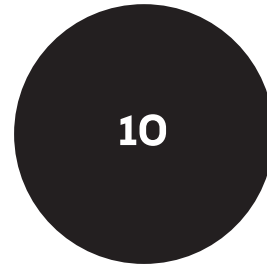




INSTYTUT
KULTURY
POLSKIEJ



Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej.

tytuł:

Kompleks wystawienniczy

autor:

Tony Bennett

źródło:

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

odsyłacz:

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/313/613>

wydawca:

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

Tony Bennett

Kompleks wystawienniczy

przełożyła Małgorzata Szubartowska

Poddawszy refleksji Foucaultowską analizę szpitala psychiatrycznego, kliniki i więzienia jako instytucjonalnych artykulacji relacji władzy i wiedzy, Douglas Crimp stwierdza, że „istnieje jeszcze jedna tego typu instytucja zamknięcia – muzeum – i jeszcze jedna dyscyplina – historia sztuki – które nadają się do tego, by analizować je w kategoriach proponowanych przez Foucaulta”¹.

Crimp ma niewątpliwie rację, jednak przyjęte przez niego założenia w mylący sposób zawężają problem.

Pojawienie się muzeum sztuki było bowiem ściśle związane z wyłonieniem się szeregu różnorodnych instytucji – muzeów historycznych i przyrodniczych, dioram i panoram, wystaw narodowych, a później również międzynarodowych, pasaży i sklepów – które funkcjonowały jako powiązane ze sobą ośrodki rozwoju i obiegu nowych dyscyplin (historii, biologii, historii sztuki, antropologii) oraz ich dyskursywnych wytworów (przeszłość, ewolucja, estetyka, Człowiek), a także jako miejsca rozwoju nowych technologii widzenia. Co więcej, o ile tworzyły one zbiór przecinających się relacji instytucjonalnych i dyscyplinarnych, które z powodzeniem można rozpatrywać jako szczególne formy władzy i wiedzy, o tyle twierdzenie, że należy je interpretować jako ośrodki zamknięcia jest kuriozalne. Taka teza zdaje się sugerować, jakoby wcześniej dzieła sztuki przemierzały europejskie ulice na wzór statku szaleńców z *Historii szaleństwa* Foucaulta albo że okazy geologiczne i przyrodnicze dawniej wystawiano na widok publiczny niczym skazańców na szafocie, a nie ukrywano w *studioli* książek czy też udostępniano wyłącznie ograniczonej socjocie w arystokratycznych gabinetach osobliwości. Muzea może i izolowały obiekty w czterech ścianach, ale w XIX wieku ich drzwi otwarto dla szerokiej publiczności – tego świadka, którego obecność należy uznać za równie istotną dla takiej demonstracji władzy, jak wcześniej obecność widzów podczas osiemnastowiecznych ceremonialnych kaźni.



Gabinet osobliwości Ole Worma (1588–1655), ryc. 1655. Museum Wormianum

Są to zatem nie tyle instytucje zamknięcia, ile wystawiennicze, które tworzą kompleks relacji władzy i dyscypliny, a umieszczenie ich w kontekście Foucaultowskiego „archipelagu karceralnego” mogłoby okazać się bardziej owocne niż zrównanie obu zjawisk. Mechanizm, który śledzi Foucault w *Nadzorować i karać* polega bowiem na tym, że zarówno przedmioty, jak i ciała – szafot i ciało skazańca – które dawniej były integralną częścią publicznego spektaklu władzy, stopniowo, w miarę jak wymierzanie kary przybierało formę aresztu, zaczęły znikać z widoku publicznego. Ciało skazańca, znajdujące się już poza publiczną dramaturgią władzy, zostaje uwikłane w uwewnętrznioną sieć relacji władzy. Ciało, podporządkowane wszechobecnym formom nadzoru, które bezpośrednio trafiały doń z przestaniem władzy, by uczynić je podatnym, przestało odgrywać rolę powierzchni, na której w imieniu suwerena zapisywano przestrogi czytelne dla innych:

W miejsce szafotu, gdzie ciało skazańca wystawiane było na rytualne przejawy potęgi władcy, w miejsce teatru karnego, gdzie przedstawienie kary miało być nieustannie odgrywane ciału społecznemu, pojawiła się wielka konstrukcja architektoniczna, zamknięta, złożona i zhierarchizowana, która wtapia się bezpośrednio w ciało aparatu państwowego².

Z kolei instytucje wchodzące w skład „kompleksu wystawienniczego” uczestniczyły w przekazywaniu obiektów i ciał z zamkniętych, prywatnych przestrzeni, w których je wcześniej pokazywano (lecz jedynie ograniczonej liczbie widzów) na coraz bardziej otwarte i publiczne areny, gdzie za pomocą reprezentacji, którym były podporządkowane, się nośnikami zapisu i transmisji komunikatów władzy (ale innego typu) w obrębie całego społeczeństwa.

Mamy zatem do czynienia z dwoma różnymi typami instytucji wraz z towarzyszącymi im relacjami wiedzy/władzy, których losy w tym względzie toczą się w dwóch przeciwnych kierunkach. A jednak są to jednocześnie losy analogiczne. Kompleks wystawienniczy i archipelag karceralny rozwijają się mniej więcej w tym samym czasie – od końca XVIII do połowy XIX wieku – i w odstępnie około dekady stają się rozbudowanymi artykulacjami zawartych w nich nowych zasad. Otwarcie więzienia w Mettray w 1840 roku jest dla Foucaulta najważniejszym momentem rozwoju systemu penitencjarnego. Dlaczego Mettray? Bo, jak twierdzi Foucault, „jest to forma dyscyplinarna w stanie największego skupienia, model, gdzie koncentrują się wszystkie techniki przymusu wobec zachowań ludzkich spotykane dotychczas

w klasztorze, więzieniu, szkole i regimencie, które posłużyły za model dla przyszłego rozwoju instytucji karceralnych” (s. 355, cyt. zmieniony przez autora). W Wielkiej Brytanii często podobnie postrzega się otwarcie Pentonville Model Prison w 1842 roku. Niemal dziesięć lat później Wielka Wystawa z 1851 roku pogodziła wszystkie dyscypliny i techniki ekspozycji zrodzone z wcześniejszych tradycji muzeów, panoram, wystaw Mechanics’ Institute, galerii sztuki i pasaży. Dokonała w ten sposób ich translacji na formy wystawiennicze, które wywarły głęboki i trwały wpływ na późniejszy rozwój muzeów, galerii sztuki, wystaw i sklepów.

Nie są to też historie całkowicie rozbieżne. Nachodzą one na siebie w pewnych punktach i wówczas dochodzi między nimi do wymiany znaczeń oraz wpływów. Aby jednak właściwie zrozumieć te wzajemne powiązania, należy uściślić zapożyczone od Foucaulta pojęcia, które wprowadza on do badania rozwoju stosunków

wiedzy/władzy w nowożytności. Zespół takich relacji związanych z rozwojem kompleksu wystawienniczego pozwala bowiem zweryfikować pewne nadto ogólnikowe wnioski, które Foucault wyciąga ze swojej analizy systemu penitencjarnego. Podważa to zwłaszcza jego sugestię, że więzienie jedynie udoskonaliło indywidualizujące i normalizujące technologie związane z istnym pleniem się form nadzoru i dyscyplinowania, które rozprzestrzeniły w społeczeństwie nową i wszechobecną polityczną ekonomię władzy. Nie oznacza to, że w kompleksie wystawienniczym nie było miejsca dla technologii nadzoru, a jedynie, że ich uwikłanie w nowe formy spektaklu dało początek bardziej złożonemu i zniuansowanemu, niż dopuszcza to wizja Foucaulta, repertuarowi relacji, za pomocą których sprawowano władzę i przekazywano ją ludności (częściowo także za pośrednictwem niej samej).

Foucaulta zajmuje oczywiście przede wszystkim problem porządku. Rozwój nowych form dyscyplinowania i nadzoru pojmuje on jako, jak mówi Jeffrey Minson, „próbę sprowadzenia nieokiełznanej ludności do zróżnicowanego społeczeństwa”, która jest częścią „historycznego mechanizmu, dążącego do przekształcania wysoce destrukcyjnych konfliktów ekonomicznych oraz politycznych form nieporządku w quasi-techniczne czy moralne problemy zarządzania społeczeństwem”. Mechanizmy te zakładały, jak mówi dalej Minson, że „klucz do społecznego



Isidore-Stanislas Helman (1743–1806[lub 1809]), *Egzekucja Ludwika XVI, 1794*. Za: „Hismag.org”

i politycznego nieposłuszeństwa ludności, a jednocześnie środek do przewyciężenia go, tkwi w tym, że siły porządku są dla ludności »nieprzezrocyste«³. Kompleks wystawienniczy stanowił również odpowiedź na problem porządku, lecz w inny sposób dążył do przekształcenia go w problem kultury – jak podbijać serca i umysły oraz jak dyscyplinować i tresować ciała. Tworzące go instytucje odwróciły wektor aparatów dyscyplinujących, które odtąd dążyły do tego, by siły i reguły stały się widzialne dla ludności – tutaj przeobrażonej w lud, ogół obywateli – a nie odwrotnie. Nie usiłowały namierzyć ciała społecznego po to, by poznać ludność, uczyniwszy ją widzialną dla władzy. Staraly się raczej organizować lekcje poglądowe na temat władzy – władzy polegającej na wystawianiu na widok publiczny przedmiotów i ciał – a w efekcie umożliwić ludziom *en masse*, nie zaś poszczególnym jednostkom, poznawanie, a nie bycie poznawanymi, bycie podmiotami, a nie przedmiotami władzy. Ideał, do którego te instytucje dążyły, polegał na tym, by dać ludziom wiedzę, a tym samym możliwość samorządności; aby – patrząc na siebie z perspektywy władzy – stali się jednocześnie podmiotami i przedmiotami wiedzy, rozumiejącymi władzę i to, co władza wie, a także znającymi siebie (w idealnym przypadku) takimi, jakimi zna ich władza, by uwewnętrzniłi jej spojrzenie jako zasadę samonadzoru, a więc i samorządności.

Proponuję zatem analizę powstania kompleksu wystawienniczego jako zbioru technologii kulturowych mających na celu porządkowanie dobrowolnie samorządnych obywateli. Będę przy tym nawiązywał do teorii Gramsciego na temat etycznej i edukacyjnej funkcji nowoczesnego państwa, aby wyjaśnić związek pomiędzy tym kompleksem a rozwojem mieszczańskiego ustroju demokratycznego. Starając się nie ulec Foucaultowskiej tendencji do chybionych uogólnień, zamierzam jednak czerpać inspiracje z prac autora *Nadzorować i karać*, by naświetlić relacje pomiędzy wiedzą a władzą występujące w technologiach widzenia pod postacią form architektonicznych kompleksu wystawienniczego.

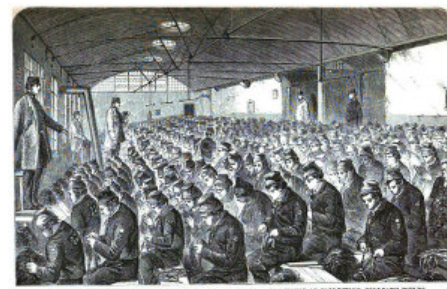
Dyscyplina, nadzór, spektakl

Omawiając pomysły reformatorów systemu karnego z końca XVIII wieku, Foucault stwierdza, że kara, pozostająca „czytelną lekcją” skupioną na ciele winowajcy, w założeniu jest „raczej szkołą niż świętem, nie tyle obrzędem, ile stale otwartą księgą” (s. 132). Dlatego, w przypadku planów zatrudnienia skazanych do prac publicznych, skazaniec miał spłacić dług społeczeństwu po dwakroć: po pierwsze,

wykonując pracę, po drugie, wytwarzając znaki związane zarówno z zyskiem, jak i nieustannym przypominaniem o zależności między zbrodnią i karą:

Na miejsce egzekucji powinny przychodzić dzieci: będą to dla nich lekcje wychowania obywatelskiego. Dorośli zaś odnawiać tam będą od czasu do czasu swoją znajomość prawa. Projektujmy miejsca wykonywania kar jako Ogródki Prawa, gdzie rodziny przychodziłyby w niedzielę (s. 132).

