

Justyna Żak-Szwarc

Uniwersytet Warszawski*

E-mail: justyna.zak@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0001-8288-6164

Muzeum jako trwanie obecności i jego edukacyjne perspektywy**

Summary

MUSEUM AS A DURATION OF PRESENCE AND ITS EDUCATIONAL POSSIBILITIES**

Education is one of the fundamental tasks that museums have to deal with since they make their collections available to the public. The social role of these institutions, their cultural significance and impact on human development are issues that have interested not only historians and philosophers, but also educators, for whom encounters with culture and the arts constitute an important area of educational impact in the process of lifelong education. Among the first to present her vision of the museum in the context of aesthetic education and museum pedagogy in Poland was Irena Wojnar, who wrote many articles and books about the role and importance of museum institutions. Among them, a book with an intriguing and meaningful title seems to be of particular importance: *The Museum or the duration of presence* [Muzeum czyli trwanie obecności], which is explained by the author in the introduction, referring to Henri Bergson's thoughts. This article, which is largely focused on the book, will be a preliminary analysis of the concept of the museum and the tasks of museum pedagogy in Wojnar's theory and the writings of her selection. The aim of this analysis will be to reflect on the topicality of the duality of duration and changes in the understanding of Bergson's ideas adopted by Wojnar in relation to selected problems of museum education. More generally, this article will be an attempt to address the question: What are the educational possibilities of the museum's vision as "the duration of presence".

Keywords: duration of presence, museum, museum education, museum without walls, Irena Wojnar

* Adres: Wydział Pedagogiczny UW, ul. Mokotowska 16/20, 00-561 Warszawa

** Finansowanie publikacji: Uniwersytet Warszawski

Wprowadzenie

Edukacyjna funkcja instytucji muzealnych jest jednym z fundamentalnych zadań, z którymi mierzą się muzea, od kiedy udostępniają i uprzystępniają swoje zbiory szerokiej publiczności. Zmiany w zakresie intencji edukacyjnych na przestrzeni minionego i bieżącego wieku wydają się istotne i oczywiste staje się to, że nie sposób oderwać edukacji muzealnej i wizji muzeum od postulowanych w danym czasie idei pedagogicznych i myśli o kulturze. W XX w. o muzeach wiele pisali artyści i historycy, nie brakowało o nich wzmianek również w pismach filozoficznych. Wielokrotnie wspomniano o roli społecznej tych instytucji i ich doniosłym, choć nie zawsze pozytywnym, znaczeniu w kulturze, rozprawiano o estetycznym i kulturowym rozwoju człowieka, który niezależnie od statusu społecznego, czy też więzi własnościowych i rodzinnych może dzięki placówkom muzealnym obcować ze skarbami światowego dziedzictwa. Nie dziwi zatem, że powyższe problemy zainteresowały również pedagogów, dla których spotkania z kulturą i sztuką stanowią istotny obszar oddziaływań wychowawczych w procesie całościowego wychowania.

Swoją wizję muzeum w kontekście wychowania estetycznego i pedagogiki muzealnej jako jedna z pierwszych na polskim gruncie przedstawiła Irena Wojnar. Na uwagę zasługuje bardzo szerokie rozumienie pedagogiki muzealnej, które proponuje nestorka polskiej teorii wychowania estetycznego. Jak twierdzi:

Pedagogika muzealna nie jest i nie powinna być wyłącznie pedagogiką szkolną, ale zespołem propozycji skierowanych do wszystkich członków społeczeństwa, wciąż w zbyt małym stopniu kształconych humanistycznie. Muzealne spotkania z różnymi przejawami sztuki winny stawać się upowszechnianymi spotkaniami z osiągnięciami kultury, niekonwencjonalną szkołą zdobywania zintegrowanej wiedzy osobistej, wrażliwości i doświadczeń wzbogacających osobowość (Wojnar, 1991, s. 39).

Teksty o roli i znaczeniu instytucji muzealnych pojawiają się w wielu książkach i artykułach Wojnar. Wśród nich, szczególnie ważna w odniesieniu do tematu tego artykułu wydaje się publikacja pod tytułem *Muzeum czyli trwanie obecności* (Wojnar, 1991), który autorka tłumaczy we wstępie, nawiązując do myśli Henri Bergsona. Książka przedstawia refleksje Uczonej, dotyczące społeczno-edukacyjnych problemów muzeum, a także zawiera zbiór ponad dwudziestu tekstów o muzeach, sztuce, reprodukcjach i wychowaniu estetycznym, m.in. autorstwa Johna Ruskina, Roberta de la Sizeranne, Waltera Benjamina, Andre Malraux i Stefana Szumana. Niniejszy artykuł, który w znacznej mierze dotyczy wspomnianej książki, stanowi wstępną analizę koncepcji muzeum i zadań pedagogiki muzealnej w teorii Wojnar, w nawiązaniu również do pism w jej wyborze. Celem tej analizy będzie refleksja

