ale naszych *własnych* fetyszy.[5] Ta taktyka, z konieczności osobista, nadałaby kolekcjonowanym przedmiotom raczej siłę przywiązywania niż samą tylko zdolność pouczania czy informowania. Jeszcze raz artefakty z Afryki czy Oceanii mogłyby stać się *objets sauvages*, źródłem fascynacji zdolnym wprawić w zakłopotanie. Widziane jako niepoddające się klasyfikacji, mogłyby nam przypominać o naszym *braku* zdolności posiadania siebie (self-possession), o sztuczkach, do których się uciekamy usiłując gromadzić świat wokół siebie.

Przełożyła Joanna Iracka

PRZYPISY

[1] O kolekcjonowaniu jako strategii dyktowanej pożądaniem zobacz też bardzo sugestywny katalog (Hainard i Kaehr 1982) wystawy zatytułowanej „Pasja kolekcjonowania", prezentowanej przez Musée d'Ethnogarphie w Neuchâtel od czerwca do grudnia 1981. Ta analityczna kolekcja była próbą siły refleksyjnej muzeologii. O kolekcjonowaniu i pożądaniu zobacz też błyskotliwą analizę American Museum of Natural History, kondycji człowieka amerykańskiego i zagrożenia dekadencją w latach 1908–1936, dokonaną przez Donnę Haraway. W swej pracy sugeruje ona, że pasja kolekcjonowania, przechowywania i wystawiania jest wyrażana w sposób charakterystyczny dla każdego rodzaju oraz dla danego okresu historycznego. Beaucage, Gomilia i Vallée (1976) prowadzą krytyczne rozważania na temat złożonego doświadczania przedmiotów przez etnografa.

[2] Esej Waltera Benjamina *Rozpakowując moją bibliotekę* (1969:59–68) jest spojrzeniem refleksyjnego entuzjasty. Kolekcjonowanie staje się sztuką życia blisko spokrewnionego ze wspomnieniami, obsesją, z ocalaniem porządku z nieporządku. Benjamin widzi przypadkowość (i przynosi mu ona pewną przyjemność) subiektywnej przestrzeni wytworzonej przez kolekcję. „Każda pasja jest na granicy chaosu, lecz pasja kolekcjonera graniczy z chaosem wspomnień. Nawet więcej: przypadek, los, które na moich oczach przenikają przeszłość są potajemnie obecne w zamęcie książek. Bo czymże jest ta kolekcja, jeśli nie bałaganem, w którym przyzwyczajenie tak się zadomowiło, że może ona sprawiać wrażenie porządku? Wszyscy słyszeliście o ludziach, którzy po utracie swoich książek stali się inwalidami, o tych, którzy aby je zdobyć stali się przestępcami. Są to dziedziny, w których każdy porządek jest chwiejnym aktem krańcowej przypadkowości." (s. 60)

[3] To, w jaki sposób rozumiem rolę fetysza jako oznaki inności w intelektualnej historii Zachodu – od De Brossesa do Marksa, Freuda i Deleuze'a – w znacznym stopniu zawdzięczam w większości nie publikowanej pracy Williama Pietza; zobacz *The Problem of the Fetish, I* (1985).

[4] Publikacje artykułujące kulturalizm etnograficzny i formalizm estetyczny to: Sieber 1971, Price i Price 1980, Vogel 1985 i Rubin 1984. Dwie pierwsze z wymienionych prac dowodzą, że sztuka może być zrozumiana (a nie zaledwie doceniona) jedynie w swym naturalnym kontekście. Vogel i Rubin twierdzą natomiast, że wartości estetyczne przekraczają swą pierwotną, lokalną artykulację, że „arcydzieła" oddziaływują na uniwersalną lub przynajmniej ponadkulturową ludzką wrażliwość. Pewien pogląd na to, jak często niewspółmierne kategorie, takie jak „doskonałość estetyczna", „zastosowanie", „unikalność", „wiek" i tym podobne, dyskutowane są przy podejmowaniu prób przypisania autentycznej wartości wyrobom plemiennym daje sympozjum na temat „Autentyzm w sztuce afrykańskiej", zorganizowane przez czasopismo „African Arts" (Willett i in. 1976), które nie przyniosło żadnych rozstrzygnięć.

[5] O postfreudowskim rozmumieniu fetyszy zobacz też Leiris 1929, 1946; o radykalnych możliwościach teorii fetyszy zobacz pracę Pietza 1985, czerpiącego z Deleuze'a; natomiast o perwersyjnym rozumieniu fetyszy przez skruszonych semiologów (*punctum*), które w ich ujęciu mają ściśle osobiste znaczenie nieformowane przez zapis kulturowy („studium") zobacz Barthes 1980. Gomila (1976) analizuje etnograficzną kulturę materialną w tych surrealistyczno-psychoanalitycznych perspektywach.

BIBLIOGRAFIA

Ames, Michael. 1986. *Museums, the Public, and Anthropology: A Study in the Anthropology of Anthropology*. Vancouver: University of British Columbia Press.

Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire*. Tłum. Richard Howard jako *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang, 1981.

Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objects*. Paris: Gallimard.

Beaucage, Pierre, Jacques Gomilia, i Lionel Vallee. 1976. *L'experience anthropologique*, s. 71–133. Montréal: Presses de l'Universite de Montréal.