Wraz z rozwojem systemu więziennego karanie poszło w innym kierunku. Zarówno w czasach *ancien régime*'u, jak i w projektach reformatorów z końca XVIII wieku kara stanowiła część publicznego systemu reprezentacji. Oba reżimy działały zgodnie z logiką, że „kara niejawną jest karą w połowie zmarnowaną” (s. 132). Przemiany w więziennictwie sprawiły, że wymierzanie kary zostało przeniesione za zamknięte mury więzienia i zniknęło z widoku publicznego. Miało ono teraz na celu nie tyle produkowanie znaków dla społeczeństwa, ile resocjalizację przestępcy. Karanie nie miało już robić wrażenia na publiczności, lecz obliczone było na doprowadzenie do przemiany zachowania skazańca. Ciało przestępcy przestało być nośnikiem przekazywania znaków władzy i stało się celem technologii dyscyplinarnych, dążących do korekty zachowania przez powtórzenie.



Więźniowie w fabryce paków w londyńskim więzieniu Coldbath Fields (ok. 1864). Skan Google z książki: Henry Mayhew, John Binny, *The Criminal Prisons of London, and Scenes of Prison Life* (1864, s. 301)

Tutaj to ciało i dusza, będące podstawą zachowań, stanowią proponowany przedmiot interwencji karnej. Ta ostatnia ma opierać się już nie tyle na umiejętnej grze przedstawień, ile raczej na rozważnym kierowaniu jednostką. [...] Gdy idzie o wykorzystywane narzędzia, nie ma mowy o grze przedstawień, którą trzeba wzmocnić i puścić w obieg; to rozmaite formy przymusu, schematy wdrażanego i ponawianego zniewolenia. Ćwiczenia, a nie znaki [...] (s. 154).

Chodzi tu nie tyle o samą relację, ile o niektóre ogólne wnioski, które Foucault na jej podstawie formułuje. Analizując „rojenie się mechanizmów dyscyplinarnych”, stwierdza, że technologie dyscyplinarne i formy obserwacji wykształcone wraz z systemem karceralnym – zwłaszcza zasada panoptyzmu, zgodnie z którą

władza widzi wszystko – „mają skłonność do »dezyinstytucjonalizacji«, wychodzenia z zamkniętych twierdz, w których dotąd funkcjonowały i do »swobodnego« obiegu” (s. 253). Te nowe systemy nadzoru, namierzające ciało społeczne po to, by stało się ono poznawalne i podatne na społeczne zarządzanie, oznaczają, zdaniem Foucault, że można mówić jedynie o „formowaniu społeczeństwa dyscyplinarnego w owym ruchu, który wiezie od dyscyplin zamkniętych, swoistych »kwarantann« społecznych, po dający się nieskończenie powielać mechanizm »panoptyzmu«” (s. 259). Zgodnie z przytoczonym przez filozofa afirmatywnie cytatem z Juliusa społeczeństwo „nie jest społeczeństwem spektaklu, ale nadzoru”:

Starożytność była cywilizacją spektaklu. „Udostępnić wielkiej masie ludzi oglądanie niewielkiej liczby przedmiotów” – to zadanie rozwiązywała architektura świątyń, teatrów i cyrków. [...] W społeczeństwie, którego konstytutywnych elementów nie stanowi już wspólnota i życie na forum, ale prywatne jednostki z jednej, a państwo z drugiej strony, relacje może regulować jedynie forma będąca dokładną odwrotnością widowiska: „Przeto współczesności, stale rosnącego wpływu państwa, jego z każdym dniem pogłębiającej się ingerencji we wszystkie szczegóły i wszystkie relacje życia społecznego, przypadało w udziale, aby poszerzać i ulepszać jej oddziaływanie, a przez to wykorzystywanie i wdrażanie do tego wielkiego celu budowy i dystrybucji gmachów służących równoczesnemu nadzorowaniu wielkiej masy ludzi (s. 260).

Spółeczeństwo dyscyplinarne: ta ogólna charakterystyka modalności władzy w nowożytnych społeczeństwach okazała się jednym z najsilniej oddziałujących aspektów prac Foucaulta. To jednak ryzykowne uogólnienie, które wynika z pewnej szczególnej nieuwagi. To, że funkcja demonstrowania władzy – czynienia jej widzialną dla innych – popadła w zapomnienie, nie jest bowiem następstwem tego, że wymierzanie kary przestało być spektaklem⁴. W istocie, jak wskazuje Graeame Davison, Pałac Kryształowy może służyć jako symbol realizacji architektonicznej przeciwstawianej architekturze szpitala psychiatrycznego, szkoły czy więzienia w takim sensie, że jego zadanie polega przede wszystkim na nieustannym wystawianiu rzeczy na publiczny pokaz:

Pałac Kryształowy odwrócił zasadę panoptyczną poprzez koncentrowanie wzroku masy na zbiorze luksusowych towarów. Panoptikon skonstruowano

tak, by każdy mógł być widziany, zaś Pałac Kryształowy tak, by każdy mógł widzieć⁵.

Ta opozycja jest nieco przejaszczona z tego względu, że jedna z innowacji architektonicznych wprowadzonych w Pałacu Kryształowym polegała na ustawieniu relacji pomiędzy zwiedzającymi a eksponatami w taki sposób, by oprócz tego, że wszyscy mogli widzieć, znalazły się tam również punkty obserwacyjne, z których każdy mógł być widziany, przez co doszło do zespolenia spektaklu z nadzorem. Niemniej warto podtrzymać przez chwilę to przesunięcie akcentu, zwłaszcza że jego siła w żadnym razie nie ogranicza się wyłącznie do Wielkiej Wystawy. Nawet pobieżna lektura *The Shows of London* Richarda Alticka przekonuje, że wysiłek społeczny, jaki w XIX wieku wkładano w organizację spektakli zaplanowanych dla coraz to liczniejszej i coraz mniej zróżnicowanej publiczności, był dotąd niespotykany⁶. Kilka aspektów tych przemian zasługuje na wstępne rozważenie.

Po pierwsze: skłonność do przedstawiania społeczeństwa – jego konstytutywnych elementów i całości – jako spektaklu. Było to szczególnie wyraźne w przypadku prób uczynienia miasta widzialnym, a zatem i poznawalnym, w całej jego rozciągłości. Podczas gdy odmęty życia miejskiego oplotła rozwijającą się sieć nadzoru, zachodzące w miastach procesy stawały się coraz bardziej dostępne dla publicznej inspekcji, ujawniając miejskie tajemnice nie tylko władzy, ale z zasady wszystkim, co w rzeczywistości doprowadziło do tego, że optyczna dominacja władzy stała się udziałem każdego. Dean MacCannell zwraca uwagę, że pod koniec stulecia zwiedzający Paryż „uczestniczyli w wycieczkach po rynsztokach, kostnicy, rzeźni, fabryce tytoniu, drukarni rządowej, manufakturze gobelinów, mennicy, giełdzie i po Sądzie Najwyższym w trakcie jego obrad”⁷. Takie wycieczki niewątpliwie zapewniały jedynie wyobrażone panowanie nad miastem, raczej iluzoryczną niż rzeczywistą kontrolę za pomocą spojrzenia, zdaniem Dany Branda, podobnie jak w przypadku wcześniejszych panoram⁸. Lecz zasada, którą ucieleśniały, była wystarczająco rzeczywista; umożliwiając poznanie miasta w efekcie wyeksponowania działań jego instytucji nie miały one sobie równych wśród spektakli poprzednich ustrojów,



Odwiedziny gapiów w kostnicy paryskiej, ok. 1829, „Journal des Anecdotes”. Wellcome Library, Londyn, CC BY 4.0

w których władzę widziało się zawsze „od dołu”. Ta ambicja objęcia wszystkiego wzrokiem była nawet wyraźniejsza w przypadku idei wystaw światowych, które w okresie swojego największego rozkwitu dążyły do uczynienia całego świata – przeszłego i teraźniejszego – metonimicznie dostępnym w postaci zbiorowiska narodów i rzeczy i, dzięki wykorzystaniu swoich możliwości, do wystawienia go na kontrolujące spojrzenie.

Po d r u g i e: rosnące zaangażowanie państwa w dostarczanie takich spektakli. W przypadku Anglii, a tym bardziej Ameryki, to zaangażowanie było zazwyczaj niebezpośrednie⁹. Nicolas Pearson zauważa, że podczas gdy w drugiej połowie XIX wieku sfera kultury w coraz większym stopniu podlegała rządowej regulacji, ulubioną formą zarządzania muzeami, galeriami sztuki oraz wystawami były (i pozostają po dziś dzień) rady powiernicze. Za ich pośrednictwem państwo mogło zachować realną władzę nad kierunkiem działania instytucji, ponieważ kontrolowało obsadę stanowisk, ale bez angażowania się w codzienne sprawy administracyjne, a zatem, pozornie, bez naruszania kantowskiego imperatywu niepodporządkowywania kultury wymogom praktycznym¹⁰. Choć początkowo państwo niechętnie zwracało się ku tej sferze działalności, nie ma wątpliwości, że ostatecznie stała się ona dlań istotna. Muzea, galerie i okazjonalnie wystawy odgrywały pierwszoplanową rolę w kształtowaniu się nowoczesnego państwa jako między innymi ośrodki nauczania i cywilizowania. Od XIX wieku ich działalność znajduje się wśród priorytetów finansowych wszystkich krajów rozwiniętych, a potwierdzeniem ich siły oddziaływania jako technologii kulturowych stało się zainteresowanie nimi i uczestnictwo w ich ofercie ogółu społeczeństwa.

W końcu, p o t r z e c i e: kompleks wystawienniczy zapewnił kontekst dla stałego eksponowania władzy/wiedzy. Analizując pokazy władzy w czasach *ancien régime*’u, Foucault podkreśla ich epizodyczny charakter. Widowisko kaźni było częścią systemu władzy, która „przy braku nieprzerwanego dozoru chce odnawiać swą skuteczność poprzez jaskrawość pojedynczych manifestacji; władzy, która hartuje się w rytualnych przejawach swej rzeczywistej wszechwładzy” (s. 68). Nie oznacza to, że w XIX wieku zupełnie nie odczuwano już potrzeby okresowego spotęgowania władzy poprzez jej przesadne demonstrowanie, funkcję tę bowiem pełniły wystawy. Czyniły to jednak, pozostając w zależności z siecią innych instytucji, które dostarczały mechanizmów umożliwiających stałe eksponowanie władzy. I to nie władzy, która

sprowadzała się do ograniczonych w czasie efektów, lecz przeciwnie – przejawiała się właśnie w nieustannym manifestowaniu zdolności zarówno do zarządzania ludźmi i rzeczami, żywymi i martwymi, jak i ich porządkowania i kontrolowania.

Istnieje zatem tendencja odmienna od tej, którą bada Foucault, śledząc przejście od ceremoniału kaźni do dyscyplinarnego rygoru więzienia. Znajduje ona jednak swój oddźwięk w innej części aparatu społeczno-prawnego, na którym jest także w pewnym sensie wzorowana: mowa o procesie sądowym. Już u początków nowożytności sceny procesu i kaźni krzyżowały się i rozchodziły w przeciwnych kierunkach. W miarę jak wymierzanie kary zniknęło z widoku publicznego, procedury sądownicze i wymierzanie kary – które, za wyjątkiem Anglii, prowadzono dotychczas w tajemnicy, „nieprzeniknion[e] nie tylko dla publiczności, ale i dla samego oskarżonego” (s. 42) – upubliczniono w nowym systemie prawdy procesowej, która, po to, by móc pełnić rolę prawdy, musiała być jawna dla wszystkich. Jeśli przekonująca wydaje się asymetria tych ruchów, podobnie jawi się symetria ruchu, jaki można śledzić w przypadku rozprawy sądowej i muzeum – od zamkniętego i ograniczonego kontekstu ku otwartemu i publicznemu. Ostatecznie, w efekcie głębokiej przemiany w ich społecznym funkcjonowaniu, to właśnie w tych instytucjach zarówno dzieci, jak i rodzice odbierały lekcję obywatelską, nie zaś jako świadkowie ulicznych kaźni czy – jak wyobrażał to sobie Bentham – widzowie w udostępnionych publiczności więzieniach.