nad aktualnością koncepcji dwoistości trwania i zmian w przyjętym przez Wojnar rozumieniu idei Bergsona w odniesieniu do wybranych problemów edukacji muzealnej. Najogólniej, artykuł ten będzie próbą zmierzenia się z pytaniem: Jakie są edukacyjne możliwości wizji muzeum jako „trwania obecności”?

„Trwanie obecności” – wizja muzeum przez pryzmat sztuki

Pojęcia trwania obecności, które obrazuje muzeum w myśli profesor Wojnar, nie sposób rozwikłać bez odniesienia do koncepcji czasu obecnej w pismach Bergsona. Wojnar nie tylko pisała o Bergsonie i wielokrotnie odwoływała się do jego teorii, ale również określała siebie „zwolenniczką” jego filozofii (Wojnar, 1994, s. 77). Niejednokrotnie w swoich tekstach przywołuje zdanie francuskiego filozofa z *Ewolucji twórczej*, które zwięźle i poetycko traktuje o kwestii czasu: „Trwanie jest to ciągły postęp przeszłości, która wgryza się w przyszłość i nabrzmiewa idąc naprzód” (Bergson, 2004, s. 41; Wojnar, 1984, s. 71; Wojnar, 1991, s. 5; Wojnar, 1985, s. 62). W tym ujęciu czas, jak zastrzega Bergson, nie polega na następstwie poszczególnych chwil, które zastępując się po kolei, mogłyby stanowić tylko ciągłą teraźniejszość. Czas właściwie zawsze zawiera w sobie trwanie i zmiany, w tym sensie choćby, że przeszłość „idzie z nami w każdej chwili” (Bergson, 2004, s. 41) i dzieje się to poniekąd automatycznie, a każda kolejna chwila będzie inna, bo nawet jeśli okoliczności będą podobne, to będzie ona młodsza od poprzedniej, a i my zmienimy swój stan, starzejąc się o chwilę.

Przywołane poglądy doskonale ilustruje przykład, który podaje Bergson, dotyczący postrzegania materialnego przedmiotu. Jest to fragment wart przytoczenia, gdyż w dokładny i prosty sposób uświadamia dwoistą naturę trwania i zmienności, wskazując przy okazji na najbardziej podstawowy aspekt obcowania z przedmiotami, co również można odnieść do obiektów w muzeum, tymczasowo biorąc w nawias ich wyjątkowy status w kulturze. Jak pisze filozof:

Weźmy najstarszy z wewnętrznych stanów: postrzeżenie wzrokowe nieruchomego, zewnętrznego przedmiotu. Chociaż nawet przedmiot pozostaje ten sam, chociaż nawet patrzę na niego z tej samej strony, pod tym samym kątem, w tym samym oświetleniu – widzenie jego, które mam teraz, różni się jednak od widzenia, które miałem poprzednio, choćby już tylko dlatego, że jest o chwilę starsze. Moja pamięć jest obecna i coś z tej przeszłości pcha w tę teraźniejszość. Stan mojej duszy, posuwając się naprzód gościńcem czasu, nabrzmiewa ciągle tym trwaniem, które zbiera po drodze: tworzy niejako kulę śnieżną, narastającą sama z siebie (Bergson, 2004, s. 39–40).

My również według Bergsona zmieniamy się nieprzerwanie, z całym bagażem stanów wewnętrznych, których bogactwo zmian nam zwykle umyka, dopóki nie

staną się one stosunkowo znaczne, do tego stopnia, że zaczną przykuwać naszą uwagę. Nawet gdy spotykają nas rzeczy nagłe i niespodziewane, to jedynie z pozoru są oderwane od reszty zdarzeń, gdyż ostatecznie pojawiają się na ciągłym horyzoncie płynącego czasu, „wgryzając się w przeszłość”, tak jak inne minione chwile. Warto przy tym dodać, że zdaniem Bergsona, trwanie płynie właśnie dzięki zmianom. Ostatecznie zmieniamy się dużo bardziej niż myślimy, przeszłość też ma na nas większy wpływ niż jesteśmy w stanie o niej pomyśleć, zmierzamy w przyszłość „z narastającą kulą śnieżną” trwania, ciągle tworząc coś nowego.

