

Wiek ekspozycji. Kilka słów o praktyce dziewiętnastowiecznych wystaw¹

MAŁGORZATA LITWINOWICZ-DROŹDZIEL
(Uniwersytet Warszawski)

„Nie każdemu jest dane zanurzyć się w obfitości; rozkoszować się tłumem to sztuka i ten tylko może ucztować kosztem rodzaju ludzkiego, kogo wróżka natchnęła w kołysce upodobaniem do trawestacji i maski, nienawiścią do ogniska domowego i pasją podróży”² pisał Charles Baudelaire w *Paryskim spleenie*. Rozkosz przebywania w tłumie ma jednak swoją drugą stronę – jest nią tyrania ludzkiej twarzy, która ustaje tylko na krótkie godziny; w prawdziwej metropolii właściwie nigdy się nie kończy³.

Wiek XIX przynosi nieznanym poprzednim epokom fenomen: tłum, a wraz z nim – przeciwstawne pragnienia: jedno z nich to pragnienia wtopienia się, zatracenia, niewyróżniania się. Drugie – to dyktowane romantycznymi wzorami pragnienie indywidualności, podkreślania własnej niepowtarzalności, bycia oryginalnym. Mieszkaniec zachodniej metropolii doby nowoczesności staje wobec dwóch wyzwań, raczej trudnych do pogodzenia: „bądź taki jak inni” i „bądź sobą”. Modernizujące się miasto jest scenografią, w której rodzą się ideały życia klasy średniej (od biedermeieru do stylu życia zamożnej burżuazji francuskiej czy brytyjskiej), ale też tłum, na którym błyszczy dandys, odmieniec, artysta, człowiek nie tyle odrzucony, co „osobny” i ostentacyjnie odrzucający wartości świata mieszczańskiego.

„Tyrania ludzkiej twarzy”, o której pisze Baudelaire, odnosi się w oczywisty sposób do władzy spojrzenia. Ważne z pewnością jest to, w jaki sposób i za czym spojrzenie wędruje w mieście; nie tylko patrzy / porozumiewa się / przekazu-

1 Tekst powstał w ramach projektu „Ekspozycje nowoczesności. Wystawy krajowe i tematyczne na ziemiach polskich w latach 1821-1929 a doświadczanie procesów modernizacyjnych” (nr 11H 12 0147 81) finansowanego przez NPRH, realizowanego w IKP UW.

2 Ch. Baudelaire, *Paryski spleen. Poematy prozą*, tłum. J. Guze, *Epilog*, tłum. M. Jastrun, Warszawa 1992, s. 35.

3 *Ibidem*, s. 21.

je wiadomości / wyraża aprobatę czy dezaprobatę, ale także podąża za znakami. Miasto nowoczesne zostaje wyposażone w kod wizualny, którego gęstość nie ma odpowiedników w przeszłości: pomniki, budynki publiczne, tablice pamiątkowe, reklamy, plakaty, kioski, szyldy z nazwami ulic i numerami domów, wizytówki, oznakowania tramwajów konnych, napisy na budynkach i kościołach. A przedmiotem oglądania staje się zarówno to, co typowe i powtarzalne, jak i to, co ostentacyjnie odmienne: równą atrakcją jest to, co seryjne i to, co unikatowe, ponieważ największą wartością pozostaje i tak samo patrzeć. Ikonografia dziewiętnastego wieku dostarcza nam tutaj wielu przykładów: jeśli sięgniemy do ilustracji prasowych, bez trudu odnajdziemy wśród nich przykłady *p o k a z y w a n i a o g l ą d a n i a*. Wszystko jedno, czy sięgamy do relacji dotyczących nowoczesnych domów towarowych, sklepów czy ogrodów zoologicznych: panie odwiedzające londyński dom towarowy, luksusowy Harrods, zajęte są przede wszystkim oglądaniem, a rozległych opisów tej praktyki dostarcza nam Emil Zola w powieści *Wszystko dla pań*. Przy okazji otwarcia warszawskiego ogrodu zoologicznego „Tygodnik Ilustrowany” zamieścił kilka artykułów⁴; materiał wizualny nie jest jednak prezentacją zasobów nowo otwartej instytucji, lecz ilustracją zwiedzania – widzimy pochylone (nie wiadomo nad czym) sylwetki oglądających, zaś ich postawa ciała ma zapewne być świadectwem skupionej uwagi, patrzenia świadomego i zaangażowanego, innego przecież i inaczej wartościowanego niż patrzeć rozproszone, mimowolne, pozbawione ambicji poznawczej.

