

Wstęp

Materia, pochodzenia zarówno naturalnego, jak sztucznego, powleczone jest cienką powłoką bezpośredniej rzeczywistości, a każdemu, kto życzy sobie trwać w teraz, z teraz, na teraz, odradza się zakłócanie jej napięcia powierzchniowego. W przeciwnym bowiem razie niedoświadczony cudotwórca stwierdzi nagle, że już nie stąpa po wodzie, tylko wyprężony na baczność opada w toń pośród wytrzeszczających oczy ryb¹.

Być może są na świecie istoty obdarzone szczególną umiejętnością widzenia rzeczy „na przestrzał” – na całej osi czasu ich istnienia. Jednak przeważnie nie jesteśmy w stanie objąć spojrzeniem i poznać od początku do końca historii obiektu, na który patrzymy, chyba że jest on naszym dziełem, przez cały czas nam towarzyszy i przez nas zostaje zniszczony. Historia obiektów wydaje się ważna, ponieważ ogólnie rzeczy – jak to określił Martin Buber – „należą do przeszłości”², i w znacznej mierze wśród nich urządzamy swoje życie. Przedmioty te mogą mieć znaczenie dla teraźniejszości, jeśli zostanie im ono przez człowieka nadane. W każdym razie historia rzeczy, niezależnie od jej sensu, zazwyczaj osnuta jest tajemnicą, gdyż one same jej nie opowiedzą. Przedmioty są po prostu martwe. I to jest podstawowy fakt. Według Bubera: „Przedmiot nie jest trwaniem, lecz bezruchem, zatrzymaniem się, zaprzestaniem, usztywnieniem, przerwaniem, brakiem relacji, brakiem obecności”³. A zatem bycie w perspektywie świata obiektów to zupełnie inna rzeczywistość od tej, którą kształtują relacje międzyludzkie. To oczywiste, a mimo wszystko czasem

¹ V. Nabokov, *Przezroczyście przedmioty*, przeł. J. Kozak, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2011, s. 8.

² M. Buber, *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, przeł. J. Doktór, IW PAX, Warszawa 1992, s. 46.

³ *Ibidem*.

o tym zapominamy. Zdarza się, że dążymy do relacji z przedmiotami i dostrzegamy w nich podmioty, które coś nam mówią – i nie tylko przez wzgląd na funkcjonalność nie jest dla nas bez znaczenia, z jakim przedmiotem mamy do czynienia.

Jednak przy całej sympatii do obiektów trudno nie zauważyć, jak nadmienia Josif Brodski, że „w nieożywionym świecie przedmioty nie oddają ciosów”⁴, a gdy się je niszczy czy nawet wyrzuca, nie krzyczą by nam złorzeczyć i „nie obnoszą na zewnątrz zła czy dobra”⁵. W podobnym tonie o martwocie rzeczy, choć również o ich pedagogicznym znaczeniu, pisze Zbigniew Herbert: „Przedmioty martwe są zawsze w porządku i nic im, niestety, nie można zarzucić. Nie udało mi się nigdy zauważyć krzesła, które przestępuje z nogi na nogę, ani łóżka, które staje dęba. Także stoły, nawet kiedy są zmęczone, nie odważą się przykłęknąć. Podejrzewam, że przedmioty robią to ze względów wychowawczych, aby wciąż nam wypominać naszą niestałość”⁶.

A zatem wydaje się, że jeśli w ogóle przedmioty do nas „przemawiają”, to jednak mówią nam więcej o nas, niż o sobie i swojej historii, i to głównie w odniesieniu do naszej teraźniejszości. Warto – czy wręcz należy – zauważyć, że właściwie nie jesteśmy zdolni do tego, by spojrzeć na rzeczy inaczej niż ze współczesnej perspektywy. Jeśli zatem mamy do czynienia z przedmiotem, który trwa dłużej niż nasze życie, to nie powinniśmy zbyt łatwo ulegać przekonaniu o naszych zdolnościach poznania fragmentu przeszłości ani w postaci tego obiektu, ani za jego pomocą. Jak twierdzi badacz kultury Edward Twitchell Hall: „Najpoważniejszym zastrzeżeniem wobec licznych prób interpretowania przeszłości człowieka jest to, że projektują one na wizualny świat przeszłości strukturę współczesnego świata wizualnego”⁷. Innymi słowy, nie możemy spojrzeć na dawny obiekt tak, jak patrzyli na niego ludzie w czasach, kiedy został wykonany. Nie

⁴ J. Brodski, *Postój w pustyni*, przeł. W. Woroszyński, w: *idem*, 82 wiersze i poematy, Zeszyty Literackie, Warszawa 2013, s. 44.