Becker, Howard. 1982. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.

Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations*, wyd. Hannah Arendt. New York: Schocken Books.

Bunn, James. 1980. *The Aesthetics of British Mercantilism*, „New Literary History" 11:303–321.

Chapman, William. 1985. *Arranging Ethnology: A. H. L. F. Pitt Rivers and the Typological Tradition*, (w:) *History of Anthropology*. Vol. 3, *Objects and others*, wyd. George Stocking, s.15–48. Madison: University of Wisconsin Press.

Clifford, James. 1986. *On Ethnographic Allegory*, (w:) *Writing Culture*, wyd. James Clifford and George Marcus, s. 98–121. Berkeley: University of California Press.

Coe, Ralph. 1986. *Lost and Found Traditions: Native American Art: 1965–1985*. Seattle: University of Washington Press.

Cole, Douglas. 1985. *Captured Heritage: The Scramble for Northwest Coast Artifacts*. Seattle: University of Washington Press.

Defert, Daniel. 1982. *The Collection of the World: Accounts of Voyages from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries*, „Dialectical Anthropology" 7: 11–20.

Dias, Nelia. 1985. *La fondation du Musée d'Ethnographie du Trocadéro (1879–1900): Un aspect de l'histoire institutionelle de l'anthropologie française*. Thesis, troisième cycle, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris.

Fabian, Johannes. 1983. *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*. New York: Columbia University Press.

Feest, Christian. 1984. *From North America*, (w:) *Primitivism in Twentieth Century Art*, wyd. William Rubin, s. 85–95. New York: Museum of Modren Art.

Fenton, James. 1984. *Children in Exile: Poems 1968–1984*. New York: Random House.

Fisher, Phillip. 1975. *The Futures Past*, „New Literary History" 6(3):587–606.

Gomila, Jacques. 1976. *Objectif, objectal, objecteur, objecte*, (w:) Pierre Beaucage, Jacques Gomila i Lionel Vallée, *Lexperience anthropologique*, s. 71–133. Montréal: Presses de l'Universite de Montréal.

Graburn, Nelson. wyd. 1976. *Ethnic and Tourist Arts*. Berkeley: University of California Press.

Greimas, A. J., i François Rastier. 1968. *The Interaction of Semiotic Constraints*, „Yale French Studies" no. 41:86–105.

Guidieri, Remo, i Francesco Pellizzi. 1981. *Editorial*, „Res" 1:3–6.

Haacke, Hans. 1975. *Framing and Being Framed*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.

Hainard, Jacques, i Rolland Kaehr, wyd. 1982. *Collections passion*. Neuchâtel: Musee d'Ethnographie.

Handler, Richard. 1985. *On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine*, (w:) *History of Anthropology*. Vol. 3, *Objects and Others*, wyd. George Stocking, s. 192–217. Madison: University of Wisconsin Press.

Haraway, Donna. 1985. *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden, New York City, 1908–1936*, „Social Text", Winter: 20–63.

Hiller, Susan. 1979. *Review of „Sacred Circles: 2,000 Years of North American Art"*, „Studio International", Dec.: 8–15.

Honour, Hugh. 1975. *The New Golden Land*. New York: Pantheon.

Jameson, Fredric. 1981. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press.

Jamin, Jean. 1982. *Objects trouves des paradis perdus: A propos de la Mission Dakar–Djibouti*, (w:) *Collections passion*, wyd. J. Hainard and R. Kaehr, s. 69–100. Neuchâtel: Musée d'Ethnographie.

Jules-Rosette, Benetta. 1984. *The Messages of Tourist art*. New York: Plenum.

Leiris, Michel. 1929. *Alberto Giacometti*, „Documents", 1:(4)209–211. Tłum. J. Clifford w „Sulfur", 15(1986):38–41.

Leiris, Michel. 1946. *L'age d'homme*. Paris: Gallimard. Tłum. Richard Howard jako *Manhood*. Berkeley: North Point Press, 1985.

Macpherson, C. B. 1962. *The Political Theory of Possessive Individualism*. Oxford: Oxford University Press.

Mullaney, Steven. 1983. *Strange Things, Gross Terms, Curious Customs: The Rehearsal of Cultures in the Late Renaissance*, „Representations", 3:40–67.

Pietz, William. 1985. *The Problem of the Fetish, I*, „Res", 9 (Spring): 5–17.

Pomian, Krzysztof. 1978. *Entre l'invisible et visible: La collection*, „Libre", 78(3):3–56.

Price, Sally, i Richard Price. 1980. *Afro-American Arts of the Suriname Rain Forest*. Berkeley: University of California Press.

Pye, Michael. 1987. *Whose Art Is It Anyway?*, „Connoisseur", March:78–85.

Rabassa, Jose. 1985. *Fantasy, Errancy, and Symbolism in New World Motifs: An Essay on Sixteenth-Century Spanish Historiography*, rozprawa doktorska, University of California, Santa Cruz.

Rubin, William, wyd. 1984. *Primitivism in Modern Art: Affinity of the Tribal and the Modern*. 2 vols. New York: Museum of Modern Art.

