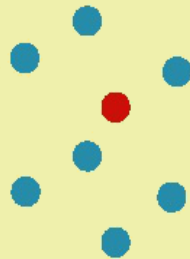


WIZUALIZACJA WIEDZY



OD BIBLIA PAUPERUM DO HIPERTEKSTU

Wspólna konferencja Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego,
Muzeum Narodowego w Warszawie oraz Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
pod patronatem

Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego Barbary Kudryckiej
i Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego



MATERIAŁY KONFERENCJI

Muzeum Narodowe w Warszawie
Al. Jerozolimskie 3, 00-495 Warszawa

9-11 grudnia 2010



Organizatorzy

MUZEUM
UNIWERSYTETU
JAGIELLOŃSKIEGO



Patron medialny
Konferencji



Patroni medialni Muzeum
Narodowego w Warszawie

gazeta
WYBORCZA.PL

TVP

onet.pl

PolishMarket

STOLICA



MINISTERSTWO NAUKI
I SZKOLNICTWA WYŻSZEGO

www.wiedzaiedukacja.eu

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Muzeum Narodowe w Warszawie

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Materiały konferencji

Wizualizacja wiedzy

Od Biblia Pauperum
do hipertekstu



Portal WiE

www.wiedzaiedukacja.eu

Lublin 2011

Redaktor wydania

Dr Maciej Kluza

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Projekt okładki

Jan Rusiński

Korekta

Monika Ples

Skład i łamanie

Piotr Niewęgłowski

Wydanie I

ISBN

978-83-61546-96-2

Wizualizacja wiedzy. Od Biblia Pauperum do hipertekstu
- materiały konferencji zorganizowanej przez:

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
Muzeum Narodowe w Warszawie

pod patronatem:

Pani Minister Nauki i Szkolnictwa Wyższego Prof. Barbary Kudryckiej
Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego

Koncepcja merytoryczna, koordynacja i przygotowanie:

Aneta Biały, Muzeum Narodowe w Warszawie
Dr Jan Kozłowski, Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego
Dr Halina Tchórzewska-Kabata
Dr Ewa Wyka, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redaktor e-booka:

Dr Maciej Kluza, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

Organizatorzy konferencji składają podziękowanie wszystkim instytucjom i osobom, które przyczyniły się do realizacji przedsięwzięcia, w tym przede wszystkim:

dr Katarzynie Murawskiej-Muthesius, Janowi Rusińskiemu, Monice Grochowskiej, dr Maciejowi Kluzie, ekipie portalu *Wiedza i Edukacja*, oraz Katarzynie Wakuła, Mariuszowi Smolakowi, Łukaszowi Zaborowskiemu

W niniejszym e-booku został zastosowany nowy krój pisma *Apolonia*, stworzony specjalnie dla języka polskiego przez dr Tomasza Weinę, któremu także należą się podziękowania za udostępnienie czcionek.

* * *

Zapraszamy do lektury oraz do zapoznania się z audiowizualnym zapisem poszczególnych prelekcji i wydarzeń towarzyszących konferencji na

stronach Portalu WiE



oraz Facebook



<<kliknij ikonkę

Spis treści

Agnieszka Morawińska Tytułem wstępu. Powitanie uczestników konferencji	8
Ryszard Knapieżki <i>Biblia Pauperum</i> – rzecz o dialogu słowa i obrazu.....	10
Michał B. Paradowski Wizualizacja danych – dużo więcej, niż prezentacja	37
Katarzyna Murawska-Muthesius Kartografia i karykatura: wizualne reżimy wiedzy i reżimy prawdy: Wschodnia Europa w brytyjskiej kulturze wizualnej XX wieku.....	61
Joanna A. Tomicka <i>Ars Scientiae</i> . Grafika zachodnioeuropejska z kręgu ikonosfery nauki XVI-XVIII wieku	74
Katarzyna Kolendo-Korczak Obraz i koncepcja nauki w programach ikonograficznych dekoracji bibliotek gimnazjów akademickich w okresie wczesnonowoczesnym	88
Michał Mencfel Przestrzeń intymna, przestrzeń publiczna, przestrzeń idealna: z historii nowocześniejszej ikonografii gabinetu zbieracza-uczonego	98
Arkadiusz Wagner Świat wiedzy w wyobrażeniach wnętrz bibliotecznych w sztuce ekslibrisu XVIII wieku	108
Ewa Wyka Od Kunstkamery do osiemnastowiecznego gabinetu naukowego.....	123
Izabella Wiercińska Miniatury portretowe jako cenne źródło wizualizacji wiedzy genealogicznej	130
Monika Ochnio Osiemnastowieczne sposoby pojmowania historii na przykładach dwóch galerii portretowych w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, radziwiłłowskiej z Nieświeża i sapieżyńskiej z Dereczyna.....	142

Anna Żakiewicz	
Kompozycje astronomiczne Witkacego.....	149
Aneta Biały	
Tadeusza Kuntzego bliskie kontakty z nauką.....	156
Małgorzata Taborska	
Metody rejestracji wiedzy przyrodniczej na przestrzeni wieków	175
Danuta Jackiewicz	
<i>A scene in a Library</i> Williama H. F. Talbota (1800-1877). Wstęp do historii fotografii jako modernistycznego narzędzia katalogowania wiedzy.	185
Marta Koszowy	
Ekfrazja jako figura historii fotografii	193
Dorota Skotarczak	
Film fabularny jako źródło do badań historii PRL.....	208
Anna Rudzka	
Film animowany w służbie historii, a zwłaszcza historii sztuki	219
Jan Rusiński	
Co próbowałem powiedzieć na konferencji	221
Halina Tchórzewska-Kabata	
Koncepcja i założenia metodologiczne projektu: Wirtualna rekonstrukcja historycznych bibliotek i księgozbiorów polskich	230
Rafał Zapłata	
Obrazowanie przeszłości – wizualizacja w archeologii. Archeologiczne widzenie widzenia.....	238
Adam Moch	
Wykorzystanie programów graficznych w wizualizacji problematyki konserwatorskiej zabytków architektury na przykładzie prac wykonanych w Zakładzie Konserwatorstwa UMK w Toruniu.....	248
Andrzej Radomski	
Portal Naukowy jako centrum tworzenia i prezentacji wiedzy w Informacjonalizmie.....	258
Anna Ziębińska-Witek	
Od narracji do ekspozycji, czyli historia w muzeach	268

Maciej Kluza	
Wystawa interaktywna jako forma przekazu i wizualizacji wiedzy.....	278
Tomasz Wełna	
Litera jako nośnik wiedzy.....	291
Daria Rzepiela	
Wi-rewitalizacja - marzenie o poznaniu ponad granicami czasu i przestrzeni	296
Mateusz Leszkowicz	
Odczytywanie struktury infografiki.....	303
Julian Szymański, Włodzisław Duch	
Wizualizacja struktury Wikipedii do wspomaganie wyszukiwania informacji.....	312
Piotr Kopszak	
Sztuka w Warszawie w latach 1901–1920 – szkic „mapy topik”	320
Marta Oseka, Agnieszka Szóstek	
Jak odkrywać różnorodność w danych statystycznych? Analiza danych o nauce polskiej przy użyciu interaktywnych technik wizualizacyjnych.....	327
Michał B. Paradowski	
Dekalog analityka danych i infografika – <i>quid, cur, quomodo</i>	338

AGNIESZKA MORAWIŃSKA

Dyrektor Muzeum Narodowego
w Warszawie

Tytułem wstępu. Powitanie uczestników konferencji

Z wielką przyjemnością witam dziś w Muzeum Narodowym w Warszawie organizatorów i uczestników konferencji *Wizualizacja Wiedzy. Od Biblia Pauperum do Hipertekstu*.

Niech mi będzie wolno w pierwszym rzędzie powitać Panią Profesor Barbarę Kudrycką Minister Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Radcę Ministra, Pana Doktora Jana Kozłowskiego.

Z przyjemnością witam Pana Doktora Piotra Żuchowskiego, Sekretarza Stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Witam Panią Doktor Ewę Wykę z Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Liczba referatów przygotowanych na tę konferencję, a także szeroki zasięg poruszanych zagadnień najlepiej świadczy o trafnym wyborze tematu konferencji. Składam więc wyrazy uznania jej inicjatorom, organizatorom i realizatorom.

* * *

Zapis wizualny jest silnie związany ze zdobywaniem wiedzy i możliwościami jej przekazywania. Jest najskuteczniejszym instrumentem Sztuki pamięci: od prehistorycznych rysunków naskalnych i sztuki australijskich aborygenów po zapis obrazów z elektronowego mikroskopu, wizualizacja była sposobem ujmowania, rozumienia i przekazywania wiedzy. Tak, jak rozszerzał się zakres zdobywanej wiedzy, zmianie ulegały także sposoby jej wizualizacji. Dziś, w dobie kultury wizualnej to, co nie jest obrazem w ogóle ma wątpliwy byt.

Spotykają się Państwo w Muzeum – specjalnym miejscu stworzonym po to, żeby gromadzić, pokazywać i interpretować materialno-wizualne przekazy pozwalające czytać historię i pomagające rozumieć współczesność. Muzeum – w świecie bezliku atakujących nas obrazów – ma za zadanie pokazywać zawartą

w obrazach wiedzę w sposób uporządkowany, proponować pewien ład. Każdy taki ład – equilibrium – ma jednak krótki żywot, bowiem porządkujemy obrazy przeszłości ze względu na współczesność, która jest bardzo zmienna. Do porządkowania używamy coraz nowszych metod dokumentacji i technologii, posługujących się obrazami obrazów, mapami i wykresami, wizualizacjami wyobrażeń o ich możliwych układach... To jest niekończący się łańcuch wizualizacji, nie zupełnie ulotnych i nie do końca trwałych. Do niektórych stosujemy pojęcie piękna – przynoszą nam zachwyty, estetyczną przyjemność. Inne – te, które w tym procesie sami generujemy – traktujemy instrumentalnie. Tym pierwszym – my służymy, te drugie – nam „służą”.

Raz jeszcze dziękując organizatorom konferencji, życzę Państwu stymulującej wymiany myśli i wzajemnego poszerzenia wiedzy pozyskiwanej albo tylko przyszpilanej w naszej pamięci dzięki wizualizacji.

Dr Agnieszka Morawińska
Dyrektor Muzeum Narodowego
Warszawa 09.12.2010

RYSZARD KNAPIŃSKI

Katolicki Uniwersytet Lubelski

ryszard.knapinski@kul.pl

Biblia Pauperum – rzecz o dialogu słowa i obrazu*

Żyjemy w cywilizacji obrazowej. Obok przekazu słownego obraz stał się ważnym elementem informacji oraz odgrywa dużą rolę w komunikacji społecznej. Nie tylko w mediach prasowo-telewizyjnych i w reklamie, ale także w dydaktyce akademickiej i badaniach naukowych trudno sobie dzisiaj wyobrazić obieg informacji bez zastosowania medium obrazu. Nawet syntetyczna prezentacja osoby lub firmy przyswoiła sobie na ten użytek angielski termin *image*, pochodzący jak wiadomo od łacińskiego *imago*. A w informatyce przemianowaliśmy tradycyjne pojęcie ikony jako obrazu religijnego (gr. *eikon*) na potocznie używane „ikonki” (ang. *icon*) w znaczeniu symboli oznaczających różne operacje programów komputerowych.

W tradycji sztuki chrześcijańskiej obraz wspierał przekaz doktryny wiary za pomocą słowa pisanego lub mówionego do tego stopnia, że ukuto sentencję – *fides ex auditu* – wiara ze słyszenia. Po dwudziestu wiekach historii Kościoła należałoby jeszcze utworzyć nową sentencję, że wiara pochodzi także z patrzenia – *fides ex visu*¹.

* Tekst został wcześniej opublikowany w księdze pamiątkowej *Cursus Mille Annorum*, dedykowanej Prof. Eugeniuszowi Wiśniowskiemu, zob: R. Knapiński, *Biblia Pauperum – Czy rzeczywiście księga ubogich duchem?*, „Roczniki Humanistyczne” 2000, t. XLVIII, nr 2, zeszyt specjalny, s. 223–245. Obecna wersja jest zmieniona i uzupełniona. Została opublikowana w kwartalniku PAN „Nauka” 2004, nr 4, s. 133–164.

¹ Zagadnieniom teorii obrazu w ramach szerszych studiów poświęconych relacjom Kościoła i sztuki poświęcono wiele opracowań. Wypowiadali się na ten temat Ojcowie Kościoła, apologety wiary, synody lokalne i sobory powszechne, teologowie i mistycy. Nie miejsce tu na rozwinięcie tej problematyki, podajemy jedynie kilka tytułów dla przykładu. Źródła do teorii obrazu publikują: J. von Schlosser, *Quellenbuch zur Kunstgeschichte des abendländischen Mittelalters*, Wiedeń 1896; wydanie uzupełnione i rozszerzone *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la storia dell' arte del Medioevo occidentale (secoli IV–XV)*, a cura di J. Vegh, Florencja 1992. W problematykę zagadnienia teorii obrazu wprowadzają syntetyczne hasła encyklopedyczne: H. Leclercq, *Images*, w: *Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, t. 7, cz. 1, Paryż 1926, szp. 180–302; M. Jugie, *Immagini*, w: *Enciclopedia Cattolica*, vol. 6, Watykan 1951, szp. 1663–1667; J. Kollwitz, *Bild III (christlich)*, w: *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg.

Jednym z ważniejszych ogniw spajających przekaz słowem i obrazem były zdobione miniaturami rękopisy określane jako *Biblia pauperum*. Ich wpływ na kulturę duchową Europy jest nie do przecenienia. A popularność, jaką osiągnęły różne wersje tych iluminowanych kodeksów sprawiła, że od nazwy określającej typ kodeksu teologicznego zaczęto jako *Biblia pauperum* określać wszelkie cykle malarskie lub rozbudowane sceny o tematyce nie tylko biblijnej. W konsekwencji doprowadziło to do wielu nieporozumień.

Nie tylko w potocznym obiegu funkcjonuje szereg błędnych pojęć na temat tego, czym jest, albo lepiej – czym była *Biblia pauperum*. Cieszący się popularnością *Słownik mitów i tradycji kultury* Władysława Kopalińskiego przynosi kuriozalną jej definicję: «Biblia ubogich (duchem)», obrazkowa książka dewocyjna, z krótkimi objaśnieniami, zazw.[ycza]j po łacinie, pod każdym obrazkiem, służąca w śrdw.[edniowieczu] analfabetom jako namiastka lektury Pisma św. Były to prawdop.[odobnie] najwcześniejsze książki drukowane – naprzód z bloków (desek drzeworytniczych), później

T. Klauser, Bd. 2, Stuttgart 1954, szp. 318–341; L. Hödl, *Bild, Bildverehrung. II, 1–3. Westkirche*, w: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 2, Monachium–Zurych 1984, szp. 145–148; P. Bayerschmidt, *Bildverehrung*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche* Bd. 2 (Fryburg–Bazylika–Wiedeń 1986), szp. 464–467; J. Scharbert, *Bildverehrung*, I. *Exegese*, w: *Marienlexikon*, Bd. 1, Sankt Ottilien 1988, s. 482; J. Madey, *Bildverehrung*, II. *Liturgie*, w: *ibidem*, s. 482; G. May, *Kunst und Religion. V. Mittelalter*, w: *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 20, Berlin–Nowy Jork 1990, szp. 267–274. Procesy przeobrażeń stosunku Kościoła do obrazów omawiają z przytoczeniem bogatej literatury i źródeł: K. Ledergerber, *Kunst und Religion in der Verwandlung*, Kolonia 1961; D. Menozzi, *La Chiesa e le immagini. I testi fondamentali sulle arti figurative dalle origini ai nostri giorni*, Cinisello Balsamo, Mediolan 1995; Teorią obrazu zajmują się różni badacze, przegląd współczesnych dyskusji prezentują: M. Warnke, *Nah und fern zum Bilde. Beiträge zu Kunst und Kunsttheorie*, hrsg. M. Diers, Kolonia 1997; *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, hrsg. H. Belting, D. Kamper, Monachium 2000; J. Plazaola, *La Chiesa e l'Arte*, Mediolan 1998; tłum. polskie: J. Plazaola, *Kościół i sztuka*, Kielce 2002; *idem*, *Arte christiana nel tempo. Storia e significato*, vol. 1–2, Cinisello Balsamo, Mediolan 2001–2002. Dokumenty Kościoła oraz przepisy prawa włoskiego odnośnie ochrony dóbr kultury łącznie z płytą CD wydał G. Grasso, *Chiesa e Arte. Documenti della Chiesa testi canonici e commenti*, Cinisello Balsamo, Mediolan 2001. Syntetycznie przedstawiłem rozwój teorii sztuki chrześcijańskiej w haśle R. Knapieński, *Sztuka chrześcijańska*, w: *Leksykon teologii fundamentalnej*, red. M. Rusecki, K. Kaucha, I. S. Ledwoń OFM i J. Mastiej, Lublin–Kraków 2002, s. 1171–1187; S. F. Ostrow, *L'arte dei papi. La politica delle immagini nella Roma della Controriforma*, Rzym 2002.

z ruchomych czcionek”². Wydana w 1995 r. *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN* podaje równie lakoniczną definicję: „anonimowa księga dewocyjna, rozpowszechniona w średniowieczu; zbiór obrazków z krótkim opisem, ze scenami ze Starego Testamentu i z życia Chrystusa; źródło inspiracji dla ikonografii sztuki romańskiej i gotyckiej”³. Nieco więcej napisano o niej w *Encyklopedii wiedzy o książce*, dodając, że „przeznaczona była na użytek zakonnych kaznodziejów, niezbyt biegłych w łacinie, oraz pośrednio dla niewykształconych rzesz, którym miały być uprzyświeczone w obrazowo-dydaktycznym zestawieniu najważniejsze wydarzenia biblijne i ich znaczenia dogmatyczne”⁴. Wydana ostatnio dziewięciotomowa encyklopedia PWN *Religia* tradycyjnie określa przeznaczenie księgi: „[...] miała wykazać powiązania treściowe wydarzeń Starego i Nowego Testamentu; przeznaczona dla «ubogich duchem», tj. ludzi nie umiejących czytać, którym należało wyłożyć prawdy wiary za pośrednictwem ilustracji [...]”⁵.

Natomiast na stronie www.biblia.net.pl w linku omawiającym różne przekłady Biblii, zwłaszcza z okresu nazwanego przez autorów „Mroczne średniowiecze”, znajdujemy bardzo skąpe i dyletanckie wyjaśnienie, czym była *Biblia pauperum* w średniowieczu. Czytamy tam: „Z nastaniem średniowiecza oraz rozchodzeniem się dróg Kościoła wschodniego (Bizancjum) i zachodniego (Rzym), zakończonym w 1054 r. schizmą, w Kościele wschodnim wciąż pozostawała w użyciu Biblia Grecka (*Septuaginta*), natomiast na Zachodzie coraz bardziej utrwalała swoją pozycję Biblia łacińska (*Wulgata*). Wyznawcy judaizmu pozostawali przy Biblii Hebrajskiej. Łacina stała się urzędowym językiem Kościoła zachodniego, a także językiem liturgii i prawodawstwa. Wulgata zyskała więc status Biblii normatywnej, potwierdzony później dekretem Soboru Trydenckiego. Jednak znajomość łaciny była przywilejem wyłącznie elity duchowo-intelektualnej. Większość wierzących w różnych krajach Europy nie rozumiała tego języka. Od początku drugiego tysiąclecia

² W. Kopalinski, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 98. Ta sama błędna definicja została podana na stronie internetowej sponsorowanej przez agencję De Agostini-Polska, która uruchomiła elektroniczną encyklopedię *Omnia*: www.slownik-online.pl/kopalinski/index.php.

³ *Biblia pauperum*, w: *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 2, Warszawa 1995, s. 449.

⁴ *Biblia pauperum*, w: *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1971, szp. 144-146.

⁵ *Biblia pauperum*, w: *Religia. Encyklopedia PWN*, t. 2, Warszawa 2001, s. 87.

podejmowano zatem próby przekładania fragmentów ksiąg świętych, przede wszystkim Nowego Testamentu i Psalterza, na kształtujące się wtedy języki nowożytny. Uzupełnieniem wysiłków mających przybliżyć treść Pisma Świętego była *Biblia pauperum* (Biblia ubogich), czyli przedstawianie epizodów, postaci i scen biblijnych na obrazach, freskach i witrażach, które oddziaływały na wyobraźnię niepiśmiennych rzesz chrześcijan”. Nie zauważono tu zupełnie ważnej kolejności w procesie powstawania dzieł plastycznych. Otóż, zanim pojawiły się monumentalne malowidła ścienne, freski i witraże, najpierw istniały miniatury w rękopisach. Właśnie one służyły za źródło motywów biblijnych, podobnie jak będące w użyciu wzorniki rysunkowe, dla tzw. wielkiej sztuki. Będzie o tym jeszcze mowa w dalszej części artykułu.

W dobie posługiwania się internetem jako narzędziem ułatwiającym prowadzenie kwerend oraz propagującym czasopisma elektroniczne, w odpowiedzi na zadane wyszukiwarce polecenie znalezienia hasła *Biblia pauperum* otrzymaliśmy imponujący wynik 4.830 pozycji, których nie sposób spożytkować na użytek niniejszej publikacji. Wstępny ogląd dostarczył informacji bibliograficznych, danych o edycjach faksymilowych, o skojarzeniach z Biblią w ogóle oraz nieliczne artykuły elektroniczne, niestety, też niewolne od błędów i uproszczeń. Ten aspekt zagadnienia wymagałby odrębnego opracowania⁶.

Może nie dziwić ignorancja w słownikach o charakterze popularnonaukowym. Gorzej, gdy pojawia się ona w publikacji specjalistycznej z zakresu historii sztuki, z której uczą się studenci i korzystają badacze. W takim przypadku należy stwierdzić, że przekroczono granice zdrowego rozsądku. Otóż, najnowsze wydanie *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* zawiera hasło *Biblia*

⁶ Wydaje się, że ambitnym w zamierzeniu miało być opracowanie w czasopiśmie internetowym, nr 7 z 2003 r., autorstwa Doroty Kamińskiej, *Biblia Pauperum – fenomen średniowiecznej kultury* z Akademii Pedagogicznej w Krakowie, umieszczone w witrynie tej uczelni: www.apismo.ap.krakow.pl, ale i ono nie jest wolne od błędów interpretacyjnych. Największy z nich polega na zaliczeniu emaliowanego retabulum ołtarzowego Mikołaja z Verdun z 1181 r. do przykładów realizacji typologii stosowanej w kompozycjach charakterystycznych dla *Biblii ubogich*. Tymczasem układ płytek tego zabytku jest jednym z rzadkich przykładów kompozycji polegającej na schemacie scen przyporządkowanych trzem epokom w dziejach Zbawienia: *ante Legem: sub Lege*; i *sub Gratia*. Podana w artykule bibliografia w postaci elektronicznej nie wyświetla się, a zatem nie jest informacyjna.

pauperum, *Biblia ubogich*, *Biblia picta*, i podaje podwójne znaczenie tej nazwy⁷. O ile znaczenie pierwsze można uznać bez większych zastrzeżeń, to drugie musi obudzić sprzeciw, ponieważ sankcjonuje dyletanckie pojmowanie księgi *Biblia ubogich*. Czytamy w słowniku: „[...] 2) cykle obrazowe zawierające nie powiązane ze sobą typologicznie sceny ze Starego i Nowego Testamentu, mające za pośrednictwem ilustracji pouczać «ubogich duchem» o prawdach wiary”⁸.

We współczesnej publicystyce nie brakuje nawet i takich określeń, które *Biblię ubogich* nazywają średniowiecznym komiksem⁹. Nie zauważa się, że część jej rękopisów jest pozbawionych ilustracji, a więc nie mogły one być wzornikami malarskimi. Już to samo wskazuje, z jak błędnym uproszczeniem spotykamy się w potocznym rozumieniu *Biblia pauperum*. Ignorancja odnośnie wiedzy o niej nie jest obca i na Zachodzie¹⁰.

Przytoczone hasła wyczerpują ogólną wiedzę, sprowadzając się mniej więcej do uproszczonych stwierdzeń: wszystkie cykle malarzkie o tematyce sakralnej, albo duże kompozycje złożone z wielu obrazów, to *Biblia pauperum*, czyli malowana opowieść biblijna dla nieumiejących czytać. Takie ujęcie stawia znak równości pomiędzy obrazem i słowem. Co prawda, już na przełomie VI–VII wieku papież Grzegorz Wielki (590–604), dopuszczając obrazy do kultu w Kościele, pisząc do biskupa Marsylii Serenusa, posłużył się taką parabolą: „Obraz jest bowiem tym dla ludzi prostych, czym pismo dla umiejących czytać, ponieważ ci, którzy pisma nie znają w obra-

⁷ Nazwa *Biblia picta* jest niewłaściwa i tylko przypadkowo pojawiła się w katalogu monachijskiej Stattsbibliothek, zob. przyp. 57.

⁸ *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, [oprac. zb.] Warszawa 1997, s. 42.

⁹ Nadużyciem i skandalem można nazwać wydanie pod tym tytułem kompilacji rozmaitych, przypadkowo dobranych tekstów, opatrzonych dyletanckim komentarzem, zob.: *Biblia Pauperum. Artystyczny zbiór opowiadań rysunkowych*, Gdańsk 2000.

¹⁰ A. Weckwerth, *Armenbibel*, w: *Theologische Realenzyklopädie*, red. G. Krause, G. Müller, Bd. 4, Berlin–Nowy Jork 1979, s. 8; Znamienna jest krytyka i oburzenie austriackiego badacza Gerharda Schmidta, który ponad 20 lat poświęcił wszechstronnym studiom rękopisów *Biblia pauperum*, zob. G. Schmidt, *Bibbia dei poveri*, w: *Enciclopedia dell' Arte Medievale*, vol. 3, Rzym 1992, s. 487–491, szczególnie uwaga na s. 490. Przykładem powierzchowności, jeśli nie ignorancji, można określić nadanie takiego tytułu wystawie włoskiej sztuki barokowej. Ani we wstępie do katalogu, ani w żadnym artykule nie podano uzasadnienia takiego wyboru tytułu, zob. *Biblia pauperum. Dipinti dalle diocesi di Romagna 1570–1670*, red. N. Ceroni, G. Viroli, Ferrara 1992.

zie widzą i odczytują wzór, jaki powinni naśladować. Toteż obrazy istnieją przede wszystkim dla pouczenia ludu. [...] Obraz jest w tym celu wystawiony w kościele, aby ci, co nie umieją czytać, przynajmniej patrząc na ściany czytali na nich to, czego nie mogą czytać w książkach”¹¹. Wówczas chodziło o kwestię zasadniczą: czy w ogóle można zaakceptować obecność obrazów w procesie przekazu wiary. Papież, przyzwalając na posługiwanie się nimi, usunął podejrzenia wysuwane wobec chrześcijan o uleganie pogańskim wpływom. Gdy kształtował się schemat obrazowy *Biblia pauperum*, w XIII–XIV wieku, ikonografia chrześcijańska odbyła już długą drogę, a przekaz obrazowy funkcjonował obok przekazu słownego.

Postawmy zatem pytanie, czym w rzeczywistości była *Biblia pauperum*? Czy naprawdę przeznaczona była dla analfabetów?

Trochę historii. Pismo Święte traktowane było jako dar od Pana Boga¹². Od czasów św. Hieronima datuje się początek studiów biblijnych w Kościele. Kopiowane były księgi biblijne i pisma Ojców Kościoła. Wraz z rozwojem działalności misyjnej wzrastało zapotrzebowanie na księgi liturgiczne. Wędrowni misjonarze z trudem mogli przemieszczać się z kosztowną biblioteką. Opasłe i ciężkie tomy skórzanych kodeksów nie nadawały się do podróży. Rodziła się potrzeba sporządzenia jakiegoś skróconego wydania, odpowiednio streszczającego Objawienie biblijne.

Aby zrozumieć, czym była *Biblia pauperum*, musimy uświadomić sobie, że w okresie scholastyki, w XIII wieku, pojawiło się duże zapotrzebowanie na literaturę teologiczną. Na kanwie dysput teologicznych z heretykami, zaczęło rozwijać się kaznodziejstwo, uprawiane przez wędrownych kaznodziejów¹³. Prym wiodły stare zakony, jak benedyktyni i augustianie, później w XII wieku norbertanie i cystersi, a od XIII wieku nowopowstałe zakony dominikanów i franciszkanów. Rozstrzygającym argumentem w dysputach był dowód z Pisma Świętego. Dlatego w dociekaniach

¹¹ Gregorius Magnus, *Epistula CV Ad Serenum Massiliensem Episcopum*, PL 77,1027 n.; idem, *Epistula CV Ad Serenum Massiliensem Episcopum*, PL 77,1128; cytuję za: *Myśliciele, kronikarze i artyści o sztuce od starożytności do 1500*, wybór i oprac. J. Białostocki, Warszawa 1988, s. 215.

¹² Na temat autorytetu Pisma Świętego w średniowieczu, ze szczególnym uwzględnieniem sporów doktrynalnych, cenne są uwagi zawarte w pracy: P. Chaunu, *Czas reform*, Warszawa 1989, s. 239–244.

¹³ A. Guriewicz, *Kultura i społeczeństwo średniowiecznej Europy*, Warszawa 1997, s. 159–196.

spekulatywnych przez stulecia dominowała apologia prawdziwości biblijnego przekazu. Na nim zasadzała się *Sacra Doctrina*¹⁴. Niczym niepodważony autorytet Ksiąg Świętych stawał się argumentem prawdziwości religii chrześcijańskiej, jako objawionej od Boga, przechowywanej przez Kościół jako depozyt wiary. Najbardziej przekonującym było wykazanie spełnienia się proroctw Starego Testamentu. Był on zapowiedzią, czyli prefiguracją lub typem Nowego Testamentu.

Ten sposób myślenia i argumentacji nazwano typicznym lub typologicznym. Nie był on czymś nowym w średniowieczu. Spotykamy go już w Starym Testamencie, np. u Deutero-Izajasza (Iz 51,9–16), który w wyprowadzeniu z niewoli egipskiej widział rekapitulację stworzenia i przewyciężenie chaosu oraz zapowiedź przyszłego wyzwolenia z wszelkiej niewoli¹⁵. Nowy Testament traktuje cały Stary Testament w funkcji profetycznej. Do zapowiedzi, czyli prefiguracji starotestamentalnej, odwoływał się Jezus, o czym świadczy wypowiedź zanotowana w Ewangelii św. Łukasza (24, 44): „Potem rzekł do nich: To właśnie znaczyły słowa, które mówiłem do was, gdy byłem jeszcze z wami: Musi się wypełnić wszystko, co napisane jest o Mnie w Prawie Mojżesza, u Proroków i w Psalmach”. Za jego przykładem apostołowie w swych pismach powoływali się na spełnienie starotestamentalnych obietnic, jako na dowód prawdziwości kerygmy Kościoła. Ojcowie Kościoła posługiwali się najczęściej wprowadzonym przez św. Pawła terminem „alegoria”. Dwóch potomków Abrahama określił on jako alegorię obydwu przymierzy (Ga 4, 22–31)¹⁶.

Aktualną pozostawała, wywodząca się od Orygenesa i Tertuliana, nauka o zgodności Starego i Nowego Testamentu – *Concordantia Veteris et Novi Testamenti*. Od św. Augustyna przejęto mnemotechniczną sentencję, streszczającą schemat argumentacji: *In Vetero latet, quod in Novo patet*. Spuścizna Orygenesa i aleksandryjskie tłumaczenie *Septuaginty* świadczą, że od II wieku tworzone różne konkordancje i synopsy, mające ukazać kontynuację i zgodność

¹⁴ Pierre Chaunu (op. cit, s. 227) określa ją jako: „[...] gigantyczną solidnie powiązaną budowlę, opierającą się w całości na egzegezie, którą schematycznie można nazwać egzegezą czterech znaczeń Ewangelii”. O narodzinach scholastyki i przeobrażeniach myślenia filozoficznego w duchu zasady *fides querens intellectum*, oraz o poczwórnej egzeziezie Biblii, wyodrębniającej w niej sens historyczny, alegoryczny, tropologiczny i anagogiczny: ibidem, s. 86–94.

¹⁵ J. N. Kelly, *Początki doktryny chrześcijańskiej*, Warszawa 1988, s. 62.

¹⁶ Ibidem.

przekazu Objawienia¹⁷. „Typolog – pisze John N. D. Kelly – traktował historię poważnie: była to scena stopniowego odświeżania się konsekwentnego, zbawczego planu Boga. Stąd przyjmował, że od stworzenia do sądu można było zauważyć w dziejach świętych ten sam niezachwiany plan, przy czym wcześniejsze etapy były cieniami albo, by zmienić metaforę, pewnego rodzaju makietami późniejszych. Chrystus i Jego Kościół stanowił punkt kulminacyjny; a ponieważ Bóg w całym swym postępowaniu z rodzajem ludzkim prowadził do chrześcijańskiego objawienia, było rzeczą uzasadnioną odkrycie śladów tego postępowania w wielkich doświadczeniach Jego wybranego ludu”¹⁸.

Myślenie typologiczne było pewnego rodzaju manierą pisarską, za pomocą której wielu autorów interpretowało nie tylko treści biblijne, lecz nawet zjawiska przyrodnicze i fakty historyczne. Spotykamy się z nim w anonimowych traktatach *Physiologusa* i *Bestiariusza*, oraz w pismach największych autorytetów średniowiecznych: Wincentego z Beauvais (*Speculum maius*), Piotra Comestora (*Historia scholastica*), Herrardy z Landsbergu (*Hortus deliciarum*), Hildegardy z Bingen (*Liber sciuias*), Hugona i Adama od św. Wiktora, Honoriusza Augustodunensis i innych¹⁹.

Biblię pauperum należy traktować jako ogniwo w łańcuchu ewolucji badań skrypturystycznych. Ich celem było przybliżenie i spopularyzowanie czytelnikom treści egzegezy patrystycznej i scholastycznej. Nie znamy autora *Biblii pauperum*, ani nie zachował się jej pierwowzór. Przyjmuje się, że archetyp sięga XII wieku. Z pewnym prawdopodobieństwem można przyjąć, że mógł nim być skomponowany typologicznie tekst, którym posługiwano się w walkach z herezjami – *Rota in medio rotae*. Był on rodzajem konkordancji biblijnej, zawierającej paralelne zestawienia tekstów Starego i Nowego Testamentu²⁰. Egzegeza typologiczna okazała się bezcenną bronią w walce z marcjonistami, którzy dążyli do oddzielenia obydwu Testamentów. Znana jest kolorowa tablica,

¹⁷ Od IV wieku szczególnie cenne okazały się utworzone przez Euzebiusza z Cezarei tzw. tablice kanonów.

¹⁸ J. N. Kelly, op. cit., s. 62 n.

¹⁹ H. Appuhn, *Einführung in die Ikonographie der mittelalterlichen Kunst in Deutschland*, Darmstadt 1991, s. 14 n.

²⁰ Znane były cztery odmiany wersji *Rota in medio rotae*, zob.: F. Röhrig, *Rota in medio rotae*, „Jahrbuch des Stiftes Klosterneuburg” 1965, Neue Folge 5, s. 7–113; ibidem, *Rota in medio rotae*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche* [dalej LThK], Fryburg 1986, s. 64.

przypisana anonimowemu autorowi, zwanemu Pictor in carmine, którą posługiwano się w apologii Starego Testamentu przeciwko waldensom, którzy, podobnie jak wcześniej katarzy, przypisywali jego powstanie wpływom szatana²¹.

Z uwagi na to, że najstarsze rękopisy zachowały się w klasztorach benedyktyńskich i augustiańskich w Bawarii i w Austrii, przyjmuje się z dużym prawdopodobieństwem, że pierwotna kompilacja tekstów biblijnych, nazwana później *Biblia pauperum*, powstała około 1250 r., na terenie południowych Niemiec, w kręgu benedyktynów²². Najstarszy zachowany rękopis, datowany na ok. 1325 r., pochodzi z poaugustiańskiego klasztoru Sankt Florian w Austrii (Wiedeń, Nationalbibliothek, Cod. 1198). Wbrew temu, co pisano wcześniej, mendykanci nie mieli żadnego wpływu na powstanie dzieła. Wnikliwy badacz problemu, Gerhard Schmidt, przedstawił rekonstrukcję złożonego procesu jego powstania i ewolucji²³. Był to swoisty skrót tekstu Biblii, służący do nauki prawd wiary, pomocny nie tylko w studiach teologicznych, lecz popularny także wśród katechistów i kaznodziejów²⁴. W literaturze wymienia się przybliżoną liczbę 65–68 albo 80 rękopisów *Biblia pauperum*, zachowanych kompletnie lub fragmentarycznie²⁵. Jest wśród nich 15 rękopisów pozbawionych ilustracji oraz 65 iluminowanych.

Zachowane zabytki cechuje różnorodność kompozycji. Na tej podstawie można wyróżnić kilka rodzin rękopisów. W starszych badaniach (H. Cornell) przedmiotem analiz były *tituli* wraz z *lectiones*

²¹ P. Chaunu, op. cit., 58, 60, 82, 222, 226–229. J. Le Goff, *Kultura średniowiecznej Europy*, Warszawa 1994, s. 446, 489; A. Guriewicz, op. cit., s. 231–244.

²² G. Schmidt, A. Weckwerth, *Biblia pauperum, Armenbibel*, w: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rzym–Fryburg–Bazylika–Wiedeń 1968, szp. 293–298. Datowanie rękopisów opiera się na analizie paleograficznej pisma i formalno-stylistycznej dekoracji rysunkowych. W opublikowanym później haśle encyklopedycznym, znawca problematyki Gerhard Schmidt opowiedział się za datą 1250 r., por.: G. Schmidt, *Biblia dei poveri...*, op. cit., s. 487; *Biblia pauperum*, w: C. List, W. Blum, *Sachwörterbuch zur Kunst des Mittelalters. Grundlagen und Erscheinungsformen*, Stuttgart–Zurych 1994, s. 57.

²³ G. Schmidt, *Die Armenbibeln des XIV. Jahrhunderts*, Graz–Kolonja 1959, s. 77–87.

²⁴ H. Zimmermann, *Armenbibel*, w: *Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte* [hrsg.] O. Schmitt, Bd. 1, Stuttgart 1937, szp. 1072–1084.

²⁵ Starsze badania (H. Cornell, *Biblia pauperum*, Sztokholm 1925) mówią o liczbie 68 zachowanych rękopisów. Późniejsze opracowania (G. Schmidt, *Die Armenbibeln...*, op. cit.) mówią o liczbie około 80 zabytkowych kodeksów, wliczając w to kodeksy aikoniczne.

– są to tytuły rozdziałów oraz krótkie czytanki biblijne, objaśniające treści zawarte w ikonografii przedstawień biblijnych (dwa *typy* i jeden *antytyp*). Pod koniec lat pięćdziesiątych (G. Schmidt) poddano pogłębionej krytyce literackiej i filologicznej występujące na kartach teksty²⁶. Wraz z wynikami porównawczych analiz ikonograficznych udało się afiliować rękopisy do czterech grup (rodzin). W badaniach kodykologicznych zwrócono także uwagę na ilość kart w kodeksach, których liczba waha się od 34 do 50 kart²⁷. Jakkolwiek struktura literacka jest wspólna dla wszystkich 80 zachowanych rękopisów, to sama kompozycja tekstu i obrazu była różnie realizowana. Zależała ona od liczby obrazów, zgrupowanych na kartach, oraz od ich wzajemnego układu²⁸.

Pod względem topograficznym ponad 80 zachowanych egzemplarzy pochodzi jedynie z obszarów niemieckojęzycznych. Nie są znane przykłady ilustrowanych rękopisów *Biblia pauperum* z terenów Francji ani z Anglii, a przechowywane tam rękopisy są pochodzenia niemieckiego. Ze względu na występujące warianty tekstu i na podobieństwa ikonograficzne oraz na kolejność obrazów Schmidt wyróżnił trzy grupy (nazywa je rodzinami) *Biblia pauperum*: austriacką, weimarską i bawarską. W każdej z wyodrębnionych grup występują takie same składniki, lecz różni je układ elementów kompozycyjnych i forma rysunków.

W grupie rękopisów austriackich wiodącym jest egzemplarz z poaugustiańskiego klasztoru w Sankt Florian z ok. 1325 r.²⁹. Na każdej stronie karty centrum kompozycji tworzą dwa okręgi, wewnątrz których znajdują się sceny z Nowego Testamentu (*antytyp*), połączone podwójną pionową linią. Po bokach narysowano większe rozmiarami obrazy starotestamentalne (*typy*). Medaliony, obwiedzione podwójnym pierścieniem, robią wrażenie jakby nawleczonych na sznur pereł i przypominają schemat drzewa genealogicznego. Przylegają do nich, ukazani w półpostaci, prorocy

²⁶ G. Schmidt (*Die Armenbibeln...*, op. cit., s. 4–8) zauważa, że Cornell nie docenił właściwości filologicznych tekstów, oraz potraktował niektóre błędy gramatyczne jako wyróżniki charakterystyczne dla środowisk powstania i na tej podstawie zaszeregował je do grup. Pobieźnie potraktowane przez Cornella zostały również cechy ikonograficzne ilustracji. Dla Schmidta analiza formalno-stylistyczna wraz z treścią ilustracji stały się ważnym wyróżnikiem w przeprowadzonej klasyfikacji.

²⁷ Z reguły liczba kart odpowiada ilości rozdziałów.

²⁸ Od połowy XIV wieku pojawiła się nieregularność w sposobach dekoracji kart.

²⁹ G. Schmidt (*Die Armenbibeln...*, op. cit., s. 9–20) wyodrębnia następujące podgrupy: St. Florian, Budapeszt, Salzburg (St. Peter), Konstancja, Kremsmünster.

z wersetami proroczw na banderolach. Nad nimi widnieją krótkie teksty objaśniające (*lectio*) znaczenie typu. Pamiętając, że księga rozpoczyna się na stronie *verso*, daje to w otwarciu dwie pary obrazów. O ich programowym przyporządkowaniu będzie mowa niżej³⁰ (rys. 2).

Zupełnie inaczej wygląda kompozycja w grupie weimarskiej. Tu środek karty wypełnia układ pięciu okręgów (rys. 3, 4). Środkowy, większy, zawiera we wnętrzu scenę nowotestamentalną (*antytyp*), przyległe doń cztery mniejsze kręgi mieszczą w sobie wizerunki proroków. Treść proroczw wypełnia otok obiegający krąg z przedstawieniem proroka. Dwa przedstawienia starotestamentalne (*typy*) znajdują się po obu stronach okręgów, wrysowane swobodnie w wolne pola karty. Ponad nimi wpisano, wraz z tytułami (*tituli*), teksty czytań (*lectio*)³¹. Wcześniejsze egzemplarze zawierają tylko teksty łacińskie, natomiast późniejsze mają dodatkowo ich tłumaczenie niemieckie³². Charakterystyczne jest, że podczas gdy *lectio* w języku niemieckim jest kompletna, jej łaciński odpowiednik jest skrócony i kończy się zwrotem *et cetera*. Powstanie rękopisów tej grupy umieszcza się w południowych lub środkowych Niemczech, między rokiem 1330–1350. Przez Hesję wzór dostał się do krajów nadreńskich, gdzie spotkał się z żywym oddźwiękiem³³.

W grupie rękopisów bawarskich występuje większa różnorodność, dlatego wyodrębnia się w niej dwie podgrupy związane z Metten, datowane na ostatnią 3. i 4. ćw. XIV wieku oraz początek wieku XV³⁴ i z Benediktbeuren z 1. ćw. XIV i z pocz. XV

³⁰ Szczegółowe omówienie zawartości ikonograficznej i charakterystykę stylu wraz z podaniem treści inskrypcji podaje cytowane wyżej opracowanie Gerharda Schmidta.

³¹ Omówienie i reprodukcja dwóch przykładów z tej rodziny w: *Zimelien. Abendländische Handschriften des Mittelalters aus den Sammlungen der Stiftung Preussischer Kulturbesitz Berlin. Ausstellung 13. Dezember 1975 – 1. Februar 1976*, Berlin 1975, nr. kat. 51, s. 71 n., nr 109, s. 153 n., il. na s. 176.

³² Wyłącznie łacińską wersję tekstów posiadają 4 rękopisy (1 w Monachium, 2 w Londynie i 1 w Berlinie); tłumaczenie niemieckie mają natomiast: 1 w Berlinie, 1 w Lipsku, 1 w Weimarze, por. G. Schmidt, *Die Armenbibeln...*, s. 34–44. Do grupy tej należą ponadto dwa egzemplarze nieilustrowane (Ratybona, Erlangen) oraz trzy nieregularne i niekompletne egzemplarze (Rzym, Wolfenbüttel II, Monachium).

³³ G. Schmidt, *Die Armenbibeln...*, op. cit., s. 34.

³⁴ Egzemplarze ze Stuttgartu, Londynu, Salzburga i Metten, por. G. Schmidt, *Die Armenbibeln...*, op. cit., s. 45–47.

wieku (rys. 5)³⁵. Również do tej grupy należy kilka egzemplarzy pozbawionych ilustracji oraz jeden kodeks niejednorodny w składzie³⁶. Kompozycja ikonograficzna w tej grupie posiada dwa warianty. W pierwszym wariantcie, reprezentowanym przez kodeks z Tegernsee, nowotestamentalny *antytyp* umieszczony jest u dołu karty, wewnątrz półkolistej arkady, do której przylegają okna z popiersiami proroków. Powyżej, ponad *titulusem*, umieszczone zostały, przedzielone kolumną, dwie arkady, na których archiwoltach znajdują się *titulusy*, wewnątrz arkad widnieją sceny przedstawiające starotestamentalne *typy*. Na bocznych marginesach kart wypisane zostały *lectiones*. Wariant drugi charakteryzuje się tym, że na karcie posiada dwa *antytypy* w środku okręgów. Do nich przylegają popiersia proroków – *auctoritates* z rozwiniętymi banderolami pisma, w arkadowych otworach. Banderole górnego rzędu proroków nakładają się na ledwo co zaznaczone obrysy krzyżowych sklepień. Należące do całego repertuaru sceny ze Starego Testamentu są ukazane w otwartej przestrzeni i dość swobodnie flankują centralną grupę obrazów. Trzy *titulusy* umieszczone zostały w górnej partii każdego quasi-tryptyku.

Jest jeszcze jedna grupa rękopisów *Biblia pauperum*, o której nie wspomina Gerhard Schmidt³⁷. Są to późne druki ksylograficzne, odbite w Niderlandach między rokiem 1450 a 1470³⁸. Ich kompozycja jest oparta na elementach naśladowujących gotycką architekturę lub tryptyk ołtarzowy. Prostokątne pola dla centralnego *antytypu* i flankujących go *typów* ujęte są smukłymi kolumnami,

³⁵ Egzemplarze z Monachium, Benediktbeuren oraz z Mallersdorf, por. ibidem, s. 47–49.

³⁶ Są to rękopisy przechowywane w Ranshofen i Diessen, por. ibidem, s. 49–50. Odbiega od normy przyjętej w tej grupie egzemplarz z Tegernsee, por. ibidem, s. 50–53.

³⁷ Autor wprawdzie omawia rozpowszechnianie się rękopisów po roku 1300, jednak nie podejmuje się szczegółowego przebadania problematyki drukowanych egzemplarzy *Biblia pauperum* por. ibidem, s. 88–104.

