

Teksty Drugie 1997, 4, s. 89-103



Kolekcja : między autonomią i reprezentacją

Michał Paweł Markowski

Roztrząsania i rozbiory

Kolekcja: między autonomią i reprezentacją

Czy to źle, że chcę posiedzieć w domu z własną kolekcją płyt? Zbieranie płyt to nie to samo co zbieranie znaczków, podkładek do piwa czy starych napastrków. Zbieranie płyt to... cały świat, miłszy, brzydszy, okrutniejszy, spokojniejszy, bardziej kolorowy, bardziej ponury, bardziej wrogli i bardziej kochający od tego, w którym żyję.

N. Hornby *High Fidelity* [1995]

Książkę Krzysztofa Pomiana¹ niemal jednogłośnie – tak we Francji, jak w Polsce – uznano za wydarzenie. Nie bez racji: Pomian, poza nieprzebranymi zasługami na polu filozofii, historii i publicystyki, jest jednym z najwybitniejszych znawców dziejów „kolekcjonerstwa, znawstwa, muzeum” – wylicza jednym tchem wydawca. Książka, zbierająca studia pisane w ciągu lat kilkunastu, jest książką na wskroś historyczną i tworzy niezwykle istotny rozdział muzeografii. Pomian ma jednak ambicje szersze: nie tylko jest historykiem kolekcji, ale też jej filozofem, nie tylko opisuje perypetie ich losów, ale też przedstawia własną wizję kultury, nie tylko odtwarza fakty zapisane w archiwach, ale też tworzy poważną metodologiczną podbudowę własnej docieklivosti. Ustępując pola historykom kolekcji i muzeum tam, gdzie nie sięga moja kompetencja, postaram się zastanowić nad głównymi tezami metodologicznymi Pomiana. Gdyby przedstawić je w je-

¹ K. Pomian *Zbieracze i osobliwości. Paryż-Wenecja. XVI-XVIII wiek*, przeł. A. Pieńkos, Warszawa 1996, Państwowy Instytut Wydawniczy.

dnym zdaniu, brzmiałoby ono tak: kolekcja jest tworem autonomicznym, usuniętym poza sferę publicznej użyteczności, będącym *sui generis* reprezentacją, która przez to, co widzialne odsyła do sfery niewidzialnego. Wynika stąd, że cztery podstawowe właściwości kolekcji to: autonomiczność, nieużyteczność, reprezentacyjność oraz wizualność. Spróbujmy przeanalizować tę listę, nie tylko ze względu na – skądinąd interesującą – teorię kolekcji. Niekwestionowana ranga książki Krzysztofa Pomiana polega także na tym, że prowokuje najważniejsze pytania dotyczących naszego mówienia o kulturze.

Konteksty użyteczności

Świat kolekcji to, według Pomiana, „dziwny świat, z którego użyteczność zdaje się raz na zawsze wygnana” (s. 16). Przez użyteczność rozumie się tu trwałe pozostawanie „poza obszarem czynności gospodarczych”, czyli fakt, że przedmioty kolekcjonowane nie służą do niczego innego, jak tylko do tworzenia kolekcji. Kolekcja jest więc, z punktu widzenia użyteczności, tworem martwym, bezużytecznym, bezwartościowym. Jednak to właśnie bezużyteczność powoduje ją do istnienia, dzięki niej nabiera ona wartości, dzięki niej powstaje jej znaczenie. Gdyby nie była bezużyteczna (to znaczy, gdyby kolekcji nie tworzyły bezużyteczne przedmioty), nie byłoby jej wcale, czy jednak, gdyby była całkiem bezużyteczna, to mogłaby w ogóle powstać? Pytanie nie jest pozorne i jego sens odsłoni się wówczas, gdy zastanowimy się nad ową (bez)użytecznością. Jeśli przyjąć, że oznacza ona tylko to, że kolekcję tworzą przedmioty, których wartość użytkowa zostaje w momencie włączenia ich do kolekcji niejako zawieszona, to Pomian ma rację. Istnieje wszelako inny poziom użyteczności, na którym nie tylko można, ale i należy postrzegać kolekcje. Użyteczny bowiem to – jak podaje słownik – nie tylko „mający praktyczne zastosowanie”, ale też „przynoszący pożytek, przydatny, potrzebny do czegoś”. Bezużyteczny to zatem nie przynoszący pożytku, nieprzydatny, do niczego niepotrzebny. Taki, którego nie można użyć. Czy można powiedzieć o jakiegokolwiek opisanej przez Pomiana kolekcji, że nie przynosi jej właścicielowi żadnego pożytku, że nie można jej użyć? Poczynając od lokaty kapitału, przez poprawę statusu społecznego, aż po ochronę pamięci własnej przeszłości (czyli legitymizacji władzy), kolekcje powstają tylko dlatego, że mogą zostać (nie ze względu na strukturę, lecz intencje twórców) wykorzystane. „W miastach Weneto w XVII wieku posiadaczy obrazów musiało być bardzo wielu. Można

nawet zadać sobie pytanie, czy było dopuszczalne, by jakiś członek patrycjatu miejskiego nie posiadał ich wcale, tak dalece zdają się obowiązywać składnikami każdej szlacheckiej siedziby” (s. 135). Ale, słusznie pisze Pomian, mieć w swej rezydencji obraz i być właścicielem kolekcji obrazów, to nie to samo. W pierwszym przypadku zapełnia się obrazami puste ściany, w drugim – obrazy mają skupiać uwagę na sobie samych. Czy jednak takie kryterium wystarcza? Czy uwalnia ono kolekcję od znamion użyteczności?

„Kolekcja obrazów, bardziej niż każda inna, stanowi (...) poważną inwestycję” (s. 136).

