? Wyjaśnienie tej kwestii wymaga powrotu do podstawowego założenia jego teorii. Skoro dziełem sztuki może zostać każdy wytwór ludzkiej działalności, to

należy przede wszystkim wziąć pod uwagę możliwość jego postrzegania jako świadectwa historycznego (bez względu na to, jaka wartość dokumentalna jest mu przypisywana). Na tym gruncie autor *Teoria del restauro* rozwija koncepcję dwubiegowości odbioru dzieła sztuki, koncepcję, w której kluczową rolę odgrywa rozróżnienie dwóch instancji świadomości. Za pośrednictwem instancji historycznej (*istanza della storicità*) odbiorca postrzega dzieło sztuki jako dokument, „pomnik historyczny” (*monumento storico*)⁴¹. Natomiast postrzeganie poprzez instancję estetyczną (*istanza estetica*) prowadzi do uobecnienia niematerialnego „wyobrażenia” dzieła sztuki (*immagine*) w świadomości odbiorcy⁴².

O znaczeniu, jakie dla koncepcji dwubiegowości odbioru dzieła sztuki ma wprowadzone przez Brandiego rozróżnienie dwóch instancji świadomości, przekonują pośrednio niezamierzone modyfikacje jego wywodów pojawiające się w polskim tłumaczeniu *Teoria del restauro*, gdzie włoski termin *istanza* przełożono jako „czynnik”⁴³. Na podstawie lektury polskiego tekstu można by przypuszczać, że Cesare Brandi przedstawia restauratora dzieł sztuki jako „neutralnego obserwatora” i „bezzstronnego arbitra”, który, wzorując się na procedurach badawczych nauk przyrodniczych, uwzględnia wszelkie zewnętrzne parametry przeprowadzanego eksperymentu, w tym także „czynnik historyczny” i „czynnik estetyczny”. Tymczasem tekst włoskiego oryginału nie daje podstaw do tego typu interpretacji⁴⁴. Tak jak już wspomniano, w zobiektywizowaniu i uprzedmiotowieniu dzieł sztuki Brandi upatrywał największych zagrożeń dla ich istnienia⁴⁵. Był przekonany, że do właściwych rozwiązań restaurator powinien dochodzić poprzez analizę swojej świadomości tego dzieła sztuki, które restauruje. Introspekcja prowadzić ma do konfrontacji sądów wynikających z postrzegania dzieła za pośrednictwem instancji historycznej i instancji estetycznej. Czytelnikowi polskiego tłumaczenia ten nurt rozważań nie jest jednakże w pełni dostępny, ponieważ słowo „czynnik” odsyła do okoliczności zewnętrznych wobec aktu świadomości. Ogranicza to w znacznym stopniu możliwości zrozumienia istoty tego „dialogu wewnętrznego”, który, w przekonaniu autora *Teoria del restauro*, decyduje o specyfice recepcji dzieła sztuki (a w tym także – specyfice jego restauracji).

Z przedstawionych przez Cesare Brandiego rozważań wynika, że podstawowym źródłem konfliktów, które należy rozwiązać w trakcie restauracji dzieł



2. Cesare Brandi (1906-1988), repr. za C. Brandi, *Les deux voies de la critique*, Paryż-Bruksela 1989.

2. Cesare Brandi (1906-1988), reproduced after C. Brandi, *Les deux voies de la critique*, Paris-Bruxelles 1989.

sztuki, są sprzeczne interesy dwóch biegunów naszej świadomości – instancji estetycznej oraz instancji historycznej. Sprzeczności te dochodzą do głosu, gdy zdajemy sobie sprawę, że aby dzieło sztuki zaistniało w przeżyciu estetycznym, powinno być jednością, że pozostawienie widocznych śladów zniszczeń może okazać się dla odbiorcy przeszkodą nie do pokonania. Równocześnie jednak interes instancji historycznej wymaga traktowania tego samego dzieła jako dokumentu. Te same ślady zniszczeń, które mogą uniemożliwić pełnię odbioru estetycznego przyczyniają się bowiem do uwiarygodnienia dzieła sztuki jako źródła wiedzy o przeszłości.

