

Ernst Hans Gombrich

Muzeum wczoraj, dziś i jutro

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (50), 191-207

1980

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.

Świadectwa

Ernst Hans Gombrich

Muzeum wczoraj, dziś i jutro *

Staraniem British Museum i American Assembly zespół dyrektorów muzeów, kuratorów, zarządców i innych zainteresowanych stron ze Stanów Zjednoczonych, Kanady, Wielkiej Brytanii i kontynentu europejskiego zebrał się w październiku 1975 r. w miejscowości Ditchley Park angielskiego hrabstwa Oxfordshire w celu wznowienia debat rozpoczętych rok wcześniej w Arden House w mieście Harriman stanu Nowy Jork na czterdziestym szóstym American Assembly. Wydrukowana niżej w nieco poprawionej wersji prelekcja była wygłoszona na prośbę przewodniczącego sympozjum, sir Johna Pope-Hennessy'ego.

Zaszczyt zwracania się do tak znakomitego audytorium zawdzięczam jednej z najstarszych tradycji brytyjskich — tradycji niedowierzania ekspertom. Najdawniejszym przejawem tej tradycji jest niewątpliwie system sędowniczy, który chroni czynność sądenia przed udziałem ludzi z wykształceniem prawniczym. Słysząc również, że służba dyplomatyczna jest rządzona według podobnych zasad, tak więc ktoś, kto ma opinię specjalisty w zakresie języka i kultury wysp Fidżi, może się spodziewać, że zostanie wysłany do Eskimosów, gdzie jak to się mówi, nie upiecze własnej pieczeni. Spędziwszy całe życie na uniwersytecie, nie mam bezpośredniego doświadczenia w zakresie codziennych problemów, które sprawiają, że życie pracownika czy pracownicy muzeum jest dziś tak wyczerpujące i pełne zawodów. Wiele z tych ważnych i drobnych spraw zostało już wyczerpująco omówionych w tomie, który jest rezultatem zeszłorocznego sympozjum¹, a jeżeli

* E. H. Gombrich: *The Museum: Past, Present and Future*. „Critical Inquiry” Vol. 3 Spring 1977 nr 3, s. 449—470.

¹ *On Understanding Art Museums*. Wyd. S. E. Lee. 1975 Englewood Cliffs.

coś wówczas pominięto, z pewnością znajdzie się wśród referatów przygotowanych na ten rok². Nie zabrzmiał dotychczas tylko głos odbiorcy, właściwego użytkownika muzeum. I tak właśnie rozumiem moją wypowiedź. Nie wypierając się przygotowania w dziedzinie historii sztuki, mam zamiar mówić jako ktoś, kto chodzi do muzeów, bo lubi oglądać dzieła sztuki.

Nikt nie zaprzeczy, że należy to do głównych celów muzeów sztuki. Ma się rozumieć, jest to tylko jeden z celów, bowiem bez czynności dokonujących się za kulisami, bez konserwacji, nabywania, opracowywania i katalogowania zwiedzający nie mieliby na co patrzeć. Jednakże, aby określić cel, którym chciałbym się zająć, posłużę się słynnym wersem z *Ars poetica* Horacego i przyjmę, że chodzi o to, żeby *aut prodesse volunt aut delectare custodes*. Jako muzealnicy chcecie przynieść nam korzyść i przyjemność. Albo raczej i jedno, i drugie. Nie jest to w żadnym razie oczywiste połączenie, bowiem nie wszystko, co dobre, jest również przyjemne i z pewnością nie wszystko, co przyjemne, jest również dla nas dobre. Jest rzeczą naprawdę niezwykłą, że istnieją instytucje, które mogą pogodzić te rozbieżne cele, postaram się jednak dowieść, że tego pogodzenia nie można przyjąć za coś oczywistego, ale trzeba je ujrzyć jako problem, dla którego nie ma gotowego rozwiązania. Z pewnością naciski społeczne idą współcześnie daleko w kierunku *prodesse*; muzeum dziś powinno być instytucją wzbogacającą i choć nie zamierzam negować tej funkcji, chciałbym przywrócić zachwianą równowagę i zwrócić uwagę na *delectare*, przyjemność, jaką nam mogą dać dzieła sztuki. Usłyszę na pewno zarzut, że przyjemność może nie być *le mot juste* dla obrazów cierpienia począwszy od *Laokoona* aż do *Guerniki*; okoliczność, że wszelka sztuka jest zdolna do ujmowania zjawisk tragicznych i przykrych, sprawiała kłopot estetykom od czasów Arystotelesa, i ja nie chcę zapuszczać się w ten labirynt. Jestem gotów zmienić wyraz „przyjemność” na inną nazwę tego dreszczu szczególnego rodzaju, jaki może nam dać wielkie dzieło malarskie czy rzeźba, nie chcę jednak stracić z oczu *delectare*. Weźmy jako przykład *Widok miasta Delft* Vermeera, bowiem ten przepiękny obraz przypadkiem oglądałem niedawno. Czy było to również przeżycie wzbogacające? Wszystko zależy od tego, co uważacie za *prodesse*. Obawiam się, że tezie głoszonej w dobrej wierze, iż sztuka jest czymś dobrym i czyni przeżywającego ją doskonalszym człowiekiem czy lepszym obywatelem, setki razy zadawali kłam tyrani i łotrzy obdarzeni wyrafinowanym gustem artystycznym. Nie chcę przez to powiedzieć, że doznania artystyczne nie pozostawiają trwałego piętna, ani że są przeżyciem

² *Art Museums: The European Experience*. Wyd. C. White. Ten zbiór referatów autorstwa M. Jaffé, H. Landeis, W. von Kalneina, M. Comptona, E. Fischera, P. Rosenberga, W. Hofmanna, M. F. Todorow i redaktora nie został dotychczas ogłoszony drukiem.

wzbogacającym. Przechowujemy pamięć takich spotkań i na każde życzenie możemy je w pełni odtworzyć. Zawsze zazdrościłem pewnemu emerytowanemu urzędnikowi, emigrantowi z Austrii, bliskiemu swoich setnych urodzin, który opowiedział mi, że w czasie bezsennych nocy w wyobraźni spaceruje po Luwrze, jaki pamięta z początku stulecia, i może za każdym razem zatrzymać się przed innym obrazem, żeby mu się dokładnie przyjrzeć. Myślę, że niewiele przesadził.

Dla większości z nas, którzy nie dysponujemy tak absolutną pamięcią, okoliczność, że przeżywana chwila może się nie powtórzyć, nadaje przeżyciu ostrość i intensywność. To napięcie między *delectare* a *prodesse* nie jest oczywiście wyłączną cechą przeżywania sztuki; owo uczucie *Verweile doch, du bist so schön*, które przesładuje i zwodzi Fausta Goethego, może towarzyszyć wszelkiemu doznawaniu szczęścia. Mam wrażenie, że jedną z cech odróżniających nas od zwierząt jest to, że dla nas nie ma terazniejszości bez wspomnień rzeczy przeszłych i przewidywania przyszłości, ale waga, jaką przywiązujemy do tych wymiarów, zawsze się zmienia i różni. Myślę, że zmieniała się też w historii przeżywania sztuki, chciałbym zatem dotrzymać zapowiedzi zawartej w tytule i pokusić się o naskikowanie rodowodu różnych tradycji, określających w połączeniu a niekiedy splątaniu rolę, której spełnienia żąda się od muzeum dzisiaj i niewątpliwie będzie się żądało w przyszłości.

