

Chovan, Juraj

Oryginał i kopia : ogólny problem muzeologiczny oraz problem muzeologii literackiej

Muzealnictwo 26 27, 25-31

1983

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Oryginał i kopia

ogólny problem muzeologiczny oraz problem muzeologii literackiej

Muzeologia literacka i zagadnienia teoretyczne podnoszone przez tę młodą dyscyplinę nauk humanistycznych stanowią niezaprzeczalnie nierozłączny element naukowych badań literackich, mimo, że problematykę tego rodzaju traktuje się zawsze jako część składową zagadnień muzealnych, a więc jest na ogół ujęta w podobnych publikacjach. Jeśli chodzi o związek między literaturą i muzeologią – gdyby interesowało nas tylko jedno zagadnienie w tym zakresie, a mianowicie co i w jaki sposób można zastosować z ogólnej praktyki muzealnej i teorii również w literaturze – należy stwierdzić, że dotychczas niewiele zastanawiano się nad specyfiką jaką problematyka literacka mogłaby wnieść do tradycyjnej praktyki muzealnej. Trzeba ponadto powiedzieć, że pytanie w ten sposób sformułowane dotyczy zastosowania najszerszych możliwości teorii literatury w muzeologii i że muzeologia literatury powinna stanowić nierozłączny element nowoczesnej nauki o literaturze.

Z punktu widzenia muzeologii ogólnej, ważnym założeniem pracy muzeologicznej jest określenie związku kultury materialnej i duchowej, który wyraża się poprzez specyficzne środki materialne. Tylko te właśnie środki wydają się często niedostateczne w muzeologii literatury, jak również w muzeologii nauk humanistycznych. Obraz materialnego świata (pewnej kultury materialnej) może zostać odtworzony za pomocą pewnych autentycznych środków materialnych, lub ich pochodnych (dokumentów) podczas gdy najczęściej podstawową, najbardziej zakorzenioną jest praktyka muzeologiczna polegająca na rozstrzyganiu, jaki jest stosunek między oryginalnością i podobieństwem, między historią zakładaną (w muzeach historycznych) a jej konkretnym obrazem w obecnym czasie, związku między faktem lub zakładanym zjawiskiem (w muzeach sztuki i nauki) a jego skonkretyzowaną postacią. Ten podstawowy stosunek, tak jak stosunek między abstraktem a konkretem, między pojęciem absolutu i względności jaki istnieje między zakładaną rzeczywistością a jej przedstawieniem w muzeum, może stanowić pochodną najbardziej ogólnego pojęcia w każdej kategorii, to znaczy stosunku między treścią

i formą, który – w różnym stosowaniu hierarchicznym – występuje również w podstawowej praktyce muzealnej. Podobnie przedstawia się związek między oryginałem a kopią. Stanowi on wyraz najbardziej elementarnej dokumentacji muzeum oraz prezentacji stosowanej przez każde muzeum, ale równocześnie, w wypadku muzeów nauk humanistycznych, w tym również muzeów literatury, jest wyrazem najwyższej korelacji idei. Stosunek oryginału i kopii ogólnie rozumiany pozwala nam rozstrzygnąć nie tylko zagadnienia związane z działalnością praktyczną, ale również głębsze zagadnienia teoretyczne danej dyscypliny naukowej.

Słowo „oryginał” często spotykane w bagażu lingwistycznym współczesnego człowieka nie oznacza jedynie odpowiednika terminu „oryginalność” w innych językach (forma pierwotna, autentyczność, dzieło pierwotne, prototyp, wyłączność itp.). Pojęcie to łączy się również silniej ze specyficzną działalnością ludzką i budzi szczególne zainteresowanie. Dlatego też oryginał nie jest już pojmowany wyłącznie jako wytwór bieżącej działalności człowieka, ale jako zaktualizowany wynik twórczej pracy, który dzięki temu staje się przedmiotem szerokiego zainteresowania społecznego. Z punktu widzenia socjologicznego można stwierdzić, że zainteresowanie tego rodzaju przedmiotami stało się dla współczesnego człowieka elementem procesu rozumienia samego siebie. U podstaw takiej koncepcji oryginału leży, bez wątpienia, zasada jedności i dlatego przedmiot tak rozumiany winien nosić piętno indywidualności (niepodzielności) nie tylko w tradycyjnym znaczeniu tego słowa (odnoszącym się do twórcy), lecz również względem jego własnej indywidualności, to znaczy jako coś niepodzielnego i niepowtarzalnego w swojej substancji.

Jeżeli rozpatrujemy pojęcie „oryginał” zgodnie z aktualnym stanem naszej wiedzy nie możemy brać pod uwagę dzieła wyizolowanego, ale również fakt, że każdy przedmiot tego rodzaju jest oceniany i pojmowany na abstrakcyjnym tle rozwiniętego lub rozwijającego się zbioru. W tym rozumieniu pojęcie „orygi-

nału” utożsamia się już z obrazem konkretnego przedmiotu z kolekcji.