Nie można zachować dzieła sztuki na warunkach określonych przez Cesare Brandiego bez pogodzenia interesów obu instancji. Tak wyraźne w omawianej teorii przesunięcie akcentu na problematykę odbioru dzieła przez świadomość odbiorcy nie oznacza jednak zakwestionowania znaczenia samej materii. Zachowuje ona podstawowe znaczenie jako pośrednik między niematerialnym wyobrażeniem

dzieła a odbiorcą. Z rozważań włoskiego teoretyka przebija przekonanie, że bez udziału materii niemożliwe byłoby przekazywanie dzieł sztuki z pokolenia na pokolenie. Bo skoro dzieło sztuki może tak naprawdę zaistnieć tylko w czymś doświadczeniu estetycznym, to tak przeżywanym dziełem nie można nikogo obdarować. Można natomiast przekazać materialny nośnik dzieła sztuki i mieć nadzieję, że jeśli ta materialna struktura zachowa się w dobrym stanie, jeśli nie ulegnie zafałszowaniu (np. w trakcie prac konserwatorskich i restauratorskich), to nawet w najbardziej odległej przyszłości dzieło to zostanie przywrócone do pełni istnienia w czymś przeżyciu estetycznym.

6. Wszystkie najważniejsze wątki teoretycznej rozprawy Cesare Brandiego zbiegają się w proponowanej przez niego definicji restauracji. „Restauracja jest metodologicznym momentem rozpoznania dzieła sztuki w jego fizycznej strukturze i jego dwubiegowości estetycznej oraz historycznej, rozpoznania mającego na względzie przekazanie tego dzieła przyszłości”⁴⁶. W świetle przedstawionych wcześniej analiz nie dziwi, że definicja ta nie odnosi się w sposób bezpośredni do konkretnych czynności praktycznych – są one uznane za służebne wobec aktu świadomości⁴⁷. To nie w przestrzeni fizycznej, tylko w świadomości odbiorcy może urzeczywistnić się idea restauracji – idea przywrócenia dzieła sztuki do pełni istnienia⁴⁸.

Wśród działań praktycznych, które mają za cel „zapewnić zachowanie dzieła sztuki w przyszłości, zarówno jako wyobrażenia, jak i materii, z jakiej zostało ono utworzone”⁴⁹ wyróżnia Brandi „restaurację aktywną” (*restauro effettivo*), „restaurację prewencyjną” (*restauro preventivo*) i „konserwację” (*conservazione*). Pierwsza grupa działań wykazuje wiele podobieństw do zabiegów stosowanych przy restaurowaniu artefaktów, które nie zostały uznane za dzieła sztuki. O podstawowej różnicy stanowi jednakże bezpośredni cel „restauracji aktywnej” – „przywrócenie jedności potencjalnej dzieła”, a nie podtrzymanie (bądź przywrócenie) funkcjonalności przedmiotu⁵⁰.

Odmiennej charakter ma koncepcja „restauracji prewencyjnej”⁵¹. Pozbawiona filozoficznej podbudowy i interpretowana przez pryzmat zwyczajowego pojmowania zakresu działań zapobiegawczych, koncepcja ta może zostać zakwalifikowana jako absurdalna. Na pierwszy rzut oka sprzeciw budzi zarówno zastosowanie rzeczownika *restauracja* w stosunku

do działań, które wcale nie muszą oznaczać ingerencji w fizyczną strukturę dzieła, jak i zastosowanie przymiotnika *prewencyjna* między innymi w stosunku do tych rozwiązań, które nie mają na celu zabezpieczenia substancji zabytkowej przed zniszczeniami⁵². Wątpliwości te ustępują jednak, gdy celowość zabiegów zaliczonych do tej grupy rozpatruje się w kontekście wywodów Brandiego dotyczących postrzegania dzieła sztuki i jego uobecnienia w świadomości odbiorcy. W takim ujęciu złożonych relacji między odbiorcą a dziełem za przejaw zniszczenia może być uznane nawet przekształcenie przestrzeni otaczającej materialną strukturę dzieła. Poczynania zapobiegające tego typu zniszczeniom mogą być rozpatrywane zarówno w skali ekspozycji muzealnej, jak i w skali urbanistycznej (np. w odniesieniu do kontekstu przestrzennego dzieł architektury)⁵³.

