

ER(R)GO

rozprawy | szkice | eseje

Niematerialne przedmioty
w ukrytych wnętrzach:
Sir Thomasa Browne'a *Musaeum Clausum*
a wczesnonowożytna konwencja
muzealnego katalogowania

Krótki tekst Sir Thomasa Browne'a *Musaeum Clausum or Bibliotheca Abscondita* cieszy się reputacją „skrajnej osobliwości”¹ i traktowany jest jako swoisty żart filologa – przejaw *philologia ludens*. Opublikowane pośmiertnie w zbiorze *The Miscellany Tracts* (1684), *Musaeum Clausum* stanowi katalog „[...] niesłychanych Ksiąg, Antyków, Obrazów i różnorodnych Rzadkości, wcale bądź prawie wcale nie oglądanych”². Ów opisujący trudno dostępną kolekcję katalog stanowi załącznik do fikcyjnego listu, którego adresat również pozostaje nienazwany. Tak skomponowane szkatułkowo literackie *curio* poprzedzały poważne dzieła uważane za główne osiągnięcia dorobku Browne'a: *Religio Medici* – traktat poświęcony problemowi religii w kontekście filozofii naturalnej – oraz *Pseudodoxia Epidemica* – dzieło skupione na paradoksologii, czyli na tropieniu „powszechnie uznanych prawd”, które to w rzeczywistości stanowią „powszechnie popełniane błędy”³. *Pseudodoxia* ma więc za zadanie leczyć korpus prawdziwej wiedzy, który toczony jest chorobą fałszywych epistemologicznych założeń od momentu upadku Adama i wygnania z Raju. *Musaeum Clausum* wypływa zatem, o czym należałoby pamiętać, nie tylko z antykwaryczno-filologicznych inspiracji, ale przede wszystkim z szerszych (meta)rozważań, które zajmowały Sir Thomasa i którym dawał pośrednio wyraz w całej swej twórczości. Chodzi o problem wiedzy i uwarunkowań poznawczych człowieka (filozofia tutaj zazębia się z teologią),

1. C. A. Patrides, „*The Best Part of Nothing*”: *Sir Thomas Browne and the Strategy of Indirection*, w: *Approaches to Sir Thomas Browne. The Ann Arbor Tercentenary Lectures and Essays*, red. C. A. Patrides, University of Missouri Press, Columbia and London 1982, s. 31.

2. Sir Thomas Browne, *Musaeum Clausum or Bibliotheca Abscondita*, w: *The Works of Sir Thomas Browne*, red. Charles Sayle, wyd. John Grant, Edinburgh 1927, vol. III, s. 850. Wszystkie przypisy do *Musaeum Clausum* odnoszą się do powyższego wydania i od tej pory będą podawane w tekście głównym jako: (MC: numer strony). Pisownia wielkich liter została zachowana zgodnie z oryginałem. Wszystkie tłumaczenia tekstów źródłowych oraz krytycznych pochodzą od autorki artykułu.

3. Sir Thomas Browne, *Pseudodoxia Epidemica*, w: *The Works of Sir Thomas Browne*, vol. I, s. 113–120.

który bardzo często dla Browne'a wiązał się z powielaniem stereotypów myślenia, z intelektualnymi przyzwyczajeniami, z wulgaryzacją filozofii czy błędami komunikacyjno-interpretacyjnymi. Innymi słowy autor *Pseudodoxii* tropił i bardzo często bawił się konsekwencjami działania zdefiniowanych przez Franciszka Bacona idoli rynku i idoli teatru (*idola forii, idola theatri*).

Zamysł pseudo-listu przywołuje kontekst intelektualnej wymiany typowej dla siedemnastowiecznych filozofów naturalnych oraz kolekcjonerów osobliwości. Na wstępie nadawca składa podziękowania za wcześniejsze użyczenie mu innego katalogu „Ksiąg, Rzadkości, Niezwykłości Sztuki i Natury” (MC: 850), który to katalog skrupulatnie przejrzał, a teraz zwraca właścicielowi, nie szczędząc słów uznania dla opisanych przedmiotów, samą zaś listę przyrównując do najbardziej rozstawionych, „ogłoszonych drukiem” (MC: 850) opisów współczesnych europejskich kolekcji. Browne również czyni aluzję do swego własnego zbioru, który to odbiorca listu miał już okazję obejrzeć (*view*). Niejasne pozostaje jednak, co mamy rozumieć pod pojęciem „obejrzenia”: czy chodzi o oglądanie samych przedmiotów, czy też może jedynie o „przejrzenie” ich szczegółowych opisów, co od razu nasuwa powyższy kontekst długotrwałej katalogowej wymiany. Celem powyższego listu jest jednak przygotowanie szanownego adresata do lektury wyjątkowego załącznika, którym jest spis przedmiotów „wcale bądź prawie wcale nie oglądanych” (MC: 851). Browne bawi się więc koncepcją muzeum osobliwości, przedstawiając je jako reprezentacyjny paradoks: przestrzeń wystawiania i widzialności, czyli przestrzeń bezpośredniego doświadczenia inności, odcięta jest od spojrzenia, które ma ją określać, czynić tym, czym jest.

Sposób prezentacji przedmiotów katalogu z kolei zasadza swój dowcip na odniesieniach do zbioru skonwencjonalizowanych założeń określających, można powiedzieć, pewną grupę tekstów. Forma katalogu jako tekstu daleko wykraczającego poza funkcję inwentarza wyrosła z potrzeby poddania reprezentacji skrupulatnie zaprojektowanego wnętrza, tj. przestrzeni nadmiernego nagromadzenia osobliwych przedmiotów, gdzie okazy naturalne wystawiane były obok mistrzowsko wykonanych, rzadkich artefaktów czy też przedmiotów pochodzących z innych kręgów kulturowych. Projektant owych wnętrz, bardzo często sam kolekcjoner, dbał o to, by kolekcja wzbudzała w widzu całą gamę emocji: od początkowego poczucia cudowności i zdumienia, które blokuje pracę rozumu, po ciekawość, która ma zainicjować chęć dalszego poznania, a w rezultacie okiełznać cudowność.