Z chwilą, w której powstanie jakiegokolwiek kolekcji wiąże się (a wiąże nieuchronnie) z inwestycją, przestaje być ona bezużyteczna i wpisuje we własną strukturę pożytek i wymiennność. Jeżeli dowolny przedmiot kolekcji (lub ona sama jako całość) posiada jakąkolwiek wartość wymienną (a nieuchronnie tak jest, nawet jeśli uznamy daną kolekcję za „bezcenną”), to mówienie o jej bezużyteczności traci rację bytu, wymiennność bowiem to tylko inna nazwa użyteczności. Usunięte ze sfery publicznej stosowalności przedmioty powracają do niej, tyle że pod inną postacią. „Nie można – pisze Pomian – bez nadużycia językowego, rozciągać pojęcia użyteczności tak, by przypisać ją przedmiotom wystawionym jedynie do oglądania” (s. 16). Zgoda, problem polega tylko na tym, że przedmioty tworzące kolekcje nie są j e d y n i e przedmiotami do oglądania. Krzesło, na którym nikt już nie siada, zegarek, od którego nikt nie oczekuje pokazywania właściwej godziny, kufel, w którym nie musi już piwo – opuszczając przestrzeń użyteczności przekształcają się nie tylko w przedmioty do oglądania, ale też w przedmioty potencjalnej wymiany lub dociekania historia kolekcji. Stając się, jak pisze Pomian, semioforami, czyli nośnikami znaczenia, w tym samym momencie stają się – przynajmniej potencjalnie – obiektami „konsumpcji”. Przystają być tylko oglądane: budzą rozliczne, trudne do wyliczenia pożądaniami. Zmienia się tylko k o n t e k s t u ż y c i a, m o ż l i w o ś ć użycia pozostaje taka sama. Nie musi ona być, rzecz jasna, natychmiast przeliczana na pieniądze. Jeżeli kolekcja prowokuje pytania, których przed jej zaistnieniem nie postawiono, jeśli te z kolei inicjują nową dyscyplinę, ta zaś uczestniczy w przełomie metodologicznym, to użyteczność kolekcji jest funkcją jej s ł u ż e b n o ś c i wobec nauki. Kontekstem jej użycia nie jest już rynek, lecz wiedza. Ta zaś, co wiemy już dziś całkiem dobrze, rzadko bywa bezinteresowna, a z całą pewnością nader jest podatna na niekontrolowane użycie. Innymi słowy, teza o bezużyteczności kolekcji jest możliwa do podtrzymania tylko pod jednym warunkiem: że możliwe jest ściśle rozgraniczenie między użytecznością i bezużytecznością, a to znaczy, że można pokazać,

iz kolekcja w ogólności i jej przedmioty z osobna, w ż a d n y c h w a r u n k a c h nie mogą być użyte do jakichkolwiek celów, sprzecznych z pierwotnym zamiarem (jeśli przyjąć, że zamiar ów polegał na wyknęciu się poza sferę jakiegokolwiek społecznego użycia). Nie wydaje mi się, by było to możliwe. Użycie bowiem, unieważniające bezużyteczność kolekcji, wpisane jest w samą jej strukturę. To ono przecież zapewnia jej szansę przeżycia: kolekcja, której nie można użyć, byłaby kolekcją *ex definitione* martwą (a więc i pozbawioną znaczenia), kolekcja nie otwarta na wymianę nie byłaby w ogóle kolekcją. Pojęcie kolekcji zamkniętej jest samo w sobie sprzeczne, albowiem zbieraniu czegokolwiek nie ma końca. Z drugiej jednak strony, totalne przekształcenie kolekcji w wymienny żeton pozbawiłoby ją gruntu, na jakim się wznosi. Inaczej rzecz ujmując, można powiedzieć, że określenie „prywatna kolekcja” jest oksymoronem, jako że „publiczność” kolekcji (czyli możliwość jej pozaprywatnego użycia, możliwość otwarcia i wymiany) wpisana jest w jej istotę. A taka sprzeczność, wpisana w istotę kolekcji, nader utrudnia pracę nad jej klarowną definicją.

Ciekawość i przyjemność

Istnieje wszelako taki kontekst, w którym bezużyteczność (a więc bezinteresowność) kolekcji dałaby się – być może – obronić. Tworzy go przyjemność, która zawsze – bo nie tylko od Kanta – była definiowana przez odwołanie do bezinteresowności właśnie. Pomian stroni jednak od przyjemności, tak jak stroni od smaku rozumianego jako czysto subiektywny przejaw upodobania. Jeśli zajmuje go smak, to tylko smak zinstytucjonalizowany, społecznie utrwalona reakcja na dzieło sztuki, rola kulturowa. Czy jednak przyjemność nie ma swojej społecznej historii? Czy nie została zinstytucjonalizowana? Pomian przecież pisze, że „przyjemność estetyczna [nie] jest zawsze i wszędzie taka sama” (s. 161). Czyż więc nie można jej łączyć z kolekcjonowaniem, jeśli nawet nie jako wystarczającej, to przynajmniej jednej z racji tego – jak pisze Pomian – niezwyklego „faktu antropologicznego”? By odpowiedzieć na to pytanie, uczynię dygresję historyczną i za Pomianem podążę do siedemnastego stulecia, choć nieco inną drogą. Jako wyjaśnienie wstępne proszę potraktować uwagę, iż narodziny nowożytnej kolekcji wywodzi Pomian z późnorenansowych gabinetów osobliwości, te zaś tłumaczy przez odwołanie do „kultury ciekawości”, której zarys historyczny i wewnętrzną budowę przedstawia w drugim i trzecim rozdziale książki. Tyle wyjaśnień, a teraz pytanie: co zrobili z ciekawością Francuzi w wieku XVII? Oczywiście