Można to upodobanie do utrwalania ludzi oglądających uznać za pewną powtarzalną manierę dziewiętnastowiecznych ilustratorów – ale dlaczego bardziej mieliby interesować ich widzowie, niż wspaniałość wystawianych towarów / eksponatów? Jednym z przewodników jest tutaj rzecz jasna Walter Benjamin i słynna konstatacja zapisana w *Pasażach*: „Europa zaczęła podróżować, by oglądać towary”⁵. Tak, zjawisko fetyszyzmu towarowego niewątpliwie jest fenomenem dziewiętnastowiecznym, wraz z nim przyszedł przecież fenomen konsumpcji wizualnej. Miała ją ułatwić i upowszechnić przejrzystość witryn i wystaw czy szkło muzealnych gablot. Owo „oglądanie towarów” wiąże się także z wartością, którą wiek dziewiętnasty kształtuje i szczególnie podnosi; wartością tą jest *uwaga*. Jak pisze Jonathan Crary, pojawia się ona w dziewiętnastowiecznych naukach humanistycznych, zwłaszcza w początkującej psychologii naukowej⁶. Doświadczenie kryzysu uwagi staje się jednym z ważnych aspektów nowoczesności. Nie ma już Kantowskiej jedności

4 Zob. „Tygodnik Ilustrowany” nr 84, z dn. 28 lipca / 9 sierpnia 1885.

5 Pełne zdanie brzmi: „«Europa zaczęła podróżować, by oglądać towary» – z pogardą mówił Renan o Wystawie 1855” (W. Benjamin, *Pasaż*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 208).

6 Zob. J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba i I. Kurz, Warszawa 2009.

poznawczej – jest tylko jaźń, która może narzucać swą (wątpliwą przecież!) jedność światu. A jest to jedyny możliwy, choć niepewny, mechanizm „podtrzymywania rzeczywistości”. Samo pojęcie „uwagi” miało być ratujące i dyscyplinujące. „Uwaga stała się [...] nieprecyzyjnym narzędziem opisu względnej zdolności podmiotu do selektywnej izolacji pewnych treści z pola zmysłowego, za cenę wykluczenia innych, w celu podtrzymania uporządkowanego i produktywnego świata”⁷.

TEKST I EKSPOZYCJE

Praktyką, która wydaje się szczególnym „ćwiczeniem z uwagi”, były z pewnością ekspozycje – międzynarodowe i krajowe, specjalistyczne i przekrojowe, organizowane w całej Europie w ciągu tamtego stulecia. Miały pozwolić na uchwycenie tego, co typowe (a jego reprezentacją stawało się pojęcie „egzemplarza”), i tego, co unikalne (czemu odpowiada z kolei termin „okaz”), wywoływały ruch, którego celem i sensem było oglądanie towarów: skupione, pozbawione przypadkowości, systematyczne i celowe. W założeniach organizatorów ekspozycji każdej skali – od wystaw światowych w europejskich metropoliach do krajowych wystaw rolniczych w niewielkich ośrodkach – przedsięwzięcia te dalekie były od jarmarcznej rozrywki; ich cele były różnie określane, wystawy miały prezentować już to zgodną współpracę wszystkich narodów, już to supremację gospodarczą, kulturalną i militarną imperiów, miały edukować i zachęcać do włączenia się w nurt postępu. Niezależnie jednak od różnic i subtelności ich celem był zawsze trening skupionego patrzenia, tak jakby w praktyce ekspozycji znajdowała się ostatnia nadzieja przezwyciężenia kryzysu uwagi, nieprzewidywalnego przecież. Triumf reprezentacji postępu stawał się więc zawsze i nieuchronnie przestrzenią melancholii – rozpamiętywania nigdy nie urzeczywistnionych aktów idealnej, pełnej i doskonale świadomej percepcji.

Dziewiętnastowieczne wystawy trzeba rozpatrywać w kontekście innych doświadczeń nowoczesności – znajdują się w tej samej konstelacji nowoczesnych „maszyn do patrzenia”, co muzeum, dom towarowy, dworzec, ogród zoologiczny⁸. Zarówno każdy z tych fenomenów oddzielnie, jak cała ich konstelacja, zasługują

7 *Ibidem*, s. 30.