³⁸ Przy określeniu datowania wzięto pod uwagę właściwości stylistyczne oraz analizę znaków wodnych papieru; *Biblia pauperum*, [redakcja i komentarz] S. Corsi, P. G. Pasini, Rimini 1995. Reprodukowane drzeworyty nie są kolorowane. Według tych samych klocków został odbity kolorowany egzemplarz należący do biblioteki archidiecezji w Esztergom, zob.: *Biblia pauperum. Faksimileausgabe des Vierzigblättrigen Armenbibel-Blockbuches in der Bibliothek der Erzdiözese Esztergom*, [redakcja i komentarz] E. Soltész, Berlin 1967, komentarz, s. 21–24. Podobne, jeśli nie identyczne wydanie opublikował H. Avril, *Biblia Pauperum. A Facsimile and Edition*, Nowy Jork 1987.

na których wspierają się na przemian łuk spłaszczony i płaski. Popiersia proroków ulokowane zostały w dwóch biforiach, z których dolne wchodzi w strukturę tryptyku, podnosząc niejako scenę *antytypu* w stosunku do niżej położonych podstaw *typów*. Górne biforium stanowi swego rodzaju szczyt całej kompozycji. Z parapetów okien jakby wyfruwają rozwinięte banderole z sentencjami proroków. Objaśniające ikonograficzne treści *tituli* umieszczone zostały u spodu każdego z pól owego quasi-tryptyku (rys. 7, 8). Nie wiadomo, ile zachowało się drukowanych egzemplarzy tej grupy. Z zastosowania techniki druku ksylograficznego z tych samych desek wynika jednorodność zachowanych egzemplarzy. Przyjmuje się, że powstały pod wpływem sztuki Van Eycka, w bliżej nieokreślonym ośrodku w Niderlandach. Znane nam dwa egzemplarze, jeden z Esztergom na Węgrzech i drugi z Modeny w Italii, różnią się tym, że egzemplarz węgierski posiada karty ręcznie lawowane akwarelą lub rozcieńczonym gwaszem. Bylibyśmy skłonni uznać te druki jako czwarty, niderlandzki, typ ikonograficzny *Biblia ubogich*³⁹.

Treść *Biblia pauperum* jest chrystocentryczna. Z reguły pola, w których były umieszczone sceny z życia Jezusa, są większych rozmiarów niż pozostałe elementy. Dzięki temu przyciągają uwagę patrzącego. Taki chrystocentryzm kompozycji odnajduje korelaty w średniowiecznych paradygmatach teologicznych. Myślenie centryczne towarzyszyło też innemu typowi dociekań intelektualnych, doszukującemu się środka wszelkich rzeczy⁴⁰. Dla Greków środkiem Ziemi był *omfalos* – pępek świata, przechowywany w sanktuarium w Delfach. W kosmogonii chrześcijańskiej Ziemia była określona jako środek kosmosu, a z kolei jej centrum stanowiła Jerozolima z Golgotą i Krzyżem Pana Jezusa⁴¹.

³⁹ Prawdopodobnie pomocnym mogłoby być niedostępne nam studium: H. T. Musper, *Die Urausgaben der holländischen Apokalypse und Biblia pauperum*, Monachium 1961.

⁴⁰ O schemacie trzech koncentrycznych kół w zastosowaniu do triady różnego rodzaju symboli, na przykładzie *Rota Virgilli* (koło Wergiliusza), wspomina E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*, Kraków 1997, s. 237.

⁴¹ O symbolicznych znaczeniach Jerozolimy jako centrum świata zob.: B. Geller Nathanson, *Jerozolima. Symbolika*, w: *Słownik wiedzy biblijnej*, Warszawa 1997, s. 256–259; R. Knapiński, *Imago mundi. Związek ikonograficznych i literackich modeli świata w wyobraźni średniowiecznej*, w: *Wyobrażenia średniowieczna*, red.

Od czasów Marcjona (ok. 85-ok. 160) przez całe średniowiecze dyskutowano nad problemem, co stanowi kerygmatyczne centrum Ewangelii⁴². Orędzie ewangeliczne zostało potraktowane nie tylko jako zdarzenie historyczne, lecz jako działanie zbawcze Boga zapoczątkowane przez Chrystusa, które stale realizuje się w historii ludzkości. Chrystocentryzm był odmianą powszechnie uznawanego w średniowieczu teocentryzmu. „Krzyż i Zmartwychwstanie stanowią centralną treść Ewangelii [...] – jak pisze Anton Grabner-Haider – [...] Cokolwiek spotkało Jezusa w życiu, spotkało Go ze względu na innych; czymkolwiek był, tym był w zastępstwie ludzi; cokolwiek czynił, czynił antycypująco dla ludzi. Za nas poniósł śmierć, wziął na siebie ludzkie samowyobcowanie, umarł «za nasze grzechy». Wszystko to zostało – w rozumieniu Nowego Testamentu – zapowiedziane i było oczekiwane w pismach Starego Testamentu”.

Dlatego osią lub centrum programu ikonograficznego każdej karty *Biblia ubogich* jest starannie wybrana scena z życia Jezusa. Wyakcentowanie *facta et gesta* z żywota Chrystusa zostało podkreślone w przyporządkowaniu im starannie dobranych osób i wydarzeń ze Starego Testamentu. Funkcjonowały one jako starotestamentalne prefiguracje lub zapowiedzi proroków, które spełniły się w Nowym Testamencie na Osobie Jezusa Chrystusa. Koncepcja taka oparta była na alegorycznym wykładzie sensów biblijnych tworzących tzw. typologię biblijną. Prefiguracje to inaczej *typy*, wskazujące na Chrystusa jako ich wypełnienie, czyli jako figurę albo *antytyp*. Na zestawieniu biblijno-chrystocentrycznych typologii nie kończył się schemat wykładu. Jego dopełnieniem było odniesienie do praktyki, czyli postępowania chrześcijanina na co dzień. To znana zasada mistagogiczna.

Chociaż ilość kompozycji typologicznych w *Biblia pauperum* była skorelowana z latami życia Jezusa na Ziemi, to jednak w zachowanych kodeksach występuje ich więcej, od 34 do 50. Stanowią one skróconą wersję historii biblijnej, coś w rodzaju streszczenia lub konspektu. Na temat posługiwania się owymi konspektami krążą

T. Michałowska, Warszawa 1996, s. 27–45; K. Zalewska-Lorkiewicz, *Ilustrowane mappae mundi jako obraz świata. Średniowiecze i początek okresu nowożytnego*, Warszawa 1997, s. 29.

⁴² H. Rahner, *Markion*, w: LThK, Bd. 7 (1986), szp. 92 n.; F. Mussner, *Mitte des Evangeliums*, w: ibidem, szp. 493 n.; A. Grabner-Haider, *Centrum Ewangelii*, w: *Praktyczny Słownik Biblijny*, red. A. Grabner-Haider, Warszawa 1994, s. 146 n.; F. Drączkowski, *Patrologia*, Pelplin–Lublin 1998, s. 94–96.

rozmaite opinie. Jedni twierdzą, że były one przeznaczone dla biednych studentów z wyższych sfer, których nie było stać na zakup całej Biblii⁴³. Inni łączą ich powstanie z katarami i waldensami, którzy w XII–XIII wieku tworzyli poruszający Europę „ruch ubogich”, praktykujący ubóstwo apostołskie⁴⁴. Działając w północnej Italii, w południowej Francji, Niemczech i w Austrii, określali siebie mianem *pauperes Christi*⁴⁵.

Biblię ubogich rozpoczyna rozdział wstępny, ukazujący motyw, dla którego odwieczne Słowo Boga – Logos stało się człowiekiem, wcielając się podczas Zwiastowania w osobę Jezusa Chrystusa. W późniejszych wydaniach epilogiem jest ukazanie końca świata i paruzji Uwielbionego Syna Bożego, który u kresu czasów przyjdzie jako Sędzia, aby sądzić żywych i umarłych.

Nie ograniczano się jedynie do zestawienia prefiguracji biblijnych w formie osób i zdarzeń z historii Ludu Pierwszego Przymierza. Przywoływano także wypowiedzi proroków, których traktowano jako najwyższe autorytety – *auctoritates*. Wśród nich uprzywilejowane miejsce przypadło Dawidowi i Salomonowi. Często powoływano się na prorocтва Izajasza, Jeremiasza, Daniela i Ezechiela, jako tzw. proroków większych. Nie brakowało imion i cytatów z proroków mniejszych. Znamienne, że w niektórych wersjach do *auctoritates* zaliczani byli również antyczni filozofowie i pisarze, jak np. Wergiliusz. Przedstawiony układ treści stanowił konspekt do wykładu lub do kazania. Wydaje się, że początkowo tekstowi nie towarzyszyły żadne rysunki jako ilustracje. Świadczy o tym zachowana grupa najstarszych 15 kodeksów, pozbawionych dekoracji ikonicznej. W XIV wieku były już w użyciu egzemplarze opatrzone głęboko przemyślaną ikonografią, z rysunkami wykonanymi czarnym inkaustem. Pewne egzemplarze posiadają lawowane rysunki, wykonane piórkiem.

Na temat pochodzenia nazwy *Biblia pauperum* wiele dyskutowano, nie zawsze z poprawnym rezultatem. Nie ma

⁴³ Twierdzi się, że taki pogląd nie ma uzasadnienia historycznego, por. H. Wegner, *Biblia ubogich*, *Encyklopedia Katolicka*, t. 2, Lublin 1976, szp. 452–454.

⁴⁴ A. Weckwerth, *Die Zweckbestimmung der Armenbibel und die Bedeutung des Namens*, „*Zeitschrift für Kirchengeschichte*” 1957, vierte Folge, 68, Heft 3–4, s. 225–258.

⁴⁵ Zwolennicy przyswoili filozofię neomanichejską, wypowiedzieli posłuszeństwo papieżowi, a w nauczaniu odrzucili przydatność Starego Testamentu, ponieważ zawarte w nim obietnice już się spełniły. Reakcja Kościoła polegała między innymi na wykazaniu konkordancji obydwu Testamentów.

zgodności odnośnie znaczenia terminu „pauper”. Tylko jeden jedyny egzemplarz z 1398 r. (Monachium, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 12717), pozbawiony wszakże ilustracji, nosi na karcie 142 napis: *Hoc excerptum in suo originali dictum est biblia pauperum*. Tzw. II rękopis z Wolfenbüttel, z ok. 1360 r., posiada napis naniesiony przez bibliotekarza pod koniec XV w.: *bibelia (sic!) pauperum*. Większość rękopisów nie posiada tytułu, a część opatrzone wtórnymi tytułami, dla określenia ich w całym księgozbiórze. Określenie *Biblia pauperum* pochodzi ze średniowiecza. Stosowano je również do innych tekstów, między innymi jeden z rękopisów, którym posługiwał się św. Bonawentura, zawierał pod nagłówkiem *Biblia pauperum* zestawienie cytatów biblijnych, tak dobranych, aby zachęcały chrześcijanina do zdobywania cnót i unikania wad. Był to swego rodzaju indeks, katalog cnót i wad, służący pomocą w pracy kaznodziejskiej⁴⁶. Terminem *Biblia pauperum* określano te rękopisy, które zawierały niepełny lub skrócony tekst biblijny, przybierający czasami formę streszczenia, zwłaszcza Starego Testamentu. W obiegu były nie przekraczające 12 stron, niewielkie rękopisy, które właściwie zawierały tylko spis treści Biblii (tzw. *capitula*) lub wybrane cytaty. Pewne egzemplarze miały formę drzewa genealogicznego Jezusa Chrystusa. Oprócz tekstów pisanych prozą były używane również teksty poetyckie, które ułatwiały mnemotechniczne zapamiętywanie treści. Starannie wybrane fragmenty opatrywano też ilustracjami, ale nie można ich traktować na równi z tym, co dziś nazywamy *Biblia pauperum*. Ilustracje nie były ułożone według zasad typologii i nie zawsze odnosiły się do napisanego na karcie tekstu. Jako dowolne impresje nie mogą być traktowane jako ilustracje *ad verbum*. Należy je traktować jako rodzaj podręczników, pomocnych przy kształceniu mnichów w klasztorach. Bracia zakonnicy i klerycy, którzy nie potrzebowali głębszych studiów teologicznych, mogli przy pomocy takich ekscerptów osiągnąć ogólne rozpoznanie tego, co zawiera *Biblia*.

Pochodzenie nazwy ma też swe uzasadnienie techniczne. Sami skrybowie i bibliotekarze, dla odróżnienia rękopisów należących do typu *Biblia pauperum* od podobnych w formie innych kodeksów,

⁴⁶ V. C. [Vincenzo Cavalla], *Biblia pauperum*, w: *Dizionario Ecclesiastico*, red. A. Marcati, A. Pelzer, Turyn 1953, s. 382; A. Weckwerth, *Armenbibel...*, op. cit., s. 8–10; G. Plotzek-Wederhake, G. Bernt, *Biblia pauperum*, w: *Lexikon des Mittelalters*, Bd. 2, Monachium–Zurych 1984, szp. 109 n.; P. Havel, *Biblia pauperum*, w: *Marienlexikon*, red. L. Scheffczyk, Bd. 1, St. Ottilien 1988, s. 474–477; U. Söding, *Biblia pauperum*, w: *Lexikon für Theologie und Kirche*, Bd. 2, Fryburg–Bazylea–Rzym–Wiedeń 1994, szp. 414.

zaopatrywali je prowizorycznym tytułem, który określał ich zawartość. Tak więc wiele rękopisów nosiło rozmaite tytuły: *Registrum*, *Compendium*, *Concordantia historiarum*, *Concordantiae Veteris et Novi Testamenti* (Wolfenbüttel, 1. poł. XIV wieku), *Capitula Bibliae Excerpta*, *Speculum Salvatoris* (cysterski egzemplarz z Zwettl, ok. 1300 r.). W użyciu była też myląca nazwa *Speculum Humanae Salvationis*, która właściwie przyjęła się dla zupełnie innego typu dekorowanych rękopisów⁴⁷. Taką nazwą określa się skomponowane w 1324 r., ilustrowane kompendium teologii średniowiecznej, hipotetycznie przypisane przez badaczy dominikaninowi Ludolfowi von Sachsen⁴⁸.

Bogaty aparat ilustracyjny księgi *Biblia pauperum* nie był wynalazkiem artystów dojrzałego średniowiecza, poprzedziły go liczne antecendy. Najstarsze przedstawienia o treści typologicznej występowały już w malarstwie katakumbowym oraz w reliefach na sarkofagach, np. wychodzący z wnętrza ryby Jonasz (*typ*) lub Daniel ocalony w jaskini z lwami, stanowią typologiczną zapowiedź zwycięstwa nad śmiercią i Zmartwychwstania Chrystusa (*antytyp*). W okresie paleochrześcijańskim powstały liczne obrazy o wymowie typicznej, jak np. Noe i arka, Abraham z Izaakiem, sceny z Mojżeszem, historia Jonasza, trzech młodzieńcy w piecu ognistym i in.

W iluminowanych rękopisach od VI do XII wieku, oprócz wizerunków proroków, znaleźć można wiele przykładów miniatur o tematyce biblijnej, przyporządkowanych układom obrazowym o wymowie typicznej. Tendencja do ukazywania jedności Biblii w rozumieniu zgodności i wypełnienia Starego i Nowego Testamentu była popularna w teologii XII wieku, a jej zastosowanie znalazło wyraz w licznych dziełach sztuki na obszarach francuskich, niemieckich i angielskich. Tematyka tego rodzaju wystąpiła zarówno w malarstwie, jak i w witrażach, wyrobach złotniczych, w architektonicznych

⁴⁷ O stosunku do *Speculum humanae salvationis* por.: H. Cornell, op. cit., s. 161 nn.; M. Thomas, *Zur kulturgeschichtlichen Einordnung mit "Speculum humanae salvationis" unter Berücksichtigung des „Liber Figurarum“ in der Joachim de Fiore-Handschrift der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (Mscr. Dresden A 121)*, „Archiv für Kulturgeschichte“ 1970, 52, s. 192–225.

⁴⁸ G. Schmidt, *Die Armenbibeln...*, op. cit., s. 96 n.; *Heilsspiegel. Die Bilder des mittelalterlichen Andachtsbuches Speculum humanae salvationis*, [komentarz] H. Appuhn, Dortmund 1989, s. 119–135.

reliefach i w malarstwie książkowym. Kompozycje typologiczne przybierały rozmaite układy.

Szczególnie zasłużył się dla wypracowania typologicznego programu Sugeriusz, opat z Saint-Denis. Znany jest z opisów zaprojektowany przez niego okazałych rozmiarów złoty krzyż z kościoła opackiego. Zdobilo go 68 scen, obejmujących 17 schematów, składających się z czterech obrazów. Jednemu *antytypowi* przyporządkowane były trzy sceny *typów*⁴⁹.

Drugim dziełem, poprzedzającym powstanie typologii zastosowanej w *Biblii pauperum*, były emaliowane płytki miedziane i złoczone, przewidziane pierwotnie jako okładziny ambony, a następnie przeniesione jako nastawa ołtarzowa, znana pod nazwą ołtarza z Verdun. To wybitne dzieło emalierskie Mikołaja z Verdun, powstałe w 1181 r., znajduje się obecnie w benedyktyńskim kościele opackim w Klosterneuburg⁵⁰. Scenom z Nowego Testamentu, które znajdują się w pasie środkowym i odnoszą się do działalności Chrystusa (stąd określenie *sub Gratia*), przyporządkowane zostały przedstawienia ze Starego Testamentu, w dwóch pasach. W górnym znalazły się wydarzenia z okresu przed nadaniem Prawa – *ante Legem* – obejmującym epokę od Adama do Mojżesza. W pasie dolnym umieszczone zostały przedstawienia ilustrujące okres od nadania prawa Mojżeszowi na Synaju do Narodzin Jezusa, to epoka – *sub Lege*⁵¹. Oprócz postaci biblijnych występują wizerunki aniołów oraz personifikacje cnót. Na alegoryczny charakter całej kompozycji wskazują dodatkowo leoniańskie napisy łacińskie, wkomponowane w obramowanie pojedynczych scen.

Około roku 1200 działał na Wyspach Brytyjskich nieznanemu z imienia malarz, którego określono jako *Pictor in carmine*. Z jego twórczością łączy się wykonanie witraży w Canterbury i w Peterborough. Zawierają one po 30 grup obrazów typologicznych o charakterze chrystocentrycznym. Jest to dzieło wyjątkowe, ponieważ dla 138

⁴⁹ G. Schmidt, *Die Armenbibeln...*, op. cit., s. 89 n.

⁵⁰ Pierwotnie płytki służyły jako oprawa kazalnicy. Po pożarze w 1330 r. zostały przełożone i uzupełnione na retabulum ołtarzowe.

⁵¹ F. Röhrig, *Der Verduner Altar*, Wiedeń 1984.

antytypów dobranych zostało aż 508 *typów*. Nie tylko Chrystus jest bohaterem nadrzędnych tematów, dołączono tu także sceny z życia św. Jana Chrzciciela i historie apostołów. A wśród *typów*, oprócz Starego Testamentu, inspiracją były także opisy z *Physiologusa* i z rytuału kościelnego, skąd zaczerpnięte stopnie święceń posłużyły jako typologiczne zapowiedzi spełnienia idei naśladowania Chrystusa⁵².

Naśladownictwo teorii zawartej we wspomnianej wcześniej tablicy, dzieła anonimowego malarza – *Pictor in carmine* – widoczne jest w traktacie *Concordantia Veteris et Novi Testamenti*, powstałym w XIII wieku, w *Rota in medio rotae*, oraz w *Concordantiae caritatis*, ułożonych przez Ulricha z Lilienfeld w latach 1351–1358⁵³. To ostatnie dzieło jest wyjątkowym przykładem typologicznego myślenia. Dla 238 *antytypów* autor zestawiał tyleż *typów*. Podstawą był podział brewiarza na dwie części *de tempore* i *de sanctis*. W części pierwszej – *de tempore* – tworzywem z Nowego Testamentu stały się fragmenty 156 perykop ewangelicznych na niedziele, święta Pańskie i ferie tygodnia. Dla części drugiej wykorzystano 82 perykopy z obchodów komemoracji świętych w Roku Pańskim. Każdemu *antytypowi* przyporządkowano czterech proroków i dwie prefiguracje starotestamentalne lub wzięte z *Historia naturalis* o zróżnicowanej proveniencji. Dzieło Ulricha jasno pokazuje wyraźne powiązania typologii z homiletyką.

W tym samym klasztorze Christian z Lilienfeld sporządził zestawienie incipitów ksiąg biblijnych z własnymi krótkimi adnotacjami i hasłami, nazywając je *Biblia pauperum metrica*. Konspekt ten spełniał rolę pomocniczą w mnemotechnicznym zapamiętywaniu istotnych treści teologicznych z odniesieniem mistagogicznym.

Przytoczone przykłady ukazują, jak wielką wiedzą i przygotowaniem teoretycznym odznaczali się twórcy programów typologicznych. Przypomniane przykłady wyznaczały drogę do skryzalizowania struktury kompozycyjnej, jaka przyjęta została następnie w *Biblia pauperum*.

Jakie elementy składają się na kompozycję obrazową karty? Tym, co łączy wszystkie ilustrowane rękopisy *Biblia pauperum*, jest jednakowe podejście do alegorycznego wykładu Pisma św. oraz

⁵² G. Schmidt, *Die Armenbibeln...*, op. cit., s. 90 n.

⁵³ Ibidem, s. 92–96.

tendencja do układania obrazów w pewne określone grupy⁵⁴. Zawsze w centrum kompozycji znajduje się *antytyp*, stanowi go jakaś scena z Nowego Testamentu, której bohaterem jest Jezus Chrystus. Do tego przedstawienia przylegają dwie, o tym samym alegorycznym sensie, sceny ze Starego Testamentu – *typy*. Wśród nich są takie, które ukazują sytuację sprzed nadania Prawa Mojżeszowi (*ante Legem*) oraz po jego nadaniu (*sub Lege*). Tylko wyjątkowo zdarza się, że obie sceny starotestamentalne należą do ikonografii ilustrującej zdarzenia z okresu przedmojżeszowego lub pomojżeszowego. Układ scen: *antytyp* oraz dwa *typy* przybiera formę specyficzną dla tryptyku. Centralną kompozycję otaczają wizerunki czterech proroków tworzących tzw. *auctoritates*. Do wszystkich trzech scen odnosi się jeden wspólny *titulus*, którym są łacińskie wersety leoniańskie, w niektórych przypadkach każda ze scen tryptyku posiada własny *titulus*. Tak więc może na kartach występować do trzech *tituli*. Zależnie od przynależności do grupy, tytuł bywa umieszczany w różnych miejscach, u dołu karty, pośrodku lub u góry. Pisany jest na banderoli lub luźnym pismem wśród marginesów. Oprócz tytułów część tekstowa obejmuje jeszcze: dwie krótkie lekcje jako komentarze do *antytypu* ze wskazaniem na jego związek z dwoma typami. Ich dopełnieniem są proroctwa czterech *auctoritates* (rys. 1-8).

Właściwe rozpoznanie przedstawień ze Starego Testamentu, podobnie jak ich wymowy ideowej, nie jest łatwe. Pomocą do rozpoznania ilustracji, oprócz tytułów, są *glossy*, które zawierają w streszczeniu treść tekstu biblijnego. Są one właściwie czytankami biblijnymi, określanymi jako *lectio*. Oprócz nich, w oprawie całej stronicy, na rozwiniętych banderolach lub w formie sentencji, widnieją inne jeszcze cytaty zaczerpnięte z wypowiedzi proroków Starego Testamentu. Podsumowując, przypomnijmy, że na jednej karcie kompozycja obejmuje sceny obrazowe jednego *antytypu*, dwóch *typów*, którym towarzyszą podpisy – trzy *tituli* i cztery wizerunki proroków – *auctoritates*. Przedstawienia obrazowe posiadają komentarze ułatwiające ich zrozumienie, są to dwie *lectiones* oraz cztery wypowiedzi proroków – *sermones*. Taka rozbudowana struktura ukazuje ścisły związek słowa i obrazu.

⁵⁴ H. Engelhardt, *Der theologische Gehalt der Bibila pauperum*, Strassburg 1927 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 243).

Studia Gerharda Schmidta wykazały, że prototyp kodeksu złożony był z 34 kart⁵⁵. Modelowym jest tu przykład *Biblia pauperum* z Sankt Florian. Wykład rozpoczynał się na karcie 1v (strona *recto* była pusta), w kolejnych ośmiu otwarciach kart przed oczyma patrzącego pojawiały się po cztery obrazy, opowiadające najważniejsze wydarzenia z życia Jezusa. Każda z ośmiu tetrad złożonych z *antytypów* kolejnych kart odpowiada jednemu przestąpieniu chrystologii. Ilustrują one po kolei: I – **Wcielenie i Dzieciństwo Jezusa** (Zwiastowanie Maryi, Boże Narodzenie, Pokłon Magów, Ofiarowanie w świątyni); II – Ucieczkę przed Herodem (Ucieczkę do Egiptu, Zniszczenie bożków egipskich, Rzeź niewiniątek, Powrót z Egiptu); III i IV – **Jezus objawia swoje Bóstwo jako Mesjasz i Nauczyciel** (Chrzest w Jordanie, Kuszenie, Przemienienie, Pokuta Marii Magdaleny, Wskreszenie Łazarza, Wjazd do Jerozolimy, Wypędzenie przekupniów ze świątyni, Ostatnią wieczerzę); V – **Zdradę i sąd nad Jezusem** (Zmowę Żydów przeciw Jezusowi, Judasz sprzedaje Jezusa, Pocałunek Judasza, Chrystusa przed Piłatem); VI – **Mękę** (Cierniem koronowanie, Drogę krzyżową na Kalwarię, Ukrzyżowanie, Przebicie boku); VII – **Pierwsze trzy dni po śmierci na krzyżu** (Złożenie do Grobu, Zstąpienie do Otchłani, Zmartwychwstanie, Trzy Marie u Grobu); VIII – **Chrystofanie Zmartwychwstałego** (*Noli me tangere*, Chrystus ukazuje się uczniom, Niewiernego Tomasza, Wniebowstąpienie). Ostatnie dwa *antytypy* nie ilustrują już żywota Jezusa, lecz w znaczeniu alegorycznym odnoszą się do założonego przezeń Kościoła jako Oblubienicy – Eklezji. Przedstawiają one Zesłanie Ducha Świętego i Koronowanie Maryi – Eklezji⁵⁶.

Ze względu na dużą ilość ilustracji *Biblia pauperum* bywa też nazywana *Biblia picta*. Nazwa ta jest jednak niewłaściwa, ponieważ przypadkowo i błędnie została przeniesiona na monachijski kodeks⁵⁷. Określenie to odnosi się raczej do francuskich gatunków tzw. *Biblia moralizujcej* – *Bible moralisé*.

⁵⁵ G. Schmidt, F. Unterkircher, *Die Wiener Biblia pauperum. Codex Vindobonensis 1198*, Graz–Wiedeń–Kolonja 1962.

⁵⁶ G. Schmidt, *Bibbia dei poveri...*, op. cit., s. 488. Ibidem – bogata bibliografia.

⁵⁷ Jak podaje G. Schmidt (*Die Armenbibeln...*, op. cit., s. 118), nazwa ta występuje w inwentarzu monachijskiej Staatsbibliothek, w którym kodeks z 1471 r. (cod. lat. 22098) został określony uwagą: *Summula figurarum Novi Testamenti tracta a Speculo humane salvationis ac a Biblia picta*.

Kompletna percepcja karty wymagała zatem opanowania niełatwej techniki czytania tekstów pisanych zgodnie z regułami przyjętymi w skryptoriach, gdzie posługiwano się skrótami (brachigrafia i elizja) oraz specyficznym pismem i interpunkcją. Trudno zatem wnosić, by tak skomplikowana kompozycja, złożona z obrazów i tekstów, przeznaczona była dla analfabetów. Wręcz przeciwnie, zakładała ona gruntowne przygotowanie językowe (łacina, niekiedy z elementami greki lub języków narodowych). Umiejętności czytania musiała towarzyszyć zdolność bystrego patrzenia, pozwalająca rozpoznać komponenty ikonograficzne. Ogląd obrazu uzupełniał lekturę tekstu pisanego albo wyłącznie po łacinie, albo po łacinie i w przekładach. W drugiej połowie XV wieku pojawiły się egzemplarze tylko z inskrypcjami w językach nowożytnych, niemieckim, włoskim i francuskim. Nie były one prostym tłumaczeniem z łaciny. Zawierały lekcje rozbudowane o moralizatorskie opowiadania.

W połowie XV wieku ukazał się pierwszy drukowany egzemplarz *Biblia pauperum*, było to wydanie, w którym rysunki odbite były z klocka, natomiast teksty zostały dopisane ręcznie dookoła rysunków. Edycja stanowi formę przejściową od rękopisów do całostronicowych druków ksylograficznych, na których tekst wraz z ilustracją wycięte były na jednej desce. Obejmowały one z reguły 40 kart, chociaż znane są egzemplarze złożone z 50 kart. Niestety, nie są znane pierwowzory druków ksylograficznych, ani nie zachowała się tzw. *editio princeps*. Od wynalezienia druku w Niemczech wydano dwa nakłady ilustrowanej drzeworytami *Biblia pauperum*. W roku 1470 ukazała się w Nördlingen pierwsza edycja, sygnowana przez malarza Friedricha Walthera i snycerza Hansa Hürninga. Drugą wydano w Norymberdze, w 1471 r., jako dzieło malarza listów (kart) Hansa Sporera. Prawie równocześnie w Niderlandach wyszły drukiem karty ksylograficzne z tekstami łacińskimi (rys. 7, 8).

Do czasu pierwszego wydania ksylograficznego tradycja polegająca na ręcznym kopiowaniu podstawowego schematu *Biblia pauperum* liczyła już ponad dwieście lat. Świadczy ona o dużej popularności tego typu książki. Prawdopodobnie najpóźniejszym drukowanym egzemplarzem *Biblia pauperum* jest inkunabuł wydany w Wenecji w 1510 r. Charakteryzuje się on zredukowaną ikonografią do przedstawienia jedynie *antytypu* oraz dwóch proroków. Brak

starotestamentalnych *typów* oraz *tituli* i *lectiones* świadczy o tym, że mamy do czynienia z przykładem zanikającej formy tego, przez całe średniowiecze bogato ilustrowanego i teologicznie przemyślanego kodeksu⁵⁸.

Kto wie, czy właśnie w czasach, gdy uczono się czytania i rozumienia kart *Biblia ubogich*, nie należy szukać genezy dewizy stosowanej dziś w studiach ikonograficznych, głoszącej, że „to się widzi, co się wie”. Jej trawestacja ma rangę adhortacji – żeby widzieć, trzeba wiedzieć. Dla przygotowanego odbiorcy iluminowane zbiory kart składające się na *Biblię ubogich* służyły zarówno ćwiczeniom w wyrabianiu zdolności inteligentnego odbioru sztuki, jak i skojarzenia obrazów z tekstem. Pomagało to przypomnieć powiedzenia proroków i przyswoić sobie sens przesłania Dobrej Nowiny. Zamiast mówić o przeznaczeniu *Biblia ubogich* dla analfabetów, należy raczej przyjąć, że przeznaczona była dla elity intelektualnej po to, aby ta z kolei głosiła „maluczki = ubogim w duchu = niewykształconym” prawdy religijne. Elitą były warstwy duchowieństwa zakonnego, spośród nich rekrutowali się mistrzowie słowa – kaznodzieje i katecheci. Wtórowali im mistrzowie pędzla – miniaturzyści i malarze, tworzący obrazy wielkoformatowe, ołtarze, freski i polichromie, a także różnego autoramentu artyści, witrażownicy, rzeźbiarze i złotnicy. Wskazuje to na wtórne zastosowanie *Biblia pauperum* jako wzornika dla artystów. Najwcześniejszym tego przykładem jest namalowany na ścianie rotulus w kościele w miejscowości Sankt Florian w Austrii. Przez całe średniowiecze w całej Europie powstawały dzieła sztuki, naśladujące ten schemat.

Przedstawione ponad trzy wieki dzieł typu iluminowanej średniowiecznej księgi *Biblia pauperum* pokazują, jak daleko odeszliśmy od jej właściwego rozumienia, gubiąc w otchłani zapomnienia i niewiedzy jej skomplikowaną formalnie strukturę oraz wielopoziomowe pokłady treści. Podobnie jak wiele innych zabytków kultury duchowej Europy, również i ten zabytek piśmiennictwa wymaga rewaloryzacji w naszych czasach.

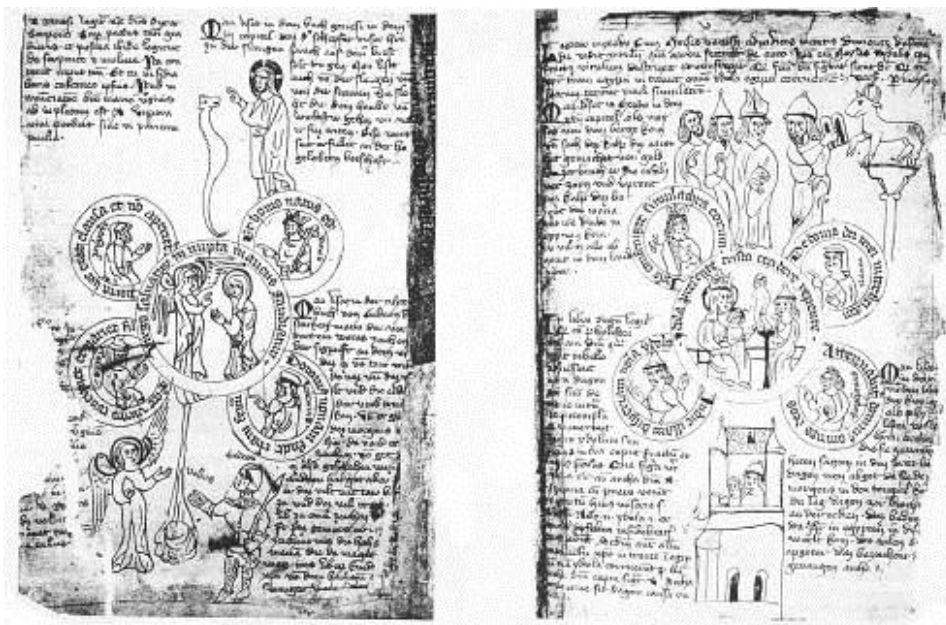
⁵⁸ Ilustracja towarzyszy hasłu: K. Rathe, *Biblia pauperum*, w: *Enciclopedia Cattolica*, vol. 2, Watykan 1949, szp. 1588–1590.



Rys. 1.
W górnej partii karty: dwie prefiguracje ze Starego Testamentu: Bóg przeklina węży na drzewie rajskim oraz Runo Gedeona w relacji do Zwiastowania Najśw. Maryi Pannie jako antytypu z Nowego Testamentu; w dolnej partii Teofania Mojżeszowi w krzewie ognistym i Różdźka Aarona jako typy dla Bożego Narodzenia; *Biblia pauperum* z klasztoru Sankt Peter w Salzburgu, 1360-1370.

Rys. 2.
W górnej partii karty: dwie prefiguracje ze Starego Testamentu: Rebeka radzi Jakubowi, aby uciekał przed Ezawem oraz Dawid uciekający przed wysłannikami Saula w relacji do sceny Ucieczki do Egiptu; w dolnej partii Mojżesz niszczy złotego cielca oraz Strącenie bożka Dagona w momencie kiedy Arka przymierza została przez Filistynów wniesiona do świątyni Dagona w relacji do apokryficznej sceny mówiącej o strąceniu bożków egipskich w czasie pobytu Dzieciątka Jezus w Egipcie; *Biblia pauperum* z klasztoru w Klosterneuburg, albo z Wiednia, ok. 1331.





Rys. 3. Zwiastowanie Maryi Pannie, Strącenie bożków egipskich w *Biblia pauperum*, należącej do grupy weimarska, ok. 1330-1350.



Rys. 4. *Biblia pauperum*, należąca do grupy weimarskiej, ok. 1330-1350.

Rys. 5.
Dawid i Goliat oraz Samson
rozrywający paszczę lwa jako
prefiguracje wskazujące na
Zstąpienie Chrystusa do
Otchłani; *Biblia pauperum*,
należąca do grupy bawarskiej,
1 ćw. XIV wieku.



Rys. 6.
Biblia pauperum, należąca do
grupy bawarskiej, 2 lub 3 ćw.
XIV wieku.

Rys. 7.
Biblia pauperum, lawowana
 gwaszem, należąca do grupy
 drzeworytów
 ksylograficznych z Flandrii,
 1470.



Rys. 8.
Biblia pauperum, należąca do
 grupy drzeworytów
 ksylograficznych z Flandrii,
 1470.

MICHAŁ B. PARADOWSKI

Instytut Lingwistyki Stosowanej UW

Wizualizacja danych – dużo więcej, niż prezentacja

Obraz jest wart więcej, niż tysiąc słów.

Rola obrazu we współczesnej kulturze

Większość z nas ma codziennie styczność z setkami, jeśli nie tysiącami obrazów. Ogromną popularnością cieszą się serwisy internetowe umożliwiające zamieszczanie i oglądanie filmów¹ i zdjęć², stanowiące zarazem dowód niebywałej popularności fotografii amatorskiej oraz rosnącego ekshibicjonizmu i voyeuryzmu społeczeństwa niemal na skalę epidemii. Aparat fotograficzny o przyzwoitej rozdzielczości w telefonie komórkowym już dawno przestał być luksusem, a stał się wymaganym przez konsumentów standardem, tak jak oczekuje się, że koncert gwiazdy muzycznej będzie jednocześnie multimedialnym widowiskiem – z czego doskonale zdawali sobie sprawę artyści od Michaela Jacksona przez Gotan Project po Lady Gagę. Coraz więcej koncertów przedstawia się na organizację komunikacji wewnętrznej i zewnętrznej za pomocą prezentacji PowerPoint³, podobnie jak podczas konferencji suche odczyty zastępowane są prezentacjami multimedialnymi, a książki ilustrowane dla dorosłych (np. kucharskie czy hobbystyczne) są społecznie akceptowaną i niezbędną pozycją każdej księgarni⁴.

Nowoczesna kultura manifestuje się coraz bardziej „w tym i poprzez to, co wizualne”⁵. Nurt akcentujący rosnącą wszechobec-

¹ Np. YouTube z ponad 2 miliardami odwiedzin dziennie i 35 godzinami materiału filmowego zamieszczanymi co minutę, gdzie najpopularniejsze nagrania mają oglądalność rzędu kilkuset milionów (http://www.youtube.com/t/press_timeline), czy Vimeo z 16 tysiącami nowych filmów wgrzywanymi codziennie już w 2008 roku (Murph 2008).

² Np. Flickr z ponad 5 miliardami zdjęć (<http://blog.flickr.net/en/2010/09/19/5000000000/>) czy Picasa Web Albums.

³ J. Yates, W. Orlikowski, *The PowerPoint presentation and its corollaries: How genres shape communicative action in organizations*, w: *Communicative Practices in Workplaces and the Professions: Cultural Perspectives on the Regulation of Discourse and Organizations*, red. M. Zachry, C. Thralls, Amityville 2007, s. 67–91.

⁴ W sklepie internetowym Amazon.com słowo „visual” pojawia się w 28.292 różnych tytułach dostępnych książek.

ność i znaczenie obrazu we współczesnej kulturze często bywa uznawany za reakcję na bazującą na filozofii języka Ludwiga Wittgensteina, strukturalizmie Levi-Straussa i Foucaulta i hermeneutyce Ricœura, Gadamera, Derridy czy Frye’a zwrot lingwistyczny i logocentryzm lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych minionego stulecia⁶. Zresztą analogicznie do nich bywa też określany jako przełom wizualny⁷, zwrot obrazowy, piktorialny⁸ lub ikoniczny⁹, a nawet nieco euforycznie „rewolucja obrazów”¹⁰. O ile to, czy taka „rewolucja wizualna” w ogóle miała miejsce, jest kwestią sporną, trudno nie zauważyć, że dotychczasowa supremacja pisma jako zasadniczego środka epistemologicznego została nadwątlona. Pojmowanie rzeczywistości poprzez abstrakcyjny system znaków językowych stopniowo ustępuje miejsca wnioskowaniu na podstawie obrazów, które zdobywają coraz większe znaczenie, nie tylko wspomagając, ale coraz częściej również zastępując formy tekstowe¹¹. Według niektórych badaczy, to przesunięcie od słowa do obrazu ma tak dalekosiężny wpływ na zdobywanie i rozpowszechnianie wiedzy, jak niegdyś przejście od przekazów ustnych do słowa pisanego – następstwem jest zmiana nie tylko formy produkcji i ekspresji wiedzy, ale również sposobu jej odbioru i przyswajania: nie linearnego i konsekwentnego, ale symultanicznego i holistycznego¹².

O ile w praktyce badawczej tradycyjnie wizualnie zorientowanych nauk (takich jak antropologia, archeologia, etnologia, folklor i historia sztuki) wizualizacje stosowane były już od połowy XIX wieku jako środki wyrazu wytwarzanej wiedzy¹³, o tyle obecnie awansowały one w coraz szerszym zakresie nauk humanistycznych, przyrodniczych i technicznych, ale także w kontekście poza-

⁵ G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder. w: Was ist ein Bild?*, Monachium 1994, s. 11–38.

⁶ W. Kawecki, *Od kultury wizualnej do teologii wizualnej*, „Kultura – media – teologia” 2010, nr 1 (1), s. 23–31.

⁷ C. Maar, H. Burda, *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Kolonia 2004.

⁸ W. J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, „ArtForum” 1992, nr 30 (7), s. 89–94.

⁹ G. Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, op. cit.

¹⁰ V. Flusser, *Die Revolution der Bilder. Der Flusser-Reader zu Kommunikation*, Mannheim 1996.

¹¹ B. Schnettler, *Auf dem Weg zu einer Soziologie visuellen Wissens*, „Sozialer Sinn” 2007, nr 8 (2), s. 189–210.

¹² Ibidem, s. 191, 198.

¹³ J. Collier, *Visual Anthropology. Photography as a Research Method*, Nowy Jork 1967; M. Mead, *Visual anthropology in a discipline of words*, w: *Principles of Visual Anthropology*, red. P. Hockings, Haga 1975, s. 3–10.

akademickim, do pozycji niezbędnego narzędzia produkcji, zachowywania, ekspresji, dystrybucji i asymilacji wiedzy¹⁴. W ten sposób dla rosnącej ilości publikacji i prezentacji wyników prac naukowych obraz przestał odgrywać rolę czysto ornamentacyjnego dodatku¹⁵, a stał się jej *clou*, oczywistym i uprawnionym nośnikiem treści i narzędziem poznania – ma to miejsce szczególnie w tytułach medycznych. Procedury bazujące na obrazie coraz częściej stosowane są w bardzo wielu sferach nauki nie tylko w celu prezentacji, lecz także pomiarów, modelowania i eksperymentów, i pełnią kluczową rolę w konstytucji i organizacji wiedzy. Lekarz ogląda na ekranie komputera zdjęcie tomograficzne lub trójwymiarowy obraz ultrasonografu, polski astronom obraz z jednego z teleskopów Europejskiego Obserwatorium Południowego w Chile, a student medycyny witrynę Google Body¹⁶, umożliwiającą trójwymiarową eksplorację anatomii ludzkiego ciała. Amerykańska National Science Foundation wspólnie z tygodnikiem „Science” od ośmiu lat organizują doroczny konkurs na najlepsze nowatorskie grafiki, fotografie i nagrania wideo poświęcone nauce i inżynierii. Wizualizacje bywają wykorzystywane do analizy materiału, wsparcia procesów decyzyjnych, odkrywania i śledzenia bieżących trendów społecznych i kulturowych, opowiedzenia historii, czy po prostu dla rozrywki. Korzysta z nich prasa, dziennikarze telewizyjnych programów informacyjnych, redakcje nowych mediów, blogerzy, biznes, gdzie trzeba szybko podejmować decyzje, reklama i marketing, autorzy sprawozdań finansowych i prezentacji naukowych i rysownicy komiksów¹⁷. Ta proliferacja form obrazowych i obrazowo-tekstowych hybryd to już więcej, niż tylko atrakcyjne wykresy i grafiki; to nowa forma komunikacji XXI wieku; tak powszechna, że ludzie z branży posługują się skrótem „*infovis*”.

Nie powinno to dziwić. Spośród preferowanych sposobów poznawania rzeczywistości oraz przetwarzania i przyswajania informacji u większości społeczeństwa dominuje modalność wizualna (nabywanie wiedzy najskuteczniej poprzez obrazy,

¹⁴ B. Schnettler, *Auf dem Weg...*, op. cit. s. 196.

¹⁵ M. Faßler, *Bildlichkeit. Navigationen durch das Repertoire der Sichtbarkeit*, Stuttgart 2002, s. 11.

¹⁶ <http://bodybrowser.googlelabs.com>.

¹⁷ Takich jak kultowe Piled Higher and Deeper

(<http://www.phdcomics.com/comics.php>) czy <http://www.xkcd.com>.

diagramy, wykresy, pokazy¹⁸), a dopiero w następnej kolejności werbalna¹⁹, ruchowa i dotykowa. W końcu samo słowo „wiedza” pochodzi od indogermańskiej formy *woida* oznaczającej „widziałem/widziałam”²⁰. Jeden obraz jest w stanie w ułamku sekundy przekazać bardzo złożony, nieliniarny komunikat, podczas gdy potencjał wyrażenia tej samej treści za pomocą słów może być bardzo ograniczony i wymagać wielu godzin lub zadrukowanych stron. Informację ilościową przedstawioną w nieprzetworzonej postaci numerycznej trudno przeanalizować; nasza możliwość dostrzeżenia prawidłowości w kolumnach liczb jest bardzo ograniczona, a im więcej danych, tym szybciej następuje zmęczenie czytelnika. Mimo to nawet w prestiżowych periodykach trafiają się tabele, które tylko frustrują i niczego nie komunikują: o nadmiernej szczegółowości, a zarazem znikomym potencjale przekazu, przeładowane informacją i tak szczelnie nabite cyframi, że wyłowienie treści z zalewu liczb jest praktycznie niemożliwe.

Wizualizacja danych

„Obraz ma największą wartość wtedy, kiedy sprawia, że dostrzegamy coś, czego się nigdy nie spodziewaliśmy”²¹.

W największym skrócie wizualizacja danych to informacja w postaci obrazu, komunikująca treść za pomocą barw, kształtów, linii, układu i hierarchii, najlepiej podana ze szczyptą kreatywności. Łączy techniczne umiejętności obróbki, analizy i interpretacji nierzadko olbrzymich ilości nieuporządkowanych danych z zasadami estetyki, innowacyjnym dizajnem i interakcją. Prawdziwie mistrzowska wizualizacja to dużo więcej, niż suma jej składników – dzięki syntezie, integracji i koncentracji informacji a zarazem redukcji jej pozornej kompleksowości służy skondensowanemu przekazowi wiedzy, zwielokrotniając jej potencjał interpretacyjny w porównaniu

¹⁸ W. B. Barbe, M. N. Milone, *What we know about modality strengths*, „Educational Leadership” 1981, nr 38 (5), s. 378–380; R. M. Felder, J. Spurlin, *Applications, reliability and validity of the Index of Learning Styles*, „Int J Engng Ed” 2005, nr 21 (1), s. 103–112. Zresztą już Ksenofont zwracał uwagę na zasadniczą rolę, jaką obraz pełni w przywoływaniu pamięci; Ξενοφών, *Οἰκονομικός*, IV w. p.n.e.

¹⁹ Przyswajanie informacji poprzez mowę i pismo, dźwięki, wzory i formuły.

²⁰ A. Walde, *Lateinisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, t. II, s. 1938–1956.

²¹ J. W. Tukey, *Exploratory Data Analysis*, Addison–Wesley 1977, s. vi.

z przekazem tekstowym²². Efektywne wizualne reprezentacje danych są zazwyczaj podbudowane wynikami badań naukowych nad percepcją wzrokową i psychologią percepcji²³ w celu ułatwienia rozumienia treści, równoległego, symultanicznego przetwarzania informacji²⁴ oraz unaocznienia zawartych w danych ważnych właściwości i szczegółów, takich jak zależności, reguły, trendy i prawidłowości, struktury, symetrie, podobieństwa, różnice między danymi i anomalie, które byłyby trudne do wykrycia przy pomocy metod czysto analitycznych. Bardziej efektywnie niż tekst wykorzystują nasz mózg, czynią złożone zbiory abstrakcyjnych danych łatwiej przystępnymi, pozwalają na ich dogłębną interpretację i rozumowanie abdukcyjne, a dzięki podaniu informacji w atrakcyjnym i innowacyjnym opakowaniu przyciągają uwagę, podtrzymują zaangażowanie odbiorcy, pozwalają mu zauważyć coś, czego inaczej by nie dostrzegł i ułatwiają zapamiętywanie informacji. Przykładem może być tutaj grafika obrazująca połączenia między niewielkim odsetkiem wszystkich użytkowników Facebooka²⁵ (rys. 1). Obok wiernego odwzorowania zarysów kontynentów od razu rzucają się w oczy ciemne plamy w miejscach, gdzie powinny znajdować się Chiny, Rosja i Brazylia. O ile sama wizualizacja nie jest w stanie odpowiedzieć na pytanie, jakie mechanizmy są odpowiedzialne za te absencje²⁶, o tyle przynajmniej szybko o nich alarmuje.