poza gestem Kartezjusza, skazującym ją na banicję ze świata filozofii? Cztery rzeczy. Po pierwsze, w y k p i l i ją piórem La Bruyère'a („Niektórzy przez nadmierną żądzę wiedzy nie mogą zdecydować się na rezygnację z którejkolwiek dziedziny poznania, starają się objąć wszystkie i ostatecznie nie przyswajają sobie żadnej. (...) Padają ofiarą własnej pustej ciekawości”). Po drugie, p o z b a w i l i ją b e z - i n t e r e s o w n o ś c i, do czego przyczynił się La Rochefoucauld („Są rozmaite rodzaje ciekawości: jedna z interesu, aby się dowiedzieć tego, co nam może być użyteczne; druga z ambicji, płynącej znow z chęci wiedzenia tego, czego inni nie znają”). Po trzecie, p o t ę p i l i w imię moralności, co było z kolei dziełem Pascala („Ciekawość jest jedynie próżnością”). I po czwarte, z i n s t y t u c j o n a l i z o w a l i, przekształcając – wzorem innych Europejczyków – gabinety osobliwości w kolekcje tematyczne, te zaś w muzea. Tu rozpoczyna się właściwa opowieść Pomiana, albowiem ciekawość, jak już pisałem, interesuje go o tyle, o ile stoi u podstaw kolekcjonerstwa, to zaś może stać się przedmiotem badania o tyle tylko, o ile – z jednej strony – straci z oczu zgubne przyzwyczajenie odwoływania się do jednostkowego smaku, z drugiej zaś nie zostanie ograniczone do czysto zewnętrznej funkcji gromadzenia i przechowywania eksponatów. Dla Pomiana kultura ciekawości jest *sui generis* instytucją, uhistorycznionym faktem antropologicznym, przestrzenią zrytualizowanych zachowań, pasmem ról społecznych. Omijając Scyllę prywatności (zbieram to, co lubię) i Charybdę działań dekoratorskich (zbieram to, co ładnie wygląda w moim domu) Pomian otwiera bez wątpienia przed historią kolekcjonerstwa i historią ciekawości nowe pole badań, jednak nie bez poważnych kosztów. Moja odpowiedź na pytanie: „Co Krzysztof Pomian zrobił z ciekawością?” brzmi tak oto: pozbawił ją przyjemności. Pomian napisał swoją historię kolekcji (której częścią jest historia ciekawości) z perspektywy wiedzy. Z perspektywy przyjemności wygląda ona trochę inaczej.

Zacznijmy od środka, czyli od wieku XVII. W najciekawszym portrecie nakreślonym 70 lat po śmierci Thomasa Browne'a, angielskiego lekarza i polihistora (*The Life of Sir Thomas Browne*), Samuel Johnson wielokrotnie podkreślał związek między ciekawością i bezinteresownością wiedzy. *Curiosity* jest najczęściej pojawiającym się określeniem usposobienia Browne'a, którego Johnson nazywa „a man so curious”, „wielkim badaczem, posługującym się swoją wiedzą dla zabawy”. O *Hydriotaphiach* pisał Johnson, że „podobnie jak inne rozprawy o starożytności, powstały dla ciekawości raczej niż pożytku”. O rozprawach pomniejszych, że „niektóre z najprzyjemniejszych dokonają się dziełem wiedzy i geniuszu skupionych na tematach o niewielkim znaczeniu”, kiedy to zamiarem autora „nie jest nic innego, niż upodobanie [*pleasu-*

re] w zastanawianiu się nad starodawnymi obyczajami”. Wśród tego typu parergów Johnson wymienia jedno szczególnie: *Museum clausum, sive Bibliotheca abscondita*, „w którym autor zabawia się, wyobrażając sobie istnienie książek lub osobliwości [*curiosities*], bądź to nigdy nie istniejących, bądź bezpowrotnie straconych”. W tej postawie, przypominającej dziś igraszki Stanisława Lema, Johnson nieustannie podkreślał trzy rzeczy: ducha zbieractwa i mieszania (tematów, faktów, obserwacji, ale też stylów i języków), ogromną erudycję oraz przyjemność (zabawę). W siedemnastym wieku, na obrzeżach kartezjanizmu, między *scire a ludere* nie zionęła przepaść.

Gdyby szukać źródeł takiego typu myślenia i pisania, wymienić by należało przede wszystkim *Noce attyckie* Gelliusza. W *Przedmowie* Gelliusz wyjaśnia powody, dla których napisał swoją książkę:

Faktem jest, że w komentarzach tych znaleźć można tę samą rozmaitość tematów [*rerum disparilitas*], co w uprzednio poczynionych przeze mnie bez składu i ładu notatkach, będących owocem pouczającej lektury. Skoro więc, jak mówiłem, zacząłem bawić się [*hasce ludere*] gromadząc owe zapiski w czasie długich zimowych nocy spędzanych na wsi, w Attyce, dałem im tytuł *Noce attyckie*. [...]

Jeśli Gelliusz – jest drugi wiek po Chrystusie – pisze o użyteczności (*utilium artium*), to jest ona zawsze uzupełniana zabawą i przyjemnością: przyjemnością czytania (*voluptati legere*), przyjemnością spędzania wolnego czasu (*delectatio in otio*), związaną nie tyle z nauczaniem, co prowokowaniem do rozmyślań i własnych dociekań. Gdy w jednym z rozdziałów jest mowa o Plutarchu (o jednym z *Moralio*ów, którego tematem jest nikczemna forma ciekawości: wścibskość) Gelliusz usiłuje znaleźć łaciński odpowiednik dla greckiego słowa *polypragmosyne* i pisze *negotiositas*. Tłumaczyć to należy jako „zatrudnienie”, co pokazuje dobrze, że pożądana forma ciekawości łączy się z *otium* (a nie z *negotium*), to zaś z przyjemnością. Stąd prosta droga poprowadzi nas do Montaigne’a, który w rozdziale VIII Księgi pierwszej *Prób* (stanowiącym według wielu badaczy pierwotną przedmowę) pisze o bezczynności, *l’oisiveté*, jako początku wszelkiego pisania. A gdy wykonamy jeszcze jeden skok i zaczniemy czytać kolejne numery „Spectatora”, to okaże się, że ciekawość i przyjemność mogą być synonimami. 29 sierpnia 1711 Steele zanotował: „Ciekawość to moja główna Namiętność i zaiste jedyna Rozrywka mojego życia”. Kiedy indziej zaś, że bycie wyłącznym Widzem, opiera się na „pozbawionej domieszki zła i egotyzmu [*Self-Interest*] ciekawości, gromadzącej w Wyobraźni rozliczne sytuacje i okoliczności, których wykorzystanie w Rozmowie służyć może jedynie rozrywce”. Addison zaś dodawał: „Ciekawość to jedna z najsilniejszych i najtrwalszych żądz w nas zaszczerpionych i Podziw ten

