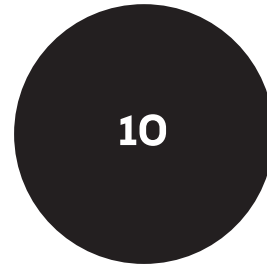




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Mało przejrzystości, dużo przeszkód. Wiek XIX, wystawy, narzędzia do patrzenia

autor:

Małgorzata Litwinowicz-Drożdżel

źródło:

„Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” 10 (2015)

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/278/583/>

wydawca:

Instytut Badań Literackich PAN
Instytut Kultury Polskiej UW
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Małgorzata Litwinowicz-Droździel

Mało przejrzystości, dużo przeszkód. Wiek XIX, wystawy, narzędzia do patrzenia

W roku 1890 „Kurier Warszawski” donosił:

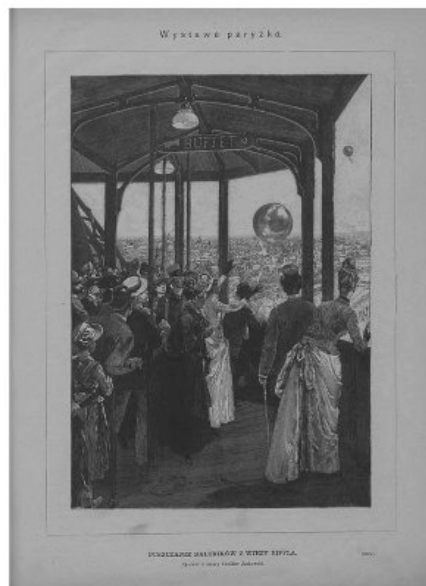
Po zamknięciu wystawy paryskiej tysiące panoram rozjechało się po Europie, ażeby widokami z wystawy uszczęśliwić tych, którzy nie mogli naocznie podziwiać jej w Paryżu. W dniu wczorajszym otwarto taką panoramę przy ulicy Nowy-Świat. Jest to panorama nowego systemu, urządzona bardzo praktycznie, jednocześnie bowiem może korzystać ze szkielek kilkadziesiąt osób bez zmiany miejsc. Fotografie do panoramy są kolorowane¹.

Powiedzieć, że w XIX wieku wystawy były popularne, to mało – przytoczony fragment z „Kuriera” pokazuje, że przedmiotem ekspozycji i oglądania stało się samo wystawianie i oglądanie. Ujawnia się tutaj coś z samej natury wystawy, która jest przecież opowieścią o pewnym porządku świata. Taka opowieść czy też wizja z łatwością poddaje się autotematyzacji, bo „panorama z wystawy” nie jest skrótem czy streszczeniem ekspozycji, lecz praktyką zwróconą ku sobie samej. Nie tylko w warszawskiej „panoramie wystawy” paryskiej, ale i w fotografiach czy dziewiętnastowiecznych ilustracjach prasowych często pojawiają się obrazy oglądających – i w dalszym obiegu to oglądający na równi z eksponatami (czasem nawet bardziej od nich) staną się przedmiotem oględzin.

Dziewiętnastowieczne wystawy obrastały dodatkowymi praktykami, takimi jak podróżowanie, tworzenie przewodników, planów i katalogów oraz umiejętne posługiwanie się nimi, rejestrowanie (notatki, zapiski, relacje prasowe, listy, telegramy, pocztówki z pozdrowieniami) oraz organizowanie (zwłaszcza samoorganizacja – to ważny aspekt wystaw w małych ośrodkach). Bez przesady stwierdzić można, że praktyki wystawiennicze były w XIX wieku zjawiskiem powszechnym. Chodzi jednak nie tylko o wielkie i głośne przedsięwzięcia w rodzaju międzynarodowych wystaw w Londynie, Paryżu czy innych dużych miastach Europy Zachodniej i Stanów Zjednoczonych, wraz ze stanowiącymi ich ważny element

ikonami nowoczesności – a za takie wypada przecież uznać Pałac Kryształowy (Londyn 1851) czy wywoływaną już w tym tekście wieżę Eiffla (Paryż 1889). Na ziemiach polskich najbardziej znanymi (jeśli w ogóle znanymi) wydarzeniami tego rodzaju pozostają Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie (1894), pamiętana głównie z powodu Panoramy Raławickiej, oraz już dekady późniejsza Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu (1929). Ale wystawy – rolnicze, starożytności, przemysłowe, higieniczne, pracy kobiet i wszelkiej innej wytwórczości – odbywały się również w Kaliszu, Ciechanowie, Łowiczu, Radomiu, Szawlach, Radzynie, Radzyminie i Miechowie. Zatem kalendarz kogoś, kto w XIX stuleciu objeżdżałby terytoria byłego państwa polskiego, kierując się grafikami wystaw, musiałby być gęsto wypełniony.