Co więcej, lekcje te nie polegały na demonstrowaniu władzy, która dążąc do terroryzowania, ustawiała ludzi znajdujących się po drugiej stronie w pozycji jej odbiorców. Chodziło raczej o to, by postawić ludzi – rozumianych jako unarodowiony ogół obywateli – po stronie władzy w roli jej podmiotów i beneficjentów. Identyfikować się z władzą, postrzegać ją jako własną, nawet jeśli nie bezpośrednio, to choćby pośrednio, jako siłę regulowaną i kierowaną przez grupy rządzące, ale dla dobra ogółu: taką retorykę władzy ucieleśniał kompleks wystawienniczy – władzę, która przejawiała się nie tyle w tym, że mogła zadawać ból, ile w tym, że mogła organizować i koordynować porządek rzeczy oraz w obrębie tego porządku tworzyć miejsca dla ludzi. Dlatego też w szczegółowych analizach dziewiętnastowiecznych wystaw konsekwentnie podkreśla się ideologiczną ekonomię ich reguł organizacyjnych, przekształcającą eksponowanie maszyn i procesów przemysłowych, gotowych przedmiotów i *objets d'art*, w materialne znaki postępu –

lecz postępu rozumianego jako zbiorowe, narodowe osiągnięcie z kapitałem w roli wielkiego koordynatora¹¹. Ta uzależniona od pochlebstwa władza stawia się po stronie ludu, używając mu miejsca w obrębie swoich działań; władza, która postawiła lud za sobą, podporządkowując go sobie raczej przez uwiedzenie niż zastraszenie. Wytyczyła ona granicę między podmiotami a przedmiotami władzy nie w granicach ciała narodowego, ale – posługując się obfitą retoryką imperializmu – między tym ciałem a innymi, „niecywilizowanymi” zbiorowościami, na ciałach których władza prezentowała się z siłą i teatralnością w charakterze podobnymi do tych na szafocie. Innymi słowy była to władza, która zmierzała do osiągnięcia efektu retorycznego za pomocą nie tyle jakiegoś efektu dyscyplinującego, ile reprezentacji inności.

Jednak kompleks wystawienniczy należy oceniać nie tylko pod względem jego ideologicznej ekonomii. Możliwe, że początkowo muzea i wystawy dążyły do zdobycia serc i umysłów zwiedzających, jednak ci zabierali ze sobą również swoje ciała, co przysparzało wielu problemów architektonicznych równie uporczywych jak te, które stwarzał rozwój archipelagu karceralnego. Narodziny tego drugiego, jak twierdzi Foucault, wymagały nowego ujęcia problematyki architektonicznej:



Wnętrze Pałacu Kryształowego, 1851.
Litografia Williama Simpsona

Kwestia architektury, służącej już nie tylko do zwyczajnego oglądania (przepych pałaców) bądź nadzorowania zewnętrznej przestrzeni (geometria fortecy), ale umożliwiającej sprawowanie wewnętrznej kontroli, drobiazgowej i precyzyjnej, zapewniającej widoczność tych, którzy się znaleźli w jej obrębie; mówiąc ogólniej, kwestia architektury, która byłaby czynnikiem transformacji jednostek: ma oddziaływać na tych, którym daje schronienie, zapewniać panowanie nad ich prowadzeniem się, pozwalać im odczuć efekty władzy, podporządkować ich poznaniu, modyfikować ich (s. 207–208).

Jak zauważa Davison, rozwój kompleksu wystawienniczego zrodził nowe wymagania: każdy powinien widzieć – i to nie tylko przepych okazałych fasad, lecz także to, co się za nimi kryje. To również nastąpiło szeregu trudności natury architektonicznej, które ostatecznie rozwiązano za pomocą „politycznej ekonomii

szczegółu” podobnej do tej, którą stosowano do regulowania relacji pomiędzy ciałami, przestrzenią i czasem wewnątrz więzienia. Na przełomie XVIII i XIX wieku przez Wielką Brytanię, Francję i Niemcy przetoczyły się lawiny konkursów architektonicznych sponsorowanych przez państwo na projekty muzeów, w których nacisk coraz bardziej przenosił się z organizowania przestrzeni ekspozycji dla prywatnej przyjemności księcia lub arystokraty w stronę takiej organizacji przestrzeni i widzenia, które uczyniłyby z muzeów organy nauczania publicznego¹². Jednak, jak już mówiłem, postrzeganie architektonicznej problematyki kompleksu wystawienniczego jako prostego odwrócenia zasad panoptyzmu wydaje się mylące.

Efektom tych zasad, dowodzi Foucault, była likwidacja tłumu rozumianego jako „zwarta masa, miejsce rozmaitego typu przepływów, tworzących się indywidualności, zbiorowa organizacja, zostaje zlikwidowana na rzecz kolekcji odseparowanych od siebie indywidualności” (s. 241). Lecz, jak zauważa John MacArthur, panoptikon jest po prostu techniką, a nie reżimem dyscyplinarnym samym w sobie, ani nawet nie jego częścią, i jak to jest z wszelkimi technikami, możliwe skutki jego działania nie wyczerpują się w zastosowaniu przez określony reżim¹³. Szczególnego charakteru kompleksu wystawienniczego nie należy upatrywać w tym, że odwraca on zasady panoptikonu. Opiera się raczej na wcielaniu wybranych aspektów tych zasad wraz z regułami, którymi rządzi się panorama, i ustanawia w ten sposób technologię widzenia, która służyła nie tyle atomizowaniu i rozpraszaniu tłumu, ile zarządzaniu nim w efekcie uczynienia go widzialnym dla niego samego – w efekcie uczynienia zeń ostatecznie spektaklu.

Jedna z dyrektyw zawartych w *A Short Sermon for Sight-Seers* z Wystawy Panamerykańskiej z 1901 nakazywała: „Pamiętaj, że kiedy przekroczysz bramę, stajesz się częścią widowiska”¹⁴. Dotyczyło to także muzeów i domów handlowych, w których, jak w wielu halach wystawowych, często znajdowały się galerie stanowiące uprzywilejowany punkt widokowy, skąd można było zobaczyć rozkład całego budynku i obserwować innych zwiedzających¹⁵. Jednak to wystawy rozwinęły ten charakterystyczny element w największym stopniu, konstruując pozycje widokowe, umożliwiające oglądanie ich jako całości: taką funkcję pełniła choćby wieża Eiffla na wystawie w Paryżu w 1889 roku. Widzieć i być widzianym, lustrować, ale i nieustannie pozostawać pod nadzorem, być przedmiotem nieznanego acz kontrolującego spojrzenia: w ten właśnie sposób, jako mikroświaty

nieustannie widzialne dla samych siebie, wystawy wcielały w życie niektóre ideały panoptyzmu, przekształcając tłum w stale oglądaną, przyglądającą się samej sobie, samoregulującą się i, jak wskazują świadectwa historyczne, konsekwentnie zdyscyplinowaną publiczność – społeczeństwo, które czuwa samo nad sobą.

W hierarchicznie zorganizowanych systemach spojrzeń w więzieniu, gdzie każdy poziom patrzenia jest nadzorowany przez patrzenie wyższego rzędu, więzień stanowi punkt, na którym skupiają się wszystkie spojrzenia, jest jednak niezdolny do odwzajemnienia spojrzenia ani do przejścia na wyższy poziom patrzenia. Tymczasem kompleks wystawienniczy udoskonalił samokontrolujący się system spojrzeń, w którym pozycje podmiotu i przedmiotu są wymienne, w którym tłum obcuje ze sobą i zarządza sobą poprzez uwewnętrznienie idealnego i uporządkowanego obrazu samego siebie, obrazu zdeterminowanego przez kontrolujące spojrzenie władzy. Jest to miejsce widzenia dostępne dla wszystkich. Tak oto, demokratyzując wzrok władzy, wystawy zrealizowały Benthamowskie marzenie o stworzeniu systemu spojrzeń, w którym centralna pozycja będzie w każdej chwili dostępna dla społeczeństwa, co miało być modelowym przykładem obywatelstwa, w którym społeczeństwo samodzielnie sobą zarządza za pomocą samoobserwacji. Oczywiście jest to jednak samoobserwacja z pewnej perspektywy. Manfredo Tafuri ujął to następująco:

Pasaże i galerie handlowe Paryża, niczym wielkie wystawy, z pewnością były miejscami, w których tłum, sam będąc tam spektaklem, znalazł przestrzenne i wizualne środki dla samokształcenia z perspektywy kapitału¹⁶.

Nie było to jednak dokonanie samej architektury. Należy również uwzględnić siły, które, nadając kształt kompleksowi wystawienniczemu, ukształtowały jednocześnie jego publiczność i retorykę.

Widzenie rzeczy

Wydaje się nieprawdopodobne, by w razie rewolucji komukolwiek przyszło do głowy szturmować British Museum. Być może zawsze tak było. A jednak na początku jego historii strach, że może ono rozjuszyć mściwy tłum był całkiem rzeczywisty. W 1780 roku, w samym apogeum rozruchów Gordona, wojska stacjonowały w ogrodach i budynku muzeum, a gdy w 1848 roku czartyści maszerowali, by złożyć

w parlamencie Kartę Praw Ludu, władze były gotowe tak baczenie strzec muzeum, jakby było ono więzieniem. Pracownicy muzeum zostali zaprzysiężeni niczym funkcjonariusze policji; skonstruowano fortyfikacje dookoła budynku, który okupował garnizon złożony z personelu muzealnego, zawodowego wojska i weteranów zamieszkujących Royal Hospital Chelsea, uzbrojonych w muszkiety, piki i kordelasy, zaopatrzonych w żywność na trzydniowe oblężenie. Na dach wynoszono kamienie, które planowano strącić na czartystów w razie, gdyby udało im się przedrzeć przez zewnętrzne struktury obronne¹⁷.



„Wystawa skarpetek kolorowych w Ogrodzie Saskim”. Rys. F. Kostrzewski. „Tygodnik Ilustrowany” z 19 listopada 1864

Lęk przed tłumem nawiedzał dyskusje na temat polityki tego muzeum przez ponad sto lat. Choć uważano je za jedno z pierwszych muzeów publicznych, jego wyobrażenie o publiczności było ograniczone. Zwiedzających wpuszczano do środka w grupach liczących maksymalnie piętnaście osób i zobowiązywano ich do okazywania dokumentów przed wejściem, na które zezwalało jedynie tym, którzy „nie budzili zastrzeżeń”¹⁸. Kiedy wniesiono o zmianę tej polityki, zarówno rada powiernicza, jak i kuratorzy ostro się temu sprzeciwili, obawiając się, że niedyscyplinowanie tłuszczy mogłoby naruszyć porządek ekspozycji kultury i wiedzy. Kiedy niedługo po otwarciu muzeum pojawił się pomysł, by ustanowić dni otwarte, w których publiczność miałaby nieograniczony wstęp, został on natychmiast odrzucony na tej podstawie, że, jak ujął to jeden z członków rady powierniczej, część zwiedzających mogłaby przychodzić „pod wpływem alkoholu i nie dałoby się nad nimi zapanować”. Gdyby dni otwarte miały być dozwolone, Dr Ward ciągnął dalej:

musiałby być wówczas obecny komitet złożony z członków Rady w towarzystwie przynajmniej dwóch stróżów pokoju i policjantów z komisariatu w Bloomsbury [...] pod eskortą straży podobnej do tej w Playhouse [Theatre]. Ale nawet wówczas wypadki są nieuniknione i będą się zdarzać¹⁹.