Wśród odległych przodków muzeum sztuki chciałbym najpierw wyróżnić dwa przeciwstawne typy, które nazwałbym skarbcem i sanktuarium. Nagromadzenie i pokazywanie skarbców w świątyniach, kościołach i pałacach zawsze służyło podniesieniu prestiżu właściciela i przytłoczeniu tymi atrybutami bogactwa i potęgi. Można powiedzieć, że w takim zbiorze przyjemność góruje nad korzyścią, bowiem częścią zamierzonego efektu jest niemożność zapamiętania wszystkiego. Ma pozostać tylko ogólne wrażenie wręcz nieprzebranych bogactw, groty Aladyna pełnej złota, drogich kamieni i egzotycznych cudów. Dreszcz przechodzi za dreszczem jak przy pokazie ogni sztucznych, wywołującym „ochy” i „achy”, kiedy rakiety rozrywają się i rozsypują nad sceną wielokolorowe gwiazdy. Można to nazwać dziecinną rozrywką, ale widok taki daje prawdziwą przyjemność. Obawiam się nawet, że niemożność przeżycia tego wszystkiego powiększa nasz zachwyty. Niczego nie musimy się uczyć. Nikt nas nie będzie pytał o poszczególne przedmioty; znaleźliśmy się tu po to, żeby doznać olśnienia i onieśmienia. Byłbym skłonny przypuścić, że mimo swoich naukowych roszczeń również gabinety osobliwości, jak renesansowe *Kunst- und Wunderkammern*³, nie wymagały od zwiedzającego

³ Książka J. von Schlossera *Kunst und Wunderkammern der Spätrenaissance* (Leipzig 1908) jest dotychczas najlepszym studium na ten temat.

wiele więcej niż zdolności do zachwytu i wybałuszania oczu. Wypchane reki i zamarynowane potwory, strusie jaja i okazy precyzyjnego rękodziela, jak te, które można jeszcze dziś zobaczyć w tyrolskim zamku Ambras, nie narzucają zwiedzającemu dokładniejszego programu nauczania niż występy artystyczne na jarmarku. Są to zbiory rzeczy nienormalnych, zbiory osobliwości, próbki rzeczy, których nie widzi się co dzień, inaczej mówiąc, rzeczy sensacyjnych; ale nawet gdy są dziełami zręczności człowieka, są to bardziej cuda natury niż sztuki.

Proces, w wyniku którego muzeum przyrodnicze rozstało się z muzeum sztuki, jest długi i interesujący i ciągnie się do naszych dni. Przede wszystkim są jeszcze muzea, które wystawiają wypchane ptaki na jednym piętrze a obrazy na innym, chociaż nie wiadomo na pewno, które z tych pięter bardziej ma na celu *prodesse*, a które *delectare*. Moim zdaniem narodziny muzeum sztuki dokonały się wtedy, kiedy uświadomiono sobie, że istnieją rzeczy nie tylko rzadkie, ale i wyjątkowe. Stosuje się to do słynnych krajobrazów i słynnych zabytków, bowiem je właśnie nazywamy widokami, czy też według ekspresywnej nazwy niemieckiej *Sehenswürdigkeiten*, rzeczami wartymi obejrzenia. Z pewnością nie jestem pierwszy, który uważa obowiązek podróży do takich widoków za zeświecczoną postać pielgrzymki. Zmianę tę uwidaczniają nawet spisy rzymskich *mirabilios*, obejmujące na równi monumenty religijne i świeckie⁴. Chciałbym również przypomnieć pierwotne znaczenie wyrazu *monumentum* — upamiętnienie czy przypomnienie wyjątkowej postaci lub wydarzenia — i bliskiego tamtemu wyrazu *souvenir* — przywozić na myśl — dowód, że pielgrzym dokonał tego upamiętnienia. W takim właśnie kontekście widziałbym początki tego, co nazwałem koncepcją muzeum jako sanktuarium. Dokonywaliście i dokonujecie pielgrzymek do Rzymu, aby ujrzeć *Apolla Belwederskiego*, z takim samym uczuciem, z jakim odwiedzacie bazylikę św. Piotra i jeździecie do Aten, do Florencji, do Londynu czy choćby na Mauritius z takim samym zamiarem ujrzenia czegoś, co jest dziełem sztuki oznaczonym jedną czy dwiema gwiazdkami w tym niezrównanym przewodniku, Baedekerze.

W jednej z moich ostatnich publikacji broniłem tego, co nazwałem kanonem doskonałości, i jego roli w tkaninie cywilizacji⁵. Niezależnie od tego, czy myślimy o jakimś probierzu wielkości w literaturze, w muzyce czy w sztukach plastycznych, współczesny sy-

⁴ Książka J. von Schlossera *La Letteratura artistica* (Firenze 1956) zawiera na s. 56—57 biografię wcześniejszych wydań tych przewodników przeznaczonych dla pielgrzymów do Rzymu.

⁵ *Art History and the Social Sciences*. Oxford 1975. Romanes Lecture 1973. Zob. też moją wymianę listów z Quentinem Bellem na temat *Canons and the Visual Artes*. „Critical Inquiry” Vol. 2 1975/76 nr 3, s. 395—410.

stem odniesień jest konieczny dla każdej kultury. Zniewagą dla ducha ludzkiego byłoby powątpiewanie w to, że dla wielu ludzi zetknięcie się z wielkim arcydziełem jest źródłem głębokich i trwałych przeżyć, ale brakiem realizmu grzeszyłby ten, kto nie szukałby innej motywacji dla zjawiska, które poza wszystkim należy do najbardziej rozpowszechnionych zjawisk społecznych naszej ery, dla przemysłu turystycznego, dla wycieczek objazdowych. W moim przekonaniu żadna instytucja społeczna nie może się utrzymać, jeżeli nie służy wielu przeciwstawnym celom i, podobnie jak pielgrzymka i podróż pomaturalna, wycieczka mająca na celu zwiedzanie jest wynikiem kompromisu między rozrywką a pożytkiem duchowym i społecznym. Podobnie jak pielgrzym, turysta wie, że po powrocie zapytają go, czy zwiedził sanktuarium, które widzieli jego poprzednicy. Aby się podbudować i mieć się czym wykazać przed znajomymi, wlecze się na zmęczonych nogach przez Luwr i robi zdjęcia *Monie Lizie*, albo kupuje pamiątkę, jakąś potworną popielniczkę z jej zniekształconą podobizną.