Niezależnie od tego, jak udane lub nieudane były to przedsięwzięcia, jak oceniali je organizatorzy, widzowie i krytycy z Warszawy (a jeśli wierzyć relacjom prasowym, opinie te różniły się nieraz diametralnie), ich powszechność i pewna natarczywość mody na ekspozycje musiały zmieniać ramy doświadczenia. Możemy sądzić, że powszechność praktyki wystawienniczej stała za tym, że również relacje międzyludzkie można było rozpatrywać w kategoriach ekspozycji towarów. Wystawa dostarczała doskonałej metafory ludzkiego doświadczenia: przymusu oglądania i grozy bycia oglądanym. W drugiej połowie XIX wieku, zapewne po raz pierwszy w nowożytnej historii Europy – a może po raz pierwszy w tej skali – oglądanie, widzenie, zwiedzanie zyskuje status wyraźnie wyodrębnionej czynności. Nie ukrywa się pod żadną inną nazwą, zostaje odłączona od innych działań: można iść / podróżować / przemieszczać się / opuszczać dom / organizować czas w y ł ą c z n i e po to, by oglądać: wystawę światową i wystawę sklepową; by korzystać z możliwości, które niesie nowa wartość wieku pary i elektryczności: przejrzystość. W połowie wieku XIX realizacja marzenia o całkowitej przejrzystości staje się wreszcie możliwa pod względem technologicznym. Organizatorzy niezliczonych ekspozycji w drugiej połowie stulecia zwykle pragnęli, by rzeczywistość porządkowana przez reguły organizacji wystawy naśladowała tę ustanowioną przez



Zwiedzający wystawę światową w Paryżu na Wieży Eiffla, 1889. Źródło: „Tygodnik Ilustrowany”.

pierwszy londyński pałac ze szkła. Świat jawić się miał jako ten, który nie ma nic do ukrycia, żadnych wielokrotnych warstw, zakamarków, tego, co nieuporządkowane i nieprzewidywalne.

Wszystkie te znane i dość oczywiste kwestie przypominają również, że w tym właśnie momencie pojawiają się rozliczne przejawy przejrzystej nowoczesności, o których pisze między innymi Douglas Murphy: a więc nie tylko pałace wystaw, ale też dworce, pasaży, domy towarowe, oranżerie/ogrody zimowe². Ich konstrukcja była możliwa dzięki unowocześnieniu technologii metalurgicznych (odlewane, gotowe elementy konstrukcji) i szklarskich (olbrzymie tafle hartowanego szkła). Stały się źródłami nowego typu doświadczeń wizualnych, ale jednocześnie ucieleśnieniem pewnego upragnionego sposobu widzenia. To nie tylko widzenie na wskroś, zdolne do wydobywania na jaw tego, co skrywane. To spojrzenie, które ustanawia przedmiot całkowicie mu się poddający; niemal zawsze relacja władzy, w której istnieje tylko to, co ustanowione przez akt oglądania. Czy przejrzystość usuwała jednak wszelkie przeszkody?

Światło i wzrok

Aleksander Chodkiewicz pisał w dziele *Rozprawa o ciężarze światła* (1837):

§1. Przez światło rozumiemy płyn nader lekki i subtelny, który wywierając żywe wrażenia na organa widzenia, sprawuje to, co nazywamy jasnością.

§2. Czemby był ten płyn, posiadający własność czynienia przedmiotów widzialnymi oku naszemu, i, jak takowy w miejscach istnienia swojego przebywa? – pytanie to dotąd rozwiązane nie jest, a może nawet nigdy odgadnione nie będzie (...)³

Uczony dodawał, że do badania ciężaru światła potrzebne są: czułe szalki, wagi sprawiedliwe, tary i szklane cylindry. Chodkiewicz może wydawać się podobny do Michała Wereszczaki, owego balladowego pana na Płużynach, który „kazał przybory w bliskim robić mieście i wielkie sypał wydatki”. Urządził swoje laboratorium w Warszawie, w domu przy ulicy Miodowej, ale tego rodzaju przedsięwzięcie – prywatna rezydencja wyposażona w rodzaj laboratorium – nie było jednak zjawiskiem niezwykłym w ówczesnej Europie, a prace naukowe prowadzone poza instytucjami akademickimi w XIX wieku – także typowe. Sam zaś autor *Rozprawy o ciężarze światła* znalazł swoje miejsce w polskiej historii nauki i uchodzi – obok

Jana Śniadeckiego – za twórcę polskiej terminologii chemicznej. Jest także autorem pierwszego nowoczesnego podręcznika do chemii w języku polskim (siedmiotomowe wydanie ukazało się w latach 1816–1818); był również uznanym współpracownikiem Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Sama zaś rozprawa Chodkiewicza wydaje się czymś znaczniejszym niż jedynie anegdotą o „egzotycznym wieku XIX” i eksperymentatorze, który w romantycznym uniesieniu postanowił zważyć światło.