⁵ *Idem*, *Martwa natura*, w: *idem*, 82 wiersze..., *op. cit.*, s. 107.

⁶ Z. Herbert, *Przedmioty*, w: *idem*, *Wiersze wybrane*, Wydawnictwo a5, Kraków 2007, s. 79.

⁷ E.T. Hall, *Ukryty wymiar*, przeł. T. Hołówka, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2009, s. 117.

przywodzi on już na myśl tych samych obrazów i reakcji co niegdyś, przez wzgląd na wykreowaną przez nas strukturę świata wizualnego, która permanentnie się zmienia – zresztą podobnie jak kultura. Dzięki obserwacji przedmiotów stworzonych przez przodków możemy się za to dowiedzieć czegoś o naszym postrzeganiu i nabrać wyobrażenia o tym, jak świat widziany był przez minione pokolenia, oraz zyskać pewne pojęcie o tym, co uznane zostało za ważne i warte zachowania przez współczesnych.

Poza tym nie tylko przedmioty istniejące dłużej od nas mają swoją historię, której nie jesteśmy w stanie pojąć czy dostrzec. Ogólnie rzecz ujmując, same obiekty po prostu nie są dla nas „przezroczyste” w wymiarze temporalnym. Pochodzą jakby z zaświatów, z kręgów niepodlegających naszej bezpośredniej percepcji. Są fragmentami nieznanymi nam zasadniczo rzeczywistości, które istniały przed nami lub tych, które współcześnie są dla nas niedostępne albo w znacznej mierze nieprzenikalne. Niewykluczone, że pochłonięci użytkowaniem nie zastanawialibyśmy się nad tym wcale, gdyby nie kontakt z przedmiotami, których bezpośrednio się nie używa i utrzymuje się względem nich potrzebny do oglądu dystans, oraz gdyby nie specyficzny, intelektualny charakter naszego postrzegania. Przez wnikliwą obserwację przedmiotów mamy do czynienia z pewną enigmą. Być może nawet chciałoby się chwilami wierzyć, że przez intensywną koncentrację na dowolnym przedmiocie rzeczywiście wnikamy w głąb świata, który rzecz w sobie skrywa, i niczym u zagadkowych postaci Nabokova w powieści *Przezroczyste przedmioty* „sam akt skupienia uwagi może nas doprowadzić do mimowolnego zapadnięcia się w historię tegoż obiektu”⁸. Ponadto wydaje się, że im bardziej odległy jest rodowód obiektów, tym głębszą rzeczywistość skrywają one pod powierzchnią teraźniejszości. Pozostaje pytanie jak zgłębić tajemnice rzeczy, skoro zwykliśmy wodzić wzrokiem jedynie po powierzchni ich materii, a one same są martwe i nam o sobie nie opowiadają. Zdaniem Rainera Marii Rilkego dążenie do porozumienia się z rzeczami jest sztuką, która przez nieustanny dialog wychodzi ponad niewygodę i niejasność ku źródłom życia. Jak pisze poeta: „Tajemnice rzeczy stapiają się

⁸ V. Nabokov, *Przezroczyste...*, op. cit., s. 7.

we wnętrzu jednostki z jej własnymi najgłębszymi odczuciami i objawiają, jakby były jej własną tęsknotą”⁹.