Saisselin, Rémy. 1984. *The Bourgeois and the Bibelot*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Sieber, Roy. 1971. *The Aesthetics of Traditional African Art*, (w:) *Art and Aesthetics in Primitive Societies*, wyd. Carol F. Jopling, s. 127–145. New York: Dutton.

Stewart, Susan. 1984. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Vogel, Susan. 1985. *Introduction*, (w:) *African Masterpieces from the Musée de l'Homme*, s. 10–11. New York: Harry Abrams.

Willett, Frank i in. 1976. *Authenticity in African Art*, „African Arts", 9(3):6–74 (specjalny wybór).

Williams, Elizabeth. 1985. *Art and Artifact at the Trocadero*, (w:) *History of Anthropology*. Vol. 3, *Objects and Others*, wyd. George Stocking, s. 145–166. Madison: University of Wisconsin Press.

Tajemnica butów, czyli pochwała muzeum*

Wojciech Michera

Wokół tej pary wieśniaczych trzewików nie ma dokładnie nic, co mogłoby określić miejsce, w którym się znajdują: nic poza nieokreśloną przestrzenią. Choćby grudki ziemi z pola lub ścieżki, wskazującej że były używane. Para wieśniaczych trzewików i nic więcej. A tymczasem...

W ciemnej intymności wnętrza buta zapisane jest zmęczenie spracowanych nóg. W ciężkiej prostocie i solidności trzewika zamknięty jest powolny i wytrwały marsz poprzez pola, wzdłuż zawsze do siebie podobnych bruzd, rozciągniętych daleko na wietrze. Skóra naznaczona jest tłustą i wilgotną ziemią. Pod podeszwami rozciąga się samotność wiejskiej drogi, gubiącej się wieczorem. (...)[1].

Wbrew wrażeniu, które można w pierwszej chwili odnieść, nie są to słowa egzaltowanego etnografa, lecz tekst filozoficzny: próba hermeneutycznego aktu zrozumienia. Jej autorem jest Martin Heidegger, który podjął w ten sposób malarskie dzieło Vincenta van Gogha.

Gdy po raz pierwszy przeczytałem ten tekst, przypomniało mi się zdarzenie, które jako młody człowiek przeżyłem w jednym z muzeów archeologicznych. Byłem wówczas początkującym licealistą i miłośnikiem wszelkich starożytności, z zapałem więc przemierzałem kolejne sale pełne zabytków. Wśród nich szczególne zainteresowanie wzbudził we mnie jeden: stare, zniszczone, średniowieczne buty; strzęp skóry raczej, ledwie usiłujący odtworzyć pierwotny swój kształt. Ku zniecierpliwieniu towarzyszących mi osób kontemplowałem je przez długi czas, bo wzbudziły we mnie coś więcej niż zwykłe, naukowe zainteresowanie: moje młodzieńcze myśli, choć nie tak głębokie i subtelne jak opis niemieckiego filozofa, podążały w podobnym co on kierunku.

Podobne doświadczenia spotykały mnie jeszcze wiele razy; pamiętam choćby długie tygodnie spędzane w Biskupinie, gdzie w samotności oddawałem się archeologicznym medytacjom. Skończyły się jednak, gdy archeologią zająłem się profesjonalnie. Dla ambitnego studenta muzeum stało się przede wszystkim zbiorem materiałów naukowo-dydaktycznych, rodzajem laboratorium, w którym doświadczenie (*experientia*) ustąpiło miejsca eksperymentowi (*experimentum*). Młodzieńcza, naturalna wrażliwość hermeneutyczna odżyła we mnie dopiero wtedy, gdy – po skończeniu studiów i rezygnacji z zawodu archeologa – stałem się na powrót amatorem. Znów oddaję się kontemplacji zniszczonych butów i spróchniałych bierwion starożytnej ulicy.

Tyle wspomnienia. Czy są one śladem jakiejś rzeczywistej dwoistości doświadczenia muzealnego?

* * *

Przyjmijmy wstępną hipotezę, że muzeum (jako zdarzenie, a nie instytucja), pełni funkcję naśladowczą, że ma charakter *mimetyczny*. Jest próbą stworzenia pewnego związku, relacji między dzisiejszym obserwatorem a dawnym wydarzeniem, faktem albo przedmiotem. Sala muzealna jest przestrzenią wydzieloną, wyodrębnioną ze świata widza, w sposób przypominający nieco teatr. Mimetyczność wystawy muzealnej dąży najczęściej do urealnienia dawnej sytuacji; dążeniu temu towarzyszy jednak zawsze świadomość sztuczności przedsięwzięcia, jego umowności, *niepełnej prawdziwości*. Nawet jeśli wystrój zrekonstruowanej chaty jest oryginalny, a w przeniesionym do muzeum grobie leży prawdziwy nieboszczyk, pamiętamy, że nie przyszliśmy tu ani w odwiedziny do przyjaciół, ani złożyć kwiatów na mogile bliskiego. Mamy więc do czynienia z rzeczywistością, jak powiedziałby Bruno Schulz, zdegradowaną, niekompletną.

Pozostając w kręgu pojęć Schulza można by uznać, że twórczość muzealna, rozumiana jako *mimesis*, jest tylko demiurgiczną uzurpacją, że nie tworzy realnego bytu. Celem pracy muzealnika jest zatem eliminowanie owej sztuczności, *niepełnej prawdziwości*, pojmowanej jako brak, wada, ułomność. Celem, którego w pełni osiągnąć się nie da.