Falowa teoria światła nie była w latach 30. XIX wieku ugruntowana, przełomowe zaś dla niej okazały się dopiero o trzydzieści lat późniejsze prace Georga Maxwella. Chodkiewicz powołuje się na działającego w tym samym czasie francuskiego chemika Jeana-Antoine’a Chaptala, a rozważania hrabiego Aleksandra i jego fascynujące próby dowiedzenia tego, że światło, łącząc się z oświetlanymi obiektami, zwiększa ich ciężar, by następnie dokądś się przemieścić, nie znajdowały się wcale w pobocznym nurcie pytań epoki. Chodkiewicz uważał światło za substancję, która wchodzi w reakcje z innymi substancjami. Pisze o tym szerzej w swojej *Chemii*: swietlik (Lux) opisany zostaje w dziale „Ciała proste” („takowe, które dotąd przez żadne znajome nam sposoby na inne ciała rozdzielić się nie dały”) ⁴. Swietlik, podobnie jak cieplik, miał się charakteryzować wszechobecnością: miał być sprężysty, ruchomy i materialny (a w związku z tym przypisywano mu również ciężar). Uważano go za ciało proste, choć nie do końca – zakładano, że po przejściu przez pryzmat rozszczepia się na składowe, i dopiero one mają naturę pierwiastkową. Chodkiewicz pisze w *Chemii* o reakcjach swietlika z różnymi substancjami, a wszystkie te obserwacje i wnioski oparte są na jednej ważnej zasadzie: światło/swietlik jest substancją, a jego badanie mieści się w polu chemii; zgodnie z tym niektóre zjawiska optyczne miały charakter zdarzeń, które nazywamy dziś reakcjami chemicznymi.

Nieznana była odpowiedź na pytania: jaka jest natura światła?; co to znaczy, że widzimy?; skąd się biorą obrazy?; czy wszyscy widzimy to samo?; czym jest kolor? Lista jest długa, a kolejne dekady przynosiły równoległe wyjaśnienia (w postaci coraz bardziej złożonych teorii opisujących świat natury i jego prawa) i komplikacje (w efekcie coraz nowszych wynalazków, także tych, służących do utrwalania i wytwarzania obrazu). Wydaje się więc, że badania nad zjawiskami optycznymi i zjawiskiem widzenia były w pierwszej połowie XIX wieku źródłami poznawczego niepokoju, a niepewność w odróżnianiu eksperymentu od sztuczki, fenomenów natury od iluzji była ogromna.

Jak intensywny mógł być ten niepokój przypomina opublikowane w roku 1817 roku opowiadanie *Piaskun* E.T.A Hoffmanna. Wizyta wędrownego optyka, o której swojemu przyjacielowi Lotarowi donosi listownie Natanael, główny bohater opowieści, od samego początku budzi grozę. Prace optyka związane są w oczywisty sposób z działaniami alchemicznymi, oko i patrzenie stają się tożsame, zmysł i doświadczenie, medium i obiekt – nierozróżnialne. Optyk, występujący pod zmieniającym się mianem Koppelius–Coppola, handluje narzędziami optycznymi, które same stają się spojrzeniem. W opowiadaniu Hoffmanna okulary same pa t r z ą, lornetka sama kształtuje obraz i, jak się okazuje, oko uzbrojone nie musi być okiem widzącym lepiej ani bezpiecznie odgradzonym od obiektu obserwacji/podglądania. Przerazony Natanael usiłuje powstrzymać najście Koppeliusa–Coppoli, który oznajmia, że sprzedaje... oczy:

– Jesteś szalony, mój panie, jakże możesz mieć do zbycia oczy, oczy... oczy...

Wtedy Coppola sięgnął ręką do kieszeni i, wyciągnąwszy stamtąd całą garść okularów, zaczął je rozkładać na stole.

– Ech, ależ ja chcę mówić o okularach, o okularach, które kładzie się na nosie, to właśnie nazywam oczami.

Cedząc przez zęby te słowa, wyciągał coraz więcej okularów, tak, że wkrótce cały stół zaokrążył dziwnymi jakimiś odblaskami. Tysiące najrozmaitszych spojrzeń zdawało się mrugać stamtąd na Nathanaela, który żadnym sposobem nie odwrócił wzroku. A tymczasem Coppola wyciągał coraz nowe okulary i spojrzenia coraz ognistsze, coraz bardziej krwawe, coraz dziksze, coraz bardziej nieubłagane, raziły wzrok, mroziły serce w piersiach Nathanaela ⁵.