Działania restauracji aktywnej i restauracji prewencyjnej znajdują w teorii Cesare Brandiego dopełnienie w zabiegach konserwatorskich. Ich celem jest zachowanie materii dzieła sztuki. W rozważaniach włoskiego teoretyka tak rozumiana konserwacja zostaje podporządkowana restauracji⁵⁴. W kontekście ugruntowanej w XX w. tradycji ochrony i opieki nad relikwiami przeszłości podobny pogląd wydaje się anachronizmem. Należy jednakże podkreślić, że nie kłóci się on z przyjętą przez Brandiego koncepcją sztuki jako recepcji i wynika logicznie z wyznawanej przez tego autora hierarchii wartości⁵⁵. W podobny sposób ujmuje te zagadnienia Maria Gołaszewska, gdy pisze o tych postawach odbiorcy, które wykluczają możliwość zaistnienia dzieła sztuki w jego doświadczeniu estetycznym: „Traktowane jako rzecz, jako przedmiot materialny, w którym liczą się jedynie cechy materialne, fizyczne, dzieło nie wchodzi w obręb sytuacji estetycznej, nie jest przedmiotem estetyki (może być wówczas przedmiotem konserwacji, obiektem wymiany handlowej itp.)”⁵⁶.

7. Z przedstawionych analiz wynika, że zarówno Alois Riegl, jak i Cesare Brandi przywiązywali szczególne znaczenie do umiejętności rozpoznawania i rozwiązywania konfliktów towarzyszących pracom konserwatorskim i restauratorskim. Stwierdzono, że podstawowe różnice w sposobie ujęcia tej problematyki przez obu klasyków mają swoje źródło w odmiennych zapatrywaniach na to, co należy zachować dla potomności. Teoria Aloisa Riegla rozpatruje wytwory ludzkiej działalności jako pomniki (znaki pamięci) funkcjonujące w przestrzeni życia społecznego, tymczasem w *Teoria del restauro* artefakty są

ujmowane przede wszystkim jako dzieła sztuki żyjące w czymś indywidualnym doświadczeniu.

Wprowadzenie złożonej problematyki konfliktu do refleksji teoretycznej było następstwem skupienia uwagi nie na przedmiocie, ale na podmiocie działalności konserwatorskiej. Riegl i Brandi różnią się zdecydowanie tam, gdzie definiują przedmiot tej działalności. Zgodni są natomiast co do tego, że to nie intencja towarzysząca procesowi wytwórczemu, ale intencja odbiorcy przesądza o uznaniu danego artefaktu za godny zachowania dla potomności. Wywody Riegla poświęcone pomnikom zamierzonym i niezamierzonym, a także rozważania Brandiego na temat uobecnienia dzieła sztuki w świadomości odbiorcy prowadzą do wniosku, że to, co chcemy ocalić, nie istnieje obiektywnie.

Stronami konfliktu przedstawionego w *Der Moderne Denkmalkultur* są zwolennicy wyróżnionych przez Riegla wartości. Konserwatorowi przypada w udziale rola bezstronnego obserwatora i arbitra, którego zadaniem jest doprowadzić do zawarcia porozumienia między uczestnikami sporu. W sposobie ujęcia problemów związanych z działalnością konserwatorską uwidacznia się wpływ koncepcji określanych dziś mianem socjologii humanistycznej. Wierząc, że nauki społeczne mają ważną rolę do odegrania w życiu publicznym, Alois Riegl zaangażował się po stronie takich rozwiązań i procedur negocjacyjnych, które wynikały z założeń ideowych państwa demokratycznego, respektującego pluralizm poglądów obywateli i wielość wyznawanych przez nich wartości. Był przekonany, że rozwój kultu war-

tości ważnych dla pamięci może pomóc w przewycięzaniu tych napięć i podziałów, które zagrażają społeczeństwu nowoczesnemu⁵⁷.

Inny obraz podstawowych problemów konserwatorstwa wyłania się z rozważań Cesare Brandiego. Stronami konfliktu analizowanego w *Teoria del restauro* są dwie instancje naszej świadomości. Przyjęcie takiej perspektywy prowadzi do wniosku, że porozumienie, którego powinien poszukiwać restaurator dzieł sztuki, ma charakter kompromisu wewnętrznego. Zgodnie z zaleceniami sformułowanymi w teorii Brandiego tego rodzaju porozumienie jest możliwe dopiero po konfrontacji sądów wydanych przez instancję estetyczną i historyczną. Godne podkreślenia, że precyzując warunki, na jakich powinien być zawarty ów kompromis, włoski teoretyk przyznaje priorytet instancji estetycznej⁵⁸. Stanowisko tak różne od rieglowskiego zasadza się na przekonaniu, że to nie pamięć wspomagana troską o relikty przeszłości, ale dążenie do przekazania potomnym dzieł sztuki jest wyznacznikiem naszego człowieczeństwa⁵⁹.