8 Zjawiska te doczekały się swoich własnych opracowań: zob. np.: M. Popczyk, *Estetyczne przestrzenie ekspozycji muzealnych. Artefakty przyrody i dzieła sztuki*, Kraków 2008; Ch. Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, Yale University Press, New Haven-London 2009; E. Baratay i E. Hardouin-Fugier, *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*, London 2002; J. Flanders, *Consuming Passions. Leisure and Pleasure in Victorian Britain*, London 2007 i wiele innych. Niezależnie od nich podstawowym zbiorem są *Pasaże* Waltera Benjamina (*op. cit.*) – trudno wskazać dzieło, które wyraziściej ukazywałoby kulturę nowoczesną jako konstelację praktyk widzenia. Zob. zwłaszcza części: „Pasaże, magazyny z nowościami, subiekci”, „Wystawiennictwo, reklamy, Grandville”, „Kolekcjoner”, „Fotografia”.

na oddzielne studium, którego ramy przekraczają znacznie granice tego artykułu. Skupię się więc jedynie na niektórych aspektach dziewiętnastowiecznych wystaw, traktując je jako zjawisko, w którym skupia się wiele doświadczeń nowoczesności. Uderzająca jest nie tylko ich popularność, lecz także związane z nimi narracje, w których ekspozycje stawały się przestrzeniami i zdarzeniami o charakterze specjalnym: były materializacjami postępu, terytoriami, na których rozgrywał się utopijny teatr nowoczesności.

Na ziemiach polskich ożywienie w zakresie organizowania wystaw wiąże się z początkami Królestwa Polskiego. Wtedy to w języku polskim pojawia się przymiotnik „krajowy” w szczególnym znaczeniu: „krajowy” nie jest tożsamy z określeniem „państwowy”, nie jest też tym samym co „polski” – nie podkreśla się tutaj narodowości rozumianej w Herderowskim, romantycznym duchu, lecz przynależność do konkretnego terytorium, „kraju” właśnie, którego precyzyjne określenia pozostają niewypowiedziane. Animowane przez księcia Druckiego-Lubeckiego wystawy miały być istotną częścią życia Królestwa Polskiego. Tryb organizowania ekspozycji określała ustawa z 30 maja 1818 roku – pierwsza wystawa miała odbyć się 1-15 czerwca 1819, kolejne – co dwa lata. Miały to być „wystawy publiczne dzieł wyborniejszych przemysłu krajowego”, przy czym przemysł rozumiany był jako wszelka wytwórczość, więc także sztuki piękne, rzemiosło artystyczne itd.; mogli w nich uczestniczyć „tylko mieszkańcy w kraju osiedli”⁹. W stwierdzeniu tym, a także w późniejszym starannym „egzaminowaniu z krajowości” wystawców i eksponatów zobaczyć możemy wysiłek stworzenia wizualnego i materialnego idiomu kultury narodowej.

Klęska powstania listopadowego dotknęła również i tego obszaru, praktyka wystawiennicza została na jakiś czas zaniechana, a w latach czterdziestych straciła swój wyłącznie krajowy charakter, Królestwo Polskie – nawet jeśli formalnie zachowywało swoją autonomię – realnie stało się jedną z prowincji Imperium Rosyjskiego¹⁰. Pomysł, by konstruować krajowość (czy z czasem „polskość”) jako coś czytelnego na pierwszy rzut oka, rozpoznawalnego nie tylko w wielkich narracjach historycznych i wspólnocie politycznego losu, lecz także w rzeczach codziennego użytku, w wytwórczości właśnie, powróci dopiero pod koniec XIX wieku. Najważniejszymi wydarzeniami, w ramach których takie właśnie emanacje krajowości / polskości najpełniej dojdą do głosu, staną się Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie (1894), Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu (1929), a przede wszystkim – polska ekspozycja w ramach Międzynarodowej Wystawy

9 Ustawa z dnia 30 maja 1818 roku, cyt. za: A. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 168.

10 Zob. A. Drexlerowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, *op. cit.*

Sztuki Dekoracyjnej i Wzornictwa w Paryżu (1925). Autorzy przewodnika po wystawie lwowskiej twierdzili, iż że wydarzenie to ma być „miarą naszego postępu i żywotności”, a przy tej okazji „Kraj ma nabyć rozumnej świadomości samego siebie”¹¹, organizatorzy PeWuKi deklarowali, że kilkudniowy pobyt na Wystawie daje się porównać jedynie z kilkumiesięczną podróżą po Polsce, a i tak jest od takiej podróży skuteczniejszy i wartościowszy poznawczo, gdyż to poznańska wystawa „daje skondensowany, skupiony i majestatyczny w swym ogromie obraz przekroju przez całość naszej twórczości, wysiłku pracy tego niezapomnianego pokolenia, które przekuwało miecze na lemiesz”¹².