Pozornie nieco mniej demoniczne okazują się perspektywy i lornetki. Jedną z nich Natanael w końcu kupuje i przez jej szkło widzi po raz pierwszy Olimpię, córkę profesora Spalanzzaniego. Natychmiast się w niej zakochuje. Uzbrojone spojrzenie pozornie przybliża i umożliwia kontrolowanie sytuacji, nie pozwala jednak na dostrzeżenie tego, co widzą wszyscy: Olimpia jest automatem. Natanael przyjmie to do wiadomości dopiero wtedy, gdy ujrzy ją nie tylko bezwładną i niemą, ale przede wszystkim – pozbawioną oczu, które po kłótni z profesorem Spalanzzanim odbiera jej Koppelius–Coppola. Z tej krótkiej opowieści wyodrębnić można wiele wątków optycznych (wszak tytułowy Piaskun to ten, który sypie dzieciom piasek w oczy, by spały; Piaskunem jest Koppelius–Coppola), pośród których jeden wydaje się

szczególnie ważny: oto przestaje być jasne, co to w ogóle znaczy „widzieć”. Okazuje się, że oko nieuzbrojone jest omylne i podatne na złudzenia: na początku XIX wieku uczonym trudno było odróżnić naukę od szarlatanerii – tak można przecież czytać historię poszukiwań prowadzonych przez Jana i Jędrzeja Śniadeckich, Lavoisiera (zm. 1794) czy Humphry’ego Davy’ego – by wymienić znane nazwiska epoki. Nie chodzi jednak o anachroniczne czy po prostu naiwne przyjmowanie dzisiejszej perspektywy, która magnetyzm zwierzęcy czy próby poszukiwania istoty życia (oraz pytanie, czy nie jest ona tożsama z iskrą elektryczną) wyrzuca poza granice zainteresowań naukowych. Chodzi raczej o poczucie pewnej bezradności i nieadekwatności narzędzi poznawczych wobec rzeczywistości. Jędrzej Śniadecki obawiał się, że nauka stać się może jedynie widowiskiem i „romansem doświadczenia”.

Jednak nie mniej naiwne i bezbronne od oka nieuzbrojonego okazywało się spojrzenie wsparte udoskonaleniami optycznymi. Te bywały niebezpieczne i demoniczne, ponieważ – i to właśnie Hoffmann wydobywa bardzo wyraźnie – same tworzyły obrazy. Nie dotyczyło to jedynie urządzeń optycznych do tego „jawnie” przeznaczonych – sprzętów fotograficznych (których przecież w roku 1817 właściwie jeszcze nie ma) czy najrozmaitszych „maszyn do wytwarzania iluzji”. Nawet te „niewinne”, pozornie obiektywizujące i korygujące spojrzenie soczewki, które miały jedynie obraz przybliżyć i wyostrzyć (jak okulary, perspektywy czy lornetki), ujawniały swoją nieokiełznaną naturę, wytwarzały własne obrazy, patrzyły same – w zasadzie bez ludzkiego udziału. Rozbudowujące się instrumentarium optyczne obiecywało podwójną korzyść: po pierwsze wyostrenie spojrzenia, czego efektem miało być unaocznienie tego, co niewidoczne, na przykład z powodu zbyt wielkiego dystansu (ciała niebieskie) czy też zbyt małych rozmiarów (świat mikroorganizmów). Po drugie unaocznione miało zostać także to, co niewidzialne – siły i zjawiska natury istniejące w przyrodzie, doświadczane, choć niekoniecznie spostrzegane – jak elektryczność czy próżnia. Czy ten doskonalszy, ostrzejszy obraz uzyskiwany dzięki najrozmaitszym kombinacjom soczewek nie niósł w sobie grozy złudzenia? Nie był wcale obrazem, lecz projekcją, nie wyostreną rzeczywistością, lecz wzmocnionym złudzeniem?

Złudzenia oka uzbrojonego

Znaczenie związku frazeologicznego „spoglądać uzbrojonym okiem” jest co najmniej podwójne. Wszystkie optyczne instrumenty badawcze, służące do powiększania

i przybliżania, są takim uzbrojeniem w sensie metaforycznym. Tak samo jest zresztą w języku angielskim – *armed eye (vision)* jest przeciwieństwem *naked eye*. Sformułowania te znajdują swoje

konkretyzacje – w dziewiętnastowiecznej ikonografii luneta pojawia się jako częsty atrybut wodzów

i zdobywców. Lunetę dzierży w dłoni James Cook (portret Johna Webera, 1776), podobnie generał Kutuzow

(portret Piotra Basina, 1833–1834). W ręce księcia Wellingtona na oryginalnym portrecie sir Thomasa Lawrence’a (1824) znajdował się zegarek; perspektywa

pojawiła się na wyraźne żądanie bohatera portretu i znalazła się w kolejnych wersjach tego obrazu (na przykład u Williama A. Menziesa z 1910). Zastępuje

wojskowe dystynkcje i jest jedynym, rzecz można – dyskretnie militarnym – atrybutem zwycięzcy spod

Waterloo. Wellington nie występuje w mundurze, otula go ciemna peleryna; tylko uzbrojenie oka upewnia nas, że nie patrzymy na postać romantycznego wędrowca-odkrywcę, lecz zawodowego wojskowego i generała imperium. Na obrazie Horacego Verneta (1836) Napoleon lustruje przez lunetę pole bitwy pod Wagram; wiemy, że to gest przyszłego zwycięzcy.