Nietrudno wyśmiewać się z takich konsekwencji sławy artystycznej, ale można wyciągnąć pożyteczną naukę. Powinni ją wziąć do serca ci, którzy odrzucają skarbiec i sanktuarium jako staroświeckie instytucje elitarystyczne. W rzeczywistości rzecz się ma całkiem przeciwnie. Przyjmując, że korzyść, jakiej ludzie szukają, obejmuje także przyrost prestiżu społecznego, zakładając zatem, że odwiedzenie sanktuarium jest przedsięwzięcie nie tylko dla przyjemności, ale też w nadziei osiągnięcia wtajemniczenia, owo dążenie do prestiżu i dowartościowania jest z pewnością silniejsze u widzów oglądających się niespokojnie, aby sprawdzić, czy rzeczywiście wyglądają na takich, którym podoba się *Mona Liza*. A w każdym razie nieporównanie bardziej podoba im się *Mona Liza* bez wąsów od wersji Duchampa.

Oczywiście nie zamykamy oczu na to, co można by nazwać oporem rynku wywołanym obecnie przez zalecanie muzeów przez Baedekera, i nie będę zaprzeczał, że jest coś wartościowego w tej deklaracji niepodległości. Bardzo lubię krótki szkic niezującego już sir Herberta Reada, zasługujący na przeczytanie przez każdego pracownika muzeum, tym bardziej że jego orok trudno oddać w cytacie. Nosi on tytuł *The Greatest Work of Art in the World*⁶ (*Największe na świecie dzieło sztuki*) i opisuje zwiedzanie Florencji w pochmurny dzień letni przed wybuchem wojny, kiedy autor nie był w stanie reagować na słynne dzieła sztuki wystawione w galeriach Uffizi i Bargello. Nie lubił nigdy sztuki renesansowej, poczuł się jakby uwięziony w jakimś nieskończonym labiryncie krzykliwych rupieci i postanowił zajrzeć do Museo Archeologico, aby przeżyć na nowo dreszcz, jaki w nim wzbudzała sztuka Etrusków.

⁶ W: *A Coat of Many Colours. Occasional Essays*. London 1945, s. 1—5.

Zbiory te nieco skuteczniej przyciągnęły jego uwagę, ale nagle — i tu muszę zacytować:

„wszelkie wrażenie, jakie na mnie robiły brązy Etrusków, zostało przyćmione przez mały przedmiot, którego przedtem nie widziałem. Był nie większy niż na dwie-trzy stopy i stał wśród mnóstwa małych przedmiotów, nie objaśniony, nie uczczony, w jednej z tych szklanych trumien, które zawsze znajdują się w muzeach.

Był to również brąz — głowa Murzynka, pewnie niewolnika z Afryki — i zdawało się, że jak świetlik rozjaśnił mrok mojego nastroju. Był pełen życia: niemal czułem, gdy przenikał do mojej świadomości, że był żywy. Co to było — z jakiego okresu i w jakim stylu — nie wiedziałem i nigdy nie starałem się dowiedzieć. Należał z pewnością do tej kategorii zatartych konturów, którą nazywamy okresem grecko-rzymskim”.

Jest charakterystyczne dla rzetelności i uczciwości Herberta Reada, że tak go wewnętrznie poruszyło dzieło mogące pochodzić ze zbiorów renesansowego kolekcjonera, a nie — jak można by się spodziewać — jakaś prymitywna maska. Reprodukacja tego brązu zamieszczona jest w jego książce *A Coat of Many Colours* i nietrudno się przekonać, dlaczego tak się przejął tym urzekającym dziełem. Dla Reada stanowiło niewątpliwie symbol jego uprzedzenia antyretorycznego, niechęci do wzniosłego stylu i do tych, których nazwał „pomierami kultury” — zawsze stał po stronie upośledzonych i niewątpliwie ta szlachetna skłonność wywołała oznajmienie sympatii dla małego popiersia z brązu, które — jak mówi — „z pewną trudnością można było znaleźć w gablocie z obojętnymi przedmiotami w najmniej uczęszczanym muzeum Florencji”.

Z wydarzenia tego można wyciągnąć naukę, do której powrócę w zakończeniu. W każdym razie szczęśliwe spotkanie Herberta Reada uprzytomnia nam istnienie nowego rodzaju muzeum, nie będącego ani skarbnicą, ani sanktuarium, ale połączeniem dwu innych funkcji, które kształtowały jego postać w ciągu ostatnich dwu stuleci, funkcji składnicy i demonstracji dydaktycznej. Można powiedzieć, że składnica czy magazyn stanowi wynik połączenia skarbcza i sanktuarium. W czasach, gdy wszystkie pozostałości *sacrosanctae antiquitatis* uważano za skarby, gromadzono je w wielkiej obfitości po prostu dlatego, że nic nie wolno było wyrzucić. W Rzymie nadal istnieją przykłady takiej zbieraniny, w której sztuce przytłacza archeologia, a ze wzrostem zainteresowań historycznych starożytnościami wczesnochrześcijańskimi, Etruskami i innymi ta potrzeba gromadzenia nabrała zasadniczej wagi. Co można było zrobić z tymi wszystkimi szczątkami i pomnikami? Jak można było odnieść je do kanonu? Otóż miały one służyć jako przykłady ilustrujące rozwój sztuki nakreślony przez Pliniusza i Vasarięgo. Pierwsi byli archeolodzy; często Winckelmannowi przypisuje się zasługę wprowadzenia porządku do magazynów Rzymu, ale właś-

ciwie poprzedził go wielki antykwariusz, hrabia de Caylus, którego spotkał tak zły los w rękach Niemców.

Swój drugi *Recueil d'Antiquités* z 1756 r. rozpoczął Caylus spostrzeżeniem trafnie przewidującym kierunek przyszłego rozwoju zbiorów:

„Sztuki są wyrazem charakteru narodów, które je wytworzyły; można wykryć ich narodziny, wiek dziecięcy, rozwój i punkt szczytowy, który osiągnęły wśród innych narodów. Dzieła rzeźby i malarstwa pozwalają nam rozumieć geniusz narodu, jego obyczaje i dyspozycje jego umysłu, jeżeli możemy tak powiedzieć, w nie mniejszym stopniu niż książki, które nam pozostawił. Pobieżne obejrzanie któregoś z gabinetów, gdzie są zebrane te skarby, obejmuje w jakiś sposób obraz całych stuleci — *le tableau de tous les siècles*”.

Zwróćmy uwagę na niezachwianą pewność Caylusa, że akceptuje kanon i wie, w którym momencie sztuka osiąga doskonałość. To samo rozumienie kolekcji jako ilustracji drogi do doskonałości przejawia się w osiemnastowiecznych zbiorach sztuki renesansowej. Można je odnaleźć w podanym przez Winckelmanna opisie zbioru rysunków Cavaceppiego⁷ i w charakterystycznym fragmencie *Antiquités Etrusques* d'Hancarville'a z 1785 r., który mówiąc o rozwoju sztuki starożytnej pisze:

„I tak samo jak urządzając galerię malarstwa ktoś chciałby zgromadzić obrazy mistrzów, którzy tworzyli po Cimabuem, takich jak Andrea Tassi, Gaddo Gaddi, Margaritone i Giotto, aż do naszych czasów, tak można zebrać w tej kolekcji style wszystkich epok sztuki starożytnej”⁸.