Musaeum Clausum, kompozycyjnie wpisując się zatem w szeroko rozpowszechnioną konwencję katalogowania osobliwości, nie tyle świadomie wystawia granice owej konwencji na próbę, co bezpośrednio zaprasza obeznanego z tą konwencją czytelnika do współuczestnictwa w żarcie, do jego domknięcia. Siedemnastowieczna kultura osobliwości zasadzała się na trójstronnej relacji między kolekcjonerem,

przedmiotami oraz zwiedzającym gościem, posiadającym odpowiednią wiedzę, by ocenić jej wartość. Bez tego ostatniego kolekcja nie funkcjonowałaby w przestrzeni społecznej i nie mogłaby być wykorzystywana do budowania reputacji, na przykład w środowisku filozofów naturalnych. Wysoki prestiż kolekcjonera otwierał kolekcję albo na oferty wymiany, albo na napływ nowych przedmiotów ofiarowywanych przez zwiedzających gości. Dlatego właśnie bardzo ważny jest dla Browne'a czytelnik-adresat, skoro jego tekst ma imitować kulturę wymiany. Nie chodzi tutaj jedynie o umiejętność zauważenia, że przedmioty opisane w *Musaeum Clausum* rodzajowo odpowiadają przedmiotom znajdującym się w europejskich muzeach osobliwości – ba, gdyby istniały, byłyby w owych muzeach rarytasami – ale o to, żeby, po pierwsze: od razu wiedzieć, że niemożliwym jest, by te przedmioty istniały oraz, po drugie: by docenić intelekt autora, a więc jego zabawę z formalnymi, gatunkowymi założeniami konwencji katalogu⁴. Nadszarpnięcie owych gatunkowych założeń, czy może raczej ich załamanie w tekście Sir Thomasa, pokazuje kulturowe normy, które warunkowały dobór i wartościowanie przedmiotów przez siedemnastowiecznych kolekcjonerów osobliwości.

Skoro kolekcjonowanie osobliwości, jak już wcześniej wspominałam, zaszło się na trójstronnej symbolicznej wymianie między kolekcjonerem, rzadkimi przedmiotami, a odwiedzającym muzeum, to katalogi z jednej strony brały udział w tej wymianie, a z drugiej ją reprezentowały. Brały w niej udział dlatego, że stanowiły substytut materialności, umożliwiały „oglądanie” bez fizycznego kontaktu z przedmiotem; reprezentowały z kolei dlatego, że konwencje gatunkowo-retoryczne wywoływały wrażenie obecności zarówno samego kolekcjonera, jak i gościa. W owej podwójnej funkcji katalogi dały zatem początek nowej formie reprezentacji i, co za tym idzie, odbioru materialności osobliwej, która wynikała ze specyficznego rodzaju uwagi poświęcanej przedmiotom w środowisku filozofii naturalnej. Szczególnie dotyczy to siedemnastowiecznej Anglii, gdzie standardy opisu osobliwości wyznaczone były właśnie przez przemiany zachodzące w historii i filozofii naturalnej, a które zapoczątkował Franciszek Bacon. Owo „oglądanie”, czyli odbiór przedmiotów osobliwych, coraz częściej nie zależał już – co ten artykuł stara się pośrednio pokazać – od ich fizycznej obecności, ale od wyobraźni i doświadczenia niezwiązanego bezpośrednio z materialnością. Niniejszy artykuł proponuje odczytanie *Musaeum Clausum* jako wytworu owej wrażliwości, który równocześnie łamie zasady katalogowej konwencji w jej podwójnej funkcji: mimetycznej reprezentacji oraz wspomnianej już trójstronnej symbolicznej wymiany. Browne z za grobu śmieje się zatem z samego siebie w przychyliwie autoironicznej refleksji.

4. Nie bojąc się popełnienia znacznego anachronizmu można by było powiedzieć, że Sir Thomas Browne z *Musaeum Clausum* przypomina Jorge Louisa Borgesa.

Katalog a tekstualizacja materialności

Niniejsze odczytanie *Musaeum Clausum* z konieczności wynika więc z interpretacji siedemnastowiecznych praktyk katalogowania. Katalog jako tekstowa reprezentacja kolekcji jednocześnie odzwierciedla dwa wymiary owej reprezentacji. Z jednej strony ma on na celu zaprezentowanie poszczególnych przedmiotów, które znajdują się w zamkniętej przestrzeni muzeum czy gabinetu; z drugiej jednak strony, reprezentuje on muzeum jako całość i w związku z tym umieszcza je na mapie europejskich kolekcji oraz ukazuje jego powiązania z innymi kolekcjami.

Szczegóły dotyczące funkcjonowania zbioru w przestrzeni społecznej informowały o jej lokalizacji i dostępności dla zwiedzających oraz, co ważniejsze, przedstawiały właściciela (prywatnego bądź instytucję), a na końcu zawierały listę darczyńców muzeum, odnotowując ich status społeczny. Zdaniem Marjorie Swann katalogowanie darczyńców stanowiło formę ich kolekcjonowania, a więc było formą uprzedmiotowienia⁵. W Anglii jedną z pierwszych ogłoszonych w 1656 roku drukiem list było *Musaeum Tradescantianum* – katalog muzeum rodziny Tradescantów, który swym kształtem i ubogim komentarzem przypominał średniowieczne inwentarze. Szczyt katalogowej aktywności przypadł natomiast na okres Restauracji, czyli po roku 1660, co wiązało się z powstaniem Towarzystwa Królewskiego w roku 1662. Z tego okresu pochodzą właśnie dwa teksty, do których odnoszę się w tym artykule: katalog Roberta Huberta prezentujący jego prywatną kolekcję z 1664 roku oraz *Musaeum Regalis Societatis*, katalog zbioru Towarzystwa Królewskiego autorstwa Nehemiaha Grew'a z roku 1681.