Niemniej jednak, aby tajemnice się ukazywały, choćby w postaci naszych tęsknot lub podszywając się pod nie, potrzebny jest wysiłek dialogu i taki rodzaj obcowania z przedmiotem, który pozwoli przeniknąć światu wyjawianemu przez rzeczy do naszego wnętrza. I nie należy oczekiwać, że stanie się to w sposób automatyczny. Nie jesteśmy bowiem światłoczułymi płytami, jak pragnąłby malarz Cézanne¹⁰, i na poczet dogłębnego wchłonięcia rzeczywistości nie potrafimy zapomnieć własnych doświadczeń. Wydaje się, że dopiero te obiekty, które z rozmysłem wpleciemy w naszą egzystencję i naszą kulturę, mogą uzyskać życie i przemówić. Niezwykle ważny jest zatem wybór tego, co chcemy ożywić, gdyż stanie się to częścią naszego doświadczenia.

Przedmioty, które uznamy wspólnie za ważne i wyjątkowo cenne dla naszej kultury, będą o nas długo opowiadać. Instytucje, które w sposób szczególny odpowiedzialne są za ich wybór – czyli muzea – dokonując go, pomimo starań, najpewniej nie objaśnią nam świata tych rzeczy. Mogą jedynie usilnie próbować czynić rzeczy przezroczytymi, albo przeciwnie – pokazać nam, że istnieje tajemnica rzeczy.

Przedmiotem niniejszych rozważań jest analiza postrzegania obiektów muzealnych o różnym sposobie istnienia oraz próba interpretacji ich znaczenia w szerokim kontekście kulturowym i wychowawczym.

Przez przedmioty muzealne rozumiem kompleksowo pojęte zbiory, czyli ogół gromadzonych, przechowywanych i eksponowanych w instytucjach muzealnych obiektów, niezależnie od ich wpisu do muzealnych ksiąg inwentarzowych. A zatem będą to muzealia¹¹, zabytki,

⁹ R.M. Rilke, *Poezja nowoczesna*, w: *idem, Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, przeł. T. Ososiński, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2010, s. 14.

¹⁰ P. Cézanne, *Być światłoczułą płytą (z rozmów z Joachimem Gasquetem)*, przeł. A. Serafin, w: R.M. Rilke, *Cézanne*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2015, s. 104.

¹¹ Zgodnie z Ustawą o muzeach z dnia 21 listopada 1996 r.: „Muzealiami są rzeczy ruchome i nieruchome wpisane do inwentarza muzealiów. Muzealia stanowią dobro ogólnospołeczne” (Dz. U. z dnia 20 stycznia 1997 r.).

przedmioty autentyczne, a także kopie oryginalnych obiektów, rekonstrukcje i symulakry prezentowane przez muzea w rzeczywistości materialnej i wirtualnej. Podstawową oś podziału rzeczy oraz zasadnicze dylematy związane ze sposobem istnienia przedmiotów wyznacza w tej pracy kategoria autentyczności. To głównie złożoność pojęcia autentyczności w odniesieniu do rzeczy, i wszelkie zawiłości oraz kontrowersje z nim związane; fakt eksponowania w przestrzeniach muzealnych coraz większej liczby obiektów nieautentycznych zachęcają do podjęcia refleksji nad znaczeniem oryginalności oraz statusu ontologicznego obiektów we współczesnym muzealnictwie, jak również w kontakcie człowieka z przedmiotami kultury. Wydaje się, że to właśnie sposób istnienia rzeczy odsłania szereg szczególnie palących współczesnych problemów, które nie tylko ukazują dyskusyjny i niejasny status muzeów, a także skomplikowaną sytuację spotkania widza z eksponatem, ale ostatecznie obrazują bieżące sposoby rozumienia kultury i panujący między nimi dysonans.

Początek XXI wieku to czas poważnych zmian w muzealnictwie, szczególnie w Polsce oraz innych krajach Europy Środkowej i Wschodniej. Dostęp do nowych technologii wywołał rozdźwięk w środowisku muzealnym, nie tylko w kwestii technik przekazu prezentowanych treści, ale i w sprawie wyboru przedmiotów, które powinny stanowić trzon kolekcji muzealnych oraz wchodzić w skład organizowanych ekspozycji.