Podobne zastrzeżenia sygnalizowano w 1835 roku, kiedy powołany został elitarny komitet mający zbadać sposób zarządzania muzeum i zaproponowano, by muzeum było otwarte podczas Świąt Wielkanocnych, aby umożliwić zwiedzanie klasie

robotniczej. Kilka dekad później kwestia ta została ostatecznie rozwiązana na korzyść reformatorów. Najbardziej znacząca zmiana w stosunku państwa do muzeów nastąpiła w 1857 roku wraz z otwarciem South Kensington Museum. Ostatecznie prowadzone pod auspicjami Ministerstwa Edukacji muzeum miało oficjalnie służyć szerokiej i jednorodnej publiczności, ponieważ godziny otwarcia i zasady wstępu zaplanowano tak, by maksymalnie umożliwić zwiedzanie proletariatu. Muzeum okazało się dużym sukcesem, przyciągnąwszy od 1857 do 1883 roku 15 milionów zwiedzających, z czego ponad 6,5 miliona przychodziło wieczorami – o porze najbardziej popularnej wśród ludzi pracujących, którzy, jak się okazuje, w większości pozostawali trzeźwi. Henry Cole, pierwszy dyrektor muzeum i gorący orędownik jego misji w kształtowaniu racjonalnej kultury publicznej, zdecydowanie odrzucał wizję niezdyscyplinowanej tłuszczy, która była podstawą wcześniejszych oporów wobec polityki otwartego dostępu. Oznajmiając w 1860 roku komitetowi Izby Gmin, że tylko jedna osoba została wyproszona ze względu na to, że nie była w stanie iść prosto, stwierdził również, że sprzedaż alkoholu w bufetach wynosiła średnio, jak podsumowuje Altick, „dwie i pół kropli wina, czternaście piętnastych kropli brandy oraz dziesięć i pół kropli butelkowanego piwa na głowę”²⁰. W miarę jak przybywało dowodów na zdyscyplinowanie świeżo powiększonej publiczności muzealnej, nawet British Museum ustąpiło i w 1883 roku rozpoczęło program elektryfikacji muzeum, aby umożliwić wieczorne zwiedzanie.

Tak oto South Kensington Museum było istotnym punktem zwrotnym w rozwoju brytyjskiej polityki muzealnej, dobitnie artykułując zasady nowoczesnego muzeum rozumianego jako instrument powszechnej edukacji. Stanowiło oś, wokół której aż do końca stulecia rozwijał się londyński kompleks muzealny, i wywierało silny wpływ na muzea powstające w okolicznych miastach. Te bowiem natychmiast wykorzystwały ustawę o muzeach z 1845 roku (na którą dotąd powoływano się z pewną dozą wstrzeźliwości), upoważniając lokalne władze do zakładania muzeów i galerii sztuki: liczba publicznych muzeów w Wielkiej Brytanii wzrosła z 50 w 1860 roku do 200 w 1900²¹. Tymczasem South Kensington Museum pierwszy impet zawdzięczało Wielkiej Wystawie, która ustanowiła pedagogiczną relację pomiędzy państwem a ludem i tym samym odsunęła widmo tłuszczy. Widmo to



Paul Meyerheim (1842–1915), *W menażerii*, 1894. Źródło: [Wikipedia Commons](#)

powróciło raz jeszcze w debacie wywołanej przy okazji postulatu, by wstęp do muzeów był bezpłatny. Jeden z korespondentów „Timesa” utrzymywał, że darmowy wstęp dla „jaśnie tłuszczy” naruszałby zarówno zasady *decorum*, jak i prawa własności. Lęki te tylko uległy zaostrzeniu na fali rewolucyjnych nastrojów 1848 roku. Kilku europejskich monarchów domagało się wówczas, by zakazać wstępu publiczności na ceremonię otwarcia (planowaną na pierwszego maja) z obawy, że mogłoby to dać początek powstaniu, co z kolei stałoby się iskrą zapalną dla ogólnoeuropejskiej pożogi²². Z drugiej strony, chodziło też o lęk przed społeczną zarazą, wywołaną zbyt bliskim kontaktem klasy robotniczej i klas wyższych.

Wielka Wystawa okazała się formą przejściową. Była otwarta dla wszystkich, dokonywała jednak stratyfikacji publiczności. Przeznaczała określone dni zwiedzania dla określonych klas społecznych, regulując to za pomocą cen biletów. Pomimo to wystawa okazała się potężnym impulsem dla rozwoju polityki otwartych drzwi. Nie tylko sama przyciągnęła ponad sześć milionów zwiedzających, lecz także spowodowała znaczny wzrost zainteresowania innymi londyńskimi zabytkami i muzeami. Przykładowo: liczba odwiedzających British Museum wzrosła z 720 643 w 1850 roku do 2 230 242 w 1851 roku²³. Co istotniejsze, publiczność okazała się zdyscyplinowana i, mimo tysiąca dodatkowych funkcjonariuszy policji i dziesięciu tysięcy żołnierzy czekających w pogotowiu, nastawiona entuzjastycznie, zachowująca się obyczajnie oraz całkowicie apolityczna. Wystawa przekształciła wielogłową tłuszcze w zorganizowany tłum, w element spektaklu i przyjemny widok sam w sobie. Królowa Wiktoria, spisując swoje wrażenia z ceremonii otwarcia, szczególnie rozpamiętywała przyjemność, jaką sprawił jej widok tak ogromnego, tak zdyscyplinowanego i tak pokojowo nastawionego tłumu zebranego na raz w jednym miejscu.

Green Park i Hyde Park były jednolitą masą ciasno stłoczonych istot ludzkich w najprzedniejszych humorach i pełnych entuzjazmu. Nigdy wcześniej nie widziałam Hyde Parku takim, jakim był tego dnia, wypełniony tłumem ciągnącym się tak daleko, jak sięgał wzrok²⁴.

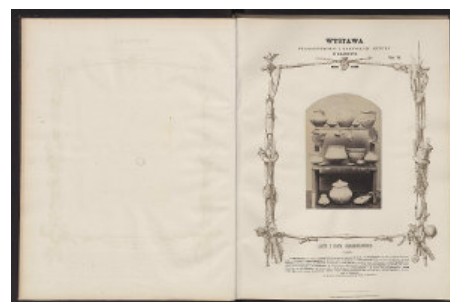
Nie osiągnięto tego jednak bez uprzednich przygotowań. Zachowania publiczności z klasy robotniczej, jaką przyciągnęła wystawa, już wcześniej regulowano i stosownie kształtowano przy okazji pierwszych wystaw organizowanych przez Mechanics Institute. Wystawy te, poświęcone głównie prezentacji przedmiotów i procesów

przemysłowych, okazały się pionierskie w zakresie polityki niskich cen biletów i późnych godzin zwiedzania po to, by zwiększyć frekwencję wśród proletariatu na długo przed tym, zanim wprowadzono oficjalne przepisy obowiązujące w całym kompleksie muzealnym. Starano się także nauczyć zwiedzających właściwych sposobów zachowania, które miały ich obowiązywać w środku. Broszury z instrukcjami pouczały publiczność z klasy robotniczej, jak należy się prezentować, ze szczególnym uwzględnieniem konieczności zmiany ubioru – ponieważ dlatego, by ich robocze ubrania nie zabrudziły eksponatów, ale również po to, by nie odbierały przyjemności z całego spektaklu; w istocie instruowały zatem, jak stać się jego częścią:

Oto zwiedzający innego rodzaju; mechanik, który postanowił zafundować sobie kilka godzin wolnego i rozrywki; opuszcza więc swój „obskurny warsztat”, odchodzi od brudnego stołu i przywdziawszy odświętny garnitur, pojawia się tu przed nami jako dostojny i zacny obiekt²⁵.

Reasumując, Wielka Wystawa i powstałe w ślad za nią muzea publiczne odziedziczyły publiczność, która została już wcześniej ukształtowana w efekcie działania relacji edukacyjnych, pierwotnie wypracowanych przez ochotnicze organizacje – w łonie społeczeństwa obywatelskiego, jak ująłby to Gramsci – które zaczęło upowszechniać z większą stanowczością w obrębie ciała społecznego od momentu, gdy przeszły pod kontrolę państwa.

Nie jest to zatem historia odosobnienia, lecz historia otwierania się przedmiotów na coraz to bardziej publiczne konteksty nadzoru i widzialności: taki oto mechanizm uruchamia się wraz z powstaniem kompleksu wystawienniczego – mechanizm, który jednocześnie pomógł ukształtować nową publiczność i wpisać ją w nowe relacje patrzenia i widzenia. Rzecz jasna konkretna trajektoria tego zjawiska w Wielkiej Brytanii nie powtórzyła się nigdzie indziej w Europie, niemniej ogólny kierunek rozwoju był wszędzie taki sam. Choć wcześniej kolekcje (obiektów naukowych, osobliwości czy dzieł sztuki) były znane pod przeróżnymi nazwami (muzeum, *studiolo*, gabinet osobliwości, Wunderkamera lub Kunstkamera) i pełniły rozmaite



Karol Beyer (1818–1877), *Zabytki z czasów przedchrześcijańskich*. Strona z albumu fotograficznego wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzanej przez c.k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie w 1858 i 1859 roku. Źródło: Polona

funkcje (przechowywanie i rozpowszechnianie wiedzy, eksponowanie władzy książąt i arystokratów oraz rozwijanie reputacji i karier), łączyły je dwie podstawowe zasady: własności prywatnej i ograniczonego dostępu²⁶. Powstanie kompleksu wystawienniczego wiązało się z zerwaniem z obiema zasadami: doprowadzono do przekształcenia własności prywatnej znacznej liczby dóbr kultury i nauki we własność publiczną; dóbr, które odtąd mieściły się w murach instytucji zarządzanych przez państwo dla dobra szeroko rozumianego ogółu.

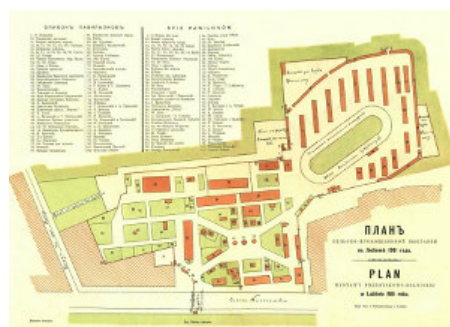
Z tej perspektywy znaczenie powstania kompleksu wystawienniczego polegało na tym, że dostarczył on nowych narzędzi do moralnej i kulturowej regulacji proletariatu. Muzea i ekspozycje, czerpiąc z technik i retoryki wystaw oraz relacji edukacyjnych wypracowanych w obrębie form wystawienniczych z początku XIX wieku, stworzyły kontekst, w którym publiczność z klasy robotniczej mogła się spotkać z publicznością z klasy średniej i, po nauczeniu się uprzednio zachowań stosownych do tych okoliczności, poddać się jej korzystnemu wpływowi. Jest to zatem historia formowania się nowej publiczności oraz jej wchodzenia w nowe stosunki władzy i wiedzy, której towarzyszy jednak historia równoległa, mająca na celu unicestwienie wcześniejszych tradycji wystaw powszechnych wraz z publicznością, którą projektowały i stwarzały. W Wielkiej Brytanii przybrało to postać ataków na ludowe jarmarki, ze względu na to, że kojarzyły się one z zamieszkami i karnawalem, a ich stoiska, z wystawami potworności i osobliwości, nieobjętymi już mecenatem elit, zaczęto postrzegać jako przeszkody na drodze racjonalizującego działania zrestrukturyzowanego kompleksu wystawienniczego.

Pod koniec XIX wieku zaczęto jednak lansować jarmarki raczej jako wsparcie niż zagrożenie dla porządku publicznego. Częściowo wynikało to z tego, że mechanizacja jarmarków oznaczała, iż oferowane tam atrakcje stawały się coraz bardziej zgodne z duchem rewolucji przemysłowej i poświadczały wartości postępu²⁷. Ale była to również konsekwencja zmiany w zachowaniu uczestników jarmarków. Jak twierdzi Hugh Cunningham, pod koniec stulecia „chodzenie na jarmarki stało się względnie rutynowym składnikiem ogólnie akceptowanego świata rozrywki”, w miarę jak „jarmarki były już tolerowane i bezpieczne, a w swoim czasie stały się nawet przedmiotem nostalgii i odrodzenia”²⁸. Pierwszym ogniskiem tej transformacji jarmarków i ich publiczności były, choć nie aż do takiego stopnia, jaki sugeruje Cunningham, strefy jarmarczne na wystawach pod koniec XIX wieku.