Ale nie wszystko jest tu jasne. Status zjawiska muzealnego, które pojawia się dzięki *mimesis*, nie jest oczywisty. Nie można bowiem powiedzieć, czy mimetyczne doświadczenie muzealne jest przeniesieniem widza w (od)tworzoną sytuację minioną, czy też przeniesieniem tej sytuacji w rzeczywistość dzisiejszego obserwatora (a wątpliwość ta jest tylko pozornie jałowym dzieleniem włosa na czworo). Wynika zaś z tego, że nie wystarcza potoczne rozumienie pojęcia *mimesis*, aktywności naśladowczej; trzeba zatem poświęcić mu więcej uwagi. Ponieważ jednak nie ma tu miejsca, by referować całą bogatą, filozoficzną i antropologiczną literaturę tematu, odwołam się tylko do klasyków: Platona i Arystotelesa.

Platon uważał, jak wiadomo, że wszelka ludzka twórczość ma charakter mimetyczny, zawsze bowiem wzorcem dla niej są *idee*. Cały świat zmysłowy jest ich kopią. Wszystkie ludzkie wytwory, każdy stół, łóżko czy też but, im zawdzięczają swe istnienie. Pisze Platon w X księdze *Państwa*, że poszczególnych stołów albo butów jest wiele, lecz po jednym tylko dla nich wzorcu. Z konieczności kopie są zawsze ułomne, choć oczywiście mogą być wśród nich lepsze i gorsze (tak jak lepszy i gorszy bywa szewc).

Z twórczością artystyczną jest jeszcze gorzej. Oddajmy głos samemu Sokratesowi:

Łóżko, czy je tam ktoś na ukos ogląda, czy na wprost, czy z którejkolwiek strony, nie różni się samo od siebie, czy też nie różni się wcale, ale jego wygląd wciąż się zmienia. (...) Do czego zmierza malarstwo w każdym wypadku? Czy do rzeczywistości, żeby naśladować ją samą, jaka ona jest, czy też do wyglądu - jak ona się przedstawia? Malarstwo jest naśladowaniem widoku czy naśladowaniem prawdy?[2]

Ani Sokrates, ani przekonany przez niego rozmówca, nie mają wątpliwości: naśladownictwo malarskie dotyka wyłącznie, zaledwie, sfery doksycznej, mniemanej, a nigdy nie jest rzeczywistym poznaniem, zbliżeniem do prawdy. Już stolarz albo szewc są, jak mówiliśmy, naśladowcami, ale naśladowcami pierwszego, można rzec, stopnia. Platon nie odmawia im zatem tytułu wykonawcy i twórcy. Malarz jest naśladowcą dalszego stopnia, bo wykonuje zaledwie kopię kopii:

Począwszy od Homera wszyscy poeci uprawiają naśladownictwo i stwarzają widziadła dzielności i innych rzeczy, o których piszą, a prawdy nie dotykają. W ten sposób właśnie malarz, nie słysząc nic na temat szewstwa, będzie wytwarzał buty, które wydadzą się prawdziwe tym tylko, którzy nie więcej słyszeli o szewstwie niż on, i którzy sąd wydają na podstawie kolorów i pozorów.

Malarz zatem, to

twórca widziadeł, naśladowca, nie zna się wcale na rzeczywistości, a tylko na wyglądzie (*doksa*).[3]

Bardziej skomplikowana jest sprawa *mimesis* w ujęciu Arystotelesa. Wprowadzona przez niego zmiana pozwala na odejście od zasady, że naśladownictwo – jako prosta kopia, powtórzenie wobec tożsamości – zawsze będzie oddalaniem się od wzorca.

Podstawowym tekstem Arystotelesa na ten temat jest *Poetyka:*

Tragedia jest naśladowczym przedstawieniem akcji (...). A zatem: naśladowczym przedstawieniem akcji (*praxis*) jest fabuła (*muthos*), przez którą rozumiem tu (artystycznie) uporządkowany układ zdarzeń (1449b)[4].

Kapitalne znaczenie ma powiązanie *mimesis* z *muthos*. Integralnym elementem *mimesis* staje się uporządkowanie faktów, ich ułożenie w intrygę, *ukosmicznienie*. *Mimesis* z perspektywy *muthos* staje się dynamiczna, „jest aktywnością, i to aktywnością, która uczy" [5]. Rzecz już nie w skopiowaniu uprzedniej rzeczywistości, lecz raczej, według słów Paula Ricoeura, w jej *przerwaniu*, dokonaniu wyrwy otwierającej przestrzeń fikcji. Posłuchajmy jeszcze raz, nieco dłuższego tym razem, fragmentu *Poetyki*:

