

O funkcji i retoryce wypowiedzi muzealnej

Anna Wieczorkiewicz

PEJZAŻ MUZEALNY

Kolekcja a opis świata

Pewne obiekty – jak się sądzi – są warte tego, by wydzielić je z ich „naturalnego” kontekstu i przenieść w nowe środowisko. Muzeum to przestrzeń, w której tworzy się takie środowisko. W sensie najogólniejszym muzeum to

„...budynek przeznaczony do magazynowania kolekcji obiektów w celu ich kontroli, badania i w celach rozrywki. Obiekty te mogą zostać przywiezione z krańców ziemi – jak koral z Wielkiej Rafy Koralowej z Australii, cegła z Wielkiego Muru Chińskiego, strusie jajo z Afryki, kawałek skały magnetycznej z Grenlandii; mogą być przedmiotami współczesnymi lub pochodzić z odległej przeszłości – jak model samolotu odrzutowego czy skamieniałość z warstw karbońskich; mogą być wytworami naturalnymi lub ludzkimi – jak bryły kryształów czy indyjski dywanik modlitewny.”¹

Cele, jakie stawia się tym zbiorom bywają formułowane rozmaicie. Twórcy muzeów i ich kuratorzy widzą w muzeach instytucje nie tylko chroniące elementy tradycji, ale i pomagające we wprowadzaniu społeczności tradycyjnych w krąg wartości nowoczesnych i w ich umacnianiu.² W oczach socjologów czy antropologów bywają one natomiast istotnym składnikiem nowoczesnego kompleksu kulturowego³, czy też, ujmowane w innym aspekcie, „laboratorium”, w którym fabrykuje się prawomocny obraz świata. W tym ostatnim przypadku zbiory traktowane są jako punkt wyjścia do dalszych intelektualnych, artystycznych i symbolicznych działań na zgromadzonym materiale. To, co poddaje się badaniu kulturoznawcy to na przykład współistniejące ze sobą różne strategie przekazu, za którymi stoją określone koncepcje wiedzy. Jedne z nich eksponuje się silniej, inne słabiej. Któraś z nich pełni rolę wiodącą i wpływa na sposób zorganizowania ekspozycji.

Dla antropologa tworzy się tu niezwykle dogodny pole obserwacji – zyskuje dostęp do zmaterializowanej sfery refleksji kulturowych. Zagadnienie to można widzieć bardzo szeroko, wychodząc z założenia, że gromadzenie i kolekcjonowanie pewnych dóbr, arbitralnie tematyzowanych według wartości i znaczenia jest nieodłączne od procesu formowania się tożsamości. „Pewien rodzaj 'gromadzenia' wokół jednostki i wokół grupy – nagromadzenie materialnego 'świata', oznaczenie subiektywnego obszaru, który nie jest 'innym' – jest prawdopodobnie uniwersalny.”⁴ – twierdzi James Clifford. Idąc za sugestią Richarda Handlera, dowodzi on dalej, że w kulturze Zachodu kolekcjonowanie różnych obiektów to jedna z praktyk, w których ujawnia się rozwój tożsamości posiadacza.⁵ W kolekcjach można dostrzec odbicie szerszych reguł kultury, szczególnie preferowanych przez nią rozwiązań epistemologicznych, oraz wyborów aksjologicznych i estetycznych.⁶ Z tego punktu widzenia w muzeum przejawia się lokalna wizja świata – widać w nim jak na dłoni, w jaki sposób organizowana jest wiedza i w jaki sposób zmierzamy do panowania nad nią.

Najwyraźniej zauważa się to oczywiście przy spojrzeniu wstecz – ku początkom zachodniego muzealnictwa. Zwykle mówiąc o nich, wskazuje się na gabinety osobliwości gromadzące przedmioty rzadkie i niezwykłe. (Na przykład kopenhaska Kunstskammer mieściła takie obiekty jak miniaturowe pantofle wykonane z pestek wiśni, ozdoby z kości słoniowej i z muszli, tak zwany „hełm biskupa Absalona” w rzeczywistości będący węgierskim hełmem z XVI wieku, portret Iwana IV datowany na lata 1547-65, klejnoty, obrazy, model ludzkiego szkieletu wykonany z kości słoniowej, ciekawostki optyczne itp.)

Oglądając tego typu kolekcję możemy być co najmniej zdezorientowani. Razi nas jej niespójność, brak myśli przewodniej. Innymi słowy, nie znamy narracji, w ramach której można by w sposób sensowny ująć zebrane obiekty. Jest to jednak nasz prywatny problem (problem nieznamośći odpowiedniej meta-narracji), gdyż eksponaty w tego typu zbiorach w swoim czasie stanowiły metonimiczną reprezentację większej całości (rejonu, populacji). Kolekcja – jak ukazuje to Krzysztof Pomian – była swoistym mikrokosmosem.⁷

W wieku osiemnastym kolekcjonowano już nieco inaczej. W warunkach wzrastającego zainteresowania taksonomią, zbieracze pragnęli skompletować całą (możliwie pełną) serię danych przedmiotów. Poszczególne okazy reprezentowały usystematyzowane szeregi obiektów określonego typu (np. odzież, narzędzia rolnicze itp.). Z kolei pod koniec dziewiętnastego stulecia, kiedy to, co naukowe miało być ewolucjonistyczne, eksponaty traktowano jako ilustrację rozwoju. Ewolucjoniści zmierzali do tego, by poszczególne fenomeny umieścić na nacechowanej aksjologicznie osi temporalnej – od prymitywnych do nowoczesnych. Wiodącą rolę w reprezentacji zyskał tu czas. Nadawanie różnicom, które postrzega się w świecie, wymiaru temporalnego pociągało za sobą implikacje w sferze wartościowania (To, co bardziej prymitywne, mniej rozwinięte, jest mniej doskonałe). Przedmiot stawał się wówczas źródłem historycznym pozwalającym poznać wcześniejsze stadia rozwoju.

Zapoczątkowana przez Boasa antropologia relatywistyczna, znacznie rozszerza spektrum trybów reprezentacji, kładąc nacisk na umieszczanie poszczególnych eksponatów w ich kontekstach. Kultury przedstawiano bądź, jak dotąd, w ciągach ewolucyjnych, bądź też w sposób mający oddać jak najwięcej z kontekstu kulturowego zebranych okazów. W tym drugim przypadku różne kultury stanowiły symultaniczne terażniejszości.⁸ Artefakty w założeniu wskazywały na całokształt wielowymiarowego bytu kulturowego.⁹

Homeopatia obcości

Gromadzenie różnych obiektów – zwłaszcza niezwykłych i rzadkich – to szczególnie rodzaj zajmowania się światem, a dokładniej mówiąc, łagodzenia obcości i niepewności, jaką odczuwamy w stosunku do tego, co różni się od naszego macierzystego środowiska i zaspokajania naszych potrzeb poznawczych. Zbieractwo można potraktować jako szczególny opis świata – inny niż ten dokonywany za pomocą języka, ale istniejący w związku z nim. Wiadomo, że opanowywanie świata dokonuje się różnymi drogami. Istnienie „drogi lingwistycznej” (czyli deskrypcja w wąskim tego słowa znaczeniu) nie budzi wątpliwości. Znany jest efekt zwrotny związanych z tym procesów. Objętość opisu coraz to większych i bardziej różnorodnych obszarów modyfikuje język, gdyż rozsadza dawne siatki kategoriałne. Znane są trudności opisu Nowego Świata, kiedy to w pewnym momencie okazało się, że za pomocą¹⁰ tradycyjnych słów nie odda się specyfiki nowego środowiska i że nazwanie pumy lwem, a jaguara tygrysem niczego nie załatwi. Zanim wypracowany zostanie nowy język, bardziej adekwatna wydaje się „droga kolekcjonera”, czyli gromadzenie okazów pochodzących z nieznanego świata. Przywożone przez podróżników okazy flory i fauny współuczestniczą wówczas w procesie przekazywania wiedzy i stanowią środek homeopatycznej asymilacji obcości. Artefakty reprezentujące odmien-

ność epatują dziwnością i domagają się objaśnienia. To, co przeznaczone do oglądania, bywa uzupełnione opisem werbalnym, ale ten ostatni ujmuje się jako mniej precyzyjny i mniej wiarygodny środek przedstawiania odmienności.¹¹

Jak widać, to, co bywa gromadzone i używane do reprezentowania większych całości, jest uwarunkowane kontekstem społeczno-kulturowym. (Czego innego szuka się w wieku osiemnastym, czego innego w dobie panowania ewolucjonizmu, a czego innego szuka artysta zafascynowany sztuką prymitywną.) Okazy gromadzone w ramach poszczególnych kolekcji często odsyłają do różnych układów pojęciowych. Wychodząc z tego założenia, zbiory traktować można jako swoiste hipostazy historycznie i kulturowo uwarunkowanego porządku mentalnego. Poprzez nie tworzony jest dyskurs o świecie i definiowane relacje pomiędzy tym, co w danych warunkach społeczno-kulturowych uznaje się za istotne elementy owego świata. Tego rodzaju dyskurs współistnieje z innymi formami kulturowej refleksji i w powiązaniu z nimi wypracowuje retoryczne środki służące przekonaniu o prawdziwości opisów oraz techniki dokumentacyjne mające przekonać o tym samym.¹²

Obcość w swojskim krajobrazie

Przestrzeń, w której umieszcza się zbiory, może stać się miejscem kultywowania tożsamości kulturowej i definiowania jej w kontekście zróżnicowania przestrzennego i czasowego. Jej zadanie polega na organizowaniu treści kulturowej, ale ma ono zarazem nad nią panować.¹³ Gromadzi artefakty, porządkuje je i objaśnia, relatywizuje w stosunku do własnych wartości kulturowych. Czasy minione trwają tu w stanie zamrożenia, schematycznie ukazane na wykresach. Odległe miejsca reprezentowane są przez pochodzące z nich przedmioty i przez mapy wskazujące dokładną przestrzenną lokalizację poszczególnych regionów. W muzeum toczy się więc dyskurs o odmienności kulturowej, geograficznej i historycznej. Analizując go można stawiać pytania, na przykład takie: jakie treści usiłuje się tu przeforsować, na jakiego odbiorcę obliczona jest ta perswazja oraz czy jest to perswazja skuteczna? Jak uprawomocnia się poszczególne sposoby perswazji? Co uważa się za ważne i prawdziwe w ramach danego dyskursu? O czym mają świadczyć gromadzone artefakty? (Nie bez znaczenia jest też status, jaki przyznaje się rzeczy umieszczonej w muzealnej przestrzeni.)

Traktując muzeum jako tego rodzaju wypowiedź, nie można zapominać o tym, że w sensie podstawowym, jest ono także przestrzenią ukształtowaną w pewien charakterystyczny sposób, tworzy się tu pewien „krajobraz”.

„Krajobraz jest wizerunkiem kulturowym, obrazowym sposobem reprezentacji, strukturalizacji czy symbolizacji oto-

czenia. Nie sposób powiedzieć, że krajobraz jest niematerialny. Może być oddany w różnych materiałach i na wielu powierzchniach – w malarstwie na płótnie, w piśmie na papierze, w ziemi, kamieniu, wodzie i roślinności na ziemi. Krajobraz parkowy jest bardziej dotykalny, ale nie bardziej realny, nie mniej imaginacyjny niż krajobraz malarski czy poetycki. W ogóle znaczenia krajobrazu werbalnego, malarskiego i konstruowanego mają historię złożoną i wzajemnie splecioną. (...) I oczywiście, każde badanie krajobrazu dalej przekształca jego znaczenie, kładąc jeszcze jedną warstwę kulturowej reprezentacji.”¹⁴

Takie ujmowanie krajobrazu, kładące nacisk na kulturowe istnienie przestrzeni i na tendencję do nasycenia jej znaczeniami można odnieść do przestrzeni muzealnej. Pozwoli to, jak sądzę, uchwycić dwoistość istnienia tej instytucji – jako szczególnego rodzaju wypowiedzi stanowiącej efekt kulturowej refleksji i dążeń symbolizacyjnych oraz jako miejsca istniejącego w określonym kontekście społeczno-kulturowym, używanego przez ludzi w sposób nie zawsze całkowicie zgodny z planem organizatorów tej wypowiedzi. (Ważne jest bowiem nie tylko to, jak zaplanowano muzeum, ale i to, co ludzie robią z efektami tych planów.)¹⁵ Zagadnienia konstruowania wizji historii i kultury oraz wyrażania samoświadomości kulturowej okazują się tu równie istotne jak to, że ludzie przechadzają się wśród zgromadzonych eksponatów, wymieniając uwagi. Sposób, w jaki korzystają oni z przestrzeni, w której umieszczono ekspozycje i ich stosunek do niej wpływa na ukształtowanie muzealnego pejzażu.

Interpretacje wypowiedzi kulturowej formułowanej przez krajobraz muzealny mogą zmierzać do różnych celów – np. koncentrować się na wątku konstruowania wiedzy o świecie, na koncepcji historyczności, na procesie adaptowania bądź zawłaszczania obcych kulturowo i historycznie treści, na forsowaniu określonych wartości. Mogą też traktować muzeum jako medium kulturowego samookreślenia się i określania pozycji danej kultury względem innych. Byłyby to próby odczytania muzealnego pejzażu różniące się od siebie, ale taka wielość jest w pełni uzasadniona:

„Pejzaże są równocześnie czytane i produkowane, a akt odczytywania także nie jest bezproblemowy. Każdy czytelnik, jak i każdy autor wnosi do tekstu swoją minioną biografię i aktualne intencje, tak że znaczenie miejsca albo krajobrazu może być niestałe, wieloraka rzeczywistość dla różnych grup dokonujących jego odczytania.”¹⁶

Poniżej przedstawię swoją propozycję oglądania krajobrazu kopenhaskiego Nationalmuseet gromadzącego eksponaty z zakresu historii kultury i etnografii. Bogactwo i różnorodność zbiorów oraz różne sposoby ich eksponowania sprawiają, że stwarza ono interesujące pole badania wymienionych na wstępie zjawisk.¹⁷

TOPIKA MUZEALNA

W muzeum unosi się aura symbolizacji. Przenoszone tu są tak obrazy przeszłości czy odmienności kulturowej, jak i narracje. Niekiedy jedne wyraża się środkami przynależnymi drugim, a „reguły kierujące transformacją wizualnego w to, co poddaje się czytaniu, nie dają się wyprowadzić z jednej dziedziny – jest to właściwość mentalności ujętej bardziej całościowo”¹⁸. Splecione ze sobą wizualne i narracyjne sposoby reprezentacji dają (symboliczny) wgląd w sferę autorefleksji kulturowej

Człowiek daje się uwodzić tak obrazom, jak i opowieściom. Niekiedy narracyjność i wizualność wspierają się w przekazywaniu i odbieraniu znaczeń symbolicznych¹⁹, kiedy indziej ich drogi rozchodzą się. Tego rodzaju współistnienie ukazać można na przykładzie topiki, za pomocą której kształtuje się wypowiedź muzealna. Topos rozumiem tu jako półgotową formę (gdy mowa o literaturze – formę językową) obdarzoną dużą

mocą perswazyjną i mogącą służyć dowodzeniu różnych racji.²⁰ Wychodzę tu od badania przekazów werbalnych, a następnie, zmieniając nieco perspektywę badawczą, odnoszę pojęcie toposu również do środków wizualnych. Takie posunięcie metodologiczne, rozszerzające zakres tradycyjnego rozumienia toposu, jest być może ryzykowne (naraża na zarzut braku czystości metodologicznej), ale pozwala połączyć słowną i wizualną warstwę wypowiedzi muzealnej i uwypuklić relację, w jakiej istnieją. Zakładam, że topika przekazu literackiego i topika wizualna nie stanowią dziedzin rozłącznych, jakkolwiek ich funkcje nie zawsze muszą być jednakowe.

Podróże w czasie i przestrzeni

Zastosowanie toposu podróży w muzealnej narracji i w muzealnym spektaklu wydaje się oczywiste: wszak muzeum ma nas

przenieść w świat odległy czasowo bądź przestrzennie, bądź jednocześnie i czasowo, i przestrzennie. Topos podróży obdarzony jest dużą zdolnością oddziaływania na emocje. Podróż kojarzy się z nowością, poznawaniem i doznawaniem, z przygodą i różnorodnością. Stąd też motyw podróży bywa eksponowany – szczególnie w tekstach ogólnie omawiających tematykę ekspozycji i w broszurach reklamujących zbiory. Przyjrzyjmy się bliżej paru przykładom.

W wystawie poświęconej zbiorom antycznym motyw podróży wykorzystano w celu wprowadzenia w atmosferę „Starożytności egipskich i klasycznych”. Napis na tablicy znajdującej się przy wejściu do sal poświęconych tej tematyce brzmi:

„Zwiedzanie kolekcji 'Starożytności Egipskich i Klasycznych' jest jak podróż wokół Morza Śródziemnego. Od Egiptu Faraonów do świata greckiego, który rozciągał się od wybrzeży Azji Mniejszej, poprzez właściwą Grecję do południowych Włoch, i do Etrurii, do Rzymu i do Imperium Rzymskiego, siły dominującej u schyłku starożytności”

„Podróż” pojawia się też w informacjach o poszczególnych działach muzeum znajdujących się w muzealnym hallu niedaleko wejścia:

„Ludy Ziemi”

„Imaginacyjna podróż dookoła świata, zaczynająca się wśród Indian, kończąca wśród Eskimosów. Obszerny zbiór ekspozycji z Afryki, Indii, Indonezji, Nowej Zelandii, Japonii, Chin, Środkowej Azji i Syberii. W Pokoju Muzycznym zwiedzający mogą posłuchać muzyki etnicznej i obejrzeć audio-wizualne programy dotyczące różnych kultur.”

Ma to być przede wszystkim podróż różnorodna, nieco podobna w formie do podróży turystycznych – chodzi o to, by

zobaczyć jak najwięcej niejednorodnych obiektów, pochodzących z miejsc kojarzących się egzotyką.²¹

Niekiedy podróż przeradza się w naukową eksplorację – tak jak w tekście mówiącym o etnografii badającym Mongolię:

„Ten gabinet należał do duńskiego naukowca. W domu w Danii przygotowuje się on planując jeszcze jedną ekspedycję do Mongolii. Otoczony jest ekwipunkiem pochodzącym z wypraw w latach 1920–1950.

Gabinet zawalony jest papierami, książkami i fotografiami. Na podłodze leży aparatura do nagrywania na płyty tradycyjnej muzyki w czasie ekspedycji. Sama ta aparatura stanowiła ładunek trzech wielbłądów.

Dzisiejszy naukowiec schowałby do kieszeni wymyślnego walkmana, by dokonywać nagrań w czasie pracy terenowej.”