Rodzaje wizualizacji danych

Wizualizacja danych może stawiać sobie jeden z trzech celów. Najczęściej myślimy o *prezentacji* informacji w formie graficznej, łatwo i szybko przyswajalnej dla przeciętnego (zazwyczaj

²² B. Schnettler, *Auf dem Weg...*, op. cit., s. 200.

²³ C. Ware, *Visual Thinking for Design*, Burlington 2000.

²⁴ M. Carswell, C. D. Wickens, *Information integration and the object display: An interaction of task demands and display superiority*, „Ergonomics” 1987, nr 30 (3), s. 511–527.

²⁵ P. Butler, *Visualizing friendships*, <http://www.facebook.com/notes/facebook-engineering/visualizing-friendships/469716398919>, 14.12.2010.

²⁶ O ile rząd ChRL blokuje dostęp do portali społecznościowych, w związku z czym mieszkańcy Państwa Środka posiadający konta w tych serwisach mogą się do nich logować tylko poprzez tunele VPN, serwery pośredniczące i oprogramowanie do szyfrowania i anonimizowania danych takie jak Tor, o tyle w Rosji serwisowi Marka Zuckerberga nie udało się przełamać dominacji portalu Vkontakte, a w Brazylii popularności serwisu Orkut.

masowego) odbiorcy, pomagającej zrozumieć duże ilości danych i szybko dostrzec ich najważniejsze aspekty.

Nie mniej istotna jest wizualizacja, która za cel stawia sobie *weryfikację* i *potwierdzenie* hipotez – ich testowanie, sprawdzanie poziomów istotności, przedziałów ufności, i tym podobne. Najbardziej cenna jest jednak wizualizacja będąca *procesem* mającym na celu *analizę* i *eksplorację* posiadanych danych celem zasugerowania wartych przetestowania hipotez odnośnie przyczyn zaobserwowanych zjawisk, oceny założeń, na których można oprzeć wnioski statystyczne, wsparcia wyboru właściwych narzędzi i technik, uzupełniająca narzędzia konwencjonalnej statystyki do testowania hipotez, prowadząca do lepszego zrozumienia badanego zjawiska i stanowiąca podstawę dalszego zbierania danych²⁷. Dla analizy eksploracyjnej kluczowa jest możliwość aktywnej interakcji z wizualizacją. Możliwe cele badawcze wizualizacji eksploracyjnej (oraz po części konfirmacyjnej) to²⁸:

- ocena kompletności i prawidłowości zebranych danych,
- detekcja wyjątków, anomalii i obserwacji odstających,
- rozpoznanie i zrozumienie trendów, tendencji, podobieństw i symetrii zarówno w mikro-, jak i makroskali,
- wyodrębnienie skupień,
- porównanie różnic między grupami,
- analiza związków między danymi i odkrycie nieoczywistych właściwości i korelacji,
- weryfikacja założeń, np. dot. rozkładu danych, ewaluacja konkurencyjnych hipotez, dotarcie do najbardziej

²⁷ S. W. Card, J. D. Mackinlay, B. Shneiderman (red.) *Readings in Information Visualization: Using vision to think*, Morgan Kaufmann, San Francisco 1999; L. T. Fernholz, S. Morgenthaler, *Conversation with John W. Tukey and Elizabeth Tukey*, „Statist Sci” 2000, nr 15 (1), s. 79–94; C. Ware, *Information Visualization – Perception for Design*, Morgan Kaufmann, San Francisco 2000; C. Chen, *Information Visualization – Beyond the Horizon* (wyd. 2), Springer, Londyn 2004; R. Spence, *Information Visualization – Design for Interaction* (wyd. 2), Pearson Education, Harlow 2006.

²⁸ Rozwinięte za: C. H. Yu, J. Behrens, *The alignment framework for data visualization: Relationships among research goals, data types, and multivariate visualization techniques*, referat wygłoszony na Annual Meeting of Society for Computer in Psychology, Los Angeles, CA 11.1995; dostępny na: <http://www.creative-wisdom.com/alignment/alignment.html>; A. Johnson, *Visual analytics*, <http://www.evl.uic.edu/aej/491/>, 28.11.2010.

prawdopodobnych wytłumaczeń i sformowanie nowych możliwych teorii,

- kontrola jakości, pomiar postępów, obserwacja procesu w czasie, oraz
- przewidzenie i ocena przyszłych potencjalnych trendów, wydarzeń, możliwości, zagrożeń i szans oraz ich skali.

Rola symulacji

Szczególne miejsce w wizualizacji danych zajmują symulacje. Nie są one bynajmniej wynalazkiem nowym. Już chińscy generałowie półtora tysiąclecia przed Konfucjuszem przeprowadzali symulacje skomplikowanych operacji militarnych bez poświęcania życia jednego żołnierza, dzięki czemu byli później w stanie pokonywać nierzadko liczebnie przeważające armie wroga²⁹. Obecnie symulacje i modele matematyczne wykorzystuje się przede wszystkim do analizy i obrazowania zdarzeń i procesów logistycznie trudnych do realizacji, których przeprowadzenie empiryczne zostałoby zablokowane przez komisję etyki, obarczonych wysokim poziomem ryzyka (np. symulacje zabiegów chirurgicznych), czasowo- i/lub kosztochłonnymi, zbyt złożonymi, aby można było przewidzieć ich wyniki za pomocą metod analitycznych³⁰, oraz zjawisk niewidzialnych dla ludzkiego oka, zachodzących bardzo szybko lub bardzo wolno, w mikro- lub makroskali (np. kosmicznych lub na poziomie cząstek elementarnych).

Wizualizacja dziś

„Stale powtarzam, że najbardziej seksownym zawodem najbliższej dekady będzie statystyk”³¹.

Mówiąc „statystyk”, Varian ma na myśli osobę potrafiącą z dużych zbiorów danych wydobyć przydatną informację i przedstawić ją niespecjalistom w łatwo przyswajalny sposób. Taka interdyscyplinarna *data science* wymaga umiejętnego połączenia znajomości³²:

²⁹ Sūn Wǔ, *Sūnzǐ Bīng Fǎ*, ok. VI wieku p.n.e.

³⁰ Częste zastosowanie ma tutaj opracowana przez Stanisława Ulama metoda Monte Carlo.

³¹ H. Varian, *On how the Web challenges managers*, „McKinsey Quarterly”, http://www.mckinseyquarterly.com/Hal_Varian_on_how_the_Web_challenges_managers_2286, 01.2009.

³² Adaptacja za: B. J. Fry, doctoral diss., *Computational Information Design*, MIT, 2004; dostępna na: <http://www.benfry.com/phd/dissertation-050312b-acrobat.pdf>.

- programowania – pozyskiwania, czyszczenia, formatowania i przetwarzania danych,
- matematyki i analizy statystycznej, filtrowania i eksploracji danych,
- sztuki projektowania grafiki – obrazowania danych w formie wykresów i grafik i ich udoskonalania³³,
- narzędzi projektowania interfejsu użytkownika, oraz, nierzadko,
- nauk społecznych i
- opowiadania historii.

Do popularności i niedawnego powszechnego wzrostu roli i znaczenia wizualizacji przyczynił się szereg czynników:

1. fakt, że żyjemy w erze liczb, w której wszystko podlega mierzeniu i liczeniu (od rankingów uczelni i punktów za publikacje naukowe i cytowania przez skuteczność zabiegów medycznych, wielkość sprzedaży i statystyki policyjne po oglądalność programów telewizyjnych i witryn internetowych i liczbę „fanów” na Facebooku);
2. przyrastające w tempie wykładniczym ogromne ilości bogatych źródeł danych³⁴ i ich powszechna dostępność, poczynając od:
 - kulturowej zmiany oczekiwań społecznych oraz ustawodawstwa o jawności i powszechnym dostępie do informacji, które otworzyło szereg wcześniej nieosiągalnych danych rządowych, agend i instytucji państwowych (już nie tylko urzędów statystycznych) oraz przedsiębiorstw, poprzez
 - organizacje pozarządowe, które zbierają i ujawniają dane w celu wywołania reakcji i przekonania opinii publicznej

³³ Infografiki były już zresztą wystawiane w galeriach (np. nowojorskich MoMA i Whitney) oraz, jeszcze w latach trzydziestych ubiegłego wieku, w domach towarowych (np. wystawy Otto Neuratha w Hadze; C. van den Heuvel, *Building society, constructing knowledge, weaving the web: Otlet's visualizations of a global information society and his concept of a universal civilization*, w: W. B. Rayward, *European Modernism and the Information Society. Informing the present, understanding the past*, Ashgate, Londyn 2008, ss. 127-53).

³⁴ Tak ważnych, a zarazem trudnych do przetworzenia, że ukuto dla nich termin „big data”. Informacje te bywają tak samo cenne, co inne aktywa; wystarczy spojrzeć choćby na Google. Dzisiaj Oscar Wilde nie powiedziałby już „Bardzo smutne jest to, że dziś jest tak mało bezużytecznej informacji”, jak to uczynił w 1894 roku (*A few maxims for the instruction of the over-educated*, *Saturday Review* 17.11.1894).

o słuszności ich działalności, oraz demaskatorskie i whistle-blowerskie źródła jak WikiLeaks, dzięki którym światło dzienne mogą ujrzeć dokumenty z klauzulą tajności, kończąca

- rzeszach internautów, którzy nie tylko mogą dynamicznie współtworzyć treść internetu, ale dzielą się coraz bardziej prywatnymi informacjami, spontanicznie indeksują nieuporządkowane treści porządkując je i tworząc oddolną „folksonomię”³⁵, a całą swoją aktywnością online dostarczają bardzo interesujących informacji, głównie dla badaczy zjawisk społecznych i pokrewnych, oraz
- rosnącym wykształceniu i zamożności społeczeństwa, co napędza produkcję informacji;

3. rozwój technik informacyjnych:

- internetu, którego zasięg umożliwia zbieranie i dzielenie się bogatymi zbiorami informacji, w tym serwisów społecznościowych udostępniających furtki API, pozwalające na śledzenie aktywności użytkowników w czasie rzeczywistym. Ten dostęp do ogromnych ilości wzajemnie powiązanych danych oraz szybkość ich zdobywania i analizy rewolucjonizują współczesne metody badawcze,
- pojawienie się szeregu coraz bardziej zaawansowanych, wyspecjalizowanych narzędzi z intuicyjnymi interfejsami obsługi do pobierania danych, ich analizy i prezentacji wyników w formie kreatywnych i technicznie finezyjnych artefaktów wizualnych bez konieczności znajomości zaawansowanego programowania, takich jak Excel, Flare, Gephi, Gapminder, GraphViz, Adobe Illustrator, Inkscape, MatLab, ManyEyes, Processing, Python, R, Swivel, Tableau, XmdvTool i wiele innych, dzięki którym prosty arkusz kalkulacyjny może przejść metamorfozę nie do poznania,
- postęp technologiczny, szczególnie w dziedzinie środków masowego przekazu, oraz
- prawo Moore’a: wykładniczy (co dwa lata) wzrost mocy obliczeniowej i pojemności pamięci komputerów i pokrewnego

³⁵ K. N. Cukier, Needle in a haystack. The uses of information about information. *Data, data everywhere. A special report on managing information. The Economist*, 27.02.2010, s. 11.

sprzętu³⁶ wraz ze spadkiem ich cen oraz możliwość przeprowadzania analiz w chmurach obliczeniowych;

4. rozpowszechnienie technik analitycznych i umiejętności interdyscyplinarnych – studenci grafiki coraz częściej mają zajęcia z programowania i projektowania interfejsu użytkownika, uzupełniając swoje doświadczenie w kreatywnym dizajnie o umiejętności informatyczne, zaś informatycy mogą się nauczyć podstaw projektowania. W ten sposób pojawia się forpoczta dizajnerów informacji³⁷ (Lau i Vande Moere 2007);
5. rosnąca rola estetyki – media, szczególnie online, coraz chętniej wykorzystują atrakcyjność przekazu wizualnego, aby przyciągnąć uwagę czytelników, napędzając nieustanny wyścig w wymyślaniu coraz to nowych form obrazowych.

Historia

Prekursorem i orędownikiem nowoczesnej naukowej wizualizacji danych był John Tukey³⁸, który postulował wartość wielowymiarowych wizualizacji w naukach społecznych. Od tej pory coraz więcej badaczy, z Edwardem Tufte³⁹ na czele, zaczęło przekonywać o obiecującym potencjale zastosowania wizualizacji do analizy najrozmaitszych danych. Niemniej w historii nauki znane są liczne

³⁶ Kiedy w roku 2000 rozpoczął się program obserwacyjny nieba Sloan Digital Sky Survey, w ciągu jego pierwszych tygodni teleskop w obserwatorium Apache Point w Nowym Meksyku zebrał więcej danych, niż cała wcześniejsza historia astronomii (K. N. Cukier, *Data, data everywhere. A special report on managing information. The Economist*, 27.02.2010, s. 1). Jego następca, Large Synoptic Survey Telescope, którego uruchomienie planowane jest na rok 2016, ma gromadzić 30 terabajtów informacji każdej nocy (M. Stephens, *Mapping the universe at 30 Terabytes a night, The Register*, 03.10.2008, http://www.theregister.co.uk/2008/10/03/lstt_jeff_kantor/). Eksperymenty przeprowadzane w Wielkim Zderzaczu Hadronów pod Genewą już teraz generują 40 terabajtów informacji na sekundę (K. N. Cukier, *All too much. Monstrous amounts of data. Data, data everywhere. A special report on managing information. The Economist*, 27.02.2010, s. 3).

³⁷ A. Lau, A. Vande Moere, *Towards a model of information aesthetics in information visualization*, „IEEE International Conference on Information Visualisation”, Zurych 2007, s. 87–92. Dostępne na: <http://web.arch.usyd.edu.au/~andrew/publications/iv07.pdf>.

³⁸ J. W. Tukey, *Exploratory Data Analysis*, op. cit., idem, *We need both exploratory and confirmatory*, „The American Statistician” 1980, nr 34, s. 23–25.

³⁹ E. R. Tufte, *Visual Explanations: Images and Quantities, Evidence and Narrative*, Cheshire 1997; idem, *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire 2001.

wcześniejsze przykłady używania wizualizacji jako instrumentów demonstracyjnych i perswazyjnych. Już od przełomu XVIII i XIX wieku prezentacja wyłącznie ustna spotykała się z surową krytyką publiczną, podczas gdy projekcje slajdów (wcześniej stosowanych wyłącznie w celach rozrywkowych, na jarmarkach czy w luna-parkach) stopniowo stały się standardowym elementem wykładów akademickich⁴⁰, które służyły wtedy nie tyle zwykłemu przekazywaniu wiedzy, co raczej unaocznieniu samego procesu naukowego poznania⁴¹. Było to też związane ze specyficzną koncepcją obiektywności późnego wieku XIX⁴². Prezentacjom wizualnym przypisany został przy tym status dowodu⁴³. Na przykład do sukcesu psychologii postaci przyczyniły się w dużej mierze filmy, które w latach dwudziestych i trzydziestych minionego stulecia Kurt Lewin własnoręcznie kręcił i używał w swych wykładach. Wizjoner Paul Otlet jeszcze na początku ubiegłego stulecia przepowiadał, że obrazy, schematy i diagramy, stanowiące niejako syntezę i uniwersalną gramatykę języka wymiany wiedzy zyskają przewagę nad tekstem, co będzie miało konsekwencje nie tylko dla organizacji wiedzy, ale i społeczeństwa w ogóle.⁴⁴

Jednym z najważniejszych podręcznikowych przykładów wizualizacji danych jest kartografika z 1869 roku (rys. 2) autorstwa pioniera zastosowania grafiki w statystyce, Charlesa Minarda⁴⁵, ukazująca przebieg rajdu Napoleona na Moskwę, która na jednym dwuwymiarowym wykresie obrazuje zależności między całym szeregiem zmiennych:

- geograficznym położeniem miejscowości i przepraw, przez które kroczyła armia wodza, kierunkiem marszu oraz miejscami, w których wojska się rozprasały i na powrót łączyły,
- kurczącą się liczebnością armii,
- ramami chronologicznymi, oraz

⁴⁰ Szczególnie w naukach przyrodniczych i historii sztuki

⁴¹ B. Schnettler, *Auf dem Weg...*, op. cit., s.197

⁴² Ibidem, s. 198.

⁴³ L. Daston, P. Galison, *Das Bild der Objektivität. w: Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, red. P. Geimer, Frankfurt nad Menem 2002, s. 29–99.

⁴⁴ P. Otlet, *Le livre dans les sciences. Conférence faite à la maison du Livre 14 Novembre 1908*, Musée du Livre 25-6, Bruksela 1913 ; oraz *Traité de documentation. Le livre sur le livre. Théorie et pratique*, Editions Mundaneum, Bruksela 1934.

⁴⁵ C. J. Minard, *Carte figurative des pertes successives en hommes de l'Armée Française dans la campagne de Russie 1812–1813*, Paryż 1869.

- panującymi podczas odwrotu temperaturami.

Nieco wcześniej, w roku 1858, patronka pielęgniarek Florence Nightingale pokazała diagram biegunowo-polowy (połączenie diagramu kołowego i warstwowego) celem zwrócenia uwagi na wagę higieny i zilustrowania przyczyn zgonów pacjentów, którzy podczas wojny krymskiej trafiali do szpitala polowego w Stambule.

Typy wykresów i infografik – od klasycznych po eksperymentalne

„Wizualizacja danych to trochę jak fotografia: zamiast zaczynać od pustego płótna tak manipulujemy ogniskową, żeby naświetlić obraz z wybranej perspektywy”⁴⁶.

Dobrze znane mapy, taśmy czasu, histogramy i wykresy kołowe są powszechnie stosowane, ale popularne i skuteczne w przekazywaniu treści stają się też kreatywne i nowatorskie metody. Dane mogą być przedstawione w formie statycznej infografiki, ruchomego wykresu, nagrania wideo lub interaktywnego oprogramowania czy aplikacji online, umożliwiających dynamiczną interakcję i eksplorację danych pod kątem indywidualnych zainteresowań użytkownika.

Wybór właściwej techniki mapowania (metody przełożenia zbioru abstrakcyjnych danych na język wizualny) zależy od szeregu czynników, takich jak:

- atrybuty danych: ich format, czyli skala pomiaru (nominalna/porządkowa/interwałowa/ilorazowa...), ilość obserwacji, ilość zmiennych (wymiarów); rozkład (normalny/funkcja unimodalna/funkcja liniowa/rozkład potęgowy...), istotność statystyczna, obserwacja podłużna (zależność od chronologii, z wzrostami i spadkami lub trendami sezonowymi...) lub przekrojowa,
- kontekst,
- intencje autora i pytanie, co chcemy przedstawić, oraz
- oczekiwania odbiorcy.

Istnieje szereg algorytmów i aplikacji pozwalających na wybór najwłaściwszej techniki mapowania w zależności od typu danych, celu i kontekstu⁴⁷.

⁴⁶ P. Butler, *Visualizing friendships*, op. cit.

⁴⁷ Np. A. Abela, *Choosing a good chart*,

http://extremepresentation.typepad.com/blog/2006/09/choosing_a_good.html, 6.09.2006; R. Lengler, M. J. Eppler, <http://www.visual->

1. Wizualizacja proporcji

- wykres kołowy – oswojony sposób pokazywania proporcji, szczególnie popularny w biznesie i mediach. Poszczególne wartości stanowią wycinki „tortu”, z powierzchnią odpowiadającą procentowej wartości elementów składowych (np. dla zilustrowania wyników wyborów). Dla wyróżnienia niektórych wartości, odpowiadające im kawałki mogą być wysunięte;
- wykres pierścieniowy – podobny do kołowego, ale może przedstawić wiele serii danych; (ale por. też jego warstwową modyfikację ukazującą ewolucję udziału przeglądarek internetowych w rynku; rys. 3)⁴⁸
- drzewo słów⁴⁹ – wizualny odpowiednik tradycyjnego oprogramowania do analizy korpusowych i wyszukiwania wyrazów w tekście prozatorskim lub poetyckim. Pokazuje konteksty językowe, w których pojawia się wybrane wyrażenie (słowo lub ich grupa), uporządkowane w rozgałęzionej strukturze drzewiastej, ujawniając powtarzające się tematy lub frazy, z rozmiarem czcionki odpowiadającym częstości użycia danego wyrażenia;
- drzewo-mapa⁵⁰ – wizualizacja struktur hierarchicznych, tworząca „mapę” prostokątów o powierzchni proporcjonalnej do względnej wartości atrybutu i kolorach odpowiadających drugiej zmiennej; działa szczególnie, kiedy dane mają strukturę hierarchiczną z kategoriami nadrzędnymi i potomnymi. Pozwala na porównanie kategorii i podkategorii o różnym poziomie głębokości i zauważenie prawidłowości i wyjątków. Przykładem może być mapa 100 witryn internetowych z największą ilością użytkowników⁵¹ (rys. 4) oraz Newsmap⁵² obrazująca w czasie rzeczywistym krajobraz tematyczny serwisu wiadomości Google News (rys. 5);

literacy.org/periodic_table/periodic_table.html, 2007, czy <http://chartchooser.juiceanalytics.com>.

⁴⁸ M. VanDaniker, <http://www.akiis.org/examples/BrowserMarketShare.html>, 2009.

⁴⁹ http://www-958.ibm.com/software/data/cognos/manyeeyes/page/Word_Tree.html.

⁵⁰ B. Shneiderman, *Tree visualization with tree-maps: 2-d space-filling approach*, „ACM Transactions on Graphics” 1992, nr 11 (1), s. 92–99; M. Bruls, K. Huizing, J. J. van Wijk, *Squarified treemaps*, w: *Data Visualization 2000, Proceedings of the joint Eurographics and IEEE TCVG Symposium on Visualization*, red. W. de Leeuw, R. van Liere, Wiedeń 2000, s. 33–42.

⁵¹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8562801.stm>.

⁵² M. Weskamp, <http://www.newsmap.jp>.

- diagram drzewiasty – dla zobrazowania struktur hierarchicznych⁵³.

2. Porównanie kilku wartości

- histogram (wykres słupkowy) – klasyczna metoda porównywania wartości jednej zmiennej dla różnych kategorii (dodatkową zmienną można oznaczyć innym kolorem). Wymaga danych dyskretnych; możliwy również dla szeregów czasowych, kiedy mamy do czynienia z niedużą ilością równomiernie rozmieszczonych odrębnych zdarzeń w czasie (w przypadku bardziej ciągłych danych lepiej użyć wykresu liniowego), a poszczególne wartości są ważniejsze niż trend. Skumulowany, może pokazywać proporcjonalny wkład kilku składników reprezentujących logiczne składowe większej całości. Należy go unikać przy dużej ilości danych, kiedy słupki zapychają obraz, a oznakowania mogą stać się nieczytelne. Odmianą histogramu jest wykres wyskokowy⁵⁴, który pozwala śledzić wyniki tych samych obiektów na tle szeregu kryteriów i zaobserwować, które spisują się lepiej lub gorzej od przeciętnej i jak ich wartości się zmieniają;
- wykres bąbelkowy – prezentuje zbiór danych numerycznych w postaci kół, których pole odpowiada ich wartości; przydatny dla zbiorów danych z dziesiątkami lub setkami pozycji (gdyż format pozwala zmieścić wszystkie wartości na względnie niewielkiej powierzchni), lub których wartości różnią się o rzędy wielkości. Dobrym przykładem wykresu bąbelkowego jest ilustracja 300 tysięcy (sic!) najczęściej odwiedzanych witryn internetowych⁵⁵ (rys. 6). Wykres bąbelkowy może stanowić ewolucję wykresu punktowego, gdzie punkty są wyskalowane według dodatkowego kryterium, co pozwala na jednoczesne pokazanie dwóch wymiarów zmieniających się w czasie, jak np. w aplikacji Gapminder⁵⁶ przemieniającej arkusz kalkulacyjny w zaawansowany, dynamiczny wykres, obrazujący zmiany w kilku szeregach zmiennych. Wartości ujemne często są przedstawiane innym kolorem, jak np. w infografice obrazującej

⁵³ Przegląd możliwych wykresów tego typu można znaleźć na stronie <http://ucg.informatik.uni-rostock.de/~hs162/treeposter/poster.html>.

⁵⁴ <http://www.juiceanalytics.com/writing/parallel-coordinates/>.

⁵⁵ D. Fifield, B. Enright, *Icons of the Web*, <http://nmap.org/favicon/>, 2010.

⁵⁶ H. Rosling, <http://www.gapminder.org/desktop/>.

procesy sądowe w światowej branży telekomunikacyjnej⁵⁷ (rys. 7), ale gdy jest ich wiele, lepiej użyć histogramu. Są różne opinie co do efektywności diagramów bąbelkowych; niektórzy uważają, że ludzie mają trudności z porównywaniem powierzchni kół (lub powierzchni w ogóle), inni, że wymaga to tylko przyzwyczajenia i treningu oka⁵⁸;

- chmura tagów (rys. 8) – kuzynka diagramu bąbelkowego; czytelne graficzne zobrazowanie częstości występowania poszczególnych słów lub zbitek wyrazowych w wybranym tekście, gdzie wielkość wyrazu jest proporcjonalna do częstotliwości jego występowania. Można użyć jej np. do podsumowania treści tekstu lub tożsamości osoby. Jest szczególnie odpowiednia dla długich tekstów i bardzo często wykorzystywana do analiz zawartości serwisów społecznościowych. Metoda zazwyczaj pozwala na odfiltrowanie wyrazów semantycznie niesamodzielnych, pozwala też porównać stosunkową częstość występowania słów w dwóch różnych tekstach. Jej mankamentem jest faworyzowanie dłuższych wyrazów i słów zawierających wiele wysokich liter oraz uznawanie różnych form fleksyjnych tego samego wyrazu za różne leksemy; czasami lepszą alternatywą jest zwykła tabela (np. wyświetlona w programie do analizy korpusowej), histogram lub wykres bąbelkowy. Niektóre mutacje chmury tagów⁵⁹ pozwalają na bardziej ekonomiczne wykorzystanie przestrzeni typograficznej (małe słowo może pojawić się w środku większego wyrazu);

3. Śledzenie zmian w czasie

- wykres liniowy – jedna z najprostszych i najbardziej uniwersalnych metod wizualizacji ciągłych zmian, np. wartości indeksów giełdowych lub wahań temperatur; niezależna od ilości obserwacji, dla jednego lub kilku szeregów czasowych

⁵⁷ D. McCandless, J. Key, *Who's suing whom in the telecoms trade?* <http://www.informationisbeautiful.net/2010/whos-suing-whom-in-the-telecoms-trade/>, 10.10.2010.

⁵⁸ N. Yau, *Bars as an alternative to bubble charts*, <http://www.flowingdata.com/2007/10/22/bars-as-an-alternative-to-bubble-charts/>, 22.10.2007.

⁵⁹ Np. J. Feinberg, <http://www.wordle.net>, 2009.

(wtedy wartości powinny być znormalizowane; dla wielu sumujących się obserwacji można zastosować wykres warstwowy); stosowana, kiedy pokazanie trendu jest ważniejsze od wartości poszczególnych danych. Wartości są kreślone na dwóch osiach (o skali liniowej lub logarytmicznej). Ma zastosowanie dla danych, gdzie oś odciętych ma skalę interwałową (w innym przypadku należy użyć histogramu; natomiast gdy obserwacje są nierównomiernie rozmieszczone, wykresu punktowego). Dla dużych wahań często wskazany jest wykres wygładzony (rys. 9)⁶⁰;

- wykres warstwowy – metoda wizualizacji zmian w czasie dla szeregu zmiennych, gdzie suma wartości jest równie ważna, co wartości poszczególnych szeregów danych (np. do śledzenia przychodów lub wydatków z różnych źródeł działalności); używany, kiedy mamy wiele obserwacji w czasie i zbyt mało miejsca dla mnóstwa słupków. Stosowany tylko dla wartości o tym samym znaku, które ma sens logicznie sumować. Ponieważ na tego typu wykresie trudniej ocenić wartości poszczególnych elementów składowych, tam, gdzie ważna jest precyzja lub możliwość porównania, lepiej użyć wykresu liniowego⁶¹;
- taśma czasu – kiedy najbardziej zainteresowani jesteśmy czasem wystąpienia wydarzenia; może wchodzić w kombinacje z innymi metodami, niepraktyczna dla zbyt wielu zdarzeń;
- diagram promieniowy – dla cyklu 12-godzinnego;
- matryca czasowa – przedstawia skalę o innej rozdzielczości na osi rzędnych (np. miesiące/dni) i innej na osi odciętych (np. lata/tygodnie); dobra do pokazywania prawidłowości okresowych lub sezonowych;
- animacja – może być w formie połączenia statycznych wykresów w film, lub interaktywna z filtrami i możliwością manipulacji perspektywą, umożliwiającymi porównanie zachowania wielu zmiennych.

⁶⁰ M. B. Paradowski, Ł. Jonak, Z. Kuscsik, *The evolution of speech – towards network models of language development and spread*, plakat, International Workshop „150 Years after Darwin: From Molecular Evolution to Language”. Palma de Mallorca, 23.11.2009.

⁶¹ http://www-958.ibm.com/software/data/cognos/manyeyes/page/Stack_Graph.html.

4. Obserwacja zależności między danymi

- wykres punktowy – klasyczny wszechstronny diagram pozwalający zobrazować związki między zmiennymi numerycznymi, gdzie współrzędne każdego punktu (na osiach x i y , o skali liniowej lub logarytmicznej) odpowiadają jego wartości, a wielkość może reprezentować trzecią zmienną; również do śledzenia zmian w czasie dla bardzo dużej ilości nierównomiernie rozłożonych obserwacji;
- diagram sieciowy – obrazuje strukturę powiązań między obserwacjami, np. w internecie lub sieciach społecznych; przedstawia obiekty (wierzchołki) połączone krawędziami (w przypadku sieci skierowanych strzałkami). Silniej powiązane jednostki zazwyczaj są przedstawiane bliżej siebie, a rozmiar punktów często jest proporcjonalny do ilości łączących się z nimi krawędzi. W połączeniach tkwi informacja; wystarczy jeden rzut oka, żeby wskazać obiekty z największą ilością krawędzi, węzły, wokół których skupiają się jednostki spajające różne podgrupy oraz te osamotnione przez brak kontaktów. Diagramy sieciowe mają wielorakie zastosowania. W dużych metropoliach często nosimy przy sobie kieszonkowe mapki ze schematem połączeń komunikacji miejskiej. Dyrektor firmy może wykorzystać graf, żeby skontrolować, czy pioniry marketingu i sprzedaży kontaktują się ze sobą, planiści przestrzenni, żeby monitorować integrację lub odizolowanie osiedli, administratorzy sieci do monitorowania bezpieczeństwa, biolodzy, by odkryć interakcje między genami⁶². W analizach tekstu można użyć sieci fraz⁶³, która obrazuje zależności występujące między słowami w tekście, tworząc diagram sieciowy zbitek wyrazowych odpowiadających predefiniowanemu wzorcowi składniowemu, gdzie wielkość słowa jest proporcjonalna do ilości jego wystąpień w wyszukiwanej strukturze, grubość strzałek między wyrazami do ilości ich wspólnych wystąpień w jednej frazie, a nasycenie koloru słowa do częstości jego pojawiania się na pierwszej pozycji. Sieć fraz oferuje wgląd w użyte w tekście pojęcia (jak np. syntezę treści, związki między postaciami utworu, ich emocje i postawy,

⁶² http://www.research.att.com/talks_and_events/2009_summer_speaker_series/s_north/2009-07-29-north, 29.07.2009;

http://www.research.att.com/articles/featured_stories/2009/200910_more_than_just_a_picture.html, 11.10.2009.

⁶³ http://www-958.ibm.com/software/data/cognos/manyeeyes/page/Phrase_Net.html.

drzewo genealogiczne rodu, powiązane pojęcia czy stan posiadania). Zazwyczaj pomija najczęstsze słowa w danym języku;

- diagram Venna – służy zilustrowaniu zależności między zbiorami (sumy, iloczynu, inkluzji...), reprezentowanymi przez figury geometryczne. Ciekawym przykładem jest Google Suggest Venn Diagram Generator⁶⁴, interfejs generujący diagram (rys. 10) obrazujący najczęściej wpisywane w wyszukiwarce zapytania, które zaczynają się od podanego przez użytkownika kontekstu, i pokrywające się frazy dla podanych przez niego wyrażań. Ponieważ propozycje wyszukiwarki oparte są na algorytmie bazującym na popularności wyszukiwanych pojęć, wiele odpowiedzi odzwierciedla częste stereotypy;

5. *Dystrybucja geograficzna i zależności przestrzenne*

- mapa – nakłada wartości danych na regiony geograficzne; stosowana do obserwacji przestrzennych zależności między danymi. Przykładem może być dynamiczna mapa izorytmiczna, w nieco ponad minutę ukazująca ewolucję krajobrazu sympatii politycznych Amerykanów w wyborach prezydenckich na przestrzeni ostatniego stulecia (rys. 11) i ogólne trendy (np. skupiska wsparcia koncentrujące się wokół aglomeracji miejskich⁶⁵), albo wygenerowana jedynie w oparciu o działalność internautów mapa miejsc w Warszawie (rys. 12)⁶⁶, gdzie autochtoni i turyści najchętniej robią zdjęcia⁶⁷;
- kartogram równopowierzchniowy – ukazuje geograficzny rozkład wybranej zmiennej. Ponieważ na tradycyjnych mapach duże regiony są eksponowane kosztem mniejszych, na karto-

⁶⁴ R. McCann, <http://www.technomancy.org/google-suggest-venn/>.

⁶⁵ D. B. Sparks, *Isarithmic history of the two-party vote*, <http://dsparks.wordpress.com/2010/11/15/isarithmic-history-of-the-two-party-vote/>, 15.11.2010.

⁶⁶ E. Fischer, *Locals and tourists – Warsaw*, <http://www.flickr.com/photos/walkingsf/4671466917/in/set-72157624209158632/>, 5.06.2010.

⁶⁷ Inne ciekawe przykłady to np. interaktywna mapa ilustrująca stosunkową dominację różnych słów (*coke*, *pop* i *soda*) używanych na określenie napojów gazowanych w poszczególnych hrabstwach Stanów Zjednoczonych (M. T. Campbell, <http://www.popvsoda.com/countystats/total-county.html>) oraz mapa świata z zaznaczonymi lokalizacjami, z których ludzie w ciągu ostatniej godziny wysyłąli wiadomości na Twitter (<http://aworldoftweets.frogdesign.com/>); wyraźnie widać na nim strefy czasowe i zasięg technologii.

gramie równopowierzchniowym terytoria są przeskalowane proporcjonalnie do wartości reprezentowanej zmiennej (np. populacji) przy próbie zachowania ich kształtów i wzajemnego położenia⁶⁸. Ma zastosowanie tylko dla zmiennych o wartości dodatniej⁶⁹.

6. Wizualizacje interaktywne

Dzięki wykorzystaniu technologii takich jak flash czy HTML5 pozwalają użytkownikowi na samodzielną eksplorację zbioru danych poprzez dynamiczną manipulację obrazem i przechodzenie od danych ogólnych do bardziej szczegółowych i z powrotem dzięki czynnościom takim jak filtrowanie, zbliżanie, obracanie i przesuwanie. Wizualizacja nie jest tutaj produktem końcowym, ale procesem, środkiem, za pomocą którego użytkownik może nawiązać dialog z danymi, zrozumieć złożone zjawiska i ukryte w nich prawidłowości i testować własne hipotezy z różnych perspektyw.

Oczywiście istnieją też niezliczone kombinacje i warianty powyższych metod.



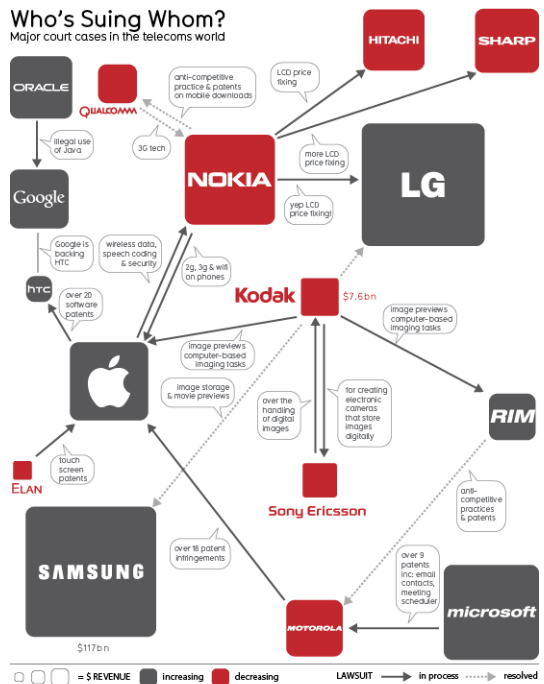
Rys. 1. Sieć połączeń między wybranymi użytkownikami Facebooka.

⁶⁸ M. T. Gastner, M. E. J. Newman, *Diffusion-based method for producing density equalizing maps*, „Proc Natl Acad Sci” 2004, nr 101 (20), s. 7499–7504.

⁶⁹ Przykładem są mapy świata na stronie <http://www.worldmapper.org>.



Rys. 6.
300 tysięcy najczęściej odwiedzanych witryn internetowych.



Rys. 7.
Procesy sądowe w branży telekomunikacyjnej.

David McCandless & James Key // v1.2 // Oct 10
InformationIsBeautiful.net

idea: Guardian Tech, NY Times /data: bill.n/sosome
source: Bloomberg, BBC, DigitalTrends.com
only highlights or summaries of lawsuits

KATARZYNA MURAWSKA-MUTHESIUS

Birkbeck College, University of London
k.murawska-muthesius@bbk.ac.uk

Kartografia i karykatura: wizualne reżimy wiedzy i reżimy prawdy: Wschodnia Europa w brytyjskiej kulturze wizualnej XX wieku

Kartografia i karykatura, pod względem kompetencji i wiarygodności jako nośników wiedzy, postrzegane są jako należące do biegunowo przeciwnych typów reprezentacji. Mapy lokowane są po stronie nauki, sugerując neutralny, obiektywny i godny zaufania pomiar rzeczywistości. Karykatura – po stronie subiektywnej interpretacji, której celem nie jest idealne odzwierciedlenie, ale demonstracyjnie krytyczny i niezależny osąd świata.

Tekst ten dotyczy form uwizualniania wiedzy o świecie, jakich dostarczają mapy i karykatury. Jest on inspirowany tezą Michela Foucaulta o relacjach wiedzy i władzy, ale także badaniami nad społecznymi uwarunkowaniami wizualności, oraz Nową Kartografią, problematyzującą mapę jako neutralny dokument¹. Kładę w nim nacisk nie tyle na reprezentację wiedzy, ile na rolę wizualności w kształtowaniu oraz powielaniu aksjomatów wiedzy. Zamierzam podważyć różnice między mapą i karykaturą, wskazując, po pierwsze, na głębokie pokrewieństwa między właściwymi im strategiami reprezentacji, a po drugie, twierdząc, że mapy nie są wcale neutralne, a karykatury krytyczne. Druga część tekstu skupia się na analizie wyobrażeń wiedzy o nowej jednostce geopolitycznej, która wkracza na scenę jako „Wschodnia Europa” u progu XX wieku. Pokażę, jak bardzo zbliżone są do siebie kody wizualne stosowane przez brytyjskie mapy oraz karykatury definiujące odrębność tej części Europy, podkreślając ich znaczenie w procesie formułowania oraz rozpowszechniania reżimów wiedzy na temat inherentnej niestabilności wschodnioeuropejskiej przestrzeni oraz homogeniczności wschodnioeuropejskiego podmiotu.

¹ M. Foucault, *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych* (1966), Gdańsk 2005; W.J.T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago–Londyn 1987; J.B. Harley, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, red. P. Laxton, wstęp J.H. Andrews, Baltimore–Londyn 2001. Artykuł ten jest inną wersją mojego tekstu *Mapping the New Europe: Cartography, Cartoons and Regimes of Representation*, „Centropa” 2004, no. 4/1, s. 4–19.

Kartografia i karykatura mają wiele cech wspólnych. Tak mapy, jak i karykatury posługują się deformacją, uogólnieniem, selekcją, przemieszczeniem i kondensacją, a także tropem metafory. Oba gatunki operują na pograniczu obrazu i tekstu, nadając pierwszorzędną wartość słowu i tekstualności oraz podkreślając przewagę kreski nad kolorem. I karykatury, i mapy oczekują od odbiorcy mentalnego wysiłku, towarzyszącego raczej procesowi czytania, niż patrzenia. Celem obu jest przekonanie widza do prawdziwości przekazanej informacji: mapy deklarują dostęp do wiedzy dzięki wiernemu przełożeniu trójwymiarowej rzeczywistości przy pomocy naukowych metod i kartograficznych kodów, karykatury zaś przekonują, że tylko stroniczość i przerysowanie są gwarancją poznania prawdziwej natury świata, odsłonięcia ukrytej prawdy. I jedno, i drugie kontrolują reżimy widzenia i poznania, ukrywając arbitralne mechanizmy reprezentacji.

XVI-wieczny drzeworyt w publikacji o sporządzaniu map *Methodus geometrica* Paula Pfinzinga, przedstawiający kartografa podczas pracy, sugeruje, że jego umiejętności umożliwiają dokładne przetłumaczenie trójwymiarowej przestrzeni na dwuwymiarowy format mapy, oddającej wiernie bieg rzeki, sieć dróg, lokację miast (rys. 1)². Nowa Kartografia podkreślił subiektywność selekcji geograficznych punktów orientacyjnych, która uwizualnia relacje władzy przez wybór jedynie miejsc z nią związanych, ignorując wieś i miejsca zamieszkałe przez tych, którzy nie mają władzy. Jak pisał Harley w swym artykule *Deconstructing the map*, „[...] przyjmuje się bez dyskusji, że siedziba króla jest ważniejsza od chaty wieśniaka [...] Mapa dyskryminuje: różnice klasowe i społeczne są legitymizowane przez znaki kartograficzne. [...] Tym, którzy są silni, mapa daje siłę [...] stosując wszystkie możliwe triki – skala, grubość linii, rozmiar czcionki, cieniowanie, użycie koloru...”³.

Aby dodać siły władzy, mapy, które aspirują do kompendium wiedzy o świecie, stosują nie tylko metodę selekcji, ale także deformacji wymiarów lądów. Przykładem jest mapa świata *Henricusa Hondiusa Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula*

² P. Pfinzing d.Ä., *Methodus geometrica*, Norymberga 1598. O Pfinzingu, zob. E. Gagel, *Pfinzing, der Kartograph der Reichsstadt Nürnberg (1554–1599)*, Hersbruck 1957; D. Buisseret, *Rural Images: Estate Maps in the Old and New Worlds*, Chicago–Londyn 1996.

³ J.B. Harley, *Deconstructing the Map* (1989), w: J.B. Harley, *The New Nature of Maps*, op. cit.

z 1630 r., która bazuje na wynalezionej przez Merkatora metodzie odwzorowania kulistości ziemi, uchodzącej wówczas za szczyt naukowej precyzji. Mimo to, mapa powiększa rozmiary Europy w stosunku do innych kontynentów, fałszując skalę by nie pomniejszać jej hegemonii w skali globu. Ten sam aksjomat na temat dominacji Europy, tym razem w języku alegorii, deklaruje dekoracyjny kartusz u dołu mapy, ukazując ją jako Królową przyjmującą hołdy od innych części świata⁴.

Choć kartografia nie może obyć się bez znaczącej deformacji, istnieje szczególny typ map, które wręcz posiłkują się zniekształceniem jako strategią uwizualniania prawdy. Są to nowożytnie mapy alegoryczne, produkowane w dobie odkryć geograficznych od lat trzydziestych XVI wieku przez habsburskich kartografów, od Sebastiana Münstera począwszy (rys. 2)⁵. Antropomorfizują one terytorium Europy, wydobywając w zarysie kontynentu kształt figury ludzkiej, postać królowej. „Ujawniają” one nie tylko prawdę o cnotach Europy, ale jednocześnie „prawdę” o Domu Habsburgów jako głowie kontynentu. Ten rodzaj map, utożsamiających terytorium z ciałem, skądinąd bardzo licznych, wskazuje na zbieżność nowożytnej kartografii z nauką fizjonomii, popularnej w nowożytnej Europie.

Fizjonomia osądzała charakter człowieka z rysów twarzy, a ściślej przez porównanie ludzkich twarz do pysków zwierząt, którym z kolei tradycyjnie przypisywano pewne cechy, np. lwu odwagę, jak na rycinie Giacomo Della Porta⁶. Taka sama wiara w możliwość odkrycia zawoalowanej prawdy przy pomocy deformacji, nagięcia formy pozbawionej znaczenia do formy znaczącej, innymi słowy, przez posłużenie się wizualną metaforą, leży też u źródeł, a także mechanizmów, karykatury. I tu, ukryta prawda – jak w słynnym zapisie transformacji głowy króla Ludwika Filipa w gruszkę –

⁴ Na temat deformacji w kartografii, m.in.: J. Black, *Maps and Politics*, Chicago–Londyn 2004, także klasyczna książka w tej kategorii: M.S. Monmonnier, *How to lie with maps*, Chicago–Londyn 1996, też *Art and Cartography: Six historical essays*, red. D. Woodward, Chicago–Londyn 1987, s. 147–173.

⁵ G. Hill, *Cartographical curiosities*, British Library, Londyn 1978; M. Wintle, *The Image of Europe: Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*, Cambridge 2009.

⁶ Giambattista Della Porta, *De Humana Physiognomonia*, Vici Aequensis 1586. O sztuce fizjonomii zob. M. Porter, *Windows of the soul: Physiognomy in European Culture 1470–1780*, Oksford–Nowy Jork 2005, też J. Montague, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's w: „Conférence sur l'expresion générale et particulière”*, New Haven–Londyn 1994.

odsłonięta być może jedynie przez substytucję tego, co nieuchwytnie i niejasne, przez to, co zdefiniowane i jednoznaczne (rys. 3). Philipon, broniąc się przed oskarżeniem cenzora, przekonywał, w słynnej sekwencji 4 rysunków, że rysy króla w istocie ukrywają kształt gruszki, ujawniając te „cechy definiujące” przedstawianego, które umykają w normalnym oglądzie świata. Sekwencja ta jest znakomitym wykładem warsztatu karykaturzysty, którego podstawowym orężem w ujawnianiu ukrytych prawd jest zniekształcenie, selekcja i uproszczenie, przeniesienie oraz finalna puryfikacja. Choć Philipon utrzymywał, że porównanie to jest naturalne i niewinne, faktem jest jednak, że gruszka oznacza po francusku głupca, stąd „gruszkowatość” charakteryzuje Ludwika Filipa, tak jak królewskość Europę. Jak pisał o karykaturze Gombrich, „Każde porównanie czyniące nieznane trochę bardziej jasnym przez porównanie do czegoś znanego, daje nam satysfakcję rzekomego zrozumienia”⁷. Ten sam rodzaj myślenia powróci w mapach i karykaturach o formowanej na nowo jednostce geopolitycznej Wschodniej Europy.