W tym miejscu, gdyby wziąć pod uwagę samo pojęcie trwania (choć w rezultacie jest ono u Bergsona bardzo złożone) i towarzyszące mu zmiany, to w świetle przyjętej myśli filozofa o czasie, wizja muzeum jako instytucji trwałej będzie dla nas w pewnym sensie zawsze aktualna, choćby zaszły radykalne zmiany w samej istocie przedmiotu rozważań. Zmiany, w których trudno rozpoznać przeszłość lub wręcz w ogóle dostrzec jakiegokolwiek z przeszłością spowinowacenie, byłyby jedynie jakąś luką w naszej świadomości – zagonionej czasem minionym i zmiennością. Ewentualnie mogłyby być w duchu Bergsona wynikiem „zdrowego rozsądku”, dzięki któremu potrafimy „na swój sposób zrywać z przeszłością”, dla chwilowej świeżości spojrzenia. W tym miejscu, jak pisze Wojnar: „Pojawia się jednak paradoks polegający na tym, że pamięć wywodząca się z trwania działa przeciw niemu [...]” (Wojnar, 1985, s. 72). Poza tym, tam, gdzie tętni świadome życie, trwanie będzie niczym „ciągła melodia naszego życia wewnętrznego, melodia, która się ciągnie i będzie ciągnąć niepodzielna od początku do końca naszego świadomego istnienia” (Bergson, 1963, s. 122). A zatem owa melodia wybrzmiewać będzie dla nas nieustannie, ale inaczej, gdyż jak już zostało wspomniane, trwałości zawsze akompaniuje zmiana.

W związku z powyższym, warto jeszcze w kontekście tego dynamicznego dualizmu zapytać o twórczość człowieka, która z konieczności, czy też ze zmiennej natury, przenika życie. Należałoby zadać pytanie o jej obecność, być może w najbardziej ludzkim wymiarze. Wówczas można doszukać się pewnej analogii między twórczym procesem życia, a „szczególnym produktem tego procesu”, którym zdaniem Wojnar „jest sztuka jako najpełniejszy wyraz człowieczeństwa, obdarzona podobnie dynamiczną tożsamością” (Wojnar, 1984, s. 72). Do tej specyficznej paraleli poniekąd wprost zachęca zainspirowana Bergsonem Wojnar, gdy pisze w swojej książce prezentującej myśli francuskiego filozofa, o tym, że sztuka „stanowi metaforyczny odpowiednik psychiki ludzkiej, rozwijanej twórczo i przekształcanej w toku życia w sposób zindywidualizowany, jest sposobem przekraczania siebie” (Wojnar, 1985, s. 90). Co ciekawe, ze słów samego Bergsona o sztuce, takie porównanie raczej się nie nasuwa, pomimo ewidentnej sympatii filozofa do działalności artystycznej, gdyż jak pisze: „Sztuka pozwala nam niewątpliwie odkryć w rzeczach

więcej jakości i więcej odcieni, niż postrzegamy naturalnie. Rozszerza nasze postrzeganie, lecz raczej na powierzchni niż w głąb. Wzbogaca naszą terażniejszość, lecz bynajmniej nie daje nam możliwości wykroczenia poza nią” (Bergson, 1963, s. 90). Te niepozorne, ale w rezultacie istotne rozbieżności w spojrzeniu na sztukę u samego Bergsona i zainspirowanej jego myślą Wojnar mogą wynikać z jej postulatów szerszego poglądu na jego filozofię, takiego, który obejmowałby bardzo wiele różnych dziedzin „życia umysłowego”, tak by jego myśl rezonowała w różnorodnych kręgach (Wojnar, 1985, s. 119–120).

W każdym razie pozostaje pytanie, którego nie wypada w niniejszym artykule pominąć: dlaczego rozważania o obecności sztuki są tak istotne w refleksji o trwałości w świecie kultury i zachodzących w nim zmianach. I co za tym idzie: dlaczego dywagując o muzeum jako „trwaniu obecności”, warto zająć się fenomenem sztuki?