Dawny podróżnik może zostać skrzyżowany z bywalcem rzeczywistości wirtualnych:

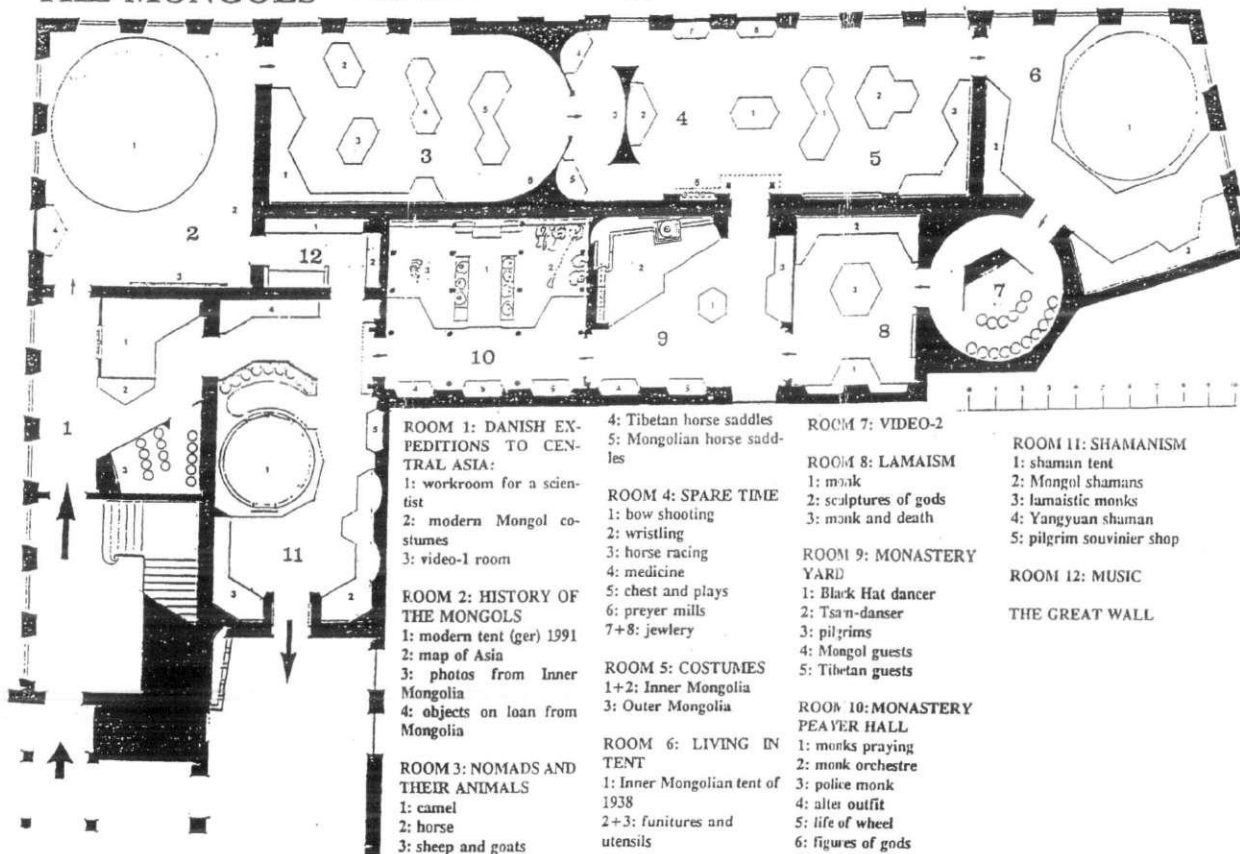
„Skarby Etnograficzne”

Jest tu możliwość zbadania dużej ilości obiektów z całego świata. Informacje o tych obiektach zgromadzone są w komputerach i wyświetlane na ekranach. Aktualna wystawa składa się ze zbiorów eskimoskich, ale będzie stopniowo poszerzana, tak, by objęła wszystkie rejony ziemi.”

Jak widać, topos podróży często pełni rolę pewnej ramy retorycznej. Ma przekonać zwiedzającego, aby „przełączył się” on na odpowiedni tryb percepcji, by był gotów poddać się opowieściom, które do niego przemówią. Podróż rozwija się w czasie, wymaga kontynuacji takiej jak narracja. Zwiedzanie muzeum odbywa się w innym trybie; przechodzimy od jednego ekspozycji do drugiego, często chaotycznie. Informacje dotyczące poszczególnych przedmiotów nie odwołują się zatem często do tego motywu. Częściej wskazują strzępy jakichś opowieści,

THE MONGOLS the nomads of the steppes

1993



jako że wiele elementów dekoracyjnych ilustruje wątki narracyjne o głębszym znaczeniu mitologicznym, religijnym czy symbolicznym (np.: „motyw na wazie przedstawia Parysa, który był...”). Oczywiście, znajomość tych odniesień może pomagać w rozumieniu oglądanych zbiorów, ale wydaje się, że informacje te mają na celu także wywołanie emocjonalnego zaangażowania u zwiedzających – zakłada się, że to właśnie narracja jest ciekawa. (Zakłada się też, że zwiedzający nie jest erudyta i nie wie, dlaczego wybuchła wojna trojańska.)²²

Motyw podróży przenoszącej w inny czas i w inne miejsce wsparty zostaje mapami, planami, schematami. Niektóre z nich łączą kategorie czasu i przestrzeni, ukazując np. zasięgi występowania danych zjawisk w określonych momentach historycznych. Daje się też nam do ręki plan muzeum – na tej podstawie możemy planować trasę naszej eksploracji.

Niekiedy motyw podróży jest mniej jawny – jest tak na przykład w salach poświęconych zbiorom etnograficznym. Opisy poszczególnych regionów, umieszczone na dużych planszach, są uzupełnione fragmentami globusa, na których punkt centralny stanowi zawsze ten obszar, z którego pochodzą eksponaty. Nieobecny ruch globusa można interpretować jako odzwierciedlenie odbywanej przez nas podróży poprzez różne kultury.²³ Trasa nie została jednak narzucona.

Jeśli zwiedzanie muzeum ma być podróżą, to taką, której sam zwiedzający będzie mógł nadawać porządek. Respektując sposób, w jaki ludzie korzystają z krajobrazu muzealnego, daje się im do ręki mapki muzeum, wieszają się plany przedstawiające układ poszczególnych sal. (Często obok znajduje się inna mapka – ukazująca region, z którego pochodzą eksponaty. To zestawienie dwóch reprezentacji przestrzeni można potraktować jako zaproszenie do dokonania metaforyzacji przestrzeni muzealnej.)

Wydaje się, że szczególną mocą oddziaływania obdarzona jest topika miejsca rozumianego statycznie, jako wydzielony z całości krajobrazu fragment. Ukształtowane w jakiś charakterystyczny sposób miejsca mogą wciągać – zwłaszcza jeśli są niewielkie, pojawiają się niespodziewanie i nagle okazuje się, że gdzieś można zajrzeć, czy wejść – na przykład do mongolskiego namiotu czy wnętrza renesansowej komnaty.²⁴

Różnorodność świata

Cytowany poprzednio tekst o „Skarbach Etnograficznych” mówił o „różnorodnej ilości obiektów z całego świata”. Oczywiście, motyw różnorodności nie zawsze występuje w połączeniu z podróżą. Sam w sobie ma on wystarczająco dużą siłę ekspresji. Przykładem niech będzie tekst mówiący o wystawie poświęconej Mongolii.²⁵ Czytamy w nim, że ekspozycja

„*„Mongolowie – nomadzi stepów” oparta jest na obszernej kolekcji pochodzącej z wnętrza Mongolii, spoza niej i z Tybetu. Wystawa przedstawia historię Mongołów, życie koczownicze i zwierzęta domowe, pastwiska, mieszkanie w namiotach, ubiór i religie.*

Zbiory ukazane są w pełen wyrazu, panoramiczny sposób. Wystawę wzbogacają publikacje i kasety o celach edukacyjnych.”

Tekst odwołuje się tak do potrzeb poznawczych, jak i do pragnienia doznawania nowych wrażeń, a korzysta przy tym z techniki enumeracji – kolejno wymienia to, co wystawa ma pokazywać. Szczególnie podkreśla korzyści edukacyjne płynące z obejrzenia wystawy. Drugim nurtem płynie informacja o rozrywkowych walorach ekspozycji. Niekiedy stylistyka enumeracji połączona z wątkiem różnorodności i egzotyki sprawia, że informacja o kolekcji muzealnej zbliża się w swym brzmieniu do reklamy biura podróży: wszystkie kraje w jednym, będziesz tu oglądał to, to, i to:

„*Kolekcja starożytności egipskich i klasycznych*”
„*Egipskie mumie, wazy greckie, biżuteria etruska i rzymskie szkło: wszystkim tym można się rozkoszować wśród zbiorów, gdzie przedmioty dają świadectwo codzienności i świąt,*

polityki i religii, życia, miłości i śmierci w starożytnym Egipcie, Grecji i Italii.”

Wielka Księga Białego Człowieka

Topos, który silnie kształtuje treści muzealnego przekazu i często stanowi ramę szkatułkowych opowieści, to topos odczytywania znaków składających się na zapis rzeczywistości. Świat jako Wielka Księga to topos silnie zakorzeniony w kulturze i, jak wszystkie formy trwające długo, zmieniający się w zależności od klimatu kulturowego, w którym zostaje uaktualniony.²⁶

Z tekstu wprowadzającego do wystawy poświęconej sztuce i rzemiosłu średniowiecza dowiadujemy się, iż

„*(...) praktycznie brak środków poznania warunków życia zwykłych ludzi.*

Tutaj znaleziska pochodzące z wykopanych wiosek, konstrukcji ziemnych i miast przemawiają.”²⁷

Wydobywane spod powierzchni ziemi przedmioty to dowody historyczności danego społeczeństwa.

Potrzebny jest oczywiście ten, kto umie je czytać. W formie bardziej czy mniej jawnej pojawia się zatem motyw człowieka odkrywającego tajemnice przeszłości na podstawie tego, co gdzieś znalazł, odkrył, wykopał z ziemi i wie, jak to zbadać oraz zinterpretować.

To, co wycytujemy z Wielkiej Księgi Świata często wiąże się z ewolucją i z motywem postępu. (Ten wątek jest szczególnie wyraźny w zbiorach poświęconych prehistorii, gdzie wykazać można przemiany roślinności, gatunków zwierząt, jak i przedmiotów z dziedziny kultury materialnej.) Wszystko zmierza tu do naszych czasów; np:

„*Wraz z rolnictwem ziemia stawała się coraz ważniejszym środkiem dostarczającym człowiekowi pożywienia. Jednak wraz ze wzrostem populacji, uprawiany obszar musiał być poszerzany. Rolnicy wdzielali się coraz głębiej w las.*

Las wciąż dominował, ale wszędzie znaczone były przez człowieka. Wszędzie były otwarte zarośla. Pasty się tu zwierzęta, zapobiegając odrastaniu lasu.

Był to początek dzisiejszego rolnictwa.

Życie rolników również się zmieniło. Od sąsiednich ludów rolnicy poznali nowe surowce, nowe umiejętności i nowe idee dotyczące życia i śmierci.” (Sala nr 7) (Napis umieszczony jest na dużej tablicy przedstawiającej schematycznie trzy postacie, z których jedna zajmuje się uprawą roli, druga wyrębem lasu, trzecia wyпасem owiec.)

Często *explicitie* mówi się o związku człowieka z przyrodą, ale jednocześnie człowiek zostaje ukazany jako istota ekspansywna, wydzielająca dla siebie z królestwa natury własną przestrzeń życiową.²⁸

Nierzadko stosuje się chwyt skrótowego przedstawiania ewolucyjnej zmiany poprzez zestawienie dawnej i współczesnej postaci danego okazu. Dotyczy to zarówno ukazywania wytworów kultury materialnej, jak i form biologicznych – roślin, zwierząt, ludzi (bardzo często na uproszczonych schematycznych rysunkach). Tematem ekspozycji (wyrażonym *explicitie*) jest oczywiście to, co dawne, ale sens istnieje ze względu na nieustanne odnośnienie do naszego świata; tzn. oglądamy to, z czego wziął się **nasz** świat. W pewnym sensie wskazuje się nam przyczyny wyglądu różnych jego elementów, ewokując w ten sposób znaczenie ważności ekspozycji. Człowiek współczesny istnieje w wypowiedzi muzealnej nie tylko jako odkrywca i jako ten, który umie odczytać znaki zawarte w Wielkiej Księdze Świata, ale i jako ukoronowanie ewolucji.

Niekiedy tematem staje się samo znalezisko i, pośrednio, ci, którzy je odkrywają. W jednej z sal poświęconych prehistorii znajduje się gablot, w której umieszczono kolorowe zdjęcia dwóch szkieletów z 5000 p.n.e. wykonane tuż po ich odkopaniu. Poniżej wystawiono ozdoby, znalezione przy zmarłych, a strzałki na schematycznych rysunkach pokazują dokładnie miejsca, w których one leżały. W ekspozycji tej akcent niezauważalnie

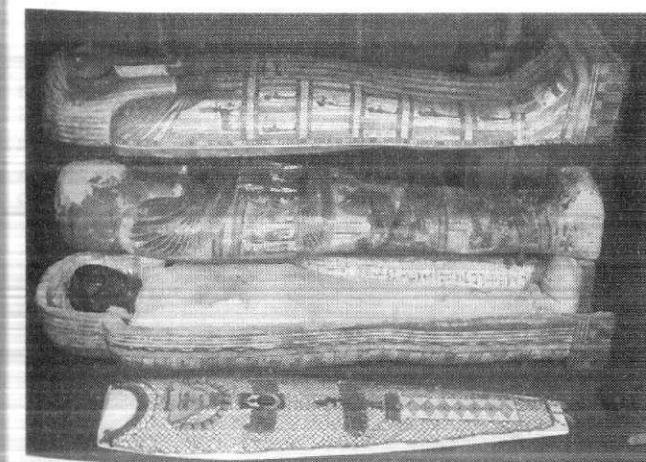
przesuwa się z prehistorycznych szkieletów na współczesnych odkrywców – to my jesteśmy bohaterami, gdyż umiemy odkryć ślady przeszłości i odpowiednio je zinterpretować. Mówiąc ogólniej – kierujemy się przekonaniem, że opanowaliśmy techniki, za pomocą których potrafimy odczytywać znaki przeszłości i przyswajać znaki innych kultur. Znalezisko stanowi jedynie surowy materiał wymagający intelektualnej obróbki, a następnie odpowiedniej oprawy, czyli opisanie i ewentualnie przedstawienie (na przykład wyeksponowanie w muzealnej gablocie).

Pomiędzy eksponatem a opisem może istnieć szczególnego rodzaju rozbieżność. Na przykład kawałek zniszczonej skóry, który niegdyś był butem, zostaje wzbogacony tekstem opisującym dokładnie proces wytwarzania buta w danej epoce i stanowiącym właściwie prezentację możliwie pełnej wiedzy o tym przedmiocie. Ekspozuje się tu nie tyle przedmiot, ile wiedzę na jego temat, będącą efektem pracy interpretacyjnej badacza. Oba znaki – wizualny i werbalny – nie tyle korespondują ze sobą, ile raczej oba odnoszą się mają do tej samej rzeczywistości. Łączy je kontekst, w jakim się znalazły (tzn. funkcjonowanie w ramach wypowiedzi muzealnej).

ŚMIERĆ W NOWYCH DEKORACJACH

W tekstach operujących topiką śledztwa, badania, eksploracji wszystko się odkrywa, czy też wyluskuje: z ziemi – dowody rzeczowe przeszłości, z dowodów rzeczowych – informacje. Zjawiska związane z procesem interpretacji znaków przeszłości i odmienności kulturowej można w formie poglądowej pokazać na przykładzie zabiegów tematyzacyjnych, którym poddawane bywają znaleziska pochodzące z dawnych grobów.

„*Materiał kostny może mieć bezpośrednie znaczenie dla antropologii fizycznej*” – czytamy pod czterema gipsowymi odlewami czaszek.²⁹ Śmierć, a mówiąc dokładniej zmarły człowiek, jego niekompletne szczątki i to, czym otaczano nieboszczyka, staje się tu muzealnym eksponatem i może zostać pokazane w różnych stylizacjach, czy raczej w różnych trybach. Punkt wyjścia jest jeden i z grubsza można by go określić tak: kości przodków winny do nas przemówić. W muzeum, tematyka grobów i śmierci jest o tyle oczywista, że wiele znalezisk pochodzi z miejsc pochówku. Z grobowców wyciągamy zatem nie tyle zmarłych, ile dowody przeszłości. Wprawdzie za tematem śmierci jako takiej nasza współczesna kultura nie przepada – chyba że przerobi go na fabuły i obrazy z gatunku kryminału czy horroru – ale w muzeum (zwłaszcza w muzeum historii kultury) nie sposób uniknąć tego motywu – tu bowiem chroni się świadectwa rozkopywanych grobów. Dlatego warto przyjrzeć się bliżej temu, jakim zabiegom tematycznym



Mumie i sarkofagi, Nationalmuseet, Kopenhaga

poddaje się je, gdyż może to wskazać istotne tendencje naszej kultury.

Taka ładna śmierć...

Stylistykę egipską w sztuce europejskiej na różne sposoby wiązano z tematyką śmierci.³⁰ Sfinks, piramidy, obeliski – motywy egipskie symbolizujące tak śmierć jak i życie po śmierci – tworzyły wyobrażenie Egiptu jako kraju wiedzy ezoterycznej i tajemniczości. Grecy, a potem Rzymianie zapożyczali motywy architektoniczne, czerpali z myśli egipskiej. Niektóre z motywów przeszły tą drogą do kultury średniowiecznej. W czasach renesansu zainteresowanie Egiptem istniało w ramach szerszej fascynacji starożytnością klasyczną i przedklasyczną. Potem parokrotnie, w różnym nasileniu pojawiało się jako zjawisko samodzielne (czasy napoleońskie to oczywiście europejski renesans egipskich fascynacji)

Motywy ikonograficzne kojarzone ze śmiercią często wykorzystywane były w nagrobkach – symbolizowały nieśmiertelność i ukazywały status społeczny zmarłego oraz jego rodziny. Ikonografia i architektura – nasycone symboliką, monumentalne – przemawiały do europejskiej wrażliwości, ale śmierć Egipcjan i śmierć, która nas dotyczy, postawały rozdzielone.

„*Egipcjanie pragnęli zapewnić sobie życie wieczne wiążąc swój los ze słońcem, bytem odradzającym się każdego ranka, czy też z Ozyrysem, zmarłym i pogrzebanym jako mumia, ale zamartwychwstałym do życia (...)*”³¹

– tak o życiu wiecznym Egipcjan mówi jedno z objaśnień. „Egipcjanie wierzyli, że...” ta wprowadzająca formuła często pojawia się w muzealnych opisach – i wszystko, o czym się dalej mówi, dzieje się w tej bajce; płynie opowieść o egipskich śmierciach, a narracja zawieszona naszą wiarą w prawdziwość ich śmierci albo naszą niewiarą w taką formę życia po śmierci, w jaką oni wierzyli. Nasza śmierć i śmierć ich nie istnieją w tej samej rzeczywistości (dlatego zresztą można ich było powyciągać z grobowców i umieścić w gablotach.)