Bardzo ciekawa jest w tym kontekście praca rosyjskiego malarza

Wasilija Wiereszczagina *Napoleon pod Borodino* (1897). Napoleon siedzi ze spuszczoną głową, głęboko zamyślony, opiera nogi na wojskowym werblu, który zamiast wzywać do bitwy – milczy. Pierwszoplanową grupę stanowią francuscy generałowie; zbici w ciasną gromadę śledzą pole bitwy za pomocą niezliczonych lunet. Każdy z nich przykłada do oka swoją, jakby w nadziei, że któraś z nich wytworzy w końcu tę właściwą, oczekiwaną projekcję zwycięstwa. Prawda ukazuje



Wasilij Wiereszczagin, *Napoleon pod Borodino*, 1897

się jednak nie uzbrojonemu oku, ale oku wewnętrznemu; jeśli ktokolwiek ją przeczuwa i dostrzega – jest to Napoleon, zrezygnowany, przybity przeświadczeniem o ostatecznej klęsce, którą stała się kampania rosyjska; widzi więcej niż rezultat jednej bitwy.

Przychodzi na myśl fragment Mickiewiczowskiej *Reduty Ordona*: „wzrok młody od szkieł lepszy” mówi, odkładając lunetę, Jenerał do Adiutanta. „Znasz Ordona, czy widzisz, gdzie jest?” – pyta, a odpowiedź, którą otrzymuje jest dynamiczna i pełna szczegółów. „Nie widzę – znajdę – dojrzę!”; mimo łez i dymu, mimo że „pociemniało w oczach”, widać wyraźnie rękę wydającą rozkazy, rękę błyskawicę, która wywija, grozi, „trzyma palnę świecę”. Adiutant jest też świadkiem historycznego skoku Ordona. Trudno to przecież uznać za wykład naiwnego przekonania o ostrości spojrzenia młodego Adiutanta. Obraz ostatnich chwil reduty jest ciemny i niewyraźny, pełen szamocących się w dymie cieni, a nie widocznych postaci. Jedynie wewnętrzne oko może wejrzeć w bieg wydarzeń, a powiększające szkiełko, nawet w rękach Jenerała – zwiedzie i zawiedzie. Obserwacja (to nią próbuje się zajmować Jenerał i oficerowie z obrazu Wereszczagina) staje się więc tutaj czymś zupełnie odmiennym od świadectwa (po jego stronie znajduje się Adiutant).



Sir Thomas Lawrence, *Książę Wellington, 1824*

Te porządki – porządek obserwacji i porządek świadectwa, mocno splecione jeszcze w romantycznych próbach scalania doświadczenia, im bliżej końca XIX stulecia, tym bardziej wydają się rozłączne. Trudno byłoby dowieść tezy o klęsce oka uzbrojonego i dominacji romantycznego przeświadczenia o istotowości wewnętrznej prawdy. W XIX wieku zdecydowanie rośnie znaczenie spojrzenia wzmocnionego poznawczo (instrukcje, objaśnienia, w i e d z a przyrodoznawcza) i technologicznie (profesjonalne narzędzia: szkła powiększające i mikroskopy), widzącego doskonale, chronionego przez pancerną szybę i gotowego do nowych podbojów.

Przy okazji Wystawy Technicznej w Warszawie w 1913 roku prezentowano model oka i mechanizm widzenia: zwiedzający mogli zobaczyć, w jaki sposób światło zostaje skupione i odwrócone przez soczewkę. Sprawozdawca dodawał:

Znajdują się tu więc w woskowych i z masy papierowej wyrobionych okazach objawy różnego rodzaju porażań świetlnych: od promieni

słonecznych, promieni Roentgena, oparzeń zwykłych pierwszego, drugiego i trzeciego stopnia⁶.

Na tej samej wystawie prezentowano także zdjęcia fotograficzne kropeł wody widzianych przez mikroskop. Przy okazji Wystawy Higienicznej w Warszawie w 1897 roku zwracano uwagę:

Są wrogowie niewidzialni, przeciw którym wszyscy bez wyjątku zbroić się powinni i podjąć walkę na całej linii; przede wszystkim jednak nieprzyjaciół tych poznać potrzeba. W tym celu doktorowie Bujwid i Elzenberg otworzyli na oścież swoje pracownie bakteriologiczne i codziennie o naznaczonych godzinach objaśniają cisnącej się publiczności działanie tych najmniejszych, niedostrzegalnych jestestw, które wciskają się do naszych organów [...].