W tym punkcie doszło do zetknięcia dwóch kultur – strefy jarmarczne były obszarem buforowym pomiędzy kulturą oficjalną i masową – w którym ta pierwsza starała się dosięgnąć i poskromić tę drugą. Początkowo strefy jarmarczne funkcjonowały niezależnie od wystaw oficjalnych i od ich organizatorów. Jako efekt wspólnej inicjatywy popularnych showmanów i prywatnych handlarzy chcących wykorzystać rynek stworzony przez wystawy, były w znacznej mierze tworzoną *ad hoc* połączeniem nowych (ruchomych urządzeń mechanicznych) i tradycyjnych form masowej rozrywki (np. cyrków dziwadła), które nierzadko szydziły z ambicji sąsiadujących wystaw. Burton Benedict tak oto podsumowuje relacje pomiędzy wystawami a towarzyszącymi im strefami rozrywki w Ameryce końca XIX wieku:

Wiele technik wystawienniczych wykorzystywanych w strefie rozrywkowej zdawało się parodiować techniki stosowane podczas głównej imprezy. Gigantomania wyrażała się w olbrzymich zabawkach i groteskowych potworach. Imponujące wysokie konstrukcje przybrały postać stromych lub spiralnych mechanicznych „kolejek”. Dostojne kobiece wizerunki będące alegoriami narodów (Miss Liberty czy Britannia) zastąpiono komicznymi postaciami męskimi (Wujek Sam i John Bull). Na wystawie w Chicago w 1893 roku połączony kobiecy posąg Republiki na Court of Honour kontrastował z olbrzymim, mechanicznym Wujkiem Samem w parku Midway, który „wygłosił” 40 tysięcy przemówień na temat zalet gumek do butów Hub Gore. Poważni propagandziści agitujący podczas wystawy na rzecz producentów i rządów ustąpili miejsca szczekaczom i straganiarzom. Publiczność nie musiała już zgrywać zachwyconych widzów. Zachęcono ich do tego, by stali się bezmyślnymi uczestnikami. Galimatias zastąpił porządek, a rozrywka edukację²⁹.

Jak pisze dalej Benedict, wynikające z tego napięcie pomiędzy nieoficjalnym jarmarkiem a oficjalną wystawą spowodowało, że „organizatorzy wystaw często usiłowali przekształcić strefę rozrywki w przedsięwzięcie edukacyjne lub przynajmniej sprawować nadzór nad rodzajem prezentowanych okazów”. W tym zakresie nigdy nie udało im się do końca odnieść sukcesu. Jeszcze w XX wieku strefy rozrywki pozostawały miejscami



Plan Wystawy Rolniczo-Przemysłowej w Lublinie, 1901

przyjemności niedozwolonych – prostytucji czy pokazów burleski – i takich, które wystawy usilnie starały się odstawić do lamusa. Altickowscy „handlarze potworami i sprzedawcy innych przedziwnych widoków” wydawali się równie widoczni na Panama-Pacific Exposition w 1915 roku, jak wiek wcześniej na Bartholomew Fair, nazywanym przed Wordswortha „Parlamentem potworów”³⁰. Wyraźnie doszło jednak do istotnej przebudowy ideologicznej ekonomii stref rozrywki w wyniku tego, że kuratorom wystaw w znacznym stopniu udało się dopasować je tematycznie do oficjalnych ekspozycji, a zatem również do reszty kompleksu wystawienniczego. Zgodnie ze świadectwami muzea przyciągały w szczególności klasę średnią oraz wykwalifikowaną i szanowaną część klasy robotniczej, wydaje się zatem prawdopodobne, że tak samo było w przypadku wystaw. Jednak związek pomiędzy wystawami a sąsiadującymi z nimi strefami jarmarcznymi dostarczył sposobu, dzięki któremu kompleks wystawienniczy i dyscypliny wiedzy, które uformowały jego retorykę, zyskały znacznie większą siłę i skalę społecznego oddziaływania.

Dyscypliny wystawiennicze

Przestrzeń reprezentacji ustanowioną przez kompleks wystawienniczy kształtowały stosunki między nowymi dyscyplinami: historią, historią sztuki, archeologią, geologią, biologią i antropologią. Podczas gdy dyscypliny związane z archipelagiem karceralnym zajmowały się sprowadzaniem całości do jednostek i czyniły te drugie widzialnymi dla władzy i podatnymi na kontrolę, o tyle kierunek, który obrały dyscypliny wykorzystywane w kompleksie wystawienniczym, można najlepiej podsumować jako zasadę „pokaż i opowiedz”. Były one również uogólniające. Każda z dyscyplin, stosowana w kontekście muzealnym, miała na celu reprezentację jakiegoś typu i umieszczenie go w ewolucyjnym porządku, by pokazać go publiczności.

Takich zasad klasyfikacji i ekspozycji nie znano w XVIII wieku, dlatego w Sir John Soane’s Museum style architektoniczne pokazywano w taki sposób, by wyeksponować raczej ich trwałość niż zmienność i rozwój³¹. Pojawienie się uhistorycznionej ramy dla ekspozycji ludzkich artefaktów w muzeach z początku XIX wieku wprowadzało zatem istotną innowację. Nie było to zjawisko odosobnione. Jak dowodzi Stephen Bann, powstanie „ramy historycznej” w ekspozycji muzealnej zbiegło się z rozwojem szeregu praktyk dyscyplinarnych i innych, które miały na celu realistyczną reprodukcję uwiarygodnionej przeszłości oraz jej reprezentację pod

postacią kolejnych etapów prowadzących do terażniejszości – między innymi pojawienie się nowych praktyk pisania historii związanych z powieścią historyczną lub rozwój historii jako dyscypliny empirycznej³². Była to nowa przestrzeń reprezentacji mającą ukazywać, jak ludy, państwa i cywilizacje rozwijały się w czasie wyobrażonym jako następujące po sobie etapy rozwoju.

Jak przekonuje Germain Bazin, Rewolucja Francuska odegrała podstawową rolę w otwarciu tej przestrzeni reprezentacji, ponieważ przerwała łańcuch sukcesji dynastycznej, która wcześniej gwarantowała jednorodność przepływu i organizacji czasu³³. Rzecz jasna, to właśnie we Francji po raz pierwszy wypracowano uhistorycznione zasady ekspozycji muzealnej. Bazin podkreśla formacyjny wpływ Musée des Monuments Français (1795) na eksponowanie dzieł sztuki w galeriach poświęconych różnym epokom, gdzie trasa zwiedzania prowadzi od wcześniejszych do późniejszych okresów, co służy ukazaniu zarówno malarskich konwencji charakterystycznych dla każdej epoki, jak i ich historycznych następstw. Przyznaje on podobne znaczenie kolekcji Alexandre'a du Sommerarda w Hôtel de Cluny, która, jak dowodzi Bann, miała na celu „scalającą konstrukcję całości historycznych” i stwarzała wrażenie historycznie autentycznego środowiska poprzez wskazywanie na zasadnicze i organiczne związki między artefaktami eksponowanymi w pomieszczeniach wedle epoki, z której pochodziły³⁴.

Bann twierdzi, że te dwie zasady – *galleria progressiva* i aranżowane wnętrza z epoki [*period rooms*], czasami stosowane pojedynczo, czasami w połączeniu – tworzą charakterystyczną poetykę współczesnego muzeum historycznego. Należy jednak dodać, że poetykę tę charakteryzowała znaczna tendencja do unaradawiania. Jeśli, jak sugeruje Bazin, muzeum stało się „jedną z podstawowych instytucji nowoczesnego państwa”³⁵, było to w coraz większym stopniu państwo narodowe. Doniosłość tego

przesunięcia objawiła się wyraźnie w relacjach pomiędzy dwoma nowymi czasami historycznymi – narodowym i uniwersalnym – co wynikało z rosnącej elastyczności czasu historycznego: można było przenieść się zarówno w coraz odleglejszą przeszłość, jak i w coraz bardziej aktualną terażniejszość. Pod wpływem rywalizacji Francji i Wielkiej Brytanii o dominację na Bliskim Wschodzie muzea, pozostające



Bilet wstępu na wystawę rolniczą w Warszawie, 1867

w ścisłym związku z archeologicznymi odkryciami coraz bardziej odległej przeszłości, wyszły poza horyzont średniowiecza czy starożytnej Grecji i Rzymu, i obejmowały również pozostałości cywilizacji Egiptu i Mezopotamii. Jednocześnie bliska przeszłość podlegała uhistorycznieniu, kiedy nowo powstające państwa narodowe starały się zachować i upamiętnić własne powstanie w procesie „unaradawiania” ludności, niezbędnego dla ich dalszego rozwoju. Konsekwencją pierwszej z tych przemian było pojawienie się myśli o powszechnej historii ludzkości, która materializowała się w zbiorach archeologicznych wielkich dziewiętnastowiecznych muzeów. Drugi kierunek rozwoju doprowadził jednak do tego, że te uniwersalne historie zostały włączone do historii narodowych, ponieważ w retoryce kompleksów muzealnych poszczególnych państw zbiory narodowe prezentowano jako skutek i kulminację uniwersalnej historii rozwoju cywilizacji.

Również wystaw okazów przyrodniczych i geologicznych nie porządkowano historycznie w rozmaitych instytucjach poprzedzających dziewiętnastowieczne muzea publiczne. Przez większą część XVIII wieku zasady klasyfikacji naukowej były wyrazem pomieszanych ze sobą teokratycznych, racjonalistycznych i protoewolucjonistycznych systemów myślenia. Rezultatem przełożenia ich na zasady ekspozycji muzealnych był nie zbiór, lecz stół, na którym różne gatunki umieszczano w zależności od skodyfikowanych kulturowo podobieństw/różnic w ich zewnętrznym wyglądzie, nie zaś w porządku chronologicznym. Najistotniejsze wyzwanie dla takiej koncepcji nadeszło wraz z rozwojem geologii i biologii, szczególnie tam, gdzie ich badania pokrywały się w analizie stratygraficznej szczątków kopalnych³⁶. Szczegóły tych odkryć nie powinny nas tu zajmować, lecz jeśli chodzi o ich implikacje dla muzeów, najważniejsze okazało się dopuszczenie do wyobrażania i przedstawiania życia organicznego jako uporządkowanego chronologicznie szeregu następujących po sobie form życia, w którym przemian jednych w drugie nie tłumaczono czynnikami zewnętrznymi (jak to miało miejsce w XVIII wieku), ale postrzegano je jako skutek wewnętrznego procesu wpisanego w samą koncepcję życia³⁷.

Jeśli osiągnięcia historii i archeologii pozwoliły zatem na pojawienie się nowych form klasyfikacji i ekspozycji, za pośrednictwem których możliwe było opowiadanie historii narodów i odniesienie ich do historii rozwoju cywilizacji zachodniej, formacje dyskursywne dziewiętnastowiecznej geologii i biologii umożliwiły wpisanie tych

ciągów kulturowych w dłuższe ciągi rozwojowe czasu geologicznego i naturalnego. Muzea nauki i techniki, ci spadkobiercy retoryki postępu wypracowanej na wystawach krajowych i światowych, dopełniły ten ewolucyjny obraz, przedstawiając historię przemysłu i produkcji jako serię nowoczesnych innowacji prowadzących do współczesnych triumfów kapitalizmu przemysłowego.

Jednak w kontekście imperializmu końca XIX wieku to prawdopodobnie zastosowanie antropologii w kompleksie wystawienniczym okazało się najbardziej istotne dla jego ideologicznego funkcjonowania. Odgrywała ona bowiem zasadniczą rolę jako łącznik pomiędzy historiami zachodnich krajów i cywilizacji a historiami innych ludów, dokonując tego jednak wyłącznie poprzez oddzielenie ich od siebie po to, by zapewnić nieprzerwaną ciągłość w porządku narodów i ras – porządku, w którym „ludy prymitywne” całkowicie porzuciły historię, by zająć szarą strefę między naturą a kulturą.