Jedną z sal poświęconą jest wyłącznie mumiom.³² Ułożone jak chińskie szkatułki elementy sarkofagu są pochylone w stronę widza w sposób pozwalający podziwiać ich ornamentykę. Środek „chińskiej szkatułki” to oczywiście zmumifikowane zwłoki, przeważnie owinięte zwojami materii. Jest też mumia bez bandaży – budzi ona zresztą największe zainteresowanie zwiedzających, którzy, nawet jeśli pomijają inne podpisy, przy tym się zatrzymują:

„*Kapłanka Di-Mut-shep-n-ankh zmarła w wieku 35 lat. Została owinięta w 15 płacht, których ponownie użyto jako bandaży dla mumii. Trzy z tych płacht są wystawione w gablocie z prawej strony. Mumia została znaleziona w tak zwanym kartonażu z malowanego, sklejonego razem płótna. Bogowie słońca owinęli swe skrzydła wokół kobiety C 700 p.n.e.*

Drewniana trumna należała do kapłana Amen Ankh-f-n-Khonsu VIII. C 650 p.n.e.

Tak mumia w kartonażu – jak i drewniana trumna – pochodzą ze zbiorowego grobowca kapłanów Month pod świątynią Deir-el-Bari.”

Ekspozat muzealny był niekompletny – zatem, w imię ścisłości naukowej (to znaczy dostarczenia możliwie kompletnej informacji) oraz dla osiągnięcia pełnej satysfakcji estetycznej (efekt „chińskiej szkatułki”) skompletowano „całość”.

Jedną z mumii jest źle zachowana – są na niej widoczne ślady zepsucia³³; mimo to wkomponowuje się ona w „egipski spektakl zmarłych”. Spoczywa w trumnie częściowo przykrytej wiekiem, na którym ustawiono gliniane figurki. Całość utrzymana jest w tonacji brązowo-piaskowej. Nadsuta mumia, owinięta płachtami, jest jasnobrązowa; współgra ona z całością i wszystko to okazuje się w jakiś sposób estetyczne (Cała sala poświęcona mumiom została zaaranżowana jak galeria sztuki.)

Śmierć egipska, taka, jak przedstawia się ją w muzeum, nie jest właściwie śmiercią, lecz dokonaniem artystycznym, za-

inscenizowaniem wierzeń, spektaklem, w którym używa się pięknie wykonanych przedmiotów.³⁴ Teksty wyjaśnień dokładnie opisują proces balsamowania zwłok i związane z tym techniki. (Zresztą zwiedzający muzeum często wymieniają między sobą uwagi na ten właśnie temat – interesuje ich „jak oni to robili”). Podobnie, więcej uwagi poświęcają zmumifikowanym zwłokom niż przedmiotom kojarzącym się z pochówkiem) Wszędzie snuje się wątek dziwności i egzotyki, a estetyzacja treści jest tu niezwykle silna.

Prehistoria i memento mori

W sali poświęconej dębowym trumnom z epoki brązu panuje półmrok.³⁵ Całą ścianę zajmuje długa czarno-biała fotografia przedstawiająca kopce. W szklanych gablotach ustawiono dwa rzędy dębowych trumien (w sumie jest ich sześć). W czterech znajdują się niekompletne szkielety okryte ubiorem³⁶, w dwóch ułożono jedynie ubiór i to, co znaleziono w trumnie obok zmarłego. Opisy są dość dokładne, sformułowane w stylistyce charakterystycznej dla tej części muzeum (dział prehistoryczny):

„Trumna dębowa znaleziona w kopcu pogrzebowym Skrydst-rup na południowej Jutlandii.

Zmarła była 18-letnią kobietą, o wrości 170 cm, szczupłą, z popielato-blond włosami o rudawym odcieniu. Jej twarz była długa i wąska, rzęsy długie, nos wąski, zęby szerokie i prawidłowo uformowane. Włosy upięto w wypracowaną fryzurę i ujęto siatką do włosów. W obu uszach miała złote koła.

Tę młodą kobietę pogrzebano wczesnym latem. Ubrana była w bluzkę z haftem na rękawach sięgających łokci. Długi płat materiału, zebrany paskiem, pokrywał ją od talii do stóp. Przy wykopaliskach znaleziono jedynie nieliczne szczątki trumny. Zmarła kobieta wystawiona jest tu w trumnie dębowej pochodzącej z Uge na południowej Jutlandii.”

To, co można zobaczyć w trumnie, nie przypomina opisu. Zestawienie opisu z eksponatem może wywoływać wydzwięk: *memento mori*. Resztki skołtunionych włosów są prawie czarne, podobnie jak czaszka i zęby. Ubiór rzeczywiście jest taki, jak mówi to tekst, ale szczegóły (np. haft) nikną – wszystko zlewa się w ciemny brąz. Błyszczą jedynie złote koła „w uszach” (uszu już oczywiście nie ma).

Trudno jednoznacznie określić funkcje, jakie opis ów pełni. Z pewnością sprawia on, że szkielet (jeden z wielu) staje się „indywidualnością”. Rekonstruuje też pierwotny wygląd tego, co uległo zniszczeniu i szkicuje kontekst minionych wydarzeń, jednocześnie poetyzując go (pogrzeb młodej, pięknej kobiety u początku lata).

Nie chodzi jednak tylko o rekonstrukcję tego przypadku rozumianego w kategoriach indywidualnych – jeśli eksponat jest niekompletny, uzupełnia się brakujące elementy fragmentami pochodzącymi z innych źródeł. Skoro zatem nie było trumny, pożyczono ją od innego nieboszczyka.

W niektórych trumnach spoczywają same ubiory, ułożone tak, by markowały leżącą postać; obok ułożono przedmioty należące do zmarłego. W takich przypadkach opis jest również dokładny.

„Trumna dębowa znaleziona w 1861 w Trindhj na zachód od Kolding, Jutlandia.

Grób zajmował jasnówłosa, gładko ogolony młody mężczyzna. Był pogrzebany razem z mieczem i różnymi innymi należącymi do niego rzeczami: grzebieniem, brzytwą, zapasową czapkę w pudełku z kory.

Ciało owijał kaftan. W talii miał przewiązany pas zakończony plecionymi ozdobami, a na głowie okrągłą czapkę. Na nogach miał buty wykrojone z czworokątnego kawałka skóry. Stopy były owinięte wełnianą materią, tak żeby buty nie obcierały. Przy zimnej pogodzie mężczyzna mógł zachować ciepło dzięki długiej okrągłej skrojonej pelerynie z delikatnej, ciasno uprzedzonej wełny.

Pomiary grubości słoików drewna z trumny wskazują, że pochówek miał miejsce około roku 1356 p.n.e.”

Opisuje się tu właściwie to, czego nie ma – w trumnie spoczywa przewiązany pasem ubiór, miecz, drewniana pochwa, czapka, grzebyk – przedmioty są takie, jak mówi o tym opis, tyle że brak ich właściciela.

Charakterystyczne jest zakończenie tekstu – podobne sformułowania powtarzają się często, wprowadzając indywidualny przypadek w jakąś ogólną siatkę odniesień. Sugerują też naukową wartość eksponatu (fakt, że stanowi on przedmiot specjalistycznych badań, w pewien sposób nobilituje obiekt) a także o zdolnościach intelektualnych współczesnego człowieka. Ta ostatnia presupozycja zawarta jest także w precyzyjnych opisach rekonstruujących wygląd zmarłego – odbiega on tak od tego, do czego się odnosi, że musi wzbudzić podziw: jak zdołano wydobyć ze szczątków te informacje?

W ten sposób toczą się dwie opowieści, niekiedy się przeplatając. Jedną opowiadają teksty objaśnień, drugą przekazują przedmioty. W założeniu tworzą one całość; w rzeczywistości jedna z nich (ta operująca głównie środkami wizualnymi) ma większą siłę perswazji, co można stwierdzić obserwując zwiedzających (Ludzie właśnie na nią zwracają uwagę.)

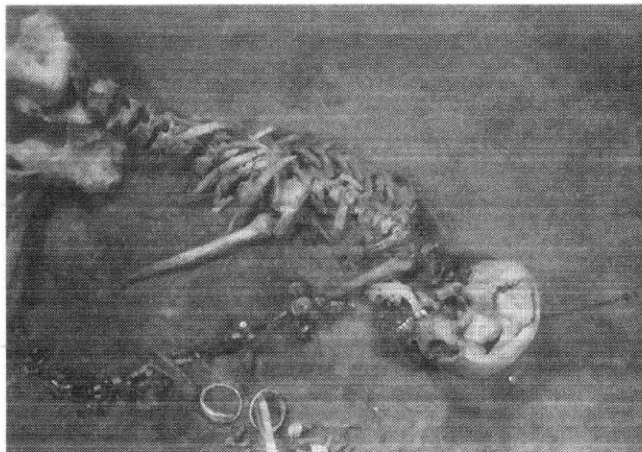
Tekst sformułowany tak, by przykuwał uwagę i by działał na emocje. W rzeczywistości jednak to, co szczególnie przemawia to szczątki ludzkie. Opisy bywają czytane głównie wtedy, gdy obiekt w jakiś sposób zainteresuje zwiedzającego. (Istotne są tu z pewnością także względy praktyczne – tekst jest dość długi, sala ciemna, eksponatów wiele, a sposób, w jaki zwiedza się muzeum, nie sprzyja lekturze. Ludzie przychodzą tu po to, aby oglądać, a nie, by czytać.)

Najwięcej zainteresowania budzą szkielety ułożone w takiej pozycji, w jakiej je znaleziono, wśród przedmiotów, z którymi je pochowano, zwłaszcza jeśli są to drobiazgi używane w życiu codziennym, takie jak np. ozdoby, wisiorki, grzebyki czy szpilki do włosów. (Coś tak osobiste jak kolczyki silniej działa na emocje niż gliniany garnek.)

Grób jako źródło poznania

W sali poświęconej epoce żelaza (nr 16) znajdują dwa szkielety (w rodzaju tych, jakie budzą zainteresowanie), to znaczy kompletne, otoczone przedmiotami osobistymi. Ekspozycja rekonstruuje stan w momencie odkopania, opis – w momencie pochówku:

„Okolo 200 AD tę bogatą kobietę razem z jej cennym dobytkiem pogrzebano w Himlingje, Zelandia. Kobieta została pogrzebana całkowicie ubrana. Nosila masywne złote koła, bransolety, naszyjnik ze szklanymi paciorkami, bur-



Rekonstrukcja grobu, Nationalmuseet, Kopenhaga

sztywnem i srebrem oraz masywną szpilkę do włosów. Ubiór kobiety był spięty czterema srebrnymi broszami, z których największa miała wrytą inskrypcję runiczną z męskim imieniem Widuhudar. U stóp kobiety żyjący umieścili kosztowną rzymską zastawę bankietową z brązu i szkła. Grób zawierał także kawałki wołownicy i wieprzowiny.”

Opowieść o zmarłej to właściwie jej opis – częściowo pełniący funkcje rekonstrukcji (podobnie jak było to w poprzednich przypadkach). Potem zmarła staje medium dostarczającym środków poznania pisma³⁷:

„Runiczna inskrypcja wryta na jednej z brosz noszonych przez zmarłą kobietę (zob. z lewej). Inskrypcja, najstarsza w Danii, zachowała się tylko częściowo. To, co zostało, to Widuhudar, imię męskie. Najstarszy alfabet, fu stahok (nazwany tak od sześciu liter,) pojawia się w północnej Europie około 200 AD. Składa się z 24 liter i prawdopodobnie inspirował późniejszy alfabet łaciński. Najstarsze runiczne inskrypcje składające się z imion i przysiąg są zawsze krótkie.”

(Pod spodem umieszczono znaki alfabetu runicznego.)

Groby mają dostarczyć informacji. Stopniowo zmarły oraz jego pośmiertny dobytek stają się więc źródłem historycznym. Grób jako taki ulega dekonstrukcji – to, co zawierał zostaje zaklasyfikowane do odpowiedniej klasy źródeł i stematyzowane (np. grób czarownika staje się źródłem poznania magii.) Przedmioty znalezione w grobach często eksponuje się osobno, w informacji rekonstruując kontekst historyczny czy sytuacyjny. (Zresztą w przypadku kremacji jedynie to pozostało.)

Samego zmarłego też można zdekonstruować, tak by jego poszczególne części pozwalały badać różne zjawiska. Kości dostarczają na przykład informacji o chorobach, sposobach leczenia, czy o ludzkiej agresji:

„Choroby i wypadki zmniejszały przeciętny czas ludzkiego życia do około 35–40 lat. Śmiertelność dzieci była prawdopodobnie wysoka. Jednakże przyrost naturalny był wystarczająco duży, aby populacja rosła. Wiele chorób możemy poznać na podstawie szkieletów z grobów rolników.” (sala nr 3)

W jednej gablocie widzimy wykrzywione kawałki kręgosłupów, złamane kości, które krzywo się zrosły i kości ze zmianami zwyrodnieniowymi; w drugiej – czaszki lub ich fragmenty, takie jak np:

„Czaszka ze śladami dwóch trepanacji dokonanych skrobnięciami na czubku głowy. Brzeży rany są zagojone. Wskazuje to, że pacjent żył jakiś czas po operacji.” „Czaszka mężczyzny w wieku około 40 lat zabitego dwoma strzałami. Strzał pomiędzy kości mostka był śmiertelny. Strzały wystrzelono z góry; prawdopodobnie zabójca siedział na drzewie. Ciało spadło do małego jeziora i dryfowało na wpół pogrążone w mierzwi.”

(Ostrza strzał zachowały się, co nadaje czaszce niecodzienny, dramatyczny wyraz.)

Tematyzacja znaleziska dokonana została w duchu fragmentacji zrywającej więź z pierwotnym, całościowym kontekstem istnienia danego eksponatu. Opisy natomiast zmierzają do nadania głębszej spójności danej kolekcji. Wprowadzone też zostają dwa ogólne zagadnienia, które łączą pokazywane czaszki:

1) „Człowiek zabija człowieka, świadczą ślady na szkieletach pierwszych duńskich rolników. Uderzenia i straty kończyły ich życie. Dlaczego? Zorganizowana wojna, czy prywatna sprzeczka – obie są równie możliwe.”

2) „Wśród rolników byli ludzie, którzy znali się na chirurgii. Na wielu czaszkach, przeważnie znajdujących w grobach, można zobaczyć ślady trepanacji. Jest to operacja, w czasie której usuwa się kawałki czaszki. Często przemoc fizyczna mogła spowodować konieczność operacji. Innym wskazaniem do przeprowadzenia tej operacji mogło być opętanie przez złe duchy.”

Czaszki wzbudzają zainteresowanie zwiedzających – podobnie jak „zindywidualizowane szkielety”. Czaszka przypomina ludzką głowę, ma coś takiego jak „wyraz twarzy”, ale nie jest to już twarz człowieka. Być może fakt, że te czaszki są w jakiś sposób nietypowe, gdyż noszą znaki szczególnych wydarzeń, skłania ludzi do czytania objaśnień. Ekscytację wywołuje fakt, że ślady na czaszce są skutkiem operacji.

Reakcję, jakie przejawiają zwiedzający na widok ludzkich czaszek wskazują na dwoistość stosunku do szczątków ludzkich. Oglądając je, stają jednocześnie wobec tego, co zostało z człowieka i zawiera w sobie jeszcze tajemnicę indywidualnej historii życia, oraz wobec źródła historycznego pojmowanego w kategoriach czysto reistycznych. Ważne jest przy tym, iż chodzi tu nie o kości w ogóle, ale o czaszki.

„W symbolicznej kości – pisze Louis-Vincent Thomas – czaszka ma wartość szczególną, ponieważ nie tylko oznacza trwałość, lecz także przypomina twarz i życie. Kult czaszek sięga zatem bardzo odległej przeszłości: pierwsze ślady pochodzą z epoki paleolitu. Wiadomo też, że w czasach nam bliższych niektóre plemiona galijskie przechowywały w skrzyniach głowy wodzów, zabalsamowane w oleju cedrowym. Nawet w czasach chrześcijańskich konserwacja czaszek bywała przedmiotem szczególnej troski; zdarzało się, że przechowywano je osobno w ossuariach, a wspaniałe relikwiarze, zawierające czaszkę świętego, stnowiły nierzadko ozdobę skarbcza królewskiego.”³⁸

Warto jednak zwrócić uwagę, że np. odlewy czaszek znalezionych w grobowcu katedry Roskilde (sala 102) nie wywołują już takiego zainteresowania. Nie wynika to bynajmniej z faktu, iż są to kopie (aby się tego dowiedzieć, trzeba wczytać się w informację, a ludzie często po prostu przechodzą obok). Cztery ustawione w rzędzie czaszki różnią się wprawdzie od siebie (każda z nich ma nieco inny kształt, są znaczne różnice w użębieniu, w uformowaniu otworu nosa), ale by to wychwycić, trzeba pewnej uwagi. Narzuca się natomiast odczucie powtarzalności – są to po prostu kolejne czaszki, jakich wiele w muzeum. Indywidualizuje je dopiero dołączony do nich opis (Wiadomo nawet dokładnie, do kogo należały; znana jest też data śmierci.) Podając szczegóły, sprowadza je jednak do kategorii źródeł historycznych: „Badając dawne zwłoki, antropologowie mogą powiedzieć wiele o wyglądzie ludzi sławnych w historii Danii.”

Funkcjonowanie zabiegów tematyzacyjnych, którym podlegają szczątki ludzkie traktowane jako źródło historyczne widać szczególnie wyraźnie wtedy, gdy zwłoki mają dostarczać informacji dotyczących życia codziennego.

W sali poświęconej ubiorom i tkaninom z lat 1530–1660 (sala nr 116) widzimy dwie gabloty – jedna przedstawia wyroby dziewiarskie znajdowane przy pracach ziemnych, druga – „Ubioro pogrzebowe”. Tekst wprowadzający znajdujący się w tej drugiej mówi:

„Zmarłych często ubierano z wielkim staraniem, najchętniej w najlepsze jedwabie. Śmierć bardzo małych dzieci była na porządku dziennym, a miały one takie same piękne stroje pogrzebowe jak dorośli.”