Powraca więc tutaj założenie możliwości kondensacji rzeczywistości, widać to zwłaszcza w tekstach związanych z PeWuKą – nie miała być ona zbiorem ekspozycji, reprezentujących w pomniejszeniu realia polskiego życia społecznego w roku 1929. Miała być intensywna nie jako substytut, lecz jako najbardziej esencjonalne doświadczenie tego, co w rzeczywistości rozproszone. Polski pawilon na paryskiej wystawie 1925 roku wart jest wspomnienia nie tylko dlatego, że prezentowane tam prace przygotowane przez artystów z kręgu „Warsztatów Krakowskich” i Spółdzielni „Ład” cieszyły się ogromnym podziwem oglądających i zebrały wiele znaczących nagród i pozytywnych recenzji, w których uznano eksponowane wnętrza i przedmioty za wyraziste przykłady stylu polskiego, narodowego i nowoczesnego jednocześnie. Kryształowe zwieńczenie polskiego pawilonu w Paryżu wypada uznać za soczewkę i pryzmat jednocześnie – i świetną materializację tego, czym praktyka wystawiennicza była w dziewiętnastym i wczesnym dwudziestym wieku: światem w powiększeniu i skupieniu, a jednocześnie źródłem światła rozproszonego, refleksów i mirażu.

Wydarzeniem przełomowym w historii europejskich ekspozycji była zorganizowana w 1851 roku w Londynie The Great Exhibition of the Industry of All Nations. Kolejne dekady przyniosły wielkoskalowe ekspozycje w Paryżu, Wiedniu, Brukseli i różnych miastach Stanów Zjednoczonych. Pod koniec stulecia dzięki wystawom w wyobraźni Europejczyków goszczą już na dobre dwie figury nowoczesności: Pałac Kryształowy¹³ i Wieża Eiffla¹⁴. Pierwsza z tych konstrukcji czyni eksponowanie i oglądanie ekspozycji czymś w rodzaju doświadczenia totalnego: to całkowita przejrzystość, która jest jednocześnie doskonałą izolacją. Druga przynosi szczególne

11 *Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Porwszecznej Wystawie Krajowej*, wyd. Towarzystwo dla Rozwoju i Upiększenia Miasta Lwowa, Lwów 1894, s. 155 i 156.

12 *Przewodnik po Porwszecznej Wystawie Krajowej*, wydawnictwo oficjalne, Poznań 1928, rozdział *Młodzież szkolna na P.W.K.* (s. 110-111). Całość przewodnika dostępna online w Wielkopolskiej Bibliotece Cyfrowej: <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/docmetadata?id=240032&from=publication> (stan z dn. 17 grudnia 2014 r.).

13 Zob. D. Murphy, *Architecture of Failure*, Zero Books, London 2012.

14 Zob. B. Tuchman, *Wyniosła wieża*, tłum. J. Zawadzka, Warszawa 2014.

wrażenie dominacji inżynierii nad architekturą – wieża jest wszak demonstracją tego, jakie możliwości dają nowe wówczas technologie metalurgiczne; dziś nieodłączny element panoramy Paryżu, w roku 1889 traktowana była jako brutalna interwencja kultu kapitału w przestrzeń miejską. Konstrukcja żelazna stała się jednak kolejną nadzieją przełomu – czyż nie z tego powodu autorzy *Ilustrowanego przewodnika po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej* uznali za stosowne podkreślić, że prezentowane na wystawie cieplarnie oraz Panorama Raclawicka są właśnie „konstrukcji żelaznej”? Wydawałoby się, że zwłaszcza w przypadku Panoramy jej zaplecze wykonawcze, wszystkie technologiczne „szwy” i „spoiwa” powinny zostać ukryte, panorama miała dawać przecież wrażenie przebywania w samym środku wydarzeń, służyć miała przekonującej iluzji. Jednak ustanowienie pokrewieństwa z wyniosłą wieżą okazało się tutaj nieodzowne – osadzenie w pojmowanej wciąż w duchu romantycznym narracji historycznej musiało mieć swoje nowoczesne, technologiczne oblicze.

