

Wstęp

Zbieracz... Niegroźny szaleniec, spędzający życie na porządkowaniu znaczków pocztowych, przyszpilaniu motyli czy rozkoszowaniu się rycinami erotycznymi. Lub może wręcz przeciwnie – niebezpieczny spekulant, który pod pozorem umiłowania sztuki skupuje za bezcen arcydzieła, aby je wyprzedawać następnie z fantastycznym zyskiem. Albo inaczej jeszcze – pan z towarzystwa, dziedzic zamku z meblami z epoki i kolekcją obrazów, z których najpiękniejsze pozwala podziwiać na zdjęciach w eleganckich magazynach ilustrowanych. Trzy wizje jednej postaci, trzy opinie różne wprawdzie, ale zgodnie utrzymane w klimacie anegdoty. Zbieracza traktujemy poważnie chyba tylko wtedy, gdy poważne okazują się łożone przezeń sumy. Zachwyty i respekt wzbudza jedynie kolekcja stanowiąca lokatę kapitału, ukryta w podziemiach banku, cenniejsza od równego jej wagą złota. Bez tego w kolekcjonerstwie widzi się tylko narcystyczną igraszkę, rozrywkę, bagatelkę.

Zarówno bardziej przychylnie, jak jawnie ironiczne wyobrażenia dotyczące kolekcji prywatnych i kolekcjonerów, zakorzenione w opinii francuskiej, świadczą o nieprzywiązywaniu do tych zjawisk większej wagi. Nic w tym dziwnego. Mecenat państwa – królewski, cesarski czy republikański – miał bowiem we Francji, co najmniej od XVI wieku, nieporównywalnie większe znaczenie niż mecenat prywatny. Zbiory królewskie, uznane od czasów *ancien regime*'u za państwowe, zyskały w dziejach kultury francuskiej rangę, z którą nie mogły konkurować kolekcje osób prywatnych, gromadzone w znacznie krótszym czasie i dzięki znacznie mniejszym środkom. Od wieków sztuka była we Francji sprawą państwa. Nie tylko sztuka aktualnie powstająca, również dawna, a także zabytki historii i nauki objęte opieką państwa. Z tego właśnie powodu muzea powstałe z kolekcji prywatnych sprawiają dziś jeszcze w porównaniu z muzeami państwowymi wrażenie ubogich krewnych, choć przecież niektóre z nich posiadają prawdziwe arcydzieła. Dopiero w ostatnich dziesięcioleciach XIX wieku prywatne donacje zaczęły wzbogacać muzea państwowe oraz uzupełniać luki w ich zbiorach, przekazując dzieła artystów, którzy nigdy nie korzystali z zamówień państwa. W tym również okresie wiele kolekcji prywatnych stało się instytucjami publicznymi, przeważnie po śmierci swych twórców. Proces ten jest pobudzany od niedawna przepisami podatkowymi, wzorowanymi na zagranicznych. Można przewidywać – pojawiły się tego

pierwsze zwiastuny – że wzrost liczby donacji i muzeów utworzonych z kolekcji prywatnych lub częściowo je wchłaniających, a także wielki trud wychowawczy podjęty przez organizatorów wystaw i krytykę zmienia wreszcie postawę szerokiej publiczności wobec zbieraczy, uzmysławiając, że są oni „centralnymi postaciami świata sztuki” (André Chastel), a nawet szerzej – kultury.

Jakoż świadomość taka jest szeroko rozpowszechniona w krajach, gdzie ogólnie wiadomo, iż muzea, od najmniejszych po największe, powstały z indywidualnych inicjatyw i że zawdzięczają swe zasoby kolekcjom osób prywatnych oraz zakupom finansowanym przez nie lub przez ich przedsiębiorstwa. Tak na przykład w Stanach Zjednoczonych kolekcjonera uważa się za potencjalnego dobroczyńcę, który sprowadza do swego kraju dzieła sztuki lub pamiątki przeszłości i który może sprawić, by w nim pozostały, który, inaczej mówiąc, może obdarzyć własny kraj instytucją zarazem wychowującą i twórczą, jako że każde lub prawie każde muzeum staje się jednocześnie biblioteką, miejscem wystaw, projekcji, wykładów, ośrodkiem wydawniczym i – z tych właśnie względów – terenem spotkań i odnawiania się tkanki społecznej.