Eksponaty w gablocie składają się na dość niejednorodny zbiór. Są tu: podwójny medalion przedstawiający księcia elekta, zmarłego w 1647 roku (podpis zwraca uwagę na pilśniowy kapelusz księcia, podobny do tego, jaki znajduje się obok w gablocie), niewielki obrazek martwego dziecka w stroju pogrzebowym (prawdopodobnie jednego z potomków Fryderyka III), fotografię zmarłego w 1627 roku w wieku dwóch lat Fryderyka Chrystiana (jednego z synów Chrystiana IV – fotografię wykonano w roku 1981, po otwarciu jego trumny w katedrze w Roskilde). Pozostałe przedmioty to fragmenty ubiorów – różne rodzaje czapek. Tylko jeden strój jest kompletny: jedwabny ubiór Barbary Juel, która zmarła w 1632 roku w wieku sześciu tygodni i została pochowana w kościele w Sorø.

Oglądamy zatem tak wizerunki zmarłych w strojach, jak

i same stroje. Tekst wprowadzający wskazuje na związek ze śmiercią – trudno tu jednak mówić o zachowaniu kontekstu. Ekspozycja ma świadczyć o tym, jakich ubiorów używano. Dawne ubiory przeważnie nie zachowały się. (Mówi o tym tekst opisu w drugiej gablocie, wyjaśniając, dlaczego prezentowane tam czapki, skarpetki i rękawiczki są tak cenne.) To, co mogło dostarczać materialnych dowodów kultury życia codziennego znajdowało się w trumnach.³⁹

Niemniej jednak w niektórych przypadkach ubiór okazuje się takim rodzajem źródła, który pozwala eksponować wspomnianą przy okazji omawiania czaszek ambiwalencję w stosunku do eksponatów kojarzonych ze śmiercią. (Wiadomo, że niekiedy „mówi” on o zmarłym w sposób tak przekonujący, że czyni się z niego substytut człowieka i grzebie wówczas, gdy niedostępne jest ciało.⁴⁰) Bywa, że w muzeum ubiór pełni rolę artefaktu – zwłaszcza wtedy, gdy dzięki sposobowi ułożenia „przypomina” kształt ludzkiego ciała. Ta „artefaktowość” nabiera szczególnego charakteru w sytuacji, gdy chodzi o odzienie zmarłych. W omawianej tu ekspozycji dużą siłą wyrazu odznacza się kompletny ubiór zmarłego dziecka. Jego prawdziwość odczuwamy nie tylko w tym sensie, że jesteśmy świadomi faktu, iż pochodzi z dawnych czasów; świadomi także jesteśmy jego bezpośredniego kontaktu z martwym ciałem.

Impresja i informacja

Retoryka wypowiedzi muzealnej świadczy o tym, że idealny zwiedzający powinien być skrzyżowaniem *homo sapiens* z *homo imaginans*. Wskazują na to napięcia pomiędzy pierwiastkiem ścisłym a impresyjnym – pomiędzy informacją a opowieścią.

Opis chce być pierwszy – zawiera bowiem konkretne wiadomości stanowiące wynik wysiłku konceptualnego różnych fachowców. Jego pierwszoplanowym – choć nie jedynym – celem jest przekazanie wiedzy. Korzysta zatem z różnych środków retorycznych, by zwiększyć swą siłę perswazji. Stara się być ciekawy; wprowadza motywy apelujące do emocji i pobudzające wyobraźnię (piękna kobieta umierająca w początkach lata, męczyczna zabity strzałą przez skrytego wroga). Chce odwrócić porządek muzealnego dyskursu, w którym przemawia przede wszystkim obraz. Chce też połączyć odwoływanie się do emocji z tym, co przemawia do intelektu, a więc ze ścisłością historyczną oraz z wymogami wiedzy w jej wersji akademickiej. Obok informacji mających wpłynąć na zindywidualizowanie danego przypadku podaje konkretne daty, miejsca znalezienia. Niekiedy wypukła fakt specjalistycznych badań nad danym obiektem, co podnosi jego wartość. (Staje się on cenny jako „materiał dowodowy,” pozwalający odkrywać szczegóły historii.)

Podobną stylistykę opierającą się na współistnieniu pierwiastków odwołujących się do emocji i do intelektu daje się zauważyć w wizualnych środkach przekazu. W części prehistorycznej na ścianach umieszczono duże czarno-białe fotografie kopców pogrzebowych i pejzaży. Kojarzą się one z wywoływaniem z pamięci tego, co minione. (Chodzi nie naszą osobistą pamięć, ale o pamięć zbiorową, czy nawet gatunkową.) Rezygnacja z koloru podkreśla niebezpieczność prądziejowego przekazu – ta przeszłość jest dostępna poprzez rekonstrukcje i spekulacje, co uniemożliwia mimetyczne odtworzenie. Do ekspozycji wprowadza się też „elementy natury” – suche trawy, zboża, kamienie. Muzealne eksponaty stają się czymś w rodzaju „wspólnych pamiątek”. Pamiątka, jak pisze Gadamer, oznacza „wprawdzie coś minionego i o tyle jest rzeczywiście znakiem, ale też ma dla nas dużą wartość, gdyż uobecnia nam coś minionego jako fragment tego, co nie minęło. Widać wszelako wyraźnie, że nie jest to oparte na własnym byciu przedmiotu wspomnienia. Pamiątka ma wartość jako pamiątka tylko dla kogoś, kto już – tzn. jeszcze – wspomina przeszłość. Pamiątki tracą wartość, gdy przeszłość, którą przypominają, nie ma już żadnego znaczenia.”⁴¹

Dla Gadamera kluczowe jest tu odróżnienie minionego od teraźniejszego:

„To natomiast, że komuś pamiątki nie tylko coś przypominają, ale i rozwija on cały ich kult i żyje przeszłością niczym w teraźniejszości, oznacza, że ma on zniekształcony stosunek do rzeczywistości.”⁴²

Dystans do przeszłości oraz emocjonalne zaangażowanie cechujące stosunek do niej są to dwa momenty, które współgrają ze sobą, a przebieg tej gry decyduje o ontologii pamiątki. Za pomocą tych samych pojęć można opisać dążenie do wydobywania wspomnień z „pamięci zbiorowej”. Wypowiedź muzealna zakłada, że takowa istnieje i zmierza do tego, by wzbudzić w zwiedzającym taki stosunek do oglądanych przedmiotów, jaki ma się do osobistych pamiątek.

Jednocześnie wszędzie są rzuty i przekroje, schematy i wykresy wskazujące w pierwszym rzędzie na to, że eksponaty przekazują pewną wiedzę. (W zasadzie wszystko da się zeschematyzować, zestandaryzować i zestawić z jakimś typem pokrewnym – tak siekiere, jak i budowę ciała ludzkiego).

Tu szczególnie wyraźnie ujawnia się gra pomiędzy dyskursem naukowym i estetycznym. Dyskursy te na pewnym poziomie wykluczają się, ale też umacniają wzajemnie swoje istnienie. Oba zakładają, że świat odmienny od naszego czasowo, przestrzennie, czy, mówiąc ogólniej, kulturowo, wymaga ochrony i że należy poddawać go zabiegom mającym na celu jego reprezentację.⁴³ Retoryka wypowiedzi muzealnej zmierza do opozycji pomiędzy naukowym a estetycznym trybem reprezentacji. Oczywiście, sposób w jaki organizowana jest wystawa definiuje pewną nadrzędną pozycję, z której należałoby dokonać oglądu całości ekspozycji (czyli swoistą ramę modalną), ale stosowane środki retoryczne odwołują się do tego, co przynależne biegunowi przeciwnemu. (Można to było obserwować w grze pomiędzy elementami apelującymi tak do emocji, jak i do intelektu.)

* * *

„Na ogół szczątki ludzkie, bez względu na postać, w jakiej są przechowywane, obarczone są symbolami i wpływają na zachowanie żywych. Nierzadko wyobraża się je jako zbiorniki i nośniki świętej potęgi lub magicznej mocy.”⁴⁴

To stwierdzenie Louisa-Vincenta Thomasa odnosi się głównie do kultur tradycyjnych. W naszej kulturze współczesnej martwe ciało wzbudza uczucia, które można by nazwać kliniczną formą zawstydzenia.⁴⁵ Thomas ujmuje to w syntetyczny sposób:

„W tradycyjnej mitologii martwe ciało jest nie tylko tym, kim nieboszczyk był, ale również tym, kim się stał i kim się staje: istotą z tamtego świata, głęboko wnikającą w świat żywych i ściśle go dotyczącą. W naszej kulturze, pozytywistycznej i nacechowanej indywidualizmem, uporczywie czci się i wielbi raczej trupa osoby bliskiej dla podtrzymania się w złudzeniu obecności, która jest już nieobecnością. Dla tego jednak, kto nie jest osobiście zaangażowany i kto potrafi nabrać wystarczającego dystansu do własnego lęku – tak, żeby wspiąć się na płaszczyznę racjonalności – trup jest jedynie naukowo wytłumaczalnym fenomenem biologicznym. Natomiaś w oczach antropologa wszystkie praktyki o wartościach religijnych, magicznych, estetycznych lub po prostu ostentacyjnych, odnoszące się do trupa, dowodzą, że jest on przede wszystkim rzeczą żywych.”⁴⁶

Sposób, w jaki muzealne eksponowanie martwego ciała stara się wyeliminować moc i tajemnicę śmierci, mówi wiele o skłonnościach naszego społeczeństwa. Nauka (w pozytywistycznym tego słowa znaczeniu) służy tu do intelektualnego zawłaszczania świata i do uśmieriania lęków egzystencjalnych. To prawda, że do ekspozycji włącza się niekiedy zainscenizowane groby mające stanowić reprezentację sytuacji pochówku, że opisy zarysowują kontekst i odtwarzają „prawdę” o zmarłym

w taki sposób, by zawierała nieco informacji także o jego życiu. Można to odczytać jako działanie zbliżone do pisania powieści realistycznej, kiedy to przede wszystkim respektuje się zasady prawdopodobieństwa, ale dopuszcza do głosu także zamięłowanie do fantazji. Zostaje więc pewien margines swobody interpretacyjnej, który odbiorca może wykorzystać.

Jednakże to, co konstytuuje centrum znaczenia ekspozycji to obiekt naukowy: spoczywające w gablocie szczątki ludzkie poddane uprzednio specjalistycznym badaniom, odpowiednio zinterpetowane i mogące służyć jako skupisko istotnych informacji o sposobie życia i wyglądzie naszych przodków. Opowieść o młodej dziewczynie, którą chowają w początkach lata zostaje napisana po uprzednim poddaniu zwłok szczegółowym analitycznym badaniom. Najpierw szkielet był źródłem historycznym, a grób – kopalnią dowodów mówiących o przeszłości „w ogóle”. Indywidualizacja znaleziska dokonana w duchu powieściowej fabularyzacji jest wtórna. Muzeum to przestrzeń zmieniająca znaczenie obiektów, które dostały się w sferę jego wpływów. Martwe ciało, które tu umieszczono, zaczyna znaczyć w nowy sposób.

Warto zwrócić uwagę na tę szczególną moc muzealnej przestrzeni, polegającą na tworzeniu precedensów i na sankcjonowaniu różnych moralnie dwuznacznych działań – takich jak kradzież, profanacja, bezczeszczenie (np. grobów). Czyny te popełniane są w imię pewnych „wartości wyższych” takich jak chronienie dóbr kultury, powszechna dostępność, edukacja, dodawanie nowych dowodów do encyklopedycznej wiedzy o świecie „w ogóle”. Zjawisko to odnosi się dotyczy nie tylko zbiorów historycznych czy etnograficznych; dotyczy także kolekcji dzieł sztuki:

„Dzieło sztuki ma zawsze w sobie coś religijnego. To prawda, że religijne dzieło sztuki, które znalazło miejsce w muzeum, albo jakaś pokazywana tam zabytkowa rzeźba nie mogą już

być bezczeszczone w takim samym sensie jak dzieło, które pozostaje na swym pierwotnym miejscu. Oznacza to jednak tylko tyle, że dzieło to w istocie doznało tego już wtedy, gdy weszło w skład muzeum. Oczywiście nie dotyczy to wyłącznie religijnego dzieła sztuki. Dokładnie to samo odczuwamy często w sklepie ze starociami, który wystawia na sprzedaż stare przedmioty, technące jeszcze powiewem intymnego życia – coś jakby zbezczeszczenie, swego rodzaju zniewagę lub profanację. Ostatecznie każde dzieło sztuki ma w sobie coś, co się sprzeciwia profanacji.”⁴⁷

Istnieją jednakże kulturowo określone warunki profanacji pożądanej, czyli takiej, której należy dokonać – w imię „wartości wyższych”, czy też przeniesienia określonych przedmiotów w miejsce, gdzie uprawia się kult innego rodzaju. Jak można to obserwować, skłonni jesteśmy zakładać, że nasza nauka ma moc desakralizacji wszystkich wierzeń i ujmowania w cudzysłów cudzych przekonań. W ten sposób wypowiedź muzealna współuczestniczy w tworzeniu spektakularnej wiedzy globalnej i stanowi przyczynek do unifikacji współczesnego świata oraz do nadzorowania tego, co w jej świetle uważa się za tradycję i naturę. Jak ujmuje to MacCannell:

„Nowoczesne muzea i parki są anty-historyczne i nienaturalne. Nie są oczywiście anty-historyczne i nienaturalne w tym sensie, że niszczą naturę, gdyż przeciwnie, chronią ją, ale chroniąc, automatycznie oddzielają nowoczesność od jej przeszłości i od natury i wynoszą ponad nie. Natura i przeszłość zostają uczynione częścią teraźniejszości, nie w postaci (nie jako pośredniczony) ducha wewnętrznego, tajemnej duszy, ale jako pokazane obiekty, jako turystyczne atrakcje.” (podkr. aut.)⁴⁸

W ten sposób muzealizacja wpływa na sposób, w jaki różne obiekty istnieją w rzeczywistości pozamuzealnej.

RYTUAŁY MUZEALNE

1) OPOWIEŚĆ I OBRAZY

Ludzie zwiedzający muzeum przechadzają się, przemieszczając się od jednego eksponatu do drugiego, a przechadzka stanowi okazję tak do oglądania, jak i do wymiany myśli, uwag, często powstających na zasadzie luźnych skojarzeń. W pierwszym rzędzie obcuja oni z muzeum tak jak z krajobrazem, potem dopiero tak jak z tekstem. Kiedy obserwujemy krajobraz – twierdzi Brian Stock – przerzucamy naszą uwagę z jednego fragmentu na inny; w różny sposób nadajemy im też znaczenia. Wciąż oscylujemy pomiędzy tym, co może być interpretowane w trybie sekwencyjnym a tym, co w trybie narracyjnym. Pejzaż czytamy równocześnie na kilka różnych sposobów, zmieniając perspektywy i miejsca skupiające naszą uwagę.⁴⁹ Możemy traktować go jako scenę wcielającą znane nam narracje, niemniej jednak musimy zgodzić się na to, że jest to narracyjność inna niż ta będąca cechą tekstów pisanych.⁵⁰

Konstruując miejsca tak, by były one nasycone symboliką, wpisuje się w nie treści, które winny być percypowane, dekodowane, doświadczane w określony sposób – czyli struktura przekazu zakłada pewien sposób odbioru. Zwiedzającemu można przyznać tu rolę bądź czytelnika znaczeń, bądź też kogoś, kto znalazł się wewnątrz krajobrazu nasyconego znaczeniami. Można tworzyć tekst lub spektakl.⁵¹ Jest to oczywiście uproszczenie. „Spektakl i tekst, obraz i słowo zawsze były dialektycznie powiązane (...) i ten związek stawał się terenem zacieklej walki o znaczenie.”⁵² W tym miejscu chodzi mi o sposób zorganizowania treści, który uprzywilejowuje pewien typ odbiorczego postępowania z danym przekazem. Aby nieco

bliżej wyjaśnić, na czym to uprzywilejowanie polega, wskażę dwa przykłady ekspozycji znajdujących się w kopenhaskim Nationalmuseet.

Opowiedzieć historię

Muzeum wciela historię – opowiada ją. Linearny, narracyjny, chronologicznie uporządkowany schemat może narzucić sposób zorganizowania treści. Tak jest na przykład w wystawie poświęconej historii muzeum („*Fra Kunstkammer til Danmarks Nationalmuseum*”). Rozrastanie się zbiorów, kolejne przebudowy budynku przedstawiono zgodnie z porządkiem czasowym. Opisy kolejnych faz rozwoju znajdują się na dużych, ponumerowanych planszach. (W pewien sposób dokonano tu fragmentacji czasu i przestrzeni; poszczególne części mają swoją historię). Tekst uzupełniają modele budynku, plany jego otoczenia, portrety i fotografie osób związanych z muzeum oraz eksponaty pochodzące z określonego okresu (np. tapety, którymi niegdyś pokryte były ściany, drobne przedmioty znalezione w trakcie budowy). Stanowią one ilustracje tekstu, a nie odwrotnie (tzn. nie jest tak, że tekst dokonuje objaśniania przedmiotu). To narracja stanowi szkielet konstrukcyjny.

Tego rodzaju systematyczna prezentacja wiedzy historycznej wymaga intelektualnego zaangażowania się odbiorcy. Zwiedzający winni oglądać wystawę podążając za wątkiem narracyjnym. Oczywiście, zakłada się tu aktywność widza, który chodzi i rozgląda się – szczególnie znaczenie ma aranżacja przestrzeni, a mówiąc dokładniej odczucie jej multiplikacji uzyskane dzięki wykorzystaniu luster. Ustawiony w rogu sali fragment altany

ogrodowej zostaje odbity, przez co uzyskujemy wrażenie, że oglądamy całe pomieszczenie. Nieduży, zrazu niezauważalny napis na lustrze wyjaśnia, że jest to altana wybudowana w roku 1726 według projektu J.C. Kreigera w ogrodzie Prisons Palais.⁵³ „Rekonstrukcja jednej czwartej altany w naturalnej wielkości jest przedstawiona w tym miejscu. Lustra pomagają oddać wrażenie całości altany.” Do altany można wejść – tu też znajdują się eksponaty i opisy.

Ta przestrzeń zaciekawia i wciąga – ludzie zaglądają tu i, zauważywszy niespodziewany efekt, wchodzą, rozglądają się, a jeśli ujrzą coś frapującego, przyglądają się i rzucają okiem na tekst opisu.

Podobnie zaglądają przez szybę do wnętrza domu wiejskiego – eksponatu pochodzącego z duńskiego muzeum folklorystycznego (ukazane jest ono w stanie z roku 1879, kiedy to przygotowano je na wystawę w Kopenhadze.) Wnętrze to stanowi fragment innej części wystawy, poświęconej zbiorom etnograficznym. W tekście wprowadzającym zastosowano charakterystyczną metaforę przestrzenną: „Muzeum Narodowe składa się z pewnej liczby zbiorów, czy, innymi słowy, z 'muzeów w muzeum', z których każde ma swoją własną historię.” Stwierdzenie to uzmysławia, jak w „myśleniu o muzeum” (przestrzeni trwającej w czasie) krzyżują się plan przestrzenny i czasowy. Motywy przewodnie tej części wystawy to historyczny rozwój zbiorów etnograficznych oraz dwa sposoby ich zorganizowania: jako systematycznej kolekcji uporządkowanej zgodnie z kryteriami formalnymi i jako ekspozycji przedstawiającej dany obiekt w jego naturalnym kontekście.