Wcześniejsze zapoznanie się z katalogiem kolekcji niezaprzeczalnie warunkowało jej odbiór podczas zwiedzania. Brak opublikowanego katalogu oznaczał brak tekstowej mediacji w doświadczaniu cudowności, a tym samym zwiększoną podatność zwiedzającego podmiotu na „niefilozoficzne” przeżycia. W momencie publikacji katalogu opisy stawały się pre-tekstami dla przedmiotów, czyli tekstami, które często poprzedzały bezpośredni kontakt z niezwykle okazem, ale też budziły w czytelnikach chęć odwiedzenia muzeum. Podkreślanie niezwykłości reprezentowanych przedmiotów w rezultacie oswajało z dziwnością, przygotowywało intelekt na muzealne spotkanie, a więc wpływało na zastępowanie paraliżującego rozum poczucia cudowności intelektualną ciekawością. Co więcej, bardzo często – jak ilustruje to tekst Browne'a – wymiana muzealnych opisów była traktowana jak oglądanie samej kolekcji; wizualne doświadczenie przenoszone było więc na kontakt z tekstem. Świadczą o tym chociażby praktyki kolekcjonerów,

5. Marjorie Swann, *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 2001, s. 85.

którzy w obliczu braku reprezentanta szczególnie pożądaney grupy przedmiotów umieszczali w swych zbiorach opis podobnego przedmiotu z innej kolekcji, bądź też zamieszczali w nich całe katalogi w dążeniu do poczucia kompletności czy symbolicznego domknięcia. Relację między kolekcjonerem a zwiedzającym, nawiązaną wokół przedmiotów, reprezentowały katalogi poprzez silne zaznaczenie obecności autorskiego „ja”, podmiotu mówiącego samego katalogu, który bezpośrednio odnosił się do czytelnika, oprowadzając go po tekstowym muzeum i zakładając, że posiada on odpowiedni rodzaj kwalifikacji, by docenić erudycję opisów. Forma i zawartość owych opisów, czyli sposób, w jaki opłatały one przedmiot, mają tutaj kluczowe znaczenie. Celem poszczególnych haseł, tj. katalogowych wpisów, było przydanie każdemu przedmiotowi jednostkowej opowieści: umiejscawiałały go ona w kontekście innych, podobnych mu przedmiotów, zaś na szerszą skalę wpasowywały go w ramy historii naturalnej, historii świata czy historii sztuki. Na powyższą opowieść składały się zazwyczaj różnorodne elementy: geograficzne i historyczne pochodzenie; nazwy w różnych językach z naciskiem na etymologię (pochodzenie filologiczne); okoliczności, w których dany przedmiot trafił do kolekcji oraz – niejednokrotnie punkt kulminacyjny opisu – źródło jego osobliwości lub rzadkości⁶.

I tak na przykład frontysepis katalogu Huberta akcentuje „Niezmierzony Wysięk, Koszt oraz trzydzieści Lat podróżowania po Obcych Krajach”⁷, które musiał on poświęcić na zebranie prezentowanych przedmiotów. Położenie szczególnego nacisku na osobiste wyrzeczenia, przebyte trudności i rozległe doświadczenie zwraca uwagę na niezwykłą wytrwałość zbieracza podążającego tropem sekretów natury, a więc *implicite* na bezcennność kolekcji. Składający się w większości z opisów eksponatów naturalnych katalog Huberta zorganizowany jest według wyraźnie zarysowanej hierarchii bytów: od ludzkich osobliwości po minerały. Kolekcja pyszni się na przykład: „kością udową Olbrzyma, o długości przekraczającej 4 stopy, znalezioną w Syrii” (RH: 1), „Żebrem Trytona [...], które z brzegów Brazylii przywiezione zostało przez Kapitana Finny [...] a które podarował [mi] Doktor Eshgate” (RH: 26) czy też „miękkim kłębem włosów, większym

6. Wczesnonowożytny włoskie katalogi, które zerwały ze średniowieczną tradycją opisywania przedmiotów omawia Paula Findlen w *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1996, s. 36–44. Angielskie katalogi w kontekście społecznej autokreacji omawia Marjorie Swann w *Curiosities and Texts. The Culture of Collecting in Early Modern England*.

7. Robert Hubert, *A Catalogue of many Natural Rarities, with Great Industry, Cost, and thirty Years of Travel in Foreign Countries Collected by Sir Robert Hubert, alias Forges, Gent. And sworn servant to His Majesty*, London, 1664. Wszystkie przypisy do katalogu Huberta odnoszą się do powyższego wydania i od tej pory będą podawane w tekście głównym jako: (RH: numer strony). Pisownia wielkich liter została zachowana zgodnie z oryginałem.

od pięści ludzkiej, znalezionym w żołądku Cielęcia w Holandii” (RH: 5). Hubert nie szczędzi również czytelnikom katalogu bardziej rozbudowanych opisów zdobytych osobliwości:

Arcuata Coccinea, rodzaj [ptaka] kulika, wysoce cenionego przez mieszkańców *Brazylia*, którzy nazywają go *Guaro*. Trzy razy zmienia on ubarwienie piór: z czarnego w popielaty, potem w biały, a w drugim roku życia wyrastają mu pióra nowe, szkarłatne – kolor, który, im dłużej ptak ów żyje, staje się jaśniejszy i bardziej orientalny. Znaleziony w *Mara-hoon* i w *Rio de Janeiro*, podarowany mi, wraz z pełną o nim relacją, przez uczonego Dr Charltona, jednego z lekarzy Ich Królewskich Mości. (RH: 6, kursywa w oryginale)

Prawdziwy okaz *Szkarłatnika*, który przywiera do skał i jest owadem morza składającym się z wielu twardych muszli zachodzących jedna na drugą, jak łuseczki stonóg. Spacerując po morskim wybrzeżu w poszukiwaniu sekretów natury, natrafiłem na jeden okaz w *Indiach Zachodnich*; ale bardzo mnie zdumiała różnorodność kolorów, którą zbrudził moją rękę. Gdyż na początku była zielona, potem niebieska, jeszcze później szkarłatna, by w końcu przybrać barwę pięknej czerwieni; gdy wziąłem zaś w rękę chustkę, zabarwiła się ona w ten sam sposób, a kolory na stałe weszły w płótno i nie da się ich wywabić.