Tymczasem na wystawie można oglądać pod mikroskopem bakterie właściwe rozmaitym chorobom, jak: karbunkułu, cholery kurzej, bądź w studiach [!] rozwoju, bądź zaniku. Są tu także preparata anatomiczne, odtwarzające organa nasze w stanach chorobliwych [...]

Do działu fałszerstw należą także cukierki zabarwiane szkodliwymi i nieszkodliwymi materiałami. Kto się choć raz przypatrzy jednym i drugim, niezawodnie nie da się nigdy w błąd wprowadzić⁷.

Można by wskazać jeszcze wiele fragmentów prasowych utrzymanych w podobnym duchu. Przejrzystość wydobywa na światło dzienne to, czego do tej pory nie widziano, choć również to, w istnienie czego można było powątpiewać. Mikroskop jest wynalazkiem starszym, ale odkrycie bakterii i chorobotwórczego działania niektórych ich rodzajów nastąpiło pod koniec XIX wieku. Świat „wrogów niewidzialnych” został odsłonięty i unaoczniony. Przy okazji wspomnianej warszawskiej Wystawy Technicznej „wystawcy zaprowadzili badanie bezpłatne wzroku przez lekarza specjalistę”; w intencjach organizatorów miało to być zaproszenie do badań okulistycznych skierowane do odwiedzających wystawę robotników (choć nie ma pewności, czy akurat oni się na niej pojawiali). W kontekście całej relacji z wystawy daje to jednak inny obraz: oto wyleczone, poprawione, wyedukowane spojrzenie miało umożliwić odróżnienie substancji szkodliwych od dobroczynnych, a ekspozycja o promieniach i oparzeniach miała unaocznić mechanizm powstawania uszkodzeń ciała. Wszystko to dawało nadzieję kontroli tych sił natury, które do tej pory pozostawały nieopanowane – miały ulec wreszcie

potędzie spojrzenia i jego władzy.

Bohater nowelki Bolesława Prusa, o siedem dekad późniejszy niż Hoffmannowski nieszczęśnik, reporter jednej z warszawskich gazet, na polecenie przełożonych udaje się na budowaną z okazji wystawy 1889 roku *Paryską wieżę*, choć jej jeszcze nie ma. Odnajduje jednak tę konstrukcję jakimś niewyjaśnionym sposobem; na jej szczycie czuwają naczelnny architekt i wartownik, uzbrojony w potężną lunetę, przez którą „widać nie tylko cały glob ziemski, ale jeszcze wszystko to, co się na nim dzieło i dzieć może”⁸. Obserwacje najbliższej rzeczywistości – placu budowy wystawy – przynoszą niewesołe rezultaty:

gmach budowany przez Francuzów jaśniał pięknnością, Niemców imponował siłą i niezgrabnością, a polski ledwie zaczęty począł się rozwalać. Pracujący bowiem, straciwszy chęć do roboty, wymyślali dyrektorom, a dyrektorzy, wiedząc, że na budownictwie już nic nie zyskają, utworzyli balet i postanowili objeżdżać Europę...⁹

Zwrócenie uzbrojonego oka na Warszawę przynosi opłakany widok: oto mąż dla przywrócenia zdrowia żonie za poradą znachorki zimną kąpiel chorą w gliniance. „Niech diabli porwą pańską lunetę [...] Pokazuje rzeczy głupie i niegodziwe”. „Diabła warta pańska luneta”.

Zapisem bardzo podobnego doświadczenia (choć przecież w zamierzeniu autora nie miała być to literacka fikcja, lecz dokładnie zdanie sprawy z podróży) są fragmenty książeczki Michała Kłosa, który relacjonuje wizytę na tej samej Wystawie Światowej w Paryżu w 1889 roku. Z trzeciej platformy wieży Eiffla:

[...] widok na Paryż jest zupełnie odmienny. 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 głązy. To zbyt wspaniały widok. A nad sobą widzimy tylko w około niezmierzone niebo¹⁰.

Relacja Kłosa jest bardzo rozległa i kategoria „cudowności” jest przez autora często i chętnie stosowana. Ale ten fragment wydaje się dobrze wskazywać, co to znaczy „widzieć nowocześnie”: widzieć całość, z góry, widzieć tak, jakby rzeczywistość była własną makietą; ponieważ od rzeczywistości oczekuje się, że będzie sama siebie naśladowała, że będzie się w jakiś sposób „wystawiała” – odsłaniała, okazywała

w swojej najczystszej, modelowej postaci.