Opowiadanie historii muzeum korzysta z przestrzeni, jako że środka wyrazu – ujmując to w sposób metaforyczny („muzeum w muzeum”) jak i aranżując muzealną przestrzeń. (Część rokokowych wnętrz zachowano w takim stanie, w jakim istniały wtedy, gdy pałac przeznaczono na muzeum). Sam budynek staje się tu nośnikiem znaczenia. Zwróćmy uwagę na to, co może stanowić punkt wyjścia do konstruowania tego znaczenia.

Budowla jako taka – poprzez sposób, w jaki istnieje ona w przestrzeni – stanowi wdzięczny materiał do tego, by za jej pomocą „mówić” o historii i by wskazywać na pewne trwałe w tradycji wątki symbolizacyjne. Innymi słowy, jest ona podatna działaniom zmierzającym do wyczytywania z niej różnych opowieści. Budowle pochodzące z dawnych lat skłonni jesteśmy obarczać zadaniem, które Gadamer nazwał „trwałą integracją wczoraj z dziś”:

„Dzieła architektury nie stoją nie zmienione na brzegu historycznego strumienia życia, lecz strumień życia niesie je ze sobą. Nawet gdy historycznie nastawione epoki usiłują odbudować dawniejszy stan budowli, nie mogą dążyć do odwrócenia biegu dziejów, lecz muszą za swej strony tworzyć nowe, lepsze pośrednictwo między przeszłością a teraźniejszością. Nawet restaurator lub konserwator zabytków pozostaje artystą własnej epoki.”⁵⁴

To, że dawne budowla istnieje we współczesnym krajobrazie i że my świadomi jesteśmy ich dawności, zawiera załączek dyskursu o tradycji, który łatwo daje się rozwijać na bardzo różne sposoby. W omawianym tu przypadku, pisząc historię muzeum, ukazuje się ją jednocześnie jako powieść szkatułkową poprzez aranżację przestrzeni: altany (do której można wejść), czy chaty (do której zagląda się przez szybę).⁵⁵ Tematyka wystawy – tzn. muzeum i jego zbiory – jest inspirująca dla takich zabiegów. W planach budowy czy modyfikacji budynków, które stanowią miejsca „kultywowania kultury” wysokiej (teatry, muzea, wyższe uczelnie) oraz miejsca kultu religijnego zaznacza się dążenie do tego, żeby wypowiedź architektoniczną maksymalnie nasycić znaczeniami. Potem często odczytuje się historię poprzez tę właśnie wypowiedź, skupiając się na jej reprezentacyjnym potencjale symbolicznym.⁵⁶ Jest to sposób konstruowania wiedzy historycznej obdarzony dużą siłą perswazji.

W wystawie tej, opowieść o przestrzeni i o jej „zawartości”

myślana jest jak historia, a kanwą „myślenia o historii” jest narracja.

„Jesteś w stepie...”

W wystawie *Mongolowie – nomadzi stepów* podstawowym środkiem wyrazu jest przestrzeń. Autor wystawy nagina ją do potrzeb ekspresji. Chce wprowadzić od razu w środek mongolskiego świata – „Tu masz zieloną trawę, niebieskie niebo (kolor ścian), jak jesteś w stepie, to ziemia paruje, powietrze drga – zobacz – tu tak jest” – mówi. (Patrząc poprzez szkło gablot ustawionych w sali można mieć takie wrażenie. Gablota jest złem koniecznym – oddziela widza od eksponatu; ale w tym przypadku została wciągnięta w grę reprezentacji i obrócona w środek wyrazu.)

Do Mongolii można dostać się od strony Chin i od strony Europy – dwa wejścia, które prowadziły do ciągu sal składającego się na wystawę, zostały zaaranżowane na dwie drogi do kraju nomadów. Droga z Chin wiedzie przez Mur Chiński – makieta przedstawia fragment tego muru, w tle znajduje się jego czarno-biała fotografia; drzwi zamienione zostały w bramę w chińskim murze – na portalu widnieje napis złożony ze znaków chińskich – wymyślone przez autora słowo oznacza bramę do stepu.

Wchodząc od strony Europy mijamy „Gabinet etnografa” wyposażony w przedmioty pochodzące z lat 1920–1950. Postaci samego etnografa nie pokazano. W rzeczywistości ten, do którego należy ten gabinet, jest osobą fikcyjną o kilku pierwowzorach. Postać ta została wymyślona w odpowiedzi na pytania, jakie autor wystawy słyszał od zwiedzających. („To jest kilka postaci – ludzie często mnie pytają skąd mamy te rzeczy, jak je nabyliśmy. My je dostaliśmy, nie kupowaliśmy ich.”) Odpowiedź na pytania została udzielona środkami wizualnymi.

Tego rodzaju odzwierciedlenie przestrzeni geograficznej nie oznacza, że dalej trzeba posuwać się szlakiem zaplanowanym przez organizatorów. Po wejściu do Mongolii, czy to od strony Chin, czy to od strony Europy, kierunek zwiedzania jest obojętny. Można przemieszczać się dowolnie, zaglądać do różnych pomieszczeń – do dwóch wnętrz, w których wyświetlane są filmy, do świątyni buddyjskiej, do trzech namiotów. W jednym z nich można usiąść na poduszkach rzuconych na podłogę; wejście drugiego zagradza szklana ścianka, traktowana przez autora jako zło konieczne (trzeba było jakoś ochronić cenne przedmioty). W trzecim modele postaci wyobrażają rytuał odprawiany przez szamana.

Autor określa percepcję wystawy jako „chwytanie”. Zaspokajanie potrzeb intelektu i imaginacji wiąże nicia doświadczenia: „Kiedy wchodzi się do świątyni lamaistycznej, jest ciemno, po pewnym czasie oczy przyzwyczajają się, a gdy się wychodzi na dziedziniec, oślepią światło – to jest to, co rzeczywiście dzieje się wtedy, gdy wychodzisz ze świątyni.”⁵⁷

I rzeczywiście – wychodzi się tu na „dziedziniec świątyni” – do jaśniejszego oświetlonego pomieszczenia, w którym manekiny tańczących postaci w tradycyjnych, rytualnych strojach inscenizują święto. Inne prezentują tradycyjne świąteczne stroje. Tańczące postacie mają na twarzach maski. Twarze pozostałych są umowne, niewymodelowane, a „niedokładność” ta jest celowa. W sąsiednich pomieszczeniach znajdują się bowiem manekiny, których twarze wykonano na podstawie odcisków zdjętych z twarzy mieszkańców Mongolii – autor chciał uniknąć porównywania jednych z drugimi.

W komponowaniu tej wystawy ważny był szczegół. Na przykład kolor traktowano jako środek ekspresji o znaczeniu tak mimetycznym⁵⁸, jak i symbolicznym,⁵⁹ estetycznym (skomponowany z całością)⁶⁰ i technicznym.⁶¹ Reprezentacja angażująca środki wizualne nie musi jednak zmierzać do odzwierciedlenia każdego szczegółu; nie powinna też udawać, że ona sama jest prawdą – oszustwo może się wydać (dlatego na przykład brakujący próg w jednym z namiotów został uzupełniony kawałkiem nowego drewna – autor zdecydował się nie

„postarzać” go sztucznie). Ponadto można też łączyć różne sposoby reprezentacji – tak więc mamy modele postaci z twarzami będącymi kopiami prawdziwych ludzi, mamy takie, których twarze są umowne, mamy też zdjęcia prawdziwych ludzi i postacie „bez ciał”. W tym ostatnim przypadku chodzi o postacie zapaśników wyobrażone poprzez ubiór podwieszony w sposób odzwierciedlający ruch walczących; tło stanowią zdjęcia z prawdziwych zapasów. W ten sposób nakładają się na siebie dwa plany czasowe – tradycyjne zapasy ukazane są na tle tych współczesnych. Zwróćmy uwagę, że motyw czasu został tu oddany środkami innymi niż narracja.

Przemieszaniu planów czasowych towarzyszy różnorodność rodzaju eksponatów i środków przekazu (obok tradycyjnych eksponatów muzealnych takich jak np. ozdoby, ubiory, przedmioty codziennego użytku i te związane z kultem itp.; są tu też filmy, nagrania z objaśnieniami, współczesne zdjęcia, stare mapy.)

Świat ukazany w tej ekspozycji nie wywołuje bynajmniej wrażenia chaosu. Przypuszczalnie dzieje się tak dlatego, że percepcja wystawy jest inna niż taka, która pozawalaby skupić się na jednorodnym, linearnym wątku czasowym, zapisać go w pamięci i dokonywać nieustannej projekcji poszczególnych elementów treści na tę siatkę chronologiczną.⁶²

Wystawa, stanowiąc pewnego rodzaju reprezentację bycia w świecie, traktuje czas i przestrzeń jako aktywne czynniki procesu wyrażania określonych sensów. Jesteśmy w środku spektaklu, który sami tworzymy dokonując wyboru mediów i angażując określoną stronę naszej wrażliwości. Oczywiście, są tu i napisy – te wskazujące ogólnie na tematykę odzwierciedlając sytuację tradycyjnego mongolskiego targu, dokładniejsze wiszą na zwojach na poszczególnych gablotach. Jednakże to nie na słowie spoczywa zasadniczy ciężar ewokowania sensów kojarzonych z przedstawianą kulturą. Sposób, w jaki zwiedzający może wejść w kontakt z tymi sensami, wyraża stwierdzenie Briana Stocka:

„Zamiast mówić o oglądaniu jako o czytaniu, powinno się może mówić o nim jako o 'rytuale wizualnym', gdyż oglądanie krajobrazu jest tak rytuałem oka jak i czytaniem tekstu (...).”⁶³

Tego rodzaju „rytuały” wydają się odgrywać istotną rolę w muzeum, stąd też warto przyrzeć się bliżej tak im samym, jak i ogólnie rozumianej kategorii wizualności.

2) OGLĄDANIE ŚWIATA

Oczywistość rzeczy widzianych

W muzeum wizualność – w sensie najbardziej podstawowym – przejawia się jako oczywistość rzeczy widzianej. Była już o tym mowa przy okazji renesansowych okazów przywożonych przez podróżników i włączanych do kolekcji. Ta ostatnia pełniła wówczas między innymi funkcję godnej zaufania, choć fragmentarycznej, relacji o świecie niedostępnym bezpośrednio poznaniu. Oczywiście, jest to tylko jedna z funkcji, jaką pełnią muzealne eksponaty, czy może raczej, jeden ze składników kompleksowej funkcji, polegającej tak na pozyskiwaniu wiedzy, jak i jej kumulowaniu oraz przedstawianiu. Kompleks ten, niewątpliwie zależny w swej ostatecznej postaci od kontekstu kulturowego, charakteryzuje się dużą żywotnością. Uobecnia się on w refleksji etnograficznej, co jest o tyle istotne, że wskazuje na istotne cechy kwalifikacji przedmiotów odnajdywanych w terenie i potem wcielanych do muzealnych zbiorów. Szczególny status, jaki przyznaje się przedmiotom-świadkom widać wyraźnie np. w instrukcjach Marcela Maussa przygotowanych dla uczestników wyprawy Dakar-Djibouti udającej się do Afryki w celu zgromadzenia eksponatów do paryskiego muzeum. Mauss pisze:

„Ponieważ ludźmi zawsze kierowała potrzeba odciskania śladów swego działania w materii, niemal wszystkie zjawiska

życia zbiorowego mogą znaleźć wyraz ekspresji w przedmiotach. Systematycznie pozyskana kolekcja przedmiotów jest więc bogatym zbiorem przekonujących dowodów. Ich kolekcja tworzy archiwum bardziej oczywiste i pewniejsze niż archiwa pisane, gdyż są to autentyczne, autonomiczne przedmioty, które nie mogły być spreparowane na potrzeby konkretnego przypadku, tak więc charakteryzują rodzaje cywilizacji lepiej niż cokolwiek innego.”⁶⁴

Martwe, zdekontekstualizowane obiekty, jak twierdzi Mauss w dalszym ciągu swego wywodu, mogą zostać przywrócone do życia dzięki towarzyszącej im dokumentacji (opisom, rysunkom, fotografiom). Punktem wyjścia jest jednak materialny obiekt, poddający się intelektualnej obróbce i będący swoistym partnerem w procesie poznawania świata. Traktowany jest on jako fragment pewnej rzeczywistości i ma dawać jej świadectwo. Owe roli eksponatu jako świadka nie można pomijać, gdyż stanowi ona podstawę muzealnej reprezentacji.

„Niektórzy świadkowie muszą być bardziej godni zaufania niż inni. Wnioskowanie o wartości obiektów jako 'autentycznych i autonomicznych', nie spreparowanych na użytek konkretnego przypadku jest zakładaniem, że inne rodzaje świadectw, 'archiwa' zestawione na podstawie osobistych obserwacji, opisy i interpretacje, są mniej czyste, bardziej skażone przygodnym etnograficznym spotkaniem, zderzeniem w nim interesów i prawd częściowych.” – twierdzi Clifford.⁶⁵

Nieodzowność czynności związanych z etnograficznym oglądaniem dotyczy różnych poziomów wnikania w rzeczywistość kulturową.⁶⁶ Znamienne są tu słowa, jakie uczestniczący we wspomnianej wyprawie Marcel Griaule napisał w swej popularnej książce o pracy etnograficznej i archeologicznej w Czadzie.

„Być może jest to dziwactwo nabyte w służbie lotniczej, ale zawsze z niechęcią odnoszę się do konieczności pokonywania nieznanego terenu pieszo. Teren widziany z powietrza kryje niewiele tajemnic. Własność jest tu zarysowana jak tuszem, drogi schodzą się w punktach krytycznych, ukazują się wewnętrzne dziedzińce, chaotyczność terenów zamieszkałych staje się zrozumiała. Wraz z fotografią lotniczą elementy instytucji układają się w dostępny ciąg oddzielnych obiektów. Człowiek jest niemądry: podejrzewa swego sąsiada, a nie niebo; mniema, że w czterech ścianach, w przestrzeni otoczonej palisadą, ogrodzeniem, płotem, wolno wszystko. Ale wszystkie jego wielkie i małe zamiary, sanktuarium i śmietniska, jego byle jakie ulepszenia i ambicje rozwojowe ukazują się na fotografii lotniczej. (...) Dzięki samolotowi można ustalić podstawową strukturę tak topografii jak i umysłu.”⁶⁷

Griaule, były lotnik, do wizualności miał szczególne podejście. Pozyskiwanie informacji tą drogą traktował – szczególnie w początkach swej działalności – jako źródło, z którego można czerpać niezależnie od badań prowadzonych metodą ustną, a co więcej, jako źródło dostarczające możliwości sprawowania kontroli nad danymi uzyskanymi dzięki metodzie ustnej oraz ich weryfikacji.⁶⁸ Wielokrotnie podkreślał wartość obserwacji, czy może raczej całościowego oglądu. Wprawdzie w czasie swych etnograficznych eksploracji rzadko miał do dyspozycji samolot, ale zaadaptował panoramiczny punkt widzenia jako taktykę niezastąpioną w czasie pracy terenowej.

Zwróćmy uwagę na to, że w takim ujęciu zwykle zarysowanie mapy daje wstępny ogląd kultury. Moc oglądu, a ściślej mówiąc, spojrzenia z góry, polega na tym, że ujmuje ono pewną całość (to znaczy to, co, za sprawą arbitralnej decyzji badacza, zostaje uznane za całość). Nie można wykluczyć, że podejście takie rzutuje na sposób, w jaki konceptualizuje się widzianą rzeczywistość.⁶⁹

Wszystko to stanowi o znaczeniu, jakie ma wizualność dla etnografa w czasie gromadzenia wiedzy i w czasie jej konceptualizowania. Rzecz umieszczona w muzeum i przeznaczona do oglądania ma być jednak atrakcyjna przede wszystkim dla zwiedzającego. Można wyróżnić dwa zasadnicze aspekty,

w jakich istnieje ta problematyka. Chodziłoby mianowicie o to, co przynależy naturze wypowiedzi wizualnej (zwłaszcza o szczególnego rodzaju mimetyczność, eksponującą swoje funkcje reprezentowania) oraz o to, co jest kwestią korzystania z tej wypowiedzi, czyli dotyczy krajobrazu muzealnego. Przyjrzyjmy się bliżej zagadnieniom związanym z tym drugim kręgiem zagadnień, wychodząc jednakże nie od „rzeczy widzianej”, ale od tego, w jaki sposób wizualność zaznacza się w kulturze współczesnej. Muzeum nie istnieje bowiem w próżni kulturowo-społecznej; jego wewnętrzny krajobraz zmienia się wraz z przemianami tego, co w stosunku do niego zewnętrzne.

Wizualność i kultura współczesna

Wróćmy raz jeszcze do charakterystycznego stwierdzenia, cytowanego w rozdziale o wizualnym trybie reprezentacji: „Zamiast mówić o oglądaniu jako o czytaniu, powinno się może mówić o nim jako o 'rytuale wizualnym', gdyż oglądanie krajobrazu jest tak rytuałem dla oka jak czytaniem tekstu.”⁷⁰ Chciałabym potraktować ten cytat jako punkt wyjścia dla przeniesienia rozważań na płaszczyznę ogólniejszą, a mianowicie związku tego typu wizualności z kulturą współczesną.

Z pewnością jest wiele sposobów, w jakie można interpretować wizualne aspekty krajobrazu muzealnego w powiązaniu z kulturą współczesną. Zaczniemy od tego, że definiując tę kulturę, często wskazuje się na szczególne miejsce, jakie zajmują w niej doznania wizualne. Podkreśla się, że rozwój środków masowego przekazu doprowadził do rozmnożenia się wizualnych znaków i symboli i do estetyzacji życia codziennego.⁷¹ „Znaki i obrazy są w przeważającej mierze wizualne i zostały powiązane z wszystkimi rodzajami obiektów i usług. Handlowanie swoiście pojętą własnością wizualną daje się zauważyć we wszystkich niemal dziedzinach życia społecznego. Konsumpcja jest więc 'symboliczna', a nie po prostu czy głównie funkcjonalna albo zdeterminowana ceną.”⁷² – twierdzą autorzy książki *Economies of Signs and Spaces* – Scott Lash i John Urry.