W ujęciu Wojnar to właśnie sztuka jest szczególnie bliska bergsonowskiej dynamice trwania i zmian, które przenika siła tworzenia. Dzięki tej dynamice odczuwamy z jednej strony ponadczasowość sztuki i ciągłość wartości, które w sobie nie się, z drugiej zaś, jej związek z życiem, które zmienia się podobnie jak artystyczna rzeczywistość. Sztuka ukazuje zatem różne wymiary odczuwania czasu. Jak pisze Rainer Maria Rilke: „Jeśli kiedyś świat rozpadnie się jej pod stopami, zawierająca w sobie pierwiastek twórczy sztuka istnieć będzie dalej jako świadoma możliwość nowych światów i czasów” (Rilke, 2010, s. 62). Wydaje się prawdopodobne, że ta obietnica realizuje się nieprzerwanie, gdyż świat w pewnym sensie nieuchronnie i notorycznie się rozpada. Według Martina Heideggera jest to proces nieodwracalny i choćby dzieło sztuki pozostało na własnym miejscu to i tak jego świat nie ulegnie zachowaniu, gdyż czas, który mija, zmieni jego rzeczywistość (Heidegger, 1997, s. 26). Ostatecznie to nie wyklucza „nowych możliwości” rzeczywistości sztuki, o których wspomina poeta, a wręcz je odsłania. Niezależnie od zmienności świata dzieł sztuki, a w związku z tym również i dzieł, których w ogóle nie da się rozpatrywać poza światem i tak pozostajemy w obliczu ewidentnego faktu ich trwania, na który zwraca uwagę Hannah Arendt. Mówi ona po prostu o tym, że dzieła sztuki są przeważnie najtrwalszymi przedmiotami w świecie, gdyż ze względu na ich wyjątkowy status w kulturze towarzyszy im szczególna troska o ich zachowanie. Do tego, jak podkreśla Arendt: „dzieła sztuki są wytworami kultury par excellence” (Arendt, 2011, s. 254) i choćby z tego powodu dyskusja o kulturze powinna zacząć się właśnie od sztuki.

Nie dziwi zatem, że Wojnar, mówiąc o „muzeum – trwaniu obecności”, wiele uwagi poświęca sztuce, która pomimo troski o stan zachowania tak bardzo się zmienia, bo zmienia się czas. Zarazem trwa ona przy tym często dłużej niż życie, niosąc w sobie ciągle nowe możliwości. Choć jak wiadomo, muzea gromadzą skarby z różnych dziedzin, to jednak na przykładzie sztuki w pewnym sensie łatwiej

uchwycić sens owego „trwania obecności”. Wielu filozofów i artystów to właśnie w dziełach sztuki dostrzega przejawy życia, wierząc, że są to szczególne wytwory ludzkiego umysłu, talentu, ducha czy namiętności, które do nas przemawiają, uświadamiając nam swoją obecność. Nie są przez nas używane, ale są obecne, jak „rzeczy” u Heideggera, które zdecydowanie różnią się od opisywanych przez niego przedmiotów – „narzędzi”, posiadających pragmatyczny charakter. O obecności tych drugich po prostu często na drodze użytkowania zapominamy, gdyż mamy do czynienia z czymś zwyczajnym, natomiast obecność dzieła sztuki jest „czymś niezwykłym” (Heidegger, 1997, s. 25). W pewnym sensie, jeśli chcemy spojrzeć na przedmiot jak na „rzecz”, a nie „narzędzie”, Heidegger sugeruje refleksję „przez dzieło do rzeczy” (Heidegger, 1997, s. 25). Innymi słowy, to rozważania o sztuce mają nas doprowadzić do pojęcia „rzeczy”.

Remo Bodei dostrzega między innymi w tym zabiegu potrzebę, czy też pragnienie ratowania statusu rzeczy, który choćby poprzez postęp techniczny i możliwości reprodukcyjne oraz społeczeństwo konsumpcyjne jego zdaniem się zdewaluował. Jeśli chodzi o sposoby „przywracania znaczenia rzeczom”, jak pisze Bodei: „najbardziej obiecująca wydaje się ścieżka sztuki. Obrala ją też współczesna filozofia, uznając, że najlepiej doprowadzi ona do przywrócenia rzeczom tych znaczeń, które jako zbędne i marginalne zostały zatarte przez nawyk, osłabienie pamięci historycznej oraz naukowe uogólnienia” (Bodei, 2016, s. 115–116). Dalej dodaje: „chodzi tu także o próbę przywrócenia przedmiotom tego, co zostało im odebrane, gdy przeważyły wartość użytkowa wraz z wartością wymienną” (Bodei, 2016, s. 123).