Kolekcja wyselekcjonowanych przedmiotów tworzących muzeum miała na celu unaocznienie, to jest danie materialnego świadectwa bądź „zmaterializowanie”, stanu wiedzy na temat natury i historii, a przy tym wywołanie zadziwienia ambiwalentnymi eksponatami, co do których, na pierwszy rzut oka, nie było pewności czy wytworzyła je natura, czy ręka artysty. Jednakże w swej nieopatrzonej komentarzem, milczącej materialności *curia* stanowiły jedynie synekdochy – fragmenty większej, już utraconej całości – bądź też przypadkowe ślady niedostępnej przeszłości. Jak to obrazowo ilustrują wypisy z Huberta, katalogowe narracje okraszały milczenie niemej materii barwnym dyskursem, przywołując historyczne i geograficzne, filologiczne i mityczne konteksty kulturowej klasyfikacji okazu. W ten sposób język stawał się narzędziem maskującym fragmentaryczność, niejednokrotnie tworząc wokół przedmiotu aurę jednostkowej niepowtarzalności. Wysuszone truchła zwierząt ożywały, a fragmenty ciał powracały na swoje właściwe miejsce w żywym osobniku, jak gdyby anatomiczny rozkład stanowił proces odwracalny. Wszystko po to, by przedstawić czytelnikowi nienaruszony obraz żywej całości, wzrostu i zmiany, jak ma to miejsce w przypadku ptaka *Guaro* Huberta. Słowne obrazy ulegały wyostrzeniu, kiedy kolekcjoner opisywał moment pierwszego spotkania z daną osobliwością, szczegółowo przywołując swe wrażenia zmysłowe, jak dzieje się to we fragmencie dotyczącym szkarłatnika.

Komentarze na temat rzekomej rzadkości, osobliwości czy wyjątkowości eksponatu – wyżej wspomniany punkt kulminacyjny wielu wpisów – miał znaczenie

szczególne. W większości przypadków przedmiot, któremu nie towarzyszyło podobne zapewnienie wydawał się być czymś zwyczajnym, praktycznie niczym nie różniącym się od innych, podobnych mu eksponatów, a czasem z kolei czymś budzącym wręcz odrazę. Kość staje się osobliwością, kiedy dowiadujemy się, że należała kiedyś do trytona; kłak włosów przemienia się w pożądaną rzadkość, gdy znajdujemy go w żołądku cielaka. A więc to niejednokrotnie szczegółowa narracja i dokładny, żywy opis przydawały przedmiotom wyjątkowości, dając świadectwo dziwności. Ponadto katalog stawał się przestrzenią, gdzie owe dziwności z założenia funkcjonowały jako własność kolekcjonera-autora. Marjorie Swann, skupiając się szczególnie na tym aspekcie kolekcjonowania, pokazuje, że poprzez zademonstrowanie relacji między kolekcjonerem a przedmiotem „opublikowany katalog staje się kulminacją procesu kolekcjonowania oraz umacnia społeczną tożsamość i status kolekcjonera”⁸, jednocześnie sugerując jego autorytet i wiedzę.

Podobny proces autokreacji zachodził również w przypadku instytucji, nie tylko indywidualnych, prywatnych kolekcjonerów. Kolekcja Towarzystwa Królewskiego jest dobrym w tym kontekście przykładem. Zbiór Huberta, dostępny dla szerokiej publiczności z nadzieją na finansowy zysk, został wykupiony przez Towarzystwo, którego cele w latach sześćdziesiątych siedemnastego wieku ideologicznie zupełnie się różniły od celów poprzedniego właściciela. Z jednej strony zbiór osobliwości miał odegrać znaczącą rolę w misji Instytucji, która obwołała swym patronem Franciszka Bacona, dążąc do poprawy stanu wiedzy i skupiając się w związku z tym na historii i filozofii naturalnej. Z drugiej strony Muzeum Towarzystwa „funkcjonowało jako przyciągająca zainteresowanie materialna reprezentacja instytucjonalnej tożsamości”⁹, stając się pod koniec wieku popularną atrakcją turystyczną otwartą nie tylko dla członków Towarzystwa, ale i dla szerokiej publiczności.

W 1679 roku Nehemiah Grew, lekarz i członek Towarzystwa, otrzymał zlecenie spisania katalogu kolekcji, który ukazał się drukiem za subskrypcją dwa lata później. Katalog dzielił kolekcję na cztery części: część dotyczącą zwierząt, roślin, minerałów oraz część poświęconą „rzeczom w sztuczny sposób wytworzonym”¹⁰, zawierającą materialne świadectwa ludzkiej wynalazczości (instrumenty naukowe, lekarstwa), antyki i dzieła sztuki. Reprezentacja porządek świata natury w większości wywiedziona została z organizacji katalogu Huber-

8. Marjorie Swann, *Curiosities and Texts*, s. 10.

9. Marjorie Swann, s. 84.

10. Nehemiah Grew, *Musaeum Regalis Societatis. Or a Catalogue and Description of the Natural and Artificial Rarities Belonging to the Royal Society, and preserved at Gresham Colledge*, London, 1685 [1681]. Wszystkie przypisy do katalogu *Musaeum Regalis* odnoszą się do powyższego wydania i od tej pory będą podawane w tekście głównym jako: (MRS: numer strony). Pisownia wielkich liter została zachowana zgodnie z oryginałem.

ta, która tam odzwierciedlała hierarchię natury, a co za tym idzie, odwracała chronologię stworzenia. Poszczególne hasła, jak informuje Grew we wstępie, precyzyjnie opisują kształty, kolory i wymiary eksponatu po to, by rozprawić się z przesądami na temat danych przedmiotów oraz skorygować błędy szerzone przez mniej dokładnych i łatwowiernych autorów. Takie podejście zakładało odrzucenie odniesień uchodzących za mitologiczne bądź mitologizujące, aby dociec prawdziwego „przeznaczenia i powodów istnienia rzeczy”, (MRS: *The Preface*, brak numeracji stron).