jest jedną z najprzyjemniejszych Namiętności”. Daleko już jesteśmy od potępienia ciekawości lub wchłonięcia jej przez wszystkożerny Rozum, o czym – interesująco – opowiada Pomian. To prawda: nauka „otamowała” ciekawość, jednak kultura – jak zawsze – wykazała zdrowy instynkt samozachowawczy i nie pozwoliła na jej całkowite zniknięcie ze swej powierzchni. Po to jednak, by ciekawość mogła przeżyć, potrzebne było dowartościowanie przyjemności i namiętności. A przez to także: bezinteresowności, postawy widza i niezaangażowanego obserwatora, wolnomyśliciela i – dłaczegóż by nie? – kochanka. Czyż Don Juan lub Casanova nie byli wybitnymi kolekcjonerami, mimo że nie zbierali obrazów? To prawda, ich zachowanie nie mieściło się w ramach systemu rekonstruowanego przez Pomiana, niekoniecznie jednak oznaczać to musi, że ich (a szczególnie tego drugiego) nieobecność w książce o kolekcjonerskim Paryżu i Wenecji wieku XVIII jest całkiem uzasadniona.

Oczywiście Pomian może powiedzieć tak: interesuje mnie tylko kolekcjonerstwo prowadzące do sal muzealnych, zbieractwo przedmiotów naturalnych lub wytworzonych ręką człowieka, dzieł przyrody lub sztuki, nie zaś wszelkie formy ciekawości, zapisane w kulturze. Jeśli jednak jego genealogię wyprowadza z „kultury ciekawości”, a nie jest ona – jak starałem się wykazać w innym miejscu – strukturą jednolitą, ograniczoną do gromadzenia osobliwości ze świata i przyszpilania ich na ścianie lub suficie (jak w Wunderkammern), lecz obszarem zachowań niejednorodnych i – by tak rzec – wielomedialnych (łącznie – jak przypuszczam – z libertyńską fascynacją osobliwościami erotycznymi), to z konieczności powinien on wziąć pod uwagę te sfery przejawiania się ciekawości, które wymagają odmiennych języków opisu. Pomian postępuje jednak inaczej: przykrawa tak konteksty swojego przedmiotu, by wyeliminować wszelką heteronomiczność i zachować szansę spójnego i jednorodnego języka. Czyni to w trosce o podwójną autonomię: własnego przedmiotu i własnego dyskursu. Czy jest to możliwe? Czy istnieją prawa odnoszące się tylko do w y b r a n y c h sektorów kultury? Tu poruszamy wątek niesłychanie istotny, a mianowicie: czy warto wierzyć w autonomię przedmiotów kultury?

Iluzja autonomii

Przyjrzyjmy się takiemu oto cytatowi:

Tymczasem, jak dotąd, ogólni historycy kolekcji podobni byli do policji, która mając aresztować daną osobę, zebrałaby na wszelki wypadek wszystkich i wszystko, co znajdowało się w mieszkaniu, ba, nawet osoby, które przypadkowo znalazły się w pobliżu

domu, na ulicy. Toteż ofiarą historyków kolekcji padało wszystko, historia, ekonomia, geografia. Zamiast wiedzy o kolekcjach powstał konglomerat pochodnych dyscyplin.

Zdanie to mogłoby posłużyć za metodologiczne motto książki Pomiana, gdyby oczywiście ktoś je w takiej postaci napisał. Nietrudno rozszyfrować tę mistyfikację: cytat, oczywiście odpowiednio spreparowany, zawdzięczam Jakobsonowi, który w 1931 roku pisał o konieczności powołania do istnienia osobnej dyscypliny, nauki o literaturze, zwolnionej od posługiwania się innorodnymi instrumentami i powołującej do istnienia własny, niezależny przedmiot badań, jakim jest literackość. Dokładnie ten sam gest powtarza po siedemdziesięciu latach Pomian. Kolekcja, powiada, jest tworem autonomicznym, dlatego powinniśmy odrzucić narzędzia wypracowane przez historię sztuki lub – najczęściej – nauki pomocnicze historii (numizmatykę, sfragistykę, genealogię itd.) i wypracować własne instrumentarium, bo wymaga tego od nas przedmiot naszych badań, dotąd rozparcelowywany przez osobne nauki, nie tyle zainteresowane nim samym, co tymi jego właściwościami, które pomagają zrozumieć ich rzeczywisty obiekt: historię jako taką i poszczególne jej wymiary. Stąd cel: skonstruować przedmiot badań (kolekcję) „nie zgodnie z granicami kompetencji poszczególnych dyscyplin”, lecz „wedle właściwej mu budowy” (s. 12). Słowem, odzyskać utraconą tożsamość kolekcji.