O współczesnych problemach związanych ze społeczną degradacją kultury materialnej wspomina również Bjørnar Olsen, który utrzymuje, że dominującą tendencją obecnie jest odejście w naukach humanistycznych i społecznych od materialnych jakości rzeczy. Według niego mamy do czynienia wręcz z „antymaterialną konceptualizacją kultury” (Olsen, 2013, s. 10). Podobnie jak Bodei, dostrzega i docenia on pewne próby obrony przedmiotów przed dewaluacją podejmowane przez niektórych filozofów XX w. Jak pisze:

Pomimo fundamentalnej i nieuniknionej materialności ludzkiej kondycji rzeczy wydają się ofiarami swego rodzaju zbiorowej amnezji w badaniach socjologicznych i kulturowych, które kreują w nas paradoksalnie trwałe obraz społeczeństw działających bez zapośredniczenia w przedmiotach. Nie trzeba wspominać, że istnieją oczywiście wyjątki i pojawiły się odważne próby odzyskania [*repatriation*] przedmiotów w ciągu ostatniego stulecia przez postaci tak odmienne i znane, jak Henri Bergson, Martin Heidegger, Walter Benjamin i Maurice Merleau-Ponty (Olsen, 2013, s. 8).

Oprócz poszczególnych głosów wybitnych myślicieli, wydaje się, że to właśnie muzea wiodą w świecie prym w przywracaniu rzeczom ich wyjątkowego statusu.

Pełnią w tym zakresie ogromną rolę, gdyż to przede wszystkim one troszczą się w sposób możliwie bezpośredni o kulturę materialną. Poprzez gromadzenie, przechowywanie, konserwację oraz wyłączenie przedmiotów z użytkowania, sprawiają, że nie tylko obecność dzieł sztuki staje się czymś wyjątkowym, ale także innych artefaktów, które, aby przetrwać, wymagają często troski nie mniejszej niż dzieła sztuki. Przypuszczalnie nie będzie przesady w stwierdzeniu, że muzea są najważniejszym w świecie gwarantem trwania dzieł sztuki i „rzeczy”. To trwałość muzeów zapewnia trwanie rzeczy wraz z ich wyjątkową obecnością w naszym życiu, zupełnie inną od codzienności, która nas otacza. I odwrotnie, to dzięki trwałym rzeczom, które wnoszą do naszego życia coś nowego, można mówić o muzeum w sensie „trwania obecności”. Choć trzeba podkreślić, że w duchu Bergsona i zgodnie z myślą Wojnar, chodzi o trwałość zmienną, podobnie jak w przypadku sztuki lub naszego życia.

Edukacyjne możliwości muzeum

Zmiany, które obejmuje muzeum jako trwanie obecności, doskonale obrazują możliwości edukacyjne muzeów, o których pisze Wojnar. Z metodycznego punktu widzenia dzieli je ogólnie na dwa etapy. Pierwszy dotyczy upowszechniania i udostępniania autentyków, które są prezentowane publiczności w kontekstach ekspozycji organizowanych przez muzea. W tym wypadku w różnych środowiskach zainteresowanych kulturą pojawiały się głosy krytyczne, dotyczące działalności muzealnej, związane przede wszystkim z aspektem oddzielania dzieł od ich oryginalnego otoczenia i umieszczania ich w „więzieniach sztuki” jak to określał Robert de la Sizeranne, albo na cmentarzyskach jak twierdzili m.in. futuryści. Jednak według Wojnar te dyskusje i wątpliwości wokół kontekstu przedmiotów „nie podważają przecież społecznych walorów ekspozycji i stworzonych nowych warunków dla spotkania odbiorców z autentycznymi wytworami ludzkiego geniuszu twórczego” (Wojnar, 1991, s. 20).

Drugi etap, o którym pisze Wojnar, odnosi się do postępu techniki fotograficznej i możliwości reprodukowania, co się wiąże, zdaniem autorki, z nieporównywalnie większą skalą upowszechniania dzieł sztuki i innych artefaktów. W swoich rozważaniach dużo miejsca poświęca ona właśnie temu etapowi i bardzo często powołuje się na koncepcję „muzeum wyobraźni” (*musée imaginaire*), którą wprowadził André Malreaux. Francuski myśliciel zafascynowany możliwościami reprodukcyjnymi techniki fotograficznej, które są podstawą jego idei, dostrzegał w perspektywie masowego upowszechniania wizerunków dzieł sztuki bardzo wiele zalet. Reprodukacje pozwalają spojrzeć na sztukę w inny sposób niż to się odbywa