Skoro zatem poeta jest naśladowcą, podobnie jak malarz i rzeźbiarz, jego naśladowcza twórczość musi z natury rzeczy dotyczyć jednego z trzech rodzajów przedmiotów: albo rzeczywistości takiej, jaka była lub jest (realnej), albo takiej, o jakiej się mówi lub myśli, że jest (pomyślanej), albo takiej, jaka powinna być (idealnej). Środkiem wyrażenia tego przedmiotu jest natomiast język poetycki, który może zawierać metafory, glosy oraz inne, liczne środki stylu, na jakie godzimy się u poetów. **Zupełnie inna jest przy tym zasada poprawności w sztuce poetyckiej niż w polityce lub w jakiejś innej sztuce** (np. w rzemiośle – przyp. i podkr. WM). (...) Jeśli więc poeta podjął się naśladowania, lecz nie przeprowadził go należycie ze względu na swą nieudolność, popełnia błąd istotny dla sztuki poetyckiej. Jeśli natomiast przedstawi coś niewłaściwie, jak np. konia, który podnosi jednocześnie obie

* Tekst wygłoszony na sesji poświęconej problematyce muzealnej zorganizowanej przez Muzeum Śląskie w Katowicach w kwietniu 1991

Etnologii i Antropol... Biblioteka...

prawe nogi, lub coś, co byłoby błędem z punktu widzenia medycyny czy jakiejś innej sztuki (np. szewstwa – WM), jego błąd nie dotyczy istoty sztuki poetyckiej. (...) Mówi się: poeta popełnił błąd, ponieważ przedstawił rzeczy niemożliwe. Tymczasem jest to dopuszczalne, jeśli dzięki temu osiągnie cel właściwy sztuce (...). Mniejszy to przecież błąd, jeśli artysta nie wie, że sarna nie ma rogów, niż jeśli ją przedstawi w sposób nienaśladowczy (czyli nieartystyczny – przyp. tłum.). Jeśli z kolei stawia się poecie zarzut, że przedstawiona przez niego rzeczywistość nie odpowiada prawdzie, można go odeprzeć w następujący sposób: być może przedstawił ją taką, jaka być powinna (idealną). (1460b)

Arystoteles daje więc artystom zupełnie inne możliwości niż Platon. Tym, co według niego oni tworzą, nie są – to prawda – *same rzeczy*. Ale nie oznacza to deprecjacji dzieła sztuki. Pojawia się tu bowiem relacja pośrednicząca: „jak-gdyby" [6]; dzięki niej artysta uwalnia się od ciężaru, którego być może wcale nie chciał brać na siebie.

Relacja ta, „jak-gdyby" (*comme-si*), umożliwia rozpoczęcie aktywnej penetracji w głąb rzeczywistości, bowiem jeżeli artystyczna *mimesis* zawiera też *muthos*, to dzieło malarza, rzeźbiarza lub poety jest nie tylko odbiciem (w X księdze *Państwa* pojawia się porównanie obrazu do odbijającego tylko wyglądy lustra), ale także *interpretacją*. Rzeczywistość, którą artysta naśladuje (*mimesis*), jest mu nie tylko dana, ale i *zadana*.

Naśladownictwo w ujęciu Arystotelesa jest zatem zjawiskiem złożonym. Ricoeur wyróżnia w nim trzy aspekty, kolejne w stosunku do siebie.

Mimesis I ma charakter paradygmatyczny: realne życie jest wzorcem dla poezji. Jest to ten aspekt, który dostrzegał Platon.

Mimesis II (kluczowa dla całości aktu twórczego) jest syntagmatyczna: poezja jawi się tu jako aktywność konfiguracyjna, porządkuje to, co w wymiarze życia jest przypadkiem. Związek z realnością wynika z pośrednictwa struktury „jak-gdyby", struktury o charakterze *otwierającym*.

Mimesis III jest konsekwencją *mimesis II*; jest to aspekt, który włącza do sfery aktu twórczego odbiorcę; do tej sprawy jednak wrócimy nieco dalej.

Sądzę, że te dwie koncepcje, platońska i arystotelesowska (ta druga poddana pewnej interpretacji), mogą być bardzo pomocne w naszych próbach określenia *mimesis* jako podstawy zdarzenia muzealnego.

Możemy zatem traktować zdarzenie to po platońsku: jako naśladowanie tego, co niegdyś istniało naprawdę, próbę zbliżenia się do ideału, choć próbę zawsze mniej lub bardziej nieudaną. Poszczególne elementy stworzonej sytuacji muzealnej są wprawdzie oryginalne, ale w całości jest ona tylko kopią. Jej wartość to stopień podobieństwa do oryginału; w istocie liczy się tylko on, oryginał.

W tym ujęciu widza należy umieścić w kontekście oryginału, przenieść w rzeczywistość minioną; kontekst aktualny, związany ze światem widza, jest nieistotny, wręcz szkodliwy.

Inną stroną tak rozumianego muzeum jest jego instruktażowość i swoista depersonalizacja: zabytek, wystawa, jest zawsze przykładem *czegoś*: tak mieszkano, tak lepiono garnki, takie robiono wycinanki – przy czym użyta tu forma bezosobowa nie jest przypadkiem. W gruncie rzeczy bowiem w takim muzeum nie jest ważny *ten* garnek, *ta* chata, *ten* twórca ludowy: to tylko przykłady. Ich znaczenie polega wyłącznie na wskazywaniu wzorców, na idealizacji. Zawsze można je zastąpić, jeden cep drugim, nawet twórcę ludowego, bo ważna jest tylko *cepowość* i *ludowość* jako pewna funkcja.