Jest paradoksem (przynajmniej w wielu wypadkach), że wspomniana już jedność kolekcjonowanego przedmiotu nie objawia się w sposób bezpośredni, lecz wręcz przeciwnie (to prawie tak, jak w przypadku, gdy odwołując się do wyjątku potwierdzamy najczęściej istnienie jakiejś reguły). Przeko oryginał z pewnego zbioru jest najczęściej pojmowany, lub prezentowany na wystawach w postaci kopii sporządzonej na podstawie jego cech szczególnych tworzących całość, ściślej mówiąc odtwarzających obraz przedmiotu oryginalnego (dzieła sztuki plastycznej, zjawiska artystycznego, lub jego substancji). Tak więc, te szczególne cechy oryginału, na które można go „rozłożyć”, a następnie powtórnie je określić w korelacji semantycznej z „indywidualnością” oryginału, mogą być ocenione jako składniki „dywidualne” (konstrukty), które w zależności od stopnia wzajemnej adekwatności i zgodności występują jako forma, makieta, kopia, lub wierna kopia oryginału.

Obie te podstawowe formy zbieranych przedmiotów, jakimi są kopia i oryginał, są już tak powszechne w obecnej praktyce muzealnej, że wydaje się, iż charakter praktyczny i aksjomatyczny wyklucza raczej możliwość ich głębszego wyjaśnienia teoretycznego i socjologicznego. Niemniej jednak trzeba powiedzieć, że analiza terminów oryginał i kopia jest nadbudową teoretyczną lub uogólnieniem wszystkich aspektów praktycznych pewnego miejsca pracy kolekcjonerskiej i odnosi się do głównych problemów dotyczących rodzaju dokumentów – muzeum, galerii i w ogóle zabytków. Zakres tych trzech rodzajów dokumentacji jest właśnie w gruncie rzeczy treścią pracy wszelkich instytucji zajmujących się obecnie zbieractwem w świecie. Należy wziąć pod uwagę nie tylko tradycyjne fakty natury artystycznej „artefacts” to znaczy wytwory indywidualnej twórczości artystycznej, ale również „naturfacts” to znaczy przedmioty pochodzenia naturalnego, a więc niezamierzone. Bowiem „naturfacts” mogą służyć w pewnych warunkach jako materiał badawczy i dokumentacyjny w różnych wyspecjalizowanych miejscach pracy, w tym w muzeach literatury i galeriach, które w większości posiadają zbiory pochodzenia intencjonalnego. Obowiązki współczesnych miejsc pracy w zakresie badań i dokumentacji są doniosłe nie tylko same w sobie. Nigdy takimi nie były, gdyż już pierwsze inicjatywy typu muzealnego zakładały, że zakorzenią się w świadomości społecznej przynajmniej przez fakt, że prezentowane

w nich eksponaty były rzadkością i wobec tego mogły spełnić podstawowy wymóg jakim jest zainteresowanie publiczności. Dziś proponuje się instytucjom muzealnym cel wyższy, a mianowicie wychowanie i kształcenie, przy czym nie chodzi tylko o eksponowanie jakiegoś dzieła interesującego samego w sobie, ale o udokumentowanie przez nie pewnych korelacji wychowawczych i kształcących. Z uwagi na ten właśnie cel, jaki stawiają sobie współczesne kolekcje, klasyfikacja terminów oryginał i kopia jest tak bardzo ważna. Pojęcie oryginału i kopii staje się kluczowym problemem nie tylko muzeologii ogólnej, ale przede wszystkim muzeologii literatury. W obecnym stanie rozwoju muzeologii ogólnej nie można zadowolić się tradycyjnym podejściem do tematu, według którego termin oryginał zakorzenił się w świadomości społecznej jako określenie czegoś szczególnego. Należy tu raz jeszcze podkreślić dwie strony tego problemu, to znaczy formę i treść i to nie tylko w ich wąskim stosunku warunkowym i dialektycznym, ale szerzej, gdzie forma może być uważana jako jedna z potencjalnych stron ukonkretnienia jakiegoś określonego zjawiska społecznego. Można z pewnością powiedzieć o sztuce, że ukształtowała się ona z tego ukonkretnienia treści i potencjalnych postaw świata i dlatego zarówno oryginał malarski, jak i literacki są w pewnym sensie jedynie kopią rzeczywistości zewnętrznej, obiektywnej, w wyższym stopniu wystylizowanej.