Choć w XVI wieku królestwa Europy Wschodniej zaznaczone były na szacie Królowej Europy, znikają one wkrótce jedno po drugim z map kontynentu, podbijane i wchłaniane przez wielkie dynastie i imperia: Konstantynopol, cesarstwo Habsburgów, Rosję i Prusy. Pozbawione terytorium, wschodnie królestwa utraciły swe prymarne cechy definiujące, i wizualna wiedza na ich temat została utracona. Żadne z nich nie mogło się więc doczekać swego portretu na tzw. komicznych mapach Europy, produkowanych w dużych ilościach od końca XIX wieku, na których teraz już nie kontynent, ale wyobrażona tożsamość każdego państwa była metaforyzowana pod postacią karykatury, odczytywanej z zarysu jego granic⁸. Tym razem proces zniekształcenia były wynikiem parodii, a nie procesu uwznioślenia. Chcę podkreślić jednak, że ten brak tożsamości, brak wizualnej wiedzy o poszczególnych państwach wschodniej Europy

⁷ E.H. Gombrich, *The Cartoonist's Armoury, Meditations on Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Londyn 1961, s. 131. Na temat Philipona i gruszki, zob. D.S. Kerr, *Charles Philipon: Caricature and political culture in France under the July monarchy*, Oksford 1996.

⁸ R. Barron, *Bringing the map to life: European satirical maps 1845–1945*, abstract referatu, 6th International BIMCC Conference: *Formatting Europe – Mapping a Continent*, Bruksela 2007, dostępny online <http://www.bimcc.org/bimcc-programme.htm>, 1.12.2010, także strona internetowa <http://bibliodyssey.blogspot.com/2009/06/satirical-maps>, 1.12.2010.

rozciągał się na cały region, który – co rzadko uświadamiane – nie zaistniał przed początkiem XX wieku jako osobne terytorium, jako temat kartograficzny.

Gdy jednak ta część Europy powołana została do istnienia jako region, swoją tożsamość uzyskała właśnie w postaci mapy, a także, równoległe z nią, karykatury. Mapy kreujące Europę Wschodnią pojawiły się równoległe do upadku wielkich imperiów w czasie I wojny światowej oraz konferencji pokojowej w Wersalu, restytuującej dawne państwa kolonizowane przez stulecia przez wielkie imperia. Niemałe znaczenie dla ukształtowania się obrazu Wschodniej Europy miało ukształtowanie się nowej dyscypliny geopolityki, która – trochę jak fizjonomia, wyprowadza układ sił politycznych i status poszczególnych państw i regionów z warunków geograficznych, położenia względem morza oraz ukształtowania terytorium. Mój materiał źródłowy pochodzi z Wielkiej Brytanii. Nie jest to wybór przypadkowy. Pomimo deklarowanej obojętności wobec tej odległej części Europy, to właśnie w Wielkiej Brytanii nakreślono pierwsze mapy regionu, zanim jeszcze został utworzony w Wersalu; tu rozwijała się geopolityka, tutaj też powołany został – jeszcze w trakcie I wojny światowej – pierwszy Instytut Wschodnioeuropejskich i Słowiańskich Studiów – na Uniwersytecie Londyńskim⁹.

Autorem jednej z pierwszych map Wschodniej Europy był brytyjski geopolityk Halford Mackinder, który włączył ją do swojego słynnego tekstu z 1904 r. *Geograficzna oś historii*, ostrzegającym Zachód przez rosnącą potęgą kontynentalną Eurazji (rys. 4)¹⁰. Ta mała, odręczna, szkicowa mapka definiuje Wschodnią Europę poprzez terytorium, które – trochę jak gruszka Daumiera – sprowadzone zostało do lasów i rozlewisk na północy oraz stepów na południu. Pasma górskie, kłójące się z tak zdefiniowanym charakterem terenu, zredukowane są na niej do minimum. Ta niewielka mapka stała się, śmiem twierdzić, jedną z pierwszych artykulacji wiodących aksjomatów na temat Wschodniej Europy, której, jak pisał w tym samym tekście Mackinder, niziny i stepy, pozbawione naturalnych granic, mogły wydać jedynie rasę

⁹ K. Murawska-Muthesius, *Mapping New Europe: Cartography, Cartoons and Regimes of Representation*, „Centropa” 2004, no. 4/1, s. 4–19.

¹⁰ H. Mackinder, *The Geographical pivot of history*, „Geographical Journal” 1904, no. 23. Artykuł włączony został do najśłynniejszej książki Mackindera, *Democratic Ideals and Reality: A Study in the Politics of Reconstruction*, Nowy Jork 1919.

posłusznych i spolegliwych Słowian, w przeciwieństwie do mieszkańców Zachodniej i Środkowej Europy, którym dostęp do morza oraz góry gwarantowały odwagę, przedsiębiorczość i żołnierskość.

Jeśli geopolityka pomogła określić pewne definiujące rysy Europy Wschodniej, to mapy powstałe w wyniku konferencji pokojowej w Wersalu – borykającej się z problemem nakreślenia granic nowych państw w zgodzie z granicami etnicznymi – rozwinęły dyskurs na temat całego zespołu cech tego regionu, jego inności, wyróżniając wśród nich inherentną niestabilność, tymczasowość, małość terytoriów poszczególnych państw, buforowe położenie regionu w Europie, brak siły politycznej do samostanowienia, a zatem skłonność do politycznych wstrząsów, rolę przedmiotu a nie podmiotu w historii świata. Posługuję się terminem „Wschodnia Europa”, warto podkreślić jednak, że w okresie dwudziestolecia międzywojennego ten nowoutworzony region definiowany był bardziej przez mapy, niż przez słowa, i długo nie miał stałej nazwy. Termin „Wschodnia Europa” stosowany był na przemian z całym repertuarem innych zawołań, takich jak Nowa Europa, Europa Małych Narodów, a także Europa Centralna. Powstało też wiele metaforycznych określeń, podkreślających buforową pozycję regionu, postrzeganego jako „środkowy segment między Niemcami a Rosją”, jako „kordon sanitarny”, oraz „pasma politycznej zmiany”, „pasma wstrząsów”, sugerując niestabilność tej nowej przestrzeni, jej brak przynależności geograficznej i politycznej, jej zawieszenie pomiędzy Wschodem a Zachodem¹¹.

W tym okresie ugruntowany został także specyficzny portretowy format mapy tego regionu, przedstawianego – z uporem – jako pionowy wycinek mapy, wycięty z horyzontalnej, pejzażowej mapy Europy, odseparowany od reszty kontynentu, jakby nie w pełni do niego należący. Ten format jednoosobowego portretu, użyty dla przedstawienia całej garści owych małych państw, stłoczonych niewygodnie jedno na drugim, stanie się wkrótce kartograficznym kodem, kartograficznym reżimem wiedzy, powielanym bez końca jako najbardziej „naturalny” i właściwy dla tej części Europy, utrzymując się po XXI wiek. Znamienne, że ów kod kartograficzny odniesiony do wschodnioeuropejskiej przestrzeni jest bardzo bliski temu, co można

¹¹ P. Bugge, *“Shatter Zones”: The Creation and Re-Creation of Europe’s East, w: Ideas of Europe since 1914: The Legacy of the First World War*, red. M. Spiering, M. Wintle, Basingstoke–Nowy Jork 2002; K. Murawska-Muthesius, *Mapping New Europe*, op. cit.

nazwać „pedokratycznym reżimem” w przedstawianiu kolektywnego wschodnioeuropejskiego podmiotu. Grupowy portret nowoutworzonych państw niepewnych swojej tożsamości wypracowany przez kartografię przełożony został na język karykatury, w której odpowiednikiem przestrzeni, jak obserwowaliśmy to wcześniej, jest ciało, a w tym wypadku – stłoczone ciała dzieci (rys. 5). Porównanie małych państw Nowej Europy do „straszliwych dzieci” lub „bękartów Wersalu” było również dziełem brytyjskich polityków z Lloydem George’em oraz Neville’em Chamberlainem. Ten pierwszy metaforyczny portret nowego regionu przełożył na język karykatury *Punch*, najbardziej poczytny brytyjski magazyn satyryczny, który notorycznie przez kilka dziesięcioleci utożsamiał ten nowy region z gangiem niedorostków albo z grupą wystraszonych dzieci w szkole lub na boisku. Przykładem jest karykatura *Na kogo teraz koleż?*, autorstwa Shepada, znanego z ilustracji do *Kubusia Puchatka* (rys. 6). Opublikowana w maju 1938 r., kontestowała kontrowersyjną deklarację Wielkiej Brytanii oraz Francji na temat obrony praw niemieckiej mniejszości, gwałconych rzekomo przez państwa powersalskie. Karykatura przedstawia tych gwałcicieli jako grupkę wystraszonych uczniów, stłoczonych na szkolnej ławie, których Pani Europa naucza zasad pokoju wersalskiego. Zniknięcie Austrii, po której pozostała jedynie szkolna tabliczka, przypomina o pierwszym pogwałceniu zasad tegoż przez nazistów. Mały Czechosłowak kurczowo ściska swoją własną tabliczkę, bojąc się podzielenia losu swego kolegi. Pani Europa udziela mu mało pomocnej rady, przestrzegając, że „Gobliny [czytaj Goebelsy] porwą cię, jeśli nie będziesz uważać”. Dziś wiemy, że małemu czechosłowackiemu uczniowi nie udało się umknąć Goebelsom, i że Pani Europa nie stanęła w jego obronie. Inni uczniowie nie sprawiają wrażenia specjalnie pewnych siebie. Mały Węgier rzucił swoją tabliczkę na podłogę i nie chce w ogóle słuchać o traktacie wersalskim, który pozbawił jego kraj jednej trzeciej dawnego terytorium. Największym uczniem jest jego sąsiad Rumun, którego kraj został bardzo powiększony. Poza małego Polaka na końcu ławki wyraża silne zaniepokojenie z powodu powtarzających się wieści o gwałceniu praw mniejszości niemieckiej w jego własnym kraju. Strach małych uczniów oraz ich brak pewności siebie przypomina o rewizjach pokoju wersalskiego, podważających legalność i nienaruszalność granic małych państw¹².

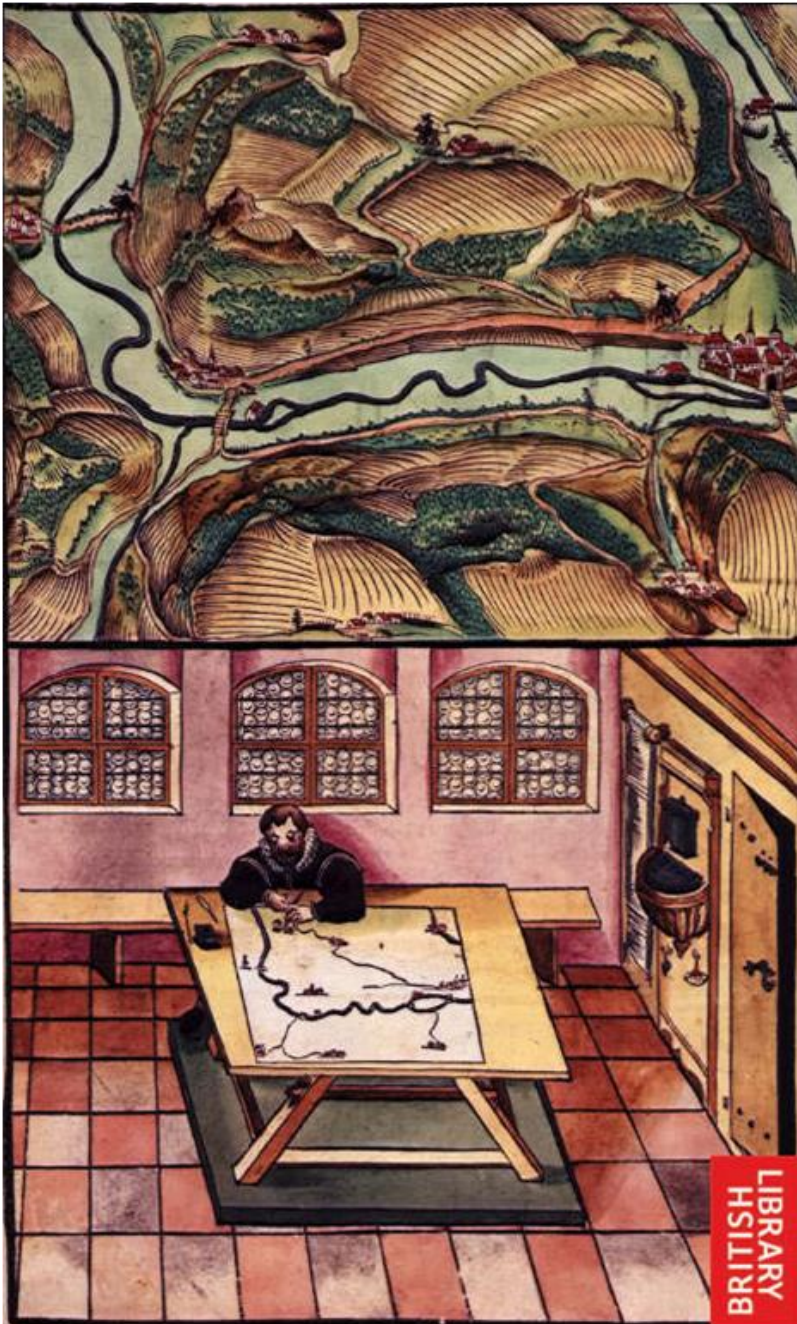
¹² K. Murawska-Muthesius, *On Small Nations and Bullied Children: Mr Punch Draws*

Reżim pedokratyczny przylgnie do wyobrażeń Wschodniej Europy na wiele lat, stając się gotowym wzorcem do wyrażenia dominujących prawd o tej części kontynentu, nieodmiennie identyfikowanego z niedojrzałością, z brakiem indywidualnej tożsamości, z nieumiejętnością samostanowienia, spolegliwością, podporządkowaniem i brakiem władzy. Reżimy wiedzy o świecie utrwalane w postaci wizualnej, a zwłaszcza te będące dziełem kartografa i karykaturzysty, zyskują autorytet nie do podważenia. Pomimo rewolucji 1989 roku, która udowodniła podmiotowość Europy Wschodniej, dominujący dyskurs ciągle podsuwa kliszę krnąbrnych niedorożków. Przyjrzenie się strategiom wizualizacji wiedzy pomaga ujrzeć lepiej lub od innej strony, jak formowane są obrazy prawdy, i jak to, co wykreowane, uchodzi za naturalne.

Literatura

- R. Barron, *Bringing the map to life: European satirical maps 1845–1945*, abstract referatu, 6th International BIMCC Conference: *Formatting Europe – Mapping a Continent* (Bruksela 2007), <http://www.bimcc.org/bimcc-programme.htm>, 1.12.2010.
- J. Black, *Maps and Politics*, Chicago–Londyn 2004.
- P. Bugge, “Shatter Zones”: *The Creation and Re-Creation of Europe’s East*, w: M. Spiering, M. Wintle (red.), *Ideas of Europe since 1914: The Legacy of the First World War*, Basingstoke–Nowy Jork 2002, s. 47–68.
- D. Buisseret, *Rural Images: Estate Maps in the Old and New Worlds*, Chicago–Londyn 1996.
- G. Della Porta, *De Humana Physiognomonia*, Vici Aequensis 1586.
- M. Foucault, *Słowa i rzeczy: Archeologia nauk humanistycznych* (1966), Gdańsk 2005.
- E. Gagel, *Pfinzing, der Kartograph der Reichsstadt Nürnberg (1554–1599)*, Hersbruck 1957.
- E. H. Gombrich, *The Cartoonist’s Armoury, Meditations on Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*, Londyn 1961, s. 127–142.

- J. B. Harley, *The New Nature of Maps: Essays in the History of Cartography*, red. P. Laxton, wstęp J. H. Andrews, Baltimore–Londyn 2001.
- G. Hill, *Cartographical curiosities*, Londyn 1978.
- D. S. Kerr, *Charles Philipon: Caricature and political culture in France under the July monarchy*, Oksford 1996.
- H. Mackinder, *The Geographical pivot of history*, „Geographical Journal” 1904, no. 23, s. 421–444.
- H. Mackinder, *Democratic Ideals and Reality: A Study in the Politics of Reconstruction*, Nowy Jork 1919.
- W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago–Londyn 1987.
- M. S. Monmonnier, *How to lie with maps*, Chicago–Londyn 1996.
- J. Montague, *The Expression of the Passions: The Origin and Influence of Charles Le Brun's “Conférence sur l'expresion générale et particulière”*, New Haven–Londyn 1994.
- K. Murawska-Muthesius, *Mapping the New Europe: Cartography, Cartoons and Regimes of Representation*, „Centropa” 2004, no. 4/1, s. 4–19.
- K. Murawska-Muthesius, *On Small Nations and Bullied Children: Mr Punch Draws Eastern Europe*, „Slavonic and Eastern European Review” 2006, no. 84/2, s. 279–305.
- P. Pfinzing d. Ä., *Methodus geometrica*, Norymberga 1598.
- M. Porter, *Windows of the soul: Physiognomy in European Culture 1470 – 1780*, Oksford–Nowy Jork 2005.
- Satirical Maps*, <http://bibliodyssey.blogspot.com/2009/06/satirical-maps.html>, 1.12.2010.
- M. Wintle, *The Image of Europe: Visualizing Europe in Cartography and Iconography throughout the Ages*, Cambridge 2009.
- D. Woodward (red.), *Art and Cartography: Six historical essays*, Chicago–Londyn 1987.



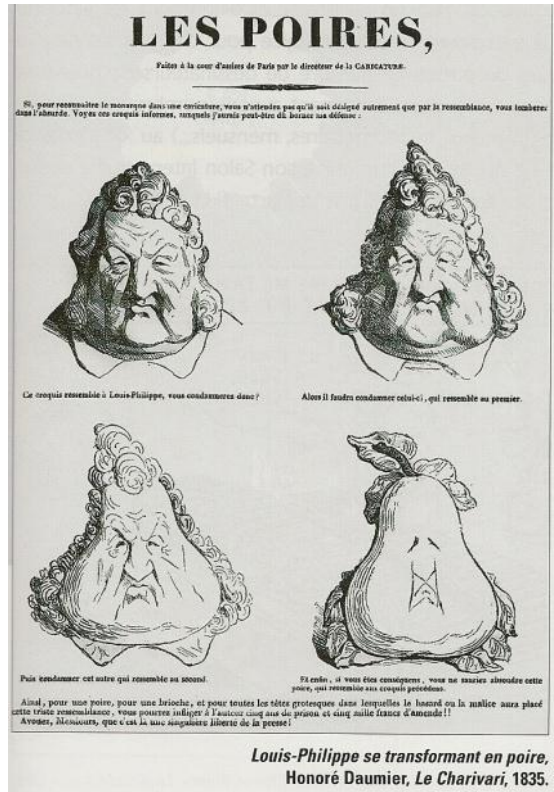
Rys. 1.

Paul Pfinzing d. Ä., *Kartograf przy pracy*, w: *Methodus geometrica*, Nürnberg 1598.



Rys. 2. *Europa prima pars terrae in forma virginis*

w: Heinrich Bünting, *Itinerarium Sacrae Scripturae. Das ist: ein Reisebuch über die gantze heilige Schrift*, Wittenberg 1588.



Rys. 3. H. Daumier, na podstawie szkicu Charlesa Philipona, metamorfoza głowy Ludwika Filipa w wyobrażenie gruszki, „Le Charivari”, 17.02.1834.



Darbishire & Stanford Ltd. The Oxford Geog. Institute.
EASTERN EUROPE BEFORE THE 19TH CENTURY,
 (AFTER DRUDE IN BERGHAUS' PHYSICAL ATLAS)

Rys. 4.

H. Mackinder, mapa tematyczna *Eastern Europe before the 19th century* (after Drude in Berghaus), „Geographical Journal”, 1904, no. 23.



Rys. 5.

Mapa tematyczna *The New Europe on a basis of Nationality*, w: R.W. Seton-Watson, *German, Slav, and Magyar – A Study in the Origins of the Great War*, London 1916, s. 146.



WHOSE TURN NEXT?

Dame Europa. "The Göblins will get you if you don't watch out!"

Rys. 6. E. H. Shepard, *Whose Turn Next?*, „Punch” 18.05.1938.

JOANNA A. TOMICKA

Muzeum Narodowe w Warszawie
jtomicka@mnmw.art.pl

Ars Scientiae. Grafika zachodnioeuropejska z kręgu ikonosfery nauki XVI-XVIII wieku

Do ikonosfery nauki na przestrzeni od XVI do XVIII wieku należą między innymi ilustracja wiedzy empirycznej oraz artystyczna refleksja dotycząca nauki jako owocu ludzkich dociekań, nauki postrzeganej w kategoriach moralnych. Ilustracja obejmuje jak najdokładniejsze przedstawienia faktów, zasad naukowych. Druga tendencja jest znacznie bardziej metaforyczna i aluzyjna. Te dwa obszary pozostają w różnych do siebie proporcjach lecz niezmiennie trwają od XVI do XVIII wieku tworząc również wzajemne relacje. Ze względu na obszerność zagadnienia¹, na wstępie należy zaznaczyć, iż w niniejszym przeglądzie jedynie zasygnalizowane zostaną wybrane zjawiska, podobnie jak i elementy dotyczące wątku tradycji ujmującej naukę (w obecnym rozumieniu tego słowa) w kategoriach moralnych, jako nierozdzielalną całość z filozofią.

W pierwszym z wymienionych zakresów (ilustracja wiedzy empirycznej), szczególnie rozległym, mieszczą się obrazy stanowiące wyraz wielorakich ujęć, podejść badawczych, poznawczych. Poczesne miejsce zajmują tu wizualne rezultaty poszukiwań ukazujących a następnie systematyzujących świat wiedzy empirycznej. Pojawiają się też schematy wyjaśniające zależności między zjawiskami przyrody, a także inne, ilustrujące procesy historyczne w odniesieniu do działalności człowieka w różnych sferach, takich jak polityka, kultura, edukacja (rys. 1)². Wszystkie one najczęściej miały również wymiar

¹ Por. np. *AHRC funded project: Diagrams, Figures and the Transformation of Astronomy, 1450 – 1650, Bibliography*, zwłaszcza sekcja *Forms of visualisation*, www.trin.cam.ac.uk/sk111/diagrams (25.01.2011); *Confronting Mortality with Art and Science: Scientific and Artistic Impressions on What the Certainty of Death Says About Life*, materiały konferencji, Antwerpia 2007

² Symbol drzewa z konarami i gałęziami, stał się dogodnym i pojemnym sposobem usystematyzowania i wizualizacji wiedzy z różnych dziedzin historii; powstawały drzewa genealogiczne dynastii, w tej formie przedstawiano dzieje jednego państwa, czy historię polityczną całego kontynentu.

edukacyjny, popularyzatorski. Można dokonywać rozmaitych prób systematyzacji tego obszaru, w zależności od przyjętych metod badawczych, niemniej dość wyraźne są z pewnością strefy obrazów wyrosłych z próby odpowiedzi na zasadnicze pytania: jak jest, dlaczego, jak będzie, w oparciu i w odniesieniu bądź do autorytetów, bądź wiary, lub w oparciu o racjonalizm (jakkolwiek wszystkie te pojęcie ulegały zmianom w rozpatrywanym okresie). XVI, XVII i XVIII wiek to czas rozwoju nauki, niezależnie od warunków, często wbrew nim. Wizualizacja, ilustracja, podlegająca badaniom historii sztuki, choć nie zawsze mieszcząca się pojęciu „artystyczna”, miała fundamentalny wkład w tworzenie przedstawień świata naturalnego i dalej, reprezentacji taksonomicznych. Wraz z wynalezieniem druku, graficzne, wielokrotne przedstawienia dokumentowały i popularyzowały wiedzę, a ich liczba uczyniła z nich główny wkład w taksonomiczną klasyfikację świata przyrody w XVI wieku, w czasach narodzin nowożytnej naukowej wiedzy. Tą sferą interesowali się zarówno najwięksi artyści (wystarczy wymienić Dürera czy Leonarda, którzy z pietyzmem odtwarzali, studiowali fenomeny świata natury) jak i bezimienni rytownicy, przenoszący czasem niewprawne rysunki badaczy w medium graficzne umożliwiające ich zwielokrotnienie. Ilustracja wiedzy empirycznej obejmuje jak najdokładniejsze przedstawienia faktów, zasad naukowych. Jest to szczególnie bogaty obszar i z obecnego punktu widzenia, oczywisty i najlepiej znany, zatem ograniczymy się jedynie do przytoczenia wybranych przykładów. Zwrócić natomiast należy uwagę, iż zwłaszcza w XVI i XVII wieku i choć na nieco mniejszą skalę, również w XVIII, nawet typowa zdawałoby się ilustracja taksonomiczna, niejednokrotnie sytuowana była przez autora, czy to samego artystę, czy uczonego scalającego w swym dziele dostępne wiadomości i obserwacje własne, w kontekście, jeśli nie typowo religijnym, to filozoficznym. Wiele z tych przedstawień ze względu na swą strukturę włączającą słowny komentarz moralny, można plasować w kontekście rozwijającej się wówczas emblematyki i właściwego dla niej sposobu wyrazu i perspektywy postrzegania zjawisk. Był to proces wzajemnych wpływów, albowiem wraz z rozwijającą się wiedzą poszerzał się zakres przykładów, a zatem ilustracji, którymi autorzy emblematów mogli posłużyć się podejmując konkretny temat. Sami uczeni także, wzbogacali ilustracje taksonomiczne o symbole lub komentarz słowny, nadający im charakter emblematyczny. W odniesieniu do XVI wieku, okresu powstania i rozwoju emblematyki, zasygnalizować należy także inny aspekt związany z tym procesem a łączący się i wynikający z ówczes-

snej edukacji, w myśl której studenci różnych kierunków, między innymi prawa czy medycyny³ zaznajamiani byli z zasadami emblematyki, sztuką komponowania emblematów, którą następnie uprawiali. „Picta poesis” tworzona była bowiem przez uczonych dla uczonych i zwłaszcza w XVI wieku traktowana jako nauka⁴. W następnych dwóch stuleciach, aczkolwiek aspekt naukowy (lingwistyka, historia, filozofia) w najbardziej erudycyjnym wymiarze nadal był obecny, to na plan pierwszy wysunął się walor edukacyjny, często w potocznym odbiorze jeszcze obecnie uważany za najważniejszy dla emblematyki.

By zaledwie wspomnieć o obecności w obszarze studium natury, fenomenu przyrodniczego, aczkolwiek nie w zakresie typowej taksonomii, najznakomitszych artystów wymienić należy Dürera, którego zainteresowania światem przyrody, stanowią ważki element, składający się na wzorcowy przykład artysty doby humanizmu. Spośród jego znakomitych studiów rysunkowych, (Studium skrzydła ptaka, Królik), największą chyba popularność zdobyła rycina wykonana według jego rysunku ukazująca nosorożca indyjskiego. W przeciwieństwie do dwóch wcześniej wspomnianych, nie jest to typowe studium, bowiem jak wiadomo ze źródeł, Dürer nigdy nie widział owego nosorożca, który przyплыł z Indii do Lizbony jako dar dla króla Portugalii (a ten chcąc uzyskać przychylność Watykanu dla swych planów kolonialnych w Indiach, ofiarował go papieżowi, niestety w skutek katastrofy okrętu, nosorożec zginął). Swój wizerunek egzotycznego zwierzęcia artysta oparł na rysunku nieznanego autorstwa oraz opisie. Niemniej ten właśnie drzeworyt spotkał się z wielkim zainteresowaniem i jak się szacuje, sprzedano około 5 tysięcy jego odbitek.

Kolejnym aspektem, który należy zasygnalizować mówiąc o ikonosferze nauki w XVI – XVIII wieku, są wykonywane przez uczonych rysunki, w których ich umiejętności artystyczne dawały asumpt dla analizy i wniosków naukowych. Szeroko znanym już od czasów uwidocznienia tego zagadnienia przez Erwina Panofsky’ego,

³ np. Andrea Alciati, ojciec emblematyki był prawnikiem, Nicolaus Taurellus, autor *Emblema physico-ethica*, (Norymberga 1595), lekarzem.

⁴ W. Harms, *On Natural History and Emblematica in the 16 Century*, w: *The Natural Science and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20 Centur. An International Symposium*, 25-28 May 1983, Uppsala, „Acta Universitatis Upsaliensis Figura Nova” Series 22, Uppsala 1985, s. 67 – 83.

jest przykład samego Galileusza, który studiował perspektywę, uczył się rysunku i miał nawet rozważać w młodości możliwość obrania drogi artystycznej⁵.

Seria sepiowych rysunków piórkiem autorstwa Galileusza, ukazująca powierzchnię księżyca w sekwencji faz (rys. 2)⁶, stała się podstawą miedziorytów w kolejnych wydaniach *Sidereus Nuncius* (1610)⁷. Aczkolwiek, co do atrybucji rysunków, zwłaszcza ostatnio, zdania są podzielone (rysunki miałyby być kopiami niezachowanych studiów Galileusza lub rodzajem ćwiczenia na ukazanie gry światła na nierównej powierzchni księżyca), o ich wyjątkowości stanowi profesjonalne wręcz lawowanie, budujące efekt rozświetlenia przedstawień, lawowanie nadające rysunkom wymiar artystyczny, ale stanowiące zarazem narzędzie naukowe, albowiem dzięki jego umiejętnemu zastosowaniu, oddany została światłocien, ukazując zróżnicowaną powierzchnię księżyca. Wykonane bez wątpienia według rysunków Galileusza ryciny, być może z korektami samego uczonego, uwiarygodniają jego zdolności artystyczne. Poprzedzone obserwacją odtworzenie rzeczywistości w rysunku jest zarazem jej analizą i syntezą, kieruje umysł ku opisowi rzeczywistości. Rysunek scala tu proces analizy prowadząc do syntezy określonego fragmentu wiedzy⁸.

Przykładami ilustracji taksonomicznej są ryciny zawarte w kompendiach z zakresu historii naturalnych takich jak dzieło Konrada Gesnera czy Ulissesa Aldrovandi. Niemniej zwłaszcza w pierwszym

⁵ E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, „Isis” 1956, no. 47, s. 3–15; E. Rosen, *Review of Panofsky*, „Galileo as a Critic of the Arts”, „Isis” 1956, no. 47, s. 78–80; E. Panofsky, *More on Galileo and the Arts*, „Isis” 1956, no. 47, s. 182–185; H. Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007.

⁶ *Sidereus Nuncius* (Autografo), BNCF Ms Gal. 48.

⁷ G. Galilei, *Sidereus nuncius: magna longeque admirabilia spectacula...*, apud Thoman Baglionum, Wenecja 1610.

⁸ *A focal CCD Images Through a Galilean Telescope*, www.pacifier.com/~tpope/index.htm (25.01.2011). Odkrycie Galileusza miało również wymiar odnoszący się do wpływu nauki na wizualizację pojęcia abstrakcyjnego – idei doskonałości. Księżyc uchodzący zgodnie z systemem Arystotelesa za doskonały (a więc o perfekcyjnej powierzchni) stał się jednym z symboli ukazywanych w zestawieniu z pojęciami czystości, doskonałości w odniesieniu do Najświętszej Marii Panny. Jego rzeczywista, zróżnicowana powierzchnia, zagościła jednak w niektórych przedstawieniach malarskich łączących się z Matką Boską.

z nich, *Historiae animalium*, pięciotomowym dziele (1551- 1587)⁹, uważanym za najpopularniejszą z historii naturalnych doby renesansu, Gesner łączył własne obserwacje poczynione w podróżach z informacjami zaczerpniętymi ze Starego Testamentu oraz hebrajskich, greckich i łacińskich pism (Arystoteles, Pliniusz, Aelian), czy średniowiecznych bestiariuszy (*Physiologus*). Poświęcał także uwagę znaczeniu danego zwierzęcia w literaturze, przytaczając jego symbolikę, atrybuty, co sytuuje jego pracę również w tradycji i konwencji książek emblematycznych. Nauka bowiem rozumiana była wówczas jako suma wszelkich informacji, również dotyczących mitów czy znaczeń symbolicznych. Podejście to wynikało także z jego osobistych zainteresowań jako lekarza, encyklopedysty i bibliografa, cechującego się pragnieniem udostępnienia uprzednio usystematyzowanego stanu wiedzy i literatury w odniesieniu do poszczególnych zwierząt czy później roślin¹⁰.

Dzieło Gesnera zostało podjęte przez Ulissego Aldovrandi (zwanego Bolońskim Arystotelesem) zoologa najwyżej cenionego przez Linneusza. Gesner utrzymywał wieloletni kontakt z włoskim uczonym. Aldovrandi należał do pierwszych zoologów, przedstawiających szkielety zwierząt, jeśli było to możliwe¹¹, przede wszystkim jednak starał się grupować gatunki, czego nie podjął się wcześniej Gesner, który przyjął w swym dziele układ alfabetyczny, ale w obrębie podstawowych grup jak zwierzęta czworonożne, ptaki, zwierzęta morskie, czy stwory fantastyczne. Monumentalne dzieła Gesnera i Aldovrandiego, na potrzeby których powstawały taksonomiczne ilustracje, systematyzowały stan wiedzy przyrodniczej zgodnie z ówczesnymi informacjami, posługując się również odniesieniami właściwymi gatunkowi emblematycznemu.

Wśród przykładów ilustracji naukowej pojawiają się przedstawienia, w których zasugerowany został komentarz artysty odnoszący się do postrzegania danego obiektu badań w innej niż tylko badawcza perspektywie. Do takich przykładów należą ilustracje ukazujące czy to rośliny, zwierzęta czy anatomię

⁹ Pięciotomowe dzieło zostało wydane w Zurychu, pierwsze cztery tomy w latach 1551-1558, tom piąty w 1587 r.

¹⁰ *Historia plantarum, Descriptio Montis Fracti*, w której opisał gatunki roślin alpejskich, te ostatnie budziły też zainteresowanie jako lecznicze. Obfity materiał ilustracyjny wyróżniał jego pracę w tamtych czasach, drzeworyty zostały wykonane przez Lucasa Schana ze Strasburga.

¹¹ Por. Ardea (Czapla) w: *Ornitologiae, hoc est de avibus historiae libri XII...* Bolonia 1640, Lib. XX, s. 378-379

człowieka, zawierające element „moralisé”, by posłużyć się pojęciem utworzonym przez André Chastela, „anatomie moralisé”. Przedstawienia te znajdują się na pograniczu realistycznej, naukowej ilustracji z zakresu wiedzy empirycznej i ujęcia moralizującego, niedotyczącego wprawdzie literalnie samej wiedzy lecz miejsca świata naturalnego i człowieka w długiej, rzecz można wiecznej perspektywie.

Spośród przedstawień roślin i owadów wspomnieć można miedzioryty Jorisa Hoefnagla z końca XVI wieku. Zakomponowane są zwykle w sposób niemal narracyjny, „opowiadają” historię i przynoszą jednocześnie refleksję o naturze świata, podkreślona w niektórych rycinach słownym mottem i komentarzem (subscriptio), co pozwala niektóre z kompozycji rozpatrywać w kategoriach emblematycznych. Przedstawienia te najczęściej zawierają kontekst o wydźwięku wanitatywnym (wąż wokół róży, owady jedzące rośliny), towarzyszący studiom roślin w rozkwicie, czy w pączkach przypominając o nieciąłości jednostkowego życia¹².

W cenionych wysoko ilustracjach ukazujących szkielety zwierząt również można niekiedy odnaleźć podejście sugerujące wymiar emblematyczny, religijny. Cykl rycin przedstawiających szkielety ptaków i ssaków na tle krajobrazu, (np. Conin) zawiera refleksję o przemijaniu, zestawiając nie tylko wizerunek tego co martwe z żywym krajobrazem wypełnionym roślinnością, ale też ożywiając sam szkielet, trzymający w obu kończynach kwitnące rośliny (rys. 3)¹³. W tym przedstawieniu podpis pełni ważną rolę zawiera bowiem cytat z Księgi przysłów, który doczekał się wielu hermeneutycznych ujęć¹⁴. Ilustracja naukowa staje się emblematem o schronieniu, które nawet najsłabsi mogą uzyskać, uciekając się do Chrystusa Skały Zbawienia. Ludzkość sama niezdolna pokonać zepsucie własnej natury, oprzeć się pokusom, została obdarzona jednak mądrością by szukać oparcia w Zbawicielu.

¹² Np. *Eternum Floryda Virtus - Wiecznie kwitnąca cnota, u dołu „Mirabae celerem fugitina aetate rapinam et dum nascuntur consenuisse Rosas”* co można sprowadzić do przesłania, że wszystko co się rodzi, starzeje się, a jedynie prawdziwa cnota pozostaje wieczna. Wyd. Frankfurt 1592 miedzioryty

¹³ Nieokreślony rytownik wg H. Hondiusa (?), *Conijn*, z cyklu *Szkielety ptaków i ssaków*, miedzioryty, ok. poł. XVII wieku.

¹⁴ Księga Przysłów 30:24-28.

Podobnie w traktatach medycznych, zwłaszcza z dziedziny anatomii i chirurgii pojawiają się w XVI i XVII wieku wnikliwe studia ludzkiego szkieletu, zawierające jednocześnie nie tylko odwołania do symboliki wanitatywnej ale i sugerujące jednocześnie wymiar filozoficzny. Najwyżej oceniany ówczasie ze względu na swą zawartość merytoryczną i znakomicie ilustrowany jest traktat Flamanda Andreasa van Wessel, znanego jako Vesalius (1514-1564) *De Humani Corporis Fabrica*, opublikowanym w 1543 r.¹⁵. Na jednej z ilustracji ukazujących szkielet z różnych stron, pojawia się ujęcie artystyczne, o czym, świadczy nie tylko ukazanie szkieletu w pozie zadumy, pochylonego nad czaszką ale i opatrzenie przedstawienia sentencją *Vivitur ingenio, caetera mortis erunt* (rys. 4)¹⁶. Przedstawienia takie wywodzące się z tradycji *dance macabre* zyskiwały szczególny wymiar właśnie w naukowej ilustracji. Rycina w *De Humani Corporis Fabrica* wychodzi jednak dzięki dodanemu mottu poza obręb wyłącznie symboliki wanitatywnej, sugerując wieczny wymiar ludzkich dokonań i wiarę w ich nieprzemijalność.

W XVII stuleciu wielcy artyści podobnie jak i poprzednicy studiowali przyrodę, nie tylko rodzimą, a ich dzieła znajdowały licznych odbiorców. Szczególnym przykładem jest tu Rembrandt. Jego studium muszli, wyjątkowe w dorobku graficznym artysty, wpisuje się w panującą ówczasie fascynację nietypowymi, rzadkimi fenomenami natury, które w Holandii zaczęły się pojawiać dzięki rozwijającemu się handlowi z odległymi, krajami, do czego w sposób zasadniczy przyczyniła się działalność Kompanii Wschodnio Indyjskiej. Wraz ze zmianami w Europie XVI i XVII wieku, podbojami kolonialnymi, wzrostem zainteresowania przyrodą odległych obszarów świata, powstają i wzbogacają się gabinety osobliwości¹⁷. Dla uczonych takich jak Aldovrandi zbieranie rzadkich okazów minerałów, roślin, kości, było podyktowane potrzebą badawczą, natomiast Kunstkammery mieszczące obok mistrzowskich przykładów sztuki zdobniczej, kolekcje typowe dla gabinetów osobliwości, powstawały na dworach władców czy zamożnych kupców, zaspokajając zarówno

¹⁵ Autorem ilustracji prawdopodobnie był uczeń Tycjana Jan Stephen van Calcar, który miał być obecny osobiście przy sekcji

¹⁶ A. Vesalius, *De corporis humani fabrica libri septem*, (Johannes Oporinus), Bazylea 1543, s. 164.

¹⁷ Por. m.in. *Merchants and Marvels: Commerce Science and Art in Early Modern Europe*, red. P. H. Smith, P. Findlen, Nowy Jork–Londyn 2002.

ciekawość jak i potrzebę podkreślenia prestiżu. Ryciny ukazujące jednostkowe okazy lub całe gabinety, również składały się na ówczesną ikonosferę nauki¹⁸.

Wśród elementów ikonosfery nauki istotną pozycję zajmują portrety uczonych, podkreślające status i informujące o charakterze działalności. Portrety takie zwykle pojawiały się w książkach danego uczonego ale funkcjonowały także jako ryciny luźne. Ten typ przedstawień zasygnalizować można dwiema rycinami o wysokim poziomie wykonawstwa, Jedna z nich, portret wspomnianego wcześniej lekarza anatoma w sposób opisowy (ilustracyjny) informuje o specyfice badań prowadzonych przez osobę portretowaną ukazując Vesaliusa w miejscu jego pracy z drobiazgowo ukazanym fragmentem spreparowanego ludzkiego ramienia¹⁹. Druga kompozycja, portret zakonnika Vincenzo Marii Coronellego (1650-1718), posiadającego tytuł kartografa Republiki Weneckiej, wprowadza symbole określające domenę jego działań. Globus, cyrkiel, rozłożone mapy i księgi autorstwa portretowanego, wśród których i którymi bawią się putta informują oglądającego o zakresie wiedzy, którą zajmuje się i pomnaża, uśmiechnięty mnich (rys. 5).

Niektóre z wymienionych dotąd przykładów ukazują usiłowania zmierzające do porządkowania wiedzy o otaczającym świecie poprzez opis szczegółowych zjawisk, stanowiąc próbę systematyzacji, ale także a może przede wszystkim są wynikiem dążenia do odnajdywania reguł, oraz wyrazem pragnienia odczytania nadrzędnego przesłania. To usiłowanie, może nie zawsze jasno uświadamiane, było w zgodzie z grecką wizją świata łączącą życie człowieka z losem przyrody. Doktryna o istnieniu paraleli między naturą ludzką a naturą fizycznego świata wywodzi się z wczesnego okresu rozwoju greckiej myśli. U Heraklita występuje pogląd, iż zarówno człowiek jak i uniwersum podlegają tym samym prawom. Koncepcja ta znalazła wyraz w popularnej sentencji przytoczonej przez Makrobiusza, że „świat jest wielkim człowiekiem a człowiek jest małym światem”. Łączy się z tym stoicka teoria moralności,

¹⁸ Zagadnienie to jest szeroko omawiane od dziesięcioleci, por. m.in. T. DaCosta Kaufmann, *Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representation*, „Art Journal” Autumn 1978, no. 38.1, s. 22–28; H. Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton (Marcus Weiner) 1995; F. Fiorani, na temat referatu Bredecampa z 1995 r., „Renaissance Quarterly” Spring 1998, no. 51.1, s. 268–270.

¹⁹ Rycina w: Andreas Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, Bazylea 1543.

oparta na przekonaniu, że świat przesycony jest rozumem, doskonałością, pięknem, a piękno duchowe jednoznacznie jest z pięknem moralnym – jest dobrem. Stoicy dali początek wielowiekowej tradycji interpretacji naturalistyczno – przyrodniczej. Od nich także wywodzi się metodę alegorycznej interpretacji, opierająca się na popularności alegorii w myśli Greków i Rzymian odznaczającej się tendencją do personifikowania pojęć abstrakcyjnych. Personifikacja była jednym z najstarszych sposobów widzenia świata i stała się najbardziej naturalną formą alegorii.

Przekonanie, że Stwórcę poznaje się z jego stworzeń, w połączeniu z metodą alegorycznej interpretacji, po którą chrześcijaństwo sięgnęło bardzo wcześnie, kształtowało postawę wielu pokoleń badaczy świata naturalnego na przestrzeni XVI – XVIII. Niemniej obserwowano niepokojące zawierzenie nauce, pojawiały się zatem sygnały, szczególnie w literaturze emblematycznej, ukazujące w negatywnym świetle zarówno naukę jak i samych uczonych. Emblematyka, nowa forma wypowiedzi artystycznej, filozoficznej, łącząca słowo i obraz, sformułowana została przez Andrea Alciatego w jego *Emblematum liber* wydanej w 1531 r. w Augsburgu i zyskała ogromną popularność trwającą do XVIII wieku. Związek obrazowego rozumienia świata z symboliką średniowieczną, wpływ hieroglifiki humanistycznej, umiłowanie sztuki impres, a także metaforyka i koncepcjonizm, które znalazły w emblemacie wręcz idealną możliwość wyrazu, złożyły się na przyczyny wyjątkowej popularności emblematyki. Stanowiła ona główny obszar, w którym znalazła swój wyraz druga z wymienionych na wstępie tendencji - refleksja na temat nauki, znacznie bardziej metaforyczna i aluzyjna.

Nauce, wiedzy, uczonym poświęcił uwagę już sam Andrea Alciati, W emblemacie V *Sapientia humana stultitia est apud Deum*, skonfrontował dociekania człowieka ze Stwórcą, jednoznacznie komentując, iż wiedza zdobyta przez człowieka jest niczym w obliczu Boga (rys. 6)²⁰. Zawarta tu została tym samym sugestia, iż nauka jako jeden z elementów ludzkiej działalności (podobnie jak sztuka), z racji faktu iż są dziełami człowieka, są tak jak i on sam niedoskonałe, przemijające. Pobrzmiwa w tym echo dawnych interpretacji filozoficznych, wywodzących się z podziałów na *scientia* i *sapientia*. W swych początkach sięgały one Arystotelesa, który dokonał rozróżnienia na pięć rodzajów nauki – wiedzy.

²⁰ *Sapientia humana stultitia est apud Deum*, E.V., w: A. Alciati, *Emblematum libellus*, Wenecja 1646 (emblemat ten ukazał się po raz pierwszy w wydaniu z 1546 r.)

Pomijając historię tych pojęć w ujęciu gnostyków i tradycji platońskiej, należy wskazać iż następnie św. Augustyn sformułował rozróżnienie między nauką-wiedzą a mądrością. Według Ojca Kościoła upadła dusza posiadać może tylko wiedzę, przed swym upadkiem znała zaś mądrość²¹.

Alciati odniósł się też do samych uczonych przestrzegając ich przed jakimkolwiek rozproszeniem myśli i miłością, zachęcając do całkowitego poświęcenia się nauce²². Zgodnie z rozróżnieniem między *Scientia* a *Sapientia* obecnym w książce ojca emblematyki, Cesare Ripa posługując się personifikacją wprowadził kolejne rodzaje pojęcia *Sapientia* (*Sapienza*, *Sapienza humana*, *Sapienza vera*, *Sapienza Divina*²³ oraz *Scientia*²⁴ (rys. 7).

W ikonografii przedstawień *Finis gloria mundi* pośród rozmaitych przedmiotów symbolizujących materialne bogactwo i domeny ludzkiej działalności występują atrybuty nauki (np. globus, cyrkiel, luneta) składające się na stos bezużytecznych rzeczy, nad którym triumfuje personifikacja śmierci. Przedstawienia te wpisują naukę nie tylko w nurt refleksji o charakterze wanitatywnym, moralnym, uświadamiając znikomość działań człowieka także i na tym polu. Jest to podejście przeciwstawne do ujęcia apologetycznego, w którym nauka, podobnie jak sztuka, ukazywane były jako jedyne z dokonań człowieka, mogące go unieśmiertelnić.

Z końcem XVIII wieku nastąpił zmierzch klasycyzującej alegoryki, postępowała dyskusja na temat alegorycznej wyobraźni przeciwstawionej naukowej dokładności. Niemniej sformułowane na przestrzeni niemal trzech stuleci rodzaje przedstawień budujące ikonosferę nauki, między innymi ilustracje, schematy, alegoryczne symbole, pozostają nie tylko w wyobraźni ale rozwijane są przez artystów, pisarzy, filmowców. Nadal obok precyzji naukowego opisu i ilustracji, jest miejsce dla filozoficznej refleksji o nauce w formie artystycznej, w której ważny jest skrót myślowy

²¹ Św. Augustyn, *De Trinitate XII*, tłumaczenie polskie: *O Trójcy Świętej*, przeł. Maria Stokowska, opracował Jan Maria Szymusiak SJ, Poznań 1962.

²² Emblemat CIX, *In Studiosum captum amore*, po raz pierwszy ukazał się w wydaniu z 1531 r. *O zadufaniu uczonych* por. także np. N. Taurellus, *Emblem no A5 Levitate superbit*, w: *Emblemata physio-ethica*, Norymberga 1595.