W ten oto sposób katalog Towarzystwa został wprzęgnięty w realizację projektu dyskursywnej odnowy sposobu pisania historii naturalnych, do czego nawoływał Bacon. Grew odciął się od monumentalnego przedsięwzięcia Pliniusza Starszego, *Historia Naturalis* – dzieła, którego niezadowalające opisy zjawisk i rzeczy traktował jedynie jak niewiele wartą „terminologię”, zwyczajny spis, a nie pracę odnoszącą się do przedsięwzięcia historycznego. Grew mówi tutaj o historii w pierwotnym znaczeniu tego słowa, które – od greckiego *historein* – oznaczało „dociekanie”, systematyczne badanie przedmiotu uwagi w ramach jakiejś dyscypliny bądź zjawiska¹¹. Spadkobiercy Bacona postrzegali projekt pisania historii naturalnej w kategoriach dokładnego opisu i interpretacji rzeczy, które na wstępie muszą być traktowane jednostkowo, w oderwaniu od pokrewnych im zjawisk. Dopiero później tak opisany przedmiot miał być poddany dalszej interpretacji i wpisany w łańcuch przyczynowo-skutkowy. Takie postępowanie, w przypadku monstrualności bądź cudowności natury, których wpływ na intelekt Bacon przypisywał niezrozumieniu przyczyn ich powstania, miało w rezultacie doprowadzić do wyrugowania osobliwości przez poznanie. Rodzi się więc tutaj interesujący paradoks: środowisko, które w siedemnastym wieku miało obsesję na punkcie rzeczy dziwnych, obcych, potwornych czy egzotycznych, w swym epistemologicznym projekcie dążyło do okiełznania osobliwości, czyli *de facto* do jej wyeliminowania. Kolejnym paradoksem jest to, iż takie założenie usprawiedliwiała powyższą obsesję, doprowadzając do jej nasilenia poprzez dostarczenie jej filozoficznych podwalin.

W powyższym kontekście historii naturalnej i jej szczególnego zainteresowania osobliwościami Grew odniósł się również do problemów związanych z nazewnictwem opisywanych okazów. Jego zdaniem powyższe problemy pojawiały się z dwóch powodów: braku nazwy gatunkowej, bądź też mnogości nazw na określenie jednego okazu. Mnogość nazw trapiła autora katalogu szczególnie jako potencjalne źródło trudności dla angielskiego czytelnika. Dlatego podejmuje się on, czego brakuje w katalogu Huberta, zaproponowania nowych nazw w obu przypadkach, a pomaga mu w tym zdolność dostrzegania podobieństw między

11. Hasło „History”, w: *The Oxford English Dictionary*.

rzeczami. Co ważniejsze, angielskie nazwy mają ułatwiać ich zapamiętywanie, a dodatkowo nieść już w sobie informację o samym okazie, co w przypadku zwierząt oznaczało nawiązanie do ich wyglądu bądź zwyczajów. Takie podejście jest w katalogu Towarzystwa jedną ze strategii osvajania osobliwości, ale też i jej podtrzymywania, co najbardziej widać w przypadku okazów „egzotycznych”.

Przejdźmy zatem do konkretnych eksponatów. Poniższe dwa okazy stanowią interesujący przykład, ponieważ ich opisy pojawiły się wcześniej w katalogu Huberta. Na kartach *Musaeum Regalis Societatis*, który stawia sobie inne cele, ich historie – mimo podobieństwa – inaczej rozkładają akcenty.

KULIK MORSKI. Przez mieszkańców *Brazylia* nazywany *Guara*. Przez *Clusiusa* i innych Autorów Łacińskich, *Numenius Indicus* i *Arcuata Coccinea*. Podarowany przez Dr. *Waltera Charltona*. Zobacz Opis tegoż ptaka w *Ornithologia Willughby'ego*. Wielkością podobny do *Kaczki Rzecznej*, o długich Nogach, krótkim Ogonie, Dziobie wysmukłym, lecz długim i zakrzywionym jak Kosa. Ale rzeczą najniezwyklejszą jest sposób, w jaki zmienia kolory, z początku czarny, potem popielaty, następnie biały, potem znów szkarłatny i na końcu zaś mieniący się czerwienią, która, im dłużej ptak ów żyje, staje się bogatsza. (MRS: 66, kursywa w oryginale)

ŻEBRO TRYTONA [...] Prawie tej samej długości co żebro Człowieka, ale grubsze i masywniejsze; i wcale nie podobnie zakrzywione. Rybę, do której należało, złowiono w pobliżu *Brazylia*. *Wormius* w swoim *Musaeum* wszechstronnie omawia podobne okazy razem z opisami kilku gatunków. Zobacz również *Joh. de Laet*. (a) o tym samym. Oraz *Barleaus*, który twierdził, że w *Brazylia* zwie się go *Ypupiapra*. (MRS: 81, kursywa w oryginale)

Grew interesuje się przedmiotami muzealnymi jako przyrodnik i filozof naturalny. Skupia się on więc nie tyle na fizycznym wyglądzie, co na lingwistycznej i tekstowej egzystencji opisywanego okazu, powołując się na starożytne autorytety i współczesnych mu komentatorów. Innymi słowy przedmiot staje się jedynie materialną wymówką dla erudycyjnego opisu badacza. Poszczególne hasła, osnute wokół fizycznego przedmiotu, mając na celu wyczerpujący opis, budują w swej teksturze sieć odniesień do innych tekstów, równocześnie je wartościując. Oto dwa kolejne przykłady powyższej konwencji reprezentacyjnej: opis „skóry Maura” oraz „ryby wypatrującej gwiazd” (*star-gazer*) (przykład nazewnictwa inwencji). Ten pierwszy pochodzi z części katalogu poświęconej „rzeczom rzadkim, przynależnym człowiekowi”, a drugi, z sekcji poświęconej rybom:

SKÓRA MAURA w całości. Wygarbowana z zachowanymi Włosami Głowy oraz innymi włosami, nawet najkrótszymi, na innych jej częściach.