Należy zatem postawić pytanie, co się stanie, co nowego pojawi się w sytuacji muzealnej, gdy w *mimesis* dostrzeżemy nie tylko działanie paradygmatyczne – mniej lub bardziej udolne kopiowanie wzorca, lecz także syntagmatyczne, konfiguracyjne – nadające ład żywiołowi, czyli życiu przepełnionemu nieskończoną potencjalnością. Otóż muzeum stanie się wtedy przestrzenią twórczą, przestrzenią aktywnej penetracji rzeczywistości.

Owa nieunikniona sztuczność, odczuwana poprzednio jako bolesna konieczność wszelkich przedsięwzięć muzealnych, teraz okazuje się zaletą – jak w każdej zresztą sztuce, na przykład malarskiej albo poetyckiej, z natury przecież sztucznej. W czynności naśladowczej nie próbujemy już przecież rywalizować z domniemaną, nieogarnioną sytuacją wzorcową, beznadziejnie rywalizować co do stopnia realności. Pełnię i ciągłość *życia* zastępujemy cząstkowością i dyskretnością naszej konfiguracji. Jest to zarazem rezygnacja z pretensji do quasi-magicznego przenoszenia się „tam", w tamten kontekst. Nie zrywamy kontaktu z „tu", z horyzontem naszego życia. W zdarzeniu muzealnym ulega on jednak poszerzeniu, musi otworzyć się na obcy kontekst zjawiska, które napotkał. Jest to jedyny sposób zachowania głęboko rozumianego autentyzmu całego przedsięwzięcia.

Na czym jednak polega ten autentyzm? Otóż nie jest to już tylko zgodność, adekwatność rekonstrukcji i oryginału (choć i tego aspektu pomijać nie można, bo przecież nie chodzi tu o jakieś subiektywistyczne psychologizowanie); autentyzm, o którym mowa, nabiera waloru *symboliczności*. Oznacza to przede wszystkim odrzucenie złudzeń o jakimkolwiek bezpośrednim, prostym kontakcie z odtworzoną rzeczywistością. Owa rzeczywistość zawsze jest skryta poza symbolem. Symbol nie jest jednak pośrednikiem ograniczającym nasze spojrzenie, przeciwnie: to środek, medium, wspierający nasze zmysły, otwierający je, budzący. Bez niego tamten horyzont rzeczywistości byłby dla nas w ogóle nieobecny.

Nasze otwarcie następuje nie mimo tego pośrednictwa, ale właśnie dzięki niemu. Symbol nie dlatego wkracza w nasze poznanie, że innych środków już nie mamy (jak z jedynym zachowanym zdjęciem nieżyjącego lub nieobecnego człowieka); jest on niezbędny nawet wtedy, gdy zdarzenie muzealne dotyczy czegoś, co ciągle istnieje. "Żadne trzewiki wieśniacze nie są prawdziwsze od tych z obrazu van Gogha" – napisał pewien filozof komentujący słowa Heideggera[7]. Ma rację Platon, że namalowanych butów nie da się założyć, że szewc mógłby mieć do nich zastrzeżenia – zawierają one wymiar fikcji; ale dzięki temu właśnie, dzięki zawieszeniu owego bezpośredniego odniesienia do rzeczywistości, możliwe jest otwarcie na inny jej wymiar. Otwarcie to ma charakter symboliczny.[8]

Autentyzm symboliczny to sformułowanie tylko pozornie paradoksalne. W zdarzeniu muzealnym ma ono specjalne zastosowanie. Tym bowiem, co wyróżnia prawdę symboliczną, jest jej dynamiczność, *ekstatyczność*. Nie można bowiem o niej powiedzieć, że *jest* (gotowa), ona jest *odkrywana*. Nie tkwi w dziele, lecz jest przez nie wywoływana, ewokowana, by nie powiedzieć: prowokowana; wobec niego dopiero się ujawnia. Ma zatem charakter egzystencjalny, bo z biernego „wystawiania" czyni „zdarzenie", a z widza – jego uczestnika.

Taki jest właśnie sens naszej obecności w muzeum. Unikamy w ten sposób naprawdę paradoksalnej sytuacji, gdy widz w muzeum jest z jednej strony niewątpliwie niezbędny, z drugiej, wobec platońskiego dążenia do prawdy o charakterze obiektywnym, zupełnie niepotrzebny. Jeśli sytuacja muzealna rozumiana jest jako kopiowanie rzeczywistości, widz jest tylko dodatkiem. On sam może wprawdzie odnieść w muzeum różnorakie korzyści, ale dla dzieła muzealnego jest zbędny, jest wobec niego *zewnętrzny*.

Tymczasem, gdy prawda muzealna rozumiana jest w wymiarze symbolicznym, następuje realne włączenie widza, jako uczestnika, w muzealne *uniwersum*. Widz staje się jego integralną częścią.

Na koniec potrzebne są dwa zastrzeżenia. Po pierwsze, wbrew może nastrojowi tych uwag, nie sądzę, by muzeum typu „platońskiego" nie miało racji istnienia. Rzecz w tym tylko, by uświadomić sobie jego cele i fakt, że nie są one dla zjawiska muzealnego czymś oczywistym i przyrodzonym.