²³ Cesare Ripa, por. ed. *Iconologia or Moral Emblems*, Londyn 1709, s. 67, il. 267, 270

²⁴ *Ibidem*, s. 67, il. 269. Por. C. Ripa, *Ikonomia*, przeł. I. Kania, Kraków 1998, Nauka, s. 105, Wiedza, s. 410–411.

posługujący się również alegorycznym symbolem. Nadal, bowiem rozwój nauki oznacza również uświadamianie nowych problemów i ich skali, a usiłowanie odczytania nadrzędnego przesłania jest bądź próbą dowiedzenia jego braku, bądź kontynuacją niestrudzonego jego poszukiwania.

Literatura:

AHRC funded project: *Diagrams, Figures and the Transformation of Astronomy, 1450–1650, Bibliography*, zwłaszcza sekcja *Forms of visualisation*, www.trin.cam.ac.uk/sk111/diagrams, 25.01.2011.

A. Alciati, *Emblemata*, Padwa (P.P.Tozzi) 1621.

U. Aldovrandi, *Ornitologiae, hoc est de avibus historiae libri XII*...Bolonia, Lib. XX, 1640, s. 378–379.

Augustyn św., *De Trinitate XII*, tłum. polskie: *O Trójcy Świętej*, przeł. M. Stokowska, oprac. J.M. Szymusiak SJ, Poznań 1962.

H. Bredekamp, *Galilei der Künstler. Der Mond. Die Sonne. Die Hand*, Berlin 2007.

H. Bredekamp, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, Princeton 1995.

Confronting Mortality with Art and Science: Scientific and Artistic Impressions on What the Certainty of Death Says About Life, materiały konferencji, Antwerpia 2007, red. P. Pollier-Green, A. van De Velde, Ch. Pollier, 2008.

DaCosta Kaufmann T., *Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio*, „Art Journal” Autumn 1978, no. 38.1, s. 22–28.

F. Fiorani, *The Lure of Antiquity and the Cult of the Machine: The Kunstkammer and the Evolution of Nature, Art and Technology*, „Renaissance Quarterly” Spring 1998, no. 51.1, s. 268–270.

G. Galilei, *Sidereus nuncius: magna longeque admirabilia spectacular*, apud Thoman Baglionum, Wenecja 1610.

W. Harms, *On Natural History and Emblematica in the 16 Century*, w: *The Natural Science and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20 Century An International Symposium*, Uppsala 25–28 May 1983, „Acta Universitatis Upsaliensis Figura Nova Series”, Uppsala 1985, no. 22, s. 67–83.

Merchants and Marvels: Commerce Science and Art In Early Modern Europe, red. P.H. Smith, P. Findlen, Nowy Jork–Londyn 2002.

E. Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts: Aesthetic Attitude and Scientific Thought*, „Isis” 1956, no. 47, s. 3–15.

E. Panofsky, *More on Galileo and the Arts*, „Isis” 1956, no. 47, s. 182–185.

C. Ripa, *Iconologia or Moral Emblems*, Londyn (P. Tempest) 1709, il. I. Fuller.

C. Ripa, *Ikonologia*, przeł I. Kania, Kraków 1998.

E. Rosen, *Review of Panofsky, „Galileo as a Critic of the Arts”*, „Isis” 1956, no. 47, s. 78–80.

N. Taurellus, *Emblemata physio-ethica*, Norymberga 1595.

The Age of Curiosity. Art and Knowledge in Europe 1400–1800
www.arthist.umn.edu, 25.01.2011.

A. Vesalius, *De Humani Corporis Fabrica*, apud Johannes Oporinus, Bazylea 1543.

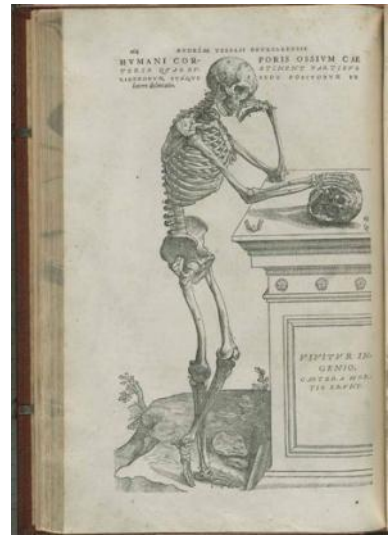


Rys. 1.

Rytownik nieokreślony wg
M. Millard d'Orivelle, Table
Cronologique de Histoire
Moderne, koniec XVIII wieku,
Muzeum Narodowe w Warszawie
(fot. Z. Doliński).



Rys. 2. Galileusz, Fazy księżycy, *Sidereus nuncius*, Wenecja 1610. Courtesy of BNCF, Florencja.



Rys. 3.

Wg H. Hondiusa (?), *Conyn*, ok. poł XVII wieku, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Rys. 4. *Vivitur in genio*, w: A. Vesalius, *De corporis Humani fabrica*, Bazylea 1543. Courtesy of U.S.National Library of Medicine, Bethesda, Maryland.

Rys. 5. Rytownik nieokreślony,
Portret Vincenzo Marii Coronellego,
ok. 1695 wg autoportretu. Muzeum
Narodowe w Warszawie
(fot. Z. Doliński).



Rys. 6.

A. Alciati, *Sapientia Humana*,
w: *Emblemata*, Padwa 1621. Courtesy of
the Memorial University of
Newfoundland.

Rys. 7.

C. Ripa, *Human Wisdom*,
Science, Wisdom, w:
Iconologia or Moral
Emblems, Londzn 1709.
Courtesy of the State
University of Pensylvania.



KATARZYNA KOLENDO-KORCZAK

Instytut Sztuki PAN

kkolend@ispan.pl

Obraz i koncepcja nauki w programach ikonograficznych dekoracji bibliotek gimnazjów akademickich w okresie wczesnonowożytnym

Powstające w drugiej połowie XVI i początkach XVII wieku gimnazja akademickie aspirowały do roli ważnych ośrodków naukowych, a skupiając w gronie swej kadry pedagogicznej gruntownie wykształconych nauczycieli, stanowiły poważne centra naukowe i kulturalne. Posiadały bogate zbiory biblioteczne, które były przechowywane i udostępniane w specjalnie do tego przeznaczonych pomieszczeniach.

Program ideowy bibliotek można interpretować na kilku płaszczyznach, poczynając od układu księgozbioru, nie tylko mającego ułatwić czytelnikowi znalezienie odpowiedniej książki, ale też ukazującego swoistą hierarchię nauk, a który, wbrew obiegowej opinii, często był tworzony specjalnie dla konkretnego księgozbioru. Drugim istotnym elementem był program ikonograficzny dekoracji ścian, sklepienia czy regałów bibliotecznych, składający się z portretów uczonych, a także personifikacji poszczególnych sztuk i nauk, tworzących rozbudowane alegorie. Szczególnie interesujące wydają się dekoracje bibliotek gimnazjów akademickich, m.in. gdańskiego i toruńskiego, których nadzwyczaj interesujące i oryginalne koncepcje, dorównują, jak się wydaje, uznawanym dotychczas za wzorcowe bibliotekom zachodnioeuropejskim, na przykład słynnej bibliotece uniwersytetu w Lejdzie.

Biblioteka uniwersytetu w Lejdzie została otwarta w 1595 roku, czyli dziesięć lat po założeniu uczelni. Na otwarcie wydany został drukiem jej katalog, którego autorem był Petrus Bertius. Księgozbiór podzielony został na osiem działów obejmujących: teologię, iurisprudentiae, medycynę, historię, filozofię, matematykę i literaturę¹. Pierwotny wystrój wnętrza biblioteki znany jest

¹ P. Bertius, *Nomeclator: The First Printed Catalogue of Leiden University Library* (1595), ed. R. Breugelmans, Lejda 1995.

z miedziorytu z 1610 roku. Wnętrze wypełniały regały z książkami oznaczone nazwami poszczególnych działów oraz pulpity do czytania, mapy i globusy, zaś portrety uczonych na ścianach nie korespondowały bezpośrednio z konkretnymi działami. Widoczny na rycinie wystrój powstał między 1595 a 1610 rokiem, we wstępie bowiem do katalogu Bertiusa znalazł się postulat dekoracji biblioteki portretami uczonych i map, w nawiązaniu do fryzu portretowego w czytelni Bodleian Library w Oxfordzie².

Biblioteka Rady Miasta Gdańska (Bibliotheca Senatus Gedanensis) została założona w 1596 roku przede wszystkim na potrzeby uczniów i profesorów Gimnazjum Akademickiego; w tymże roku został spisany pierwszy inwentarz jej zbiorów autorstwa Daniela Asaricusa. Jednak nie była to typowa biblioteka szkolna. Jej trzon stanowiły humanistyczny księgozbiór przybyłego do Gdańska z Włoch Jana Bernarda Bonifacio markiza Orii (liczący ok. 1140 dzieł) oraz dawna biblioteka klasztorna gdańskiego zakonu franciszkanów. Dodatkowo w 1597 roku nabyto do zbiorów biblioteki trzy zasobne prywatne księgozbiory gdańskich uczonych: teologa Aleksandra Glasera, prawnika Henryka Lemkego i historyka Kaspra Schütza. W kolejnych latach powiększała się o liczne darowizny i legaty.

Podlegająca Radzie Miejskiej biblioteka jako jedna z pierwszych miała charakter publiczny – otwarta dla czytelników dwa razy w tygodniu. Kierował nią wyznaczony protobibliotekarz – jeden z rajców, członek Kolegium Szkolnego. Zlokalizowana była w gdańskim Gimnazjum Akademickim na parterze dawnego klasztoru.

Wygląd biblioteki znany jest dzięki ikonografii. Pierwszym jej źródłem jest miedzioryt (rytowany na podstawie rysunku Andrzeja Stecha) załączony do dzieła Reinolda Curickego *Der Stadt Dantzig. Historisches Beschreibung* wydanego w Gdańsku w 1688 roku. Widoczne są sklepione gwieździste pomieszczenia z regałami z książkami szczelnie wypełniającymi wnętrza. Na ich tle znajdują się malowane i rzeźbione portrety uczonych, zaś w jednej z sal, być może poświęconej medycynie, w zakratowanej niszy umieszczony

² E. Hulshoff Pol, *The Library w: Leiden University in the Seventeenth Century. An Exchange of Learning*, red. T.H. Lunsingh Scheurleer, G.H.M. Posthumus Meyjes, Lejda 1975, s. 395–460.

jest ludzki szkielet. Wystroju dopełniają mapy i globusy³. Z opisów wiadomo, iż w każdej sali znajdował się stół pokryty sukniem w innym kolorze: białym, czerwonym, żółtym i zielonym. Trzy pierwsze nawiązywały do kolorów herbu Gdańska i rezerwowane były dla profesorów. Stół z przykryciem zielonym (oznaczającym niedojrzałość intelektualną młodzieży) przeznaczony był dla studentów.

Nadzwyczaj interesująca i rozbudowana była dekoracja biblioteki Gimnazjum Akademickiego w Toruniu, niestety nie zachowało się nie tylko wnętrze, ale nie są również znane przekazy ikonograficzne, istnieje jedynie szczegółowy opis.

Toruńskie gimnazjum powstało w 1568 roku. W roku 1594 zostało poddane gruntownej reformie, w wyniku której utworzono jedenastoklasowe Gimnazjum Akademickie, wzorowane na koncepcji Jana Sturma ze Strasburga⁴. Gimnazjum cieszyło się wielką popularnością, nie tylko wśród młodzieży protestanckiej Torunia i całych Prus, ale również na obszarze Rzeczypospolitej, Śląska, Łużyc, Czech i na Węgrzech. Inicjatorem wspomnianej reformy był toruński burmistrz Henryk Stroband, człowiek gruntownie wykształcony i pomysłodawca licznych inicjatyw kulturalnych w mieście. Z jego inspiracji przystąpiono również do organizowania biblioteki gimnazjum. Otrzymała ona nazwę *Bibliotheca Publica Mariana*, jej zaczątek stanowił księgozbiór rady miejskiej i przekazane gimnazjum decyzją rady miejskiej Torunia w 1592 roku zbiory dawnej biblioteki klasztornej franciszkanów. Uzupełniane były one potem licznymi darami i legatami. Biblioteka znajdowała się w budynku dawnego klasztoru franciszkanów, który przekazano gimnazjum. Sala biblioteczna otrzymała dekorację zapewne po 1592 roku. Zgodnie z koncepcją Strobanda pomieszczenie nowocześnie urządzonej biblioteki, z dekoracją malarską, stanowiło zarazem gabinet pomocy naukowych dla szkoły, a księgozbiór służył nie tylko profesorom i uczniom, ale spełniał także funkcje biblioteki publicznej dla mieszkańców Torunia⁵.

³ *Bibliotheca Senatus Gedanensis 1596–1996. Dzieje i zbiory*, red. M. Babnis i Z. Nowak, Gdańsk 1998, s. 15–16.

⁴ M.G. Müller, *Zweite Reformation und städtische Autonomie im Königlichen Preußen. Danzig, Elbing und Thorn in der Epoche der Konfessionalisierung (1557–1660)*, Berlin 1997, s. 110, 183.

⁵ S. Tync, *Dzieje gimnazjum toruńskiego (1568–1793)*, „Roczniki Towarzystwa Naukowego w Toruniu” 1927, R. 34, s. 95; M. Rietz, *Burmistrz Henryk Stroband*

Wspomniana dekoracja malarska znana jest z rękopiśmiennego opisu z 1594 roku autorstwa Ulryka Schobera, konrektora Gimnazjum i współtwórcy koncepcji i organizacji biblioteki. Opublikowany został przez Stanisława Tynca w biografii Schobera, nie został tam jednak opracowany czy choćby opatrzony komentarzem⁶. Jest to bardzo dokładna prezentacja biblioteki, począwszy od opisu budynku, poprzez prezentację układu księgozbioru, katalogów, etc.

Zasób biblioteki podzielony był na 25 klas. Układ ten był uwidoczniiony na specjalnej tablicy dla orientacji bibliotekarza i czytelników. Na szafach i półkach umieszczono też tabliczki z nazwami działów. Taka organizacja wzorowana była na najnowocześniejszych wówczas bibliotekach europejskich. Pierwotny podział księgozbioru oraz dekoracja poszczególnych działów przetrwały do początków XVIII wieku, skoro wspomniane są w drukowanym opisie biblioteki toruńskiej pióra Piotra Jaenichiusa⁷.

Podział ten był podziałem tematycznym. Dużą część biblioteki stanowiły dzieła historyczne (cztery klasy), prawnicze (cztery klasy) oraz o tematyce religijnej: teologiczne, pisma Ojców Kościoła i dotyczące Biblii (w sumie osiem klas). Dodatkowo wszystkie działy, poza opatrzaniem odpowiednim dystychem, pióra Ulryka Schobera, opisującym krótko ich zawartość, były ozdobione, dopasowanymi tematycznie, malowanymi przedstawieniami alegorycznymi lub postaciami mitologicznymi oraz portretami uczonych – reprezentantów danej dziedziny nauki.

I tak dział I dotyczył organizacji bibliotek i szkolnictwa, z tematami: *De bibliotheca dirigenda* oraz *De literatae institutione*. Sformułowanie *literata institutio* odnosiło się do organizacji szkolnictwa, przypomnijmy tu, że wydany z inicjatywy Strobanda

(1548-1609), twórca toruńskiego Gimnazjum akademickiego, w: *Księga pamiątkowa 400-lecia Toruńskiego Gimnazjum Akademickiego*, t.1, red.

Z. Zdrójkowski, Toruń 1972, s. 13-39.

⁶ S. Tync, *Ślązak Ulryk Schober, konrektor i działacz kulturalny toruński (1559-1598)*, Kraków-Wrocław-Warszawa 1960, s. 241-258.

⁷ P. Jaenichius, *Notitia Bibliothecae Thorunensis, quo de Pius origine et incrementis, Codicibus Msstis aliisque Nogatu dignis, nonnulla breviter et succinte exponuntur...*, Jena 1723, cyt. za: K. Podlaszewska, *Notitia Bibliothecae Thorunensis Piotra Jaenichiusa z 1723 r.*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Nauki Humanistyczne” 1965, z. 13, s. 14-16.

zbiór ustaw szkolnych zachodnioeuropejskich i pism pedagogicznych zatytułowany był *Institutiones literatae... (1586-1589)*⁸. Opatrzony był przedstawieniem *Tabula Cebetis* oraz dwoma portretami. Pierwszym sportretowanym był Konrad Gesner (1516-1565), Szwajcar z Zurychu, przyrodnik zoolog, będący również, do czego zapewne nawiązali pomysłodawcy dekoracji, twórcą nowożytnej bibliografii *Bibliotheca universalis...* (t. 1-4, wyd. 1545) wraz z dodatkiem *Appendix* (1555). Była to kompletna bibliografia o zasięgu europejskim. Za jej podstawę posłużył schemat klasyfikacyjny opracowany na wzór układu systematycznego organizmu. Drugim był wizerunek Jana Sturma (1507-1589), humanisty i pedagoga, twórcy słynnego gimnazjum w Strasburgu, będącego wzorem dla wielu szesnastowiecznych szkół, w tym gimnazjum toruńskiego. *Tabula Cebetis* to tytuł popularnego w okresie nowożytnym dialogu filozoficznego Kebesa z Teb (obecnie wiązane go z Pseudo-Kebesem). Przedstawia on rzekomą naukę pitagorejską, w rzeczywistości zaś są to połączone eklektycznie wątki platońskie, arystotelesowskie i stoickie. Dialog toczy się przed obrazem alegorycznym przedstawiającym trzy koncentryczne okręgi symbolizujące życie, fałszywą naukę oraz prawdziwą naukę, w każdym kręgu znajdują się liczne przedstawienia: personifikacje wad, przypadłości losu i cnót oraz przedstawienie ślepej Fortuny stojącej na kuli. Prawdziwa nauka pozwala osiągnąć doskonałość moralną, dary, ale również cierpienia, jakie przynosi Fortuna, nie są ani dobre ani złe, prawdziwym bowiem dobrem jest znajomość prawdy, złem zaś niewiedza⁹. W nawiązaniu do alegorycznej ikonografii dialogu powstawały liczne przedstawienia nawiązujące do opisu obrazu, zarówno malarskie, jak i graficzne, m.in. malowany po 1534 roku fryz w Sali Poselskiej zamku na Wawelu. Inspirowane były licznymi wydaniem – w tłumaczeniach łacińskich (przekład Odaxiusa wydany w Bolonii w 1497 r.) oraz niemieckich (przekład Georga Wiceliusa wydany w Moguncji w 1545 r.)¹⁰ – tego traktatu opatrzonymi rycinami¹¹. Zapewne takie

⁸ K. Estreicher, *Bibliografia polska stolecie XV-XVIII*, t. 18, Kraków 1901, s. 582-583.

⁹ H. Mielsch, *Tabula Cebetis*, w: *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, t. 7/1, Zurych-Monachium 1994, s. 832.

¹⁰ *Spiegel des Menschlichen Lebens. Die Tafel Cebetis des Philosophen darin Tugent und untugedt abgemalet ist. Verdeutsch durch Georg. Wicelium zu S. Victor bey Mentz druckts Franciscus Behem 1545.*

¹¹ Wymienić tu można wydania: 1507 – Frankfurt, 1512 – Lipsk, 1516 – Rostock, 1519 – Wiedeń, 1522 i 1524 – Kraków; K. Sinko-Popielowa, *Hans Dürer i Cebes wawelski*, „Biuletyn Historii Sztuki i Kultury” 1937, nr 5, s. 158-160; B. Frey-Stecowa, *Rola*

ilustrowane wydanie było inspiracją dla pomysłodawców dekoracji biblioteki gimnazjalnej. Wspomnieć tu można drzeworyt Erharda Schoena z 1551 roku¹². Z ilustracjami *Tabula Cebetis* związane są popularne przedstawienia o charakterze moralizatorskim ukazujące szeroką drogę grzechu i stromą ścieżkę cnoty.

Dział II zawierający dzieła z zakresu gramatyki, leksykografii, frazeologii i poezję (*Grammatici, Lexicographi, Phraseologi* oraz *Poetae*), ozdobiony był personifikacjami Gramatyki i Poezji oraz trzema portretami: Priscianusa (V/VI wiek) – autora najobszerniejszej gramatyki łacińskiej *Institutiones Grammaticae* w 18 księgach i wielkich poetów starożytności: Wergiliusza i Homera.

Dział III dotyczył dialektyki, retoryki oraz oratorów (*Dialectici, Rhetores, Oratores*); przyporządkowano mu personifikacje Dialektyki i Retoryki oraz portrety Cyclerona i Rudolfa Agricoli (1443-1485), filologa i filozofa, jednego z pierwszych humanistów Holandii i Niemiec, zwalczającego scholastyczne metody nauczania. W liście *De formando studio...* nakreślił on program studiów oparty na języku ojczystym i różnych gałęziach nauki, był prekursorem nauczania głuchoniemych.

Dział IV poświęcony był filozofii, filologii i metafizyce (*Philosophi, Philologi, Metaphysici*), towarzyszyła mu personifikacja Filozofii, czyli Mądrości, i portrety wybitnych filozofów starożytnych Platona i Arystotelesa.

Dział V zawierał dzieła z zakresu matematyki i mechaniki (*Mechanici*); przedstawione tu były cztery personifikacje wraz z portretami wybitnych przedstawicieli tych dziedzin. I tak alegorii Muzyki towarzyszyło przedstawienie Orfeusza i Orlanda di Lasso (1532-1594) (określonego jako Orlandus), wybitnego kompozytora włoskiego, przedstawiciela polifonii renesansowej, uważanego za inicjatora opery, czynnego w Antwerpii, a następnie od 1556 roku na dworze księcia Albrechta V w Monachium. Wyobrażeniu Arytmetyki – portret Petera Appianusa (1501-1552), matematyka, astronoma

grafiki w powstaniu renesansowych fryzów podstropowych w Zamku Królewskim na Wawelu, „Studia Waweliana” 1997/1998, nr 6/7, s. 75–85.

¹² Drzeworyt ten był ilustracją do wierszowanego utworu Hansa Sachsa z 1531 r. zatytułowanego *Tabula Cebetis Theban*, opartego na *Tabula Cebetis*. Zachowana jest jedynie edycja z Norymbergi z 1551 r. *The Illustrated Bartsch*, t. 13 (*Commentary*), *German Masters of the sixteenth century Erhard Schoen, Niklas Stoer*, red. W.L. Strauss, Nowy Jork 1984, s. 287, il. 149, s. 288–289.

i geografa, profesora matematyki na uniwersytecie w Ingolstadt, autora *Cosmographii* (1524). Personifikacji Geometrii towarzyszył Ptolemeusz, Astronomii – Mikołaj Kopernik, zaś Architekturze – Witruwiusz i Michał Anioł.

Dział VI zawierający książki z zakresu medycyny i fizyki, opatrzony był personifikacją Przyrody (*Natura rerum*) i portretem Alberta Wielkiego.

Kolejny dział – VII, również poświęcony był medycynie i zawierał personifikację Zdrowia (*Sanitas*) oraz przedstawienie patrona medycyny Eskulapa.

Dział VIII, dotyczył etyki i ekonomii, ozdobiony był personifikacją *Temperantiae* oraz portretami Sokratesa i Ksenofonta.

Dział IX, z księgami z zakresu polityki, opatrzony był personifikacją Mądrości (*Prudentia*) i wizerunkiem mądrego prawodawcy Solona.

Kolejne cztery działy dotyczyły historii, pierwszy z nich (dział X) dodatkowo zawierał prace dotyczące chronologii: ukazano tu personifikację Czasu (*Imago Temporis*) oraz umieszczono portret Abrahama Buchholtzera (1529-1584), historyka, ucznia Filipa Melanchtona, autora m.in. *Chronologia Isagoge* (Gorlitz 1580) i *Index chronologicus* (Gorlitz 1585).

Dział XI opatrzony był personifikacją Jasności Narracji (*Candor seu Parrhesia*) oraz wizerunkami antycznych historyków Liwiusza i Tukidydesa.

Kolejnemu, XII, towarzyszyła personifikacja Prawdy i portret Philippe'a de Commines (1445-1509), Flamanda, historyka i dyplomaty na dworach burgundzkim i francuskim, autora wspomnień stanowiących zarówno dzieło historyczne, jak i rodzaj *Fürstenspiegel*, czyli wskazówek dla władcy.

Ostatni z działów poświęconych historii, XIII, zawierał personifikację Czterech Kontynentów oraz wizerunek Mojżesza.

Następne cztery działy zawierały księgi prawnicze (*Iuresconsulti*). Pierwszemu z nich (czyli XIV) towarzyszyła personifikacja Iustitiae oraz wizerunek Emiliusa Papiniana (zm. 212), jednego z najwybitniejszych prawników rzymskich, autora *Quaestiones, Responsa, Definitiones* i *De adulteriis*.

Drugi (czyli XV), z personifikacją Sprawiedliwości-Słuszności (*Aequitas*) i wizerunkiem Juliusza Cezara, trzeci (czyli XVI) zaś opatrzony był personifikacją Męstwa (*Fortitudo*) i portretem króla Stefana Batorego. Ostatni (XVII) z działów dotyczących prawa poświęcony był prawu kanonicznemu (katolickiemu – *Iurij pontifici interpretes*). Ozdobiono go przedstawieniem insygniów władzy papieskiej i wizerunkiem papieża Grzegorza Wielkiego.

Pozostałe działy poświęcone były tematyce religijnej: teologii, patrystyce i Biblii. I tak dział XVIII dotyczący scholastyki i teologii różnych wyznań (*variis religionis*), opatrzony został personifikacją Sofistyki oraz podobiznami teologów średniowiecznych: Pietra Lombarda (zm. 1160), Tomasza z Akwinu i Dunska Szkota (Scotus) oraz współczesnego twórcy dekoracji Roberta Bellarmino (1542-1621), jezuitę, teologa, profesora uniwersytetów w Lowanium i Rzymie, autora stanowiącego summę apologetyki antyprotestanckiej i zwalczającego teorię Kopernika *Disputationes de controversiis christianae Fidei adversus huius temporis haereticos* (1586–1592).

Kolejnemu, XIX działowi, dotyczącemu scholastyki i teologii katolickiej (*theologia pontifici*) towarzyszyło symboliczne przedstawienie zaćmienia słońca (*eclipsis solis*) oraz personifikacja przesądu (*superstitio*) i portrety św. Franciszka i św. Dominika, określonych jako mnisi (*monachi*).

Dwa następne działy dotyczyły teologii protestanckiej. W dziale XX umieszczono personifikację Nadziei i portret Andreeasa Hyperiusa (1511-1564) teologa, profesora teologii w Marburgu, nawiązującego do Melanchtona; w XXI, w nawiązaniu do ilustracji „błędnej” teologii katolickiej z działu XIX, przedstawienie wschodzącego słońca (*sol oriens*), personifikację Wiary oraz portrety wielkich reformatorów Marcina Lutera i Filipa Melanchtona.

Dział XXII zawierający dzieła Ojców Kościoła opatrzony był personifikacją Charitas i wizerunkami św. Augustyna i św. Hieronima; zaś dział XXIII – dawni teologowie (*Theologi veteres*) – personifikacją Pobożności (*Religio seu Pietas*) oraz Apostołów. Należy tu przypomnieć, że pierwotny kościół apostołowski stanowił wzór, który pragnęli naśladować wielcy reformatorzy.

Ostatnim dwóm działom zawierającym prace poświęcone Biblii (*Biblia Sacra, Theologia*) towarzyszyły przedstawienia personifikacji Nieśmiertelności (*Immortalitas*) oraz Trójcy Świętej, ukazanej na

wzór przedstawienia z sygnetu drukarskiego lipskiej drukarni Ernsta Vögelina, wydawcy m.in. dzieł Filipa Melanchtona¹³. Wykorzystanie sygnetu drukarskiego jako źródła ikonograficznego nie jest sytuacją wyjątkową. Najsłynniejszym bodaj sygnetem drukarskim jest znak oficyny Alda Manucjusza, wzorowany na rzymskiej monecie cesarza Tytusa. Przedstawiają delfina owiniętego wokół kotwicy. Szeroko omawia go Erazm z Rotterdamu w *Adagiach*, przy powiedzeniu „Spiesz się powoli”¹⁴. Innym przykładem może być wykorzystanie przez Alciatusa w *Emblematum liber* jako ilustracji jednego z emblematów sygnetu paryskiego drukarza Chrétiena Wechela, u którego wydał pierwszą edycję zbioru w 1534 roku¹⁵.

Niestety, nie wiadomo, jak wyglądały wymienione powyżej personifikacje, gdyż autor nie opisuje przedstawień, a jedynie wymienia tematy; można jedynie domyślać się, że przedstawienia takich cnót jak Temperantia, Prudentia czy Iustitia nawiązywały do typowej ikonografii tych często wyobrażanych alegorii. Szczególnie interesujące wydaje się jednak umieszczenie portretów pisarzy, zarówno klasyków, jak Liwiusz, Tukidydes, Homer, Wergiliusz, Platon czy Arystoteles, jak również autorów współczesnych, w tym także Roberta Bellarmino, reprezentującego poglądy całkiem sprzeczne, a nawet wrogie protestanckim twórcom Gimnazjum. Interesujące, choć oczywiste są tu symboliczne elementy wartościujące, jak przedstawienie zaćmienia słońca przy teologii katolickiej i jego wschodu przy teologach protestanckich.

Dekoracja toruńska nie była zapewne pomysłem nowatorskim. Zarówno wykorzystanie portretów wybitnych uczonych, jak i podział księgozbioru na działy tematyczne przejęty został z innych bibliotek europejskich powstających przy reformowanych w XVI wieku uniwersytetach. W dotychczasowych badaniach nie udało mi się ustalić konkretnego wzoru dla biblioteki toruńskiej. Przypomnieć tu można jedynie, że najsłynniejsza z nich – biblioteka w Lejdzie – powstała

¹³ *Sancta Trinitas tali forma, qualis Voegelianis typis praefigi solet* cyt. za: S. Tync, *Ślązak Ulryk Schober...*, op. cit., s. 252; H. Grimm, *Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente*, Wiesbaden 1965, s. 314.

¹⁴ Erazm z Rotterdamu, *Adagia*, Wrocław 1973, s. 109–111.

¹⁵ R. Grześkowiak, *Związki sygnetów dawnych polskich drukarzy z emblematami Alciatusa*, „Barok. Historia-Literatura-Sztuka” 2007, XVI/1(27), s. 259.

później, bo w 1595 roku, i posiadała znacznie skromniejszą dekorację¹⁶. Przemysłany program toruńskiej biblioteki jest zapewne dowodem na ogromną erudycję środowiska związanego z Gimnazjum, ale też świadczy o inwencji Henryka Strobanda i jego współpracowników i klimacie intelektualnym, w którym narodziła się dekoracja stropu Sali Rady.

¹⁶ C. Berkuens-Stevelinck, *A History of Leiden University Library 1575–2005*, Lejda 2004, s. 24.

MICHAŁ MENCFEL

Instytut Historii Sztuki
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
mmencfel@amu.edu.pl

Przestrzeń intymna, przestrzeń publiczna, przestrzeń idealna: z historii nowożytnej ikonografii gabinetu zbieracza-uczonego

W swym *Leksykonie Uniwersalnym* Johann Heinrich Zedler definiował „muzeum” w następujący sposób: „Muzeum oznacza zarówno świątynię, w której czczone były muzy, jak i gabinet sztuki, medali, osobliwości czy starożytności [...], w szczególności wszak budowle, w której uczeni wspólnie mieszkali, wspólnie pożywiali się i prowadzili studia, przy czym ostatnimi czasy, ze względu na pewne podobieństwa, określa się tym mianem także pokoje studiów pojedynczych uczonych”¹. Charakterystyka ta pokazuje, jak chwiejne było znaczenie terminu „muzeum” jeszcze niemal u progu epoki nowoczesnej: mógł on oznaczać świątynię muz, pomieszczenie kolekcjonerskie, akademię nauk czy gabinet uczonego. Ten pozorny chaos terminologiczny brał się stąd, że od początku jego kariery, to jest od epoki renesansu, gdy ukształtował się nowy model studiów humanistycznych i przyrodniczych, gdy w całej Europie rozgorzała kolekcjonerska gorączka, gdy samo słowo, w średniowiecznych tekstach spotykane sporadycznie, zadomowiło się w językach europejskich, „muzeum” było terenem przenikania się różnorodnych tradycji i idei, przestrzenią mediacji między różnymi wymogami i oczekiwaniami.

Gdyby prześledzić ewolucję znaczenia terminów używanych na określenie pomieszczeń kolekcjonerskich od czasów renesansu po schyłek XVIII wieku, okazałoby się, że, w różnych proporcjach zależnie od autora, pobrzmiwały w nich dwa aspekty – naukowy i zbieracki. Mianem muzeów czy gabinetów określano pomieszczenia przeznaczone do odbywania studiów, miejsca sprzyjające uczonej lekturze i kontemplacji. Tak definiuje muzeum – i tak jest też ono przedstawione na towarzyszącej opisowi rycinie (rys. 1) – Amos

¹ J. H. Zedler, *Grossen vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 68 Bde., Lipsk-Halle 1732–1754, Bd. 22, s. 1375.

Comenius w swym słynnym *Orbis sensualium pictus*, mianowicie jako „miejsce, w którym uczony, odseparowany od ludzi, w samotności oddaje się studiom, czyta księgi rozłożone przed nim na pulpicie i to, co w nich najlepsze zapisuje, w swym zeszycie”². Podobne wyjaśnienie daje pół wieku później, w 1706 roku, w swym leksykonie Johann Christoph Nehring³. Natomiast w opublikowanym krótko po nim, w 1712 r., leksykonie Johanna Hübnera obok wydzwiewku naukowego wyraźnie podkreślony został także wątek kolekcjonerski: „Muzeum, nazywamy tak pokój studiów, zarazem także gabinet monet, osobliwości lub starożytności, jakich wiele zakładanych jest przez ciekawych miłośników”⁴. Wątki kolekcjonerski i naukowy przenikają się również w *Museographii* Johanna Friedricha Neickela, najważniejszym traktacie muzeologicznym pierwszej połowy XVIII wieku, obficie czerpiącym z tradycji XVI i XVII stulecia. Muzeum, pisze autor, „znaczy tyle, co pokój studiów albo miejsce, w którym bez skrępowania i z dala od wszelkiego zgiełku snuje się wnikliwie rozmyślania”, dodaje jednak, że termin ten jest używany również na określenie „pomieszczenia, w którym wiele naturalnych i sztucznych osobliwości wystawionych jest gwoli przyjemności oczu i umysłu”. Zatem na miano muzeum, konkluduje Neickel, „tym bardziej zasługuje gmach czy komnata, która służy jednemu i drugiemu”, zwłaszcza, że, jak podkreśla w innym miejscu, niezwykłości „przechowywane i prezentowane w gabinetach osobliwości albo muzeach służą rozrywce umysłu oraz krzewieniu wspaniałych nauk”⁵.

Uchodzący dziś za oczywisty związek kolekcji i wiedzy nie był przecież czymś danym, trzeba było go ustalić: odkryć – a czasem i postawić wyżej od wiedzy przekazanej przez dawne autorytety – naukową wartość przedmiotów, nauczyć się obchodzenia z nimi, wypracować metody ich analizy etc. Było to zasługą uczonych renesansu. W tej epoce tkwią korzenie koncepcji, które doprowadzą do ścisłej integracji naukowości i kolekcjonerstwa: stopniowo kolekcja stała się nieodzownym instrumentem w ręku uczonego.

² J.A. Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Londyn 1659, s. 200–201.

³ J.Ch. Nehring, *Historisch-Politisch-Juristisches Lexicon*, Gotha 1706, s. 561.

⁴ J. Hübner, *Curieuses Natur-Kunst-Gewerck- und Handlungs-Lexicon*, Lipsk 1712, s. 855.

⁵ C.F. Jenckel [Neickel], *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlichen Anlegung der Museorum, oder Raritäten=Kammern*, Lipsk-Wrocław 1727, s. 450, 413.

Jako to się jednak stało, że muzeum stało się uprzywilejowanym miejscem uprawiania nauki, a więc zdobywania i przekazywania wiedzy? Justin Stagl wskazuje na trzy główne metody pozyskiwania wiedzy. Jedną z dróg jest bezpośrednia eksploracja obiektu zainteresowania, oglądanie go, poddawanie eksperymentom; drugą możliwość stanowi eksploracja pośrednia, czyli zbieranie informacji pochodzących od osób obeznanych z interesującym nas obiektem,; wreszcie trzecia metoda polega na eksploracji pośredniej poprzez fenomena znaczące, czyli przedmioty, znaki lub wydarzenia wskazujące na obiekty niedostępne poznaniu bezpośredniemu⁶. Już z tego pobieżnego rysu wynika, że wszystkie te metody mogły być – i były – wykorzystywane w gabinecie kolekcjonera, stąd też znaczenie zbiorów i gabinetów w życiu społeczności uczonych. Ale nie tylko dlatego, także ze względu na transgresyjny charakter muzeum, balansującego między sferą publiczną i prywatną, jego „chłonność”, zdolność do absorpcji i uzgadniania różnorodnych tendencji i tradycji. Wszystko to przesądziło o szczególnym miejscu muzeum/gabinetu kolekcjonera na kulturowej i naukowej mapie nowożytnej Europy.

Nas interesują przede wszystkim dwie z owych tradycji, nazwijmy je ptolemejską i petrarkańską. W myśl obu gabinet-muzeum był przestrzenią idealną, w szczególny sposób sprzyjającą pracy intelektualnej. Pierwsza, odwołująca się do legendy aleksandryjskiego Muzeonu, głosiła koncepcję życia i pracy we wspólnocie, zaś w muzeum upatrywała miejsce uczonych spotkań i dyskusji. Zgodnie z drugą postrzegano muzeum jako urzeczywistnienie idei miejsca odosobnionego, w którym uczone cieszą się twórczą samotnością, poświęcając swój czas studiom indywidualnym.

Pamięć o aleksandryjskim Musaeum była żywa przez całą epokę nowożytną⁷. Wyobrażano sobie uczonych zamieszkujących wspólnie, przechadzających się po pałacowych korytarzach, pograżonych w uczonych dysputach, oddających się lekturze w legendarnej bibliotece, wolnych od trosk, oddanych jedynie służbie Muzom. Muzeum było spełnieniem wizji idealnej wspólnoty badaczy, tak bliskiej nowożytnym uczonym, obywatelom *res publica litteraria*. Ale w okresie renesansu ukształtował się także ideał inny, silnie zakorzeniony w tradycji

⁶ J. Stagl' *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1500–1800*, Wiedeń–Kolonja–Weimar 2002, s. 11–15.

⁷ P. Young Lee, *The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France*, „The Art Bulletin” 1997, vol. 79, no. 3, s. 385–412.

antyku i średniowiecznego monastycyzmu, ideał intymnego obcowania z Muzami, życia pędzonego w błogiej samotności, poświęconego samotnym studiom i rozmyślaniom, ideał *vita solitaria*, którego najważniejszym rzecznikiem był Francesco Petrarca⁸. Samotność była dla Petrarki drogą ku życiu lepszemu, wznioślejszemu, poświęconemu rozmyślaniom, literaturze, nauce, drogą, którą powinien kroczyć uczoney. Idealną przestrzenią owego odosobnienia mógł być ustronny zakątek natury, ale mógł być i pokój studiów, gabinet. Choć nie pisał o nim wprost, Petrarca odegrał bodaj decydującą rolę przy tworzeniu teoretycznego zaplecza dla kształtującego się właśnie nowego typu pomieszczenia, *studiolo*. Pokój studiów, który niebawem miał pełnić także funkcje przestrzeni kolekcjonerskiej, stał się ulubionym miejscem uczonego humanisty i przyrodnika⁹.

A zatem: spotkanie dwóch tradycji, dwóch różnych, choć przecież uzupełniających się, wizji uprawiania nauki. Jego areną było muzeum, gabinet uczonego kolekcjonera, miejsce spotkań i dysputy uczonych, a zarazem samotnych studiów. Bo w istocie muzeum nowożytne było jednym i drugim, lub lepiej – raz jednym, raz drugim. Było przestrzenią intymną, a zarazem otwartą dla wielu, formą hybrydalną między prywatnym a publicznym. Z tego względu było uprzywilejowanym miejscem zdobywania i propagowania wiedzy, ulubionym miejscem pracy humanisty i badacza przyrody w XVI, XVII i XVIII wieku. A także powodem jego dumy, źródłem prestiżu, gwarantem pozycji w republice uczonych, ale i w ogóle w środowisku elit.

Właśnie ów aspekt zarazem naukowy i prestiżowy akcentują wczesne przedstawienia gabinetów uczonych zbieraczy¹⁰. W 1599 r. ukazała się monumentalna *Historia Naturalna* neapolitańskiego przyrodnika i kolekcjonera Ferranto Imperato (rys. 2), siedemnaście lat później opublikowany został katalog zbiorów norymberskiego aptekarza i badacza natury Basilusa Beslera (rys. 3). Frontispisy obu wydawnictw zdobią widoki gabinetów, pod wieloma względami

⁸ P.O. Kristeller, *The active and the contemplative life in Renaissance Humanism, w: Arbeit, Musse, Meditation. Betrachtungen zur Vita activa und Vita contemplativa*, hrsg. v. Brian Vickers, Zurich 1985, s. 139–140.

⁹ W. Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, s. 128–159.

¹⁰ Zob. R. Felfe, *Umgebender Raum – Schauraum, Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume*, w: *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, hg. v. Helmar Schramm, L. Schwarte und J. Lazardzig, Berlin–Nowy Jork, s. 226–264.

do siebie podobne. Widz spogląda ku wnętrzu komnaty, gęsto wypełnionej książkami i obiektami kolekcjonerskimi, głównie naturaliami. Ekspozyty znajdują się nie tylko w szafach i na półkach obiegających ściany pomieszczenia, ale także zwieszają się z tychże ścian i z sufitu, u Beslera zajmują nawet podłogę. Przyzwyczajaliśmy się już do tego, by takich przedstawień nie traktować jako „portretów” realnych przestrzeni kolekcjonerskich, lecz raczej jako ich idealizowane wizje. Jako takie mówią nam one jednak więcej nawet, niż gdyby wiernie odtwarzały przestrzenie kolekcjonerskie, bo tym wyraźniej odsłaniają idee, jakimi kierowali się zbieracze, prezentują gabinety takimi, jakimi chcieli je widzieć ich twórcy. Omawiane ryciny akcentują przede wszystkim bogactwo oraz różnorodność zgromadzonych przedmiotów. Mimo ich natłoku nie mamy jednak wrażenia chaosu, wręcz przeciwnie, domyślamy się istnienia jakiejś zasady je porządkującej. Przedmioty w szafach ułożone są przecież z dużą starannością, a w wiszących na ścianach dostrzegamy dążenie do układów symetrycznych. Zastosowana restrykcyjnie i ostentacyjnie w obu przedstawieniach perspektywa zbieżna dodatkowo organizuje przestrzeń gabinetów, wskazując na nieprzypadkowość ich aranżacji. A więc mamy do czynienia z pewnym systemem, nawet jeśli niełatwym dla nas do rozpoznania bez stosownego objaśnienia. I tu właśnie odsłania nam się sens umieszczenia postaci w obu rycinach. Na obu przedstawiona została podobna scena: oto przewodnik, może sam właściciel, oprowadza po kolekcji zwiedzających; wskazuje na ekspozyty i wyjaśnia ich znaczenie. Przedmioty, postaci, gesty, komentarze są elementami spektaklu, którego główną bohaterką jest wiedza. Uczony kolekcjoner jawi się jako jej posiadacz-dysponent, mediator między przedmiotami, które zebrane razem i uporządkowane, czyli stanowiące kolekcję właśnie, odkrywają w pełni swój potencjał jako źródła wiedzy, a obserwatorem tejsze wiedzy ciekawym.

Wśród nowożytnych przedstawień gabinetu uczonego znajdują się jednak i takie, które przedstawiają rozmowę, ale nie między uczonym a ciekawym laikiem, lecz prowadzoną przez samych uczonych i koneserów. W pierwszym przypadku wiedzę się przekazywało, tu się ją dopiero zdobywa. Przykładem takiej aranżacji jest frontyspis *Amboinsche Rariteitkamer* Geорга Rumphiusa, agenta holenderskiej Kompanii Wschodnioindyjskiej na wyspie Ambon, a zarazem uznanego przyrodnika, wydanej w Amsterdamie w 1705 r. (rys. 4). Oto w idealizowanej przestrzeni gabinetu, przypominającego monumentalną klasycyzującą architekturę pałacową, przedstawione zostało uczone towarzystwo.

Odziani w antykizujące szaty badacze zasiadają przy stole, oddając się oglądaniu i omawianiu dzieł natury, muszli i kamieni, przynoszonych przez półnagich tragarzy. Scena ma charakter alegoryczny – ze względu na architekturę i aranżację wnętrza, stroje postaci, teatralną czy scenograficzną kompozycję, wreszcie posągi Terry i Neptuna flankujące scenę i zarazem wejście do galerii. Wejście to otwiera się przed widzem szeroką arkadą, a jednak jest mu niedostępne. Bezpośrednio przed nim przedstawione zostały dwie postaci, kobieta i putto, z darami natury, stanowiący jakby barierę dla obserwatora. Przestrzeń kolekcjonerska, będąca zarazem przestrzenią kolektywnego pozyskiwania wiedzy, choć szeroko otwarta ku światu, jest jednocześnie izolowana, dostęp do niej jest reglamentowany, mają go uczeni, ale nie laicy.

Ów motyw ukazywania gabinetu uczonego, a zarazem niedopuszczania do niego, jest charakterystyczny dla wielu przedstawień przestrzeni kolekcjonerskich. Tak jest choćby na słynnej rycinie zdobiącej frontysepis Museographii Neickela (rys. 5). Przedstawia ona uczonego poświęcającego się samotnym studiom w swojej bibliotece-muzeum. Siedząc przy wielkim stole, czyta z książki, na pulpicie rozrzucone są naturalia i instrumenty naukowe. Dostęp do gabinetu jest tym razem grodzony jeszcze szczerzej niż na rycinie z Amboinsche Rariteitekamer, mianowicie żelazną kratą. Zresztą już sama pozycja widza nie pozwala mu na wejście do muzeum. Ogląda on je z podniesionego punktu, jakby patrzył na scenę z teatralnego balkonu – *vide* motyw kurtyny. Widzimy uczonego tylko dlatego, że jest ona rozsunięta, za chwilę zasunie się na powrót, separując uczonego od świata, gwarantując mu owe błogie osamotnienie, tak istotne od renesansu dla toposu mędrca. Samotność jest oczywiście dobrowolna, uczonego może uchylić furtkę w żelaznej kratce, by zaprosić przyjaciół na uczone dyskusje lub towarzystwo na prezentację zbiorów. Muzeum, jak wiemy, miało wielką łatwość metamorfozy z przestrzeni intymnej w publiczną.