W celu określenia tej *quasi*-kopii można z powodzeniem posłużyć się terminem Norberta Wienera „communicat”, to znaczy wyjaśnienie stosunku między konkretnym podmiotem a konkretnym lub skonkretyzowanym przedmiotem. Ponadto zaś, dany przedmiot z kolekcji może funkcjonować w owej roli „communicat” w takiej mierze, w jakiej nabiera również znaczenia i waloryzacji w kolekcji. Chcielibyśmy jeszcze powiedzieć, że także kopia może czasem równorzędnie występować w tej roli, a więc nie tylko oryginał z pewnej dziedziny zbieractwa. Aspekt komunikatywności stanowi więc dydujące kryterium przy określeniu stosunku oryginału i kopii, również jeśli chodzi o dokumenty pochodzenia nie artystycznego, takie jak wspomniane już „naturfacts”, a więc w konsekwencji przedmioty pochodzenia nie intencjonalnego, które jednak mogłyby nabrać charakteru intencjonalnego, jak „metacommunicat”, a to bądź dzięki swym elementom estetycznym w wypadku pewnych zamierzeń artystycznych konkretyzujących, bądź jako środki konkretyzujące pewne środowiska, epokę, wydarzenie, osobę lub jakąś inną sprawę.

Z punktu widzenia komunikatywności trudno jest czasem określić różnicę między kopią a oryginałem i to nie tylko różnicę formalną, ale również wartościującą (ontologiczną). Jeśli bowiem możemy nazwać oryginał „communicat”, jego prawdziwa kopia mogłaby być uważana co najmniej za „paracomunicat”, to znaczy przedmiot o tej samej randze hierarchicznej i tej samej intencjonalności. Kopia oryginału może pełnić w tych przypadkach funkcję papierowego środka płatniczego (banknotu), który w praktyce społecznej stanowi odpowiednik wartości złota. W podobnym znaczeniu czasem sama fotografia jakiegoś tekstu literackiego w muzeum nie jest uważana za fotografię lub kopię, ale za sam tekst. **Miara zasięgu oryginału i kopii zależy w rzeczywistości od modalnego stosunku człowieka, który uczestniczy w tym stosunku i który reprezentuje wartość fakultatywną.** Fakt ten pozwala nam rozważać stosunek oryginału i kopii na podstawie jednego z kryteriów Kanta – kryterium rzeczy „dla nas” i „rzeczy samych w sobie”. Kolekcjonowane przedmioty mogą być w całości pomyślane jako dokumenty o wartości określonej rangi, hierarchicznej (lub pionowej) i linearnej. Aby zaklasyfikować dokumenty w tej skali wartości można by zastosować już wspomniane określenia Norberta Wienera „communicat” i „metacomunicat”. Następnie trzeba jeszcze określić już wspomniany aspekt komunikatywności wprowadzając określenie „paracomunicat”, który wyraża stopień dopełnienia i adekwatności kopii w stosunku do jej oryginału, zwłaszcza z myślą o potrzebach muzeów literatury.

W literackiej praktyce muzealnej podstawowym ideologicznym punktem widzenia i kluczowym pojęciem naszych rozważań i wniosków jest pojęcie „zjawiska literackiego”, jako najwyższe w hierarchii, jakkolwiek z punktu widzenia logiki formalnej wydaje się to dość paradoksalne. Mówiąc bowiem o zjawiskach literackich rozumiemy pod pojęciem treści zespół konkretnych idei, zaś pod pojęciem formy – ich skonkretyzowanie za pomocą zabiegów i środków literackich. Zjawisko literackie rozumiemy ponadto jako pojęcie szersze, a mianowicie jako zjawisko społeczne. Ta zasada dialektyki heglowskiej, z której wychodził również Karol Marks w swoich Zeszytach Filozoficznych stosowana jest również przy pracy w zbiorach typu literackiego i na tej podstawie można zastosować do naszej praktyki jeszcze inny termin heglowski „obiektywizację”. Należy stwierdzić, że zwłaszcza ta zasada obiektywizacji jest najbardziej charakterystyczną cechą każdej pracy muzealnej również w muzeach lite-

ratury i jak powiedzieliśmy już wyżej, obiektywizacja stanowi istotę każdego procesu artystycznego. A więc pod terminem „oryginał” w szerszym sensie artystycznym i dokumentacyjnym można rozumieć podstawową jedność konkretyzacji pewnego zjawiska społecznego, która obiektywizuje obraz świata materialnego w świadomości człowieka. Owa dokonana obiektywizacja – podobnie, jak stosunek przedstawianego do przedstawiającego, stanowi istotę terminu „communicat”.

W hierarchicznej klasyfikacji zbiorów należy oceniać kolekcje muzealne w pierwszym rzędzie jako „artefacts” lub „naturfacts”, a następnie należy klasyfikować te zbiory jako oryginał oraz jego „pendant” (kopia). Podział ten jest zgodny również z punktem widzenia logiki formalnej, według którego pojęcie „artefacts” jest pojęciem szerszym, a pojęcie oryginału pojęciem węższym. Jednak „artefacts” i oryginał mają podstawowy charakter komunikatywny w ramach pewnej dziedziny ideologii. W roli „metacomunicat” występuje najczęściej „naturfacts” jako przedmioty ideologiczne nieznaczące lub też „artefacts” z innej dziedziny ideologicznej, które, jak już powiedzieliśmy mogłyby nabrać wtórnego aspektu komunikatywnego, a więc aspektu ideologicznego zgodnego z intencjami konkretnego użytkownika, który jest zwykle scenarzystą ekspozycji.