Dr hab. Janusz Krawczyk, kierownik Zakładu Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. W latach 2005-2008 prodziekan Wydziału Sztuk Pięknych UMK. Rozprawy doktorska (1995) i habilitacyjna (2007) z zakresu historii i teorii konserwacji zabytków. Członek ICOMOS i Stowarzyszenia Historyków Sztuki, rzeczoznawca Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Przypisy

1. Niniejszy artykuł jest rozwinięciem referatu przedstawionego podczas XI Forum Konserwatorów „Granica kompromisu w ochronie zabytków”, które odbyło się w Toruniu w dniach 17-19 września 2008 r.
2. *Słownik języka polskiego*, Warszawa 1978, tom 1, s. 980.
3. W skrajnych przypadkach negatywną ocenę kompromisu rozciąga się na wszelkiego rodzaju porozumienia zawarte z kimś, z kim (w przekonaniu osoby oceniającej) wcale nie powinno się negocjować. Stąd między innymi leninowska maksyma mówiąca o „zgniłym kompromisie”.
4. Por. interesujący artykuł K. Kliszczyńskiego, *Zabytek i negocjacje – kilka uwag o teorii konfliktu i sposobach z nim sobie radzenia*, [w:] K. Gutowska, *Problemy zarządzania dziedzictwem kulturowym*, Warszawa 2000, s. 135-138.
5. C. Boito, *I nostri vecchi monumenti: conservare o restaurare?*, „Nuova antologia di scienze, lettere ed arti”, LXXXVII, s. 480-506.

Poszerzona wersja tego tekstu została opublikowana w: tenże, *Questioni pratiche de belle arti: restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento*, Milan 1893, s. 3-48. W niniejszej pracy korzystałem z tłumaczenia francuskiego: tenże, *La restauration en architecture*, [w:] F. Choay, *Conserver ou restaurer. Les dilemmes du patrimoine*, Besançon 2000, s. 23-67.

6. Problematykę polskiej recepcji dzieł obu klasyków podejmowałem między innymi w: J. Krawczyk, *Teoria Cesare Brandiego jako przedmiot refleksji historyczno-konserwatorskiej*, [w:] *Sztuka konserwacji i restauracji. The Art of Conservation and Restoration*, Warszawa 2007, s. 94-105; tenże, *A Monument and a work of art. Selected aspects from the theories of Cesare Brandi and Alois Riegl*, [w:] *Il pensiero di Cesare Brandi dalla teoria alla pratica. Cesare Brandi's thought from theory to practice*, Roma 2008, s. 234-239; tenże, *Teoria Aloisa Riegla i jej polska recepcja a problemy współczesnego konserwatorstwa*, [w:] *Współczesne problemy teorii konserwatorskiej w Polsce*,

Warszawa–Lublin 2008, s. 63-74; tenże, *Dielo sztuki w teorii restauracji Cesare Brandiego*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici”, 2010. Na temat genezy obu teorii i kontekstu kulturowego, w jakim powstawały zob. J. Jokilehto, *Alois Riegl e Cesare Brandi nel loro contesto culturale*, [w:] *La Teoria del restauro nel novecento da Riegl a Brandi*, Firenze 2006, s. 51-57.

7. A. Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien–Leipzig 1903; wydanie polskie: tenże, *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie*, [w:] *Alois Riegl, Georg Dehio i kult zabytków*, Warszawa 2002, s. 27-70. Swoje poglądy na temat konserwacji zabytków Riegl przedstawił także w artykule z 1905 r.: *Neue Strömungen in der Denkmalpflege*; (wydanie polskie: tenże, *Nowe prądy w dziedzinie opieki nad zabytkami*, [w:] *Alois Riegl, Georg Dehio...*, jw., s. 89-104).

8. Por. K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970; B. Szmygin, *Kształtowanie koncepcji zabytku i doktryny konserwatorskiej w Polsce w XX wieku*, Lublin 2000; tenże, *Teoria zabytku Aloisa Riegla*, „Ochrona Zabytków” 2003, nr 3/4, s. 148-153; J. Krawczyk, *Teoria Aloisa Riegla i jej polska recepcja...*, jw.