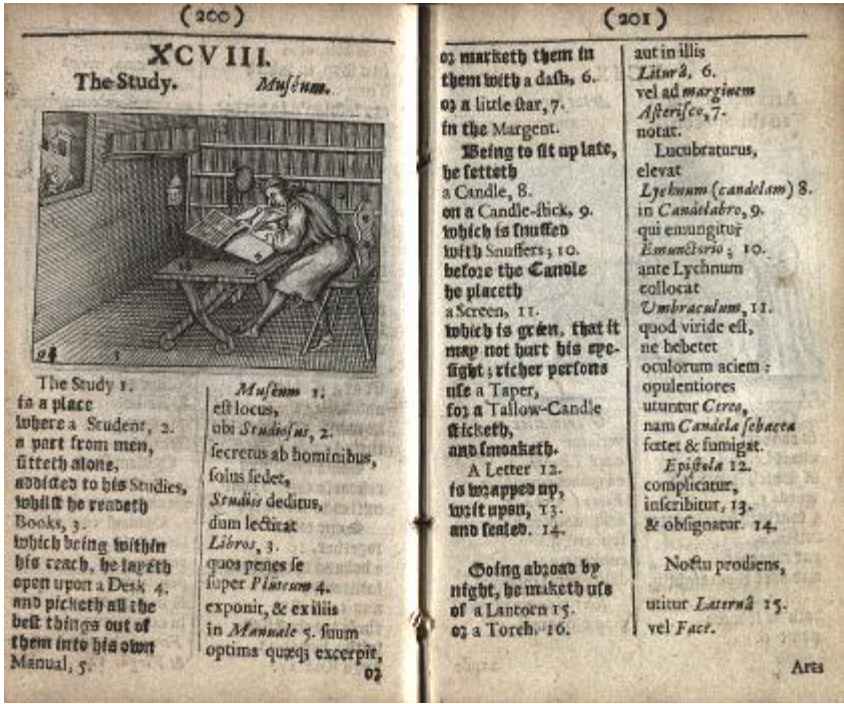
Wszystkie wspomniane przedstawienia łączą ich zasadniczo „nieportretowy” charakter, w dwóch ostatnich przypadkach manifestowany wręcz ostentacyjnie. Bo też chodziło nie (a przynajmniej nie tylko) o ukazanie konkretnego pomieszczenia kolekcjonerskiego i postaci konkretnego kolekcjonera, ale o pewną uogólnioną wizję przestrzeni kolekcjonerskiej jako przestrzeni symbolicznej, idealnej, jako przestrzeni pozyskiwania i propagowania wiedzy. Zresztą nawet, gdy przywołamy wizerunki kolekcjonerów o charakterze portretowym, to i tak ukazany na nich gabinet będzie miał często znamiona przestrzeni symbolicznej

i status podobny do motywów zaczerpniętych z portretu oficjalnego, jak kotara czy kolumna, mianowicie status atrybutu.

Bowiem gabinet wypełniony książkami, pamiątkami przeszłości, numizmatami, dziełami sztuki czy naturaliami był dla uczonego nie tylko praktyczną potrzebą, lecz także, w sferze symbolicznej, jego atrybutem właśnie. Stąd nowożytna ikonografia uczonego, jeszcze nawet w późnym wieku XVIII, najczęściej prezentuje go jako siedzącego przy stole w gabinecie lub prowadzącego uczoną konwersację, nie zaś prowadzącego badania *in situ*. Obrazy prezentujące uczonego w pracowni, zatopionego w lekturze, dyskutującego, dzielącego się swą wiedzą – to przedstawienia uczonego w ogóle.

Literatura:

- J. A. Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Londyn 1659, s. 200–201.
- J. Hübner, *Curieuses Natur-Kunst-Gewerck- und Handlungs-Lexicon*, Lipsk 1712, s. 855.
- R. Felfe, *Umgebender Raum – Schauraum, Theatralisierung als Medialisierung musealer Räume*, w: *Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert*, hg. v. Helmar Schramm, L. Schwarte und J. Lazardzig, Berlin–Nowy Jork, s. 226–264.
- C. F. Jenckel [Neickel], *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlichen Anlegung der Museorum, oder Raritäten=Kammern*, Lipsk-Wrocław 1727, s. 450, 413.
- P. O. Kristeller, *The active and the contemplative life in Renaissance Humanism*, w: *Arbeit, Musse, Meditation. Betrachtungen zur Vita activa und Vita contemplativa*, hrsg. v. Brian Vickers, Zurych 1985, s. 139–140.
- W. Liebenwein, *Studiolo. Die Entstehung eines Raumtyps und seine Entwicklung bis um 1600*, Berlin 1977, s. 128–159.
- J. Ch. Nehring, *Historisch-Politisch-Juristisches Lexicon*, Gotha 1706, s. 561.
- J. Stagl, *Eine Geschichte der Neugier. Die Kunst des Reisens 1500–1800*, Wiedeń–Kolonja–Weimar 2002, s. 11–15.
- P. Young Lee, *The Musaeum of Alexandria and the Formation of the Muséum in Eighteenth-Century France*, „The Art Bulletin” 1997, vol. 79, no. 3, s. 385–412.
- J. H. Zedler, *Grossen vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, 68 Bde., Lipsk-Halle 1732–1754, Bd. 22, s. 1375.



Rys. 1.

Musaeum, w: A. Comenius, *Orbis sensualium pictus*, Londyn 1659.



Rys. 2.

Frontispis w: F. Imperato, *Dell'Historia Naturale*, Neapol 1599.



Rys. 3.

Petrus Iselburg, frontypis w: B. Besler, *Continuatio Rariorum et Aspectu dignorum varii Generis*, Norymberga 1622. Ta sama rycina, opatrzona jedynie inną inskrypcją, otwierała wcześniejsze dzieło Beslera, pt. *Fascilicus Rariorum et Aspectu dignorum varii Generis*, Norymberga 1616.



Rys. 4.

Jacobus Later, frontypis w: G. E. Rumphius, *D'Amboinsche Rariteitkamer*, Amsterdam 1705.



Rys. 5. Bartholomäus Strachowsky, frontyspis w: F. C. Neickel, *Museographia oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlichen Anlegung der Museorum, oder Raritäten=Kammern*, Lipsk-Wrocław 1727.

ARKADIUSZ WAGNER

*Instytut Informacji naukowej i Bibliologii UMK,
Biblioteka Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk
wagnerus@poczta.onet.pl*

Świat wiedzy w wyobrażeniach wnętrzbibliotecznych w sztuce ekslibrisu XVIII wieku

Ekslibrisy od zarania swego istnienia u schyłku XV wieku miały ozdabiać i określać własność ksiąg, do których je wklejano. Mimo nierozzerwalnego związku tej formy książkowego znaku własnościowego z woluminami i szerzej księgozbiorami, jego ikonografia w toku XVI–XVII wieku niewiele miała wspólnego z biblioteką. Absolutnie dominował w niej bowiem motyw heraldyczny, do którego z czasem dołączyły przedstawienia emblematyczne, wykaligrafowane inicjały, czy też skromne, typograficzne napisy. Także kolejne, XVIII stulecie dowiodło ciągłej supremacji herbu wśród ekslibrisów oznaczających szlacheckie i arystokratyczne księgozbiory.

Analiza dorobku ówczesnych grafików tworzących ekslibrisy dowodzi jednak rosnącej popularności motywu książki, zgrabnie zakomponowanych kilku woluminów lub regału bibliotecznego. Motywy te chętnie umieszczano wśród rozmaitych ornamentów i rekwizytów towarzyszących kartuszowi herbowemu. Z upodobaniem tworzono z nich także tło kompozycji heraldycznej. Przykład takiej praktyki stanowić może akwafortowy ekslibris Henriego Gravelota dla Johna Conyersa¹, a także ogólnie znany kręgom bibliologicznym księgoznak Biblioteki Załuskich (Jan Fryderyk Mylius, miedzioryt, 1746?), jego przeróbka wykonana przez Michała Żukowskiego dla bpa Andrzeja Stanisława Załuskiego (miedzioryt, po 1750?)², a także trawestacja autorstwa tegoż Żukowskiego³. Oba dzieła zdradzają podległość popularnej wówczas konwencji przedstawieniowej, w której motyw herbu

¹ Zob. F. Johnson, *A Treasury of Bookplates from the Renaissance to the Present*, Nowy Jork 1977, il. 172.

² Szczegółowej analizy porównawczej obu prac dokonał T. Przytkowski, *Twórczość ekslibrisowa Jana Fryderyka Myliusza*, Jędrzejów 1941, maszynopis, s. 11–14, il. 4–5.

³ A. Ryszkiewicz, *L'ex-libris polonais au siècle des Lumières*, „Cahiers de Varsovie” 1982, IX, s. 52–53, il. 10.

osadzony jest na tle wypełnionych księgami regałów oraz kotary lub wybiegającego w głąb widoku (w pracach Myliusza i Żukowskiego będącego zresztą przedstawieniem gmachu Biblioteki Załuskich). Całość dopełniona jest skonwencjonalizowanymi utensyliami władzy świeckiej i kościelnej oraz symbolicznymi przedstawieniami horyzontów myślowych bibliofilów. W innych przypadkach regał z książkami stanowi tło dla portretu właściciela księgozbioru. Doskonałego przykładu dostarcza tu ekslibris norymberskiego lekarza i filozofa Gottfrieda Thomasiusa (Johann Christoph Marchand, miedzioryt ok. 1730)⁴ oraz mezzotintowo-akwafortowy ekslibris Tomasza Hutten-Czapskiego, wykonany około połowy XVIII wieku przez Mateusza Deischa (ryc. 1)⁵.

Obok powyższych typów ikonograficznych ekslibrisów, na początku XVIII wieku skryształizował się i szybko upowszechnił nowy typ. Głównym motywem stało się w nim wnętrze biblioteczne lub jego fragment. Wyróżnikiem dzieł tego typu jest zazwyczaj relatywnie duży format oraz rozbudowana kompozycja.

W ciągu XVIII stulecia powstało około 250 prac tego typu. Tradycja ich wykonawstwa rozwinęła się głównie w krajach niemieckich i we Francji, niemniej liczne kraje europejskie – w tym Rzeczpospolita – a nawet Stany Zjednoczone Ameryki mają w swym dorobku szereg interesujących prac⁶.

Dziełem, które wyznacza początek rzeczowej tradycji, jest niemiecki ekslibris Georga Imhoffa wykonany już w połowie XVII wieku⁷. W jego okazałej, miedziorytniczej kompozycji ukazane jest obszerne, gabinetowe wnętrze o ścianach artykułowanych pilastrami, pomiędzy którymi rysują się kształty obrazów i ornamentalnego fryzu. Pośrodku dłuższej ściany znajduje się portal prowadzący do drugiego wnętrza,

⁴ Zob. U. Rieve, *Nürnberg 3. Eine europäische Stadt* maszynopis, „*Exlibris Kollegium Hamburg*“ 1979, s. 56, il. nie num.; *Exlibris für Ärzte vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Sammlung Dr. med. Gernot Blum, Mönchengladbach*, Bonn 1983, s. 14, il. 5.

⁵ Zob. m.in. W. Wittyg, *Ex-libris'y bibliotek polskich XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1903, s. 29, il. nie num.; M. Grońska, *Exlibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, Warszawa 1992, s. 35, il. 27.

⁶ Kanonicznymi publikacjami analizującymi ten temat pozostają do dziś: A. Vicars, *Library interior bookplates*, Plymouth 1893 oraz K.E. Graf zu Leiningen-Westerburg, *Deutsche und Oesterreichische Bibliothekzeichen Exlibris*, Stuttgart 1901, s. 277–289.

⁷ U. Rieve, *Nürnberg 11. Die Exlibris anonymen Künstler des 16. Jhdts.* maszynopis, nr 35, „*Exlibris Kollegium Hamburg*”, 1980, s. 139, il. nie num.

o ścianach zajętych przez regały książkowe. W narożnikach pomieszczenia ustawione są masywne stoły z ułożonymi na nich przedmiotami kolekcjonerskimi. Centrum wnętrza i zarazem pola kompozycji wyznacza jednak okazały kabinet. Jego liczne, wąskie szuflady wskazują jednoznacznie na funkcję tezaurusu kolekcjonerskich numizmatów, gemm tudzież naturaliów. Rozłożona na blacie księga wskazywać ma na aktywną, czytelniczną i poznawczą postawę właściciela względem swej kolekcji. Całość dopełniona jest okazałym obramieniem z wyeksponowanym pośrodku kartuszem herbowym kolekcjonera.

Jakkolwiek dzieło to wyprzedza inne księgoznaki tego typu o kilkadziesiąt lat, to zapowiada szereg charakterystycznych dla nich cech formalnych. Wśród nich na czoło wysuwa się symetryczne i perspektywiczne ujęcie wnętrza gabinetowego, w którym przemyślnie rozmieszczone są kolekcjonerskie meble i przedmioty. Wśród nich wyeksponowany zostaje kabinet, wraz ze zróżnicowaną liczbą rekwizytów będących manifestacją zasobności zbiorów.

Koncepcja ta została rozwinięta w jednym z najpiękniejszych ekslibrisów tej kategorii, wykonanym ok. 1718 r. dla Zachariasza Konrada von Uffenbacha – ławnika, młodszego burmistrza, a nade wszystko zapalonego kolekcjonera i bibliofila z Frankfurtu nad Menem (ryc. 2)⁸. W owalnym obramieniu z nazwiskiem, herbem i monogramem właściciela oraz cytatem z Petroniusza znalazł się widok gabinetowego wnętrza w silnie perspektywicznym ujęciu i z symetrycznie rozmieszczonym umeblowaniem. Jego ściany, poprzedzone gomółkowymi oknami, zajmują aż po plafonowy strop potężne regały. Są one wypełnione księgami o jednolitych grzbietach opraw i usystematyzowanych formatach. Umieszczone na górze kartusze inskrypcyjne wprowadzają porządek tematyki zbiorów: od teologii i prawa, poprzez medycynę, literaturę i *miscellanea*, na historii i filozofii skończywszy. Księgi są jednak tylko częścią uffebnachowskiej kolekcji; w głębi sali, na tle regałów z księgami o nieokreślonej tematyce stoi sporych rozmiarów szafa z ustawionymi na niej globusami; wieńczący ją kartusz informuje o cennej zawartości – dzieła plastyki. Optyczne centrum kompozycji stanowi jednak ozdobny kabinet z licznymi przegródkami. Nad jego gzymsowaniem posadowiono trzy niedookreślone popiersia kobiece – niemal

⁸ F. Warnecke, *Die deutschen Bücherzeichen (Ex-Libris) von ihrem Ursprunge bis zur Gegenwart*, Berlin 1890, s. 211, tabl. XV/III/2240; K. E. Graf zu Leiningen-Westerburg, *Deutsche...*, op. cit., s. 279.

standardowe składniki programu ideowego, a zarazem dekoracji ówczesnych bibliotek. Mebel ujęto dwoma okrągłymi stołami, na których znalazły się otwarte książki i mapa. Stojące obok nich kałamarze z piórami wskazują na pisarską, a ściślej naukową działalność posiadacza zbiorów. Całość dopełniana jest przyrządami mierniczymi oraz zegarem i wiolonczelą, które rozwieszono na ściankach regałów. Stanowią one tyleż kolekcjonerskie trofea, co obiegowe symbole znamienne dla postawy uczonego kolekcjonera *vita contemplantiva* oraz *vita voluptaria*.

Niedługo później, w 1725 r., powstał jeden z kilku ekslibrisów dla Johanna Michaela von Löena, pruskiego tajnego radcy, prawnika, pisarza i kolekcjonera (ryc. 3). Już pobieżny ogląd tej kompozycji wyraźnie wskazuje wzorowanie się autora dzieła – Petera Fehra – na opisanym ekslibrisie Imhoffa. W ozdobnym, choć na tle poprzedniego dzieła stylowo uaktualnionym obramieniu, ukazano symetrycznie zakomponowane wnętrze z regałami bibliotecznymi na dłuższej ścianie. Tematyka ksiąg określona została inskrypcjami w belkowaniu mebli, które dopełniono odpowiednimi rzeźbiarskimi personifikacjami. Pośrodku znajduje się przejście do kolejnej, bibliotecznej sali; w jego supraporcie ukazano portret właściciela kolekcji, zgrabnie korespondujący z herbem w obramieniu. Boczne ściany wypełniają dwie szafy, z których jedna – zgodnie z inskrypcją – skrywa zbiór graficzny („BIBLIOTHECA CALCOGRAPHICA”), druga zaś zbiór manuskryptów („MANUSCRI.[PTI]”). Te drugie rozumiane być mogą zarówno jako archiwalia, jak też rękopisy iluminowane. Na ich ściankach zawieszono, jak się zdaje, miniatury portretowe, a także znane już przyrządy miernicze oraz astrolabium lub zegar. Pośrodku sali stoi biurko o bokach szczelnie wypełnionych księgami. Na jego blacie znajdują się między innymi zegar, globus i rozwarte książki. Wśród porzucanych na posadce przyrządów geometrycznych, ksiąg, pudeł, grafik, tudzież rysunków krzątają się dwa aniołki oraz geniusz. Uobecniają one trzy idee, dopowiedziane napisami: „colligendum”, „eligendum” i „multiplicandum”, czyli zbieranie, selekcja i pomnażanie. Stanowi to wykładnię postępowania tyleż kolekcjonera, co i uczonego. Patos treściowej wymowy dzieł wzmagają dwie łacińskie dewizy, umieszczone pod herbem oraz u dołu kompozycji.

Dziełem, które w ramach odmiennej kompozycji prezentuje zbliżone treści, jest ekslibris Jacques’a Burkhardta, wykonany w 1715 r. przez francuskiego sztycharza Gerarda Scotina (ryc. 4).

O ile w poprzednich grafikach elementy identyfikujące właściciela księgoznaku były stosunkowo wyraźnie zaakcentowane, o tyle w rzeczonym ekslibrisie stanowią zaledwie drobne rekwizyty zilustrowanego wnętrza. Tematyka zgromadzonych na regałach ksiąg, motto na cokole pomnika, jak również liczne obiekty rozmieszczone wokół niego manifestują szeroki zakres zainteresowań Burkhardta. Oto bowiem na perspektywicznie ujętych filarach *quasi* świątynnego wnętrza znalazły się księgi z dziedziny nauk medycznych i rozkwitającej wówczas historii naturalnej. Centralnie umieszczony pomnik z figurą personifikacji zawiera wykładnię życiowej filozofii kolekcjonera, a zarazem swoiste memento: „VITA BREVIS || ARS LONGA”. Unaocniają to liczne artefakty, zabytki i naturalia, które rozmieszczone są dokoła: album sztychów lub/oraz rysunków, rzeźbiarskie popiersie oraz prawdopodobnie obrotowa podstawa rzeźbiarska, dzban pełen starych numizmatów, przyrodnicze kurioza z koralem, muszlą i konikiem morskim na czele, preparaty zielnikowe, księga z dziedziny geometrii, pojemnik do destylacji, czy w końcu ludzki szkielet i globus.

Nie zawsze jednak w podobnych kompozycjach artyści tak szczegółowo charakteryzowali sferę zainteresowań właściciela ekslibrisu. Dowodzi tego skądinąd znakomity księgoznak Daniela Olenschlagera, saskiego i polskiego urzędnika królewskiego z czasów dynastii Wettynów (ryc. 5)⁹. Jego ściśle symetryczna i głęboko perspektywiczna kompozycja prezentuje okazałe wnętrza nakryte sklepieniem krzyżowym. Boczne ściany obudowują regały biblioteczne zwieńczone popiersiami, i wypełnione księgami o tematyce prawniczej, politycznej, historycznej i ogólnohumanistycznej. Pośrodku wnętrza brakuje jakichkolwiek mebli, sprzętów czy też obiektów kolekcjonerskich; znamieny wydaje się też motyw arkad tudzież trzech naw w głębi budynku, skąd poprowadzone jest wyjście do „małego Wersalu”. W interpretacji monografistki osiemnastowiecznego ekslibrisu niemieckiego – Martiny Zuzak – stanowi to świadectwo postrzegania księgozbioru przez jego właściciela jako publicznej biblioteki¹⁰. W tym duchu można by zresztą rozpatrywać maksymę ze wstęgi obramienia kompozycji, akcentującą korzyść i przyjemność płynącą z książki. Wymowę tę wspierają symptomatyczne luki pomiędzy książkami, świadczące

⁹ H. Tauber, *Schätze der Exlibriskunst aus dem 15. bis 18. Jahrhundert*, Frankfurt nd Menem 1996, s. 48 (oraz bibliografia), il. 18.

¹⁰ Wg ibidem, s. 48.

tutaj nie tyle o aktywnym korzystaniu z księgozbioru – co znamionuje podobne motywy we wcześniej scharakteryzowanych pracach – ile o ich wypożyczeniu. Nadanie wnętrzu architektonicznych znamion świątyni niekiedy interpretowane jest jako przejaw sakralizacji biblioteki, zaś rozpościerający się w głąb widok na ogród stanowić miał przejaw mieszczańskiej tęsknoty za luksusem życia arystokracji¹¹.

W wielu innych, nie mniej okazałych ekslibrisach wymowa ideowa dzieł podlega dalej idącej konwencjonalizacji. Przykładem tego jest memorialny ekslibris Johanna Antoniego Schaffgotscha, wykonany w lub po 1742 r. (ryc. 6)¹². W jego centrum ukazany jest barokowy sarkofag z okazałym kartuszem herbowym, który ujmuje dwie kobiece personifikacje, anioł dzierżący symbole sprawiedliwości oraz zgrupowane po bokach utensylia władzy i wiedzy. Mimo że wiadomym jest fakt zgromadzenia przez śląskiego arystokratę wybornego księgozbioru, ukazane w głębi wnętrza z regałami mieszczącymi księgi jawi się raczej jako wdzięczne tło kompozycji heraldycznej aniżeli zautonomizowany temat. Wskazuje na to zarówno brak skonkretyzowanych informacji o zawartości regałów, jak i zastąpienie ich po lewej stronie masywną kotarą.

W podobny sposób należałoby rozpatrywać miedziorytniczy ekslibris Johanna Martina Bernigerotha dla E.(?) L.(?) Danckelmana, wykonany w zbliżonym czasie – 1745 r. – co powyższe *silesianum*¹³. Przy kilku różnicach między owymi dziełami, wyraźnym podobieństwem odznacza się samo podejście rytowników do motywu herbu: jego kartusz jest bowiem wyraźnie wyeksponowany w centrum pomieszczenia, na okazałym, rzeźbionym cokole. W zaciemnionym tle wnętrza mającą sylwetki regałów książkowych oraz dopełniająca całości ciężka kotara. Po bokach pomnika postawiono zaś globus i lunetę na statywie, wraz z drugim jej egzemplarzem oraz książką, leżącymi na posadzce. Z zastosowanych motywów płynąłby zatem wniosek o obiegowym przedstawieniu właściciela ekslibrisu jako miłośnika wiedzy; niewiele wnosi do tego nawet inskrypcja na cokole pomnika. Pojęcie „E MUSEO” odnosić się może bowiem zarówno do wielodziedzinowej kolekcji, jak i księgozbioru.

¹¹ Ibidem.

¹² *Signum Libri Decorum. Wrocław i wrocławianie w dawnym ekslibrisie. Katalog wystawy*, Wrocław 2002, s. 10, tabl. na s. 34 (oraz bibliografia).

¹³ A. Schmitt, *Deutsche Exlibris*, Lipsk 1986, s. 148, 175, il. 28.

Wśród osiemnastowiecznych ekslibrisów znajdują się i takie, w których motyw wnętrza bibliotecznego stanowi jedynie wdzięczny, acz treściowo pusty obrazek, w którym dostojne rekwizyty muzealne wypierane są przez postacie aniołków tudzież *putti*. Ową wyzbytą głębszych treści kategorię dzieł reprezentuje ekslibris Jeana-Baptiste'a Antoine'a¹⁴. Większą część kompozycji wypełnia w nim scenka rodzajowa z *puttami* krzątającymi się w pawilonowym, kameralnym wnętrzu bibliotecznym. W jego boazerię wbudowany jest rokokowy regał zapełniony woluminami, zaś w świetle arkady z herbem właściciela rysuje się popularny, emblematyczny motyw ula z Ignącymi do niego pszczołami. Informacja o posiadaczu księgozbioru zawarta jest w rocaillowym kartuszu pod kompozycją.

Samodzielny motyw regału bibliotecznego stanowi kompozycyjną dominantę wielu ekslibrisów omawianego czasu. Jego forma, niezależnie od stopnia rozbudowania i szczegółowości, niemal na pewno nie jest odzwierciedleniem realnego wyglądu mebli w danej bibliotece. Jest jedynie jej symbolicznym przedstawieniem, zredukowanym do przejrzystej kompozycji, zwykle poddanej symetryzacji i ikonograficznej syntezie. Bodaj najpiękniejszym – i to w skali europejskiej – przykładem takiego dzieła jest okazały ekslibris Jana Filipowicza dla Biblioteki Załuskich w Warszawie, wykonany ok. 1747 r. (ryc. 7)¹⁵. Trójosiowa struktura bibliotecznego regału o załamanych bokach i rokokowej dekoracji stanowi w nim czytelną aluzję do architektury ołtarzowej. Efekt ten wzmacnia umieszczenie w centrum kompozycji cztero-stopniowego podestu, za którym znajduje się rodzaj mensy z antepedium ozdobionym motywem muszli z lambrekinem. We floralnym obramieniu spoczywa baranek z nogą wskazującą na tekst rozwartej księgi. Motyw ten stanowi niewątpliwe odwołanie do Baranka Bożego wskazującego na księgę ze Słowem Bożym. Jego znaczeniowa dwoistość sprowadza się zaś do ukazania godła z rodowego herbu braci Załuskich – Junoszy, które przedstawia właśnie baranka. Jako wysoce intrygująca jawi się paralela między regałem jako *pars pro toto* biblioteki a ołtarzem jako *pars pro toto* świątyni. Bracia Załuscy, formułując zapewne treści ideowe reprezentacyjnego ekslibrisu, byli w pełni świadomi doniosłości

¹⁴ G. Meyer Noirel, *L'exlibris. Histoire, art, techniques*, Paryż 1989, s. 95–96, il. 116.

¹⁵ Zob. m.in. E. Wittyg, *Ek-libris'y bibliotek polskich XVI-XX wiek*, Warszawa 1907, s. 180–182, il. nie num.; T. Przytkowski, *Twórczość...*, op. cit., s. 14.

znaczenia Biblioteki ich nazwiska. Nad regałem kazali bowiem ukazać wstęgę z formułą: „ZAŁUSCIANA PUBLICA ET PRIMA IN REGNO POLONIAE BIBLIOTHECA”

Skromny, akwafortowy ekslibris toruńskiego pastora Christopha Carola Fischera dowodzi, że ikonograficzno-treściowa koncepcja ekslibrisu Załuskich nie była ewenementem¹⁶. W dziele tym bowiem – używając znacznie skromniejszych środków formalnych – przedstawiono strukturę o ewidentnych analogiach do retabulów ołtarzowych. głęboko wcięta część środkowa (niewątpliwe zależna od konwencji przedstawieniowych wewnątrz bibliotecznych) ujęta jest tutaj przez rokokowe spływy wolutowe na cokołach. Te z kolei podpierają belkowanie, na które spływają obłoki kłębiące się dokoła Oka Opatrzności. Religijne odniesienia uzupełnia centralny motyw stołu/mensy ołtarzowej, na którym/której wraz ze świecami i księgami tkwi rozłożona „BIBLIA SACRA”. Wszelkie, napisowe i heraldyczne informacje o właścicielu księgozbioru sprowadzone są tutaj do skromnego kartusza u dołu przedstawienia.

Czynnikiem sprzyjającym, czy zgoła decydującym o zastosowaniu wątków religijnych w wyżej opisanych ekslibrisach był stan duchowny ich właścicieli. Inną kategorią bibliofilów, którzy z upodobaniem eksponowali specyfikę swego powołania tudzież profesji, byli lekarze. W bogatym dorobku medycznego ekslibrisu osiemnastowiecznego na szczególną uwagę zasługują te dzieła, w których motyw bibliotecznego regału współistnieje ze specjalistycznymi przyrządami oraz preparatami anatomicznymi. Przykładem takowego jest ekslibris dra Johanna Christoph Harrera z około 1767 r. (ryc. 8)¹⁷. Kompozycja tego dzieła zdominowana jest przez bogaty, dwudzielny kartusz rocaillowy, w którego górnej części znajduje się herb, w dolnej zaś nazwisko właściciela księgozbioru. W jego zwieńczeniu siedzi putto dzierżące w dłoni bukiet ziół, które interpretować można jako przejaw zielarskich zainteresowań doktora, ewentualnie nieokreślony motyw emblematyczny. W tle kartusza znajduje się niewielki regał biblioteczny, na którym posadowione są naczynia do destylacji. Obok tkwi ludzki szkielet –

¹⁶ K. Wyszomirska i S. Wyszomirski wyodrębnili dwa warianty tego dzieła, *Toruński ekslibris XVIII wieku w zbiorach Książnicy Miejskiej w Toruniu*, Toruń 1996, s. 17–21, il. nie num. (oraz bibliografia).

¹⁷ K.E. Graf zu Leiningen-Westerburg, *Deutsche...*, op. cit., s. 283, il. nie num.; U. Rieve, *Augsburger Kupferstecher-Familien, 2. Teil*, „Ekslibris Kollegium Hamburg”, maszynopis, 19, Oktober 1978, s. 5, il. nie. num.

będący niemal obowiązkowym składnikiem tego rodzaju dzieł dla lekarzy. Po jego przeciwnej stronie stoi zaś znieruchomiąły żuraw lub czapla w trakcie łowów, trzymający w palcach kamień, by w odpowiednim momencie spuścić go na przepływającą rybę. Motyw ten zaczerpnięty jest z emblematyki, w której odnosi się do cierpliwości jako obowiązkowego przymiotu medyka, jak i uczonego.

Scharakteryzowane wyżej prace, zarówno o okazałych kompozycjach, jak też dzieła, w których motyw biblioteki sprowadzony jest do pojedynczego mebla, skłaniają do pytania ogólniejszej natury. Na ile są one odzwierciedleniem realnego wyglądu historycznych bądź co bądź księgozbiorów? Pytanie jest tym zasadniejsze, że niektóre z ekslibrisów odznaczają się drobiazgowością w odwzorowaniu dekoracji wnętrza, ich wyposażenia, a nawet poszczególnych obiektów kolekcjonerskich.

Z przytoczonych przykładów oraz analizy innych prac tego typu wyłania się wniosek o swobodzie, która dawana była wykonawcom ekslibrisów w podejściu do swoście pojmowanego „modela”, tj. prywatnej biblioteki. Nie chodziło w nich bowiem o inwentaryzatorskie odwzorowanie jej kształtu, rozplanowania i dekoracji. Nacisk kładziony był na zilustrowanie indywidualnej koncepcji biblioteki lub biblioteki i zbioru kolekcjonerskiego. W tym zakresie zawierają się też zasadnicze różnice pomiędzy ekslibrisami, jako odzwierciedleniami osobistych pasji i zainteresowań zbieraczy. Należy jednak podkreślić podporządkowanie każdego z nich ogólniejszej formule czy też idei księgozbioru i kolekcji pod kątem zawartości.

Nie tylko powyższe czynniki przesądzały o umowności przedstawień ówczesnych bibliotek. Ich rzetelne zaprezentowanie utrudniały czynniki natury artystycznej. W jednym i tym samym ujęciu wnętrza trudno było bowiem ukazać jego wygląd, strukturę tematyczną (nie mówiąc o innych działach kolekcjonerskiej praktyki właściciela ekslibrisu), a zarazem pogodzić to wszystko z koncepcją zgrabnej i przejrzystej kompozycji dzieła.

Przegląd ekslibrisów tej kategorii dowodzi zresztą dużej wagi, którą ich wykonawcy przywiązywali do wizualnej atrakcyjności kompozycji. Unaocznia to finezyjnie sztychowany ekslibris Amédée Lullina z 1722 r. (ryc. 9)¹⁸. Znakomicie zakomponowane obramienie architektoniczne z kobiecymi hermami, aniołkami, kartuszami oraz wstęgą i globusami prowadzi w głąb niewielkiego wnętrza

¹⁸ G. Meyer Noirel, *L'exlibris...*, op. cit., s. 100, il. 127.

bibliotecznego. Wizualny walor rzeczony kompozycji sprawił, że niedługo później niemiecki grafik A. Beck sporządził dla F. D. Haberlina odwróconą kopię ekslibrisu, w której jedyne istotniejsze różnice sprowadzają się do elementów identyfikujących właściciela księgoznanu¹⁹.

W innych przypadkach następowało powielanie, a przynajmniej modyfikowanie, własnych pomysłów przez tego samego grafika. Wskazuje na to przypadek ekslibrisu poznanego już J. M. von Loëna, wykonanego przez Georga Heumanna²⁰. Pominiawszy inne rozmiary oraz drugorzędne detale kompozycyjne, dzieło to stanowi trawestację ekslibrisu dla Daniela Olenschlagersa, wykonanego przez tego samego twórcę. Nawiasem mówiąc klasycznym przypadkiem przeróbki znacznie wcześniejszego dzieła jest ekslibris Loëna, wykonany przez Petera Fehra, który wzorował się na analizowanym wcześniej dziele dla Imhoffa.

W skrajnym przypadku jeden i ten sam artysta dokonywał drobnej przeróbki matrycy ekslibrisu, zmieniając w nim tylko nazwisko i herb właściciela. Takim był niemiecki twórca Martin Wachsmuth, który po wykonaniu ekslibrisu dla Jeana Louisa Blessiga wytarł nazwisko właściciela z kartusza, by wprowadzić w jego miejsce herb nowego zleceniodawcy – Friedricha Rudolfa Salzmanna – wraz z inskrypcją w obramieniu²¹. Nie ulega przy tym wątpliwości, że dokonało się to przy akceptacji tego drugiego. Możliwe wręcz, że inicjatywa w tej kwestii znajdowała się właśnie po jego stronie, takie rozwiązanie niewątpliwie bowiem wiązało się z obniżeniem kosztów realizacji zamówienia.

Analiza porównawcza ekslibrisów omawianego typu ze współczesną im grafiką luźną i książkową wskazuje na wieloaspektowe analogie i zależności. Odnosi się to w pierwszej kolejności do samej koncepcji wnętrza bibliotecznego, w którym znajdują się regały wypełnione książkami, rzeźbiarskie popiersia, a także liczne przyrządy naukowe, kolekcjonerskie przedmioty, książki, a nawet ożywiające wszystko postacie aniołków i puttów. Motywy te z upodobaniem stosowane były w licznych wydawnictwach o charakterze katalogowym, słownikowym, naukowym, czy w końcu literackim. Ukazywana w nich postać Minerwy-Ateny wraz

¹⁹ F. Warnecke, *Die deutschen...*, op. cit., s. 81, tabl. XXI/714.

²⁰ Ibidem, s. 122, tabl. XX/1190.

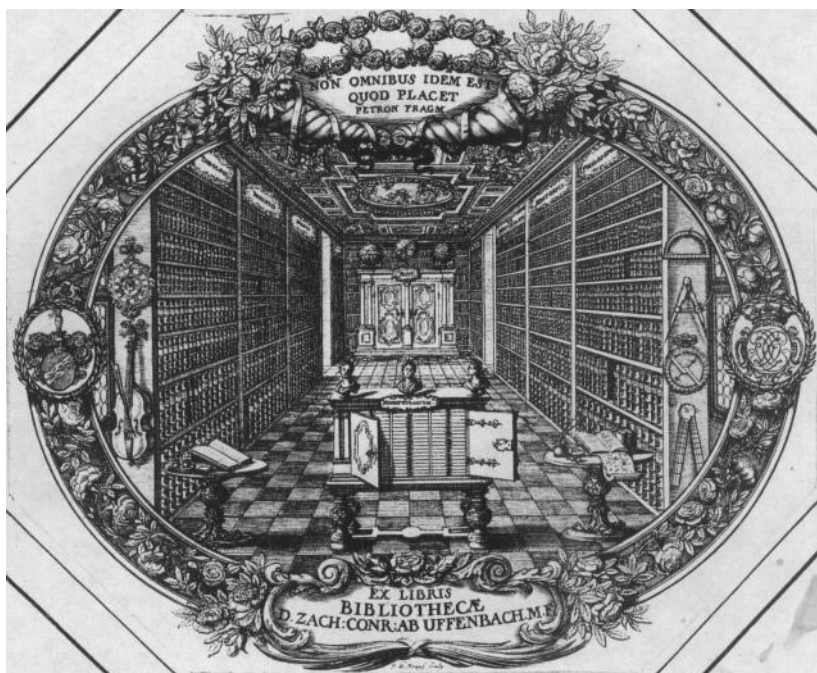
²¹ U. Rieve, *Das 18. Jahrhundert im Elsaß*, "Exlibris Kollegium Hamburg", maszynopis, 23, Februar 1979, s. 21, il. 44-45.

z coraz popularniejszym wówczas symbolem mądrości pod postacią sowy była nie mniej chętnie wprowadzana do kompozycji ekslibrisowych. Owe treściowo-ikonograficzne rozwiązania nie zawężają się zresztą do motywów bibliotecznego. Jak wskazuje frontysepis z poznańskiego dzieła Józefa Rogalińskiego *Doświadczenia skutków rzeczy pod zmysły podpadających* (Poznań 1765), były one obecne i w przedstawieniach wszelkich nauk (ryc. 10). Perspektywicznie ujęte przedstawienia wnętrza bibliotecznego znajdowały się również jako winiety na stronach tytułowych w książkach poświęconych problematyce bibliotek, kolekcjonerstwa, czy różnorodnym innym zagadnieniom. Prowadziło to do wydatnego wzbogacania ikonografii bibliotek, której szczególny rozkwit datuje się przynajmniej od 2. połowy XVII wieku.

Powyższe uwagi nie oznaczają jednak bynajmniej, że osiemnastowieczne ekslibrisy z wyobrażeniami bibliotek oraz Kunst i Raritätenkammer wyzbyte są zupełnie wartości poznawczej. Przeciwnie, zarówno w okazałych i drobiazgowych pracach, jak też w dziełach mniejszego formatu zobrazowane są zasady rozmieszczania i zestawiania ze sobą poszczególnych działów tematycznych księgozbiorów. Dla historyka wnętrza oraz meblarstwa ekslibrisy te stanowią cenne źródło wiedzy o formach ówczesnych mebli bibliotecznego i gabinetowego. Porozwieszane i poukładane na stołach, ławach i kabinetach przedmioty kolekcjonerskie przywołują ducha ówczesnego zbieractwa, a ściślej – preferencje w przechowywaniu i eksponowaniu określonych kategorii obiektów.

Wszystko to przesądza o niezwyklej wartości ekslibrisów z motywem wnętrza bibliotecznego jako cennych dokumentów kultury bibliofilskiej i ogólnokolekcjonerskiej epoki baroku, rokoka i oświecenia.

Rys. 1.
M. Deisch, ekslibris Tomasza Hutten-
Czapskiego, mezzotinta, akwaforta,
ok. poł. XVIII wieku, wg E. Wittya,
Ex-librys'y... op. cit.



Rys. 2.
J. U. Kraus, ekslibris Zachariasza Konrada von Uffenbacha,
miedzioryt, ok. 1718; kolekcja prywatna.



Rys. 3.

P. Fehr, ekslibris Johanna Michaela von Loëna, miedzioryt, akwaforta, 1725, wg E. S. Kaszutiny i N. G. Sabrikiny, *Ekslibris...* op. cit.

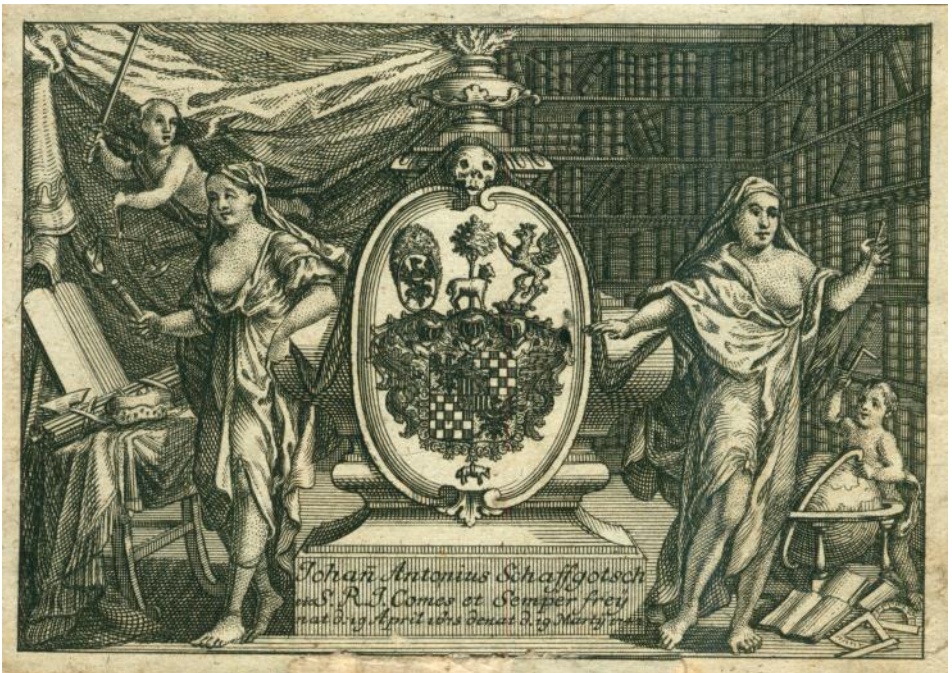


Rys. 4.

G. Scotin, ekslibris Jacques Burckharda, miedzioryt, 1715, wg G. Meyer Noirel, *L'eklibris...* op. cit.



Rys. 5. G. D. Heumann, ekslibris Daniela Olenschlagera, miedzioryt i akwaforta, XVIII wiek; kolekcja prywatna.



Rys. 6. Autor nieznan, ekslibris memorialny Jana Antoniego Schaffgotscha, akwaforta, po 1742; kolekcja prywatna.

Rys. 7. J. Filipowicz, ekslibris Biblioteki Załuskich, miedzioryt, ok. 1747, wg Grońskiej, *Ekslibrisy...* op. cit.



Rys. 8.

J. G. Fridrich, ekslibris dra Johanna Christopa Harrera, miedzioryt, ok. 1767, wg K. E. Graf zu Leiningen-Westerburga, *Deutsche ...* op. cit.

Rys. 9. B. Picard, ekslibris Amédée Lullina, miedzioryt 1722; wg G. Meyer Noirel, *L'ekslibris ...* op. cit.



Rys. 10.

Autor nieznany, frontypis w *Doświadczenia skutków Rzeczy ...*

Józefa Rogalińskiego, Poznań 1765; zbiory Biblioteki Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

EWA WYKA

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

ewa@maius.in.uj.edu.pl

Od Kunstkamery do osiemnastowiecznego gabinetu naukowego

Od najwcześniejszych czasów człowiek poszukiwał form przekazywania swoich uczuć, potrzeb, osiągnięć, swych odkryć i wynalazków – wszystkiego, co składa się na wiedzę jaką człowiek w danym momencie swego istnienia posiadał.

Pojęcie wiedzy, bardzo szerokie, w formie zmaterializowanej jawi się jako dzieła artystyczne, przedmioty kultury materialnej oraz wytwory rąk ludzkich będące efektem jego aktywności wynalazczej i naukowej na przestrzeni dziejów.

Przedmioty wszelkich dziedzin aktywności człowieka stały się również obszarem jego kolekcjonerskich zainteresowań. Nurt kolekcjonowania przedmiotów, zainicjowany w połowie XVI wieku przez przedstawicieli europejskich elit intelektualnych i arystokratycznych, z czasem zaowocował powstaniem zbiorów najwyższej klasy, dziś stanowiących bezcenne dziedzictwo kulturowe i naukowe. Stał się również podstawą specjalistycznych zbiorów tematycznych, w tym kolekcji naukowych.

Kolekcje rozwijane były w różnych kierunkach: tworzone gabinety osobliwości, wunderkamery, schatzkamery, kunstkamery. Zbiory tych ostatnich, najbardziej uniwersalne, w swym założeniu stanowić miały ilustrację wiadomości o otaczającym świecie, o Naturze. Przedmioty dobierane były tak, aby odzwierciedlały makrokosmos stworzony przez Boga, otaczający człowieka wszechświat i Naturę (*naturalia*) oraz mikrokosmos reprezentowany przez *artificialia* ilustrujące posiadane przez człowieka umiejętności przetwarzania Natury. W ten sposób renesansowa kunstkamera, klasyczny produkt swych czasów, stanowiła encyklopedyczny obraz świata, przedstawiony z pomocą przedmiotów trójwymiarowych.

Teoretyczne podstawy tworzenia kunstkamery pochodzą od Samuela Quiccheberga (1529-1567) doradcy księcia Albrechta V w Monachium. Jego dzieło *Inscriptiones vel Tituli theatri Amplissimi* (1565, Monachium) uznawane jest jako pierwszy traktat muzeologiczny.

Quiccheberg wydzielił pięć klas przedmiotów, które powinny być reprezentowane w klasycznej kunstkamerze, aby oddać obraz świata i wiedzę o nim.

Były to:

1. przedmioty związane z historią i religią: dzieła sztuki religijnej, przedmioty historyczne, portrety władców, topograficzne ilustracje kraju i landów, przedmioty związane z ceremoniami i operacjami militarnymi, architekturą, modele urządzeń militarnych i technicznych,
2. rzeźby, numizmaty i przedmioty związane z nimi związane,
3. zbiory przyrodnicze, geologiczne, etnograficzne,
4. instrumenty naukowe i mechaniczne,
5. malarstwo, grafika, heraldyka, kamienie szlachetne, tkaniny, gry i rozrywka oraz przedmioty lokalnej wytwórczości z regionu¹.

Przy kunstkamerach organizowano również miejsca uprawiania nauki: ogrody botaniczne, herbaria, obserwatoria astronomiczne. Przy zbiorach funkcjonowały biblioteki i gabinety rycin.

Kunstkamery z jednej strony oddawały obraz nauki, kultury, wiedzy, z drugiej zaś były symbolem statusu społecznego ich właścicieli, wyrazem ich pozycji majątkowej i władzy. Ich pierwszymi właścicielami byli książęta i monarchowie; tworzenie zbiorów klasycznej kunstkamery było bardzo kosztowne.

Charakteryzując ich zasoby z pierwszego okresu tworzenia oraz do około połowy XVII wieku, zauważa się, że mimo podobnych zasad ich konstruowania, każda kunstkamera posiadała swoją indywidualność wynikającą z osobistych zainteresowań właściciela, jego zamożności, doradztwa, możliwości pozyskiwania przedmiotów, regionu geograficznego.

Jedne z pierwszych zbiorów o charakterze kunstkamer to szesnastowieczne kolekcje włoskie. Tworzone pod wpływem kultury antyku, ukierunkowane były bardziej na sztukę niż naukę. W założeniu miały być miejscem spokojnej pracy,

¹ Witryna internetowa projektu unijnego: The Kunstkammer:
http://www.kunstkammer.dk/H_R/H_R_UK/GBTeoretikere.shtml (10.12.2010).

kontemplowania świata², nie były przeznaczone do szerszego udostępniania. Świadczyła o tym już nazwa, jaką je określano – *studiolo*. W literaturze specjalistycznej³ włoskim zbiorom przeciwstawiane są późniejsze nieco kolekcje Europy Centralnej. Te ostatnie bardziej nastawione były na zadziwienie, ukazanie przedmiotów kuriozalnych, egzotycznych⁴, ukazanie pozycji właściciela. Miały one raczej charakter zbiorów otwartych.

Jedne z najbardziej charakterystycznych włoskich kolekcji to zbiory Medyceuszy powstałe w połowie XVI wieku we Florencji. W Palazzo Vecchio dla Francesco I, introwertycznego syna Cosima i Eleonory, wybitny architekt i malarz Georgio Vasari – wykonał (1570-1575) *studiolo*, wewnątrz którego ozdobione było 34 panelami ilustrującymi sztukę ówczesnych technik a zarazem poziom nauki XVI wieku, między innymi: wytwórczość szkła, techniki metalurgii, sztukę alchemii czy sporządzania leków.

Z II połowy XVI wieku datują się zbiory tworzone przez książęta i monarchów niemieckich⁵. Z roku 1553 pochodzą informacje o wiedeńskiej kunstkamerze habsburskiej założonej przez Fryderyka I, przyszłego cesarza Świętego Cesarstwa Rzymskiego. Niewiele później Elektor Saksonii August (1526-1586) około roku 1560 utworzył zbiory w Dreźnie. Mniej więcej w tym samym czasie (1563-1567) wybudowany został w Monachium dwupiętrowy czteroskrzydłowy budynek na potrzeby kolekcji księcia Bawarii Albrechta V (1528-1579), której opiekunem i autorem był wspomniany Samuel Quiccheberg⁶.

W okolicy Innsbrucka, w Schloss Ambras w 1573 r. powstała renesansowa kunstkamera Ferdynanda I arcyksięcia Tyrolu.

² J. Gray, *Some notes on the Studiolo of Francesco de `Medici*
<http://bronwenwilson.com/collectingsciencefantasia.pdf> (14.06.2011).