Między „communicat” i „metacomunicat” może występować „paracomunicat” jako prawdziwa kopia oryginału, której używa się w jakimś praktycznym celu, takim jak ochrona oryginału przed kradzieżą, zniszczeniem itd., który musi jednak odpowiadać pewnym kryteriom moralnym i estetycznym, a zwłaszcza wymogowi autentyczności. Kryteria te zakładają nawet, że odpowiednia kopia powinna być zdolna, dzięki swym zaletom formalnym, do spełniania podstawowej funkcji komunikatywnej takiej, jaką wypełnia oryginał, ale autentyczny, estetyczny punkt widzenia nie może mieć na celu przedstawiania oryginalności po to, żeby znieść widza. Wartość tych dokumentów jest tylko pośrednia, same w sobie wartości nie mają. A więc ich wartość moralna nie płynie również z nich samych, ale jedynie z intencji ich użytkowników. Dlatego jest możliwe, a czasem również pożądane, aby wykorzystując jakość kopii jako „communicat” można było posłużyć się również elementami pewnych środków aranżacji, dzięki którym charakter parakomunikatywny kopii nabiera intencjonalnych cech metakomunikacji. Stąd, z praktycznego punktu widzenia, „pendant” oryginału nie jest jedynie kopią w ogólnym znaczeniu, ale także formami jakości-

wymi tej kopii, jak jej prawdziwa imitacja, dla której stosuje się wyrażenie faksymilne, jak imitacja oryginału w sensie uogólnionym lub abstrakcyjnym, którą określamy nazwami: makieta, model, miniatura itd.

Mamy tu również tzw. falsyfikat, którego miejsce nie jest jednoznaczne. Można go pojmować jako uogólnienie pewnego wzoru ideologicznego, częściowo realnego, częściowo intencjonalnego i w tym sensie falsyfikat nabiera charakteru makiety lub modelu (nie chcemy przez to powiedzieć, że falsyfikat jest intencjonalnym przedstawieniem kopii jako oryginału). Albo też jest on konkretyzacją lub obiektywizacją pewnych tendencji społecznych i z tego punktu widzenia falsyfikat jest przedstawiany jako oryginał (np. falsyfikaty bardzo znanych staro-czeskich manuskryptów). Prawdą jest, że jego forma może być wymyślona, ale treść autentyczna, lub też zupełnie odwrotnie. Jest on bardzo dobrze widoczny w literaturze europejskiej okresu romantycznego, kiedy to sztuczna twórczość literacka mieniła się ludową lub czerpała głównie z tych źródeł.

Natomiast ocena pojęć oryginału i kopii nie zgadzałaby się z całą naukową problematyką literacką (również z innymi dziedzinami artystycznymi i naukowymi) gdybyśmy ograniczyli się jedynie do aspektu komunikatywności stosunków zachodzących między tymi pojęciami, stosunków w ich formie zaktualizowanej lub dynamicznej. Wydaje się, że możemy wpłynąć na wyjaśnienie tej problematyki badając te stosunki nie tylko od strony istoty rzeczy, w kierunku jej przejawów, ale również odwrotnie. Posłużmy się znaną lekcją Arystotelesa na temat aktu warunkowej wzajemności między formą a istotą rzeczy. Pod pojęciem istota rzeczy (egzystencja) rozumiemy oryginał a pod pojęciem faktu (formy) widzimy kopię.

Według tej oceny można powiedzieć, że manuskrypt, maszynopis lub druk dzieła literackiego nie są tą zasadniczą obiektywizacją rzeczywistości literackiej, są jedynie jedną z potencjalnych form i w stosunku do dzieła literackiego „jako takiego” spełniają również funkcję kopii, w naszym wypadku chodzi o kopię jakiegoś dzieła literackiego produkowanego seryjnie, która w praktyce muzealnej i bibliotekarskiej znana jest pod nazwą duplikat. W tej skali trzeba przyjąć jako jego formalne „pendant” termin egzemplarz unikalny, który równocześnie może być uznany zgodnie z aktualnym odbiorem literackim (bibliotekarskim) tego określenia, jako synonim słowa oryginał, które stoi wyżej w hierarchii.

Ale wydaje się oceniając oryginał dzieła literackiego, że stosunek między substancją rzeczy a jej przejawami jest bardziej określony, ponieważ w znaczeniu podstawowym, pod pojęciem oryginału konkretnego dzieła literackiego rozumiemy syntezę jego elementów formalnych i treści. Rozważając sprawę dopełniania się i adekwatności tych formalnych elementów w potencjalnej kopii tego oryginału możemy mówić o adaptacji jakiegoś oryginalnego dzieła literackiego lub o jego tłumaczeniu na inny język. Wynika to z tego, że to dzieło w stosunku do dzieła oryginalnego może mieć pierwotnie charakter modelu, a wtórnie również charakter oryginału jako indywidualne dzieło literackie.