9. F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris 1992; tenże, *Sept propositions sur le concept d'authenticité et son usage dans les pratiques du patrimoine historique*, [w:] *Nara conference on Authenticity dans le cadre de la Convention du Patrimoine Mondial*, Tokyo 1995, s. 101-120; D. Fabre, *Ancienneté, altérité, autochtonie*, [w:] *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*, Paris 2000, s. 195-207; J. Krawczyk, *Teoria Aloisa Riegla i jej polska recepcja...*, jw.; tenże, *Meble jako przedmioty użytkowe i zabytki. U podstaw problematyki konserwatorskiej mebli zabytkowych*, Toruń 2006, s. 14-16, 27-29, 35-37.

10. A. Riegl, *Der moderne...*, jw., s. 1-2. Znaczenia, jakie w teorii Riegla uzyskuje słowo *Denkmal* są porównywalne do znaczeń łacińskiego *monumentum*. Ciceron pisał: „omnia monumenta sunt, que facium rei recordationem”, co można przetłumaczyć: „wszystko, co przywołuje wspomnienie rzeczy przeszłych jest pomnikiem”. Takie ujęcie problemu znaków pamięci nabiera szczególniej rangi w dobie globalizacji ochrony dziedzictwa kulturalnego (zob. dokument ekspertów ICOMOS-u na temat wykładni pojęcia „wyjątkowej wartości uniwersalnej” z kwietnia 2005 r.); <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001399/139927f.pdf> str. 19 (16.11.2009). W literaturze niemieckiej szerokie rozumienie słowa *Denkmal* ma długą tradycję. Prawie 150 lat przed Rieglem filozof, teolog i historyk Martin Chladenius napisał między innymi: „pomnik (...) to jest mianowicie każdy obiekt, który jest w stanie pouczyć ludzi o przeszłych rzeczach” (tłum. M. Arszczyński); M. Chladenius, *Allgemeine Geschichtswissenschaft, worinnen der Grund zu einer neuen Einsicht in allen Arten der Gelahrtheit gelegt wird*, Leipzig 1752, s. 354.

11. W ten sposób, jako jeden z pierwszych, wprowadza Riegl do rozważań teoretycznych zagadnienia dotyczące podmiotu działalności konserwatorskiej. Przekonanie o kluczowej roli podmiotu znajduje wyraz także w jego rozważaniach na temat ontologicznego statusu poszczególnych wartości znaków pamięci. „Czy wszakże ta wartość artystyczna jest wartością tak samo obiektywnie daną w przeszłości jak wartość historyczna? (...) Czy też wartość artystyczna jest czymś subiektywnym, zależnym od aktywności aktualnie poznającego podmiotu [zom modernen betrachtenden Subjekte erfundener], czymś osadzonym w jego upodobaniu i zmieniającym się wraz z nim?”; A. Riegl, *Der moderne...*, jw., s. 4; tenże, *Nowoczesny kult...*, jw., s. 29.

12. Rozróżnienie wprowadzone przez Riegla tylko pozornie odpowiada droysenowskiemu podziałowi na źródła intencjonalne (np. kroniki i listy) oraz źródła o charakterze nieintencjonalnym (np. przywileje, rachunki, inwentarze). Porównanie tych dwóch koncepcji wykracza poza ramy niniejszego artykułu i będzie przedmiotem odrębnego opracowania.

13. O wpływie polskich przekładów *Der moderne Denkmalkultus* na utrwalenie nietrafnych konwencji interpretacyjnych pisał m.in. w: J. Krawczyk, *Teoria Aloisa Riegla i jej polska recepcja...*, jw., s. 64-74; tenże, *Meble jako przedmioty...*, jw., s. 16, 28-35.

14. Tego typu zmiany wprowadziłem również we wszystkich cytowanych przeze mnie fragmentach polskiego tłumaczenia *Der moderne Denkmalkultus*.

15. Por. D. Poulot, *Le patrimoine et les aventures de la modernité*, [w:] *Patrimoine et modernité*, Paris–Montréal 1998, s. 49-51.

16. Akty kultu są we współczesnym religioznawstwie rozumiane jako „zbiór różnorodnych symboli służących do przekazywania tradycji, norm i wartości rządzących ludzkim zachowaniem oraz wyrażających stany emocjonalne człowieka”; *Encyklopedia Katolicka*, tom X, Lublin 2004, s. 177-178.