8 Nie trzeba zresztą podróży do Stanów Zjednoczonych, by odnaleźć świadomość kulturowej roli kolekcjonerów. Wystarczy przekroczyć granicę Włoch. Kraj ten bowiem, długo pozbawiony państwa narodowego, był od XV wieku ziemią wybraną indywidualnych zbieraczy, z których wielu bardzo wczesnie udostępniło publiczności własne zbiory. We Włoszech można też najlepiej odsłonić rolę kolekcji prywatnych w długim okresie dziejów dla dojrzewania patriotyzmów miejskich oraz świadomości narodowej – i zrozumieć, że miały one znaczenie wyraźnie polityczne, ponieważ wywierały wpływ, choć niewidzialny, ale realny, na życie zbiorowe. To samo dotyczy francuskich muzeów publicznych. Nie mogłyby one jednak pozwolić sobie na szeroką dostępność, a więc tanie bilety wstępu, a zarazem na modernizację obiektów i konserwację dzieł, na zakupy stale aktualizujące ich zbiory współczesne bez pomocy państwa, to znaczy obywateli płacących podatki. Ale nie mogłyby one również pozwolić sobie na to wszystko bez kolekcji prywatnych, które są ich niezastąpionym dopełnieniem, o tyle, o ile pomagają im śledzić przemiany smaku i przewidywać ich kierunki w przyszłości.

Głośne zachwyty i pogardliwe wypowiedzi, komentarze – kolekcje wywoływały je od początku swego istnienia. Grecy jako pierwsi w kulturze Zachodu zaczęli sporządzać opisy swoich zbiorów. W opisach tych – i późniejszych – brzmią jeszcze głosy podziwu oglądających. Inwentarze, często bardzo obszerne, przechowały pamięć o skarbcach kościołów oraz skarbcach średniowiecznych władców; mówi się tam o wielu przedmio-

par chaque chef de famille.

CURIEUSEMENT. adv. D'une maniere curieuse, exacte. Il a observé *curieusement* tout le cours de la Comete. Il a lû ce Livre fort *curieusement*, pour en observer tous les défauts, tous les beaux endroits.

CURIEUX, EUSE, adj. & subst. Celuy qui veut tout sçavoir, & tout apprendre. Tous les hommes ont un desir *curieux* de sçavoir l'advenir. Il se prend quelquefois en mauvaïse part. C'est un indiscret qui est *curieux* de sçavoir les secrets d'autruy, qui decachette les lettres. Il ne faut point être *curieux* d'apprendre les affaires des Princes, quand ils les cachent. Cervantes a écrit l'Histoire du *Curieux* impertinent, qui vouloit esprouver si sa femme luy étoit fidelle.

CURIEUX, se dit en bonne part de celuy qui a desir d'apprendre, de voir les bonnes choses, les merveilles de l'art & de la nature. C'est un *curieux* qui a voyagé par toute l'Europe, un *curieux* qui a feuilleté tous les bons Livres, tous les Livres rares. C'est un Chymiste *curieux* qui a fait de belles experiences, de belles descouvertes.

CURIEUX, se dit aussi de celuy qui a ramassé les choses les plus rares, les plus belles & les plus extraordinaires qu'il a pû trouver, tant dans les arts que dans la nature. C'est un *curieux* de Livres, de medailles, d'estampes, de tableaux, de fleurs, de coquilles, d'antiquitez, de choses naturelles.

CURIEUX, se dit encore de la chose rare qui a été ramassée, ou remarquée par l'homme *curieux*. Ce Livre est *curieux*, c'est à dire, est rare, ou contient bien des choses singulieres, que peu d'hommes sçavent. Ce secret est *curieux*. Cette experience, cette remarque est *cu-*

rieux on le suspend au dessus du maître autel. On l'appelle en Latin *custodia*.

CUSTODE, se dit aussi des rideaux qui sont dans quelques Eglises à costé du grand autel, & qui y servent d'ornemens: & même on appelle quelquefois ainsi les rideaux des lits des particuliers.

On appelle aussi *Custodes*, quelques Superieurs de certains Ordres de Religieux, comme Capucins, Cordeliers & autres.

On dit aussi, Donner le foiet sous la *custode*, c'est à dire, en secret & dans la prison, *sub custodia*, pour espargner au criminel la honte du supplice public.

CUSTODI NOS, f. m. Terme Latin dont se sert la Jurisprudence Canonique, en parlant d'un Confidentiaire qui est Titulaire d'un Benefice, & qui preste son nom à un autre pour en recueillir les fruits, qui est presté aussi de luy en donner la resignation toutes fois & quantes qu'on la luy demandera.

C U T.

CUTICULE, f. f. Terme de Medecine, qui se dit de la petite peau qui couvre le cuir. On l'appelle autrement *epiderme*.

C U V.