Nie wiadomo więc, czemu wierzyć: patrzenie okiem uzbrojonym oznacza, że można ulec złudzeniu obrazów tworzonych przez te instrumenty – czasem obrazów niechcianych i w jakiś sposób odrażających (jakby rzeczywistość w powiększeniu była zawsze jakąś formą świata zamieszkiwanego przez chorobotwórcze mikroorganizmy). Oko nieuzbrojone jest niedoskonałe. Zatem właściwie od początku stulecia mamy do czynienia z takim stanem rzeczy, w którym wiadomo, że doświadczenie (w podwójnym sensie: profesjonalne doświadczenie naukowe/eksperyment i potoczne, czyli doświadczenie zmysłowe, doświadczenie codzienne) i jego obserwacja są zwodnicze. W dodatku poczucie tej ułudy, iluzji czy fałszerstwa bywa intuicyjne, jest w r a ż e n i e m fałszu, brakuje bowiem narzędzi poznawczych. Nic się w tej mierze nie wyjaśniło – im głębiej wędrujemy w stulecie, tym mniejszą pewność daje doświadczenie, tym bardziej wątpliwy staje się efekt obserwacji. Wiąże się to nie tylko z fotografią, aparatem do produkowania duchów na scenie, kinematografem czy jego poprzednikami albo też z tym, że możliwe staje się pokazywanie i oglądanie zdarzeń, które nigdy nie miały miejsca i osób, które nigdy nie istniały. Nawet podstawowe doświadczenie ruchu i bezruchu własnego ciała zostaje w XIX wieku zaburzone: obserwacja przemieszczającego się pociągu z okna stojącego pociągu wprowadza w takie właśnie pomieszenie – nie wiadomo co się porusza, co nie, co jest punktem odniesienia dla czego: może obiekty stojące na ziemi, takie jak drzewa i budynki, ale przecież ziemia podobno się kręci. Ostatecznie nie wiadomo, czy przesuwają się krajobraz, czy to my się przemieszczamy wobec tego krajobrazu? Odkąd można obserwować świat z okna pociągu to, co się porusza i to co się przemieszcza, stają się systemem wzajemnych względności, a nie ruchem przeciwstawianym stabilnym punktom orientacyjnym.

Nadmiar przejrzystości i przesył widzenia

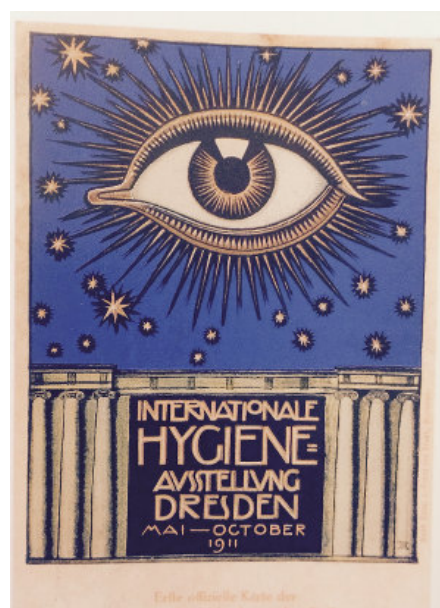
Czy intensywność dziewiętnastowiecznej praktyki wystawienniczej ma związek z zagadkami widzenia? Przejrzyste ściany Pałacu Kryształowego (i jego nieprzeliczonego potomstwa) jawić się mogły jako wybawienie: przedmiot widzenia zostaje zdefiniowany i unieruchomiony, jest e k s p o n o w a n y, nie patrzy jednak na niego ani oko naiwne, ani uzbrojone. Z jednej strony mamy zatem szkło wystaw sklepowych; okna pociągów, dzięki którym przemierzanie przestrzeni staje się okazją

do spotkania z kraj-obrazem i kontemplowania wykrojonych przez ramy okna widoków; przeszkłone szafy i muzealne gabloty, za sprawą których doświadczenie sensualne zostaje zredukowane, gdy wyłączeniu podlegają słuch, dotyk, smak, węch, a wąchanie muzealnych eksponatów, ich głaskanie czy też nasłuchiwanie aż do XXI wieku nie mieści się w zestawie właściwych praktyk i zachowań dozwolonych w miejscu w y s t a w y. Z drugiej strony szkło wystawy nie jest instrumentem do patrzenia: wydaje się wyłączone ze wszelkich podejrzeń, nie powiększa ani nie pomniejsza, nie zniekształca, ani nie wytwarza projekcji.

Jednak uporządkowana rzeczywistość wystawy okazuje się czymś dla nieuzbrojonego oka niekonsumowalnym. Przejrzystość wystawowych pałaców wiele obiecuje, ostatecznie okazuje się przesycona melancholią, oszałamiająca i nużąca:

Oglądanie wszystkich tych oddziałów zubożnia wreszcie widza. Kto wśród tych nowych i najnowszych kompozytorów ma swoich ulubieńców, ten zatrzyma się przy jednym lub drugim, spojrzy na portret, na autograf, na śpiewaczki sławne, których portrety porozwieszano [...]. Smutni, znużeni wychodzimy z wystawy. Rodzi się w nas uczucie, jakbyśmy opuścili cmentarz wielkości i jakbyśmy przez kilka godzin czytali sławne nagrobki¹¹.