Można zaobserwować włókienka na skórze *Penisa*, które są bardzo białe i doskonale małe, jak nici Pajęcznej Sieci. Podobnie można zobaczyć jak cienka jest skóra właściwa

podeszwy stopy i, dla kontrastu, jak gruby jest naskórek, szczególnie pięty, na więcej niż jedną szóstą cala: przekracza to o pięćdziesiąt razy grubość podstawy dłoni [*the ball of the hand*].

Bartholine (a) nadmienia Kowala, który miał kilka Zgrubień na Palcach Prawej Ręki wielkich jak Orzech Włoski.

Ten sam Autor (b) opisuje sposób garbowania Ludzkiej Skóry. Wierzę, że można to zrobić w podobny sposób jak czyni się to z innymi Skórami.

Mówi on, (c) że *Rzemień ze skóry ludzkiej przewiązany w pasie ułatwia Poród*. (MRS: 4, kursywa w oryginale)

RYBA WYPATRUJĄCA GWIAZD. *Uranoscopus*. Ponieważ spogląda bezpośrednio w Niebo; podczas gdy, jak zauważa *Rondeletius*, *Płaszczka* czy kilka innych ryb, pomimo faktu, że mają oczy umieszczone na czubku Głowy, to jednak ich Źrenice nie patrzą w górę, ale na boki. Ten sam Autor dokładnie opisuje ową rybę. Za wyjątkiem tego, że nie wspomniał on o łukowatym wygięciu Ciała, gdzie Głowa i Ogon skierowane są w górę; chyba że Ryba owa zostanie siłą odgięta, a jej kształt przez to jawi się nienaturalny.

Żywy okaz ma cienką, błoniastą wędkę, którą dowolnie, na przemian, wystrzeliwuje i wciąga, niczym *Wąż Język*. W ten sposób wabi małe rybki, a później na nich żeruje. Gdy najpierw zanurzając się w błocie (*Rondeletius* twierdzi, że był tego świadkiem), a potem podnosząc trochę głowę, Ryba ta wyrzuca ową wędkę, którą następnie, kiedy małe rybki biorą ją za Robaka i skubią, natychmiast razem z nimi szarpnięciem wciąga.

W przypadku pierwszego hasła przy opisie nad wyraz dobrze zachowanej skóry ludzkiej, Grew korzysta z okazji by popisać się wiedzą na temat garbarstwa, przywołując również zastosowanie eksponatu w medycynie. Ususzony *uranoscopus* z kolei wraca do swojego środowiska naturalnego, wskrzeszony i śmiertelnie niebezpieczny. Relacja o zachowaniu owej „ryby” pochodzi jednak z innego źródła pisanego, a nie płynie z osobistego doświadczenia autora.

Kompetencja Grew’a właśnie jako autora katalogu znacznie różni się więc od kompetencji Huberta. Osobiście nie wynajdywał on opisywanych eksponatów, nie cieszyły go jeszcze w swym środowisku naturalnym, a więc nie może posłużyć się nimi do zrelacjonowania własnego doświadczenia, własnej historii. Zamiast tego może dyskursywnie podkreślić swoją rolę filozofa-pośrednika między przedmiotem a czytelnikiem, dlatego też nie ukrywa swej narracyjnej obecności. Grew staje się przewodnikiem i gospodarzem kolekcji, któremu wiedza pozwala na staranne, naukowe, oszacowanie wartości każdego przedmiotu z osobna i całej kolekcji jako zbioru reprezentującego stan wiedzy na temat natury i wytworów człowieka.

W kontekście wczesnonowożytnego katalogowania wytwarzanie znaczeń nie było jednak procesem jednostronnym, płynącym od katalogu do przedmiotów. W obrębie dyskursu muzeów osobliwości wszelkiego rodzaju komentarz bądź opis silnie zasadał się na namacalnym, rzeczowym dowodzie, nie ważne

jak fragmentarycznym, by podtrzymać pretensje do głoszenia prawdy. Ważność katalogu oraz, w konsekwencji, reputacja jego autora zależała od domniemania, iż opisana kolekcja, wcielenie opisu, naprawdę istnieje. Tekst i przedmiot mogły być fizycznie od siebie oddzielone: katalogi krążyły wśród angielskich kolekcjonerów i filozofów naturalnych, ale ową cyrkulację napędzało założenie, iż istniała potencjalna możliwość weryfikacji opisu względem przedmiotu.

W powyższym kontekście przedmioty i teksty były symbolicznie od siebie nierozdzielne, nawet jeśli materialna storna owej relacji była jedynie fragmentarycznym, często niczym się nie odznaczającym szczątkiem natury. Na przykład, szczególnie podziwiany przez Browne'a włoski kolekcjoner i erudyta, Ulisse Aldrovandi, umieszcza w swych katalogach i traktatach poświęconych naturze opisy smoków, hydr i bazyliiszków. Owym opisom przykładowo towarzyszyły materialne odpowiedniki z wielką starannością wytworzone z części innych, mniej osobliwych zwierząt. Oczywiście takie zabiegi „uzupełniania” natury upłynniały kulturowo wyznaczone granice między sztuką a naturą¹².