CUVEE, f. f. Grand vaisseau de bois où on jette la vendange, où on la foule pour en tirer la mere goutte du vin. On tient que la *cuve* de Clervaux tient quatre cents muids. Ce mot vient de *cupa*. Nicod. Mais Menage après Saumaïse observe que ce mot de *cuve* vient bien de

Z z z 2

cupa

tach, które dotrwały, rzecz zadziwiająca, aż do naszych czasów. Od XV wieku wreszcie, wraz z powstaniem kolekcji prywatnych typu nowożytnego, mnożą się bardzo skądinąd różnorodne publikacje, poświęcone im w całości lub częściowo: przewodniki dla zwiedzających, amatorów i zbieraczy (*curieux*); relacje z podróży; opisy gabinetów osobliwości, pinakotek i prywatnych muzeów, często pióra samych właścicieli; żywoty artystów; dzieła lokalnych historyków; badania starożytników i erudytów; prace z historii naturalnej; listy, publikowane często za życia autorów; katalogi aukcyjne od początku XVII wieku; i wreszcie, od lat sześćdziesiątych tegoż stulecia, artykuły w czasopiśmie. Jednocześnie w archiwach gromadzi się inwentarze sporządzane po śmierci właścicieli i inne dokumenty dotyczące rynku sztuki.

W XVIII wieku handlarze dzieł sztuki chwytają za pióro, by dawać rady dotyczące wyboru i układu kolekcji, pisać traktaty na temat handlu osobliwościami i aukcji lub wydawać podręczniki na użytek zbieraczy. Wtedy też nastaje czas historyków i krytyków sztuki; niekiedy wspominają oni kolekcje przy okazji omawiania dzieł, które w nich oglądali, niekiedy przedstawiają ich dość szczegółowy wizerunek. Później będą ogłaszać ich monografie, monografie różnych kategorii zbieranych obiektów, żywoty kolekcjonerów, dzieje kolekcji i muzeów w poszczególnych miastach i krajach, badania rynku sztuki. Nieliczni podejmą się nawet zarysowania całościowych ujęć problematyki. Ich tropem wszystkimi tymi drogami podążą historycy nauk, przede wszystkim nauk o ziemi i nauk biologicznych.

Wiele jednak spośród tych tak licznych prac traktuje w istocie o poszczególnych dziełach sztuki, najczęściej obrazach; odtwarzane są w nich zmienne koleje losu tych dzieł między momentem powstania a okresem znanej już ich historii. W tym celu poszukuje się wszelkich śladów, które te dzieła pozostawiły, identyfikuje kolejnych właścicieli, określa ceny, jakie za nie płacono, i działania konserwatorskie, jakim je poddawano, wraz z ich kontekstem kulturowym i technologicznym. Jeśli bada się pod tym kątem kolekcje, to niekiedy zapewne w celu odsłonięcia ich swoistego charakteru, jednak przede wszystkim dlatego, że przechowały one jeden lub kilka obiektów podniecających uwagę historyka. Z podobnych założeń wychodzą także ci wydawcy inwentarzy i katalogów, którzy wydobywają z nich to jedynie, co dotyczy dzieł sztuki, a często wręcz tylko arcydzieł, i pomijają resztę: osobliwości, starożytności, monety, przedmioty naturalne. Tak okaleczone edycje źródeł stają się obecnie na szczęście coraz radsze, nie należą jednak całkowicie do przeszłości.

Inny, ważniejszy kierunek badania kolekcji prowadzi do odtwarzania smaku ich właścicieli, objawiającego się w wyborze przedmiotów,

które usiłowali zgromadzić. Kolekcje nie są zresztą jedynym tego smaku przejawem. Wyraża się on także w zamówieniach składanych artystom oraz w dekoracji wnętrz i dekoracji zewnętrznej: w elementach architektury, obrazach, freskach, stiukach, rzeźbach, meblach, tkaninach, ceramice i tym podobnych. Dlatego też odtwarzanie smaku prowadzi często do zacierania granicy między kolekcją a dekoracją, co z kolei zubaża zespół pytań zadawanych źródłom: pomija się wówczas fakty dotyczące sposobu eksponowania obiektów, znaczenia, jakie się im nadaje, widzów dopuszczanych do oglądania zbiorów.

Taki punkt widzenia odrzuca jako nieważne wszystko to, czego nie można zinterpretować jako przejawu smaku. Smak jest wówczas przedstawiony w oderwaniu od postawy wobec przeszłości, uczuć religijnych czy patriotycznych, zainteresowań naukowych. Zostaje sprowadzony do zespołu preferencji przyznawanych pewnym propozycjom artystycznym, zamknięty, często za cenę jawnego anachronizmu, w sferze „estetycznej” i w dodatku ujęty wyłącznie jako właściwość indywidualna. Bywa, że nie porównuje się z tego punktu widzenia badanego zbieracza z innymi, żyjącymi w tym samym kraju i czasie, w celu zestawienia, o ile to możliwe, zróżnicowań smaku z różnicami pokoleniowymi, klasowymi, różnicami poziomu kultury i poglądów religijnych, ideologicznych, politycznych. Bywa nawet, i nie jest to wyjątkowe, że sam historyk mianuje się niejako arbitrem dobrego smaku i osądza badane kolekcje wedle własnych upodobań. Nie trzeba dodawać, iż czyniąc tak, pozbawia się jakiegokolwiek możliwości zrozumienia wyborów tych, których historię ma rzekomo pisać.