Moim zdaniem można udowodnić, że potrzeba gromadzenia skarbów i chęć spełnienia funkcji dydaktycznej współdziałały w narodzinach nowoczesnego muzeum. Następstwa rewolucji francuskiej z jej grabieniem klasztorów, a przede wszystkim kampanie napoleońskie doprowadziły do niesłychanego nagromadzenia dzieł sztuki w Luwrze, co miało również wpływ na rewizję kanonu. To właśnie w Musée Napoléon Friedrich von Schlegel odkrył, że woli Perugina od Domenichina. Jednak degradacja Carraccich i wylansowanie tzw. malarzy prymitywnych, którzy byli mistrzami *seconda maniera* Vasarięgo, nie wpłynęło w istotnym stopniu na strukturę i funkcję ekspozycji dydaktycznych. Jeszcze w 1857 r. reklamowano Margaritone'a z National Gallery jako ilustrację — jak czytamy w katalogu — „barbarzyńskiego stanu, w który pograżyła się sztuka nawet we Włoszech przed swoim odrodzeniem”.

Cytat ten wskazuje, co się stało z wcześniejszymi koncepcjami

⁷ J. J. Winckelmann: *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst*. Dresden 1767, s. 31. Konsekwencje tej wzmianki omawiałem w broszurze *Ideas on Progress and Their Impact on Art* (New York 1971. The Mary Duke Biddle Lectures), rozpowszechnionej przez Cooper Union.

⁸ T. 1, s. 76.

skarbnicy i sanktuarium. Margaritone'a nie uważano ani za skarb, ani za dzieło sprawiające satysfakcję. Stanowił on tylko pouczający przykład, który mógł pomóc zwiedzającemu poznać i akceptować kanon Vasariego. Taka koncepcja nieco kolidowała z pojęciem składnicy czy magazynu. Magazyn polegający na gromadzeniu skarbów jest bowiem nieustannie świadomy fizycznych ograniczeń swoich funkcji. Gdzie te wszystkie przedmioty należy pomieścić? Zbiór o zamiarze dydaktycznym ma wbudowaną potrzebę rozwoju. Zawsze w jego ekspozycjach istnieją luki, które trzeba wypełnić, żeby zilustrować historię pełniej i bardziej przekonująco. Pojęcie luki nie stosuje się ani do skarbnicy, ani do sanktuarium. Zbiorowi klejnotów koronnych w londyńskim Tower nic nie ujmuje brak skarbów innych monarchów, ani też nikt nie powie, że w zbiorach Ashmolean Museum istnieje dotkliwa luka, bowiem nie ma tam *Widoku miasta Delft*. Pamiętam jednak urzędowe pismo, co prawda sprzed wielu lat, w którym m. in. ubolewano, że londyńska National Gallery nie ma ani jednego Melozza da Forli — brak, który trudno będzie uzupełnić, póki Watykan nie zdecyduje się na sprzedanie swoich skarbów.

Ale dlaczego ściągać Melozza? Jest dziś wielu ludzi, o wiele mniej wrażliwych i uczonych niż Herbert Read, którzy mają awersję do całej sztuki renesansowej i o wiele bardziej wolą najprymitywniejszą ikonę od prześlicznych aniołów Melozza w Watykanie. Dwudziestowieczny bunt przeciwko kanonowi nadał wartość wszystkiemu, co jest odmienne od arcydzieł kiedyś umieszczanych w sanktuariach. André Malraux, który z pewnością rozpoznawał arcydzieło, kiedy je ujrzał, obszernie i przekonująco scharakteryzował obecną sytuację i proklamował nową szerokość gustów, poszerzenie naszych horyzontów obejmujących cały wysiłek twórczy człowieka jako muzeum bez ścian⁹. Może to niewyobrażalne muzeum spełniłoby od dawna wysuwane żądanie radykalnych artystów — aby zniszczyć muzeum z murami.

Bez jakiegoś miernika wartości zawierającego się w kanonie w żaden sposób nie można przewidzieć, jakie dzieło wzbudzi rezonans ani który obraz wywoła u odbiorcy ten dreszcz, którego kiedyś miało dostarczyć sanktuarium. Trzeba wrażliwości i pewności siebie Herberta Reada, aby wybrać z gabloty tę małą główkę, którą wyniósł do rangi największego dzieła sztuki. Również druga linia obrony, ilustrowanie rozwoju sztuki, zostaje przełamana przez przewartościowanie wszystkich wartości. Zamiast nauczać złożonej, ale zakończonej historii, muzeum stoi obecnie przed niemożliwym do spełnienia zadaniem nauczania wszystkiego o wszystkim. Lecz gdy zadanie to jest trudne dla muzeum, to jeszcze trudniejsze wy-

⁹ Zob. napisany przeze mnie rozdział o André Malraux „Philosophy of Art in Historical Perspective” w książce M. de Courcel: *Malraux. Life and Work*. London 1976.

magania stawia się przed biednym zwiedzającym, który widzi, że ma tego wszystkiego się nauczyć. Nic dziwnego, że także miłosierny pracownik muzeum zlituje się nad nim i ograniczy ilość eksponatów. Ale w jakim celu? Gablota za gablota, sala po sali, skrzydło po skrzydło, piętro po piętrze nadal proponuje nieskończoną obfitość przedmiotów. Któż będzie miał za złe nieszczęsnemu widzowi, gdy ten będzie się czuł jak gość w restauracji, któremu kazano zjeść wszystko, co figuruje w karcie. Aby pomóc mu w decyzji, udoskonalono podpisy i tabliczki pod obiektami, ale czytanie ich zabiera czas, który mógłby być zużytkowany na oglądanie. Każdy zdaje sobie z tego sprawę, zatem stosuje się inne środki dydaktyczne i usuwa coraz więcej obiektów, aby zrobić dla nich miejsce. Ale jakich obiektów? W tym, oczywiście, cała trudność. Istotą dzieła sztuki znajdującego się w sanktuarium jest to, że jest jedyne i swoiste; od skarbu oczekuje się, żeby w każdym razie był rzadki; zbiór mający zadania dydaktyczne musi zawierać odpowiednie eksponaty, jak to się dzieje w wypadku muzeów przyrodniczych, a jeszcze bardziej muzeów archeologicznych, w których to, co widzimy, reprezentuje jakąś klasę przedmiotów. Samo miejsce przechowywania jest w gruncie rzeczy neutralne. Pojemne piwnice muszą pomieścić wszystko, co tam trafi, chyba że muzeum wejdzie na śliską drogę pozbywania się duplikatów. Określenie to z reguły kryje wielką liczbę błędnych decyzji. Wiem, że przejaskrawiłem rozróżnienia, aby wyjawić moje przekonanie, że zacieranie tych kategorii leży u podłoża wielu naszych dylematów i niepokojów. Na jakiej podstawie moglibyśmy orzec, że mała główka z brązu, która poruszyła Herberta Reada, nie powinna była znaleźć się w magazynie jako jeden z okazów dostępnych co najwyżej za specjalnym zgłoszeniem? Archeologia musi być neutralna i egalitarystyczna, natomiast pojęcie sztuki w moim głębokim przekonaniu zawsze musi być elitarne (w pierwotnym znaczeniu doboru). W sanktuarium jestem zawsze gotów stanąć pełen szacunku przed wielkim dziełem sztuki; nie waham się również przed błędzeniem przez labiryntowe bogactwa skarbcza; gdy jednak stoję przed szeregiem dydaktycznych eksponatów, dokuczliwe wątpliwości zaczynają powstawać w mojej głowie, czy raczej w moich nogach. Zaczynam snuć posępne wizje przyszłego muzeum, w którym zawartość groty Aladyna zostanie przeniesiona do składu a pozostanie tylko autentyczna lampa z okresu tysiąca i jednej nocy sąsiadująca z wielkim wykresem wyjaśniającym, jak działały lampy oliwne, gdzie był umieszczony knot i jaki był przeciętny czas świecenia. Rozumiem, że lampy oliwne są poza wszystkim wytworami człowieka i więcej mówią nam o życiu zwykłych ludzi niż drogocenne błyskotki z groty Aladyna. Ale czy muszę otrzymywać tę wzbogacającą informację, kiedy stoję na strudzonych nogach, zamiast siedzieć w przytulnym fotelu przy lekturze historii oświetlenia wnętrza? I czy