Na ogół, tłumaczenie dzieła literackiego winno być uważane jako jego makieta lub model, ponieważ przedstawia ono niepełny zespół elementów „indywidualnego” dzieła literackiego co wynika z faktu, że w trakcie jego nowej realizacji nie dysponuje się całkowicie specyficznymi odpowiednikami oryginału.

Odnosi się to nie tylko do konkretnego dzieła literackiego ale również do przedstawiania pewnych okresów literackich. Zresztą każda forma takiej prezentacji może być uważana za model pewnej, szerszej rozumianej, rzeczywistości literackiej, ukazanej poprzez wysokiej jakości dzieła literackie, stanowiące najogólniejsze odbicie w praktyce muzealnej stosunku między oryginałem i kopią.

L'original et la copie — le problème muséologique général, ainsi que le problème de la muséologie littéraire

Il est incontestable que la muséologie littéraire et des questions théoriques, apportées par cette jeune discipline de sciences humaines, forment un élément inséparable des recherches scientifiques littéraires, quoique la problématique de ce genre soit toujours traitée comme une partie composante des questions muséologiques, et donc, pour la plupart, dans les publications de ce caractère. Quant au rapport de la littérature et de la muséologie, comme si ce n'était qu'une seule question qui puisse nous intéresser — quoi et de quelle façon peut — on appliquer des pratiques muséologiques générales et de la théorie aussi dans la littérature, mais, jusqu'ici, on réfléchissait moins sur les spécificités que la problématique littéraire, elle aussi, puisse introduire aux pratiques muséologiques traditionnelles. Il faut dire encore que la question ainsi formée concerne, proprement dit, l'application des plus larges possibilités de la théorie littéraire dans la muséologie et que la muséologie littéraire devrait être un élément inséparable de la science littéraire moderne.

De l'aspect muséologique général, le principe important du travail muséologique est celui de déterminer le rapport de la culture matérielle et la culture spirituelle qui s'exprime par des moyens matériels spécifiques. Mais, dans la muséologie littéraire, ainsi que dans la muséologie des sciences humaines, ces seuls moyens paraissent souvent insuffisants. L'image du monde matériel (d'une certaine culture matérielle) peut être reconstituée par certains moyens matériels authentiques ou dérivés (documents), tandis qu'en idée la plus fondamentale et la plus commune, dans chaque pratique muséologique, on résout le rapport de l'originalité et de sa ressemblance, le rapport de l'histoire supposée (aux musées historiques) et de son image concrète au temps actuel, le rapport du fait ou du phénomène supposé (aux musées des arts et de science) et de sa forme concrétisée. Ce rapport fondamental comme celui de l'abstrait et du concret, de „l'absolu" et du relatif qui se trouve entre la réalité supposée et son exposition du musée, peut être dérivé de la plus générale notion de chaque catégorie — qui est le contenu et la forme et qui, en diverse application hiérarchique, apparaît aussi dans la pratique muséologique fondamentale. Il en va de même avec le rapport de l'original et de la copie qui est l'expression de la documentation la plus élémentaire du musée et de la présentation de chaque musée, mais, en même temps, l'expression de la plus haute corrélation d'idées, s'il s'agit du musée de sciences humaines, y compris le musée littéraire. Le rapport de l'original et de la copie, compris en général, nous permet non seulement de résoudre des questions de l'activité pratique, mais aussi des questions théoriques plus profondes d'une certaine discipline scientifique.

Le mot "l'original", généralement fréquent dans les connaissances linguistiques de l'homme d'aujourd'hui, ne signifie pas seulement ce qui a pour équivalent dans d'autres langues

le terme "l'originalité" (la forme primitive, la qualité originale, l'oeuvre primitive, le prototype, l'exclusivité etc.), mais encore que cette notion s'allie de plus en plus sensiblement avec une activité humaine spécifique et un intérêt singulier.

Ainsi, l'original ne se comprend plus uniquement comme le produit d'une activité courante d'homme, mais comme un résultat actualisé du travail créateur qui, pour cette raison, devient l'objet du large intérêt de société. De l'aspect sociologique, on peut constater que l'intérêt aux objets de ce genre devint pour l'homme contemporain l'élément du procès de prendre conscience de soi-même. La base d'une telle conception de l'original est, sans doute, le principe de l'unicité et c'est pourquoi aussi l'objet que nous concevons ainsi, doit contenir le caractère de l'individualité (de l'indivisibilité), c'est-à-dire non seulement dans la conception traditionnelle de cette signification (par rapport à son auteur), mais aussi à l'égard de sa propre individualité, c.-à-d. comme quelque chose d'indivisible en sa substance et qui, par conséquent, ne se répète pas.