Po drugie, nie należy rozumieć moich uwag w kategoriach psychologicznych. Choć w zdarzeniu muzealnym jest oczywiście miejsce na emocje i przeżycie, to prawda symboliczna nie może być zrelatywizowana i zredukowana do ludzkiej psychiki. Buty van Gogha, jak i buty z muzealnej gabloty, są nie tylko źródłem wzruszenia, ale i poznania. Tyle, że jest to poznanie o specjalnym charakterze: nie tylko informuje, ale i angażuje, ma wymiar egzystencjalny.

Muzeum może być miejscem wtajemniczenia.[9]

PRZYPISY

[1] M. Heidegger, *L'origine de l'oeuvre d'art*, w: *Chemins qui ne mènent nulle part*, (*Holzwege*) trad. W. Brokmeier, Paris 1962, s. 33–34

[2] Platon, *Państwo*, ks. X, przeł W. Witwicki, Warszawa 1990

[3] ib. W miejscach, gdzie przekład W. Witwickiego staje się zupełnie niezrozumiały, poprawiam go.

[4] Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, przeł. H. Podbielski, Warszawa 1988

[5] P. Ricoeur, *Temps et récit*, t. I, Paris 1983, s. 60

[6] Na temat relacji „jak-gdyby" (*comme-si*) zob. R. Kearney, *Poétique du possible. Phénoménologie hermeneutique de la figuration*, Paris 1984; por. też P. Ricoeur, op. cit., s. 101n

[7] L.-M. Chauvet, *Symbole et sacrement. Une relecture sacramentelle de l'existence chretienne*, Paris 1987, s. 124

[8] Por. P. Ricoeur, *La fonction herméneutique de la distanciation*, w: F. Bovon i G. Rouiller (red.), *Exegesis*, Neuchatel–Paris 1975 (tłum. polskie: *Hermeneutyczna funkcja dystansu*, w: *Język, tekst, interpretacja*, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989).

[9] Próbą praktycznego zastosowania przedstawionej tu koncepcji „zdarzenia muzealnego" były warsztaty antropologiczne – Biskupin'91, Biskupin'92 oraz Czarne'92 – które prowadziłem z uczniami z XVII Społecznego Liceum Ogólnokształcącego w Warszawie. Sprawozdanie z nich przedstawię w jednym z najbliższych numerów „Kontekstów".

O „Epitafium i siedmiu przestrzeniach"
rozmowa z Jackiem Sempolińskim

Zbigniew Benedyktowicz

Z.B.: Panie Profesorze, brał Pan udział w pamiętnej wystawie przygotowanej przez Janusza Boguckiego i Ninę Smolarz "Epitafium i siedem przestrzeni" w Zachęcie. Wystawa ta spotkała się z różnym przyjęciem. Obok licznych entuzjastów miała też i swoich przeciwników. Zarzucano jej, m.in. że manipulowała pracami artystów, że wtłoczyła je w gorset, czy też ramy jednego tematu. Czym była dla Pana, jako dla uczestnika, ta wystawa? Jaka jest Pańska opinia, teraz, już z dystansu, w tej sprawie?

J.S.: Na wystawie w Zachęcie doszedł do głosu z siłą jakby największą w porównaniu z dotychczasowymi wystawami pewien aspekt sztuki współczesnej czy może powiedzmy ogólniej: Sztuki — współcześnie w niej jakby najsilniejszy, najbardziej twórczy. Mianowicie, nastąpiło w niej przeniesienie twórczości artystycznej, zjawisk artystycznych z pola estetyki (powiedzmy, w przybliżeniu oczywiście) na pole antropologii. Nie jestem antropologiem, nie miałem z tym wiele wspólnego, wobec tego nie mogę tego głębiej rozwijać. Chciałbym tu tylko zasygnalizować: jak ja rozumiem taką „antropologiczność" zjawiska twórczości. Dlaczego sztuka i twórczość zbliżają się do antropologii? Co w twórczości artystycznej upoważnia do tego, żeby włączyć ją w ten obszar antropologii? Otóż uważam, że twórczość jest rzeczą podwójną. Mamy tu do czynienia z dwoma zjawiskami: przyczyny, pochodzenie, źródła twórczości, sztuki oraz ich istnienie w obiegu ludzkim, szerszym. Mogę powiedzieć, że ta podwójność, leżąca u podstaw aktu twórczego, istnieje pewno we wszystkich dziedzinach sztuki, ale ja biorę odpowiedzialność za słowo w dziedzinie malarstwa. U podstaw leżą więc jak gdyby dwa sprzeczne motywy: po pierwsze twórczość jako taka, jako jedna z sił władających człowiekiem, jako przedstawicielem gatunku, oraz coś innego, to znaczy coś, co nie jest twórczością, a co jest rzeczywistością, oczywiście w szerszym rozumieniu rzeczywistością, której człowiek sam jest częścią. W której istnieje. Z tych dwu źródeł twórczość czerpie swoje soki. Rzeczywistość otaczająca, w której człowiek tkwi i jest nią przeniknięty jest siłą, oraz ta już szczególna i poszczególna w człowieku siła, jaką jest twórczość, też jest siłą sprawczą. Z tych dwu sił powstaje kreacja artystyczna.