Na początku XIX stulecia funkcję tę pełniły muzealne ekspozycje anatomicznych osobliwości, które zdawały się potwierdzać poligenetyczne koncepcje początków ludzkości. Najbardziej znanym tego przykładem była Saartjie Baartman, „hotentocka Wenus”, której sterczące pośladki – interpretowane jako znak odrębnej ewolucji – wywołały lawinę spekulacji naukowych podczas pokazów w Paryżu i Londynie. Po jej śmierci w 1815 roku na podstawie sekcji zwłok porównywano rzekome osobliwości jej genitaliów do narządów orangutana, co uznano za dowód potwierdzający tezę, że czarne ludy wywodzą się od innych – i, oczywiście, gorszych, bardziej prymitywnych oraz zwierzęcych – przodków. Nie kto inny jak sam Cuvier udzielił swego poparcia dla tej koncepcji, puszczając w obieg raport z autopsji Baartman i prezentując jej narządy płciowe – „przygotowane w taki sposób, aby umożliwić dostrzeżenie wyjątkowości jej warg sromowych”³⁸ – Akademii Francuskiej, która zorganizowała ich ekspozycję na wystawie w Musée d'ethnographie de Paris (dzisiejszym Musée de l'homme).

Polemika Darwina z teoriami poligenezy pociągnęła za sobą konieczność wypracowania innych środków ustanawiania i reprezentowania naruszonej jedności gatunku ludzkiego. Ogólnie rzecz biorąc, cel ten osiągnięto przez reprezentację „ludów pierwotnych” jako anomalii przedwcześnie zatrzymanego rozwoju, jako przykładów wcześniejszego stadium rozwoju gatunków dawno przekroczonego przez zachodnie cywilizacje. Ludy te istotnie reprezentowano jako wciąż żywe

przykłady najwcześniejszego etapu rozwoju człowieka, jako moment przejściowy pomiędzy naturą a kulturą, między małpą a człowiekiem, jako brakujące ogniwo niezbędne do wyjaśnienia przejścia od historii zwierząt do historii ludzi. Pozbawione prawa do jakiegokolwiek własnej historii, „ludy prymitywne” skazano na porzucenie na dnie ludzkiej historii po to, by na poziomie reprezentacji mogły służyć jej umocnieniu – uwydatniały retorykę postępu, ponieważ były jej przeciwieństwem, skoro reprezentowały moment, w którym historia człowieka wyłoniła się z natury, ale nie rozpoczęła jeszcze na dobre swojego biegu.

Jeśli chodzi o muzealne ekspozycje artefaktów takich kultur, podejście to spowodowało, że porządkowano je i eksponowano – jak w Pitt Rivers Museum – zgodnie z systemem genetycznym lub typologicznym, grupując przedmioty o podobnym charakterze, niezależnie od ich etnograficznej przynależności, w ciągu ewolucyjnym prowadzącym od tego, co proste, do tego, co złożone³⁹. Jednak konsekwencje tych zasad klasyfikacji dawało się odczuć najwyraźniej w kontekście ekspozycji ludzkich szczątków. W muzeach osiemnastowiecznych tego rodzaju wystawy akcentowały anatomiczne osobliwości, postrzegane przede wszystkim jako świadectwa bogatej różnorodności bytów. Lecz pod koniec XIX wieku ludzkie szczątki pokazywano najczęściej jako części ciągu ewolucyjnego, w którym szczątkom przedstawicieli wciąż istniejących ludów przyznawano najwcześniejszą pozycję w łańcuchu. Dotyczyło to w szczególności pozostałości po australijskich Aborygenach. W pierwszych latach osadnictwa w Australii muzea kolonii wykazywały niewielkie, jeśli nie zerowe, zainteresowanie tym, co pozostawili po sobie Aborygeni⁴⁰. Triumf teorii ewolucji zmienił tę sytuację, co z kolei prowadziło do systematycznego rabowania świętych miejsc Aborygenów – przez przedstawicieli brytyjskich, europejskich i amerykańskich, a także australijskich muzeów – z materiałów, które miałyby zapewnić reprezentacyjną podbudowę dla historii ewolucji na, co dość wymowne, wystawach historii naturalnej⁴¹.

Zatem przestrzeń reprezentacji ustanowiona w stosunkach pomiędzy dyscyplinarnymi formami wiedzy wykorzystywanymi w kompleksie wystawienniczym pozwoliła na stworzenie chronologicznego porządku rzeczy i narodów. Porządek ten był w dodatku totalizujący: obejmował metonimicznie wszystkie rzeczy i ludy oraz ich interakcje w czasie. Porządek ten tworzył ponadto z domyslniej publiczności – białych obywateli mocarstw imperialistycznych –

wewnętrznie spójną wspólnotę, zacierając podziały wewnątrz tego społecznego organizmu za pomocą konstrukcji „nas” rozumianych jako jedyni beneficjenci procesu ewolucji i postrzeganych jako jedność w odróżnieniu od prymitywnej odmienności ludów podbitych. Nie było to rzeczą zupełnie nową. Jak zauważają Peter Stallybrass i Allon White, jarmarki z końca XVIII i początków XIX wieku wprowadziły egzotykę w groteskową wizualność tradycji karnawałowej, projektowały bowiem obcość na przedstawicieli obcych kultur. Wystawianie na pokaz innych ludzi, pełniące funkcję normalizującą dzięki konstrukcji radykalnie odmiennego Innego, miało też służyć „oświeceniu krajowej publiczności i potwierdzeniu jej imperialnej wyższości”⁴². Jeśli, rozwijając się, kompleks wystawienniczy zamknął się w tej wcześniej istniejącej przestrzeni reprezentacji, to dodał do niej wymiar historyczny.

Aparaty wystawiennicze

Przestrzeń reprezentacji ustanowiona przez dyscypliny wystawiennicze z jednej strony tworzyła wrażenie spójności kompleksu wystawienniczego, z drugiej zaś na różne sposoby i z odmiennym skutkiem zajmowana była przez instytucje tworzące ten kompleks. O ile muzea przydały tej przestrzeni zwartości i trwałości, osiągnęły to za cenę braku elastyczności ideologicznej. Muzea publiczne ustanawiały porządek rzeczy, który miał trwać. W ten sposób wyposażały nowoczesne państwo w silne i spójne tło ideologiczne, które, by pełnić tę rolę, nie mogło dopasowywać się do doraźnych potrzeb światopoglądowych. Na tę potrzebę odpowiadały wystawy – to one tchnęły nowe życie w kompleks wystawienniczy i sprawiły, że jego ideologiczne konfiguracje stały się bardziej elastyczne i łatwiej naginały się, by służyć zależnym od koniunktury hegemonicznym strategiom burżuazji różnych krajów.

Zdynamizowały porządek rzeczy, uruchamiając go strategicznie w odniesieniu do bardziej bezpośrednich ideologicznych i politycznych wymogów danej chwili.

Po części było to skutkiem wtórnych dyskursów towarzyszących wystawom.

Począwszy od narodowego charakteru ceremonii otwarcia i zamknięcia przez sprawozdania prasowe aż po liczne inicjatywy edukacyjne przedkładane przez stowarzyszenia religijne, dobroczynne i naukowe, by wykorzystać obecność publiczności stworzonej za pomocą wystaw, praktyki te nierzadko ustanawiały niezwykle bezpośrednie i konkretne związki między retoryką postępu a ambicjami przywódczymi poszczególnych sił społecznych i politycznych. Swoistość wpływu

samych wystaw polegała jednak na tym, że łączyły retorykę postępu z retoryką nacjonalizmu i imperializmu oraz że, sprawując kontrolę nad sąsiadującymi z nimi jarmarkami, poszerzyły sferę kulturową dla rozwoju dyscyplin wystawienniczych.

Podstawową walutą znaczeniową tych wystaw było rzecz jasna to, w jakim układzie przedstawiały procesy produkcyjne i produkty. Przed Wielką Wystawą przesłanie o postępie zawarte było w układzie eksponatów, jak ujmuje to Davison, w „serii klas i podklas uszeregowanych rosnąco od prostych wytworów natury, poprzez rozmaite wyroby przemysłowe i urządzenia mechaniczne, po najwyższe formy sztuki użytkowej i sztuki pięknej”⁴³. Klasowe artykulacje tej retoryki były do pewnego stopnia zmienne. Wystawy w Mechanics’ Institute kładły znaczny nacisk na centralne znaczenie siły roboczej dla procesów produkcji, które czasami pozwalały na radykalne przywłaszczenie ich przekazu. Zdając relację z wystawy z 1839 roku, „Leeds Times” pisał: „Eksponowana tutaj maszyna bogactwa została stworzona przez ludzi w papierowych czapach dzierżących młotki, bardziej zacnych niż wszystkie berła i korony świata”⁴⁴. Wielka Wystawa wprowadziła dwie zmiany, które istotnie wpłynęły na przyszły rozwój tej formy.

Po pierwsze, przesunięto akcent z procesów na produkty pozbawione śladów ich wytwarzania i funkcjonujące nadal jako znaki produkcyjnej i koordynującej władzy kapitału oraz państwa. Po 1851 roku wystawy światowe miały funkcjonować nie tyle jako wehikuly technicznej edukacji klasy robotniczej, ile jako narzędzia jej oszołamiania reifikowanymi wytworami jej własnej pracy, jako „miejsca pielgrzymek do fetysza towaru”⁴⁵, jak ujął to Benjamin.



Wrotkowisko w Salonie Wielkiej Alei w Dolinie Szwajcarskiej, ok. 1860.

Źródło: Wikipedia Commons

Po drugie, choć nie odrzucona całkowicie, wcześniejsza progresywna taksonomia oparta na etapach produkcji została podporządkowana dominującemu wpływowi zasad klasyfikacji według narodów i ponadnarodowych kategorii imperiów i ras. Realizowana w Pałacu Kryształowym pod postacią aren narodowych czy stref ekspozycji, zasada ta została następnie rozwinięta i przyjęła postać odrębnych pawilonów dla każdego uczestniczącego kraju. Ponadto podchwytyjąc innowację wprowadzoną przez Wystawę Stulecia, która odbyła się w Filadelfii w 1876 roku, pawilony te zwykle dzielono na strefy w zależności od grup rasowych: gdzie rasy

latynoska, germańska, anglosaska, amerykańska i orientalna stanowiły najbardziej uprzywilejowane klasyfikacje, a ludy Afryki wraz z rdzennymi mieszkańcami podbitych terytoriów, pozbawione własnej przestrzeni, reprezentowano jako podrzędne dodatki do imperialnych wystaw wielkich mocarstw. Efektem tych zmian było przejście retoryki postępu od relacji pomiędzy etapami produkcji do relacji pomiędzy rasami i narodami za sprawą odgórnego nakładania skojarzeń związanych z tymi pierwszymi na te drugie. W kontekście wystaw imperialnych ludy podbite były zatem przedstawiane jako reprezentujące najniższy poziom cywilizacji produkcji. Zredukowane do wystaw „prymitywnego” rzemiosła i tym podobnych, były one reprezentowane jako kultury bez rozmachu, oprócz tego, który łaskawie spłynął na nie z zewnątrz dzięki doskonałej misji państw imperialistycznych. Cywilizacjom Orientu przyznano pozycję pośrednią, reprezentując je albo jako przeżywające niegdyś rozwój, po którym jednak nastąpił zastój, albo jako urzeczywistniające osiągnięcia cywilizacji, które, choć rządziły się własnymi prawami, uznawane były za podrzędne względem norm ustalonych przez Europę⁴⁶. Słowem, progresywistyczna taksonomia stosowana do klasyfikacji towarów i procesów wytwórczych została nałożona na prymitywnie rasistowską, teleologiczną koncepcję zależności pomiędzy narodami i rasami, której kulminację stanowiły dokonania metropolii, niezmiennie eksponowane z największą efektywnością w pawilonach kraju organizującego wystawę.

Wystawy umieszczały zatem swoich preferowanych odbiorców na samym szczycie stworzonego przez siebie wystawienniczego porządku rzeczy, a także na progu dokonań, które dopiero miały nadejść. Wielka Wystawa utorowała również drogę do finansowania wystaw projektów architektonicznych w celu poprawy warunków mieszkaniowych klasy robotniczej. Na kolejnych wystawach zasada ta miała przyjąć postać ekspozycji szczegółowych projektów ku poprawie warunków społecznych w obszarze zdrowia, warunków sanitarnych, edukacji i opieki społecznej – jako promesa, że silniki postępu zostaną zaprzęgnięte dla dobra ogółu. Rzeczywiście, wystawy jako całości pełniły ostatecznie funkcję weksli, urzeczywistniając, choćby tylko przez jeden sezon, utopijne zasady organizacji społecznej, które w rezultacie wchodziły w życie po wsze czasy, gdy nadchodził czas spłaty. W miarę jak wystawy światowe coraz bardziej ulegały wpływowi modernizmu, retoryka postępu zaczęła wykazywać tendencję, by, jak ujmuje to Rydell, „przekładać ją na utopijne twierdzenia dotyczące przyszłości”, obiecujące rychłe rozładowanie napięć

społecznych, skoro postęp dotarł do punktu, w którym korzyści z niego płynące mogły stać się powszechne⁴⁷.