Zobaczmy, jakie są konsekwencje tych starań. Pomian powiada tak: analizuję historię kolekcjonerstwa i skupiam się w związku z tym na kolekcjach, które dały początek muzeom. Jeśli wyprowadzam ich genealogię, to – wzorem klasycznych prac historycznych – sięgam po późnorenesansowe Kunst - und Wunderkammern, by pokazać przejście między rozpasaną kulturą ciekawości i zdyscyplinowaną kulturą muzeum. Mogę w ten sposób, za jednym zamachem, pokazać i podłoże, na którym wyrasta nowożytne kolekcjonerstwo i to, co je od tego podłoża różni, zgodnie z klasyczną zasadą: *definitio fit per genus proximum et differentiam specificam*.

Na to ja powiadam tak: chcąc zrekonstruować taką genealogię oczywiście należy skonstruować przedmiot pod nazwą „kultura ciekawości”, tyle że nie sposób ograniczać się do jednego tylko elementu współtworzącego jego strukturę. Renesansowa „kultura ciekawości” nie posiada bowiem jednoznacznie ustalonego desygnatu i nie tylko muzeum może pochwalić się jej wsparciem. Jest to twór wielokształtny, dynamiczny, niestabilizowany i czasem trudno uchwytany, obecny nie tylko w gabinetach osobliwości, lecz także w diariuszach, dziennikach podróży, retorycznych zbiorach sentencji, rodzącej się powieści i gazecie. Jeśli tak jest, to pojawia się taki oto dylemat: badamy historię kolekcjoner-

stwa, zakorzeniając ją w „kulturze ciekawości” i okrawając ją z tego, co nieprzydatne (bo rozgałęzione na inne dyscypliny), albo też badamy historię kolekcjonerstwa, zakorzeniając ją w „kulturze ciekawości” i przez to otwierając pole swoich badań na to, co trudne do wpisania w jednoznaczną formę własnej narracji. Pierwsze rozwiązanie, rozwiązanie Pomiana, prowadzi niewątpliwie do zdyscyplinowania własnego dyskursu, drugie ryzykuje utratą przez ów dyskurs tożsamości. Pierwsze odzyskuje tożsamość własnego przedmiotu, drugie go traci, odnajdując zbyt wiele podobieństw tam, gdzie do tej pory widziano różnice i zbyt wiele różnic tam, gdzie do tej pory widziano podobieństwa. Pierwsze sterylizuje własny język, drugie otwiera go na innowodne sposoby mówienia. W świetle rozwiązania pierwszego, kultura jest uporządkowanym polem konkurujących ze sobą dyskursów, w świetle drugiego – osmotyczną tkanką, której opis wymusza zmienność punktów widzenia.

Sytuacja, w jakiej znajduje się Pomian do złudzenia przypomina sytuację w literaturoznawstwie sprzed niemal ćwierćwiecza. Pryskał już mit autonomii językowych artefaktów, jednorodność przedmiotu zanikała pod działaniem heterogenicznych sił, dyskurs badacza tracił zaufanie dla majestatycznego dystansu, z którego mógł on przyglądać się swemu obiektowi, wierząc, że go jedynie opisuje, kultura zaczęła odślaniać swoją dynamikę i presję, wywieraną na naukę. Dziś też wiemy jednak, że bez strukturalistycznego marzenia o podwójnej autonomii: języka literatury i języka tę autonomię opisującego, nie byłaby możliwa post-strukturalistyczna mutacja w naszym myśleniu. Że wiedza o kulturze nie ma charakteru linearnej ewolucji ku teoretycznemu zbawieniu, lecz buduje się na trwałym, wielogłosowym poróżnieniu. Że te książki są najciekawsze, które mówią różnymi językami.

Wydawać by się mogło, że w *Zbieraczach i osobliwościach* odnaleźć można takie właśnie współistnienie idiolektów, albowiem widać wyraźnie, że słownik tej książki (której autor – nie zapominajmy – tłumaczył *Antropologię strukturalną* Lévi-Straussa) tworzą dwa style myślenia: esencjalizm i historyzm. Zgodnie z pierwszym, kolekcja zdefiniowana jest nie tyle jako przedmiot, ile jako uniwersalny fakt antropologiczny lub *d z i a ł a l n o ś ć a r c h e t y p i c z n a*: działanie człowieka, mierzące do wykreślenia w przestrzeni społecznej miejsca, w którym sfera widzialna odsyła do tego, co niewidzialne. Zgodnie z drugą, kolekcja – już jako przedmiot – zdefiniowana jest jako *i n s t y t u c j a*: społecznie usankcjonowana i historycznie zmienna strategia wyznaczania granicy między tymi dwoma strefami. Dzięki ciągłej oscylacji między tymi dwoma perspektywami – między „panoramiczną wizją” i „badaniami drobiazgowymi”, między teleskopem i mikrosko-

pem, między naturą i kulturą ludzką, Pomian usiłuje przekonać nas o ich komplementarności. Kiedy jednak mówi, że „kolekcja jest instytucją o zasięgu powszechnym” (s. 38), zakładając także, że instytucją jest także kultura, to nie tylko może postawić znak równania między kulturą i kolekcją, ale też przekształcić instytucję w pozahistoryczny archetyp. Zrównanie statusu kultury i kolekcji, oparte na analogii wykraczania poza sferę widzialności, tłumaczy wprowadzie kulturę jako sensotwórcze działanie człowieka nie obliczone na bezpośrednią korzyść, ale nie daje jednak kryterium pozwalającego odróżnić kolekcję jako całość od dowolnych strategii kulturotwórczych, takich jak literatura, sztuki plastyczne czy muzyka. Z kolei przekształcenie instytucji w archetyp pozwala wprowadzie na odejście od myślenia w kategoriach twórczej jednostki i zastąpienie jej kategorią struktury społecznej warunkującej „uzewnętrznianie się indywidualnych odrębności” (s. 49), utrudnia jednak zrozumienie faktu, iż instytucje z definicji podlegają zmianom. Kłopot, z jakim mamy tu do czynienia, najlepiej widać na przykładzie reprezentacji.