w muzealnych salach. Mogą nam towarzyszyć w życiu codziennym, prezentując skarby świata w domowym zaciszu. Dają możliwość zestawiania ze sobą dzieł, według własnego upodobania. Niektóre obiekty w rzeczywistości nigdy nie mogłyby się znaleźć w swoim sąsiedztwie, a wyobraźnia oraz „cierpliwe i lekkie” fotografie pozwalają im się spotkać w bliskiej przestrzeni. Do tego dzięki reprodukcjom możemy oglądać wizerunki artefaktów w różnych wielkościach. W ten sposób przykładowo numizmaty, których kunszt czasami trudno nam docenić z uwagi na ich niewielki rozmiar, w świecie naszego wyobrazonego muzeum mogą zajmować większą przestrzeń niż Brama Rynkowa z Miletu. Możemy też oglądać jedynie wybrane fragmenty dzieł, gdyż fotografia jakby sama w sobie jest rodzajem fragmentaryzacji świata. Ogólnie dzięki rozwojowi reprodukcji, jak twierdzi Malraux: „Dzieła tracą swą hierarchię” (Malraux, 2005, s. 193). Odzyskują w ten sposób nowe życie, zgodne z duchem czasów. Zdjęcia można zestawiać w najróżniejszy sposób i w różnym otoczeniu podejmując tym samym wysiłki kuratorskie wyłącznie we własnym upragnionym zakresie. Mury placówek muzealnych nie są w stanie ograniczyć naszej wyobraźni w sferze sztuki ani narzucić sposobu obcowania z dziełami. Jest to zgodnie z angielskim tłumaczeniem pojęcia prawdziwe „muzeum bez ścian” (*museum without walls*). Mimo wszystko Malraux, uznaje służebną rolę fotografii względem oryginałów i utrzymuje, że: „fotografia nie rywalizuje z dzisiejszymi arcydziełami: przywołuje je nawet lub sugeruje” (Malraux, 2005, s. 197).

To optymistyczne stanowisko w pełni podziela Irena Wojnar, dostrzegając w tej koncepcji „wszechobecność sztuki” i „szansę edukacyjną: nieustannego wzbogacania i rozszerzania estetycznej świadomości człowieka” (Wojnar, 1991, s. 20). Jak dalej stwierdza: „Wzbogacające się i wciąż doskonalsze środki techniczne stwarzają w tym zakresie nowe, wspaniałe możliwości” (Wojnar, 1991, s. 22). W książce *Muzeum czyli trwanie obecności* nie przejawia ona zbyt wielu obaw i w swoich tekstach nie dostrzega zagrożeń, związanych z reprodukcjami dzieł sztuki, które wybrzmiewały w świecie kultury jeszcze przed słynną publikacją o „muzeum wyobraźni” Malraux. Nie zauważa ciężącego na reprodukcjach widma ambiwalencji czy pesymizmu albo raczej świadomie je pomija, gdyż w źródłach, na które się powołuje, można również znaleźć głosy sceptyków. Choć warto w tym miejscu wspomnieć, że w innej publikacji Wojnar nadmienia o „niewątpliwych mankamentach” muzeum wyobraźni (Wojnar, 1966, s. 125), których w rezultacie nie wyjaśnia. Jeszcze w innej książce pisze: „Zdarza się często i tak, że za autentyczne dzieło sztuki uznawane są jego filmowe czy fotograficzne namiastki, które tylko wtedy spełniają właściwą rolę, jeżeli są świadomie oglądane jako dzieła zastępcze” (Wojnar, 1995, s. 131). W każdym razie, przyjmując teorie francuskiego myśliciela, nie podejmuje polemiki z oponentami entuzjastów owego „drugiego etapu możliwości edukacyjnych muzeów”. Zakłada poniekąd, że reprodukcje mogą jedynie pełnić rolę substytutów, mogą sugerować

i przypominać oryginalne dzieła. Podkreśla za Malraux, że muzeum wyobraźni nie jest tylko zbiorem reprodukcji i że chodzi w nim o przyswajanie na szeroką skalę światowych arcydzieł. Zaznacza, że „to nie tylko sprawa techniki, zasięgu upowszechniania, ale przede wszystkim sprawa obecności” (Wojnar, 1991, s. 20). W pewnym sensie nietrudno się z tym zgodzić, jak twierdzi bowiem Roland Barthes: „Każda fotografia jest zaświadczeniem obecności. To zaświadczenie stanowi nowy gen wprowadzony do rodziny obrazów” (Barthes, 2008, s. 154). Jednak według autora *Światła obrazu*, ściślej rzecz biorąc – owo świadectwo dotyczy rzeczywistości minionej. Innymi słowy zdjęcia potwierdzają, że coś istniało, w jakimś określonym kontekście i przyjętej przez fotografa perspektywie. Jeśli zdjęcie będzie intrygujące, to może zaistnieć, gdy zostanie przez człowieka ożywione, nie znaczy to jednak, że tym samym uobecni się przedstawione na reprodukcji dzieło sztuki.