Mais, si nous classons la notion "l'original" à ce procès actualisé de la prise de conscience, nous ne pouvons plus avoir en vue un objet isolé, mais encore le fait que tout objet de ce genre est apprécié et conçu au fond abstrait du collectionnement développé ou se développant du caractère général ou bien du collectionnement spécifique. Dans cet ordre d'idées, la notion "l'original" s'identifie déjà avec l'image d'un objet de collection précis.

Il est paradoxal (du moins dans beaucoup de cas il en est ainsi) que l'unicité déjà mentionnée de cet objet de collection ne se manifeste pas directement, mais au contraire (c'est à peu près comme en renvoyant à une exception, nous vérifions le plus souvent l'existence d'une certaine règle). Par conséquent, l'original d'un certain fond de collection est le plus souvent conçu ou présenté aux expositions correspondantes dans sa copie, faite sur la base de ses traits particuliers qui forment ensemble, plus précisément dit, reconstituent l'image de l'objet original (d'une oeuvre d'arts plastiques, d'un phénomène artistique ou de sa substance). Donc, ces signes particulières de l'original, aux quelles on peut "décomposer" l'objet original et puis les concrétiser secondairement, en corrélation sémantique avec "l'individualité" de l'original, on peut les apprécier comme éléments "dividuels" (les constructes) qui, au degré de leur complétude et de l'adéquation, se présentent comme la forme, la maquette, la copie, ou la copie fidèle de l'original.

Les deux formes fondamentales de ces objets de collection (la copie et l'original) sont déjà si courantes dans la pratique muséologique actuelle qu'il semble, comme si leur caractère pratique et axiomatique excluait la possibilité de l'explication théorique et sociologique plus profondes. Cependant, il faut dire que l'analyse des termes l'original et la copie est une superstructure théorique, ou une généralisation de tous les aspects

pratiques d'un certain lieu de travail de collectionnement, et touche aux problèmes principaux concernant le type des documents – du musée, de la galerie et des monuments en général. La sphère de ces trois types de documents forme au fond, le contenu du travail de tous les établissements de collectionnement actuels dans le monde. Et il faut prendre en considération non seulement les artefacts traditionnels, c'est-à-dire les objets de l'activité créatrice individuelle, mais aussi les „naturfacts”, c'est-à-dire les objets du caractère naturel, donc non intentionnel. Car les naturfacts, eux aussi, dans certaines conditions, peuvent servir de matériel de recherches et de documentation aux divers lieux de travail spécialisés, y compris les musées littéraires, et les galeries qui possèdent, pour la plupart, les collections d'origine intentionnelle. Les devoirs de recherches et de documentation des lieux de travail contemporains ne sont pas importants uniquement pour eux-mêmes. Ils ne l'étaient jamais, car déjà les premiers établissements de musée furent fondés à l'intention d'entrer en conscience du public, au moins par le fait que les objets avaient été rares, et, par conséquent, ils pouvaient remplir l'exigence fondamentale de l'intérêt humain. Aujourd'hui, on propose aux établissements de musée de diverse spécialisation le but plus haut, et c'est – l'éducation et l'instruction, où il ne s'agit pas du tout d'exposer un certain objet intéressant en soi-même, mais de documenter par lui de certaines corrélations éducatives et instructives.

Et c'est surtout pour cette mission des établissements de collectionnement contemporains que la classification des termes l'original et la copie reçoit un aspect très décisif. La notion l'original et la copie devient, à vrai dire, un problème-clé non seulement muséologique général, mais surtout un problème muséologique littéraire. Au développement actuel de la muséologie générale, on ne peut pas se contenter de la connaissance traditionnelle, où le terme l'original s'est fixé dans la conscience de société comme quelque chose d'extraordinaire. Ici, il faut de nouveau accentuer deux côtés de ce problème, c'est-à-dire la forme et le contenu, et cela non seulement dans leur rapport conditionnel et dialectique plus étroit, mais encore plus largement, où la forme peut être considérée comme un des côtés potentiels de la concrétisation d'un certain phénomène social.

On peut dire justement de l'art qu'il s'est formé de cette concrétisation des contenus et des formes potentiels de ce monde, et c'est pourquoi aussi l'original plastique et littéraire n'est, dans certain sens, que la copie de la réalité extérieure, objective, stylisée au niveau plus haut.

Pour désigner cette quasi copie, on peut très bien profiter du terme de Norbert Wiener “le communicat”, c'est-à-dire l'explication du rapport entre un sujet concret et un objet concret ou concrétisé. Et puis, dans quelle mesure un certain objet de collection peut fonctionner dans ce rôle du communicat, dans telle mesure il acquiert aussi le sens et la mise en valeur dans un lieu de travail de collectionnement. Nous voudrions dire encore que c'est aussi la copie qui peut parfois figurer de la même équivalence dans ce rôle, donc non seulement l'original d'un certain domaine de collection. L'aspect de la communication est donc le critère décisif en déterminant le rapport de l'original et de la copie, et c'est de même quant aux documents d'origine non artistique, tels que les naturfacts déjà mentionnés, par conséquent des objets d'origine non intentionnelle, mais qui pourraient acquérir ce caractère intentionnel

comme “le métacomunicat”, et cela soit en profitant de ses éléments esthétiques pour certaines intentions artistiques (de concrétisation), soit comme des moyens de concrétiser un certain milieu, un temps, un événement, une personne ou une autre chose.