Michał Kłós pisał o Wystawie Powszechnej, odbywającej się w Paryżu w roku 1889: „Na drugiej platformie jest drukarnia Figara, skąd wychodzą tysiącami numera z oszklonego pawilonu i rozchodzą się po całym świecie”. Z trzeciej platformy roztacza się zupełnie inny widok na stolicę:

» Miasto wydaje się zrobione z kartonu, na którym oznaczone są wypukło wszelkie wzniosłości. Owo ognisko życia wydaje się stąd miastem umarłych, bo nic nie zdradza w nim ruchu, gdyż się patrzy tylko na milczące nieruchome głazy. To zbyt wspaniały widok. A nad sobą widzimy tylko w około niezmierzone niebo. Tu na tej wysoczyźnie jest na usługi gości biuro pocztowe i telegraficzne, skąd wprost na cały świat rozchodzą się depesze tej mniej więcej treści: *Na trzeciej platformie wieży Eiffel barwiąc, nie zapominam o znajomych i krewnych, ale duch mój łączy się z ich duchem*¹⁵.

O tym, że z wieży tej niekoniecznie widać dobrze, przekonywał jednak Bolesław Prus: „Niech diabli porwą pańską lunetę – krzyknąłem do wartownika. – Pokazuje rzeczy głupie i niegodziwe!”¹⁶. Uzbrojenie oka wzmacnia jedynie poczucie rozchwiania obrazu, spowodowane w jakiejś mierze porywistym wiatrem i alkoholem. Obraz ten od samego początku jest wątpliwy; mówi się, że z wieży tej widać całą ziemię oraz wszystkie zdarzenia minione i przyszłe – nie może więc być ona miejscem,

15 M. Kłós, *Szkice z wystawy paryskiej*, Rzeszów 1890, s. 9.

16 B. Prus, *Wieża paryska*, „Kurier Warszawski” nr 59 z dn. 18 (28) lutego 1887, s. 1-3. Różnica w datach nie powinna budzić wątpliwości – felieton Prus zaczyna od powołania się na pogłoskę, jakoby w Paryżu przy okazji wystawy światowej w roku 1889 miała powstać trzystumetrowa wieża.

z którego ogląda się widoki, ale punktem, w którym doświadczyć można projekcji albo złudzenia.

NAŚLADOWANIE WIDZIALNOŚCI

Wystawy wytwarzają specyficzne praktyki: to nie tylko eksponowanie i oglądanie, ale podróżowanie (w celu obejrzenia wystawy), posługiwanie się przewodnikiem i katalogiem, rejestrowanie (notatki, czynienie zapisków, relacje prasowe, listy, telegramy, pocztówki z pozdrowieniami z wieży Eiffła), organizowanie (zwłaszcza samoorganizacja – to ważny aspekt wystaw w małych ośrodkach). Wszystkie one wydają się zawierać w sobie tę samą sprzeczność: są zawsze połączeniem koncentracji i rozproszenia, mają ogarniać całość, ale bardziej fragmentaryzują niż syntetyzują. Projektują percepcję, a jednocześnie zbudowane są na wszechobecnym w wieku dziewiętnastym przeświadczeniu o niedostateczności i niedoskonałości poznania zmysłowego. Czym innym są bowiem przewodniki turystyczne, począwszy od Baedekera? Tak Prus każe zwiedzać Paryż Wokulskiemu, który być może korzystał z *Przewodnika paryskiego* Ignacego Horodyńskiego i Adolfa Reiffa, wydanego z myślą o podróżujących na paryską Wystawę Światową w roku 1878. Wokulski ogląda miasto według rozmaitych strategii, w tym także *a l f a b e t y c z n i e* – trudno o lepszą figurę doświadczenia, które zaprojektowane jako pełne i całkowite pozostaje wrywkowe i chaotyczne – kolejność arbitralnych znaków alfabetu nie buduje przecież logiki miejskiej przestrzeni. Czasami jednak „w wycieczkach towarzyszył mu Jumart i prowadził go do miejsc, o których nie wspominają przewodniki: do składów kupieckich, do warsztatów fabrycznych, do mieszkań rękodzielników, do kwater studenckich, do kawiarni i restauracji na ulicach czwartego rzędu. I tu dopiero Wokulski poznawał właściwe życie Paryża”¹⁷. W tym bardzo znanym fragmencie powieści Prusa ujawnia się wyraźnie różnica między tym, co może nieść spotkanie z rzeczywistością – zmienną, nieuchwytną, rozproszoną i wielowarstwową, dziejącą się na ulicach czwartego rzędu, a tym co zaprojektowane zostaje jako nowoczesne spojrzenie: porządkujące, linearne, chciałoby się rzec – *a l f a b e t y c z n e*.