W przypadku niniejszych rozważań o muzeum i pedagogice muzealnej pojęcie obecności obok pojęcia trwania, jest właściwie kwestią zasadniczą. W kontekście muzeum wyobrazonego według Wojnar, zdaje się, że można przez „obecność” rozumieć pewne przybliżenie sztuki ludziom współczesnym, nawet tej najdawniejszej, dzięki czemu dzieła przemawiają „dziś” i są przez nas przyswajane. Są w nas obecne. Znajdują się niejako „poza panowaniem czasu”, i to dzięki reprodukcjom, niektóre wręcz uzyskują rangę dzieł sztuki.

Zaprezentowane idee i zamierzenia brzmią szlachetnie i przypuszczalnie wynikają z chęci upowszechniania sztuki i uwrażliwiania na nią nawet tych, którym wydaje się obca i niedostępna. Zrodziły się z potrzeby edukowania jak najszerszych kręgów społecznych. Jednak nie wszyscy dostrzegają w takich sposobach i założeniach same pozytywne aspekty. Pesymistycznie względem owego „przybliżania dzieł czy rzeczy masom” przez proces reprodukcji pisze choćby Walter Benjamin: „*Przybliżanie się rzeczy jest bowiem sprawą dokładnie tak samo leżącą na sercu współczesnym masom, jak ich tendencja do przewyżczania tego, co wyjątkowe, w każdej sprawie przedstawiana przez ich reprodukowalność*” (Benjamin, 2011, s. 29). Innymi słowy reprodukcje podważają wyjątkowość dzieł, gdyż cechuje je powtarzalność. Trwałość również w ich przypadku nie ma znaczenia. Zdaniem Benjamina ściślej wiąże się z nimi ulotność. To w reprodukcjach odzwierciedla się potrzeba „zapanowania nad przedmiotem”, z czym wiąże się pragnienie bliskości. Gdy spotykamy dzieła sztuki w muzealnych salach, mogą do nas przemawiać, może nawet nawiązujemy z nimi dialog, ale raczej nie jesteśmy w stanie nad nimi zapanować, gdyż obcowanie z nimi wymaga dystansu. Reprodukcje znoszą dystans choćby w tym sensie, że możemy trzymać je w dłoniach, a one będą nam poddane jak każdy lekki martwy przedmiot, o który troszczyć się nie trzeba, ponieważ można go wielokrotnie skopiować i wymienić. Reprodukcje nie „ucieleśniają” ani historii, ani sztuki. Sama ich materia w pewnym sensie podważa treści, które prezentuje

i ich autorytet, który wynika z tradycji. Tylko przedmioty autentyczne przekazują nam tradycję, z której się wywodzą.

Na negatywne strony kopii dzieł, uczulał żarliwie już John Ruskin, dla którego niezwykle istotne było kształcenie estetyczne społeczeństwa. Według niego „wszystkie kopie są złe” (Ruskin, 1977, s. 239), choć dostrzegał sens ich tworzenia w celach dokumentacyjnych. W razie gdyby uległ zniszczeniu oryginał, mogłyby wówczas posiadać wielką wartość historyczną, ale – co warto podkreślić – nie artystyczną. W innych przypadkach przestrzega: „Ilekroć kupujecie kopię, kupujecie tyleż błędne rozumienie jej oryginału i zachęcacie ludzi tępych do mieszania się w sprawy, do których się nie nadają, zwiększając przy tym maksymalnie niebezpieczeństwo błędu lub oszustwa i przyczyniając się do szerzenia wszechstronnej ignorancji – jak tylko pieniądź zdolny jest się do tego przyczyniać. Możecie się wówczas w gruncie rzeczy uważać za nabywców określonej liczby błędów, którzy zajmują się – jak tylko mogą – ich rozsiewaniem” (Ruskin, 1977, s. 239).

To radykalne stanowisko oprócz podnoszenia problemu „wprowadzania ludzi w błąd”, odsłania jeszcze jedną istotną kwestię, mianowicie sprawę ekonomicznych możliwości. W procesie tworzenia kopii czy też reprodukcji, ograniczają nas właściwie wyłącznie fundusze. Pragnienie posiadania kopii mogą urzeczywistnić po prostu pieniądze. Współcześnie oczywiście również dzięki środkom finansowym możemy zostać właścicielami dzieł sztuki, ale tylko tych, które można jeszcze kupić. Najsłynniejsze dzieła (przynajmniej w znakomitej większości) poprzez obecność w muzeach znajdują się przeważnie poza zasięgiem rynku i poza możliwością posiadania ich na wyłączność. Między innymi właśnie w tej niemożności posiadania „bezcennych rzeczy” tkwi ich wyjątkowość.