Dopóki badanie kolekcji ujmuje je bądź jako miejsca przechowywania dzieł, bądź jako przejawy osobistego smaku, zachowuje nieuchronnie charakter pomocniczy. Kolekcje, choć dostarczają badaniu przedmiotu, interesują badacza tylko o tyle, o ile ich analizowanie pozwala rozwiązywać zagadki z innych dziedzin. Badanie takie nie jest bynajmniej nieuprawnione, byle tylko pamiętać, że choć kolekcje przechowują dzieła i ujawniają smak jednostek, te dwie funkcje nie są jedynymi, jakie pełnią, pozwalają więc na zaledwie częściowe ich zrozumienie. Podobnie jest oczywiście dopuszczalne badanie wyłącznie kolekcji artystycznych lub kolekcji naukowych albo kolekcji historycznych dla celów historii sztuki, historii nauk albo historii samej historii. Pod warunkiem jednak, by czyniąc tak, było się świadomym, że zjawisko wielowymiarowe widzi się wówczas tylko od jednej z jego stron, niekiedy sztucznie wyizolowanej, i że podejmuje się zatem ryzyko pominięcia rzeczy ważnych. Wybierając bowiem spośród kolekcji jednego miasta, regionu czy kraju, w określonej epoce jego dziejów, kolekcje znamienne z przy-

jętego punktu widzenia, uwzględnia się tylko te ich cechy, które odpowiadają na stawiane pytania. Te zaś przeważnie są przejmowane z tradycji naukowej i nie wynikają z refleksji teoretycznej nad kolekcją jako faktem antropologicznym. Pojawia się wówczas niebezpieczeństwo podzielenia przedmiotu badań nie tyle wedle właściwej mu budowy, ile raczej zgodnie z granicami kompetencji poszczególnych dyscyplin, a co za tym idzie – okaleczenia go tak dotkliwie, że ztraci swoją tożsamość.

Rozprawy zebrane w tym tomie stanowią wynik poszukiwań prowadzonych od niemal dwudziestu lat i proponują widzenie kolekcji z perspektywy odmiennej od zarysowanych wcześniej. Kolekcja, ujmowana tu jako instytucja współrozciągła z człowiekiem w czasie i w przestrzeni, wyrasta z zachowania *sui generis*, które polega właśnie na tworzeniu kolekcji; jej podstawową rolą, na którą nakładają się wszystkie inne, jest zapewnienie więzi między tym, co niewidzialne, a tym, co widzialne. Postawa taka ma wymiar geograficzny: rozmieszczenie przestrzenne kolekcji jest przecież powiązane z umiejscowieniem ośrodków religijnych, organizacją polityczną, kierunkami wymiany artystycznej, umysłowej i gospodarczej. Ma także wymiar społeczny: kolekcje są dostępne przeważnie tylko publiczności określonej według pewnych kryteriów, a ich zawartość i charakter są uzależnione od statusu kolekcjonerów, od miejsca, jakie zajmują w hierarchii władzy, od prestiżu, wykształcenia i bogactwa. Jest wreszcie wymiar gospodarczy, szczególny przypadek poprzedniego: jako przedmioty kosztowne, materializacje wartości, składniki kolekcji uczestniczą w wymianie darów, ale ulegają również sprzedaży i kupnu, grabieży i kradzieży, tak że w społeczeństwach cywilizowanych, gdziekolwiek pojawiają się kolekcjonerzy, znajdujemy także w ich bezpośrednim sąsiedztwie złodziei i kupców. Osobnym tematem jest historia zachowań ludzkich, które polegają na tworzeniu kolekcji, gdyż granica między niewidzialnym a widzialnym przesuwa się w czasie i pojawiają się przedmioty nienależące do żadnej z tych kategorii, jak na przykład przedmioty dostępne jedynie dzięki obserwacji oraz przedmioty dostępne dzięki rekonstrukcji historycznej. Wyraża się to w zmianach zawartości kolekcji, miejsc społecznych, gdzie się one gromadzą, kontekstu tworzonych dla każdej kategorii przedmiotów przez przedmioty należące do innych kategorii z jednej strony, z drugiej zaś – przez język używany do ich opisu, sposobu ich eksponowania, ich publiczności, postaw zajmowanych wobec nich przez tych, którzy je pokazują, i przez tych, którzy je oglądają.