Iain Chambers twierdził, że w Wielkiej Brytanii końca XIX wieku kultury klasy robotniczej i klasy średniej stały się całkowicie odrębne, ponieważ wykształciła się miejska, komercyjna kultura masowa niezależna od wpływu moralnej ekonomii religii i powszechnego poważania. W konsekwencji, jak dowodzi Chambers, „kulturę oficjalną ograniczono do retoryki zabytków znajdujących się w centrum miasta: uniwersytetu, muzeum, teatru, sali koncertowej; poza tymi instytucjami zarezerwowana była dla »prywatnej« przestrzeni wiktoriańskich rezydencji”⁴⁸. O ile przekonują mnie ogólne założenia tego rozumowania, pomija ono jednak rozważania nad rolą, jaką odgrywały wystawy w zapewnieniu oficjalnej kulturze potężnego pryzczółku umożliwiającego przedarcie się do kiełkującej kultury popularnej. Co oczywiste, oficjalne strefy wystaw były kontekstem dla rozwoju dyscyplin wystawienniczych, które sięgały do szerszej publiczności, niż udawało się to zwykle publicznemu muzeum. Wymiana zarówno personelu, jak i eksponatów pomiędzy muzeami a wystawami była normalnym i stałym aspektem ich relacji, co stanowiło instytucjonalną oś dla szerszego społecznego zastosowania całkowicie nowego zespołu dyscyplin. Nawet w oficjalnych strefach wystaw dyscypliny wystawiennicze zdobyły w ten sposób uwagę publiczności tak licznej, że mogłyby pochwalić się nią nawet najbardziej skomercjalizowane formy kultury masowej: 32 miliony osób wzięły udział w Wystawie Paryskiej w 1889 roku; 275 milionów udało się do Chicago w 1893 na Wystawę Kolumbijską; w 1933–1934 – blisko 49 milionów roku na wystawę Century of Progress; Empire Exhibition w Glasgow w 1938 roku przyciągnęła 12 milionów zwiedzających; ponad 27 milionów wzięło udział w Empire Exhibition w Wembley w 1924–1925⁴⁹. Jednak ideologiczny zasięg wystaw często wykraczał znacznie dalej, w miarę jak uzyskiwały one wpływ na strefy rozrywki, które choć początkowo pogardzane, z czasem okazały się uzupełnieniem dla oficjalnych stref wystawienniczych, a nierzadko stawały się nawet ich integralną częścią. To dzięki takiej sieci zależności oficjalna kultura publiczna muzeów dotarła do rozwijającej się miejskiej kultury popularnej, kształtując ją i kierując jej rozwojem za sprawą podporządkowywania ideologicznej tematyki masowych rozrywek retoryce postępu.

Najbardziej decydująca zmiana w tym względzie polegała na rozciągnięciu dyscyplinującego oddziaływania antropologii na strefy rozrywki, bo to właśnie tam dochodziło do zasadniczego przekształcania ludów o ciemnym kolorze skóry – i nie tylko ich szczątków czy artefaktów – w żywe potwierdzenia teorii ewolucji. Paryż przetarł pod tym względem szlaki, tworząc konstrukcję miasta kolonialnego na potrzeby wystawy w 1889 roku. Zamieszkane przez ludy Azji i Afryki w symulowanych „rdzennych” wioskach, miasto kolonialne było wizytówką francuskiej antropologii i, w efekcie oddziaływania na delegatów dziesiątego *Congrès international d'anthropologie et d'archéologie* zorganizowanego w związku z ekspozycją, miało decydujący wpływ na późniejszy tryb włączenia tej dyscypliny w życie społeczne. Dotyczyło to wystaw na całym świecie, jednak Rydellowskie studium amerykańskich wystaw światowych dowodzi w sposób najbardziej dobitny aktywnej roli, jaką odgrywali antropologowie muzeów w przekształcaniu stref rozrywkowych [*the Midways*] w żywe przykłady teorii ewolucji. Rozmieszali oni bowiem ludy o ciemnym kolorze skóry na „ruchomej skali ludzkości”, od barbarzyństwa do niepełnego ucywilizowania, uwydatniając tym samym wystawienniczą retorykę postępu za pomocą widocznego kontrapunktu dla własnych triumfalnych osiągnięć. To właśnie ta forma publicznej ekspozycji ciał nadal podlegała stosunkom wiedzy i władzy, zajmując miejsce wcześniejszych pokazów dziwactw i potworów w celu ucieleśnienia prawd nowego systemu reprezentacji.

W efekcie zatem swojego wzajemnego powiązania wystawy i strefy rozrywki ustanowiły porządek rzeczy i narodów, sięgający w przeszłość aż w zamierzczły czas prehistoryczny, a także obejmujący wszystkie zakątki globu. Porządek ten sprawił, że cały świat stawał się metonimicznie obecny oraz podporządkowany dominującemu białemu, mieszczańskiemu i męskiemu (choć jest to osobna historia) wzrokowi władzy metropolitalnej. Ale i wzrokowi władzy, która, dzięki rozwojowi technologii widzenia związanych z wieżami wystawowymi i tworzonymi przez nie punktami obserwacyjnymi skupionymi na miniaturowych miastach idealnych, jakimi były wystawy, została zdemokratyzowana i stała się dostępna dla



Rotunda (biały budynek w tle) na Dynasach, przy ul. Oboźnej, gdzie od 13 listopada 1896 roku wystawiana była *Panorama Tatr* (1895–1896; 115 m x 16 m). Warszawa, 1897.

Za: [Wikipedia Commons](#)

wszystkich. Wcześniejszych prób ustanowienia wzrokowej dominacji nad miastem było, oczywiście, mnóstwo – *camera obscura* czy panorama – i często cechowała je niezwykła wyobraźnia technologiczna. Od samego początku wystawom światowym przyświecała też ambicja, by podporządkować cały świat – świat, którego obraz wyłaniał się z zebranych towarów – kontrolującemu spojrzeniu widza. Synekdochą wyrażającą tę ambicję na Wielkiej Wystawie był Wylde's Great Globe, ceglana rotunda, do której zwiedzający wchodził, by obejrzeć gipsowe odlewy kontynentów i oceanów. Zasady wyrażające się w wieży Eiffla, wybudowanej w 1889 roku na Wystawę Paryską i powielanej na niezliczonych kolejnych wystawach, połączyły obie tendencje i umożliwiły realizację projektu wzrokowej dominacji za pomocą podwyższonego punktu widokowego na mikroświat roszczący sobie pretensje do reprezentowania większej całości.

Roland Barthes trafnie podsumował efekty technologii widzenia wyrażane przez wieżę Eiffla. Zauważając, że wieża przelamuje „powszechną separację widzenia i bycia widzianym”, Barthes twierdzi, że czerpie ona szczególną moc ze zdolności do oscylowania pomiędzy tymi dwiema funkcjami wzroku:

Jest przedmiotem, gdy na nią patrzymy, staje się z kolei punktem obserwacyjnym, gdy ją odwiedzamy, czyniąc przedmiotem, jednocześnie rozciągającym się i zebranych u jej stóp, ten Paryż, który dopiero co na nią patrzył⁵⁰.

Widok sam w sobie, staje się miejscem widzenia; miejscem, by zarówno widzieć, jak i być widzianym, co pozwala jednostce oscylować pomiędzy pozycją przedmiotu i podmiotu dominującego spojrzenia na miasto i jego mieszkańców. Właśnie dzięki temu efektowi dystansującemu, twierdzi Barthes, „wieża sprawia, że miasto staje się swego rodzaju naturą; z rojowiska ludzi tworzy krajobraz, nadaje nierzadko ponuremu mitowi miasta romantyczny wymiar, harmonię, złagodzenie”, oferując „natychmiastowe pochłonięcie ludzkości, która, przez ten jeden rzut oka przekształcający ją w przestrzeń, stała się czymś naturalnym”⁵¹. To właśnie dzięki zapewnieniu dominującego spojrzenia, kontynuuje Barthes, dla zwiedzających „wieża jest pierwszym obowiązkowym zabytkiem; to brama pozwalająca na dotarcie do pewnej wiedzy”⁵². A więc i do władzy związanej z tą wiedzą: władzy pozwalającej porządkować przedmioty i ludzi, konstruującej z nich świat, który ma być znany, i wystawiającej go na spojrzenie zdolne do objęcia go jako pewnej całości.

W *Preludium* Wordsworth, poszukując punktu widokowego, z którego można by poskromić zgiełk i wrzenie miasta, zaprasza czytelnika do wzniesienia się wraz z nim „nad tłokiem ciżby i niebezpieczeństwem, / na rusztowaniu kuglarza”⁵³ (VII, 657–658) na jarmarku Bartholomew Fair, porównywanym do zbiegowisk, zamieszek i egzekucji jako sytuacji, w których namiętności mieszkańców miasta wybuchają w nieokiełznanej ekspresji. Ów punkt widokowy nie daje jednak kontroli:

Wszystkie cuda świata
 Tu są: Indianie malowani, karty,
 Koń, który liczy i uczona świnią,
 Połykacz ognia, pożeracz kamieni,
 Dziewczę, co znika, olbrzym, brzuchomówca,
 Biust, który gada i ślepiami łypie,
 Figury z wosku i werk nakręcany,
 Dzikie zwierzęta, kukiełki i czary,
 Rzeczy niezwykłe, dziwne, zwyrodniałe,
 Wybryk przyrody, prometejskie myśli
 O człeczej nudzie i szale, ich twory
 Skłębione razem, w kupie – by tworzyły
 Ten sejm potworów. (VII, 679–691)⁵⁴

Stallybrass i White twierdzą, że perspektywa Wordswortha była typowa dla wykształconego społeczeństwa początku XIX wieku, w tym, że wycofywało się ono z udziału w masowych imprezach, jednocześnie po to, by zdystansować się do jarmarków, jak i by przejąć nad nimi swego rodzaju ideologiczną kontrolę za pomocą literackich punktów widokowych, z których można je było obserwować. Pod koniec wieku wyobrażona dominacja nad miastem, jaką dawały podesty sceniczne, przerodziła się w rzeczywistość żelaza, podczas gdy jarmark, niebędący już symbolem chaosu, stał się ostatecznym spektaklem uporządkowanej całości. A możliwość zastąpienia obserwacji uczestnictwem stała się dostępna dla wszystkich. Zasada spektaklu – polegająca na tym, jak reasumuje Foucault, że umożliwia się masie ludzi dokonywanie lustracji niewielkiej liczby rzeczy – nie popadła w zapomnienie w XIX wieku: została przekroczona dzięki rozwojowi technologii widzenia, które umożliwiły tłumowi lustrowanie samego siebie.

Wnioski

Usiłowałem w tym eseju wydeptać delikatną ścieżkę na styku Foucaultowskiej wizji państwa i perspektywy Gramsciego, by stworzyć syntezę, nie próbując przy tym zatrzeć istniejących między nimi różnic. Synteza taka nie jest zresztą szczególnie potrzebna. Pojęcie państwa jest jedynie wygodnym skrótem określającym szereg organów rządowych, które – jak pierwszy dowodził Gramsci, wprowadzając rozróżnienie pomiędzy państwowymi aparatami przymusu a aparatami odpowiedzialnymi za fabrykowanie zgody – nie muszą być postrzegane jako jednolite zarówno w stosunku do ich funkcjonowania, jak i modalności władzy, które ucieleśniają.