De l'aspect communicatif parfois il est très difficile de préciser la différence entre la copie et l'original, et non seulement la différence formelle, mais aussi celle de valeur (ontologique). Car si nous pouvons nommer l'original – le communicat, sa vraie copie pourra être considérée du moins comme “le paracomunicat”, c'est-à-dire l'objet du même rang hiérarchique et de la même intentionnalité. La copie de l'original peut remplir, dans ces cas, la fonction du moyen de paiement en papier (du billet de banque), qui, dans la pratique de société, remplace en équivalence la valeur correspondante de l'or. Au sens pareil, quelquefois même la photographie d'un certain texte littéraire au musée n'est pas considérée comme photographie, ou la copie, mais de même comme le texte. La mesure de la portée de l'original et de la copie dépend, en vérité, du rapport modal de l'homme qui participe à ce rapport et qui représente la valeur facultative. Ce fait nous offre la possibilité de considérer le rapport de l'original et de la copie à la base d'un critère d'après Kant – le critère des choses “pour nous” et “des choses en soi”. Les objets de collection en tout peuvent être conçus comme les documents d'un rang de valeur déterminé, hiérarchique (ou vertical) et linéaire. Pour désigner les documents de cette division de valeur, on pourrait appliquer les termes déjà mentionnés de Norbert Wiener – le **communicat** et le **metacomunicat**. Puis, il faut encore préciser l'aspect du caractère communicatif, déjà mentionné, et c'est en introduisant le terme “le paracomunicat”, exprimant le degré de la complétude et de l'adéquation de la copie par rapport à son original correspondant, surtout en envisageant les besoins de la muséologie littéraire.

Dans la pratique muséologique littéraire, le point de vue idéologique fondamental et la notion-clé pour nos réflexions et nos conclusions est la notion “le phénomène littéraire” comme la catégorie de science littéraire, la plus haute en hiérarchie, quoique, de l'aspect formellement logique, cela soit assez paradoxal. Car, sous le terme du phénomène littéraire, au point de vue du contenu, nous comprenons l'ensemble des idées concrètes, et comme la forme – leur concrétisation à l'aide des procédés et des moyens littéraires. En outre, nous concevons le phénomène littéraire comme la notion de la notion plus large – le **phénomène social**. Ce principe de la dialectique hégélienne, duquel sortait aussi Karl Marx dans ses **Cahiers philosophiques**, est aussi bien utilisable aux lieux de travail de collectionnement du type littéraire et aussi non littéraire et sur sa base, on peut appliquer dans notre pratique encore un autre terme hégélien – l'**objectivation**. Il faut constater que c'est surtout ce principe de l'objectivation qui est le trait le plus caractéristique de chaque travail du musée et cela aussi dans la muséologie littéraire, et, comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'objectivation forme l'essence de tout procès artistique. Ainsi, sous le terme l'**original**, au sens artistique et documentaire plus large, on peut comprendre l'unité fondamentale de la concrétisation d'un phénomène social respectif qui objective l'image du monde matériel dans la conscience de l'homme. Cette objectivation,

accomplie – comme le rapport du représenté et du représentant, forme l'essence du terme le communicat.

Dans la classification hiérarchique des collections, il faut apprécier les collections du musée au premier plan comme les artefacts, ou les naturfacts et puis au deuxième plan, il faut classer ces collections comme l'original et le pendant correspondant à lui (la copie). A cette division correspond aussi l'aspect formellement logique, d'après lequel la notion l'artefact représente une notion plus large et la notion l'original une notion plus étroite. Cependant, et l'artefact, et l'original représentent le caractère communicatif primaire dans le cadre d'un certain domaine idéologique. Au rôle du métacomunicat figurent, pour la plupart les naturfacts comme les objets insignifiants idéologiquement, ou encore les artefacts de l'autre domaine idéologique qui, comme nous avons déjà dit, pouvaient acquérir l'aspect communicatif secondaire et, par conséquent, l'aspect idéologique convenable aux intentions d'un usager concret qui est d'habitude le scénariste de l'exposition.