I teraz drugi aspekt: istnienie w obiegu, też według takiej swoistej podwójnej zasady się odbywa: pierwsze – ja i moja kreacja, a po drugie – ja w służbie. Z rzeczywistości pochodzę, rzeczywistości oddaję. Między nimi jest bardzo ścisła koniunkcja i bardzo trudno je rozdzielić, gdzie się jedna rola kończy, a gdzie druga zaczyna, jaka jest między nimi granica. Nigdy to nie jest tak jakby nożem odciął, ale w każdym bądź razie te dwa ogniska powodują, decydyją o obiegu. Te dwa bieguny w obiegu istnieją. Otóż według mnie, tracenie z oczu, ze świadomości artysty i odbiorcy – jeśli już takiego brzydkiego słowa użyć – człowieka, który ze sztuką obcuje, jeśli któryś z tych dwóch punktów (w obu przypadkach), niknie z oczu, twórczość na tym traci. Naturalnie pozostaje zawsze kwestia temperamentu artysty i ludzi, którzy ze sztuką obcują, że są albo po jednej stronie albo po drugiej, że bardziej są wrażliwi na twórczość czystą, na sam akt czystej twórczości, natomiat na rzeczywistość, z której ta twórczość wytryska mniej, lub odwrotnie. To już są sprawy indywidualne, lecz ogólnie rzecz biorąc, oba źródła twórczości, i oba aspekty w odbiorze sztuki są równorzędne pod względem siły i znaczenia. I o ile, ja swoją osobistą twórczość traktuję tak, jak zarysowałem, tzn. że ona powstaje z dwóch źródeł, z potrzeby tak konwencjonalnie czy umownie określając: kreatywności czy potrzeby piękna oraz z rzeczywistości, która jest rzeczywistością ludzką, ogólną, generalną rzeczywistością ludzką, i z mniejszym lub większym powodzeniem te dwa źródła chcę ze soba łączyć w zabiegu artystycznym, o tyle, jako artysta nadający swoje dzieła, czy pokazując je na wystawach ludziom, też oba te punkty chcę wziąć pod uwagę. To znaczy: ja i moja twórczość, i po drugie – ja i moja służba. Nawet z okazji tej wystawy w Zachęcie tak sobie (żartem) pomyślałem, jak mówi stare porzekadło, że mężczyźnie do twarzy jest w mundurze, że mundur zdobi mężczyznę, tak uważam (poważnie), że artyście przystoi służba. Oczywiście, ten współczynnik służby został zbanalizowany w przebiegu historycznym, na skutek tego teraz też jest interpretowany rozmaicie. A w ogóle, bardzo niechętnie komu przychodzi do głowy, dlatego że sztuka to przede wszystkim znaczy wolność. Ja po pierwsze, nie wiem co to „wolność", a po drugie tego znaku równości nie uznaję, ponieważ sztuka nie jest wolnością, tylko jest rodzajem zniewolenia, zniewolenia artysty przez imperatyw sztuki.

Więc służbę traktuje Pan jako konieczność?

Właśnie o tym chciałem powiedzieć, bo służba, wziąwszy pod uwagę, że człowiek istnieje w rzeczywistości sprawia, że i artysta w jakiś sposób jest w służbie rzeczywistości. Z tym, że żywość słowa rzeczywistość chcę podkreślić. Nie chodzi mi o rzeczywistość społeczno-polityczną, tylko generalną, tzn. rzeczywistość – jak to prof. Wiesław Juszczak za Claudelem i za innymi często podkreśla: rzeczywistość rzeczy widzialnych i niewidzialnych. To znaczy w takim szerokim i generalnym założeniu tę rzeczywistość widzę. Chodzi mi więc o służbę tej rzeczywistości, bądź zespołowi już wybranych nawet idei. Wobec tych dwóch dezyderatów, takich generalnych, rozumiem służbę.

Nawiązując do jednej z przestrzeni tej wystawy, myślę tu o tradycji wschodniej, prawosławnej. To, co Pan profesor mówi, przypomina ten rodzaj rozumienia służby, jakim jest liturgia, gdzie liturgia jest służbą ('bogosłużenije').

Tak właśnie, przecież jak się sięgnie wstecz, nawet nie szukając już Wschodu, ale Europy czy tradycji europejskiej, to twórczość wiązała się z kultem zmarłych, bogów, czy Boga jednego, niezależnie od rodzaju religii. Z kultem jest związana od grot, jaskiń, poprzez wszystkie Egipty i Grecje, Europę właściwie do dziś. Oczywiście był okres awangard, gdzie cały wysiłek umysłowy i twórczy był skierowany na to, żeby się z tej zależności od kultu, zewnętrznego wobec sztuki, wyłamać.

Tak na przykład, podług mnie, o ile sam ten okres wyłamywania się był owocny, twórczy, bo wszelkie napięcia, które powstają przy odstępstwach, przy konfrontacjach i takiej walce opozycji, takie napiecia są twórcze, natomiast, jak się skończył okres wyłamywania i tylko jest kontynuacja, to to się robi jałowe i staje się powtarzaniem rzeczy coraz bledszych, coraz bardziej się to wycieńcza, ponieważ nie ma w tym soku. Akt twórczy nie jest więc wtedy włączony w szeroki obieg duchowy, jest eksploatacją tylko czegoś, co już zostało wyłamane, zdobyte, jest powtarzaniem.

Wracając do głównych wątków. Włączenie aktu twórczego