Kolekcja: paradoksy reprezentacji

Autor *Zbieraczy i osobliwości* powiada tak: kolekcja jest taką reprezentacją, której przedmiotem odniesienia jest świat niewidzialny, to, co nieobecne, co nie daje się zobaczyć tu i teraz, a do czego odsyłają poszczególne elementy kolekcji jako widzialne znaki. Jeśli, jak utrzymuje Pomian, kolekcja jest szczególnego typu reprezentacją, to należy postawić tu kilka zasadniczych pytań. Po pierwsze: co ona reprezentuje? Po drugie: z a p o m o c ą c z e g o reprezentuje? Po trzecie: j a k reprezentuje? Po czwarte: d z i ę k i k o m u reprezentuje? Po piąte: d l a k o g o reprezentuje? Pytanie pierwsze dotyczy przedmiotu reprezentowanego, drugie – przedmiotu reprezentującego, trzecie – struktury reprezentacji, czwarte – konstruktora reprezentacji, piąte – jej odbiorcy. Nie odpowiem na wszystkie te pytanie, choć zasugeruję większość możliwych rozwiązań. A zacznę od zapowiedzianej wyżej kwestii: w jakiej mierze reprezentacja jest instytucją?

Do najpoważniejszych braków w literaturze sekundarnej książki Pomiana zaliczam nieobecność *Słów i rzeczy*. Głównie z tego względu, że wykład Michela Foucault niepomrotnie ułatwiłby autorowi zadanie tam, gdzie ten podejmuje się rekonstrukcji renesansowej i klasycznej *episteme*. Dodać jednak należy, że także owo zadanie by skomplikował. Jedna z głównych tez książki Foucaulta powiada bowiem, że przejście od systemu wiedzy klasycznej do nowoczesności wieku XIX polegało

na zmianie modelu reprezentacji. Od reprezentacji opartej na niekłopotliwym podobieństwie przedmiotu reprezentowanego i reprezentującego, reprezentacji przezroczystej odwołującej się do tożsamości świata i języka, do reprezentacji, w której relacja między dwoma składnikami utraciła swoją oczywistość i w której nagle pojawił się człowiek jako źródło /podmiot wszelkich przedstawień. W klasycznej *episteme* byt równy był reprezentacji, od końca wieku XVIII (od Kanta) reprezentacja narzuca się bytowi. Nie zamierzam zastępować tu podręczników i zwrócić tylko uwagę na fakt następujący – konsekwencją wywodów Foucaulta jest przekonanie, iż reprezentacja: 1) jest instytucją, 2) jako instytucja jest historyczną zmienną oraz 3) jest miejscem wyznaczającym rolę człowiekowi, który to znika, to pojawia się jako jej gwarant. Pomian, przyjmując punkt pierwszy i częściowo przynajmniej trzeci, nie godzi się na punkt drugi. Reprezentacja nie jest dlań konstruktem, lecz tym, co można milcząco – niehistorycznie i nierefleksyjnie – założyć w definicji kolekcji. W ten sposób, chcąc nie chcąc, wpisuje swój dyskurs w ramy klasycznej *episteme*: ani nie zauważając nieprzezroczystości reprezentacji, ani nie uważając, by musiał się pojawić ktoś (on sam), kto nad statusem reprezentacji się zastanawia. Powtarzając gest klasyczny – także niechcący – relatywizuje własne stanowisko, przez co obraca się ono przeciwko założonej tezie, mówiącej iż instytucja (np. reprezentacja) jest pozahistorycznym archetypem.

Na tym nie koniec. Przypatrzmy się bowiem strukturze reprezentacji wpisanej w strukturę kolekcji. Co reprezentuje kolekcja? „Sferę niewidzialną: egzotyczne kraje, inne społeczeństwa, dziwne klimaty” (s. 52), przeszłość i teraźniejszość, słowem „ogrom wszechświata” sprowadzony „do skali ludzkiego spojrzenia, skali mikrokosmosu” (s. 102). Reprezentuje to, co istnieje, tyle że jest niedostępne. Jak jednak istnieje? Bez wątplenia nie bezpośrednio, lecz w sposób zapośredniczony: nie tylko przez wiedzę, która powołała do istnienia kolekcję, nie tylko przez społeczne sposoby jej tworzenia i zabezpieczania, ale też przez spojrzenie, które się na niej kładzie i tekst, który ją opisuje i utrwała. Jeśli Pomian pisze, że późnorenasansowe kolekcje, zgromadzone w gabinetach osobliwości, stanowiły odwzorowanie uniwersum, to raczej zgodzić się należało z tezą mniej (a może bardziej?) radykalną: jeśli były one reprezentacją, to raczej w i e d z y n a t e m a t ś w i a t a niż ś w i a t a s a m e g o, wyobrażeń na jego temat (do jakiego elementu owego świata miałyby odsyłać ogon jednoróżca?), lęków i projekcji, klisz i stereotypów. A jeśli tak, jeśli to wiedza o świecie miałyby być przedmiotem reprezentowanym, to tym samym nie mogłaby ona nim być z tego prostego względu, iż nie byłaby ona gotowym i już istniejącym przedmiotem, do którego kolekcja odsyła, lecz tym, co w ogóle

powołuje kolekcję do istnienia i co jest efektem zaistnienia danej kolekcji. Wchodzilibyśmy więc tu w rodzaj błędnego koła: to, co z konieczności (by w ogóle mówić o reprezentacji) musielibyśmy uznać za już istniejące, a więc wiedza o świecie określająca jego kontury, tworzy się raczej w trakcie i jest efektem tego, co nazywamy konstruowaniem kolekcji.