w ogóle muszę się tego uczyć? Istnieje multum tematów, o których nie mam pojęcia. Czy wszelka wiedza jest dla nas dobra? Telewizja, radio, popularne książki i gazety zalewają nas różnymi informacjami w takich rozmiarach, że dawne *Kunst- und Wunderkammern* wyglądają przy nich jak kursy specjalistyczne.

W tej sytuacji wydaje mi się naturalne, że wystawa ma większą atrakcyjność dla publiczności niż muzeum i że to upodobanie wywołało kolejne przekształcenie instytucji muzeum. Do pewnego stopnia stało się ono ośrodkiem wystawowym. Wystawa może uniknąć lub nie dostrzec swoistych trudności, przed którymi zwykle staje muzeum. Z natury rzeczy jest selektywna a wybór może się skoncentrować wokół jakiegoś tematu, często aktualnego. Istnieją udane wystawy, podobne do teatru jednego aktora, zbierające dzieła określonego artysty zapomniane z tego czy innego powodu. Istnieją uroczyste wystawy rocznicowe i inne, z którymi — jak mięmam — wypada się pogodzić jako z metodą podsuwania przed oczy przeszłości. Jest jednak wiele błahych wystaw, które nie uczą nas wiele więcej niż to, czego możemy się dowiedzieć z kilku książek. Przewożenie cennych dzieł sztuki przez pół świata, absorbowanie czasu i sił pracowników muzealnych dla banalnego celu wydaje mi się marnotrawieniem ograniczonych zasobów. Po co więc to robić?

Odpowiedź musi leżeć w motywach psychologicznych, które są pomocne w wyjaśnianiu rozkwitu turystyki. Chodzimy za granicę do muzeów, bo chcemy skorzystać ze sposobności, która może się już nigdy nie trafić. W kraju muzeum leżące na sąsiedniej ulicy musi poczekać, aż będziemy mieli wolny wieczór, co się może nigdy nie zdarzyć; ale wystawa trwa tylko do przyszłego tygodnia i trzeba skorzystać z okazji.

Podobnie jak w wypadku turystyki, nacisk społeczny jest silną zachętą. W naszych środowiskach rzadko się słyszy pytanie: „Czy byłeś w Apsley House? Ten *Nosiwoda Velázquez* jest cudowny”. Ale często pytamy: „Czy widział pan wystawę lampek oliwnych z Arabii Saudyjskiej w Hayward Gallery”. Jeżeli usłyszymy kilka takich pytań, skłoni nas to do zapamiętania i może nawet z przyjemnością obejrzymy wystawę.

Przed wielu laty, gdy studiowałem w Berlinie, chodziłem na seminarium Wilhelma Waetzolda, wówczas następcy Bodego na stanowisku dyrektora pruskich muzeów i galerii. Pamiętam, jak mówił: „Oczywiście jeżeli zabierzecie naszych Rembrandtów z Kaiser Friedrich Museum, umieścicie po drugiej stronie ulicy i nazwiecie wystawą Rembrandta, wszyscy będą się tłoczyli, żeby to zobaczyć”.

Z pewnością nie był daleki od prawdy. Gdy odwiedziłem wystawę Corota w Paryżu — musiałem stanąć w kolejce i przepychać się przez tłum, bo trafiłem tam akurat na dzień bezpłatny; w tym radosnym zainteresowaniu szczególnie jest to, że duża część prze-

pięknych obrazów tam wystawionych rzeczywiście przybyła z drugiej strony ulicy, z Luwru, w którym galerie z Corotami na piętrze zwykle świecą pustką. Spieszę przyznać, że i ja je pomijam na korzyść innych atrakcji, jakie zawiera Luwr.

Próbowałem wytłumaczyć fakt, że nawet za mojego życia wystawa przyciągnęła coraz więcej uwagi i energii miłośników sztuki i muzealników. Niewątpliwie wiele czynników na to się składa. Nasz wiek jest epoką informacji, a tylko nowość jest wiadomością. Nawet jeżeli wolicie siedem cudów świata od jakiejś tygodniowej sensacji, to nie możecie pominąć tej ostatniej, jeżeli chcecie być zauważeni. Nikt nie patrzy na tęczę, powiedział Goethe, jeżeli jest na niebie przez pół godziny. Spostrzeżenie to jest znane specjalistom od reklamy, którzy każą swojej sztucznej tęczy migotać, zmieniać barwę, a może nawet wirować, żeby zmusić ludzi do patrzenia. Muzeum czuje się obecnie zmuszone do udowodnienia liczbami zwiedzających, że zasługuje na skromne wsparcie społeczeństwa i spełnia swoje funkcje *prodesse* i *delectare* w stosunku do coraz większych rzesz. Wyraziłem już swoje wątpliwości co do pierwszego; wyznaję, że jeszcze bardziej niepokoi mnie drugie. Czy można nauczyć przyjemności? Z pewnością można mieć nadzieję, że zwiedzający odkryją źródło przyjemności, ale jak im skutecznie dopomóc w dokonaniu tego doniosłego odkrycia?

Zapraszając mnie do wygłoszenia tej prelekcji, przewodniczący obrad zapewnił, że nie życzy sobie, abym unikał delikatnych tematów. Postępowałem zgodnie z tym zaleceniem, omawiając przeszłość i stan terażniejszy, i nie będę ukrywał mojego niepokoju, zastanawiając się nad przyszłością. Nie przypisuję sobie daru proroczego, ale jeżeli współczesne tendencje utrzymają się, to sprawy zbiorowej świadomości i kształcenia nabiorą jeszcze większego znaczenia w przyszłości naszych muzeów, niż miały dawniej. Tym bardziej nagłaca wydaje mi się potrzeba zbadania konwencjonalnych założeń, na których tak często opiera się ich funkcjonowanie. Odczuwam konieczność podania w wątpliwość tego, co uważam za szeroko przyjęte i nie sprawdzone założenia na temat psychiki zwiedzającego. Podania w wątpliwość, a nie dania odpowiedzi. Nie jestem w większym stopniu psychologiem niż muzealnikiem i jeżeli teraz wspinam się na mojego psychologicznego konika, to nie roszczę sobie praw specjalisty w tej dziedzinie. Nie chciałbym również dowodzić, że w przyszłości prowadzenie muzeów powinni przejąć zawodowi psychologowie. Chodzi mi tylko o to, żeby kierujący muzeami i organizujący ich galerie w swojej trudnej pracy posłużyli się narzędziami krytycznymi poddawanyymi przez psychologię postrzegania i pamięci.