Sięgnijmy do przykładów z katalogów wystawowych; są one rodzajem przewodnika po doświadczeniu oglądania czy też projektem tego doświadczenia. Czy tylko? Ich specyficzna funkcja, którą nazwałabym naśladowaniem widzialnego, ujawnia się nader wyraźnie przy tych okazjach, gdy katalog prowadzi przez ekspozycję, której część stanowią książki-eksponaty, czyli publikacje nieprzeznaczone do czytania, lecz właśnie do oglądania.

17 B. Prus, *Lalka*, oprac. J. Bachórz, (BN I 262), Warszawa-Wrocław-Kraków 1991, t. 2, s. 115.

Na przykład w *Katalogu wystawy starożytności i przedmiotów sztuki*, odbywającej w się w Warszawie w r. 1856, pod numerem 815 znajduje się:

» Książka do nabożeństwa rękopiśmienna na pergaminie, ozdobiona miniaturami, po łacinie i po francusku, dzieło francuskie z początku XV wieku. Pismo jest gockie bardzo równe i piękne. Ozdoby na brzegach składają się ze zwojów gałązek jakby kolczastych delikatnie piórem robionych i listków złotych z kolorowymi kwiatkami¹⁸.

Dalszy opis jest rozległy i obejmuje zawartość modlitewnika (modlitwy i miniatury), ale też kwestie takie jak: czcionka, kolor atramentu, ogólny stan rękopisu itd. Z pewnością warto pamiętać, że w XIX wieku kształtują się nowoczesne warsztaty archiwisty, muzealnika czy edytora. Pamiętajmy jednak, że katalog wystawy ma przede wszystkim „oprowadzać” widzów – i otrzymują oni informację nie tylko o zawartości prezentowanych pamiątek starożytności, ale zwłaszcza – o ich materialnym i wizualnym kształcie, które pozostają przecież dla nich niedostępne. Prezentowane na warszawskiej wystawie rzadkie rękopisy i stare druki widzialne były przecież zawsze jedynie w niewielkim fragmencie, jako okładka czy rozłożone strony, dla wielu odwiedzających – widoczne, ale z pewnością nieczytelne. Podobnie bogaty opis znajdziemy przy modlitewniku królowej Bony prezentowanym na tej samej wystawie („pismo jest okrągłe włoskie, ronde italienne”), opisuje się pergamin – nader cienki, gładki i biały, grubszy jedynie do miniatur. Mamy i opis miniatur, a nawet informację o tym, że rękopis jest niedokończony – i pozostaje w nim „blisko trzecia część kart próżnych z najpiękniejszego grubego pargaminu [*sic!*]”¹⁹. Tekst katalogu musi więc tutaj zastąpić i samo oglądanie, i wszelkie inne doświadczenia zmysłowe – o grubości pergaminu nikt ze zwiedzających nie jest w stanie przekonać się ani patrząc, ani dotykając. Ale przecież wszyscy przekonują się o tym n a o c z n i e.

Może więc obraz do niczego nie jest potrzebny?

Relacje między umieszczonymi w katalogu podobiznami eksponatów a ich opisami zdają się o tym przekonywać. Pod numerami 839 i 840 znajdują się wizerunki *Kazimierza Jagiellończyka z XV wieku* i *Wizerunek w całej postawie W. Mistrza Krzyżaków Konrada Wallenroda, kopia oryginalnego obrazu będącego w Malborgu*.

18 *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzona w Pałacu Jw. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim-Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny*, Warszawa 1856, s. 259-261.

19 Kto mógł na to zwrócić uwagę i uznać puste kartki za rzecz wartą wspomnienia? Nieistniejący antropolog pisma, staranny archiwista albo widz / kurator wystawy, dla którego jednak rzeczy te zachowały (dyskretny) aspekt użyteczności. „Piękno pargaminu” jest tym samym określeniem, które pojawia się w odniesieniu na przykład do obecnej na wystawie broni „pięknie wyrobionej” – wprawdzie już nieużywanej, ale ciągle oglądanej i ocenianej z perspektywy użytkownika.