Ponowoczesny wzrost wizualnej konsumpcji idzie w parze z jej de-dyferencjacją. Dla nowoczesności charakterystyczne było wertykalne i horyzontalne różnicowanie poszczególnych sfer życia społecznego. Określone mechanizmy społeczne legitymizowały i chroniły ich specyfikę instytucjonalną, normatywną i estetyczną. Istniało zatem zróżnicowanie na kulturę wysoką i niską, na naukę i życie potoczne, na sztukę artystyczną i popularne przyjemności. Ponowoczesność chce rozmyć te granice, doprowadzić do przemieszania rozdzielonych niegdyś jakości kultury i „przejsć od kontemplacji do konsumpcji.”⁷³

Warto zastanowić się nad tym, jak w tę rzeczywistość wpisuje się instytucja muzeum wraz ze swoją funkcją **pokazywania** (a następnie interpretowania) znaków kultury. Muzeum potraktować tu można jako czuły zmysł kultury. Niektóre cechy współczesnej kultury stanowią konstytutywny składnik samej idei muzeum. Zaliczyć tu można: prymat trybu reprezentacji, dążenie do mimesis, któremu towarzyszy pewna niewiara w możliwość jej osiągnięcia, a w końcu maksymalna kompresja czasoprzestrzeni. (Mamy tu świat w pigułce – pigułka zawiera esencję – to co w świecie istotne, warte zobaczenia).⁷⁴

Są jednak i takie właściwości kultury współczesnej, które na pierwszy rzut oka wydają się niemożliwe do przeniesienia na muzealny grunt. Kultura ta, zwłaszcza jej konsumpcyjne oblicze, charakteryzować się ma niestałością (dotycząca w dużym stopniu sfery estetycznej i aksjologicznej). Klientom proponuje coraz to nowe produkty, pielęgnując w ten sposób zmienność ich preferencji i skłonność do poddawania się nastrojom. Tymczasem muzeum z założenia nastawione jest na chronienie **trwałych** treści kultury, na zatrzymywanie znaków przeszłości. W przestrzeni muzeum można jednakże wydzielić tereny, na których pojawiają się coraz to nowe „osobliwości”. W hallu kopenhaskiego Nationalmuseet układa się labirynt z kamyków

(cieszy się on dużym zainteresowaniem, spacerują po nim nie tylko dzieci); przed świętami Bożego Narodzenia jego miejsce zajmują stoiska z bombkami i smakołykami, obok pojawia się mini-wystawa przedmiotów kojarzących się z przyprawami (okrety i naczynia wykonane z goździków, pojemniki na korzenie itp.), na podestach schodów chór śpiewa *a capella* pieśni bożonarodzeniowe, a dzieciom organizuje się zbiorowe klejenie łańcuchów na choinkę. Powstaje tu przestrzeń wesołego jarmarku (tym bardziej, że dzieje się to na szlaku wiodącym do muzealnego sklepika).

Poszczególne wystawy nabierają charakteru spektaklu – tu obrazy, tam muzyka i slajdy, tu przyciemnione światło – wszystko stanowi pożywkę dla imaginacji. Zwiedzający może tu być po trosze turystą. Nie musi w nic się angażować, dobiera wrażenia stosownie do swoich upodobań i nastrojów. Trochę poogląda film, posiedzi w jurcie, słuchając objaśnień, których dostarcza wypożyczony walkman, gdzie indziej wciśnie guzik, by rozległa się melodia grana na instrumencie wystawionym w gablocie. Krąży pomiędzy zwyczajnością a egzotyką. Zadbano o jego wygodę, więc ma pod ręką wszystko, czego ewentualnie mógłby potrzebować i w takim standardzie jaki wybierze. (Są automaty z kawą i droższa, bardziej ekskluzywna kawiarnia).⁷⁵

Rozpatrywane z tego punktu widzenia „rytuały wizualne” odprawiane w muzeach mają szczególny charakter. Dają poczucie uczestnictwa w Kulturze (zwiedzanie muzeów to działanie sytuujące się w sferze kultury wysokiej); co więcej, dają poczucie poznawania świata w jego różnorodności i w tym, co nosi znak firmowy najwyższej jakości – wszystko, co jest w muzeum, jest w jakimś sensie „naj...” (to znaczy należy do kategorii rzeczy warty uwagi, nawet jeśli stanowi rekonstrukcję.)

Muzeum zostaje wciągnięte w mechanizm de-dyferencjację kulturowej. Stara się ono przestać być świątynią, a przejąc nieco z obszarów zabawy i nauki. Stąd też w muzealnym krajobrazie pojawiają się obszary jarmarku, sanktuarium nauki, galerie sztuki. Elementy charakterystyczne dla tych przestrzeni przenikają się, choć zwykle jeden z nich nadaje zasadniczy rys ogólnej atmosferze danego fragmentu muzealnego krajobrazu. (Jest to taka formuła, w której obecnie często funkcjonuje kultura wysoka.)

Wchłanianie treści kulturowych jest łatwe i przyjemne – sugeruje retoryka muzealnej przestrzeni i tekstów ulotek reklam i ogłoszeń; co więcej, dokonuje się go bez wysiłku. Muzeum ma być miejscem, w którym po prostu „przebywa się”, miejscem, w którym wszyscy będą czuli się dobrze. Tworzy się zatem konsumentowi Kultury i Sztuki ciepłarniane warunki – wszędzie umieszcza się plany i plansze z oznaczeniami: „Jesteś tu – tu jest sala nr 150”. Człowiek jest zarazem samodzielny i niesamodzielny; samodzielny, bo planuje swoją trasę, bo może wybrać jedną z wielu dróg; niesamodzielny – bo uzależniony od informacji, których mu dostarczono. Wybiera też sposób edukacji – pozwala się edukować, a gdy mu się znudzi, cofa pozwolenie. To prawda, nie może wykroczyć poza wyznaczone mu tereny (bo rozlegnie się alarm), ale zamiast tego coraz częściej dostaje komputer – tu staje się imperatorem panującym nad światem informacji. Naciska ekran – chce wiedzieć wszystko o tym przedmiocie – i dostarcza mu się potrzebnych danych. Ze swojego punktu widzenia panuje nad przedmiotami, a ponadto organizuje własne rozumienie świata. Jednakże zerwana zostaje więź między informacją a przedmiotem. (Właściwie przedmiotów w ogóle nie ma – są jedynie ich artefakty.) Ujawnia się tu ambiwalencja relacji pomiędzy podmiotem poznającym a przedmiotem poznania.

Imperialiści, turyści i historycy

Co w przedstawionych powyżej warunkach dzieje się z treścią wypowiedzi muzealnej, a zwłaszcza z wiedzą dyskursywną? Jak funkcjonuje w tym krajobrazie to, czego muzeum, ja

mówiliśmy na wstępie, winno strzec i co miało kontrolować? Pewne charakterystyczne tendencje można zauważyć już po pobieżnym obejrzeniu paru ekspozycji, zorganizowanych na różne sposoby. Chodzi mi przy tym o organizację wystawy w ściśle określonym znaczeniu, a mianowicie o pewne koncepcje poznawania świata, których istnienie można wywnioskować przyglądając się ukształtowaniu poszczególnych fragmentów krajobrazu muzealnego.⁷⁶

Punktem wyjścia będzie znajdujący się w muzealnym hallu tekst dotyczący wystawy zatytułowanej „Skarby Etnograficzne”:

„Jest tu możliwość zbadania dużej ilości obiektów z całego świata. Informacje o tych obiektach zgromadzone są w komputerach i wyświetlane na ekranach. Aktualna wystawa składa się ze zbiorów eskimoskich, ale będzie stopniowo poszerzana, tak by objęła wszystkie rejony ziemi.”

Wystawie tej zdaje się patronować duch Linneusza. Dochodzą w niej do głosu ambicje dokonania opisu całego świata, a raczej ujęcia go w ramach uniwersalnego systemu deskryptywnego. Jak wiadomo, Linneusz chciał skatalogować w ramach tego systemu wszystkie rośliny na ziemi (zarówno znane jak i te jeszcze nie poznane.) Jego projekt streszczał w sobie aspiracje ówczesnej nauki europejskiej i jakkolwiek dziś wydaje się nam abstrakcyjny i statyczny w wyrazie, w swoim czasie miał jak najbardziej realną siłę działania.⁷⁷ Liczni uczeni rozpięzli się po świecie, by szukać obiektów do klasyfikowania. Charakterystyczne są słowa, jakie Linneusz skierował do jednego ze swych znajomych:

„Mój uczeń Sparman właśnie poźegłował na Przylądek Dobrej Nadziei, a mój inny uczeń, Thungerg, ma towarzyszyć ambasadorze holenderskiej do Japonii; obaj są kompetentnymi przyrodnikami. Młodszy Gmelin jest wciąż w Persji, a mój przyjaciel Flack w kraju Tatarów. Mutis dokonuje wspaniałych botanicznych odkryć w Meksyku. Koenig znalazł wiele nowych rzeczy w Tankebarze. Profesor Friis Rottboll z Kopenhagi publikuje rośliny znalezione w Surinamie przez Rolandera. Arabskie odrycia Forkssala wkrótce zostaną wysłane do druku w Kopenhadze.”⁷⁸

W cytowanym wcześniej tekście dotyczącym wystawy porzuciły podobne tony. Wyraźny był motyw poznawczego (a co za tym idzie i kulturowego) zawłaszczania świata – nasze szkieleto i oko dotrze wszędzie; mierzamy do tego, by nasza muzealna reprezentacja była pełna. Sama ekspozycja zorganizowana jest w sposób wskazujący na podobne tendencje intelektualne. Poszczególne obiekty zgromadzone zostały zgodnie z formą i funkcją. W szklanych gablotach ułożono przedmioty codziennego użytku – w jednym miejscu same buty, w innym same rękawiczki, w jeszcze innym same stołki czy garnki. W środku sali stoi szklana gablota, w której przedmioty złożyły się na scenkę. (Na przykład ukazanych jest kilka postaci w typowych strojach.) Jak tłumaczy jedna z osób pracujących w dziale etnograficznym muzeum – chodziło o to, by pokazać jak największą ilość przedmiotów. Zwiedzający jest tu oddzielony od reprezentowanej rzeczywistości kulturowej. Udostępnia mu się jednak komputer – w ten sposób może dowolnie manipulować „rzeczywistością” – naciska określony obrazek i uzyskuje takie informacje, o jakie mu chodzi. Muzeum jako „skład cennych rzeczy” w swej skrajnej wersji w ogóle nie pozwala na bezpośrednie obcowanie z artefaktami. Udostępnia się je potencjalnie – jako obrazy i informacje gromadzone w pamięci sieci komputerowych. Walorem tego rodzaju „obcowania” ma być ogólna dostępność tego, co uznane zostało za dobro kultury i winno stanowić wspólną własność ludzkości.

Interpretując taką organizację treści można ponownie odwołać się do pracy Lasha i Urry’ego.⁷⁹ W analizie zjawisk współczesnej turystyki autorzy ci korzystali z pojęcia kompresji czasoprzestrzeni. Przejawia się ona jako swoiste anulowanie

przestrzeni spowodowane możliwością błyskawicznego pokonywania dużych dystansów. Inne jej oblicze jawi się wtedy, gdy zwrócimy uwagę na podróż symulowaną w nieustannie krążących znakach i obrazach, głównie natury wizualnej.

Naciskając ekran komputera działamy w świecie nieprawdziwym. O ile jest to podróż, to podróżujemy w szklanym tunelu – ekran komputera i szyby w muzealnych gablotach determinują tereny eksploracji.

Takie ograniczenie dotyczy jednak wykorzystania wiedzy, a raczej jej reglamentacji. Natomiast stosunek do samego zjawiska pozyskiwania jej przez fachowców po to, by dać ludzkości dobro o niekwestionowanej wartości można by nazwać – oczywiście upraszczając nieco tę sytuację poznawczą – „imperializmem” poznawczym.⁸⁰

Wątek imperialistycznego traktowania świata obcego kulturowo jest żywo rozważany we współczesnej antropologii. Mówiąc o muzealnej reprezentacji warto zwrócić uwagę na jego nowsze oblicze, a mianowicie na imperialistyczną nostalgię, czyli szczególnego rodzaju żal za minionym światem, tym, który niknie za sprawą ekspansywnych działań kultury białej.⁸¹ Taką nostalgię można np. zauważyć w aranżacji części prehistorycznej. Z półmroku wyłaniają się obrazy przeszłości np. w postaci rekonstrukcji wiosek, przedmiotów codziennego użytku pośród suchych traw, kamieni, konarów drzew, na tle czarno-białych fotografii pejzażu. Obrazy życia w dawnych wiekach jawią się w atmosferze sennie i nierzeczywistej (choć z drugiej strony opatrzone są pieczęcią naukowości – datowane, pokazywane jako dowody, często jako pierwociny obecnych form danych przedmiotów czy gatunków zwierząt.)

Zostaje tu stworzone bezpieczne pole refleksji dla człowieka współczesnego. Przechadza się on pomiędzy kadrami z przeszłości.

Teren przechadzki innego rodzaju zaaranżowano w dziale „Ludy świata.” W szeregu sal zgromadzono rzeczy pochodzące z różnych obszarów świata: przedmioty kultu, ubiory, trochę przedmiotów użytkowych. Epatują one swoją egzotyką i kunsztem wykonania. Szczególnie wyeksponowano ich walory estetyczne. Są to, mówiąc krótko, rzeczy, które cieszą oko i mogą stanowić pożywkę dla imaginacji. Sprawy takie jak przeznaczenie, sposób użycia, związek z tradycją, religią, zwyczajami itp w niektórych przypadkach wyjaśniono w tekstach opisów. Szereg obiektów opatrzone jedynie pobieżnymi informacjami, wskazującymi „co to jest”. Odwołując się do Clifforda, można by tu mówić o surrealistycznej tonacji tej wystawy. (Przypomnijmy, że termin „surrealizm” w odniesieniu do zachodnioeuropejskiej praktyki kolekcjonerstwa, stosowany był przez tego autora w znaczeniu szerokim. Określał ten rodzaj estetyki, który ceni fragmenty, dziwne i nieoczekiwane zestawienia i zmierza do ukazania jakichś niezwykłych rzeczywistości odwołując się przy tym do dziedziny estetyki, erotyki, egzotyki.⁸²)

Ten typ kolekcji etnograficznych bywał ostro krytykowany przez etnografów jako wybiórczy, nienaukowy, nie oddający istoty obcych kultur. Jednakże jeśli spojrzeć na niego z innego punktu widzenia, to może on okazać się reprezentatywny. To prawda, nie odzwierciedla on świata innych kultur w sposób, jaki obecnie uznaje się za reprezentatywny. W pewien sposób udostępnia jednak turystyczne doświadczenie, uważane za symptomatyczne dla kultury współczesnej. Pozwala w sposób łatwy, tani, wygodny i niezbyt absorbujący czasowo doznawać różnorodnych wrażeń, pozwala też zachować zewnętrzną postawę w stosunku do oglądanych treści.⁸³

Na umownej skali muzealnej reprezentacji taka wyrwykowość w ukazywaniu świata sytuowałaby się na biegunie przeciwnym w stosunku do tego, gdzie wiedza przekazywana jest w sposób systematyczny, linearny i wymaga intelektualnego zaangażowania się odbiorcy. Tego typu organizację treści dyskursywnych obserwowaliśmy w wystawie ukazującej histo-

rię muzeum. Szkielet konstrukcyjny tworzony był przez narrację. Plany, zdjęcia, makiety pełniły funkcje ilustracyjne. Treść przekazu stanowiła konkretna wiedza historyczna, która winna wpisać się w pewną, posiadaną już przez odbiorcę, świadomość historyczną.

Gra muzealna

Rozbijanie wypowiedzi muzealnej na poszczególne elementy, wskazywanie różnych trybów reprezentacji to oczywiście zabiegi analityczne mające prowadzić do wyjaśnienia tego, co w swej warstwie podskórnej przekazuje wypowiedź muzealna. Jednakże aby analiza taka miała jakikolwiek sens, najpierw trzeba ujrzeć muzeum jako całość; i do całości tej trzeba powrócić zakończywszy myślenie o różnych jej aspektach.

Ekspozycje poszczególnych autorów różnią się w swej wymowie ale, istniejąc w ramach krajobrazu muzealnego, składają się na całość – polifoniczną, płynną, dopuszczającą możliwość wielorakiego odbioru, czy może raczej, wielorakiego chwywania sensu. Tu zaczyna się interpretacyjne działanie zwiedzających. Wypowiedź muzealną formułuje się bowiem ze względu na kogoś, dla kogo winna być zrozumiała.

W tym miejscu rodzą się pytania o roszczenia, jakie wypowiedź ta wysuwa w stosunku do odbiorców, o wstępne warunki, jakie ci ostatni powinni spełniać, by zrozumieć przekaz, a w końcu o typu uczestnictwa, jakiego się od nich domaga. Mówienie o tych roszczeniach to poniekąd mówienie o koncepcji sensu wpisanej w wypowiedź. (Oczywiście, trzeba tu przyjąć, że muzeum jako całość zakłada pewną ogólną koncepcję sensu.) Pojawia się tu kolejne pytanie: czyj to ma być sens? Można je jednak uchylić, jeśli wypowiedź muzealną potraktuje się podmiotowo, natomiast sposób, w jaki istnieje ona wobec zwiedzających, ujmie jako autoprezentację (w Gadamerowskim tego słowa znaczeniu).

Jak twierdzi Gadamer, „oglądanie to pewien zasadniczy typ udziału”.⁸⁴ Odnosi on to wprawdzie do przedmiotów sztuki,⁸⁵ a nie do eksponatów znajdujących się w muzeach historii i kultury. Jego rozważania można jednak, jak sądzę, odnieść także do tych ostatnich i to nie tylko z uwagi na to, że Gadamer uwzględnia wątek różnych sposobów istnienia rzeczy jako takich, ale i ze względu na przyjętą tu formułę rozumienia muzeum: jako wyniku interpretacyjnych i kreatywnych działań ludzkich. Będzie to oczywiście jedna z wielu możliwych prób „hermeneutyki muzeum”.⁸⁶

Dla takiego ujęcia muzeum kluczowe wydaje się pojęcie gry, za pomocą którego Gadamer wyjaśnia sposób bycia dzieła. Całość znaczeniowa, jaką jest gra, istnieje według niego tylko wtedy, gdy jest grana. Podobnie dzieło sztuki swe prawdziwe istnienie i sens zyskuje w doświadczeniu odbiorczym. Nie jest ono dla odbiorcy przedmiotem, bo jego znaczenie nie jest gotowe, ale powstaje dopiero w interpretacji, do której dochodzi w czasie samoprezentacji dzieła. W tym sensie podmiotem gry jest samo dzieło.⁸⁷ Gra – mówi Gadamer – „ma własną istotę, niezależną od świadomości grających. Gra istnieje też tam, a nawet przede wszystkim tam, gdzie żaden byt-dla-siebie subiektywności nie ogranicza horyzontu tematycznego i gdzie nie ma podmiotów o postawach graczy. Podmiotem gry nie są grający; poprzez nich gra jedynie się prezentuje.”⁸⁸ Ale też istnienie gry jest nieodłączne od działań interpretacyjnych graczy. W odniesieniu do dzieła sztuki oznacza to, że aby poznać „dzieło samo”, nie można abstrahować od jego odniesień do życia. Odbiorca i jego świat okazują się najważniejszymi uczestnikami gry.