Istotną funkcją muzeum jest nadawanie znaczenia artefaktom, w tym np. dziełom sztuki. Poprzez wybór kolekcji, jej przechowywanie i konserwację, instytucja poniekąd wskazuje przedmioty warte „przejęcia do stanu nieśmiertelności”. Chroni zgromadzone obiekty, projektuje ich opisy i konteksty, wytwarza towarzyszące im mity, które stają się z czasem istotną częścią dziedzictwa przyszłych pokoleń. Muzeum decyduje również o jakości przedmiotów, gdy izoluje je względem ich pierwotnego kontekstu i ustawia w pozycji gwarantującej szczególną uwagę. Nadaje obiektom rangę i czyni je wyjątkowymi. Zwolennicy zarówno tradycyjnej, jak i nowej muzeologii często są zgodni co do założeń, że „przedmiot sam w sobie nic nie mówi albo mówi niewiele”, a jeśli nawet „przemawia”, to nie należy mieć złudzeń, że dzieje się to w sposób bezpośredni, automatyczny czy wręcz magiczny. Wiara,

że dzieła sztuki będą przemawiać do odbiorców, jak relikwie do wiernych, w sposób „na tyle prosty, że nie potrzeba żadnego wysiłku, by pojąć, co dzieło przedstawia”¹² jest zdaniem Jeana Claira, wieloletniego dyrektora Muzeum Picassa w Paryżu, naiwna i ślepa. Z kolei Peter Vergo, krzewiciel nowej muzeologii, określa przedmiot muzealny mianem „milczącego obiektu”, zwraca szczególną uwagę na edukacyjne cele wystaw i zaznacza, że „to projekt wystawy, rozłożenie materiału, kontekst, jaki projektant tworzy dla tego materiału i wreszcie wybór samych przedmiotów są tym, co *przemawia*”¹³. Idea, by przedmioty muzealne mogły się jawić odbiorcom – na ile to tylko możliwe – samoistnie, była jeszcze całkiem popularna w XIX wieku. I choć niektóre instytucje nadal zdają się tę wizję podtrzymywać, to jednak ich zdecydowana większość dawno od tego odeszła.

Nie ulega wątpliwości, że muzea poprzez działalność wystawieniczą zazwyczaj świadomie i z rozmysłem organizują zgromadzonym obiektom miejsce w publicznym dyskursie świata kultury. Umieszczając je na wystawach, wklajają eksponaty w konteksty prezentowanych i tworzonych przez siebie narracji. W związku z powyższym samowystarczalność przedmiotu muzealnego jest kwestią iluzoryczną. Jak pisze Joanna Kisiel: „(...) dzieło nieuchronnie podlega instytucjonalizacji, akulturacji i procesowi mityzacji i jedynie świadomy zabieg wpisania tego losu w dzieło pozostawia mu otwarty obszar dalszego istnienia”¹⁴.

W tym świetle niezwykle ważny jest wybór przedmiotów do kolekcji, gdyż to one reprezentują minione dzieje i będą świadectwem współczesnych decyzji, które mogą w przyszłości okazać się nieodwracalne. Innymi słowy, wybrane obiekty będą opowiadać o współczesnych priorytetach oraz istocie placówek muzealnych, ponieważ nie tylko muzeum nadaje znaczenie przedmiotom, ale i one definiują instytucje muzealne – kształtując je, a także przychodzącego do muzeum widza.

¹² J. Clair, *Kryzys muzeów*, przeł. J.M. Kłockowski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 24.

¹³ P. Vergo, *Milczący obiekt*, przeł. A. Łyda, w: *Muzeum sztuki. Antologia*, red. M. Popczyk, Universitas, Kraków 2005, s. 330.

¹⁴ J. Kisiel, *Smutek muzeum*, w: *Muzeum sztuki*, op. cit., s. 507.