Obydwu towarzyszą dokładne opisy tego, co na obrazach widać: „Wielki mistrz wyobrażony jest w pełnej zbroi i płaszczu zakonnym z mieczem w prawicy, lewą ręką opiera się o tarczę z herbem zakonnym”. Tak jakby katalog był nie tylko przewodnikiem po wystawie i zbiorem objaśnień dla zwiedzających, ale miał w jakimś stopniu wystawę zastępować – dając w miarę rozległą i pobudzającą wyobraźnię wizualną opowieść o tym, co można na niej zobaczyć. Jego lektura w całości daje zresztą takie wrażenie – o ile ta wystawa bez katalogu może być czytelna tylko dla bardzo wąskiej i specyficznej grupy zwiedzających, o tyle katalog bez wystawy obchodzi się zupełnie dobrze. Ma jeszcze inną zaletę: „Po drugiej stronie obrazu wpisana jest historia wsi Pawłowa” (nr kat. 841) – to z całą pewnością jest rzecz, której się zwiedzający nie mogli dowiedzieć przez oglądanie wystawy. Katalog czy przewodnik może więc stanowić nie tylko ramę widzenia uważnego, stawianego w opozycji wobec percepcji rozproszonej i niepoddawanej procesom racjonalizacji i porządkowania. Oba te nowoczesne gatunki chcą oznaczać tyle, co widzieć więcej. W tej strategii widzenia wiedzionego przewodnikiem czy katalogiem mieściłyby się czasowniki takie jak: rozpoznawać (a więc – być wyposażonym w wiedzę, która na takie rozpoznania pozwoli); rozszerzać, uzupełniać, poznawać, dowiadywać się (temu służy przecież cały system objaśnień i opisów: oglądanie wystawy powinno mieć walor nowości, ta zaś nie może się wiązać jedynie z „odświeżającym układem”; należy na niej dostrzec rzeczy dotychczas niewidziane, ale – i na tym polega pewien paradoks tej sytuacji – uczucie to nie może być związane z całkowitą nowością, zaskoczeniem); rozumieć narrację (może ona dotyczyć dziejów postępu, cywilizacji, narodu); używać kategorii estetycznych (umieć ocenić i docenić na przykład doskonałą jakość wykonania i funkcjonalność przedmiotów rzeczywiście albo potencjalną). Użyteczność eksponatów z wystaw wytwórczości jest ich jawną i oczywistą właściwością; w przypadku przedmiotów składających się na najrozmaitsze „kolekcje pamięci” – wystawy starożytności, wystawy wyraźnie związane z historią narodową – defunkcjonalizacja przedmiotów staje się ich semioforyzacją. Ten zaś proces utraty funkcji na rzecz zyskania znaczenia miewa swoje fazy pośrednie. Prezentowane na wystawach przedmioty (uzbrojenie czy przedmioty codziennego użytku) były nośnikami narodowej pamięci, zwłaszcza jeśli wiązały się z ważnymi dla Polaków postaciami. Zapisy katalogowe i relacje w prasie pozwalają jednak sądzić, że zwiedzający widzieli w nich także piękne dzieła rzemieślnicze, miłe dla oka i dobrze wykonane – a więc ciągle w jakiś sposób możliwe do używania.

OGŁĄDANIE OGLĄDANIA

Jest wiele przesłanek, by sądzić, że już w drugiej połowie stulecia wystawa była już nie tylko popularną praktyką, ale i nośną metaforą:

» Od kilkunastu lat niezmiernie się namnożyło wystaw w świecie. Powszechne i szczegółowe, jednorazowe i nieustające, nieruchome w szwach sklepowych i ruchome, chodzące po ulicy, słowem wystawa na każdym kroku [...]. Mniejsza jeszcze, że małe i duże miasta urządzają wystawy; że są ludzie, którzy przejeżdżają się tylko z wystawy na wystawę, z kongresu na kongres, który jest także rodzajem wystawy uczonej lub politycznej; ważniejsza to, że i my sami przywykliśmy po trochu wystawę z sobą wozić, ludzić się wzajemną wystawą. [...] Wystawa jednorazowa to uroczystość, coś na kształt igrzyska starożytnych, zastosowanego do naszego obyczaju i sposobu życia, praca wyjęta ze zwykłych warunków, niby zakonserwowana; wystawa nieustająca jest pracą żywą, której pulsację każdy może oglądać i wtajemniczać się w jej organizację. Wystawa jednorazowa trąci mocno widowiskiem teatralnym, wszystkie przedmioty są na niej umyślnie przygotowane, tłumy pracowitych i ciekawych rzucają zwykłe swe zajęcia, by nasycić oczy, by widzieć i pokazać się – w sztucznym świetle [pisał Władysław Bratkiewicz w „Bluszczu” w 1867 roku przy okazji Krajowej Wystawy Sztuk Pięknych – M. L.]²⁰.