Jest rzeczą oczywistą, że to, co nazwałem funkcją *delectare* i funkcją *prodesse*, jednakowo łączy się z postrzeganiem i pamięcią. Jest truizmem wychowania estetycznego, że jeżeli mamy czerpać radość

ze sztuki, musimy nauczyć się patrzeć, ale liznąwszy nieco psychologii stałem się mniej pewny tego, co mamy rozumieć przez to zdanie, niż wielu pełnych dobrej woli wychowawców w muzeach i poza nimi. Nie tak dawno będąc w Stanach Zjednoczonych poznałem uroczą młodą damę, która powiedziała, że uczy w miejscowym muzeum wychowania estetycznego. Gdy zapytałem, co robiła na ostatniej lekcji, powiedziała, że wytykała dzieciom nieumiejętność widzenia, bo żadne z nich nie potrafiło opisać jej domów i sklepów, które mijają po drodze do galerii. Obawiam się, że byłem po stronie dzieci i uważałem za nieprawdopodobne, żeby taka ekonomia uwagi mogła przeszkadzać wrażliwości na sztukę. Jeżeli idziecie wysłuchać *Mszy b-moll* Bacha, nie macie najmniejszego obowiązku zwracać uwagi na hałas uliczny po drodze do sali koncertowej. Oglądanie tak się ma do widzenia, jak słuchanie do słyszenia. Pomyśl, że powinniśmy mieć poczucie winy, jeżeli nie zwracamy uwagi na wszystkie wrażenia, jest czkawką po tej dziewiętnastowiecznej doktrynie naiwnego oka, nad którą się znęcałem w *Art and Illusion*. Samo rozróżnienie wrażenia i postrzegania stało się problematyczne. Oko nie jest organem biernym, ale czynnym i służy umysłowi, który musi dokonywać wyboru, jeżeli nie ma zatonać w potoku niestrawnych komunikatów. Widzenie to zawsze szukanie czegoś, porównywanie, interpretowanie, próbowanie i odrzucanie. Wynika stąd, że nie możemy nauczyć się widzieć w oderwaniu. Postrzeganie jako umiejętność zawsze pochłania całą osobę i cały umysł. To, co psychologowie mówią nam o nabywaniu umiejętności — zarówno postrzegawczych, jak i ruchowych — wskazuje, że opierają się w znacznej mierze na tym, co nazywają hierarchiami. Podobnie jak w nauczaniu gry na pianinie pewne ruchy i ich kolejność musi stać się tak automatyczna, żeby umysł mógł swobodnie zająć się innymi rzeczami, tak pilot przed swoją skomplikowaną tablicą rozdzielczą musi się nauczyć widzieć właściwy wskaźnik we właściwym czasie i pominąć pozostałe, które może traktować jako „odczytane”. Umysł może nie być komputerem, ale jest cudownym segregatorem wprowadzającym kategorie czy klasy i podziały niższego rzędu, które mu umożliwiają radzenie sobie z wielką ilością wrażeń w niesłychanie elastyczny sposób. Jeśli chodzi o oglądanie, elastyczność opiera się na ruchliwości oka i naszego mechanizmu skupiania wzroku. Właściwym celem nauki czytania jest dostarczenie pokarmu dla umysłu, bowiem nie tak łatwo opisać różnicę między wpatrywaniem się w stronicę zapisaną nieznanym nam pismem a czytaniem tekstu w znanym języku. Jedno jest pewne. Zecer może prześledzić stronę w swoim ojczyściej języku, nie uświadamiając sobie wyrazów, a przeciętny czytelnik może odłożyć książkę, nie pamiętając, co przeczytał. Można ubolewać nad tą selektywnością postrzegania, ale to jest fakt, z którym trzeba się liczyć. Trzeba zdać sobie sprawę z tego — formułując to abstrak-

cyjnie — że z logicznego punktu widzenia każdy przedmiot można uważać za należący do nieskończonej liczby klas. Brązową głowę Readę można z równym uzasadnieniem określić jako wytwór *cire perdue*, za dzieło sztuki hellenistycznej, za portret Afrykanina itd. *ad infinitum*. Dla niego był to bezcenny okaz sztuki nieretorycznej, bowiem był wówczas w nastroju, w którym odrzucał całą hierarchię tego, co nazwał „efektowną manierą” i „gigantyczną nudą”. Jego reakcja, bezsprzecznie świeża i niekonwencjonalna, nie była wywołana przez naiwne spojrzenie. Sam o tym nie wiedząc, bacznie obserwował przedmioty i segregował je stosownie do własnej hierarchii.

Zgadzam się z przygotowanym na to symposium prowokującym referatem Wernera Hofmanna z Hamburg Kunsthalle, że jest coś pouczającego, a nawet rozweselającego w każdym takim procesie ponownej klasyfikacji, który sprawia, że zwracamy uwagę na inną stronę naszego doświadczenia, ale moim niezachwianym zdaniem nie można tego dokonać na podstawie strzępów. Wszyscy uświadamiamy sobie uproszczenia zawarte w modelu rozwojowym zapożyczonym przez Vasarięgo od Pliniusza i przyjętym z drobnymi modyfikacjami przez następne stulecia. Model ten nie przetrwałby jednak tak długo, gdyby nie wnosił uporządkowanej hierarchii w migotliwy świat sztuki. Ci, którzy przyswoili sobie ten prosty system, wchodząc do muzeum wiedzą, gdzie zatrzymać się w podziwie, a gdzie odwrócić się z niesmakiem. Inaczej mówiąc, model, którego się nauczyli, umożliwia im precyzyjne oglądanie, bowiem hierarchie są stosunkowo sztywne.