Kolekcje stanowią więc dla nas dziedzinę *sui generis*, której dzieje nie pokrywają się z dziejami sztuki ani z dziejami nauk, ani z dziejami

historii. Dzieje te są – czy raczej powinny być – samodzielną gałęzią historii, skupioną na przedmiotach niosących znaczenia, na semioforach, ich wytwarzaniu, ich krążeniu i ich „konsumowaniu”, które dokonuje się, poza wyjątkowymi przypadkami, za pośrednictwem samego wzroku i nie powoduje w związku z tym ich fizycznego niszczenia. Historia wytwarzania semioforów spotyka jednak historię sztuki, nauki i historii, semioforami bowiem są najoczywiściej dzieła sztuki, jak również wytwory przyrody, przedmioty egzotyczne czy relikty przeszłości. Historia obiegu semioforów spotyka historię gospodarczą, tam zwłaszcza, gdzie zajmuje się powstawaniem i rozwojem rynku semioforów. Historia „konsumpcji” wreszcie spotyka historię umysłowości i historię społeczną, pierwszą wówczas, gdy studiuje sposoby klasyfikowania przedmiotów i nadawane im znaczenia; drugą – gdy zajmuje się tymi, którzy je pokazują, i tymi, którzy przychodzą je oglądać. Umieszczona na skrzyżowaniu wielu dróg, historia kolekcji jawi się więc jako jedna z uprzywielejewanych odmian historii kultury.

Pierwszy rozdział tego zbioru szkicuje ogólną teorię kolekcji jako faktu antropologicznego; ostatni dotyczy przekształcania się kolekcji prywatnych w muzea publiczne. Budują one więc, zwłaszcza ten pierwszy, podstawy teoretyczne stanowiska prezentowanego w pozostałych rozdziałach, traktujących o różnorodnych wymiarach dziejów kolekcji między XVI a końcem XVIII wieku, głównie w Paryżu i na terytorium dawnej Republiki Weneckiej.

Do oglądu tego samego przedmiotu zostaną więc użyte na przemian teleskop i mikroskop, gdyż panoramiczną wizję fenomenu kolekcji, od paleolitu do naszych czasów, uzupełniają studia szczegółowe, niekiedy nawet drobiazgowo, skupione na kolekcjach jednego regionu, jednego miasta lub jednej osoby. W ten sposób usiłowaliśmy uniknąć podwójnego niebezpieczeństwa – pustych uogólnień z jednej strony, a gromadzenia nic nieznaczących faktów z drugiej.

Rozprawy tu przedstawiane powstały między rokiem 1974 a 1983. Niektóre z nich nie były nigdy publikowane po polsku. Te, które były, są niekiedy trudno dostępne. Ich zebranie w jednym tomie pomoże, mam nadzieję, coraz liczniejszym badaczom historii kolekcji. Jeżeli książka ta przyczyni się do lepszego wyodrębnienia tej dziedziny badań, jeżeli ukaże jej doniosłość dla historii i teorii kultury, jeżeli oznakuje drogi, które przez nią prowadzą, i uwidoczni bogactwa, które ona zawiera – osiągnie swój cel.

Lipiec 1986

1. Kolekcja: między światem widzialnym a niewidzialnym

Gdybyśmy usiłowali zinwentaryzować zawartość wszystkich muzeów i zbiorów prywatnych, podając tylko raz nazwę każdej kategorii przedmiotów, które się w nich znajdują, nie starczyłoby zapewne grubej książki. W samym Paryżu jest podobno sto pięćdziesiąt muzeów. Są wśród nich oczywiście muzea sztuki, sławne w całym świecie, ale także muzea wojska; myślistwa i przyrody; kina; falsyfikatów; wolnomularstwa; historii Francji; historii naturalnej; człowieka; lunet i starych okularów; marynarki; instrumentów muzycznych; fonografu i słowa; ślusarstwa; gastronomii; techniki... A w kolekcjach indywidualnych spotykamy najbardziej niespodziewane przedmioty, niekiedy tak pospolite, że aż niegodne, jak mogłoby się zdawać, najmniejszej uwagi: w jakimś polskim mieście pewna starsza pani gromadzi bibułki służące do owijania pomarańcz, cytryn i grapefruitów. Można więc stwierdzić, bez większego ryzyka błędu, że każdy przedmiot naturalny znany ludziom i każdy wytwór człowieka bez względu na swą dziwaczność jest obecny w jakimś muzeum lub w jakiejś kolekcji prywatnej. Jak wobec tego określić w sposób ogólny, nie ulegając pokusie prostego wyliczania, to zjawisko, złożone z tak licznych i tak niejednorodnych elementów? Co stanowi o ich pokrewieństwie?