Warto w tym miejscu zauważyć, że większość opublikowanych prac na temat muzeów i ich kolekcji to opracowania z zakresu historii, historii sztuki, archeologii, etnografii czy szeroko rozumianej antropologii kultury. Niewiele miejsca powyższe zagadnienia zajmują w rozważaniach filozoficznych, estetycznych, a jeszcze mniej w pedagogicznych – choć funkcja muzeów jest przede wszystkim edukacyjna. Pojęcia edukacji nie należy ograniczać do zajęć lekcyjnych, warsztatowych czy projektowych, które stanowią jeden z wielu aspektów funkcjonowania muzeum. To całość działalności instytucji muzealnych, która służy w myśl Nelsona Goodmana „ogólnemu postępowi rozumienia”¹⁵ przez zachętę do docieklivej obserwacji i uważnego postrzegania, powinna być rozpatrywana w kategoriach edukacji.

W tym ujęciu podejmowana problematyka zasadniczo odnosi się do zagadnień związanych z pedagogiką kultury, gdyż mamy do czynienia z kształceniem człowieka w obcowaniu z dobrami kultury. Jednak kwestie dotyczące ontologii przedmiotu, tak istotne w kontekście zaproponowanego tematu, nie stanowiły dotychczas obszaru szczególnego zainteresowania w literaturze tego nurtu. W dodatku sam proces percepcji w ujęciu metodologicznym, a także szeroko rozumiany problem wychowania stricte w kontekście przestrzeni muzeum, jest poruszany stosunkowo rzadko przez pedagogów kultury – i z reguły w wąskim zakresie. Z kolei aspekt upowszechniania kultury, wręcz nierozłączny z tym kierunkiem, który został tak rozlegle i różnorodnie opracowany na gruncie pedagogiki¹⁶, jest w pewnym sensie daleki założeniom tej pracy. W związku z powyższym główne zagadnienia, choć łącznie stanowią problem z zakresu pedagogiki kultury, są od strony teoretycznej i metodologicznej rozpatrywane przede wszystkim w perspektywie filozoficznej.

Postrzeganie jest rozważane w niniejszej pracy w znacznej mierze w odniesieniu do *Fenomenologii percepcji* Maurice’a Merleau-Ponty’ego, według którego „oko” jest „pewną władzą docierania do

¹⁵ N. Goodman, *Koniec muzeum?*, w: *Muzeum sztuki*, op. cit., s. 120.

¹⁶ Na polskim gruncie wiele miejsca idei upowszechniania kultury poświęcili w swoich teoriach m.in. Stefan Szuman, Bogdan Suchodolski, Irena Wojnar i Janusz Gajda.

rzeczy, a nie ekranem, na którym się one odbijają”¹⁷, a zatem zmysły stanowią w tym przypadku jedynie narzędzie do życia w zbiorze sensów, które człowiek nadaje przedmiotom w dialogu ze światem. W tym ujęciu proces percepcji łączy się z zagadnieniem permanentnej interpretacji otaczającej rzeczywistości.

Postrzeganie przedmiotów muzealnych jest opisane jako proces szczególnie przez wzgląd na ich wyjątkowy status, który wyróżnia je spośród obiektów codziennych, użytkowych czy tych należących do świata natury. Zasadnicza różnica w postrzeganiu obiektów muzealnych i codziennych została w niniejszej pracy określona w odniesieniu do rozważań Martina Heideggera o pojęciu „rzeczy”, „dzieła” oraz „rzeczy pod ręką”.

Obok podstawowej kwestii postrzegania oraz problemu nauki patrzenia, a właściwie braku kształcenia w tym zakresie, na co zwraca uwagę psycholog percepcji Rudolf Arnheim, nie mniej istotny w świetle podjętych refleksji jest problem rozumienia kultury i troski o wspólne dobra w kontekście zbiorów muzealnych. Ostatnie z wymienionych kwestii zostały przedstawione w nawiązaniu do koncepcji kultury, która przynależy do „świata” w rozumieniu Hannah Arendt.

Celem badawczym pracy jest podjęcie ogólnej refleksji dotyczącej istoty muzeum i jej rozumienia oraz próba rozważenia konsekwencji wychowawczych i kulturowych wynikających z obecności w muzeach przedmiotów o różnym sposobie istnienia.

¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska, J. Migasiński, Aletheia, Warszawa 2001, s. 303.