Spróbujmy w podobny sposób spojrzeć na muzeum – z wpisaniem w nie regułami reprezentacji i odbioru. Jeśli przyjmiemy, że istnieje „gra muzealna”, decydujący będzie moment zgody zwiedzającego na przyjęcie roli gracza.

W muzealnej grze gra się „całymi światami”, które zostają powołane do życia, ale przebieg gry jest prawidłowy, o ile

zachowana zostaje ciągłość sensu, łącząca ją z zewnętrznym światem gracza. „Nigdy grający, twórca lub widz nie są wciągani tylko w obcy świat czarów, rauszu, snu, lecz raczej wychodzą w bardziej właściwy sposób we właściwy sposób we własny świat, głębiej się w nim rozpoznając.”⁸⁹

W muzeum ów moment wieloaspektowego rozpoznania jest niezwykle istotny. Tym, co rozpoznawane są dwie (co najmniej) rzeczywistości – ta prezentowana oraz nasze „tu i teraz”. Dowody istnienia naszego świata bywają włączane w reprezentację inności, co widać wyraźnie np. w sytuacji, gdy ukazuje się ewolucyjne przemiany form. Ponadto słowne objaśnienia nieustannie odnoszą inność do tego, co znane, tłumaczą, angażują intelektualnie, co utrudnia pograżenie się w świecie nie-naszym. Rozpoznanie dotyczy jednak jeszcze innego poziomu, a mianowicie rozpoznania własnej pozycji w świecie prowadzące do poszerzenia samoświadomości.⁹⁰

Kwestią o zasadniczym znaczeniu jest margines swobody pozostawiony dla indywidualnego doszukiwania się i dookreślenia tej prawdy, ku której prowadzić ma umieszczony w muzeum przedmiot. Wiadomo, że ma on wskazywać na coś poza nim samym. Jego byt wcześniejszy ulega przemianie, a byt obecny swe spełnienie wyprowadza z ukazywania swego reprezentatywnego charakteru. Zachodzi zatem wewnętrzna przemiana przedmiotu (czy może raczej czegoś, co uznaje się za jego istotę.) Reszta zależy od tego, co dokonuje się w dialogicznym stosunku pomiędzy zwiedzającym a przedmiotem.⁹¹ Konstytutywny element muzealnej gry stanowi pokonywanie dystansu, nie mające bynajmniej prowadzić do jego ostatecznego zniesienia. Musi bowiem zostać zachowana cecha reprezentatywności tego, co przedstawiane.⁹²

U podstaw reguł tej gry leży sytuacja człowieka w świecie; a zwłaszcza to, że jest on istotą skończoną i historyczną, co określa horyzont jego rozumienia. Dlatego teksty, dzieła sztuki, czy w ogóle wytwory człowieka przedstawiają się w sposób zależny od tego, kto, kiedy i gdzie podejmuje interpretacyjną grę. W różnych epokach ludzie zwracają uwagę na co innego, gdyż zanurzeni są w swej historyczności, w nieodłącznych od niej uprzedzeniach i przesądach. Skłonni są stawiać określone pytania, by wyjaśnić coś, co jest sensem w ich „tu i teraz”. Interpretując to, co ujmują jako przeszłość, tradycję, czy w ogóle odmienną, przyswajają je, odnajdują odpowiedzi na swoje pytania, ale i podlegają ich oddziaływaniu. W toku takich procesów przekształca się sens tego, co interpretowane. Interpretacja ujawnia sens, ale i formuje go, a ponadto otwiera interpretatorom drogę dla wykraczania poza ich horyzont. Warunkiem jest gotowość na przyjęcie prawdy, którą niosą w sobie teksty, dzieła sztuki, tradycja historyczna itp. Nie można – jak twierdzi Gadamer – traktować świadectw przeszłości jedynie jako źródła wąsko rozumianej wiedzy o przeszłości, gdyż znaczyłyby to, że przeszłość ta jest nam całkowicie obca i że nie niesie sobie żadnej istotnej dla nas prawdy.⁹³ Chodzi tu o prawdę ważną dla tych, którzy dokonują interpretacji. Bez zasadne byłyby przy tym ich roszczenia do bezpośredniości, bezzalożeniowości i obiektywności działań interpretacyjno-rekonstruujących – istnieją one bowiem w horyzoncie naszej współczesności.⁹⁴ „Horyzont ów nieustannie się kształtuje i – jak mówi Gadamer – jest „czymś, w co wkraczamy i co kroczy razem z nami.”⁹⁵ Doświadczamy tego szczególnie wówczas, gdy poddajemy próbom nasze uprzedzenia. „Do takich prób zalicza się również spotkanie z przeszłością i rozumienie tradycji, z której się wywodzimy.”⁹⁶ W takim spotkaniu dojść może do fuzji horyzontów, w czasie której odłoni się przed nami przestrzeń nowych znaczeń i pogłębi nasze rozumienie sposobu, w jaki istniejemy w świecie.

Taki byłby sens muzealnej gry odczytanej „po Gadamerowsku”. Toczy się ona nie tylko o rozumienie tradycji, ale inności, czy obcości (dlatego opisanie ten można z powodzeniem odnieść do przedmiotów badań antropologii kulturowej) i daje się ująć jako element szerszej gry o rozumienie ludzkiego świata w ogóle.

¹ Tak podaje Raport United Nations. Cyt. za: D. MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, New York 1989, s. 78

² Mogło być to na przykład być rozumiane tak, iż muzea winny „pomóc ludziom asymilować nowe wartości (...). Na przykład, korelacje przyczynowo-skutkowe oparte na naukowej i pragmatycznej informacji są produktem określonej kultury i muszą zostać wyjaśnione ludziom, którzy mają całkowicie odmienny sposób myślenia.” Hiroshi Daifuku, *The Museum and the Visitor*, „Museum and Monuments” Vol. 9, *The Organization of Museums: Practical Advice*, Paris 1960 s. 78, cyt. za: MacCannell, op. cit., s. 195, przyp. 1. MacCannell podaje także inne przykłady formułowania celów muzealnictwa. MacCannell, op. cit. zwi. s. 195, przyp. 1

³ MacCannell, op. cit. Charakterystyczne jest stwierdzenie MacCannella, że pewne eksperymenty mające prowadzić do unowocześnienia ludzkiej mentalności prowadzone były w muzeach odkąd z kolekcji dla badań naukowych przekształciły się one w miejsca publiczne, jakimi są dzisiaj.

⁴ J. Clifford, *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge Mass. and London 1988, s. 218. Fragment rozdziału 10 *On Collecting Art and Culture* ukazał się w tłumaczeniu Joanny Irackiej: *O kolekcjonowaniu sztuki i kultury*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 1993, nr 1, s. 11–17

⁵ Zob.: „(...) kolekcjonowanie i wystawianie to zjawisko decydujące dla tworzenia się Zachodniej tożsamości.” Clifford, *O kolekcjonowaniu...*, op. cit., s. 12

R. Handler, *On Having a Culture: Nationalism and the Preservation of Quebec's Patrimoine*, „History of Anthropology”, Vol 3, *Objects and Others*, ed. G. Stocking, s. 192–217, Madison 1985

Clifford odwołuje się też do pracy C.B. Macphersona, *The Political Theory of Possesive Individualism*, Oxford 1962, gdzie ukazany jest dokonujący się w 17 wieku proces wyłaniania się ideału osoby jako posiadacza różnych dóbr.

⁶ Clifford, *O kolekcjonowaniu...*, op. cit., s. 12

⁷ K. Pomian, *Entire l'invisible et visible: La collection*, „Libre”, 1978 (3): 3–56; Clifford, op. cit.

⁸ J. Clifford mówi o problematyczności autentyczności, który w założeniu miał być to zachowanie: „Tak kolekcjoner, jak i ocalający je (tzn. obrońcy ekspozycji – AW) mogliby się ubiegać o ostatnie miejsce wśród zebrańców „prawdy rzeczy”. Autentyzm, jak to zobaczymy, wytwarza się bowiem w trakcie usuwania przedmiotów i zwyczajów z ich bieżącej sytuacji historycznej – teraźniejszości-stającej-się-przeszłością.” Clifford, *O kolekcjonowaniu...*, op. cit., s. 15

⁹ Zjawiskiem niezwykle istotnym było wyłonienie się kategorii sztuki prymitywnej, co uczyniło status niezachodnich przedmiotów problematycznym. Dawały się one zdefiniować bądź jako obiekty artystyczne bądź jako etnograficzne i odpowiednio do tego eksponować – w galeriach sztuki ze względu na cechy formalne i estetyczne, a w etnograficznych – na kontekst kulturowy. Clifford, op. cit.

¹⁰ A. Pagden, *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology*, Cambridge 1982; J. Duncan, *Sites of representation. Place, and the Discourse of the other*, (w:) *Place/Culture/Representation*, ed. J. Duncan, D. Ley, London and New York, 1993

¹¹ J. Duncan, op. cit. Oczywiście, nie każdy język jest równie prawomocny w przekazywaniu wiedzy. Wiarę budzi beznamiętny język nauki, zdolny jakoby w sposób obiektywny zdać sprawę z cech poszczególnych obiektów (co niewątpliwie pomaga umieścić poszczególne okazy w ramach obowiązującej siatki kategorialnej).

¹² Tematykę tę w odniesieniu do tekstów antropologicznych poruszają m. in.: M. L. Pratt, *Fieldwork in common places*, (w:) *Writing Culture*, ed. J. Clifford, E. Marcus, London 1986, s. 27–50; Clifford, *On Ethnographic Authority*, (w:) *The Predicament of Culture*, op. cit., s. 21–54

¹³ Zob. D. MacCannell, op. cit., s. 78–80

¹⁴ S. Daniels, D. Cosgrove, *Introduction* (w:) *The Iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*, ed. D. Cosgrove, S. Daniels, Cambridge 1988, s. 1. Autorzy wyjaśniają to dokładniej: „Aby zrozumieć krajobraz budowany, powiedzmy w 18-wiecznym angielskim parku, zwykle trzeba rozumieć jego pisane i słowne reprezentacje nie jako 'ilustracje' wyobrażenia znajdujące się na zewnątrz, ale konstytutywne wyobrażenia jego znaczenia bądź znaczeń.” Tamże.

¹⁵ Można tu nawiązać do badań socjologów przeprowadzających

rozmowy z ludźmi odwiedzającymi Expo 86. Stwierdzili oni, że ich rozmówcy bardziej podkreślali np. zacieśnianie więzi rodzinnych w czasie takiej wspólnej wyprawy, czy okazję spotkania nowych ludzi niż treści wpisujące się w idee tej wystawy. D. Ley, K. Olds, *Landscapes Spectacle: world's fairs and the culture of heroic consumption*, „Environment and Planning D: Society and Space” 6: 191–212. Podaje za: S. Warren, *This heaven gives me migraines*, (w:) *Place/Culture/Representation*, op. cit. s. 183

¹⁶ D. Ley, J. Duncan, *Epilogue* (w:) *Place/Culture/Representation*, op. cit. s. 329

oczywiście, jeśli traktować pejzaż w sensie najprostszym – to znacząco jako określony obszar ukształtowany w pewien sposób – to o czytaniu można tu mówić w znaczeniu metaforycznym. Nasze „odczytywanie” pejzażu – twierdzi Brian Stock – różni od cichego czytania. Pejzaż może być przedmiotem prywatnej lektury, niemniej jednak pozostaje wypowiedzią publiczną (inaczej niż – w epoce druku – zwykły tekst pisany). Pod pewnymi względami jest to tekst hybrydyczny, mający cechy tak wypowiedzi pisanej, poddającej się indywidualnej lekturze, jak i tekstu oralnego, wygłaszanego w obecności wielu słuchaczy. Ta ostatnia analogia uwypukla wizualne aspekty sytuacji – podobnie jak recytator tradycyjnej epiki wkraczał od razu *in medias res*, a potem a kontynuował parę wątków, tak i oglądanie krajobrazu wymaga wejścia w środek, a następnie postępowania nie sekwencyjnego, lecz zgodnie ewoluując pewnych ogniskowych motywów. Podobnie ująć można dwójki charakteru muzeum (publiczne vs. prywatne). B. Stock, *Reading, community and a sense of place*, (w:) *Place/Culture/Representation*, op. cit.

¹⁷ Badania prowadziłam dwutorowo, to znaczy z uwzględnieniem dwóch kręgów zagadnień. Pierwszy z nich obejmował analizowanie retoryki wypowiedzi muzealnej, co miało na celu dotarcie do istniejących w tej wypowiedzi mechanizmów perswazyjnych. Szczególnie interesowały mnie środki retoryczne nastawione na przekonanie do określonych treści (zwłaszcza to, jakie są to treści i w jaki sposób wiążą się one ze sobą.) Można by tu mówić o dążeniu do odkrycia wizji świata wpisanej w wypowiedź muzealną, ale jest to, moim zdaniem, określenie zbyt ogólne – chodzi raczej o preferowany w tej wypowiedzi (i przedstawiany jako prawomocny) zespół wyborów aksjologicznych i epistemologicznych, a także, w trochę mniejszym stopniu, rozwiązania estetycznych.

Punktem wyjścia są dla mnie tradycyjne pojęcia teoretyczno-literackie, a zwłaszcza pojęcie toposu; inspirujące było dla mnie ujęcie retoryki E. R. Curtiusa (E.R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern 1954.) Natomiast jeśli chodzi o dziedzinę badania tekstów antropologicznych, to korzystałam z sugestii wysuwanych w ramach antropologii interpretatywnej.

Drugi nurt moich rozważań to badanie przestrzeni muzealnej. Chodziło o takie ujęcie przestrzeni, jakie stosuje się w geografii kulturowej, gdzie zwraca się uwagę na kulturowe znaczenia przestrzeni oraz na obustronne relacje pomiędzy człowiekiem, a tym co go otacza, na aktywność twórczą, której efektem staje się symboliczne nasycenie środowiska oraz na to, jak to środowisko działa na człowieka (Bliskie jest mi podejście hermeneutyczne przedstawione w pracy *Place/Culture/Representation*).

¹⁸ Stock, s. 314. Autorowi nie chodzi tu o to, czym są obrazy (images) i słowa w umysłach, ale o konkretną tradycję reprezentowania miejsc w kategoriach wizualnych lub słownych.

¹⁹ Czasem, np. nie znając narracji, nie umiemy odczytać przekazu architektonicznego, a znajomość samego tekstu nie daje nam dostępu do pewnego rodzaju emocjonalnego odbioru symbolizacji. Podobnie, znając z przewodnika jedynie opis danego miejsca – pisze B. Stock – nie umiemy zrekonstruować samego doświadczenia danego miejsca w nie-narracyjnym otoczeniu. Czym innym jest też czytanie o danym miejscu np. o świątyni, a czym innym oglądanie fotografii). Stock, op. cit.

²⁰ E.R. Curtius, op. cit.

²¹ Niekiedy motyw podróży pomaga nadać spójność elementom, które łączy głównie to, że znalazły się w jednym miejscu. Tak jest na przykład w Muzeum Dziecięcym, w którym zaaranżowano kąciaki poświęcone bardzo różnej tematyce: „Muzeum dziecięce jest podróżą przez tysiąclecia historii. Specjalna wystawa dla dzieci i towarzyszących im dorosłych pokazuje oryginalne przedmioty, jak i kopie, których można dotykać i używać, aby powoływać do życia historię.”

²² Element werbalny może zmierzać do nadania grupie przedmiotów struktury narracyjnej, jak np. w ekspozycji mającej przedstawiać życie

Egipcjan tytuł *Od kotycki po grób* (sala 302) wskazuje na to, że eksponaty należy interpretować jako znaki, za pomocą których opowiada się ludzkie życie.

²³ Niekiedy, przyzwyczajeni do „normalnego” dla nas wyglądu mapy (tzn. takiego, gdzie w centrum sytuuje się nasz kraj i stopniowo wskazuje coraz szersze kręgi jego umiejscowienia (jak bywa to na przykład w szkolnych atlasach.) Możemy mieć trudności z natychmiastowym zorientowaniem się w porządku takiego odwzorowania, gdzie w centrum są Hawaje albo Grenlandię. Zob. także: J.B. Harley, *Maps, knowledge, and power*, (w:) *The Iconography of Landscape...* op. cit.

²⁴ Czasem okazuje się, że z przestrzenią można robić różne rzeczy – np. wywołać ruch obrotowej makiety ukazującej zmiany w stanie zalesienia, sprawdzić jak działają cuda optyki w rodzaju skrzynek, w których przez niewielki otwór widać trójwymiarowy obraz. Tego rodzaju angażowanie zwiedzających w podejmowanie pewnych „operacji na przestrzeni” jest dość skuteczne; jeśli tylko jest możliwość, zwiedzający podejmują tego typu działania.

²⁵ Informacja znajdująca się w hallu muzeum.

²⁶ C.D. Maleszyński, „Jedyna księga”. *Z dziejów toposu w literaturze dawnej*, „Pamiętnik Literacki” 1982, z. 3/4

²⁷ Wprowadzenie do zbiorów zatytułowanych *Wnętrze kościoła romańskiego* („The interior of the Romanesque Church 1050–1250”). Spotyka się również sformułowania wyrażające opowiadanie poprzez ukazywanie znalezisk: „Prehistoria Danii – od czasów łowców reniferów w epoce lodowcowej do ery Wikingów. Tysiąclecie historia Danii opowiedziane poprzez znaleziska archeologiczne z epoki kamienia, brązu i żelaza.” – czytamy w znajdującej się w hallu muzeum informacji o zbiorach prehistorycznych.

²⁸ Na przykład w sali nr 3 tytułowy napis mówi: „Pierwsi rolnicy – topór i ogień zmieniały las w pole”. Tło ekspozycji stanowi czarno-biała panoramiczna fotografia zajmująca całą ścianę i ukazująca ludzi pracujących przy wyrębie lasu. Przed zdjęciem umieszczono pnie ściętych drzew.

²⁹ Fragment objaśnienia dotyczącego gipsowych odlewów czaszek w sali nr 102

³⁰ Eric Grant, *The sphinx in the north: Egyptian influence on landscape, architecture and interior design in eighteenth- and nineteenth-century Scotland*, (w:) *The Iconography of Landscape*, op. cit.

³¹ Sala 303 – fragment objaśniający ikonografię malowideł i figurek związanych z grobowcami.