A oto inny problem. Dla Pomiana reprezentacyjność kolekcji polega na tym, że kolekcja reprezentując coś, tym samym to uobecnia: czyni dostępnym, powołuje do istnienia, *etc.* Kolekcja jest reprezentacją tego, co nieobecne tu i teraz, co przekracza ograniczone pole percepcji i nie może się w pełni zaprezentować. Za jej „pośrednictwem [chce się] unaocznić sobie” (s. 109) to, z czym inaczej nie można się zetknąć. Tu jednak należy zwrócić uwagę na bardzo znamieny fakt. Kolekcja – będąc reprezentacją – jest, jak każda reprezentacja, z a m i a s t, Coś, co jest zamiast, istnieje pod nieobecność tego, czego jest namiastką. Jeśli kolekcja jest częścią większej całości, to relacja ta ustrukturowana jest jak trop, który zwykle nazywamy synekdochą. Tropy to zaś mają do siebie, że dzięki substytucji części za całość, realne istnienie owej całości zostaje zawieszony i odroczone, słowem: unieobecnione. Kolekcja jest więc reprezentacją tego, co nie jest obecne, a więc tego, czego nie ma. Jeżeli więc przedmiotem reprezentacji ma być świat (co, jak się za chwilę okaże, nie jest wcale takie pewne), to tylko za cenę jego nieobecności możliwa jest kolekcja. Oznacza to, że tylko w tej perspektywie można byłoby mówić o autonomii kolekcji, albowiem myślenie o kolekcji w kategoriach uobecniającej reprezentacji nie da się pogodzić z jej autonomią. Uobecniająca reprezentacja to bowiem bycie-czymś-innym-niż-sobą, to służebność wobec przedmiotu reprezentowanego, słowem: heteronomia – poddanie się całkiem innemu prawu niż to, które określa jej własną strukturę.

Gdyby scharakteryzować typ koncepcji reprezentacji, przyjętej przez Pomiana (bo zawsze, gdy mówimy o reprezentacji, opowiadamy się za jakąś jej wersją), to należałoby ją określić jako na wskroś modernistyczną. Cytuję amerykańskiego teoretyka i historyka sztuki:

[...] nowożytny [*modern*] praktyki muzealniczne [...] stanowią jeden z wymiarów ściśle modernistycznej [*modernist*] ideologii reprezentacyjnej odpowiedniości [*adequation*], polegającej na tym, że wystawa może wjerner „reprezentować” jakiś pozamuzealny stan rzeczy; zakłada się, że pewna rzeczywista historia istnieje przed jej re-reprezentacją w przestrzeni muzeum. [D. Preziosi *Collecting/Museums*, w: *Critical Terms for Art History*, ed. by R. S. Nelson, R. Schiff, Chicago and London 1996, s. 281-282].

Jeśli więc kolekcja jest reprezentacją, to, w myśl takiego rozumowania, powinna ona wiernie odwzorowywać jakiś uprzednio istniejący stan

rzeczy. Tu zaś pojawiają się kłopoty, o których pisałem uprzednio, a które dotyczą nie tylko przedmiotu badań, ale też własnego dyskursu. Dyskurs historyka kolekcji, który powinien przedstawić jej dzieje i strukturę, jest reprezentacją drugiego stopnia: reprezentacją reprezentacji. Jeśli pierwsza re-reprezentacja, kolekcja, nie jest tylko czystym odwzorowaniem uniwersum, lecz jego konstruktorką, to oczywiście (pamiętamy naukę Platona) nie można nią nie być – w stosunku do swojego przedmiotu, a więc kolekcji – także reprezentacją drugą: wypowiedź historyka. Tymczasem wydaje się, że Pomian całkowicie podpisała się pod XIX-wieczną regułą historiograficzno-krytyczną, opartą na pragnieniu czystej adekwacji: pisać – jak ujął to Ranke – „jak to było naprawdę”, *wie es eigentlich gewesen*, albo też – jak zalecał Arnold – „widzieć rzeczy takimi, jakimi one są”, *to see things as they are*. Czy możliwa dziś jest jeszcze taka wizja, czy – używając określenia E. H. Gombricha – tak bardzo „niewinne oko” może jeszcze dostrzec coś ciekawego? To pytanie prowadzi nas do ostatniego już zagadnienia: kto i co widzi w kolekcji?

Widzialne i niewidzialne

Jeśli kolekcja jest reprezentacją, to jej historia wpisuje się przede wszystkim w historię reprezentacji, a to znaczy także: historię widzenia. Podobnie jak przyjemność, widzenie ma swoją – jakże pasjonującą! – historię. Tymczasem Pomian zdaje się jej nie dostrzegać. Kolekcje – pisze – „uczestniczą w wymianie między światem widzialnym i niewidzialnym” (s. 36), grają rolę „pośredników między tymi, którzy je oglądają i mieszkańcami świata dla nich niedostępnego” (s. 37). Kolekcja jest w takim ujęciu przede wszystkim wizualną ilustracją (s. 71). Określenia, które się tu pojawiają: w y m i a n a, p o ś r e d n i c t w o i i l u s t r a c j a wskazują jednoznacznie na to, że kolekcja nie skupia wzroku na sobie samej, że odsyła poza siebie, będąc wyłącznie neutralnym przekąźnikiem. Raz jeszcze powraca jej heteronomizacja: patrzemy na kolekcję, lecz widzimy nie ją, lecz to, na co wskazuje i czemu jest bezgranicznie oddana. Ale czy tylko patrzemy? Opisując *Gabinet amatora obrazów* Franza Franckena II, znajdujący się w Antwerpskim Muzeum Sztuk Pięknych, Pomian pisze tak:

[...] stawia się tu nas w sytuacji widza mającego przed sobą wybór wytworów natury i sztuki, przy czym te ostatnie naśladują naturę (pejzaże), ale wprowadzają nadto wymiar religijny i historyczny, co skłania do przedłużenia spojrzenia myśleniem i do wykroczenia przeto poza świat widzialny ku niewidzialnemu: poza teraźniejszość ku przeszłości, poza doczesność ku zaświatom. [s. 68]

Pomijam fakt, że Pomian mówiąc o obrazie postępuje tak, jakbyśmy stali przed rzeczywistą ścianą w domu kolekcjonera, jakby nie była to podwójna reprezentacja, lecz dotykalna niemal bliskość samych rzeczy. Ze zdania tego wynika wyraźnie, że widzialność kolekcji, jej wystawienie na spojrzenie, wcale nie stanowi jej najistotniejszej właściwości. Chodzi bowiem o owo „przedłużenie spojrzenia”, o myślenie. Kolekcja prowokuje nie do patrzenia, lecz do myślenia. Czyni z siebie nie tekst, którego składnię należy rekonstruować, lecz pretekst do przyszcia „gdzie indziej”. Jest symbolem, który zachęca do porzucenia jego widzialnej strony i poszukiwania niewidzialnego sensu. Co więcej, porzucenia własnej pozycji widza. Już tłumaczę, dlaczego.

Reprezentacja, a wiemy już, że kolekcja jest szczególnego typu reprezentacją, zawsze odsyła do sposobu widzenia. Powtórzę: nie tyle do widzenia, co do sposobu widzenia. Ludzie renesansu i epoki klasycznej tym różnili się od nas, że inaczej patrzyli na świat, czyli inaczej go sobie przedstawiali, konstruowali inne jego reprezentacje. Tym więc, co różniłoby od siebie rozmaite modele kolekcji, byłby stosunek między przedmiotem reprezentującym (kolekcją w jej widzialnej postaci) i przedmiotem reprezentowanym: sferą niewidzialną, niedostępną do świadectwu bezpośredniemu. Jeśli – jak sugerowałem wyżej – założymy, że Pomian przyjmuje za swój własny taki model reprezentacji, który opiera się na jej maksymalnej przejrzystości i przechodniości, sekundarności i służebności wobec tego, co reprezentuje, to przyjąć też będziemy musieli, że w takim modelu pozycja widzącego, czyli konstruktora reprezentacji nie jest ani potrzebna, ani pożądana. To nie ja bowiem patrzę na kolekcję, ale to, co niewidzialne przyciąga mój wzrok, który natychmiast przekształca się w myśl. Kolekcji zbyteczny jest wzrok: miejscem prawdziwego jej pobytu jest sfera pozbawiona zmysłowości. Jeśli zaś dopuszczone jest do niej spojrzenie, to nie takie, które mogłoby na niej spocząć i przekształcić w przedmiot własnego pożądania, odnajdując się tym samym w sferze zmysłowości, lecz takie, które pozostaje w bezpiecznej odległości, poza sferą zagrożenia dla czekającej na swój wzlot myśli.

High Fidelity

Kiedy kolekcja odkrywa swoją nieprzejrzystość? Gdy rzeczywiście jest z m i a s t: nie jako reprezentacja czegoś innego (a więc w ogóle nie jako reprezentacja), lecz jako f i k c j a orzając kolekcję, pisze Pomian, przyjmuje się, że jej składniki „reprezentują sferę niewidzialną; zakłada się przeto, iż sfera niewidzialna, przez nie

reprezentowana, jest rzeczywistością, nie fikcją” (s. 61). Jeśli sfera niewidzialna nie jest fikcją, to także reprezentująca ją widzialność nie może nią być. Fikcyjność niweczyłaby reprezentacyjność kolekcji, ta zaś – jak już wiemy – podważa jej autonomiczność. Jedynym więc środkiem na uzyskanie przez kolekcję autonomii byłaby fikcyjność lub – mówiąc językiem Paula de Mana – alegoryczność: między dwoma porządkami, sferą widzialną i niewidzialną nie należałoby szukać adekwacji lecz konkurencji, nie połączenia lecz zerwania, nie tożsamości lecz różnicy. Jak mówi bohater powieści Nicka Hornby: „Czy to źle, że chcę posiedzieć w domu z własną kolekcją płyt? Zbieranie płyt to nie to samo co zbieranie znaczków, podkładek do piwa czy starych napastrków. Zbieranie płyt to... cały świat, miłszy, brzydszy, okrutniejszy, spokojniejszy, bardziej kolorowy, bardziej ponury, bardziej wrogi i bardziej kochający od tego, w którym żyję”. Kolekcja nie jest reprezentacją. Kolekcja to symulakrum.

Michał Paweł Markowski

„Barok odrzucony”

Refleksja nad szkolną dydaktyką literatury na pierwszy rzut oka dałaby się sprowadzić do dwóch zagadnień: czego i jak uczyć. Obydwa zadania mają konkretne odniesienia – aktualny stan badań nad epoką oraz aktualną metodologię literaturoznawczą. Wystarczy więc wybrać tematy, uwzględniając przy tym obowiązujące spojrzenie metodologiczne skonfrontowane z tzw. możliwościami ucznia i tak przystosowany materiał zaprezentować w szkole. W praktyce jednak okazuje się to zadaniem niełatwym – ani „aktualny stan badań”, ani „aktualna metodologia” nie dają się w swojej różnorodności i wielokierunkowości sprowadzić do wymagań dydaktyki, tzn. w miarę zwiększającej i jednoznacznej formy; trudno też trafnie określić tak mglisty obiekt, jak „możliwości ucznia”.

Badania naukowe, które znajdują się jeszcze w stadium dyskusji, oddziałują na dydaktykę akademicką (podręczniki akademickie, antologie tekstów); jest to niejako pierwsze „odbicie” najwartościowszych dokonań w danej dziedzinie. Dopiero kolejnym odbiciem będzie szko-