Nie możemy i nie musimy powracać do tej koncepcji, ale moim zdaniem musimy wziąć pod uwagę okoliczność, że czynność obserwowania jest przynajmniej tak samo ważna dla sprawy muzeum, jak mylące zagadnienie widzenia. Udowodniono, że gdy wiemy, na co patrzeć, zdumiewająco trafnie wybieramy określoną podklasę z szerokiego zakresu przedmiotów. Co więcej, wiele wskazuje na to, że wyszukanie dwu czy trzech nazwisk z całej listy nie zajmuje nam wiele więcej czasu niż wyszukanie jednego¹⁰. Możemy utrzymać czujność w stosunku do całego szeregu kategorii, choć oczywiście szeregu skończonego. Bez żadnych kategorii jesteśmy bezradni i niepewni. Jesteśmy skłonni składać winę na obfitość wrażeń, choć przyczyna leży w naszym braku przygotowania. Na przykład wszyscy wiemy, że rozmowa w nieznanym języku brzmi dla nas jak beznadziejne trajkotanie, bo choć słyszymy, nie możemy słuchać. Dla tej właśnie przyczyny psychologicznej nie jestem przekonany, że ograniczenie liczby eksponatów cokolwiek pomoże przypadkowemu gościowi muzeum. Bowiem nie nadmiar ekspona-

¹⁰ U. Neisser: *Cognition and Reality*. San Francisco 1976. Przytacza się tam również wiele własnych eksperymentów autora.

tów wywołuje oszołomienie i skłopotanie opanowujące go w zatłoczonej galerii. Ilość liter na stronie nie wprawia czytelnika w zakłopotanie. Ci sami, którzy twierdzą, że rozprasza ich zgromadzenie kilku obrazów w bezpośrednim sąsiedztwie, nie napotykają na trudności oglądając np. cztery ilustracje umieszczone na jednej stronie czy nawet historyjkę obrazkową, czy komiks, gdzie każde dziecko może patrzeć kolejno na jakies szesnaście obrazków, skupiając wzrok zawsze na jednym. Sztuczka, która umożliwia taki wyczyn, nazywa się popularnie zainteresowaniem a jego wynikiem jest koncentracja.

Otóż, jak wie każdy przewodnik po muzeum czy zamku, istnieje wiele sposobów wzbudzania zainteresowania; chodzi tylko o to, że na dłuższą metę nie wszystkie są jednakowo korzystne. Ośmielę się twierdzić, że najbardziej zmęczony zwiedzający popatrzy z zainteresowaniem na zwykły ołówek, jeżeli mu powiecie — wbrew wszelkiemu prawdopodobieństwu historycznemu — że jest to ołówek Szekspira, czy też mordercze narzędzie służące jakiejś potwornej zbrodni. Używając przekonującej retoryki wychowania estetycznego, możecie również opisać go jako arcydzieło współczesnej rzeźby, zwracając uwagę na sposób, w jaki osiąga monumentalność — mimo nikłych rozmiarów — przez bezkompromisowe dążenie w przestrzeń spiczastego ostrza, na napięcie, jakie wzbudza czarny grafit zamknięty gładkimi żółtymi płaszczyznami, efektywnie skontrastowanymi z surowym drewnem zaostrej piramidy. Nie trzeba dodawać, że możecie również z pogardą wspomnieć o niskim podmiejskim upodobaniu do wulgarnego żółtego połysku jako o przykładzie taniej produkcji masowej albo wygłosić pean na cześć ołówka stępionego w użyciu jako symbolu człowieka.

Mam jednak nadzieję, że zgodzicie się ze mną, że celem muzeum powinno być w ostatecznej mierze nauczenie różnicy między ołówkami a dziełem sztuki. To, co nazwałem sanktuarium, było założone i zwiedzane przez ludzi, którzy uważali, że znają tę różnicę. Podchodzili do eksponatów z religijnym lękiem, lękiem, który z pewnością był źle umieszczony, ale niezawodnie skoncentrowany. Nasza egalitarna epoka chciałaby usunąć lęk z muzeum. Powinno być to miejsce przyjazne, gościnne dla każdego. Oczywiście powinno. Nikt nie powinien lękać się tam wejść, ani też nikomu nie powinno się odmawiać wstępu z powodu braku pieniędzy na bilet. Jednakże — moim zdaniem — rzeczywisty problem psychologiczny polega na zdjęciu ciężaru strachu, który jest strachem człowieka z zewnątrz odczuwającego swoją obcość, bez niweczenia przy tym tego, co w braku lepszego wyrazu muszę nazwać szacunkiem. Szacunek taki wydaje mi się cechą nieodłączną od dreszczu prawdziwego podziwu, który jest składnikiem naszego przeżywania sztuki. Podziw ten jest bezcennym spadkiem zagrożonym zniszczeniem przez dobre serce.

Pamiętam krzepiący widok w muzeum amerykańskim, gdzie wychowanie estetyczne kwitnie znacznie bujniej niż w naszych europejskich fundacjach. Barwna grupka małych dzieci, zachęcana bez troski przez nauczycielkę, siedziała na podłodze rozpryskując atrament po papierze. Wyjaśniła mi, że dzieci miały wkrótce obejrzyć chińskie rysunki tuszem i dlatego próbowały swojej ręki w tej znakomitej zabawie. Oczywiście nie zazdroszczę im przyjemności. Chciałbym tylko, aby nadeszła chwila, w której nauczycielka wyjaśni uczniom, że to, co oni zrobili, to nie jest ściśle to samo, co robili chińscy mistrzowie i że opanowanie reguł i subtelności chińskiej tradycji wymaga lat skupienia, mozołu i nauki. Formułując to bardziej systematycznie, powiem, że chińskie malarstwo dynastii Sung można uznać za rodzaj kleksów, ale bardziej pożyteczne będzie zaliczenie ich do najbardziej wyrafinowanych odwzorowań natury, na jaki zdobył się ludzki geniusz twórczy. Kiedy podejmiemy do nich z tym nastawieniem, prawdopodobnie inaczej będziemy na nie patrzeć.

Chociaż sam zachwycam się i rozkoszuję tym rodzajem malarstwa, wiem również, że moja reakcja nie jest tak zróżnicowana, jak u chińskich znawców. Już mam za sobą etap, w którym wszystkie wydawały mi się jednakowe, ale z pewnością nie widzę, czy raczej nie dostrzegam pewnych najistotniejszych odcieni, które odróżniają arcydzieła od kopii czy nawet naśladownictwa. Mam wrażenie i przekonanie, że patrząc na *Widok miasta Delft* Vermeera jestem na bezpieczniejszym gruncie. Nikt nie musi mi mówić, dlaczego nazywamy ten obraz wybitnym dziełem, bo sam widzę, że wyróżnia się spośród wielkiej ilości pejzaży urbanistycznych malowanych w siedemnastowiecznej Holandii. Chęć sprowokowania takich porównań stała u źródeł dawnych i współczesnych kolekcji dydaktycznych. W interesującym referacie przygotowanym na obecne sympozjum p. Michael Compton z Tate Gallery uświadomił nam, że dyrektor muzeum, który jest wielbicielem Matisse'a, ma skłonność przedstawiać go korzystnie, zestawiając z tym, co uważa za mniej wybitne dzieła fowistów i innych współczesnych malarzy. Zgadzam się z tym, ale spieszę zwrócić uwagę, że nie jest to tylko zabieg dydaktyczny, ale dotyczy także funkcji *delectare*, która, aby odnowić stare powiedzenie, jest zbyt poważną sprawą, aby ją pozostawić historykom sztuki. Nie musimy znać nazwisk i dat życia innych mistrzów holenderskich, aby zachwycać się tajemniczym urokiem *Widoku miasta Delft*. Jest nam potrzebny zespół oczekiwań, który można zmienić i przekraczać, intuicyjne odróżnianie tego, co jest powszechnie stosowaną formą od tego, co wyjątkowe — wyczuwanie, które nie musi być bardziej zwerbalizowane niż jakiegokolwiek inne rozróżnienie zmysłowe, ale które uwrażliwia nas na subtelne harmonizowanie leżące u podłoża naszego uczucia przyjemności. Jeżeli zwiedzający nie ma przynaj-

mniej pierwszego przecucia takiego doznania, to rzeczywiście nie ma powodu do ponownych odwiedzin. Oleodruk czy widokówka całkowiec mu wystarczą.