Museum Regalis Societatis w jednym z haseł odnosi się do powyższych praktyk. W sekcji poświęconych „rzeczom sztucznie wytworzonym” znajdujemy opis obrazu portretującego bazyliiszka z komentarzem, który dyskredytuje doniesienia o jego rzekomym istnieniu i otwarcie mówi o przekonująco ukutej mistyfikacji: „Obraz przedstawiający BAZYLIISZKA. Ci, którzy go wystawiają, udają, że jest on prawdziwym Zwierzęciem o tej nazwie. Ale jest on Rzeczą Sztuczną, zrobioną głównie ze skóry *Płaszczki* oraz nóg *Dodo*, bądź jakiegoś innego wielkiego Ptaka. Podarowany przez Ellisa Crispa” (MRS: 376, kursywa w oryginale). Nieopisany przedmiot z kolei nie przedstawiał sobą wielkiej wartości na rynku rzeczy osobliwych, a tym samym nie przydawał kolekcjonerskiej powagi właścicielowi. Robert Hubert zamyka więc swój katalog zapewnieniem, że obok wyżej opisanych osobliwości posiada on również

Skrzynie i Pudła wypełnione wieloma setkami Rzadkości [...] Ich Nazwy i Charakter ominięto, aby uniknąć Rozwlekłości. Ale jeśli by właściciel niniejszej kolekcji Rzadkości sprzedał owe Rzadkości jakiejś Szlachetnej osobie, wtedy to, jeśli Bóg pozwoli, napisze on szersze sprawozdanie lepiej wyrażające każdą rzecz, by uhonorować ową pełną zalet osobę dokonującą zakupu. (RH: 59)

A więc przedmiot godny skolekcjonowania musiał posiadać swą narrację i to właśnie owa narracja, prawdziwa bądź zmyślona, była częścią rynkowej wartości przedmiotu.

12. Zob. Paula Findlen, *Inventing Nature. Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities*, w: *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, red. Pamela H. Smith and Paula Findlen, Routledge, New York, London 2002, s. 297–323.

Paradoksalnie jednak założenie nierozzerwalnej więzi łączącej przedmiot i tekst przyczyniło się do popularyzacji doświadczania rzeczy ani nie całkiem w sposób materialny, ani nie wynikający jedynie z obcowania z tekstem. Dzięki niesłabnącej wierze w materialny odpowiednik narracji, jak i w dokładność i wiarygodność opisów, czytanie katalogu zastępowało oglądanie. Świadczy o tym chociażby fakt, iż katalogów się nie czytało (*read*), ale raczej oglądało (*view*). Takie tekstowe „oglądanie” przedmiotów pod pewnymi względami oferowało bogatsze wrażenia, ponieważ ich reprezentacje, jak miało to miejsce w przypadku zwierzęcych eksponatów, przywoływały obraz skolekcjonowanej części ciała, jednocześnie ukazując żywy okaz w swym ciekawym, zadziwiającym pięknie. Zaś wraz z rosnącą popularnością katalogów w siedemnastym wieku, na co doskonałym dowodem było właśnie *Musaeum Regalis Societatis*, same katalogi podlegały kolekcjonowaniu. Umożliwiło to pewien rodzaj symbolicznego zawłaszczania opisywanych przedmiotów przez właściciela katalogu.

Browne’a ukryte *Musaeum*

Wszechstronność Browne’a i jego niesłabnąca fascynacja „rzeczami dziwnymi” czynią z *Musaeum Clausum* formę autokomentarza, może nawet z odrobiną (auto)ironii, wymierzoną w angielską kulturę osobliwości. Jako poważany kolekcjoner, dobrze zaznajomiony z zawartością muzeum Towarzystwa, Browne figuruje na liście jego darczyńców¹³. W centrum intelektualnych fascynacji Sir Thomasa znajdowało się jednak zjawisko paradoksu i jego epistemologiczne konsekwencje, co szczególnie uwrażliwiło go na intelektualne i estetyczne wyzwania rzucone przez materialne osobliwości, pobudzając jego wyobraźnię erudyty.

Fikcyjny katalog Browne’a dzieli się na kilka sekcji, klasyfikując zgromadzone przedmioty. Część poświęcona książkom na przykład dzieli się z kolei na mniejsze podzbiory. Najpierw prezentują się teksty, które wprawdzie zostały kiedyś napisane, ale uległy zniszczeniu bądź zagubieniu. Następnie przechodzimy do tekstów, które z perspektywy czytelnika teoretycznie mogły powstać (ale przecież wiemy, że nie powstały), ponieważ wydarzenia, o których rzekomo traktują, rzeczywiście miały miejsce, bądź też ich autorzy to postaci historyczne. Na koniec Browne spisuje książki najciekawsze zawdzięczające swe istnienie całkowicie jego wyobraźni. Dobrym przykładem jest tutaj zielnik prezentujący wcześniej nie znane gatunki podwodnych roślin pochodzących z dna morskiego (MC: 353).

13. Browne подарował Towarzystwu łabędzie jajo. (MRS: 78)

Katalog obrazów prezentuje dzieła, które albo, jak to ujęła Claire Preston, „ilustrują cudowności w inny sposób niedostępne fizycznemu doświadczeniu”¹⁴, albo same w sobie stanowią osobliwości. Mamy tutaj do czynienia na przykład z „[k]ilkoma obrazami *A la ventura*, lub Rzadkimi Przypadkowymi Dziełami, które albo narysowane na chybił trafił jedynie przez przypadek przypominają jakąś postać, albo narysowane z zamiarem sportretowania jednej osoby, w rezultacie przypominają zupełnie kogoś innego, kiedy to sportretowana Twarz przez pomyłkę Malarza okazuje się przyzwoitym wizerunkiem Twarzy, której nigdy nie widział” (MC: 360). Bawiąc się ideą reprezentacji, gdzie trafnością i dokładnością rządzi przypadek, Browne czynni przedmiotem paradoksu postrzeganie i podobieństwo. W innym przypadku jego obrazy prezentują jeszcze nie oglądane krajobrazy czy widoki morza zestawione z elementami mitycznymi. Jedna z pozycji w katalogu przedstawia:

Duże *Obrazy Podwodne*, bardzo dobrze oddające linię dna Morza Śródziemnego; prerię rozległej łąki morskiej przy brzegu *Prowansji*; poławianie Korali; zbieranie Gąbek; Góry, Doliny i Pustynie czy Podziemne Włoty i Przejścia pod dnem Morza. Zestawione razem z barwnym Szkicem *Cola Pesce* czy też szkicem przedstawiającym owego słynnego Sycylijskiego Pływaka, nurkującego w Wiry wśród Odłamków skalnych przy Charybdzie, by wydobyć Złoty Kielich, który to Fryderyk, król Sycylii, celowo cisnął w Morze. (MC: 355, kursywa w oryginale)

Sekcja dotycząca antyków i rzadkich przedmiotów z kolei wylicza eksponaty będące wynikiem nienaturalnych umiejętności rzemieślniczych, jak na przykład „Ogromne *Strusie Jajo*, na którym przejrzyście i w całości pokazano słynną bitwę o Alcazar, w której trzej Królowie stracili życie” (MC: 362, kursywa w oryginale).

Opisy przedmiotów znajdujących się w *Musaeum Clausum* bardzo często samoświadomie pokazują, iż niemożliwe jest, by istniał materialny odpowiednik ich reprezentacji. Z jednej strony więc, wpisując swój tekst w konwencję katalogu, Browne opisuje przedmioty w sposób precyzyjny i szczegółowy, co świadczyć ma o jego kompetencjach i budować autorytet. Z drugiej jednak strony to dzięki owej precyzji i szczegółowości ujawniony zostaje absurd założenia, że opisane przedmioty rzeczywiście istnieją, a które to założenie jest elementem składowym powyższej konwencji. Browne umieszcza również w swym katalogu odniesienia do wcześniejszych dzieł, które to definitywnie rozstrzygają debaty na temat statusu ontologicznego przynajmniej niektórych przedmiotów w *Musaeum*. Na przykład

14. Claire Preston, *In the Wilderness of Forms: Ideas and Things in Thomas Browne's Cabinets of Curiosity*, w: *The Renaissance Computer*, red. Neil Rhodes and Jonathan Sawday, Routledge, New York, London: 2000, s.172.

w spisie rzadkich i nieznanych ksiązek można odnaleźć opis listu Kwintusa Cyclerona do brata, Marka Tulliusza, z wyprawy do Brytanii w 55 oraz 54 roku p.n.e, podczas której to Cycleron towarzyszył Cezarowi. W *Urne-Burial* z kolei odnajdujemy wzmiankę na temat tegoż listu, gdzie Browne nie może odżalować faktu, iż list ów zaginął, gdyż, gdyby był przetrwał, mógłby dostarczyć bezcennych historycznych informacji¹⁵.

Musaeum Clausum jest więc zarówno żartem erudyty jak i melancholijnym hołdem złożonym poczuciu utraty, fragmentaryczności czy nieobecności. Ów wyraz może stanowić również gorzki komentarz do projektu samej filozofii naturalnej, której częścią było kolekcjonowanie, w jej dążeniu do osiągnięcia reprezentacyjnej kompletności i totalnego oglądu świata, którą to dążność wyraźnie widać w filozofii Bacona¹⁶.

Końcowe uwagi Browne'a najbardziej chyba łamią konwencję katalogowania i jej symboliczną zależność od materialnego odpowiednika: „Ten, kto wie, gdzie wszystkie owe Skarby się teraz znajdują, jest wielkim *Apollem*. Z pewnością ja nim nie jestem” (MC: 365 kursywa w oryginale). Fakt, iż muzeum Browne'a opiera się lokalizacji, gdyż nie sposób go zobaczyć, a dodatkowo potęguje wrażenie fizycznej niedostępności poszczególnych przedmiotów. Zamyśl tekstowych wariacji Sir Thomasa na temat niedostępnych cudowności wyrasta więc z konkretnych materialnych praktyk kolekcjonowania oraz ich tekstowych reprezentacji. Popularność takich reprezentacji stopniowo uniezależniała „wystawialność” przedmiotu od jego fizycznej materialności. W tym kontekście ironiczny komentarz Thomasa Shadwella na temat „naukowej” wirtuozerii, który wygłasza wystrojony i niezbyt przekonywający Sir Formal Trifle, zwraca uwagę na niepraktyczną i ornamentacyjną elokwencję jako jedną z głównych plag filozofii naturalnej. Oplatanie natury w retoryczną ornamentykę można jednak odczytywać jako formę twórczej estetyzacji, „uciekawiania” bądź „udziwnienia”, co z naukowego punktu widzenia płynącego z filozofii Bacona z pewnością jest nadmierne i bezużyteczne. Browne'a twórcze „opisy niemożliwości i dumnie brzmiących pustek”¹⁷ niosą się echem po ukrytym wnętrzu domu Muz: muzeum wyobraźni, miejscu inspiracji. Można je również interpretować jako zabranie głosu przez Browne'a, w dość nietypowy sposób, w siedemnastowiecznej dyskusji nad sposobem i użytecznością reprezentacji przedmiotów na styku angielskiej kultury wirtuozerii oraz filozofii naturalnej.

15. Sir Thomas Browne, *Hydriotaphia: Urne-Burial. Or, a brief Discourse of the Sepulchrrall Urnes lately found in Norfolk w: The Works of Sir Thomas Browne*, vol. III., s. 111.

16. O Brownie i melancholii zob. Claire Preston, *Thomas Browne and the Writing of Early Modern Science*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.

17. Thomas Shadwell, *The Virtuoso*, s. 95.