17. A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg–Wien 1929, s. 186.

18. Ch. Montalembert, *O wandalizmie i katolicyzmie w sztuce. List do Pana Wiktora Hugo (1832)*, [w:] *Zabytek i historia*, Warszawa 2002, s. 63; C. Boito, *La restauration en architecture...*, jw., s. 38.

19. M. Arszczyński, *Idea, pamięć, troska*, Malbork 2007, s. 97-98, 140-141.

20. F.-R. Martin, *Le „polithéisme des valeurs” et la bureaucratie dans le culte moderne des monuments. Alois Riegl et Max Weber*, [w:] *Patrimoine...*, jw., s. 71-88.

21. W odróżnieniu od nich, pozostałe wartości pomników (określone jako *Gegenwartswerte*) odpowiadają wartościom ważnym ze względu na potrzeby wynikające z teraźniejszości. Na tym drugim biegunie aksjologicznych uwarunkowań odbioru pomników sytuują się wartości użytkowe i wartości artystyczne. Wśród tych ostatnich wyróżnione zostają jeszcze: *względna wartość artystyczna i wartość nowości*; A. Riegl, *Nowoczesny kult...*, jw., s. 53-70.

22. Por. K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Lublin 2006.

23. Voltaire, *Dictionnaire philosophique (1764)*, [w:] *Oeuvres complètes de Voltaire, avec des notes et une notice historique sur la vie de Voltaire*, t. 7, Paris 1885, s. 681-690.

24. Tamże, s. 681.

25. Rzeczownik *monument* – znak pamięci, pomnik, wywodzi się od łac. *monere* – przypomnieć; por.: F. Choay, *Sept propositions...*, jw., s. 107. O wpływie koncepcji *pomnika historycznego* na rozwój postaw konserwatorskich w czasie rewolucji francuskiej por. J. Krawczyk, *Historia i teraźniejszość teorii konserwacji*, [w:] *Problemy konserwacji i badań zabytków architektury*, Gdańsk 2008, s. 16-21.

26. Przemiany postaw, którym towarzyszyło odkrywanie wartości historycznych dobrze charakteryzuje następujące stwierdzenie K. Pomiana: „przeszłość, zwłaszcza odległa, w średniowieczu przedmiot wiary, zaczyna stawać się przedmiotem poznania”; K. Pomian, jw., s. 103.