Lokomotywy i wagony zebrane w muzeum kolejnictwa nie przewożą ani pasażerów, ani towarów. Miecze, działa i strzelby złożone w muzeum wojska nie służą do zabijania. Narzędzia i stroje przechowywane w kolekcji czy w muzeum etnograficznym nie uczestniczą w pracach i życiu społeczności chłopskich czy miejskich. I jest tak z każdą rzeczą trafiającą do tego dziwnego świata, z którego użyteczność zdaje się raz na zawsze wygnana. Nie można bowiem, bez nadużycia językowego, rozciągać pojęcia użyteczności tak, by przypisać ją przedmiotom wystawionym jedynie do oglądania: zamkom i kluczom, które nie zamykają ani nie otwierają żadnych drzwi; maszynom, które niczego nie produkują; zegarom i zegarkom, od których nikt nie oczekuje właściwej godziny. Nawet jeśli w poprzednim wcieleniu miały one określoną użyteczność, tracą ją jako obiekty muzealne albo składniki kolekcji. Upodabniają się w ten sposób do dzieł sztuki, pozbawionych celowości użytkowej, gdyż wytwarzanych dla zdobienia osób, pałaców, świątyń, mieszkań, ogrodów, ulic, placów i cmentarzy. O eksponatach kolekcji czy muzeum nie można jednak powiedzieć, że znalazły się tam, by dekorować.

Dekorowanie za pomocą obrazów i rzeźb oznacza przecież przełamywanie monotonnej pustki już postawionych ścian, które należy przyjemnie urozmaicić. W muzeach i wielkich kolekcjach prywatnych natomiast to ściany właśnie wznosi się bądź dostosowuje, by odpowiednio eksponować dzieła. Zresztą nawet skromniejsi zbieracze budują gabloty, sporządzają pudła lub albumy i starają się na wszelkie sposoby wygospodarować miejsce dla swoich zbiorów. Wszystko to zdaje się służyć jednemu tylko celowi: gromadzeniu przedmiotów, by następnie wystawić je do oglądania.

Chociaż składniki kolekcji albo muzeum, całkowicie bezużyteczne, nie zdobią nawet wnętrz, w których się je pokazuje, są jednak otoczone opieką. By zmniejszyć do minimum niszczące działanie czynników fizycznych i chemicznych, poddaje się uważnej kontroli takie zmienne, jak światło, wilgotność, temperatura, zanieczyszczenie powietrza i tak dalej. Przedmiotom uszkodzonym przywraca się, jeśli to tylko możliwe, ich wygląd pierwotny. Ekspozycje wystawia się tak, by utrudnić albo całkiem wykluczyć kontakt z nimi inny niż wzrokowy. Wysoka wartość obiektów kolekcji czy muzeów objawia się także w istnieniu rynku, który nimi obraca i gdzie osiągają one często ceny niemal astronomiczne. Gdy 29 listopada 1974 roku w paryskim Palais Galliera sprzedano autoportret Rembrandta za sumę 1 100 570 franków, jeden z fachowych dziennikarzy uznał ją za absurdalnie małą¹. Oprócz tego oficjalnego rynku istnieje też rynek podziemny, gdzie krążą przedmioty skradzione w kolekcjach prywatnych bądź muzeach. W jednym tylko roku 1974 łupem złodziei padło 4785 płócien wielkich mistrzów². A przecież kradnie się nie tylko arcydzieła, lecz również przedmioty może mniej drogie, ale posiadające ogromną wartość w oczach zbieraczy. Toteż wielkim problemem jest dla nich, podobnie zresztą jak dla kustoszy muzeów, zabezpieczenie ekspozycji przed złodziejami. Zakłada się całe systemy ochrony, a symbolem tych starań może być obecność komisariatu policji w paryskim Grand Palais, gdzie odbywają się wystawy najcenniejszych dzieł. Kolekcjonerzy i kustosze zachowują się jak strażnicy skarbów.

W tym świetle wydaje się dziwne, że pewne skarby pozwala się oglądać, w przeciwieństwie do tych, które spoczywają w sejfach i pancernych kasach banków. Jeszcze dziwniejsze jest to, iż właściciele tych skarbów bardzo często nie mają z nich korzyści. Oczywiście znane są kolekcje gromadzone w celach wyłącznie spekulacyjnych. Jest też prawda, że kolekcje prywatne są przeważnie wyprzedawane po śmierci ich autorów, przynosząc pieniądze spadkobiercom. Ale nie dzieje się tak zawsze; można wymienić dziesiątki kolekcji, przekształconych następnie w muzea. Oto kilka przykładów: muzea Cognacq-Jay, Jacquemart-André



Ferrante Imperato, il. z: tegoz, *Historia naturale*, Venezia 1672.