Dans la position entre le communicat et le métacomunicat peut se trouver le paracomunicat comme la vraie copie de l'original, l'utilisation de laquelle suit un but pratique – comme la sauvegarde de l'original contre le vol, l'usure etc., mais qui exige aussi de correspondre aux certains critères moraux et esthétiques, surtout à l'exigence d'authenticité. Ces critères impliquent même la prétention que la copie correspondante soit capable, par ses qualités formelles, d'accomplir la fonction communicative fondamentale, comme elle s'accomplit par l'original, mais le point de vue esthétiquement authentique ne peut pas avoir pour but de représenter l'originalité à l'intention de tromper le spectateur. La valeur de ces documents n'est qu'intermédiaire et non en eux-mêmes. Donc, l'aspect moral, lui aussi, n'est pas en eux-mêmes, mais uniquement dans l'intention de leurs usagers. Et c'est pourquoi, il est possible, et parfois aussi désirable, qu'en réalisant la qualité de la copie comme communicat on puisse utiliser même des éléments de certains moyens d'arrangement, d'où le caractère paracomunicatif de la copie acquiert les traits intentionnels de la métacomunicat. Ainsi, à l'égard pratique, le pendant de l'original n'est pas uniquement la copie comprise généralement, mais encore des formes qualitatives de cette copie, comme sa vraie imitation, pour laquelle on se sert de l'expression nominale de la construction propositionnelle à l'origine – le **fac-simile** (fac simile), puis l'imitation de l'original en son idée généralisée ou abstraite, pour laquelle nous utilisons les noms – le **maquette**, le **modele**, le **miniature**, etc.

En ce sens, c'est aussi la soi-disant **falsification** qui possède une position non univoque. On peut la concevoir comme la généralisation d'un certain modèle idéologique, partiellement réel, partiellement intentionnel et, en ce sens, la falsification reçoit le caractère de la maquette ou du modèle (nous n'y entendons pas la falsification comme la présentation intentionnelle de la copie comme l'original); ou bien, elle représente la concrétisation, ou l'objectivation de certaines tendances sociales, et de ce point de vue, la falsification se manifeste comme l'original (par exemple les falsifications vieux-tchèques manuscrites très connues). Il est vrai que sa forme peut être inventée, mais le contenu peut être véridique, ou tout au contraire. On le remarque très bien à la création de la période romantique dans les littératures européennes, lorsque la création

littéraire artificielle se disait populaire ou elle puisait essentiellement dans cette littérature.

Cependant, l'appréciation des notions – l'original et la copie ne correspondrait pas à toute la problématique scientifique littéraire (et il paraît qu'aux autres domaines artistiques scientifiques non plus), si nous ne nous limitons qu'à soulever le procès communicatif de ces relations, c'est à dire des relations dans leur forme actualisée ou dynamique.

Il paraît que nous pourrions influencer l'explication de cette problématique si nous examinons ces relations non seulement de la substance de chose vers ses manifestations mais aussi inversement. Nous y essayerons de spécifier la leçon connue d'Aristote sur l'acte conditionnel réciproque entre la forme et l'essence. Sous l'essence (l'existence) nous comprenons l'original et sous le fait (la forme) nous voyons la copie. Dans cet ordre d'appréciation on peut dire que par exemple le manuscrit la dactylographie ou l'imprimerie d'une oeuvre littéraire, ce n'est pas cette principale objectivation de la réalité littéraire, ce n'est que l'une des formes potentielles et, par rapport à l'oeuvre littéraire "en tant que telle", ils remplissent aussi une fonction de la copie; dans notre cas, il s'agit de la copie d'une oeuvre littéraire produite en série qui est connue à la pratique du musée et de la bibliothèque sous le nom le **duplicata**. Dans ce rang, il faut prendre pour son pendant formel, plus précisément dit – l'opposition, le terme l'**exemplaire unique**, mais qui, en même temps, peut être apprécié, au sens de sa réception littéraire (de bibliothèque) très actualisée, comme le synonyme du mot l'original, hiérarchiquement posé plus haut.

Mais il paraît qu'en appréciant l'original d'une oeuvre littéraire, le rapport dans le sens de la substance de la chose vers sa manifestation est plus déterminant, car, au sens fondamental, sous l'original d'une oeuvre littéraire concrète nous comprenons la synthèse de ses éléments formels et de contenu. En appréciant le rapport de la complétude et de l'adéquation de ces éléments formels dans la copie potentielle de cet original, nous pouvons parler de l'**adaptation** d'une oeuvre littéraire originale, ou de sa **traduction** dans une autre langue, d'où sorte que cette oeuvre par rapport à l'oeuvre originale, peut avoir principalement le caractère du modèle, mais secondairement aussi le caractère de l'original comme une oeuvre littéraire individuelle.

D'ordinaire, la traduction d'une oeuvre littéraire devrait être considérée comme sa maquette ou son modèle, car elle représente l'ensemble incomplet des éléments de l'oeuvre originale „individuelle” ce qui résulte du fait que son nouveau principe de réalisation ne peut pas disposer entièrement des mêmes signes spécifiques que l'original.

On ne peut pas le dire uniquement par rapport à une oeuvre littéraire concrète, mais aussi par rapport à la présentation de certaines périodes littéraires. Puis, chaque forme d'une telle présentation peut être considérée comme le modèle d'une réalité littéraire conçue plus largement, représentée par l'ensemble des qualités de différentes oeuvres littéraires, ce dont devrait s'efforcer chaque exposition littéraire de musée, étant le reflet le plus général du rapport de l'original et de la copie en pratique du musée.