27. E. Tyszkiewicz, *Badania archeologiczne nad zabytkami przedmiotów sztuki, rzemiosł itd. w dawnej Litwie i Rusi Litewskiej*, Wilno 1849, s. 6. W czasach Tyszkiewicza archeologia była jeszcze rozumiana jako nauka ogólna, obejmująca między innymi etnografię, historię sztuki, historię kultury.
28. A. Riegl, *Nowoczesny kult...*, jw., s. 41-53.
29. Szczegółowe omówienie problemów związanych z tłumaczeniem tych terminów przedstawiłem w: J. Krawczyk, *Meble zabytkowe jako...*, jw., 33-34. O znaczeniu dychotomii dawność-teraźniejszość w najnowszych badaniach nad kulturą por. J. Szacki, *Dylematy historiografii idei oraz inne szkice i studia*, Warszawa 1991, s. 242-243.
30. Analizę poglądów A. Riegla na temat nowoczesności i roli, jaką ta formacja kulturowa odegrała w procesie kształtowania postaw konserwatorskich i rozwoju kultu pomników przeszłości przedstawiłem w: J. Krawczyk, *Teoria Aloisa Riegla i jej polska recepcja...*, jw., s. 70-71.
31. A. Riegl, *Nowoczesny kult...*, jw., s. 33. W rieglowskiej koncepcji *pomników dawności* wyraźnie dochodzą do głosu poglądy Johna Ruskina (1819-1900).
32. Od *pomników historycznych* odróżnia *pomniki dawności* to, że ich wartość „wtopia się nie w dzieło w jego pierwotnym stanie powstania, lecz w wyobrażenie o czasie, jaki upłynął od chwili jego powstania, który ujawnia się zmysłom w śladach jego dawności”; tamże, s. 32. O społecznym wymiarze odkrywania i kulturowania dawności, a także o znaczeniu tego typu zachowań dla procesu kształtowania poczucia tożsamości grupowej zob. B. Szacka, *Czas przeszły; pamięć, mīt*, Warszawa 2006, s. 48-49.
33. Do tego aspektu problematyki *Der Moderne Denkmalkultus* nawiązuje Jacques Boulet, uznając Riegla za prekursora rozważań poświęconych polityce pamięci; J. Boulet, *La mémoire d'Alois Riegl*, [w:] *Alois Riegl, Le culte moderne des monuments, sa nature, son origine*, Paris 1984, s. 7-27; por. także M.K. Talley Jr., *The Eye's Caress: Looking, Appreciation, and Connoisseurship*, [w:] *Historical and Philosophical Issues in the Conservation of Cultural Heritage*, Los Angeles, Washington 1995, s. 18-21.
34. Za typowy przykład takich relacji może być uznany stosunek wartości dawności do wartości nowości, który to problem powraca także w rozważaniach teoretyków współczesnych piszących o trudach godzenia wymogu autentyczności i wymogu integralności.
35. C. Brandi, *Teoria del restauro. Lezioni raccolte da L. Vlad Borrelli, Raspi Serra, G. Urbani, con bibliografia generale dell'autore*, Roma 1963; tenże, *Teoria restauracji*, Warszawa 2006.
36. C. Brandi, *Teoria restauracji*, jw., s. 23-24. Do rozważań nad istnieniem dzieła sztuki i nad drogami prowadzącymi do jego poznawania Brandi powraca w swojej kolejnej publikacji książkowej: „W odniesieniu do dzieł sztuki (i szerzej – estetyki) błąd pozytywizmu i zafalszowanego secentyzmu polega przede wszystkim na potraktowaniu dzieł sztuki jako przedmiotów istniejących poza świadomością człowieka”; tenże, *Les deux voies de la critique*, Paris-Bruxelles 1989, s. 48.
37. J. Dewey, *Arts as experience*, New York 1934 (w niniejszej pracy korzystałem z wydania polskiego: tenże, *Sztuka jako doświadczenie*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1975); C. Brandi, *Teoria restauracji*, jw., s. 24.
38. Takie ujęcie problemu daje podstawy do wyjaśnienia, dlaczego dziełami sztuki mogą zostać także przedmioty posiadające w swej strukturze cel funkcjonalny (np. dzieła architektury czy wytwory sztuki użytkowej); C. Brandi, *Teoria restauracji*, jw., s. 23-24.
39. Tamże, s. 25, 27 i n.; G. Basile, *Teoria e pratica del restauro in Cesare Brandi. Prima definizione dei termini*, Roma 2007, s. 106.
40. Radykalny charakter tego wniosku Brandi wzmacnia jeszcze stwierdzeniem, że poza świadomością odbiorcy dzieło sztuki nie tyle *istnieje*, co *trwa*. Restauracja rozumiana przez niego jako akt świadomości oznacza przejście dzieła sztuki od *trwania (istnienia potencjalnego)* do *pełni istnienia*; C. Brandi, *Teoria restauracji*, jw., s. 24.
41. Tamże, s. 24-26, 40 i n.
42. Tamże, s. 24-26, 46 i n. Zgodnie z założeniem, że o specyfice dzieła sztuki decyduje sposób jego postrzegania przez świadomość odbiorcy, Brandi przechodzi w swoich rozważaniach od tezy o dwubiegowości odbioru dzieła sztuki do tezy o dwubiegowości estetycznej i historycznej tego dzieła. Takie ujęcie tej problematyki znajduje odzwierciedlenie w opracowanej przez niego definicji restauracji; tamże, s. 25.
43. Posługując się pojęciem *instanza*, Brandi nawiązuje do kantowskiej teorii poznania i wprowadzonego przez niego rozróżnienia instancji poznawczych. Problematyka instancji poznawczych pojawia się także we współczesnej literaturze filozoficznej; por. A. Motyka, *Rozum i intuicja w nauce: zbiór rozpraw i szkiców filozoficznych*, Warszawa 2005.
44. C. Brandi, *Teoria restauracji*, jw., s. 26, 40, 46.
45. „Przedmiotu postrzeganego nie można oddzielić od procesu postrzegania. Zarówno jedno, jak i drugie odzwierciedla »rzeczywistość« wyłącznie na mocy aktywnego uczestnictwa osoby postrzegającej w pełnym i nieprzerwanym procesie życia”; C. Brandi, *Les deux voies...*, jw., s. 69.
46. Podana definicja restauracji odbiega w końcowym fragmencie od definicji opublikowanej w polskim tłumaczeniu *Teoria del restauro*. Nie wydaje się, by kwestią o kluczowym znaczeniu było dla Brandiego „oddziaływanie dzieła sztuki na przyszłość”. Wielokrotnie natomiast podkreślał, że odbiorca dzieła sztuki odczuwa nakaz moralny jego zachowania i przekazania przyszłym pokoleniom. We włoskiej definicji dostrzec można nie tylko zapowiedź późniejszych dyskusji o etyce zawodowej. Zwrot *trasmissione al futuro* (przekazanie przyszłości) otwiera pole dla interpretacji teorii Brandiego w duchu współczesnych koncepcji zachowania dziedzictwa kulturowego; por. C. Brandi, *Teoria del restauro*, jw., s. 34; tenże, *Teoria restauracji*, jw., s. 25, 53.
47. Tamże, s. 54.
48. „Praktyczne działania (...) nie są niczym innym jak aspektem praktycznym restauracji”; tamże, s. 54. Wobec takiego pojmowania restauracji za służebne zostają uznane nie tylko zabiegi konserwatorskie i restauratorskie dokonywane bezpośrednio na materii dzieła, ale także działania prowadzone w przestrzeni otaczającej to dzieło.
49. Tamże.
50. Tamże, s. 24, 30-34.
51. Tamże, s. 53-58.
52. Dzięki przetłumaczeniu *restauro preventivo* na *restauracja prewencyjna* podkreślona została odmienność tej koncepcji od współczesnego pojmowania konserwacji zapobiegawczej; por. I. Szmelter, *Spuścizna Cesare Brandiego w kontekście współczesnych teorii konserwatorskich*, [w:] *Konserwacja zapobiegawcza w muzeach*, Warszawa 2007, s. 17 i n.