³ *Ibidem*

⁴ E. Bujok, *Etnographica in early Kunstammern and their perception*, „Journal of the History of Collection”, vol. 21 nr 1. 2009, s. 17-32

⁵ D. Diemer, P. Diemer, L. Selling, P. Volk, B. Volk-Knüttel, *Die Mühner Kunstammer*, Monachium, 2008. Wiele z kunstammer nie przetrwało wojny trzydziestoletniej. Wśród nich były m.in. berlińska kolekcja należąca do księcia Joachima II (1535-1571) Elektora Brandenburgii, kolekcja księcia Wirtembergii Fryderyka I (1593- 1608) w Stuttgarcie.

⁶ Kunstkamera ukończona w 1578 r., podczas wojny trzydziestoletniej (1618-1648) została zniszczona i nigdy nie odtworzona.

Od roku 1583 w praskim zamku na Hradczanach ulokowana została sławna kunstkamera cesarza Rudolfa II⁷. Ekstrawagancki Rudolf II Habsburg, zainteresowany nauką, oprócz kunstkamery, posiadał pracownię alchemiczną, a w obserwatorium astronomicznym pracowali wybitni astronomowie Tycho Brahe i jego następcą Johannes Kepler.

Wśród ważnych renesansowych kunstkamer wymienić należy kolekcję landgrafów Hesji-Kassel z lat 1591-1593. Zbiory ich były jednymi z częściej odwiedzanych przez badaczy, wśród których był także duński biolog Ole Worm (1588-1655).

Książę Schleswig-Holstein-Gottorp Fryderyk III posiadał około 1650 r. kunstkamerę na zamku w Szlezwiku. W jej skład wszedł gabinet preparatów Bernharda Paludanusa (1550-1633)⁸. Około połowy XVII wieku założona została przez króla Fryderyka III (1648-1670) Królewska Duńska Kunstkamera, początkowo mieszcząca się w pałacu królewskim a następnie w specjalnie budowanym gmachu.

Ostatnim europejskim władcą, który budował zbiory w oparciu o koncepcję kunstkamery był Piotr Wielki. Ulokowane początkowo w zaadoptowanym pałacu w Sankt Petersburgu, po 1727 roku otrzymały specjalnie zaprojektowany gmach. Jak w przypadku innych europejskich kunstkamer, mieścił on warsztaty, laboratorium, obserwatorium astronomiczne. Po roku 1719 zbiory udostępnione publicznie i bezpłatnie, w zamierzeniu cara spełniać miały zadanie edukacyjne. Piotr I kierował się maksymą: patrz się i ucz. Większość zbiorów zakupiona została w Niemczech i Holandii. Co było charakterystyczne dla petersburskiej kunstkamery to bogate zbiory anatomiczne, a w szczególności zbiorów anomalii anatomicznych, odzwierciedlający szczególne, osobiste fascynacje cara.

Jaka była rola i znaczenie w kunstkamerach przedmiotów obrazujących naukę i technikę epoki?

⁷ Pozyskana jako część spadku po wiedeńskiej kunstkamerze Habsburgów po śmierci ojca Maksymiliana II, Rudolf jako najstarszy z jego synów przeniósł swoją część do Pragi.

⁸ Jej zbiory w 1750 r. zostały włączone do królewskiej kunstkamery w Kopenhadze.

Badacze, analizując strukturę renesansowych kolekcji, wskazują na fakt, iż przyrządy te często prezentowane były jako wyroby rzemiosła artystycznego, a nie jako przedmioty nauki. Wynikało to zapewne z ograniczonej wiedzy w zakresie posługiwania się nimi i wiedzy o możliwości ich stosowania. Takie traktowanie nie było całkiem bezzasadne, bowiem wczesne przyrządy matematyczne, one bowiem stanowią temat naszych dalszych rozważań, były rzeczywiście wyrobami o najwyższej klasie artystycznej i dość skomplikowanym sposobie użytkowania. Nie zmieniało to jednak faktu, że główna ich wartość to praktyczne zastosowanie do uprawiania nauki a tym samym do pogłębiania wiedzy.

Do typowych przyrządów matematycznych wchodzących w skład kunstkamer należały narzędzia służące do uprawiania ówczesnych nauk, m.in: geometrii, arytmetyki, miernictwa, astrologii, astronomii, balistyki⁹. Były to głównie astrolabia, kwadranty, kompasy, cyrkle, zegary słoneczne, kompendia astronomiczne. Ich konstrukcja charakteryzowała się tym, że oprócz pomiaru czy obserwacji umożliwiały wykonanie na przyrządzie obliczeń oraz wzajemnych przeliczeń wartości. Tak np. w astrolabium, z odczytu wysokości słońca w danym dniu, wykorzystując umieszczone na przyrządzie skale, wyznaczano daty wschodu i zachodu słońca, wyznaczano czas; z pozycji ciał niebieskich układano prognozyki. Inny instrument – cyrkiel proporcjonalny – umożliwiał, w oparciu o zasadę proporcji, wykonywanie obliczeń geometrycznych, balistycznych i innych.

Przyrządy te, częstokroć wykonane z metali szlachetnych, bogato ornamentowane, stanowiły najwyższej klasy wytwory rzemiosła artystycznego.

Sposób tworzenia i prezentowania zbiorów kunstkamer ulegał z czasem ewaluacji. Było to wynikiem budowania od połowy XVII wieku podstaw nauki nowożytnej, prób matematycznego opisu świata, poszerzania wiedzy o przyrodzie. Pojawiła się tendencja do wyodrębniania specjalistycznych kolekcji. Pierwszymi wyodrębnianymi kolekcjami były zbiory przyrodnicze i geologiczne, stosunkowo liczne w kunstkamerach. Ich wydzieleniu sprzyjało

⁹ Nazwy tej używano do około połowy XVIII wieku dla odróżnienia przyrządów „filozoficznych” ilustrujących uprawianie filozofii przyrody.

zatrudnianie wykształconych opiekunów kolekcji. Podejmowano działania na rzecz naukowego opracowywania zbiorów. Zaczęto opracowywać katalogi eksponatów. Odwiedzający kunstkamery uczeni pracowali nad zbiorami. Stawały się one z czasem materiałem źródłowym do badań naukowych.

Pojawiło się także inne postrzeżenie przyrządów. Ich zbiory zaczęto odbierać nie tylko jako wyroby sztuki rzemieślniczej, ale we właściwym ich rozumieniu, jako narzędzia do poznawania natury.

Co więcej, w II połowie XVII wieku zaczęły pojawiać się specjalistyczne gabinety przyrządów „filozoficznych”, demonstrujących prawa filozofii przyrody. Ich struktura oparta była na innych niż w kunstkamerze zasadach. Rolą przyrządów było badanie oraz popularyzacja najnowszych osiągnięć szybko rozwijającej się nauki, w szczególności fizyki.

Służyły one do obserwowania i demonstrowania poznawanych zjawisk natury, takich jak próżnia, elektryczność, później elektromagnetyzm. Na potrzeby upowszechniania nowo odkrywanych zjawisk projektowane były spektakularne modele i instrumenty, z użyciem których demonstracje wzbudzały zadziwienie, zaskoczenie, zachwyty oglądających.

Liczne gabinety fizyczne zaczęły powstawać głównie we Francji, Anglii, Niderlandach. I choć, podobnie jak w przypadku kunstkamer, ich właścicielami byli członkowie rodów arystokratycznych, to skromniejsze gabinety fizyczne tworzyli również scholarowie, mechanicy wytwarzający przyrządy oraz podróżni demonstratorzy, dla których były one źródłem utrzymania. Oni właśnie odegrali w okresie XVIII wieku znaczącą rolę w procesie popularyzowania wiedzy o Naturze – wiedzy z zakresu optyki, mechaniki, praw kinetyki, hydrostatyki – generalnie filozofii przyrody. Podróżując po Europie od miasta do miasta, na publicznych, płatnych pokazach, demonstrowali działanie posiadanych w swym gabinecie przyrządów. Najczęściej pokazywano działanie maszyny próżniowej i takie zjawiska związane z próżnią, jak rozchodzenie się dźwięku w próżni, pomiar ciśnienia, spalanie, opadanie ciał. Zainteresowaniem cieszyły się eksperymenty z maszyną elektrostatyczną wytwarzającą ładunki elektryczne. Demonstrowano wyładowania w gazach, przeskoki iskry elektrycznej, wyjaśniano działanie piorunochronu,

demonstrowano przepływ ładunków przez ciało ludzkie. Osiemnastowieczny przyrząd demonstracyjny – w swej spektakularnej konstrukcji – stał się jedną z form obrazowania wiedzy o Naturze.

Czas funkcjonowania prywatnych gabinetów demonstracyjnych nie był dłuższy niż około 50-80 lat. Z początkiem XIX wieku, wraz z coraz większą specjalizacją nauki a także oświeceniowym rozwojem systemu edukacji, podróżujący demonstratorzy utracili swą publiczność. Nauczanie fizyki eksperymentalnej stało się zadaniem szkół i uniwersytetów. Uczni, badacze przyrody, próbując ująć poznawane zjawiska w prawa matematyczne, zaczęli konstruować coraz bardziej skomplikowane urządzenia pomiarowe, rejestrujące i ilościowo obejmujące badane zjawiska. Wysmakowane formy ustąpiły pierwszeństwa dokładności i czułości pomiaru, powtarzalności wyników. Przyrządy stały się trudne do odbioru przez laika. Tak zresztą jak niezrozumiałe dla właścicieli wczesnych kunstkamer były niejednokrotnie przyrządy matematyczne tam się znajdujące.

IZABELLA WIERCIŃSKA

Gabinet Miniatur, Zbiory Sztuki Polskiej Nowożytnej

Muzeum Narodowe w Warszawie

iwier@mnw.art.pl

Miniatury portretowe jako cenne źródło wizualizacji wiedzy genealogicznej

Niniejsze opracowanie stanowi zaledwie przyczynek do bardziej pogłębionych badań genealogicznych w odniesieniu do rodzinnych kolekcji miniatur portretowych, które trafiły do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Związane są z domami hrabiów Potockich z Krzeszowic k. Krakowa (ok. 120 obiektów) i książąt Czartoryskich z Gołuchowa (42 obiekty). Obejmując okres od 1700 do 1850 roku, czyli do czasu, kiedy wynalazek fotografii skutecznie wyparł żmudną technikę malowania miniatur, są niezwykle ilustracją rozbudowanych drzew genealogicznych znanych rodów arystokratycznych i ich powiązań rodzinnych, ale walory artystyczne dzieł w niczym nie ustępują historycznym.

W odróżnieniu od zbiorów kolekcjonerskich, które z reguły są wynikiem indywidualnych upodobań artystycznych charakterystycznych dla jednego pokolenia, w tym przypadku mamy do czynienia z dorobkiem wielu generacji. Nie są to również obiekty przypadkowe i różnorodne, wybierane ze względu na ich naturalne piękno, czy osobę autora lub przystępną cenę. Były gromadzone i przechowywane przede wszystkim z uwagi na więzi łączące portretowanych. Należy założyć, że jest to tylko znikoma resztką pozostała po bogatej spuściźnie i galeriach przodków, które odeszły w niepamięć wraz z burzami dziejowymi. Na podkreślenie zasługuje też specyfika samego gatunku malarskiego, jakim jest miniatura portretowa. Stanowi ona przedmiot osobistego użytku, gdyż wizerunek bliskiej sercu osoby można mieć stale przy sobie w formie medalionu, przenosić w ozdobnym skórzanym etui z wytłaczanymi wzorami lub herbami, postawić na biureczku w gabinecie czy też na komodzie w sypialni. Zwarte zbiory rodzinne tworzą barwny album, każdy z portrecików da się powiązać z jakimś określonym przełomowym momentem w dziejach domu: narodzinami, dorastaniem

dzieci, starzeniem się, podróżami czy ślubem. Kolejny portretowany otwiera nowy rozdział, a jednocześnie wszystkie się ze sobą łączą i uzupełniają.

Same obiekty przedstawiają bardzo wysoki poziom artystyczny, choć zdarzają się też prace amatorskie, wiele pań udatnie malowało, a prawie wszyscy pobierali lekcje rysunku (Beata Czacka, Urszula Mniszchowa, Iza Czartoryska, Waleria Tarnowska). Ze względu na drobiazgowy charakter samej techniki i dbałość o oddanie szczegółów wyglądu postaci miniatury stanowią nieocenione źródło do badań historyczno-kostiumologicznych. Niezależnie, mogą również być archiwalnym zapisem portretów malarstwa sztalugowego, po których wszelki ślad już zaginął.

Historia rodziny z pokolenia na pokolenie oraz poszczególnych osób niemalże od narodzin aż po wiek dojrzały (Adama Potockiego) pomagają przy odtwarzaniu drzewa genealogicznego. Bardzo cenne są wszelkie napisy na odwrocie, nawet jeśli nie zawsze wydają się być zgodne z prawdą historyczną, to jednak i tak naprowadzają „na trop” (artysta został podany błędnie, ale już rzadziej odnosi się to do osoby lub daty jej narodzin i śmierci), takie informacje służą pomocą przy ustaleniu lub uściśleniu datowania. Każda z tych postaci przewija się przez pamiętniki i publikacje oraz literaturę przedmiotu. Nierzadko sygnatura artysty wraz z podaniem miejsca powstania świadczy o odbyciu zagranicznego wojażu.

*

Rody Potockich i Czartoryskich, licznie rozgałęzione, są zakodowane w powszechnej świadomości społecznej, należą do najstarszych i najbardziej znaczących rodzin na przestrzeni naszych dziejów.

Badając drzewo genealogiczne Pilawitów w ich najbardziej popularnej wersji zaczerpniętej z tzw. „Tek” Dworzaczka, bądź ze strony: <http://strony.toya.net.pl/.../potocki03.htm>, czy www.sejm-wielki.pl, będziemy mogli przypisać poszczególne miniatury do znanych postaci historycznych.

Najstarszym wizerunkiem jest portret podwójny (Min.400)¹ wybitnego wojskowego i polityka, wojewody kijowskiego i krakowskiego, wreszcie kasztelana krakowskiego, hetmana wielkiego koronnego, Andrzeja Potockiego (zm. 1692), Pilawa Srebrna, z linii

¹ Min. plus numery Inwentarza Działowego kolekcji Gabinetu Miniatur MNW.

hetmańskiej, i Anny z Rysińskich (zm. 1697 lub 1703) z pokolenia szóstego, jeśli za protoplastę przyjmiemy Bernarda z Potoka (1390–1440), a nie podkomorzego halickiego Jakuba (ok. 1481–1551). Dzieło lokalnego artysty (olej, blacha), według wszelkiego prawdopodobieństwa stanowi kopię w miniaturze konterfektów obojga małżonków z galerii rodzinnej lub portretów epitafijnych, jak twierdzi M. Płomińska². Nie można również wykluczyć dużo późniejszej, dziewiętnastowiecznej wersji wcześniejszych przedstawień; szybki, szkicowy sposób malowania i grubo kładzione laserunki budzą wątpliwości. Pokolenie siódme nie jest w ogóle reprezentowane w naszych zbiorach miniatur, a z ósmego tylko sławna z ciętych ripost Katarzyna Stanisławowa Kossakowska (1722–1803) (Min.436), córka Jerzego Potockiego i Konstancji z Podbereskich. Widzimy postać siedzącą w fotelu zwróconą trzy czwarte w lewo, z głową z profilu. Jest to zapewne praca amatora (ołówki, kredka, gwasz na papierze), do tego nieukończona, ale bardzo interesująca dzięki dbałości o detale ubioru i rysy twarzy posuniętej już w latach matrony.

Następnie z pokolenia dziewiątego, portrety pierwszej i trzeciej żony Wincentego Potockiego (1740–1825), podkomorzego wielkiego koronnego: dobrze znanej ulubienicy króla Stasia Urszuli Marii z Zamoyskich (1750–1806) 2^o v. Mniszchowej (Min.447), kopia według Bacciarelliego, chociaż napis wygrawerowany na odwrocie wskazuje błędnie na Marię Teresę Tyszkiewiczową z Poniatowskich, (ale nie można też wykluczyć, że ramka została zamieniona), oraz Heleny Apolonii z Massalskich (1763–1815) 1^o v. księżnej de Ligne 2^o v. Wincentowej Potockiej (Min.443), dzieło raczej mniej zręcznego, nieznanego artysty. Podobizna drugiej małżonki, Anny z Mycielskich, nie zachowała się, ich syn Franciszek z Niemirowa (1788–1853) to znany kolekcjoner numizmatyków, na które poświęcił majątki rodzicielskie Brody i Zbaraż, tajny radca stanu, senator i prezes Heroldii Królestwa Polskiego, który w 1824 r. otrzymał od cara Mikołaja I dziedziczny tytuł hrabiowski. Piękna miniatura (Min.426) nieznanego artysty (ok. 1803) przedstawia go w wieku młodzieńczym w szkolnym mundurku. Pomimo dwóch małżeństw nie doczekał się potomstwa, a jego ukochane zbiory i bogata kolekcja malarstwa ojca uległy rozproszeniu. Tę gałąź rodu można uznać więc za wygasłą.

² *Gdzie Wschód spotyka Zachód*, red. prof. J. Malinowski, MNW 1993, kat. 183, s. 361–362.

Syn stryja Franciszka z Niemirowa, Józefa (1735–1802), krajczego, i Anny Teresy z Ossolińskich, Jan Nepomucen (zm. 1815), to słynny podróżnik, lingwista, naukowiec i pisarz, chociaż za życia nie doczekał należnej mu chwały. Portrecik dziecięcy w bordiurze z plecionych, jasnych włosów, ma szczególny wdzięk; nie należy bezpośrednio do kolekcji rodzinnej hr. Potockich z Krzeszowic, ale związany jest z nią tematycznie (Min.701, dar Marii Doleżał). Zaś młodzieńczy wizerunek według oryginału przypisywanemu Antonowi Graffowi (dom aukcyjny Sotheby's w Londynie, oferta nr 257 z 8 grudnia 2011) ukazuje twarz nieprzeciętnie inteligentnego, jakby nieco zbuntowanego chłopca (Min.446). Pomimo wysokiego poziomu artystycznego nazwiska autorów pozostają nieznanymi, dawniej łączono je ze szkołą wiedeńską, ostatnio wiele przemawia za ich francuskim pochodzeniem. Pierwszą małżonką Jana Nepomucena była *la belle Julie* Lubomirska z Łańcuta (1766-1794), która słynęła z urody i umiejętności tanecznych oraz popierała ideały rezurekcji kościuszkowskiej, wiążąc się uczuciowo z jednym z jej uczestników – księciem Eustachym Sanguszko. Portret Julii według obrazu J. Grassiego, został wykonany w spokojnej tonacji *en grisaille* miękkimi plamami pigmentu (Min.417 i Min.418). Wiązany jest ze szkołą polską, kręgiem W. Lesseura, a współoprawny z wizerunkiem profilowym młodej kobiety (może i tej samej osoby) ale namalowanym przez innego artystę o mniejszych umiejętnościach. Możemy go porównywać z profilem sylwetowym tej uroczej postaci (Min.404). Wreszcie – dwustronny medalion z plecionką z włosów, w sposób alegoryczny przypomina o przedwczesnej śmierci i opłakiwaniu młodej damy (w wieku 30 lat), o bólu jej matki, Elżbiety Lubomirskiej z Czartoryskich (1733/6-1816). Samą księżną marszałkową przywołują dwie podobizny: jedna z czasów bujnej młodości „błękitnej markizy” bawiącej na europejskich dworach, według dobrze znanego pierwowzoru Bacciarellego; inna przedstawia ją już jako posuniętą w latach czcigodną matronę, wychowującą w duchu patriotycznym swoje wnuki i kuzynów (wersja portretu E. Vigée-Lebrun).

Z powtórnego małżeństwa Jana Nepomucena (1761-1815) z Konstancją Potocką (1781-1852), córką Stanisława Szczęsnego z Tulczyna i Józefy Amelii z Mniszchów, przyszło na świat troje dzieci, ale nie są one reprezentowane w omawianych zbiorach. Z tego pokolenia jest notowana dość nieporadnie malowana miniatura córki brata Jana z Uładówki, Seweryny 1^o v. Sobańskiej 2^o v. hr. Colloredo (Min.469) i jej syna z pierwszego małżeństwa Artura

Sobańskiego, który zmarł przedwcześnie w wieku lat 16 i jako ostatni potomek zamyka tę część historii rodziny. Piękny rysunek modnego wiedeńskiego artysty Jana Nepomucena Endera ukazuje twarzyczkę smutnego chłopca o regularnych rysach i poważnym spojrzeniu dużych oczu.

Nową epokę w dziejach rodu otwierają Alfred Wojciech (1786–1862) i Artur Stanisław (1787–1832), dzieci *Jasia z Maroka* i *pięknej Julii* z Łańcuta, przekazując potomnym bogatą galerię miniaturowych portretów pierwszej połowy XIX wieku. Alfred I (Min. 457) jest założycielem ordynacji łańcuckiej, a jego młodszy brat, Artur, związał tę gałąź rodu z siedzibą w Krzeszowicach (gruntownie ją przerobił i wyposażył). Zakupił też pałac „Pod Baranami” w Krakowie – niezwykle miejsce towarzyskich spotkań elity – skąd zresztą pochodzą w większości omawiane tu obiekty. Obydwaj bracia byli znaczącymi postaciami swoich czasów w Galicji. Artur (Min.383, Min.387, Min.389, Min.458, Min.461) uważany za ideał męskiej urody, wdzięku i brawury, wykazał się niezwykłą odwagą w czasie kampanii napoleońskiej i odwrotu spod Moskwy, być może dlatego w zbiorach rodzinnych znalazł się portrecik Cesarza Francuzów pędzla samego Jean-Baptiste’a Isabey’a (Min.402), a także księcia Józefa Poniatowskiego (J. Grassiego, Min.476) i pani de Vauban (Min.421, Min.442).

Po bardzo urozmaiconym życiu towarzyskim *bel Arthur* ustatkował się i poślubił urodziwą Zofię z Branickich (1790–1879) (Min.478, Min.477, Min.471, Min.444, Min.416) z Białej Cerkwi, w przyszłości filantropkę i powszechnie szanowaną damę (w domu rodzinnym zwaną pieśczośliwie *Sophinette*), córkę przebogatego targowiczana Franciszka Ksawerego i dużo młodszej od niego „pani Aleksandry” z Engelhardtów (zachowała się nie tylko miniatura hetmanowej z czasów młodości (Min.448), ale i jej siostry Katarzyny (Min.435), 1° v. hrabiny Wasiliewny Skawrońskiej, 2° v. hr. Litty, 3° v. księżnej Bagration). Obiekt o numerze Min.445, to jedyny notowany portret przedstawiający hetmana w starszym wieku, pędzla nieznanego z imienia malarza Edmonta; drugi – oznaczony jako Min.430 – również nieznanego autorstwa, precyzyjnie namalowany w tonacji niebiesko-zielono-szarej, przedstawia wyjątkową w swoim rodzaju scenkę ukazującą oboje rodziców siedzących w parku na ławeczce i dzieci zajęte zabawą.

Państwo młodzi, Artur i Zofia Potoccy z Krzeszowic stanowili bardzo sympatyczną parę, jak wynika ze wspomnień Ksawerego

Preka. Lubili się też portretować u wybitnych artystów. W czasie podróży poślubnej zamówili w Paryżu sporo swoich wizerunków u znanych malarzy (Fr. Gerard, Fr. Millet, Fr. Sieurac), a kopie w miniaturze przesyłali rodzinie do oceny³. Można obserwować, jak się zmieniali wraz z upływem lat; począwszy od portretów młodego Artura w duchu romantyczno-byronowskim, z peleryną przerzuconą przez ramię (J. N. Endera, A. Briułowa), na tle palm i piramid (J. Heigel), który pozostał nadal atrakcyjnym gentelmanem choć o lekkich skłonnościach do tycia, aż na jego portrecie na łożu śmierci skończywszy.

Pełne wdzięku są podobizny Zofii, światowej damy w egrecie (namalowana przez Hummel de Bourdon), z córeczką Marią w ramionach (pędzla Fr. Millet) jej ukochanych sióstr: Elżbiety (Elizy Woroncow, jej męża księcia Michała, ciotki tego ostatniego, księżnej Daszkow z Woroncowów, ich dzieci) oraz Katarzyny 1^o v. Sanguszkowej Kowelskiej, 2^o v. Septymowej Potockiej z linii wilanowskiej (Min.392, Min.405, Min.413, Min.451, Min.452).

Ku wielkiej rozpaczyc Arturostwa, ze wszystkich czworga dzieci przeżył tylko Adam Józef, który w przyszłości poślubi piękną Katarzynę Branicką, córkę Władysława z Białej Cerkwi. Na wszelki wypadek, żeby po raz kolejny nie przeżywać tak strasznego dramatu, ich jedyny syn był wychowywany w łańcucie razem z kuzynem Alfredem II zwanym „Frusiem”. Urocze portreciki miniaturowe malowane przez takich mistrzów, jak Moritz Daffinger, Józef Sonntag, Franciszek Tępa i Emmanuel Peter, przekazują wierny zapis życia „Adala” od czasów niemowlęctwa (portrecik oprawiony w ramkę przypominającą czterolistną koniczynę), dzieciństwa (wizerunek kilkuletniego chłopczyka z zabawkami), w młodości, (jako młodego działacza galicyjskiego, któremu zresztą zawdzięczamy uratowanie Barbakanu i innych zabytków Krakowa), aż po czasy jego tułaczki, egzotycznych podróży, zwątpienia (po pobycie w więzieniu) widocznego na bladej i zmęczonej twarzy Adama w fezie na głowie (pędzla Fr. Tępy).

Ze względu na bliskie więzi rodzinne nie zabrakło wizerunków z linii wilanowskiej, Aleksandry Guciovej Potockiej (Min.432), której teściami byli Aleksandra z Lubomirskich z Łańcuta (Min.388), siostra Julii, a żona Stanisława Kostki oraz z linii tulczyńskiej.

³ B. Wernichowska, *Kardy i kokardy*, Kraków 2009, s. 20–21.

Szczególnie ciekawa jest miniatura przedstawiająca drugą żonę targowiczana Stanisława Szczęsnego Potockiego z Tulczyna (Min.703), „panią Józefę” (Amelię z Mniszchów – Min.472; ich syna Włodzimierza – Min.704). Tondo w tonacji sepii (może to tylko szkic gwaszem?), niewykluczone, że pędzla samego J. Ch. Lampiego Starszego według jego własnej kompozycji, zwraca uwagę tak samo, jak wysublimowane portrety wspomnianej Katarzyny z Branickich 1° u. Sanguszkowej-Kowelskiej 2° u. Septymowej Potockiej (Min.362), jej synka Mieczysława Sanguszki (Min.440, Min.460) z rączkami złożonymi do modlitwy lub pośród chmur na tle nieba (żył tylko 6 lat), jej ojca – Władysława Branickiego, przedstawionego jako dziecko z bukiecikiem róż w ogrodzie (Min.453), a potem już o wiele lat później siedzącego w fotelu i palącego cygaro (Min.422), jego żony – słynnej pani Róży już we wdowim czepku (Min.395), córek: Elizy (Elżbiety) – nieocenionej żony (Min.459, Min.379) poety Zygmunta Krasińskiego (Min.394) i Sophie – księżnej Odescalchi (Min.382), gdzie obie panie ukazane są na znakomitych rysunkach gwaszem i akwarelą Pietro de Rossi (nadwornego malarza rosyjskiego dworu cesarskiego).

W następnym pokoleniu miniatury odeszły w niepamięć; zamawiano portrety olejne albo wykonywano fotografie i one dopełniają obrazu całości.

Ten w jakże skrótovej formie zasygnalizowany zbiór wizerunków, wpisany w różne gałęzie i odnogi drzewa genealogicznego Pilawitów (Pilawa Srebrna), pozwala wychwycić skomplikowane relacje rodzinne, dzięki czemu poszczególne postacie stają się jakby realne. Ich losy zaczynają się ze sobą łączyć w sensowną całość w kontekście historii Polski i jednostkowych barwnych życiorysów.

Obiekty są niezwykle różnorodne pod względem artystycznym i chociaż przeważają dzieła wybitnych twórców europejskich, w tym i polskich, to nic nie odbiera uroku pracom amatorskim.

Dopełnienie tych rozważań stanowi kolekcja miniatur książąt Czartoryskich z Gołuchowa. W wieku osiemnastym oba rody, chociaż z przeciwnych obozów politycznych – „kontuszowych” i „frakowych”, były blisko ze sobą spokrewnione; księżna marszałkowa Elżbieta Lubomirska z Czartoryskich zadbała, aby swoje trzy córki: Julię, Aleksandrę i Izabelę wydać za młodych Potockich (Jana Nepomucena, Stanisława Kostkę i Ignacego,

Min.700), zapewniając sobie tym samym wpływ na losy kraju i rodziny. Zresztą Potoccy byli wtedy bardzo rozgałęzieni i dzielili się na kilka znaczących linii, podczas gdy Czartoryscy po Michale Jerzym (zm. 1662) – jedynie na dwie: na Klewaniu i na Korcu. Tej pierwszej dotyczą miniatury przejęte przez Niemców w roku 1941, którzy po zabraniu najcenniejszych obiektów, częściowo zdeponowali je w Muzeum Narodowym w Warszawie. Niestety, tylko 42 portreciki z około setki przetrwały w Muzeum kataklizm drugiej wojny światowej. Dramatyczne dzieje kolekcji badały ostatnio M. Kuhnke (2003) i A. Łuczak (2008, 2009), ale sama kolekcja zasługuje na osobną obszerną publikację⁴.

Trudno jednoznacznie oddzielić zbiory tzw. osobiste od ordynackich, chociaż skrzynie były opisane. Pierwotnie każdy przedmiot posiadał niewielki kwadratowy papierowy numer w kolorze zielonym lub różowym, przyklejony delikatnie na odwrocie (M. Kuhnke), a odnoszący się do spisu inwentarzowego wykonanego tuż przed wybuchem wojny przez heroicznego kustosa Nikodema Pajzderskiego (1882–1940). Cyferki te niestety podpadały i zachowało się tylko kilka. Miniatury przedstawiają bardzo wysoki poziom artystyczny, wiele z nich należy wiązać ze szkołą francuską, na początku XIX wieku część obiektów zyskała nowe jednolite mosiężne złożone profilowane oprawy z charakterystycznym szafirowym otokiem z emalii, wykonane w paryskiej pracowni.

Najstarsze pokolenie z linii na Klewaniu reprezentowane jest przez niezwyklej urody portreciki z połowy wieku osiemnastego. Należą do nich wizerunki szarmanckiego księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego (1734-1823), generała ziem podolskich, w uniformie komendanta Szkoły Rycerskiej (kopia Wincentego Lesseura wg J. Grassiego, Min.403), później w mundurze feldmarszałka austriackiego korpusu Szlachty galicyjskiej (1807, pędzla Karola d’Auvigny, Min.528; dzieło nieznanego artysty Min.487).

Pełen uroku jest też całopostaciowy wizerunek młodziutkiej małżonki, Izabelli z Flemingów „matki Spartanki” (1746-1835) w błękitnym kontusiku (autorstwa Daniela Chodowieckiego? Min.488), ukochanej siostry księcia Adama Elżbiety – księżnej

⁴ Por. M. Kuhnke, *Gołuchów. Historia stworzenia i rozproszenia kolekcji*, „Cenne, bezcenne utracone” 2003, nr 1/2 (37/38) oraz A. Łuczak, *Wojenne losy wielkiej trójki*, „Wiedza i życie” 2009, nr 1, s. 56–61; *Wojenne losy kolekcji*, „Wiedza i życie” 2008, nr 3, s. 12–17.

marszałkowej Stanisławowej Lubomirskiej (1733/36-1818) z Łańcuta jako starszej damy („Aspazji”) w białym czepku według Vigèe Lebrun, w kompozycji Carla Hummela de Bourdon ze zbiorów Ossolineum (Min.524), czy też portrety teścia generała ziem podolskich, Jerzego Detloffa Fleminga, (1699-1771) (Min.522; olej na blasze, datowanie sporne – czy na pewno ok. 1750 r, a może to jest XIX-wieczna kopia?) oraz jego córki Izabelli Czartoryskiej, namalowane według znanych obrazów olejnych pędzla Alexandra Roslin (Min.523).

Z czworga dzieci Adamostwa Czartoryskich nie sposób pominąć: podwójnego portretu (Min.489) młodych pańienek: Marii, późniejszej Ludwikowej księżnej Wirtemberskiej (Min.485, destrukcja) i Zofii, w przyszłości Stanisławowej hr. Zamoyskiej z Zamościa, którą możemy podziwiać jako Psyche, pędzla W. Lesseura (Min.491), a także wizerunku wybitnego przedstawiciela rodu, Adama Jerzego dobywającego szpady, w kostiumie polskim (strój balowy?) stylizowanym *à la Henri IV*, (dzieło anonimowe, może szkoła francuska, Min.486) i Konstantego Adama, wytwornego gentelmana, świetnie zarządzającego swoimi dobrami, portretu malowanego przez samego Jean-Baptiste’a Augustina (Min.492). Dwaj ostatni Czartoryscy zapoczątkowali nowe gałęzie tego domu.

Starszy brat poślubił młodzieńką i uroczą Annę Zofię Sapieżankę, siostrę Leona, dzięki czemu kolekcja wzbogaciła się o portreciki dziecięce: obydwójga rodzeństwa na tle chmur, pędzla nienotowanego i nieznanego z imienia Béchanda (Min.502), oraz Anny – z krótko obciętej jak u chłopca włosami – może po przebytej chorobie? – autorstwa Daniela Saint, ucznia J.-B. Isabeya (Min.502), miniaturzysty o zacięciu psychologicznym. Widzimy zresztą jak Anna zmieniała się wraz z latami: podlotek (Min.506), młoda dziewczyna (Min.508) i wytworna dama w pięknej sukni i z wysoko upiętymi włosami (Min.504). Jej dziadkiem był Józef Sapieha-Kodeński, krajczy wielki litewski i regimentarz konfederacji barskiej (jedna z najpiękniejszych miniatur w tej kolekcji to portret Józefa w zbroi na tle pałacowego wnętrza, autorstwa Salomona Bayersdorfa ze Strasburga, Min.501), a babką – godna podziwu Teofila Strzeżysława z Jabłonowskich (pełna wdzięku w wysokim szynionie typu *le pouf* ze stroikiem, ubrana w błękitny kabacik obszyty futrem, w kostiumie tzw. polskim, autor nieokreślony, Min.500). W zbiorach gołuchowskich znalazły się portrety Stanisława Leszczyńskiego (całopostaciowy, według Carla van Loo,

Min.499), Marii Leszczyńskiej jako Ateny, pędzla Berzantiego (Min.497) i króla Ludwika XV (Min.495). Trudno określić, czy należy je łączyć z Jabłonowskimi, zwolennikami króla Polski i księcia Lotaryngii Stanisława.

Syn Józefa i Teofili Strzeżysławy z Sapiehów, Aleksander Antoni (1773-1812), poślubił Annę z Zamoyskich (1779-1859), córkę kanderza Andrzeja z Zamościa, którego przedstawia wizerunek według pastelu L. Marteau (Min.507) i Konstancji z Czartoryskich, sportretowanej we wspianiałym czepku ze spiętrzonych koronek z kokardą na wysokiej pudrowanej peruce i z małym jamniczkiem w ramionach (Min.505). Obydwie miniatury, malowane techniką pointylistyczną w tonacji błękitnej, reprezentują wysoki poziom artystyczny. Książę Aleksander Antoni, ojciec wspomnianych już Anny i Leona, był postacią nietuzinkową (portret namalowany przez Josepha Augustina Desarnoda, Min.509) – adiutant cesarza Napoleona I, przyrodnik, geolog, mecenas, podróżnik i polityk, autor *Mineralogii*, podręcznika chemii nieorganicznej oraz *Mineralogii polskiej*, a może i szpieg, zginął na polowaniu w nie do końca wyjaśnionych okolicznościach⁵.

Orientację w skomplikowanych powiązaniach rodzinnych ułatwia publikacja autorstwa E. Sapiehy i M. Kałamajskiej-Saeed, w której drzewo genealogiczne Sapiehów zostało przedstawione w formie wizualizowanej w dwóch wspianiałych opracowaniach, jedynych tego rodzaju pozycjach bibliograficznych na naszym rynku wydawniczym⁶.

Gałąź Adama Jerzego Czartoryskiego z linii na Klewaniu i Żukowie kończy się na Adamie Karolu (ur. 1940), który na razie nie doczekał się męskiego potomka.

Cofając się w czasie do wieku osiemnastego i dziewiętnastego, należy wspomnieć o wnuku księstwa Adamostwa Czartoryskich (syn Marii Wirtemberskiej), niesławnej pamięci Adamie Wirtemberskim, który został przedstawiony na dwóch miniaturach: raz jako mały, uroczy chłopiec (*à la* Orlątko), z przynoszącym ponoć szczęście wieńcem laurowym na ramionach, pędzla samego J-B. Isabeya (Min.490), a potem jako młodzieniec w mundurze rosyjskim autorstwa niezrównanego Domenica Bossiego (Min.493), artysty

⁵ J. Skowronek, *Z magnackiego gniazda do napoleońskiego wywiadu. Aleksander Sapieha*, Warszawa 1992.

⁶ E. Sapieha, M. Kałamajska-Saeed, *Dom Sapieżyński*, Warszawa 1995, 2008.

włoskiego, który największą karierę zrobił w Hamburgu i na dworze w Petersburgu. Taka sama miniatura, różniąca się tylko w partii włosów, była oferowana 6 lipca 2005 roku na licytacji w domu aukcyjnym Christie's.

Gałąź młodszego brata, Konstantego Adama (zm. 1860), jest związana z jego dwoma małżeństwami, pierwszym z Anielą z Radziwiłłów (Min.494), przedwcześnie zmarłą w połogu córką Heleny z Przeździeckich, i jego powtórny ożenkiem z Marią Dzierżanowską, piękną wychowanicą księżnej generałowej podolskiej z Puław; ich córka Maria Zuzanna (Min.520) poślubiła hrabiego Achille'a de la Roche-Pouchina. Akwarela nieznanego artysty malującego w stylu J.N. Endera nie oddaje w pełni jej urody i wdzięku, ale za to podkreśla szczegóły modnego ubioru i uczesania z lat czterdziestych XIX wieku.

To pokolenie jest ostatnim przedstawionym na miniaturach portretowych, dlatego też Izabelę (Elżbietę) Czartoryską (1830-1899), zwaną Izą, po mężu Janową Działyńską możemy oglądać już na podmalowanej fotografii (Min.515). Izabela – filantropka i malarka-amatorka zamyka nasz pokaz. Pod każdym względem godna szacunku, nie była jednak szczęśliwa w małżeństwie, za to udzielała się społecznie. Z jej osobą wiążemy rozmaite fundacje na rzecz kultury, to ona doprowadziła do odremontowania i powiększenia zamku w Gołuchowie, dawnej siedziby Leszczyńskich, oraz przystosowała go na pomieszczenie dla zbiorów muzealnych ordynacji, z której pochodzą prezentowane powyżej obiekty. Działyńscy nie mieli potomstwa, a kolekcja pozostała w rodzinie Czartoryskich do 1940 r.

Autorka niniejszego eseju zdaje sobie sprawę, że bez porównania i zestawienia materiału ilustracyjnego z tablicami genealogicznymi tekst jest niezbyt czytelny, ale wierzy, że zachęci tym samym czytelnika do własnych poszukiwań i dociekań, odkrywania coraz bardziej oddalających się w przeszłość postaci i faktów historycznych. Jednocześnie nie ma wątpliwości, że prawie każda miniatura wymaga osobnego opracowania i pogłębionych badań, a całość zasługuje na bardziej wnikliwe studium przedmiotu. Wspomniane wizerunki znane są z licznych kopii i wersji przewijających się przez różne spowinowaczone ze sobą rody, wiele kwestii pozostaje nadal bez odpowiedzi, a inne wymagają doprecyzowania.

Literatura:

Cholewianka-Kruszyńska A., *Piękna i dobra. Opowieść o Zofii z Czartoryskich Zamoyskiej*, Muzeum Zamoyskich w Kozłowie 2008.

Cholewianka-Kruszyńska A., *Łańcuckie portrety Jana Potockiego*, „Spotkania z zabytkami”, 3-4 2011, s. 15-21.

Kuhnke M., *Gołuchów. Historia stworzenia i rozproszenia kolekcji*, „Cenne, bezcenne utracone” styczeń/kwiecień 2003, nr 1/2 (37/38).

Kuhnke M., *Przyczynek do historii wojennych grabieży dzieł sztuki w Polsce*, <http://www.zabytki.pl/.../straty/wstep.html>, 10.02.2011.

Łuczak A., *Wojenne losy wielkiej trójki*, „Wiedza i życie” 2009, nr 1, s. 56-61.

Łuczak A., *Wojenne losy kolekcji*, „Wiedza i życie” 2008, nr 3, s. 12-17.

Mycielski J., Wasilewski S., *Portrety polskie Elżbiety Vigee-Lebrun 1755-1842*, Lwów-Poznań 1928.

Pauszer-Klonowska G., *Pani na Puławach*, Warszawa 2010.

Prek K., *Czasy i ludzie*, Wrocław 1959.

Sapieha E., Kałamajska-Saeed M., *Dom Sapieżyński*, Warszawa 1995, 2008.

Ród Potockich w odmęcie historii (XVII-XX w.), red. Z. Janeczek, wyd. II, Katowice 2010.

Skowronek J., *Z magnackiego gniazda do napoleońskiego wywiadu. Aleksander Sapieha*, Warszawa 1992.

Wasylewski S., *Portrety pan wytwornych*, Lwów-Warszawa 1924.

Wernichowska B., *Kardy i kokardy*, Kraków 2009.

MONIKA OCHNIO

Muzeum Narodowe w Warszawie

mochnio@mnw.art.pl

Osiemnastowieczne sposoby pojmowania historii na przykładach dwóch galerii portretowych w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie, radziwiłłowskiej z Nieświeża i sapieżyńskiej z Dereczyna

Na wstępie muszę usprawiedliwić zmianę pierwotnego tytułu niniejszego wystąpienia, który brzmiał: *Osiemnastowieczne przykłady „katalogowania” wiedzy w rezydencjach magnackich na kresach. Prowincjonalne Cabinets des hommes illustres*. W trakcie jego opracowywania zdałam sobie sprawę, że tytuł ten jest zbyt szeroki w stosunku do faktów, które mogę przedstawić na przykładzie dwóch tylko galerii portretowych, a nadto, że dotyczą one bardziej pojmowania historii przez warstwę „oświecone” polskiej arystokracji kresowej niż jej porządkowania.

Opracowując katalogi dwóch osiemnastowiecznych kolekcji w zbiorach MNW – portretów Radziwiłłów z Nieświeża i portretów osobistości z Dereczyna – zetknęłam się z dwoma zjawiskami odzwierciedlającymi XVIII-wieczny stosunek do historii. Pierwsze to swobodne posługiwanie się przekazami obrazowymi dla stworzenia panteonu rodziny na przykładzie galerii portretów Radziwiłłów, drugie to zakorzeniona świadomość europejskiego dziedzictwa i jego antycznych korzeni (w przypadku zespołu portretów z Dereczyna).

W MNW znajdują się obecnie 63 portrety Radziwiłłów, z liczącego początkowo 165 wizerunków zespołu nazywanego przez historyków sztuki umownie „w wieńcu laurowym”. Nazwa ta pochodzi od wieńca laurowego, stanowiącego jeden z elementów kompozycji powtarzającej się we wszystkich obrazach; w każdym wieniec wsparty jest na grzbiecie czarnego orła w mitrze książęcej, trzymającego w dziobie herb, a w szponach wstęgę z inskrypcją określającą osobę portretowaną. Owo dekoracyjne obramienie podnosi rangę osoby portretowanej, w dworny sposób informując, kogo wyobraża wizerunek. Omawiana galeria portretowa Radziwiłłów, zawierająca podobizny członków rodu od mitycznych protoplastów (Woyszunda i Eudoksji) po żyjących w 1. połowie XVIII wieku, powstała w latach 1730–1733 na zamówienie Anny

Katarzyny z Sanguszków Radziwiłłowej (1676–1746)¹. Nie ma w tej grupie obrazów wcześniejszych, dostosowanych dla potrzeb zespołu, jak przypuszczano jeszcze w latach siedemdziesiątych XX wieku². Interesujące jest, w jaki sposób znaleziono wyobrażenia wszystkich ważnych osób. Większość portretów wzorowano na namalowanych wcześniej oryginalnych wizerunkach³, natomiast gdy ich nie było, posłużono się dwoma źródłami: zespołem rysunkowych portretów Radziwiłłów, wykonanych zapewne przed 1655 r. dla Bogusława Radziwiłła⁴ oraz miedziorytami wyobrażającymi bankierski ród Fuggerów⁵. Wizerunki Fuggerów był to zbiór miedziorytów wykonanych w początku XVII wieku przez Domenicusa Custosa (1550–1612) wydawanych w Antwerpii, po raz pierwszy w roku 1593⁶, kolejne w latach 1618⁷, 1619⁸, 1620⁹. Nie udało się ustalić, z którego z tych wydań korzystała fundatorka serii „w wieńcu laurowym”. W zbiorach MNW znajduje się natomiast publikacja tych miedziorytów z roku 1754¹⁰. Charakterystyczne, że posługując się wizerunkami Fuggerów, dobierano je tak, by daty życia osoby wyobrażonej chronologicznie odpowiadały datom życia Radziwiłła, którego miano umieścić w rodzinnej galerii „w wieńcu laurowym”¹¹.

¹ W. Karkucińska, *Anna z Sanguszków Radziwiłłowa 1676–1746. Działalność gospodarcza i mecenat*, Warszawa 2000, s. 123.

² Podczas przeprowadzonych wówczas konserwacji rygorystycznie usunięto przemalówki w poszukiwaniu XVII-wiecznych portretów, przez co bezpowrotnie zniszczono ślady dziewiętnastowiecznej konserwacji przeprowadzonej przez W. Gumińskiego, wraz z rekonstruowanymi przez niego napisami.

³ Najlepszym przykładem może być tu portret Janusza Radziwiłła (nr inw. MP 4627) wg reprezentacyjnego obrazu autorstwa Daniela Schulza, obecnie w zbiorach Białoruskiego Muzeum Sztuki w Mińsku, nr inw. 3Ж-144.

⁴ Obecnie 43 rysunki znajdują się w zbiorach petersburskiego Ermitażu. Opublikowała je litewska badaczka Laima Šinkūnaitė, *XVIIa . Radvilų portretai*, Kaunas 1993.

⁵ W. Karkucińska, *Anna z Sanguszków...*, op. cit., s. 122–123.

⁶ *Fuggerorum et Fuggerarum quae in familiae natae etc. aere expressae imagines Dominicus Custodis Ant. Totius operis delineator et sculptor*, Augsburg 1593.

⁷ Z udziałem miedziorytów wykonanych przez Wolfganga Kiliانا (1581–1662), pasierba i ucznia D. Custosa

⁸ Dodatkowo z miedziorytami Wolfganga Kiliانا i jego brata Lucasa (1579–1637).

⁹ *Confratete Der Herrn Fugger und Frauen Fuggerin Anno MDCXX*.

¹⁰ Ulm 1754. Zbiór muzealny jest niepełny i składa się z miedziorytów z różnych wydań.

¹¹ Na miedziorytach przedstawiających panie z rodu Fuggerów wzorowano całkowicie siedem radziwiłłowskich wizerunków kobiecych: Anny Radziwiłłówny Kieżgajłowej (ca. 1512–1554), nr inw. MP 4425; Zofii Anny z Radziwiłłów Monwidowej (żyjącej w 1. połowie XVI wieku), nr inw. 4429; Zofii Anny z Radziwiłłów de Somlio (postaci imaginowanej, rzekomo babki króla Stefana

Fakt, że Fuggerowie byli mieszczanami, znacznie niżej usytuowanymi w hierarchii społecznej od tytułowanych książąt Świętego Cesarstwa Rzymskiego, jakimi byli Radziwiłłowie od roku 1518¹², nie miał najwidoczniej zbytniego znaczenia.