To także jedna z wielu powtarzających się wypowiedzi. Wystawy – w oczach zwiedzających i recenzentów – nad wyraz często okazują się rozczarowaniem. Różnie jest ono wyrażane: obiektów było za mało lub zbyt dużo; katalog był, ale jego zawartość nie odpowiadała rzeczywistości; objaśnienia były zbyt szczegółowe, a to brakło ich wcale; publiczność była pozostawiona sama sobie i zagubiona, czasem oszołomiona nadmiarem opisów i objaśnień. Miało wydarzyć się coś większego, miało nastąpić ogarnięcie całego świata (wystawy opatrzone są przecież określeniami „powszechna”, *of all nations*, *universelle*), a jednak się to nie zdarza. Wzrok, któremu dana jest szansa widzenia całkowitego, prześlizguje się po przejrzystych taflach, ciągle na czymś zawiesza, o coś zahacza. Nie jest w stanie do końca zapanować nad



Wszechwidzące oko higieny i postępu, Drezno 1911. Chromolitografia, proj. Frank von Stuck. Reprodukcja za: Paweł Banaś, *Orbis pictus. Świat dawnej karty pocztowej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2005, s. 193.

innymi zmysłami – dźwięki, zapachy, faktury, doświadczenie ciasnoty, duszności, obecności innych ciał nie daje się znieść (tak, w sensie podwójnym: jest nie do wytrzymania, i nie daje się unieważnić).

Czym więc ona jest – ta całkowita przejrzystość – skoro wiemy, że właśnie to, co widać przez – jak mówi Hoffmannowski Koppelius-Coppola „szkiełka” – jest obrazem, które te przezroczyste powierzchnie wytwarzają? Mieści się w kategoriach projekcji, mirażu, złudzenia, może odbicia, i to, co widzimy po drugiej stronie ścian Pałacu Kryształowego, nie jest tym, co się tam znajduje, lecz tej rzeczy obrazem. Ale to ten właśnie obraz projektowany przez transparentną taflę pałacu staje się źródłem doświadczenia, jest bowiem tym, co pragniemy zobaczyć, choć świadectwo innych zmysłów (dotyku czy słuchu) stać może w zupełnej sprzeczności z tą projekcją-rzeczywistością. Przed czasami kryształowych powierzchni, pałaców wystaw i wielkich witryn ludzie nigdy nie doświadczyli takiej przejrzystości i zmaterializowanej, dotykanej „niematerialności”. Zatem pałac wystawy traktuję jako figurę supremacji wzroku nad innymi zmysłami. Tyle że jest to supremacja zawsze nieudana, a przejrzystość to zaledwie projekt, który nigdy nie został zrealizowany.

Artykuł jest wynikiem prac w projekcie „Kultura wizualna w Polsce: języki, pojęcia, metaobrazy” realizowanym w Instytucie Kultury Polskiej UW pod kierunkiem Iwony Kurz, finansowanym ze środków Narodowego Centrum Nauki (DEC-2012/05/B/HS2/03985).

Przypisy

- 1 *Panorama paryska*, „Kurier Warszawski” 1890, nr 2, s. 3.
- 2 Zob. Douglas Murphy, *The Architecture of Failure*, Zero Books, Winchester–Washington 2012 (rozdziały *Iron and Glass* i *The Crystal Palace at Hyde Park*).
- 3 Aleksander Chodkiewicz, *Rozprawa o ciężarze światła*, druk J. Zawadzkiego, Wilno 1837, s. 1.
- 4 Aleksander Chodkiewicz, *Chemiia*, t. I., drukiem Józefa Węckiego, Warszawa 1816, s. 41.

- 5 E.T.A. Hoffmann, *Piaskun*, przeł. A. Lange, cyt. za:
<http://wolnelektury.pl/media/book/pdf/powiesci-fantastyczne-piaskun.pdf>, dostęp
15 stycznia 2016, s. 11–12.
- 6 W., *Światło, ruch, ciepło*, „Kurier Warszawski” 1913, nr 301, s. 3–4.
- 7 W.M., *Wystawa higieniczna*, „Kronika Rodzinna” 1887 nr 13, s. 385–390.
- 8 Bolesław Prus, *Wieża paryska*, „Kurier Warszawski” 1887, nr 59, s. 1.
- 9 Ibidem, s. 3.
- 10 Michał Kłós, *Szkice z wystawy paryskiej*, Rzeszów 1890, s. 9.
- 11 Dr. H.M., *Wystawa muzyczno-teatralna w Wiedniu*, „Głos” 1892, nr 23, s. 269–
271; nr 27, s. 317–318.