53. Brandi wielokrotnie podkreśla, że tego typu przekształcenia mogą prowadzić do naruszenia optymalnych relacji między dziełem sztuki i odbiorcą, a tym samym mogą uniemożliwić pełną aktualizację tego dzieła w świadomości; C. Brandi, *Teoria restauracji*, jw., s. 41, 56-57, 102-103.

54. Działania podejmowane w celu zachowaniu materii dzieła sztuki zostały podporządkowane aktom świadomości, które przywracają to dzieło do pełni istnienia; tamże, s. 24, 54. Upřednio, na tej samej zasadzie, autor *Teoria del restauro* uznaje służebny charakter materii względem wyobrażenia, którego jest ona nośnikiem.

55. C. Brandi, *Les deux voies...*, jw., s. 32.

56. M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Warszawa 1986, s. 28.

57. Alois Riegl przewidywał, że w przyszłości coraz większe znaczenie odgrywać będzie *wartość dawności* (*Alterswert*). W uzasadnieniu wskazywał między innymi na jej „demokratyczny” charakter, zwracał uwagę, że w odróżnieniu od *wartości historycznej* może być ona dostrzegana także przez osoby niewykształcone („Tymczasem *wartość dawności* rości sobie prawo do oddziały-

wania na wielkie masy ludzkie”); A. Riegl, *Nowoczesny kult...*, jw., s. 41 i n. Powracając raz jeszcze do kwestii polskiego przekładu terminologii Riegla, warto zwrócić uwagę na fakt, że dzisiejsza ocena aktualności jego poglądów jest w dużym stopniu uzależniona od sposobu, w jaki tłumaczy się pojęcie *Alterswert*. Jeśli wprowadzimy określenie *wartość starożytnicza*, jego rozważania jawią się jako anachroniczne. Jeśli natomiast uznamy, że bliższa intencjom Riegla jest *wartość dawności* i przez pryzmat tego pojęcia spojrzymy na najnowsze dzieje ochrony dziedzictwa kulturalnego, skłonni będziemy uznać jego prognozy za spełnione (por. przyp. 27, 30).

58. Zdaniem Brandiego instancja estetyczna może stracić swój prymat tylko wtedy, jeśli dzieło sztuki zostało zredukowane do stanu ruiny, gdy niemożliwa jest już reintegracja jego jedności potencjalnej; C. Brandi, *Teoria restauracji*, jw., s. 41.

59. Z podobnym maksymalizmem wypowiadał się Brandi na temat sensu twórczości artystycznej: „Dzieło sztuki jest wysiłkiem największym spośród tych wszystkich, które podejmuje człowiek, by wznieść się ponad przemijalność własnego istnienia”; C. Brandi, *Les deux voies...*, jw., s. 242-243.

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 voivodship 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 proce-

dures, 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.