³² Sala 303

³³ Mumia skarbnika królewskiego z 1530 p.n.e., sala 303. „Mumia jest źle zachowana, gdyż balsamujący nie umieli jeszcze robić mumii tak, by przetrwały” – czytamy w objaśnieniu.

³⁴ Niekiedy sposób ukazania mumii jeszcze bardziej zaciera kontekst, w jakim niegdyś istniała. Przykładem może być mumia peruwiańska datowana na rok 600–1000. Znajduje się ona w dziale etnograficznym i jest jedyną wystawioną tu mumią. (Muzeum posiada ich kilka, lecz ta zachowała się najlepiej.) Przystrojona w pióra i stojąca wśród różnorodnych eksponatów, które łączy to, że pochodzą z jednego obszaru, w ogóle nie sprawia wrażenia mumii. Wyglądem zbliża się w zasadzie do modeli szamanów czy czarowników, jakich wiele w tej kolekcji. Jedynie podpis wskazuje, że nie jest to model: „W niektórych częściach starożytego Peru praktykowano grzebanie zmarłych w pustynnych piaskach wzdłuż wybrzeża. Ciała umieszczano w pozycji kucznej, owijano w materię i przyodzabiano piórami. (...)”

³⁵ Sala nr 10

³⁶ Są to prawie same czaszki z kawałkami kręgosłupa, w jednym przypadku widać również piszczele.

³⁷ Podobny jest porządek opisu drugiego szkieletu – tu tekst przechodzi do tematyki rzymskich wyrobów z brązu i szkła.

³⁸ Louis-Vincent Thomas, *Trup*, tłum. K. Kocjan, Łódź 1991, s. 97–98. Zob. także: „W cywilizacji słowa, gdzie mowa jest życiem, czaszka nabiera nowego wymiaru symbolicznego: usta, uszy są ośrodkami wymiany słownej, z tego punktu widzenia czaszka staje się wyrazem par excellence przejścia od semiotyki do symboliki.” Tamże, s. 98

³⁹ Nawiasem mówiąc, na zdjęciu zwłok dziecka trudno dopatrzeć się jakichkolwiek szczegółów, można najwyżej zauważyć ogólne podobieństwo barw do stroju leżącego obok.

⁴⁰ Thomas, op. cit. s. 45

⁴¹ H.-G. Gadamer, *Prawda i metoda*, przeł. B. Baran, Kraków 1993, s. 163. Gadamerowskie ujęcie pamiętki opiera się na rozróżnieniu pomiędzy znakiem, symbolem i obrazem. Pamiętka ma być najbardziej samoistnym ze wszystkich znaków. Natomiast znak „to nic innego niż

to, czego wymaga jego funkcja, którą jest wskazywanie poza siebie. Aby móc wypełnić tę funkcję, znak musi oczywiście przyciągnąć najpierw uwagę. Musi się narzucić, tj. wyrazić się wyodrębnić oraz zaprezentować swą wskazującą treść (...). Nie ma skupiać na sobie uwagi tak, iżby pozwalał się kontemplować, gdyż ma tylko uobecnić coś nieobecnego, a nawet chodzi mu wyłącznie o to coś nieobecnego.” Tamże.

⁴² Tamże.

⁴³ Clifford rozważa to zjawisko w odniesieniu do dyskursów antropologicznego i estetycznego. W pierwszym z nich konkretna, obdarzona inwencją egzystencja kultur plemiennych i artystów jest stłumiona w procesie konstruowania „tradycyjnych” światów; w drugim – oceniania ich produktów według beczasowych kategorii sztuki.

Clifford, *The Predicament...*, op. cit., s. 200

⁴⁴ L.-V. Thomas, op. cit., s. 99

⁴⁵ Zob. Np. P. Aries, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1989, część V „Śmierć na opak”.

⁴⁶ Tamże, s. 120

⁴⁷ Gadamer, op. cit., s. 162

⁴⁸ Dean MacCannell, *The Tourist*, op. cit., s. 84

⁴⁹ Czytamy tekst linearnie, w sposób jakby regularny – przynajmniej takie mamy wrażenie. W rzeczywistości percepcja tekstu pisanego jest bardziej złożona. (Dokładniej na ten temat: B. Stock, *Reading, community and a sense of place*, (w:) *Place/Culture...*, s. 317–318.) Tu chodzi mi jednak o linearną narracyjną uporządkowanie określonych elementów treści.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Pojęcie spektaklu wydaje się tu szczególnie przydatne – w znaczeniu tak dosłownym jak i metaforycznym. „Spektakl (...) mógł znaczyć po prostu pokaz, ale i coś, czemu można się dziwić, a więc coś dotykającego tajemnicy. Mógł przybierać jedynie znaczenie lustrza, które nie może zostać wyrażone bezpośrednio, może zostać odbita, być może wykrzywiona i mógł także oznaczać pomoc w widzeniu (...)” – piszą S. Daniels i D. Cosgrove o znaczeniach spektaklu w renesansowej Europie. „Teatr” – tak wówczas jak i obecnie – nie oznaczał jedynie budynku teatralnego. Sztuka tworzenia analogii pozwala przemieszczać się pomiędzy planem sztuki, a planem miejsca – oba uczestniczą w przekazywaniu danych zjawisk ku ogólnemu zrozumieniu. S. Daniels, D. Cosgrove, *Spectacle and text. Landscape metaphors in cultural geography*, (w:) *Place/Culture/Representation*, op. cit., s. 58

⁵² Tamże, s. 59

⁵³ Prinsens Palais to pałac pochodzący z połowy XVIII, stanowiący najstarszą część kompleksu budynków wchodzących w skład dzisiejszego muzeum.

⁵⁴ H.-G. Gadamer, op. cit., s. 167

⁵⁵ Wystawa poświęcona historii muzeum i ta, która mówi o zbiorach etnograficznych miały różnych autorów – tak więc pomysły te nie są z sobą związane. (Informacja uzyskana od autorki wystawy etnograficznej.) W tym miejscu traktuję muzeum jako całościową wypowiedź kulturową, która daje się odczytać na różne sposoby, stąd też pomijam fakt, że poszczególne elementy tej wypowiedzi nie zostały od początku podporządkowane ogólnej wymowie.

⁵⁶ Zob. także: P. Woolf, *Symbol of the Second Empire: Culture, Politics and the Paris Opera House*, (w:) *The Iconography of Landscape*, op. cit., s. 214–235. Autorka pokazuje, jak paryską operę kreowano tak, by stała się symbolem ewokującym określone treści oraz jak późniejsze interpretacje rozwijały ten wątek.

⁵⁷ Przechodząc przez świątynię z lewej strony mamy wewnątrz z modlącymi się postaciami mnichów, z prawej – gabloty z przedmiotami na tyle małymi, że włączenie ich w aranżację uniemożliwiłoby zwiedzającym ich obejrzenie. Aby przyjrzeć się im dokładniej, można na chwilę zapalić światło, które samo zgaśnie po paru minutach.

⁵⁸ „Tu jest zielona trawa i niebieskie niebo – tak wygląda Mongolia” – mówi autor o kolorze ścian. Na ścianach widoczne są też szarawy rysy gór i wkomponowane w nie zdjęcia – zarys gór ze zdjęcia zgodny z wzorem na ścianie, choć nie wtapia się w niego całkowicie. Jest to mimetyczność świadoma swojego reprezentacyjnego charakteru.

⁵⁹ „Dla buddyźmu musi być żółty – to jest oczywiste, bo żółty to kolor buddyźmu” – tak autor motywuje kolor tła eksponatów poświęconych buddyźmowi.

⁶⁰ O fioletowym tle ekspozycji szamanistycznej autor mówi: „Ten kolor jest tu dlatego, że podobał się architektowi. Ja go nie chciałem. Ale architekt zapytał mnie: 'To jaki kolor chcesz?' Żółty jest dla buddyźmu, niebieskiego i zielonego mamy dużo, to jaki? No tak, fioletowy...”

⁶¹ Postać Haik-Lamy znajduje się na żółtym tle, a odcienie żółtego

niewiele różni się od siebie. Ponadto część tła ma kolor niebiesko-zielony. Autor tłumaczy: „To są niejednakowe odcienie, bo to jest papier, a to tkanina, więc trudno dobrać odcienie. Najpierw chciałem, żeby wszystko było żółte, ale nie było dobrze widać postaci, więc w jednym miejscu dałem inne tło.”

⁶² Być może także linearnie uporządkowanie prezentowanej treści zgodnie z porządkiem chronologicznym nie stanowi adekwatnej reprezentacji porządku czasowego takiego, jaki istnieje w egzystencji ludzkiej. Wprawdzie „wiemy”, że jesteśmy w „teraz”, za sobą mamy przeszłość, przed sobą przyszłość; można to wyrazić linearnie, ale będzie to tylko schemat. Nasze „teraz” przeniknięte jest impresjami z przeszłości i oczekiwaniami dotyczącymi przyszłości.

⁶³ Stock, op. cit., s. 320.

⁶⁴ M. Mauss, *Instructions somaires pour les collecteurs d'objets ethnographiques* Musée d'Ethnographie du Trocadro. Pamphlet prepared with the assistance of M. Leiris and M. Griaule, 1931, s. 6–7, za: Clifford, *The Predicament of Culture...*, s. 66–67. Clifford zwraca uwagę na metaforykę sądową (pieces conviction, besoins de la cause).

⁶⁵ Clifford, tamże, s. 67

⁶⁶ Miejsce wątku wizualności we współczesnej refleksji etnograficznej rozważa J. Clifford w *Introduction: Partial Truths*, (w:) *Writing Culture*, op. cit., s. 12. Szerzej na temat zdominowania etnografii przez wizualność: J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes Its Object*, New York 1983, W. J. Ong, *The Presence of the Word*, New Haven, Conn 1967; tegoż, *Interfaces of the Word*, Ithaca 1977.

⁶⁷ M. Griaule, *Les Saô légendaires*, Paris 1943, s. 61–62. Cyt. za: Clifford, op. cit., s. 68. O fotografii lotniczej mówił też Griaule: *L'emploi de la photographie aérienne et la recherche scientifique*, „L'anthropologie” 1937 (47), s. 469–471

⁶⁸ Jak zauważa to Clifford, proponowana przez Griaule’a metoda dokumentacji przypomina działania podejmowane przez twórców współczesnych sprawozdań przygotowywanych przez telewizyjnych. Poszczególne obserwatory, stojący w wyznaczonych miejscach, mieli zwracać uwagę na czas wykonywania poszczególnych obserwacji, co następnie służyć miało syntezy, dokonywanej w czasie ostatecznego opisu danego wydarzenia np. rytuału. Dokładniej na ten temat: Clifford, op. cit., s. 70

⁶⁹ O związku totalizującego oglądu okolicy dokonywanego z góry ze sposobem, w jaki tworzona bywa teoria zob: J. Starobinski, *Montesquieu par lui-même*, Paris 1943, s. 60–113, G. Van Den Abbeele, *Travel as Metaphor from Montaigne to Rousseau*, Minnesota 1992.

⁷⁰ Stock, op. cit., s. 320

⁷¹ M. Featherstone, *Consumer Culture and Postmodernism*, London 1991.

⁷² S. Lash, J. Urry, *Economies of Signs and Spaces*, London 1994, s. 277

⁷³ Tamże, s. 272. Zob. także uwagi Urry’ego na temat przemian „muzealnego spojrzenia” (*museal gaze*) oraz sposobu, w jaki muzea istnieją w ramach turystycznego kompleksu kulturowego (w:) J. Urry, *The Tourist Gaze: Leisure and Travel in Contemporary Societies*, London 1990, s. 134

⁷⁴ Znaczącą cechą konsumpcji wizualnej jest tendencja do tworzenia miejsc „stematyzowanych”, upozowanych zgodnie z jakąś konwencją, odwołujących do pewnych znaczeń. Opisywano takie miejsca służące wypoczynkowi i rozrywce – w nich właśnie „ludzie są zachęceni do tego, by oglądać i kolekcjonować znaki i obrazy wielu kultur – aby działać jak turyści (...) Jest to możliwe dzięki skrajnej formie kompresji czasu-przestrzeni, którą można określić jako globalną miniaturyzację.” Lash, Urry, op. cit., s. 272. Zob. także: U. Eco, *Travels in Hyper-Reality*, London 1986; MacCannell, *Empty meeting grounds*, London and New York 1992; S. Warren, „This heaven gives me migraines”: *The problems and promise of landscapes of leisure*, (w:) *Place/Culture/Representation*, op. cit., s. 173–186

⁷⁵ Turystyka może stanowić kontekst, w którym ujmuje się muzeum także w innym sensie. Formuła konsumpcji – coraz mniej nastawionej na funkcjonalność i coraz bardziej estetyzującej się – w turystyce przejawia się jako zacieranie granic pomiędzy turystyką a rozrywką, nauką, sportem, kulturą, hobby. W związku z tym, że klientów trzeba zainteresować, zabawici, przyciągnąć ich uwagę pierwszorzędne znaczenia nabiera różnorodność i zmienność propozycji. Te same tendencje wyraźne są w retoryce muzealnej reklamy. Korzystam tu z: Lash, Urry, op. cit., rozdział 10 „Mobility, Modernity and Place”. Autorzy zestawiają tu cechy uważane za typowe dla post-fordyzmu ze zjawiskami z dziedziny turystyki.

⁷⁶ Warto tu wspomnieć o wygodnym MacCannellowskim podziale typów wystaw na kolekcje i reprezentacje. Re-prezentacja ma na celu ukazanie danego obiektu w jego naturalnym otoczeniu, które zostaje odtworzone w ekspozycji. Punkt widzenia, jaki się tu proponuje to ten,

który umiejscowiony byłby wewnątrz przedstawianej rzeczywistości. Reprezentacja – twierdzi MacCannell – daje okazję do identyfikacji. Natomiast w ramach kolekcji zostają zgromadzone różne obiekty należące do określonego typu. Arbitralnie nakłada się na nie pewien porządek. O ile re-prezentacja domaga się identyfikacji, to kolekcja – podejsca estetyzującego. (Na innym poziomie niż poziom estetyczny ten rodzaj zestawiania obiektów, jaki tworzy się w ramach kolekcji, często nie miałby sensu.) Są dwa główne typy wystaw muzealnych: *kolekcja* i *re-prezentacja*. Tego rodzaju klasyfikacja ma charakter formalny. (To, co jest w niej istotne ze względu na interesujące mnie zagadnienia to fakt, iż włącza ona element intelektualnego i emocjonalnego zaangażowania odbiorcy. D. MacCannell, *The Tourist*, op. cit. 1989, s. 78. O kolekcjach zob. także: J. Clifford, *On Collecting Art and Culture*, (w:) *The Predicament...* op. cit., S. Stewart, *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Baltimore 1984

⁷⁷ M. L. Prat, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London and New York, 1992, s. 25 i nast.

⁷⁸ Podaję za: Prat, *Imperial...*, op. cit., s. 27

⁷⁹ Lash, Urry, op. cit.

⁸⁰ Ów „imperializm” trzeba ująć w cudzysłów. Można tu przypomnieć uwagi Clifforda dotyczące europejskich „imperialistycznych” działań podejmowanych w stosunku do sztuki plemiennej. Jak twierdzi autor, kategoria sztuki rozciągnięta na skalę globalną pojawia się wtedy, gdy ludy plemienne stają się przedmiotem dominacji politycznej, ekonomicznej i religijnej Europy. Jednakże nie można nazwać przyswajania produktów plemiennych przez kulturę zachodnią jedynie imperialistycznym, gdyż proces realizacji tego projektu zawierał w sobie także silną krytykę kolonializmu i założeń ewolucjonistycznych.

Z drugiej jednak strony cele, jakie to miało służyć i nacisk kładziony na logikę „odkrycia” sztuki plemiennej wskazuje na zachodnie dążenie do hegemonii zakorzenione w epoce kolonialnej i neokolonialnej. J. Clifford, *Histories of the tribal and the modern*, (w:) *The Predicament...*, op. cit., s. 197

⁸¹ R. Rosaldo, *Culture and Truth. The Remaking of Social Analysis*, Berkeley 1989, s. 68 i nast. Ogólniej na temat retoryki służącej kulturze białej do ekspansji kulturowej i sposobu, w jaki kreuje ona wizję odmienności historycznej i kulturowej: MacCannell, *Empty meeting grounds*, op. cit.

⁸² J. Clifford, *On ethnographic surrealism*, (w:) *The Predicament of Culture*, op. cit.

⁸³ „Teraz wielu ludzi podróżuje, przychodzą, żeby zobaczyć, co mamy z tych krajów, które odwiedzali. Najwięcej ludzi ogląda zbiory z Grenlandii, bo wiedzą, że tego mamy dużo, i kolekcję indiańską – znają to z filmów i książek przygodowych.” – tak widzi stosunek zwiedzających do zbiorów etnograficznych osoba pracująca w dziale etnograficznym.

⁸⁴ Gadamer, op. cit., s. 140

⁸⁵ W tym miejscu Gadamer łączy sposób istnienia dzieła sztuki z pojęciem święta.

⁸⁶ Zob. też *Tajemnica butów, czyli pochwała muzeum*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1993, nr 1. Autor wychodzi od Heideggerowskiego ujęcia rzeczywistości, po czym przedstawia koncepcję muzeum jako zdarzenia. W jego ujęciu mamy rozróżnienie pomiędzy muzeum jako doświadczeniem (*experientia*) i eksperymentem (*experimentum*).

⁸⁷ Zostaje tu zatem zniesiona opozycja między podmiotem a przedmiotem przeżycia estetycznego.

⁸⁸ Tamże, s. 122

⁸⁹ Tamże, s. 147

⁹⁰ Tu ujawnia się tu medialność gry jako procesu: „Grający doświadcza gry jako przewycięzającej go rzeczywistości.” Tamże, s. 128

⁹¹ Zob. także: „Tym, co mu się (tzn. widzowi AW) prezentuje i przez co poznaje on siebie, jest prawda jego własnego świata, religijnego i moralnego, świata, w którym żyje.” Tamże, s. 143

⁹² Zob. także: „... dystans, jaki widz utrzymuje wobec widowiska, nie jest jakimś dowolnym wyborem zachowania, lecz stosunkiem istotowym, który swą podśawę ma w jedności sensu gry.” Tamże, s. 144

⁹³ Zob. także: K. Rosner, *Hermeneutyka jako krytyka kultury*, Warszawa, s. 162

⁹⁴ „Horyzont to krąg widzenia, który obejmuje i ogarnia wszystko, co jest widziane z tego punktu. (...) Kto nie ma żadnego horyzontu, ten nie widzi wystarczająco daleko i dlatego przeczenia to, co leży w pobliżu niego. Mieć horyzont natomiast oznacza wolność od ograniczenia do tego, co najbliższe, i możliwość wyglądania poza to.” Gadamer, op. cit., s. 287

⁹⁵ Tamże, s. 288

⁹⁶ Tamże, s. 290