Nie mogę pozbyć się wrażenia, że pod pewnymi względami staroświeckie muzeum miało w tym zakresie przewagę nad wieloma późniejszymi eksperymentami. Przez sam swój układ i rozłożenie nacisków zaznajamiała zwiedzających z dużymi klasami przedmiotów i okazami szczególnie wybitnymi. Nie kolidując z sobą, wzmacniały nawzajem swoje oddziaływanie, bo leży również pewna satysfakcja w odkryciu u udanego Pietera de Hoocha wartości, którą poprzednio kojarzyło się tylko z Vermeerem.

Zastrzegalem się, że nie mówię jako historyk sztuki, ale chciałbym poprzeć moją argumentację na rzecz muzeum bogatego przykładem historycznym. W Monachium jest waza Eutymidesa, z mniej więcej 500 roku p.n.e., ukazująca pożegnanie rycerza i ćwiczenia atletów. Nosi ona słynny napis „*pod oudepote Euphronios*”, „Eufronios nigdzie nie jest taki”. Malarz wiedział czy przechwalał się, że prześcignął współzawodnika mającego renomę wybitnego artysty. Rewolucyjne nowatorstwo polegające na malowaniu ciał w skrócie perspektywicznym wytworzyło poczucie współzawodnictwa i postępu, któremu zapewne należy przypisać to poczucie dumy. Któż może wątpić, że wzrosnie nasze rozumienie wazy Eutymidesa, jeżeli obejrzymy ją obok wazy Eufroniosa w kolekcji, która szczęśliwie posiada obie? Ale gdzie powinniśmy się zatrzymać? Czy również nie nauczymy się lepiej rozumieć Eufroniosa, oglądając jego dzieło wśród innych okazów łącznie z masową produkcją jego ateńskich rówieśników? I znów dlaczego tu się mamy zatrzymać? Czy nie pomoże w uświadomieniu szczególnych cech ateńskiego malarstwa wazowego porównanie z innymi ośrodkami? Usłyszę może w odpowiedzi, że to już jest dziedzina nauki i że zwykły śmiertelnik dozna tylko oszołomienia, widząc taką masę ceramiki. Nie wiem, czy nie cenimy go za nisko. W każdym razie, jeżeli zostanie w ten sposób oszołomiony, to po prostu nie osiągniemy naszego celu.

Niech mi będzie wolno powiedzieć brutalnie, że każdy dekorator może ustawić jedną grecką wazę pod reflektorem w pustym pomieszczeniu i zwrócić na nią naszą uwagę. Problem ukazania dużego zbioru pozornie podobnych przedmiotów, zamiast uprzątania większości sprzed oczu, należy do innego poziomu trudności. Od strony postrzegania wyrasta on z samego procesu obserwowania i klasyfikacji, o którym już mówiłem. Ułóżcie jakąś klasę przedmiotów w prostym porządku geometrycznym, a przekonacie się, że właśnie podobieństwa będą się wyróżniały i nawet łączyły z sobą jak obrazy w kalejdoskopie. W jakiś sposób musimy sprawić, aby zwiedzający widział podobieństwa, ale dostrzegał różnice. Musimy znaleźć odpowiednie środki akcentowania i wypowiedania

wzrokowego, które prowadziłyby obserwujące oko do punktu najkorzystniejszego, ale pozwalałyby mu również na błądzenie po wszystkich miejscach. Zadania tego nie można powierzyć autorowi oprawy plastycznej, jeżeli na każdym kroku nie będzie radził się pracownika muzeum, który dokładnie zna każdy przedmiot i ma swoistą wizję całego pola¹¹. Wynikiem tej współpracy będzie układ, który powinien trwać przynajmniej tak długo, jak długo nie zmieni się wizja przeszłości, na której jest oparty. Ekspozycje zaaranżowane zgodnie z najnowszą modą dekoracji wnętrz przypominają mi zamki z piasku budowane do czasu najbliższego przypiływu. Werner Hofmann w referacie, do którego się już odwoływałem, wypowiedział zdanie podzielane przez jego wielu kolegów, zwracając uwagę na dreszcz, jaki może wzbudzić każde nowe zestawienie dzieł sztuki. Nie neguję tego całkowicie, ale moim zdaniem za ten stosunkowo powierzchowny dreszcz płacimy zbyt drogo. Zamiast znajdować przyjemność, po którą przyszliśmy, odwiedzając muzea często napotykamy sale, które przypominają bocznice kolejowe; są „czasowo zamknięte”, „w toku aranżacji”, dostępne tylko za specjalnym zezwoleniem. Nie możemy znaleźć tego, co przyszliśmy obejrzeć, a czasem nie chcemy oglądać tego, co możemy znaleźć. Jeżeli w końcu znajdziemy spokojny kątek, który ominęła burza aktywności, ulotni się już nastrój zadumy i przeżywania sztuki¹². Co za szczęście, że nikomu dotychczas nie przyszło na myśl, żeby spróbować zamienić miejscami bazylikę św. Piotra i Koloseum. Wspomniałem o starszym panu, który mógł w pamięci wędrować po Luwrze, jako o przykładzie *prodesse*, trwałej korzyści, którą uzyskujemy dzięki zapamiętaniu zbiorów. Ci, którzy znają *The Art of Memory* Frances Yates¹³, wiedzą, że zdolność do zachowania przeżycia zakorzeniona jest w naszym przypomnieniu miejsc i rzeczy. Istnieje mnóstwo dowodów na to, że pamięć topograficzna w decydującym stopniu przyczynia się do zdolności przypominania. Wiem bardzo dobrze, że prawdziwym postrachem epoki wystaw jest tzw. kolekcja statyczna, gdzie niczego nie wolno zmieniać ani przesunąć. Nie chcę przesadzać w obronie takiej kolekcji, kiedy jesteśmy pewni, że możemy coś ulepszyć. Jednak chciałbym uświadomić moim przedsiębiorczym kolegom ze świata muzeów, że wśród różnych trudnych umiejętności, których się od nich oczekuje, największych poświęceń wymaga wielka sztuka pozostawiania bez zmiany.

przełożył Ignacy Sieradzki

¹¹ W swojej prelekcji *Design in Museum* („Journal of the Royal Society of Arts” 1975 nr 123, s. 717 i n.) sir John Pope-Hennessy zaleca „długofalową współpracę między plastykami a personelem fachowym opartą na rzeczywistym wzajemnym zrozumieniu”.

¹² W artykule *Should a Museum Be Active?* („Museum” 1968 nr 21, s. 79—86) skorzystałem ze starożytnego rozróżnienia życia aktywnego i kontemplatywnego.

¹³ London 1966.