Ten długi cytat zbiera doskonale różnorodność doświadczeń i znaczeń wiązanych z wystawami: są one powszechne, mają charakter społecznego święta (niczym igrzyska). Wystawa staje się także modelem dla wielu wydawałoby się autonomicznych zupełnie typów działania – Bartkiewicz wskazuje kongresy jako na rodzaj „wystawy uczonej czy politycznej”. I – *last but not least* – wystawa staje się metaforą relacji międzyludzkich: „sami siebie ludzimy wzajemną wystawą”, konstatuje autor; dzieje się to niemal w tym samym momencie, w którym Baudelaire pisze o tych, których „wróżka w kołysce natchnęła do trawestacji i maski”, kazała im nienawidzić ogniska domowego i z pasją oddawać się podrójom. Baudelaire punktem wyjścia czyni wielkowiejską ulicę, a w drobnym cytacie prasowym z popularnego pisma dla pań znajdujemy odbłask tego samego przeświadczenia: nowoczesne społeczeństwo żyje we władzy wzajemnych spojrzeń. Bartkiewicz próbuje przecież opisać wystawę jako zjawisko życia społecznego i nośną przy opisywaniu tego życia kategorię. Na różne sposoby i na różnych poziomach obaj autorzy dotykają kwestii tej samej: nowoczesność to wszechobecna praktyka ekspozycji. Konstatacje są podobne: bo czym innym jest „upodobanie do trawestacji i maski”, jeśli nie „ludzeniem się wzajemną wystawą”?

20 W. Bartkiewicz, *Krajowa Wystawa Sztuk Pięknych*, „Bluszczy” nr 43, z dn. 10 października 1867.

BIBLIOGRAFIA:

- Bartkiewicz W., *Krajowa Wystawa Sztuk Pięknych*, „Bluszcz” nr 43, z dn. 10 października 1867;
- Baudelaire Ch., *Paryski spleen. Poematy prozą*, tłum. J. Guze, *Epilog*, tłum. M. Jastrun, Warszawa 1992;
- Crary J., *Zawieszona percepcja. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba i I. Kurz, Warszawa 2009;
- Drexlerowa A., *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999;
- Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzonej w Pałacu Jw. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim-Przedmieściu na korzyść Domu Schronienia Opieki Najświętszej Maryi Panny*, Warszawa 1856;
- Ilustrowany przewodnik po Lwowie i Powszechnej Wystawie Krajowej*, wyd. Towarzystwo dla Rozwoju i Upiększenia Miasta Lwowa, Lwów 1894;
- Kłos M., *Szkice z wystawy paryskiej*, Rzeszów 1890;
- Murphy D., *Architecture of Failure*, Zero Books, London 2012;
- Prus B., *Lalka*, oprac. J. Bachórz, (BN I 262), Warszawa-Wrocław-Kraków 1991;
- Prus B., *Wieża paryska*, „Kurier Warszawski” nr 59 z dn. 18 (28) lutego 1887;
- Przewodnik po Powszechnej Wystawie Krajowej*, wydawnictwo oficjalne, Poznań 1928;
- Tuchman B., *Wyniosła wieża*, tłum. J. Zawadzka, Warszawa 2014;
- „Tygodnik Ilustrowany” nr 84, z dn. 28 lipca (9 sierpnia) 1885.

SŁOWA KLUCZE: dziewiętnastowieczność, nowoczesność, wystawa, percepcja, widzialność

MAŁGORZATA LITWINOWICZ-DROŹDZIEL**THE AGE OF EXPOSURE. A FEW WORDS ABOUT THE PRACTICE OF THE NINETEENTH-CENTURY EXHIBITIONS**

The text refers to the phenomenon of the nineteenth-century exhibitions and considers them as a practice where important issues for modern visual and cognitive experience are accumulated. The basic category, through which the author tries to describe this phenomenon, is *attention* in the sense that Jonathan Crary gives it. The exhibition is seen here as an insistent, though unsuccessful attempt to overcome the crisis of organising perception, finding its relationship in a number of literary genres and practices that gain popularity in the age of modernity – such as a travel guide and catalogue.

KEY WORDS: theory of the nineteenth-century, modernity, exhibition, perception, visibility