Wydaje się, że poczucie niezwykłości dzieła jest istotnym warunkiem doświadczania jego obecności. Rozpowszechnianie kopii może podważać wyjątkowość oryginału oraz moc jego przemawiania i jak twierdzi Ruskin – „szerzyć ignorancję”. Kontakt z autentycznym dziełem, zwłaszcza w obecnych czasach, wydaje się, że wymaga więcej wysiłku i przygotowania niż wgląd w reprodukcje, które przy pomocy Internetu właściwie w każdej chwili możemy mieć przy sobie. Nad trwaniem obecności i związanymi z nim zmianami nie jesteśmy w stanie zapanować. I jakkolwiek trywialnie to zabrzmie – nie tak łatwo zauważyć znaczenie obecności „dzieła”, czy „rzeczy” w naszym życiu, choć muzea starają się je uprzystępniać. Zgodnie z tym, co pisze Stefan Szuman o uprzystępnianiu sztuki, polega ono na pośredniczeniu między dziełem sztuki i jego odbiorcą, który ma przeżywać, doświadczać i dostrzegać to, co dzieło ma mu do zaoferowania. Irena Wojnar, odnosząc się do pojęcia „uprzystępniania” w teorii Szumana, uważa, że „zarówno muzeum-ekspozycja, jak i muzeum wyobrażone i wzbogacone przez środki techniczne zdają się optymalnie spełniać tę rolę” (Wojnar, 1991, s. 21).

Spoglądając obecnie na przedstawione zagadnienia, raczej z mniejszym optymizmem, można odwołać się do słów Umberto Eco, które poniekąd potwierdzają aktualność zmiennej wizji muzeum jako „trwania obecności”: „Dzisiaj jednak oddziaływanie środków masowego przekazu i pośrednictwo muzeów zwiedzanych także przez osoby niewykształcone sprawiły, że współlistnieją i są synkretycznie akceptowane wszystkie modele, aby nie powiedzieć – wszystkie wartości” (Eco, 2019, s. 32).

References

- Arendt, H. (2011). *Między czasem minionym a przyszłym*, tłum. M. Godyń, W. Madej. Warszawa: Aletheia.
- Barthes, R. (2008). *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, tłum. J. Trznadel. Warszawa: Aletheia.
- Benjamin, W. (2011). *Twórca jako wytwórca*, tłum. R. Reszke. Warszawa: Wydawnictwo KR.
- Bergson, H. (2004). *Ewolucja twórcza*, tłum. F. Znaniecki. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Bergson, H. (1963). *Mysł i ruch. Dusza i ciało*, tłum. P. Beylin, K. Błęszyński. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Bodei, R. (2016). *O życiu rzeczy*, tłum. A. Bielak. Łódź: Wydawnictwo Przypis.
- Eco, U. (2019). *Na ramionach olbrzymów*, tłum. K. Żaboklicki. Warszawa: Noir sur Blanc.
- Heidegger, M. (1997). *Drogi lasu*, tłum. K. Wolicki. Warszawa: Aletheia.
- Malraux, A. (2005). *Muzeum wyobraźni (fragmenty)*. W: M. Popczyk (red.), *Muzeum sztuki. Antologia*. Kraków: UNIVERSITAS.
- Olsen, B. (2013). *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. B. Shallcross. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- Pater, R. (2017). Edukacja muzealna – wychowanie do aktywnego uczestnictwa w kulturze. *Paręza*, 1(7), 74–92.
- Rilke, R. M. (2010). *Druga strona natury. Eseje, listy i pisma o sztuce*, tłum. T. Ososiński. Warszawa: Wydawnictwo Sic!
- Ruskin, J. (1977). *Sztuka. Społeczeństwo. Wychowanie*, tłum. Z. Doroszowa, M. Treter-Horowitzowa. Wrocław: Ossolineum.
- Wojnar, I. (1966). *Perspektywy wychowawcze sztuki*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Wojnar, I. (1984). *Sztuka jako „podręcznik życia”*. Warszawa: Nasza Księgarnia.
- Wojnar, I. (1985). *Bergson*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Wojnar, I. (1991). *Muzeum czyli trwanie obecności*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Wojnar, I. (1994). *Trzy wymiary estetycznej samowiedzy człowieka*. *Sztuka i filozofia*, 8, 77–92.
- Wojnar, I. (1995). *Teoria wychowania estetycznego – zarys problematyki*. Warszawa: Wydawnictwo Akademickie Żak.