Jednocześnie jednak spierałem się głównie z Foucaultem, nie występując jednak przeciwko niemu. W pracy, o której była już wcześniej mowa, Pearson wyróżnia „twarde” i „miękkie” podejście do roli, jaką odgrywało dziewiętnastowieczne państwo w promowaniu kultury i sztuki. Na to pierwsze składał się „pewien uporządkowany zasób wiedzy i umiejętności systematycznie upowszechniany wśród określonych grup odbiorców”. Jej pole wyznaczały te instytucje edukacyjne, które stosowały wobec swoich członków pewnego rodzaju przymusową kontrolę lub jakieś środki ucisku i do których niewątpliwie migrowały technologie samokontroli opracowane w systemie karceralnym. Podejście „miękkie” natomiast oddziaływało raczej „poprzez przykład niż przez metody wychowawcze; poprzez rozrywkę, a nie zdyscyplinowane nauczanie; a także poprzez subtelność i zachętę”⁵⁵. Pole, na którym je stosowano, obejmowało te instytucje, których władza nad publicznością zależała od jej dobrowolnego uczestnictwa.

Nie ma powodu, jak się zdaje, zaprzeczać, że w obu tych przeciwstawnych podejściach realizowane są dwa różne kompleksy stosunków wiedzy/władzy ani dążyć do pogodzenia ich za sprawą jakiejś jednej wspólnej zasady. Odpowiadały one bowiem na różne potrzeby. Problemem, na który odpowiedzią było „rojenie się



Pożar Pałacu Kryształowego. Okładka tygodnika „Illustrated London News” z 5 grudnia 1936. Ten pierwszy tygodniowy magazyn ilustrowany ukazywał się od 1842 roku

mechanizmów dyscyplinarnych”, była konieczność podporządkowania sobie mas ludności. Rozwój mieszczańskich ustrojów demokratycznych wymagał jednak nie tylko tego, by ludność była uległa, ale także, by godziła się na swoją uległość, wytwarzając w ten sposób potrzebę pozyskania aktywnego poparcia ogółu dla wartości i celów ustalonych w państwie. Foucault bardzo dobrze rozumie symboliczną władzę więzienia:

Wysoki mur – nie ten, który chroni i osłania, ani ten, którego okazałość jest świadectwem potęgi i bogactwa – lecz mur starannie zamknięty, nieprzebyty w każdym sensie, otaczający sekretne teraz działania kary, będzie w pobliżu, a czasem nawet w samym środku dziewiętnastowiecznych miast, monotonnie powielaną, zarazem materialną i symboliczną figurą władzy karnej (s. 136–137).

Muzea znajdowały się zazwyczaj również w centrum miast, gdzie wznosiły się jako zarówno materialne, jak i symboliczne emanacje władzy „pokazywania i opowiadania”, która działając w nowo powstającej, otwartej i publicznej przestrzeni, dążyła do tego, by retorycznie włączyć ludność w procesy państwowe. Jeżeli muzeum i więzienie reprezentowały więc janusowe oblicze władzy, niemniej istniała między nimi – przynajmniej na planie symbolicznym – swoista ekonomia wysiłku. Dla tych, którym nie udało się przyjąć opiekuńczego stosunku do tożsamości promowanej przez powszechną edukację lub których serca i umysły nie zostały podbite za sprawą nowych relacji wychowawczych między państwem a społeczeństwem, symbolizowanych przez otwarte drzwi muzeum, zamknięte mury więzienia groziły surowszą lekcją władzy. Kara zaczynała się tam, gdzie zawiodły edukacja i retoryka.

Przekład rozdziału *The Exhibitionary Complex* książki Tony’ego Bennetta *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics* (Routledge, London 1995, s. 59–87). Artykuł ukazał się po raz pierwszy w „New Formations” 1988, nr 4, s. 73–102. Dziękujemy autorowi za zgodę na przedruk. © Tony Bennett

Przypisy

- 1 Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, w: *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Bay Press, Washington 1985, s. 45.
- 2 Michael Foucault, *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*, przeł. T. Komendant, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 1993, s. 137. W dalszych cytatach w tekście podaję w nawiasie stronę za tym wydaniem.
- 3 Jeffrey Minson, *Genealogies of Morals: Nietzsche, Foucault, Donzelot and the Eccentricity of Ethics*, Macmillan, London 1985, s. 24.
- 4 Na tę kwestię słusznie zwraca uwagę MacArthur, który postrzega ten aspekt wywodu Foucaulta jako szkodliwy dla ogólnego ducha jego pracy, gdyż proponuje „historyczny podział, który lokuje teatr i widowisko w przeszłości”. John MacArthur, *Foucault, Tafuri, Utopia: Essays in History and Theory of Architecture*, niepublikowana praca magisterska, University of Queensland 1983, s. 192.
- 5 Graeme Davison, *Exhibitions*, „Australian Cultural History” 1982–1983, nr 2, s. 7.
- 6 Zob. Richard D. Altick, *The Shows of London*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge–London 1978.
- 7 Dean MacCannell, *The Tourist. A New Theory of the Leisure Class*, Schocken Books, New York 1976, s. 57.
- 8 Zob. Dana Aron Brand, *The Spectator and the City. Fantasies of Urban Legibility in Nineteenth-Century England and America*, University Microfilms International, Ann Arbor 1986.
- 9 Omówienia postawy państwa amerykańskiego wobec muzeów i wystaw można znaleźć w: K.E. Meyer, *The Art Museum. Power, Money, Ethics*, William Morrow, New York 1979; Badger Reid, *The Great American Fair. The World's Columbian Exposition and American Culture*, Nelson Hall, Chicago 1979.
- 10 Nicholas Pearson, *The State and the Visual Arts. A Discussion of State Intervention in the Visual Arts in Britain, 1780–1981*, Open University Press, Milton Keynes 1982, s. 8–13, 46–47.

- 11 Zob. Deborah Silverman, *The 1889 Exhibition. The Crisis of Bourgeois Individualism*, „Oppositions. A Journal of Ideas and Criticism in Architecture” 1977, nr 45; Robert W. Rydell, *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Expositions, 1876–1916*, University of Chicago Press, Chicago 1984.
- 12 Zob. Helmut Selig, *The Genesis of the Museum*, „Architectural Review” 1967, nr 131.
- 13 John MacArthur, *Foucault, Tafuri, Utopia...*, s. 192–193.
- 14 Cyt. za Neil Harris, *Museums, Merchandising and Popular Taste. The Struggle for Influence*, w: *Material Culture and the Study of American Life*, red. I.M.G. Quimby, W.W. Norton, New York 1978, s. 144.
- 15 Więcej na temat zastosowań rotund i galerii w tym celu w domach handlowych w: John William Ferry, *A History of the Department Store*, Macmillan, New York 1960.
- 16 Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*, MIT Press, Cambridge 1976, s. 83.
- 17 Więcej szczegółów, zob. Edward Millar, *That Noble Cabinet. A History of the British Museum*, Ohio University Press, Athens 1974.
- 18 Alma Stephanie Wittlin, *The Museum. Its History and Its Tasks in Education*, Routledge – Kegan Paul, London 1949, s. 113.
- 19 Cyt. za: Edward Millar, *The Noble Cabinet...*, s. 62.
- 20 Richard Daniel Altick, *The Shows of London...*, s. 500.
- 21 Zob. David White, *Is Britain Becoming One Big Museum?*, „New Society” z 20 października 1983.
- 22 Zob. Audrey Shorter, *Workers Under Glass in 1851*, „Victorian Studies” 1996, t. 10, nr 2.
- 23 Zob. Richard Daniel Altick, *The Shows of London...*, s. 467.
- 24 Cyt. za Charles Harvard Gibbs-Smith, *The Great Exhibition of 1851*, HMSO, London 1981, s. 18.

25 Więcej w Toshio Kusamitsu, *Great Exhibitions Before 1851*, „History Workshop Journal” 1980, nr 9, s. 70–89.

26 Obszernym wprowadzeniem do analizy tych wcześniejszych form jest książka *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in Sixteenth and Seventeenth Century Europe*, red. O. Impey, A. MacGregor, Clarendon Press, Oxford 1985. Zob. również Germain Bazin, *The Museum Age...*

27 Tę kwestię poruszałem już gdzie indziej. Zob. Tony Bennett, *A Thousand and One Troubles. Blackpool Pleasure Beach*, w: *Formations of Pleasure*, Routledge, London 1983; oraz *Hegemony, Ideology, Pleasure: Blackpool*, w: *Popular Culture and Social Relations*, red. T. Bennett, C. Mercer, J. Woollacott, Open University Press, Buckingham 1986.

28 Hugh Cunningham, *Leisure in the Industrial Revolution*, Palgrave Macmillan, London 1980, fragmenty w: *Popular Culture. Past and Present*, red. B. Waites, T. Bennett, G. Martin, Routledge, London 1982, s. 163.

29 Burton Benedict, *The Anthropology of World's Fairs*, w: *The Anthropology of World's Fairs. San Francisco's Panama Pacific Exposition of 1915*, red. B. Benedict, Scolar Press, Berkeley, London 1983, s. 53–54.

30 Więcej szczegółów w Edo McCullough, *World's Fair Midways. An Affectionate Account of American Amusement Areas*, Exposition Press, New York 1966, s. 76.

31 Zob. Colin Davies, *Architecture and Remembrance*, „Architectural Review” 1984, nr 2, s. 54.

32 Zob. Stephen Bann, *The Clothing of Clio. A Study of the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*, Cambridge University Press, Cambridge 1984.

33 Germain Bazin, *The Museum Age*, Universal Press, New York 1967, s. 218.

34 Stephen Bann, *The Clothing of Clio...*, s. 85.

35 Germain Bazin, *The Museum Age...*, s. 169.

- 36 Więcej szczegółów na temat tych wzajemnych oddziaływań można znaleźć u Martina J.S. Rudwicka w *The Meaning of Fossils. Episodes in the History of Palaeontology*, University of Chicago Press, Chicago 1985.
- 37 Nawiązuję tu do: Michel Foucault, *Słowa i rzeczy*, przeł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.
- 38 Cyt. za: Sander L. Gilman, *Black Bodies, White Bodies. Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-century Art, Medicine and Literature*, „Critical Inquiry” 1985, t. 21, nr 1, s. 214–215.
- 39 Zob. David K. van Keuren, *Museums and Ideology. Augustus Pitt-Rivers, Anthropological Museums, and Social Change in Later Victorian Britain*, „Victorian Studies” 1984, t. 28, nr 1.
- 40 Zob. Sally Gregory Kohlstedt, *Australian Museums of Natural History. Public Practices and Scientific Initiatives in the 19th Century*, „Historical Records of Australian Science” 1983, nr 5.
- 41 Najdokładniejsza relacja na ten temat znajduje się w: Derek John Mulvaney, *The Australian Aborigine 1606-1929. Opinion and Fieldwork*, „Historical Studies” 1958, nr 8, s. 30–31.
- 42 Peter Stallybrass i Allen White, *The Politics and Poetics of Transgression*, Methuen, London 1986, s. 42.
- 43 Graeme Davison, *Exhibitions...*, s. 8.
- 44 Cyt. za Toshio Kusamitsu, *Great Exhibitions Before 1851...*, s. 79.
- 45 Walter Benjamin, *Paryż – stolica dziewiętnastego wieku*, przeł. H. Orłowski, w: idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 324.
- 46 Zob. Neil Harris, *All the World a Melting Pot? Japan at American Fairs, 1876–1904*, w: *Mutual Images. Essays in American–Japanese Relations*, red. I. Akira, Harvard University Press, Cambridge 1975.
- 47 Robert W. Rydell, *All the World's a Fair...*, s. 4.

48 Iain Chambers, *The Obscured Metropolis*, „Australian Journal of Cultural Studies” 1985, vol. 3, nr 2, s. 9.

49 John M. MacKenzie, *Propaganda and Empire. The Manipulation of British Public Opinion, 1880-1960*, Manchester University Press, Manchester 1984, s. 101.

50 Roland Barthes, *The Eiffel Tower, and Other Mythologies*, Hill & Wang, New York 1979, s. 4.

51 Ibidem, s. 8.

52 Ibidem, s. 14.

53 William Wordsworth, *Jarmark Świętego Bartłomieja na Smithfield*, w: *Angielscy „Poeci Jezior”*, przeł. S. Kryński, Wrocław 1963, s. 183.

54 Ibidem, s. 184–185.

55 Nicholas Pearson, *The State and the Visual Arts...*, s. 35.