i Nissim de Camondo w Paryżu, muzeum Ariana w Genewie, muzea Lázaro Galdiano w Madrycie i Federico Marés w Barcelonie, fundacja Peggy Guggenheim w Wenecji, Gardner House w Bostonie i Frick Collection w Nowym Jorku. Nie można więc traktować tworzenia kolekcji jako zwyczajnego inwestowania. Tym mniej można tak traktować muzea. Przedmioty stanowiące ich własność są bowiem z zasady niezbywalne; nawet w wypadku ciężkich trudności finansowych nie próbuje się ich sprzedawać. Jedynym znanym w XX wieku wyjątkiem była sprzedaż obrazów leningradzkiego Ermitażu przez rząd sowiecki w latach 1929–1937³. Nawet muzea zastrzegające sobie prawo sprzedaży niektórych posiadanych dzieł, na przykład Museum of Modern Art w Nowym Jorku, czynią to tylko w celu nabycia innych, pozwalających rozszerzyć zakres stylów i tendencji reprezentowanych w ich zbiorach. Nie zadowolając się ograniczonym w czasie przetrzymywaniem przedmiotów poza obiegiem, jak to czynią prywatni kolekcjonerzy, muzea próbują zatrzymać je na zawsze.

Świat zbiorów prywatnych i muzeów publicznych zdaje się odznaczać nieograniczoną różnorodnością. Poczynione dotąd uwagi, choć tylko szkicowe, pozwalają wszelako dostrzec jego jednolitość, odsłonić to, co wspólne licznym i wielorakim przedmiotom, które gromadzą się u osób prywatnych i w miejscach publicznych. Pozwalają opisać instytucję, którą mamy się tu zająć: kolekcję, to znaczy każdy zespół przedmiotów naturalnych lub wytworów działalności ludzkiej, utrzymywanych czasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, poddanych szczególnej opiece w miejscu zamkniętym, przystosowanym do tego celu i wystawionych do oglądania. Widać od razu, że definicja ta ma charakter ściśle opisowy. Widać też, że warunki, jakie musi spełniać zespół przedmiotów, aby mógł być określony jako kolekcja, wykluczają ekspozycję ich w związku z krążeniem lub produkcją dóbr materialnych; wykluczają także wszystkie zbiory przedmiotów powstałe za sprawą przypadku oraz te, które nie są wystawione do oglądania, jak na przykład ukryte skarby, niezależnie od ich rodzaju. Warunki te spełniają natomiast nie tylko muzea i kolekcje prywatne, lecz również biblioteki i archiwa. Trzeba tu dodać, by już do tego nie wracać, że archiwa powinno się odróżniać od składnic akt, te bowiem należą do obszaru czynności gospodarczych i administracyjnych. Tak właśnie archiwa są określane przez specjalistów, widzących w nich „instytucję powołaną do zapewnienia bezpieczeństwa, gromadzenia, klasyfikowania, konserwowania, przechowywania i udostępniania dokumentów, które, choć straciły swoją dawną użyteczność bieżącą i z tego względu uznane są za zbędne w biurach i składnicach akt, zasługują mimo to na zachowanie”⁴. Przy-

padek bibliotek jest bardziej skomplikowany. Zdarza się przecież, że książki bywają traktowane jak przedmioty; dzieje się tak wówczas, gdy zbierane są piękne oprawy, dzieła ilustrowane i tak dalej. W takim wypadku problem nie istnieje, podobnie jak wtedy, gdy biblioteka pełni funkcję archiwum albo gdy zawiera jedynie literaturę rozrywkową. Są jednak biblioteki gromadzące wyłącznie książki przeznaczone do użytkowania wiadomości pomocnych w działalności gospodarczej; tego rodzaju bibliotek nie można zatem utożsamiać z kolekcjami.

Pozostawmy na razie biblioteki i archiwa; wrócimy do nich później. Później podejmiemy też problem współlistnienia w naszych społeczeństwach dwóch typów kolekcji: kolekcji prywatnej i muzeum. Aby wykroczyć poza opis, który pozwala zdefiniować kolekcję, ale który niczego więcej nie da, należy wydobyć na jaw paradoks, tkwiący *implicite* w podanej przez nas definicji. Paradoks zaś jest taki: z jednej strony składniki kolekcji utrzymywane są czasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, z drugiej zaś otoczone są szczególną opieką, z czego wynika, że uchodzą za cenne. I zaiste są takie, ponieważ każdemu z nich odpowiada pewna suma pieniędzy. Paradoks polega więc na tym, że posiadają one wartość wymienną, nie mając wartości użytkowej. Nie można przecież przypisywać im wartości użytkowej, jako że kupuje się je nie po to, by się nimi posługiwać, ale by wystawić je do oglądania. Można, rzecz jasna, widzieć i w tym także swoistą użyteczność, ale wówczas ryzykujemy, że termin ten przestanie cokolwiek znaczyć. Zapewne można używać każdego przedmiotu na różne sposoby. Należy jednak, jak się zdaje, utrzymać rozróżnienie między wszystkimi sposobami czynienia z niego użytku, łącznie z najbardziej zaskakującymi, a tym szczególnym sposobem odnoszenia się doń, który polega wyłącznie na jego oglądaniu. A przecież właśnie do tego przeznaczony jest każdy przedmiot kupowany do kolekcji, a zabiegi, jakim ewentualnie się go poddaje (odtworzenie pierwotnego stanu, konserwacja i tak dalej), mają na celu to tylko, by nadać mu korzystniejszą postać. Nie zapominajmy, iż nawet dzieła sztuki, wchodząc w skład kolekcji czy do muzeum, tracą swą wartość użytkową, jeśli można uznać za nią zdolność dekorowania. Odtąd bowiem już do tego nie służą. Można więc przyjąć za dowiedzione, że przedmioty stające się składnikami kolekcji lub muzeum nie mają wartości użytkowej, zachowując wartość wymienną. Skąd jednak wobec tego pochodzi ich wartość wymienna? Albo, innymi słowy, dlaczego uważa się je za cenne?

Na pytanie to odpowiada się, przywołując różne argumenty, często czerpane ze swego rodzaju prymitywnej psychologii, która postuluje to, czego jej potrzeba; mówi się na przykład o instynkcie posiadania lub o pociągu do gromadzenia, które miałyby być właściwe jeśli nie wszystkim

ludziom, to przynajmniej wszystkim ludziom cywilizowanym, bądź też niektórym tylko jednostkom. Mówi się także, co brzmi poważniej, iż pewne przedmioty kolekcji dostarczają przyjemności estetycznej. Inne z kolei, zresztą mogą to być te same, pozwalają zdobywać wiedzę historyczną lub naukową. Wreszcie zauważa się, że fakt ich posiadania nadaje prestiż, ponieważ dowodzą one smaku ich nabywcy lub jego wyższych zainteresowań intelektualnych, lub bogactwa i szczodrości, lub wszystkich tych przymiotów naraz. Nic więc dziwnego, wywodzi się dalej, że zdarzają się osoby pragnące posiadać takie przedmioty i skłonne dla osiągnięcia tego celu poświęcić część własnego majątku; nie też dziwnego, że istnieją inne, które nie mogąc zdobyć ich na własność, chcą przynajmniej mieć prawo je oglądać. Stąd popyt; nadaje on wartość przedmiotom, które są potencjalnymi składnikami kolekcji, i doprowadza do powstania rynku. Stąd również nacisk na państwo, ażeby tym, którzy nie mogą kupić ani przyjemności estetycznej, ani wiedzy historycznej i naukowej, ani prestiżu, umożliwiło dostęp do tych dóbr przez oglądanie.

Przytoczonego wyjaśnienia nie należy lekceważyć. Nie sposób jednak się nim zadowolić. Nie tylko dlatego, że nie wiemy, czym jest przyjemność estetyczna, dlaczego ludzie chcą zdobywać wiedzę historyczną i naukową i co jest podstawą prestiżu, który nadaje posiadanie pewnych przedmiotów. Nawet gdybyśmy znali odpowiedzi na wszystkie te pytania, pozostawałoby jeszcze jedno, którego do tej pory nie postawiliśmy, a które dotyczy obecności kolekcji w społeczeństwach różnych od naszego. Wystarczy przecież znaleźć kolekcje w kontekstach innych niż te, w jakich występują kolekcja prywatna i muzeum, by cytowane wcześniej wyjaśnienie, choćbyśmy nawet pojęli je i przyjęli, nie dawało się zastosować. Mogłoby ono wtedy, w najlepszym wypadku, przylegać tylko do lokalnej odmiany ogólniejszego zjawiska; w najgorszym zaś byłoby nie-trafne i okazałoby się jedynie wtórną racjonalizacją zachowania, które polega na przypisywaniu wartości składnikom kolekcji, a którego prawdziwych pobudek nie znamy. Żeby ustalić, jak się rzeczy mają, trzeba więc wyjść poza granice naszego społeczeństwa i poszukać kolekcji gdzie indziej.

Kolekcja kolekcji

Znajdujemy je bez trudu. Zespoły przedmiotów naturalnych lub wytworzonych, utrzymywane tymczasowo lub trwale poza obszarem czynności gospodarczych, otoczone szczególną opieką i wystawione do oglądania, gromadziły się w grobowcach i świątyniach, w pałacach królów i siedzibach prywatnych. Przyjrzyjmy się im bliżej.