W ten sposób Radziwiłłówny i Radziwiłłowe, o nieznanym przedtem fizjonomiach, żyjące od XVI do początku XVII wieku, zyskały rysy i stroje pań z bankierskiego rodu Fuggerów. Pewną bezradność malarzy, mających do dyspozycji czarno-białe grafiki, zdradza często kontrastowa kolorystyka ubiorów, niemająca analogii w oryginalnych wizerunkach z XVI i początku XVII wieku.

W swobodzie, z jaką tworzone w XVIII wieku imaginowane oblicza radziwiłłowskich antenatek, odbija się, charakterystyczne dla okresu przed Oświeceniem, zamiłowanie dla historii bajeczno-mitycznej, której dopiero krytyczne badania historii Polski Adama Naruszewicza (1733–1796) miały przynieść kres. Ten sposób pojmowania historii własnej rodziny nie był wówczas niczym rzadkim. Wcześniej niż radziwiłłowskie, bo w 1709 r., powstały imaginowane portrety antenatów Sapiechów do galerii w kościele w Kodniu, ufundowanej przez kanclerza wielkiego litewskiego Jana Fryderyka Sapiechę (1680–1751)¹³. Był on zięciem Anny Katarzyny z Sanguszków Radziwiłłowej, ich korespondencja powala przypuszczać, że liczyła się z jego zdaniem. W malarstwie portretowym dopiero w latach osiemdziesiątych XVIII wieku Marcello Bacciarelli (1731–1818), malując cykl wizerunków sławnych Polaków, opierał się już na wiarygodnych przekazach ikonograficznych¹⁴.

Batorego) nr inw. 4443; Zofii z Radziwiłłów (?–1613) 1. voto Chodkiewiczowej, 2. voto Dorohostajskiej, nr inw. 4452; Katarzyny z Radziwiłłów Hlebowiczowej (1613–1672) nr inw. 4453; Elżbiety Anny z Radziwiłłów księżnej Holszańskiej (żyjącej w 1. połowie XVI wieku) nr inw. MP 4464; Katarzyny Anny z Sobków Radziwiłłowej (?–1578) nr inw. 4489.

¹² W 1518 r. Maksymilian I Habsburg nadał tytuł Księcia Świętego Cesarstwa Rzymskiego (Princeps Sacri Romani Imperii) na Goniadzu i Medelach – Mikołajowi Radziwiłłowi (1470–1521); po raz drugi w roku 1546 Karol V Habsburg – Mikołajowi Radziwiłłowi „Rudemu” (1512–1584) na dobrach Birze i Dubinki, S. Górzyński, W. Piwkowski, V. Urbaniak, T. Zielińska, *Radziwiłłowie herbu Trąby* (katalog wystawy Naczelnej Dyrekcji Archiwów Państwowych i Archiwum Głównego Akt dawnych), Warszawa 1996, s. 46–47

¹³ M. Kałamajska-Saeed, *Genealogia przez obrazy. Barokowa ikonografia rodu Sapiechów na tle staropolskich galerii portretowych*, Warszawa 2006, s. 661–662.

¹⁴ A. Chyczewska, *Marcello Bacciarelli 1731–1818*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 81.

Zupełnie innym celom miał służyć zespół portretów słynnych osobistości pochodzący z sapieżyńskiego Dereczyna. W Muzeum Narodowym znajdują się 72 wizerunki, których pierwotnie musiało być przynajmniej 300, o czym poniżej. Są to wyobrażenia osobistości ze świata antycznego greckiego i rzymskiego oraz nowożytnej Europy. W tej ostatniej grupie najliczniejsze są wizerunki Polaków (24) oraz Francuzów (14). Obrazki są ujednolicone rozmiarami (malowane na deseczkach, każda 17,5 x 14 cm) i jednakowo oprawne w czarne, proste ramki ze złożonymi inskrypcjami na dolnej listwie¹⁵. Dokładny spis wszystkich przedstawionych w zespole dereczyńskim postaci umieszczony jest we wspomnianym wcześniej artykule *Portrety z Dereczyna*¹⁶. Udało się odnaleźć pierwotne przedstawienie tego zespołu w trzech źródłach graficznych. Podstawowym źródłem ikonograficznym dla portretów z Dereczyna była francuska XVI-wieczna księga *Les vrais portraits et vies des hommes illustres Grecz, Latin et Payen, recueillez de leur tableau livres, medallés antiques et modernes*, par André Thevet, Paris 1584¹⁷. Zawierała ona biogramy i podobizny słynnych mężów i trzech niewiast Artemisii, Sapho i Joanny d'Arc. Oprócz wzorów z wymienionej księgi zespół dereczyński rozszerzono o wizerunki słynnych Francuzów, żyjących w XVI i XVII wieku, takich jak minister króla Henryka IV Maksymilian Sully de Béthune (1560–1641), kardynał Armand du Plessis de Richelieu (1585–1642), kanclerz Pierre Ségnier (1588–1672), marszałek Henri de la Tour d'Auvergne, wicehrabia de Turenne (1611–1675), słynny wódz

¹⁵ Niestety, duża część napisów nie zachowała się. Noszą je wizerunki: Karola Wielkiego (MP 4027), Jana III Sobieskiego (MP 4032), T. More'a (MP 4035), P. Séguiera (MP 4038), J. Frundsberga (napis: „Skanderberk”, MP 4042); S. Jabłonowskiego (MP 4043), R. de Biraque (MP 4044), H. de Turenne'a (MP 4048), F. de Guise'a (MP 4050), Archimedes (MP 4056), Murada III (napis: „Machomet”, MP 4062), Schwartza (MP 4069), Barbarosy Hayreddin Pasy (MP 4070), Sebastiana I (MP 4071), M. Sully de Bethune'a (MP 4072), J. Zamoyskiego (MP 4074), P. Bayarda (MP 4075), Moliere'a (MP 4076), J. Ossolińskiego (MP 4079), Fryderyka II (MP 4081), F. de Montmorency Luxemburg (MP 4083), Konstantego XI Paleologa (MP 4084), M.T. Cicerona (MP 4088), Mehmeda III (napis: „Soliman”, MP 4089); M. Kazanowskiego (MP 4090), Sapho (MP 4092), A. du Plessis de Richelieu (MP 4094).

¹⁶ M. Ochnio, *Portrety z Dereczyna w Muzeum Narodowym w Warszawie. Amicissima. Studia Magdalena Piwocka oblata*, Kraków 2010, s. 411–418.

¹⁷ Publikacja ta, w trzech księgach, znajduje się obecnie w Boston Public Library, dostępna jest w internecie pod adresami: <http://www.archive.org/details/lesvraispourtrai01thetv; i odpowiednio dla pozostałych ksiąg: ...02thetv, ...03thetv, 8.07.2011>

Ludwik II zwany Wielkim Kondeuszem (1621–1686), marszałek François Henri de Montmorency książę Luxemburg (1628–1695) oraz komediopisarz Jean-Baptiste Poquelin (1622–1673) zwany Moliere. Dereczyńskie portrety osobistości francuskich namalowano, wzorując je na miedziorytach dwóch doskonałych sztycharzy z czasów panowania Ludwika XIV: Gerarda Edelincka (1640–1707) i Roberta Nanteuil'a (1631–1678).

Najliczniejszą w zespole grupę przedstawień Polaków, zawierającą 24 portrety, oparto w większości¹⁸ na miedziorytach Jeremiasza Falcka (ca. 1610-1677) i Wilhelma Hondiusa (po 1597-przed 1660)¹⁹, działających w Gdańsku.

Tego rodzaju *Cabinet des hommes illustres* złożony z obrazów, nie z grafik, był w Polsce rzadkością. Wiadomo, że zespół XVI-wiecznych fresków przedstawiających królów, cesarzy i papieży zdobił ściany zamku w Krasieczynie²⁰.

Odnalezienie wzorów graficznych dla serii portretów sławnych postaci rzuca trochę światła na osobę fundatora, który musiał dysponować zasobną biblioteką, gdzie znajdowała się XVI-wieczna księga Theveta, a także zbiorami pierwszorzędnych XVII-wiecznych miedziorytów francuskich i polskich. Obrazki dereczyńskie jednak nie są najwyższej jakości, co uwidacznia się w porównaniu ich z wysokiej klasy pierwowzorami. O ile te oparte na małych miedziorytach z księgi Theveta są zupełnie poprawne, o tyle portrety Polaków i Francuzów, namalowane według grafik dużych formatów – wydają się nieco nieporadne, opracowane bez dokładnego odtworzenia szczegółów. Jak się wydaje, nie jakość malarstwa, ale historia związana z każdą z ukazanych postaci miała w tym zespole portretowym większe znaczenie. Szukając początkowo fundatora tej serii, wskazałam Jana Fryderyka Sapiechę (1680–1751), który rozpoczął swoją karierę na francuskim dworze

¹⁸ Za wyjątkiem wyobrażeń: kardynała Stanisława Hozjusza, którego portret zawierała księga Theveta (III, s. 168), oraz obrazów wzorowanych na wcześniejszych portretach olejnych, kanderza J. Zamoyskiego, hetmana S. Żółkiewskiego, hetmana J.K. Chodkiewicza, koniuszego K. Zbaraskiego, hetmanów S. Koniecpolskiego i S. Jabłonowskiego i króla Stanisława Leszczyńskiego. Nie udało się odnaleźć bezpośrednich wzorów do portretów: Leona (?) Wiśniowieckiego, hetmana S. Czarnieckiego, wojewody poznańskiego K. Opalińskiego oraz króla Jana III Sobieskiego.

¹⁹ M. Ochnio, *Portrety z Dereczyna...*, op. cit., s. 407–419.

²⁰ *Słownik Geograficzny Królestwa Polskiego*, T. IV, Warszawa 1883, s. 613.

Stanisława Leszczyńskiego²¹, jednak nie znajduje to potwierdzenia w faktach z jego biografii. Można raczej przypuszczać, że zespół portretów powstał na zamówienie Aleksandra Sapiehy (1730–1793), hetmana polnego litewskiego, kanclerza wielkiego litewskiego i marszałka konfederacji targowickiej na Litwie. On to bowiem wybudował w Dereczynie „dom obszerny, przeznaczając go na zakład naukowy dla trzydziestu synów zasłużonych wojskowych”²², on też wydał w 1770 w Wilnie swój przekład mów Cycerona „dla pożytku szlacheckiej młodzi w konwicie dereczyńskim uczącej się”²³. Niestety, brak bliższych danych o tym zakładzie naukowym. Uznanie Aleksandra Sapiehy za fundatora pociąga za sobą zmianę datowania portretów dereczyńskich, z 1. połowy wieku XVIII, na lata „około 1770”. Średni (a nawet prowincjonalny) poziom malarski tych portretów utrudnia bowiem precyzyjne określenie czasu ich powstania. Natomiast dydaktyczny charakter tego zespołu usprawiedliwiałyby jego niedociągnięcia artystyczne.

Charakterystyczny jest dobór przedstawionych postaci, bo jak wspominałam, oprócz portretów wzorowanych na XVI-wiecznym kompendium Theveta, rozszerzono zespół o wizerunki osobistości z XVII i początku XVIII wieku²⁴: Francuzów (14), Polaków (24) oraz Turków (3). W Polsce tradycyjnie anty-tureckiej zaskakujące jest to uznanie złożone dwóm sułtanom²⁵ i dowódcy floty²⁶. Może się ono tłumaczyć przeznaczeniem zespołu dereczyńskiego jako pomocy w nauczaniu, w ramach którego wizerunki przedstawionych wojskowych i polityków miały zwrócić uwagę na ich faktyczne dokonania. Francuskie i tureckie wątki w programie ikonograficznym zespołu dereczyńskiego mogą też wskazywać, że jego autorowi nieobca była polityka francuska. Nie dziwi to

²¹ M. Ochnio, *Portrety z Dereczyna...*, op. cit., s. 410.

²² M. Federowski, *Wspomnienia o Świśtoczy, Dereczynie i Różanie Leona Potockiego podał do druku oraz przedmowę skreślił Michał Federowski*, „Kwartalnik Litewski”, R. I, T. 4, St. Petersburg, grudzień 1910, s. 135. Informację tę zawdzięczam dr Izabeli Wiercińskiej, za co składam jej serdeczne podziękowanie.

²³ *Polski Słownik Biograficzny*, T. XXXIV/4, z. 143, Wrocław–Warszawa–Kraków 1993, s. 568 (hasło *Sapieha Aleksander*, oprac. Z. Zielińska).

²⁴ Oczywiście fakt, że nie dysponujemy w MNW pełnym zespołem, każe zachować ostrożność w wyciąganiu wniosków co do programu omawianego *cabinet*.

²⁵ Portret Mehmeda III (1595–1603), nr inw. MP 4089; Portret Murada III (1574–1595) nr inw. MP 4062

²⁶ Portret Hajraddina Barbarossy (1478–1546) nr inw. MP 4070

w przypadku rodu Sapiehów, którzy, walcząc z królem Janem III Sobieskim, związali się z Francją²⁷.

Powstanie obu wzmiankowanych wyżej osiemnastowiecznych zespołów portretów cechowały zupełnie różne postawy wobec historii: radziwiłłowska galeria „w wieńcu laurowym”, mająca na celu udokumentowanie starożytności i świetnych koligacji tej rodziny, zawiera nie tylko wizerunki imaginowane, a dosłownie rzecz ujmując nieprawdziwe, do stworzenia których posłużyły przemyślnie dobrane wzory. Sapieżyński zespół słynnych osobistości opiera się na wzorach historycznych, a przynajmniej w wieku XVIII za takie uznawanych. Ogromna szkoda, że nie znamy go w całości, co pozwoliłoby na wnioskowanie o nauczaniu młodych szlachciców na Litwie w 2. połowie wieku XVIII.

²⁷ W. Konopczyński, *Dzieje Polski nowożytnej*, II, Warszawa 1986, s. 74, 77.

ANNA ŻAKIEWICZ

Muzeum Narodowe w Warszawie

azakiewicz@mnw.art.pl

Kompozycje astronomiczne Witkacego

Kompozycje astronomiczne to jeden z najciekawszych zespołów prac Witkacego związany z jedną z jego życiowych pasji, jaką była astronomia.

W latach 1917–1918, w czasie pobytu w Petersburgu, artysta stworzył oryginalny, malowany pastelami, cykl kompozycji astronomicznych, z którego do dziś zachowało się kilkanaście. Są to: *Liszka*, *Bliźniaki (Kastor i Polluks)* oraz *Kameleon* (w Muzeum Narodowym w Krakowie), *Antares w Skorpionie* i *Nova Aurigae* (w Muzeum Literatury w Warszawie), *Herkules z Lwem* (w Książnicy Szczecińskiej). W kolekcjach prywatnych znajdują się: *Kozioróg* (USA), *Kometa Encke*, *Algorab w Kruku*, *Wieloryb i Andromeda*, *Aldebaran i Hyady* (Warszawa). Skądinąd wiadomo, że istniały jeszcze kompozycje *Wodnik* (znana z fotografii) oraz *Plejady* i *Procyon*¹.

W liście do Władysława Natansona z października 1918 r., w sprawie zorganizowania wystawy prac przywiezionych z Rosji, Witkacy wymienia jeszcze pięć kompozycji: *D'Crucis (Krzyż Południowy)*, *Strzelca*, *Deneb w Łabędziu*, *Aorange (Nowa Zelandia)* i *Przeznaczenie*². Ponadto wiemy, że artysta namalował w Rosji wszystkie znaki Zodiaku³, z czego wynika, iż w ramach cyklu astronomicznego powstało jeszcze co najmniej osiem kompozycji, których losy pozostają nieznane.

Wszystkie zachowane kompozycje zostały wykonane barwnymi pastelami na kolorowych papierach, głównie niebieskich, ale występuje też fiolet, beż i brąz. *Antares w Skorpionie* jest datowany przez artystę na 1917 r., pozostałe prace – na 1918. *Aldebaran i Hyady* noszą datę 1920 – jest to z pewnością późniejsza wersja pierwotnej

¹ *Katalog I-szej wystawy Formistów Polskich*, Warszawa 1919, poz. 43 i 45.

² Zob. K. Puzyna, *Z korespondencji Stanisława Ignacego Witkiewicza*, „Pamiętnik Teatralny” 1961, z. 4, s. 505.

³ J. Witkiewiczowa, *Wspomnienia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu* (5), „Sprawy i Ludzie” 1985, nr 36, s. 10.

kompozycji wystawianej w 1919 r. Kompozycje przedstawiające gwiazdy w gwiazdozbiorach skomponowane są na podobnej zasadzie: postać ludzka spleciona ze zwierzęciem zawieszona jest na tle gwiazdzistego nieba wśród komet i mgławic spiralnych, przy czym gwiazdozbiory tzw. zwierzyńcowe symbolizuje oczywiście zwierzę; postać lub twarz ludzka to gwiazda. *Bliźniaki* Witkacy przedstawił jako dwóch przytulonych do siebie chłopców śpiących na unoszącej ich płataninie dwóch stworów o zdeformowanych ludzkich twarzach. *Aldebaran i Hyady* to fantastyczny łeb barana nad płataniną czterech postaci kobiecych, mitologicznych nimf-płaczek.

Charakterystyczne, że tematem wyżej wymienionych kompozycji są głównie najjaśniejsze gwiazdy gwiazdozbiorów. Algorab jest wprawdzie czwartą pod względem jasności gwiazdą, czyli deltą w Kruku, ale za to jedyną posiadającą nazwę. Gwiazdy Lisa, Kameleona, Strzelca i Koziorożca nie mają nazw, tylko oznaczenia literowe. Oczywiście, omawiane prace Witkacego są malarskimi fantazjami na tematy astronomiczne, niemniej jednak można dopatrzeć się pewnych zbieżności w sposobie ich skomponowania z rzeczywistym usytuowaniem gwiazd w obrębie gwiazdozbiorów. I tak – Kastor i Polluks znajdują się obok siebie, jakby „na szczycie” gwiazdozbioru Bliźniąt, Hyady to grupa gwiazd w bliskim sąsiedztwie Aldebarana, Algorab jest z trzech stron otoczony przez pozostałe gwiazdy Kruka. Gwiazdozbiory Lwa i Herkulesa sąsiadują ze sobą, podobnie jak konstelacje Wieloryba i Andromedy. Z pewnością Witkacy znał mapy nieba z przedstawieniami mitologicznych postaci i zwierząt, gdzie Herkules zabija lwa nemejskiego, a potwór morski Cetus (Wieloryb) na rozkaz boga mórz, Posejdona, miał pożreć Andromedę, córkę Cefeusza. Stare mapy nieba przedstawiają gwiazdozbiór Wieloryba jako potwora o rybim ogonie, z łapami uzbrojonymi w pazury i z rozwartą paszczą, co odpowiada wizji Witkacego. Z mitologii pochodzi też koncepcja kompozycji *Kozioróg*, jako że według Greków Koziorożec był synem Zeusa i kozy. Witkacy namalował go z zakręconym rogiem na głowie, z ręką miotającą pioruny, a ponadto – obdarzył własną twarzą. Natomiast nazwa Antares pochodzi od boga wojny, Aresa, co tłumaczy spiczasty hełm i „marsowy” wyraz twarzy postaci symbolizującej tę gwiazdę pierwszej wielkości, górującą znacznie nad „przylepionymi” do niej pozostałymi, dużo mniejszymi gwiazdami konstelacji Skorpiona, podobnie jak w kompozycji Witkacego.

Jeśli chodzi o pozostałe dwie zachowane kompozycje z 1918 r. – *Nova Aurigae* i *Kometę Encke*, to pierwsza z nich „przedstawia” gwiazdę nową w gwiazdozbiornie Woźnicy, która pojawiła się w 1892 r. i znikła osiem lat później. Opisują ją wszystkie publikacje astronomiczne przed pierwszą wojną światową, między innymi prace Marcina Ernsta, które Witkacy z pewnością znał: „Zmianom jasności nowej towarzyszyły nieustanne zmiany barwy. W chwili odkrycia barwa jej była ciemnosłomkowa, która w miarę zmniejszania się jasności gwiazdy stała się pomarańczową, następnie czerwonawą, w czasie zaś drugiego maximum przeszła w jasnożółtą, prawie białą; następnie barwa poczęła znowu ciemnieć i wkrótce stała się podobną do barwy Aldebarana [tj. czerwona]”⁴. Z kolei Svante Arrhenius tak opisuje rozbłysk nowej: „Chmury drobnego pyłu coraz więcej osłaniają „nową gwiazdę” i powodują, że jej promienny blask coraz więcej przybiera odcień żółty i czerwonawy, drobny pył bowiem więcej przytłumia błękitne i zielone promienie aniżeli żółte i czerwone”⁵. Przytoczone opisy są interesujące z tego względu, że dość dobrze korespondują z wizją Witkacego, która wyobraża twarz-maskę z kozimi rogami spowitą w pulsujące żółto-oranżowo-czerwone chmury. Nowa Woźnicy była obserwowana i fotografowana także w obserwatorium astronomicznym w Pułkowie koło Petersburga. Wydaje się, że pobyt Witkacego w latach 1914–1918 w bliskim sąsiedztwie tego obserwatorium miał duży wpływ na powstanie omawianego cyklu kompozycji. Nie zachował się wprawdzie żaden dokument świadczący o związkach artysty z ówczesną astronomiczną „stolicą świata”, można jednak sądzić, że żywe i długotrwałe zainteresowanie Witkacego astronomią nie pozwoliło mu pominąć okazji wzbogacenia swojej wiedzy. Co więcej, wiadomo, że Obserwatorium Pułkowskie zajmowało się również kształceniem oficerów armii rosyjskiej w zakresie topografii. Nie wiemy, czy Witkacy w ramach swojego kursu oficerskiego odbył takie szkolenie, jest jednak wielce prawdopodobne, że będąc w Petersburgu, stykał się z ludźmi związanymi z Pułkowem. Na uwagę zasługuje również fakt, że w interesującym nas okresie polski astronom, Leopold Matkiewicz, zajmował się badaniem trajektorii komety Enckego pod kierunkiem dyrektora obserwatorium Oskara Backlunda⁶ i zbieżność tematu

⁴ M. Ernst, *Astronomia gwiazd stałych*, Warszawa 1897, s. 248.

⁵ S. Arrhenius, *Jak powstają światy?*, tłum. L. Bruner, Łódź–Warszawa 1910, s. 127.

⁶ E. Rybka, P. Rybka, *Historia astronomii w Polsce*, t. II, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1983, s. 244.

z profilem badań pobliskiego obserwatorium nie mogła być przypadkowa. Ponadto, wydaje się, że bezpośrednią inspiracją przedstawienia komety była hipoteza na jej temat zawarta w znanej Witkacemu książce Ernsta, który uważał, że kometa coraz bardziej zbliża się do Słońca i w końcu będzie musiała się z nim zderzyć⁷. W kompozycji Witkacego istotnie sprawia ona wrażenie groźnej potęgi czyhającej na niewinnie wyglądające słońce. Na wpływ pracy Ernsta na kompozycję Witkacego wskazuje również sposób przedstawienia słońca; jest ono najwyraźniej przerysowane z jednej z rycin ilustrujących książkę. Natomiast głowa komety Encke w kształcie paraboli i kometa po prawej stronie kompozycji mają wygląd zbliżony do komet na fotografiach reprodukowanych w ówczesnych publikacjach astronomicznych. Czasy, w których Witkacy tworzył swoje kompozycje, to okres niezwykłego rozkwitu fotografii astronomicznej, która otworzyła przed uczonymi nowe możliwości. Dzięki fototeleskopom odkryto wiele gwiazd, ułatwiły też one badanie ruchu i porównywanie jasności poszczególnych obiektów na niebie. Witkacy musiał wiedzieć o znaczeniu fotografii dla astronomii, choćby dlatego, że fotografia była jego pasją niemal tak dawną jak astronomia. Artysta z pewnością znał zdjęcia gwiazd, przynajmniej te reprodukowane w książkach. Świadczy o tym podobieństwo tej jego kompozycji do współczesnych im zdjęć nieba. Mgławice spiralne w kształcie zakrętasów, paraboliczne lub wiązkowe komety i ukośne kreski (w ten sposób klisza fotograficzna rejestrowała zmianę położenia gwiazd w związku z ruchem obrotowym Ziemi) powtarzają się zarówno na zdjęciach, jak i tłach kompozycji Witkacego.

Prace związane z gwiazdami artysta tworzył również później, już po powrocie do Polski w połowie 1918 r. W Muzeum Górnośląskim w Bytomiu zachowała się dokumentacja darowizny artysty dla Muzeum Śląskiego w Katowicach⁸. Wśród ofiarowanych prac znajdowało się pięć kompozycji astronomicznych wykonanych w połowie lat trzydziestych: *Mira Ceti* z lipca 1934 r., *Algol i jego ciemny towarzysz* ze stycznia 1935 r., *Mgławica Andromedy* z tego samego czasu, *Nova Herculi* z 31 grudnia 1935 r. oraz niedatowana

⁷ M. Ernst, *Budowa świata: szkice astronomiczne*, Lwów–Warszawa 1910, s. 332.

⁸ List S. I. Witkiewicza do Tadeusza Dobrowolskiego, dyrektora Muzeum Śląskiego w Katowicach z dn. 9.09.1938 r. oraz spis prac darowanych sporządzony przez Dobrowolskiego (Rkps MGB/Sz/A 44/5 i 44/4/B).

*Mgławica w Psach Gończych*⁹. Inspiracją dla Witkacego były z pewnością publikacje astronomiczne, zwłaszcza wydana w 1933 r. książka Jamesa H. Jeansa *Niebo. Astronomia dla laików*, w której zreprodukowane są fotografie Wielkiej Mgławicy M. 31 w gwiazdozbiornie Andromedy (z poetyckim podpisem „Najwybitniejsze to z dalekich miast gwiazdowych...”) oraz Mgławica w gwiazdozbiornie Psów Gończych, jako jeden z najbliższych nam obiektów tego typu. Jeans omawia też w tej książce interesujące gwiazdy o zmiennej jasności – Algola (beta Perseusza) i Mira Ceti (omikron Wieloryba)¹⁰. Zmienne gwiazdy zaćmieniowe typu Algola obserwowano w okresie międzywojennym także w Krakowskim Obserwatorium Astronomicznym¹¹, a zainteresowanie Witkacego gwiazdą Nova Herculi z pewnością wynikało z pojawienia się tejże na niebie w końcu 1934 r. Witkacy, który interesował się astronomią, nie mógł o tym nie wiedzieć.

Astronomiczne zainteresowania Witkacego zamyka tajemnicza kompozycja o nieznanym tytule, wykonana nocą z 6 na 7 kwietnia 1939 r. (w Muzeum Podlaskim w Białymstoku). Przedstawia ona mgławicową twarz-maskę w otoczeniu czterech czarnych kotów. Wydaje się, że kluczem do tej pracy jest fragment innej książki Jeansa: „Grecy nie odbywali wielkich podróży, istniały przeto części nieba na południe od równika, których nie oglądali nigdy, nie mogli też podzielić ich na gwiazdozbiory. Należy nad tym ubolewać, ponieważ nowożytni, którzy nadawali nazwy gwiazdozbiornom tej części nieba, nie zawsze zachowywali godność i prostotę starych nazw. Znajdujemy więc konstelacje o takich nazwach, jak Malarz, Rylec, Piec Chemiczny; proponowano bardziej jeszcze dziwaczne, np. Harfa Jerzego lub Dąb Karola I. Niedawno nawet astronom francuski, Lalande, usiłował wprowadzić na niebo kota. Pisał on «Kocham koty; uwielbiam koty; można mi chyba wybaczyć, gdy po sześćdziesięciu mozolnych trudów pragnę jednego z nich umieścić na niebie». Zniknął on już jednakże, zapewne dlatego, że nie czuł się dobrze w towarzystwie swych sąsiadów, Psa Wielkiego, Psa Małego i Psów Gończych”¹². Witkacy

⁹ M. Meschnik, *Katalog zaginionych obrazów ze zbiorów Muzeum Śląskiego w Katowicach*, Bytom 1985, poz. 79, 80, 82, 83, 84.

¹⁰ J. H. Jeans, *Niebo. Astronomia dla laików*, tłum. W. Kapuściński, Warszawa 1933, tabl. II i s. 169.

¹¹ T. Banachiewicz, *Obserwatorium Krakowskie w okresie 1919–1927*, Kraków 1928, s. 6.

¹² J. H. Jeans, *Niebo...*, op. cit., s. 95.

też lubił koty. Miał ukochaną kotkę Schyzię i widocznie solidaryzował się z Lalandem w sympatii do tych zwierząt, skoro stworzył kompozycję z przedstawieniem gwiazdozbioru o nazwie postulowanej przez tego astronoma w XVIII wieku.

Powyższe obserwacje oraz ich analizę zawarłam w napisanym w 1986 r. obszernym artykule¹³ i sądziłam, że nic nowego w tej kwestii się nie wydarzy. Jednak wiosną 2010 r. w Bibliotece Szkoły Głównej Handlowej dwoje jej pracowników, Hanna Długołęcka i Paweł Tanewski, poszukujący ekslibrisów, w książce Juliusa Scheinera, *Populäre Astrophysik*, wydanej w Lipsku i Berlinie w 1912, odkryli zagadkowy rysunek-ekslibris Witkacego, zatytułowany *Algorab w Kruku*, sygnowany i datowany na 1914–1916. Rysunek jest naklejony na wewnętrznej stronie okładki.

Jest to zminiaturyzowana wersja jednej z cyklu kompozycji astronomicznych o tym samym tytule – *Algorab w Kruku* z 1918 r. Być może powstała nieco wcześniej, jako szkic do niej, i została wtórnie użyta jako ekslibris. Obie kompozycje przedstawiają malarską wizję delty gwiazdozbioru Kruka. W obu pracach tytułowy Algorab przybiera postać mężczyzny w turbanie, o wybitnie wschodniej urodzie, gwiazdozbiór zaś to, zgodnie z jego nazwą, duże, czarne ptaszysko o długim dziobie. Ekslibris zawiera dodatkowo postać kobiecą, nieobecną w pastelowej kompozycji.

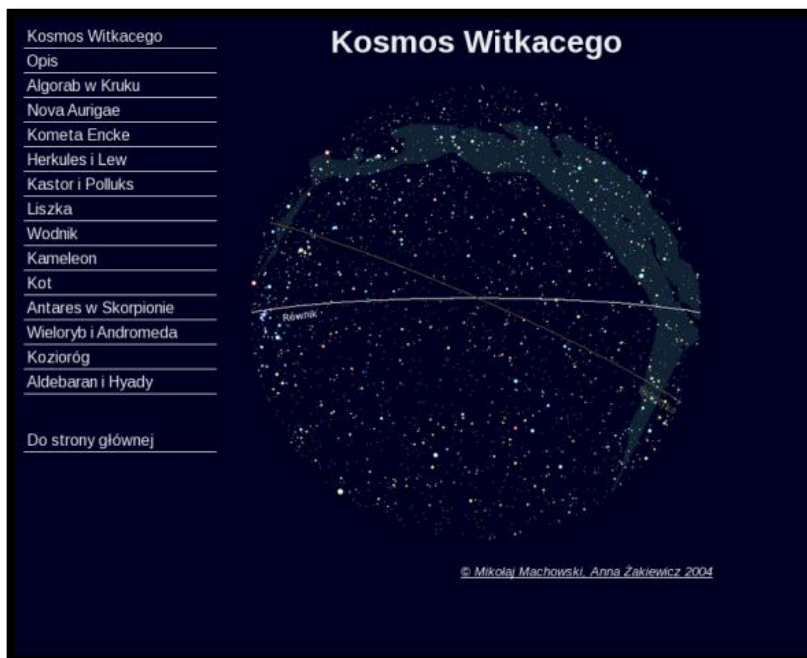
Książka, w której omawiana kompozycja się znajduje, opisuje i przedstawia na zamieszczonych w niej ilustracjach wiele gwiazd i zjawisk astronomicznych, które z pewnością zainteresowały artystę i znalazły oddźwięk w jego późniejszej twórczości – zaćmienie Słońca, komety i mgławice.

Na podstawie mojego artykułu powstał fragment strony internetowej <http://www.witkacy.hg.pl>, zaprojektowanej pierwotnie przez Mikołaja Machowskiego w 2000 r. W 2004 r. wspólnie opracowaliśmy zakładkę *Kosmos*, w dużej mierze opartą na wspomnianym artykule i zawierającą jego skrót. Oba te elementy – artykuł i strona internetowa stanowią dwustopniową wizualizację wiedzy: artykuł jest opisem zabiegów, jakie w tym względzie czynił Witkacy, przekładając współczesną sobie wiedzę astronomiczną na oryginalny język malarskich wizji, strona

¹³ A. Żarkiewicz, *Kompozycje astronomiczne Witkacego*, Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie (1989/1990), s. 577–614.

internetowa zaś prezentuje moją interpretację kompozycji astronomicznych artysty zawartą w artykule.

Tę peregrynację śladami Witkacego – artysty błędzącego myślą po bezmiarze kosmosu zakończę cytatem z przywoływanej powyżej książki Marcina Ernsta *Astronomia gwiazd stałych* wydanej w 1897 r.: „Gwiazdy i niebo w naszym wieku «pozytywnym» częściej jeszcze służą za dekoracje utworów poetyckich, grając rolę czynników rozmarzających ducha poetycznego, działają bardziej bezpośrednim wrażeniem, jakie widok ich w patrzącym wywołuje, aniżeli pociągają tym majestatem, który leży w samej ich naturze, nie zaś pozorze. Fantazyja sama podcina sobie loty. W astronomii bowiem ścisła praca, rachunek i obserwacja odkrywa rzeczywistość taką, jakiej by fantazyja nie wymarzyła, a umysł rozważając tę rzeczywistość zyskuje niewątpliwie więcej niż błędząc po krainach ułudy”¹⁴. Witkacy znakomicie zrozumiał tę lekcję, bo w swoich astronomicznych wizjach zdołał połączyć wiedzę z wyobraźnią artysty.



Witryna strony www.witkacy.hg.pl/witkosmos/index.html

¹⁴ M. Ernst, *Astronomia...*, dz. cyt., s. VIII.

ANETA BIAŁY

Muzeum Narodowe w Warszawie

ABialy@mnw.art.pl

Tadeusza Kuntzego bliskie kontakty z nauką

Dwa wizerunki imaginowanych galerii pędzla Giovanniego Paola Panniniego (1691–1765), znane dziś jako *Rzym starożytny* (1756, Stuttgart, Staatsgalerie) oraz *Rzym nowożytny* (1757, Boston, Museum of Fine Arts)¹, namalowane dla hrabiego Etienne-François de Stainville, późniejszego Diuka de Choiseul, ambasadora francuskiego w Rzymie w latach 1754–1757 (uwiecznionego w kompozycji *Rzym nowożytny*), stanowią przykład wczesnych na terenie Italii, a zarazem szczególnie oryginalnych „programowych” wizualizacji dokonań nauki (tu: sprzężonej ze sztuką) w formie obrazu, (tu: dwóch obrazów), o przemyślnej ikonografii i kompozycji malarskiej (il. 1a, 2a; por. też repliki il. 1b, 2b). W obu wspomnianych malowidłach obszerny zbiór informacji związanych z historią architektury, rzeźby i urbanistyki oraz z rozwiązaniami praktycznymi stosowanymi w tych dyscyplinach sprowadzony został do zwięzłego, a równocześnie zniewalającego pod względem piękna formy plastycznej – przez co sugestywnego – wykładu uwiecznionego na powierzchni dwóch płócien. Kunsztowna, „barokowo-szufladkowa” struktura ikonografii „malowideł-wykładów” Panniniego stanowi rozwinięcie konceptu „obrazów w obrazie”, gdyż artysta sportretował arcydzieła architektury i rzeźby rzymskiej – każde oddzielnie – w obrazach, które namalował jako eksponaty w wykreowanych przez siebie pędzlem, wielkoformatowych wizerunkach fantazyjnych galerii, stanowiących nadrzędny i spajający całość temat każdego z zajmujących nas malowideł. Stworzone przez Panniniego iluzje „ekspozycji” malarskich wizerunków sławnych

¹ Obrazy te znane również pod tytułami: *Galeria widoków Rzymu antycznego* lub *Wnętrze fantastycznej galerii obrazów z widokami Rzymu antycznego*, olej, płótno 186 x 227, (Stuttgart, Staatsgalerie), ostatni tytuł w: E.P. Bowron, J. Rishel, *Art. In Rome in the Eighteenth Century*, kat. wyst. Filadelfia, Houston 2000, kat. 275, s. 425–426 oraz *Galeria widoków Rzymu nowoczesnego* lub *Wnętrze fantastycznej galerii obrazów z widokami Rzymu nowożytnego*, olej, płótno, 170 x 244 (Boston, Museum of Fine Arts), ostatni z wymienionych tytułów w: ibidem, s. 425–427. Por.: F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Piacenza 1961, nr 246, 247, s. 213–215, il. 306–308, M. Kiene *Pannini*, kat. wyst., Paryż–Luwre 1992, s.78–81, 145.

rzymskich budowli i posągów składają się na spory katalog obiektów wykazujący cechy naukowe – na miarę epoki – przede wszystkim pod względem dokumentacji wizualnej². W galerii ucieleśniającej Rzym starożytny oglądamy na ścianach odwzorowane na obrazach m.in: wnętrze i sylwetkę Panteonu, Koloseum, świątynie: Wespazjana, Antoninusa, Faustyny, Fortuny Virilis, Minerwy Medica oraz Sybilli w Tivoli; łuki: Tytusa, Konstantina, Septymiusza Sewera, Bazylikę Maksencjusza i Konstantina, Grobowiec Cecylii Metelli i obelisk na Piazza del Popolo; wśród rzeźb starożytnych urozmaicających wnętrze tej galerii zostały uwzględnione między innymi *Hercules Farnese*, *Umierający Gladiator*, *Waza Medici*, *Sylen z małym Bachusem*, *Grupa Laokoona*. W ramach wizerunku galerii przedstawiającej osiągnięcia Rzymu nowożytnego odnajdujemy sportretowane Schody Hiszpańskie Francesco de Sanctisa, Fontannę Trevi Niccola Salviego, fasady bazylik: św. Jana na Lateranie (Alessandro Gallilei) i Sta Maria Maggiore (Ferdinando Fuga), Willę Albani Carla Marchionniego; wśród rzeźb nowożytnych rozpoznajemy wizerunki: Mojżesza Michała Anioła, Fontannę Czterech Rzek, Dawida oraz Apolla i Dafne Berniniego, a także Lwa autorstwa Flaminio Vacca³.

Naukowy charakter tego namalowanego katalogu przejawia się ponadto w wyodrębnieniu przez twórcę etapów chronologicznych (dwóch): starożytnego i nowoczesnego (dzisiaj postrzeganego jako nowożytny), w przeprowadzeniu selekcji najwybitniejszych budowli pochodzących z obydwu wydzielonych „epok twórczych” i w odwzorowaniu architektury i rzeźb z odmiennych okresów w obrazach obejmujących dzieła z odpowiedniego okresu. Przebijające z dzieł gorączkowe pragnienie rzetelnego, precyzyjnego – naukowego – dokumentowania i analizy starożytności oraz wyczuwalna w doborze „nowoczesnych” osiągnięć nuta aprobaty dla twórczej, z naukowym podejściem dokonywanej reinterpretacji walorów antyku w dziełach nowożytnych, zbliżają omawiane *pendants* w sferze idei do

² Jako wcześniej zainicjowany, analogiczny naukowy „katalog”, a zarazem precedens dla „portretów” architektury zawartych w *pendants* należących do Choiseula, należy traktować zbiór graficznych wizerunków architektury Rzymu autorstwa Giuseppe Vasiego (1710–1782) *Delle magnificenze di Roma Antica e Moderna*, (1746–1762), Rzym, wyd. m.in. Stamperia degli eredi Barbiellini (t.V) 1754, Stamperia di N. e M. Pagliarini, 1756 (t. 6). Od omawianych „galerii widoków” Panniniego dzieło Vasiego odróżnia się w pierwszym rzędzie formatem – zbiór Vasiego to 10-tomowe kompendium).

³ Zabytki architektury i rzeźby w obydwu *Widokach galerii...* Panniniego zidentyfikowane wg E.P. Bowron. J. Rishel, op. cit., s. 426–427.

poglądów rozpoczynającego właśnie działalność w Rzymie Winckelmann⁴, jak też do krystalizującego się naówczas neoklasycyzmu (wzmiankowane malowidła można tym samym postrzegać jako symboliczny pomost pomiędzy rokokiem a neoklasycyzmem).

Okoliczności powstania obrazów nie są do końca jasne. Fakt, że omawianym wizerunkom galerii towarzyszyła w kolekcji Choiseula para dodatkowych widoków: *Wnętrze Bazyliki św. Piotra* oraz *Widok Placu św. Piotra z odjeżdżającym diukiem de Choiseul*⁵, wskazuje na ich traktowanie jako rodzaju erudycyjnego pomnika upamiętniającego i gloryfikującego misję Choiseula w Rzymie oraz jego rolę jako znawcy sztuki, jej kolekcjonera i mecenasa artystów poważanego również w środowisku rzymskim – w prestiżowej kolebce sztuki europejskiej. Omawiany zestaw obrazów mógł być darem dla odjeżdżającego ambasadora – wysłannika katolickiego monarchy Francji - od papieża lub papieskiego Sekretariatu Stanu czy Sekretarza Stanu. Bardziej jednak prawdopodobne jest, że to Choiseul, jeszcze jako urzędujący ambasador, obmyślił i zamówił u Panniniego zestaw płócien planując go jako z jednej strony pamiątkową wizualizację zabytków rzymskich o charakterze naukowego katalogu – z drugiej jako propagandowy element jego własnej kolekcji sztuki, unaoczniający splendor jego działalności na najwyższych szczeblach światowej dyplomacji, a zarazem nobilitujący jego pasje kolekcjonera i entuzjasty archeologii rzymskiej⁶. Oryginalny efekt malowideł znalazł uznanie współczesnych, w tym właściciela omawianej serii, w związku z czym Pannini wykonał repliki Rzymu starożytnego i Rzymu nowoczesnego, w tym jedną parę również dla Choiseula, zachowaną do dziś w Metropolitan Museum of Art w Nowym Yorku (rys.1b, 2b), zaś kolejną, o większych wymiarach, na zamówienie Claude'a-François Rogier

⁴ J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey Und Bildhauer Kunst*, Drezno 1755.

⁵ W kolekcji Choiseula omówionym powyżej wizerunkom imaginowanych galerii towarzyszyły: *Widok wnętrza Bazyliki św. Piotra* olej, płótno 164,3 x 235,3 (Boston, Athenaeum Gallery) oraz *Widok Placu św. Piotra z odjeżdżającym diukiem de Choiseul* (obecnie wł. Duke of Sutherland, Mortoun, Melrose Scotland).

⁶ Sugestię uznania Choiseula zarówno za zleceniodawcę, jak i pomysłodawcę symboliki omawianych dzieł wysuwają: M. Kiene, op. cit., s. 79; E.P. Bowron, J. Rishel, op. cit., s. 427.

de Beaufort-Montboissier, abbé de Canillac (1699–1761) z portretem tegoż dyplomaty (chargé d'affaires ambasady Francji przy Watykanie): stanowi ona aktualnie własność Luwru⁷.

O ile opisane powyżej malowidła o charakterze meta-wykładów dziejów architektury i rzeźby rzymskiej związane z osobą francuskiego oświeceniowego polityka są dziś raczej powszechnie znane, choć ze względu na asocjacje ze Choiseulem kojarzone są tyleż z XVIII-wiecznym Rzymem, co z francuskim Siècle de Lumières, o tyle wciąż pozostaje w cieniu ich wspaniały rzymski pierwowzór. Chodzi o najprawdopodobniej pierwszą na terenie Italii wizualizację wiedzy w formie galerii obrazów przedstawionej na obrazie, dzieło również autorstwa Giovanniego Paola Panniniego, powstałe w najwyższych kręgach dworu papieskiego, na zamówienie kardynała Silvio Valentiego Gonzagi, watykańskiego Sekretarza Stanu za pontyfikatu Benedykta XIV.

To monumentalne malowidło, znane pod nazwą *Galeria kardynała Silvio Valentiego Gonzagi* (Wadsworth Atheneum, Hartford), namalowane w 1749 roku, wyobraża reprezentacyjną galerię pałacową z rozwieszoną w niej kolekcją obrazów należącą do pierwszego ministra papieża Benedykta XIV z centralnie usytuowaną postacią tytułowego purpurata (Il. 3)⁸.

Wypada w tym miejscu przypomnieć osoby zleceńodawcy i jego zwierzchnika, którym miłośnicy rzymskich zabytków zawdzięczają – nie zawsze zdając sobie z tego sprawę – uratowanie wielu uniwersalnych monumentów sztuki.

Silvio Valenti Gonzaga (1690–1756), starannie wykształcony prawnik z arystokratycznej rodziny z Mantui (absolwent rzymskiego

⁷ Parę replik dla Claude'a-François Rogier de Beaufort-Montboissier, abbé de Canillac obszernie omawia: M. Kiene, op. cit., s. 144–147.

⁸ Giovanni Paolo Pannini, *Galeria kardynała Silvio Valentiego Gonzagi*, 1749, olej, płótno, 198 x 265, Hartford (Conn.), Wadsworth Atheneum, The Ella Gallup and Mary Catlin Sumner Collection Fund. Na temat obrazu z Hartford i jego pierwszego właściciela: C. Pietrangeli: *Villa Paolina*, Rzym 1961, S. Cormio, *Il Cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle arti*, „Bollettino d'Arte” 1986, no. 35–36, s. 49–66; M. Kiene, *Giovanni Paolo Panninis Expertisen für Marchese Capponi und sein Galerienbild für Cardinale Valenti Gonzaga*, „Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana” 1990, no. 26, s. 277–301; ostatnio A.A. V.V., *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, kat. wyst., red. R. Morselli, R. Vodret, Mantua 2005.

uniwersytetu La Sapienza), dzięki wybitnym zdolnościom negocjatorskim stał się cenionym dyplomatą Watykanu: w latach 1731–1736 był nuncjuszem apostolskim w Brukseli, a następnie (1736–1740) w Madrycie. W międzyczasie nominowany na arcybiskupa Nicei (1731) i kardynała (1738), w 1740 roku wraz z rozpoczęciem pontyfikatu Benedykta XIV (1675–1758) został Sekretarzem Stanu Państwa Watykańskiego (1740)⁹. Wśród jego sukcesów na polu dyplomacji pamiętne są: doprowadzenie do zwrotu Watykanowi ziem Comacchio przez Austriaków, konkordat pomiędzy papieżstwem a Królestwem Hiszpanii. Znany był także z umiejętności długotrwałego manewrowania wokół dwóch przeciwstawnych tendencji dyplomatycznych: tolerancji (umiarkowanej) wobec jansenizmu oraz poparcia papieżstwa dla zakonu jezuitów, co było jednym z czynników zapewniających w czasie pontyfikatu Lambertiniego stan względnej pokojowej stabilizacji Watykanu. Ów okres spokoju został przez Benedykta XIV wykorzystany – przy głównym współdziałaniu Valentiego Gonzagi – na przeprowadzenie szeregu reform wewnętrznych w tym między innymi szeroko zakrojonych działań na rzecz modernizacji i rozwoju nauki i sztuki, które to dziedziny zarówno papież-bolończyk (analogicznie do Valentiego, prawnik, lecz o znacznie większych osiągnięciach naukowych), jak i jego najbliższy współpracownik doceniali i darzyli wielką estymą¹⁰. Uważali je za filary unowocześnienia państwa watykańskiego i przywrócenia Rzymowi jego prestiżu centrum chrześcijańskiego świata, nadwerężonego w związku z szerzeniem się protestantyzmu i wolnomyślicielstwa. Główną zasługą polityki naukowej Benedykta XIV (i Valentiego Gonzagi) była instytucjonalizacja i upowszechnianie filozofii natury Newtona, połączone z reformą uniwersytetu La Sapienza, wzbogaconego o katedry chemii i matematyki; ponadto papież Lambertini opiekował się przedsię-

⁹ Otrzymał też godności: Kamerlinga Świętego Kościoła Rzymskiego, Prefekta Świętego Kolegium Propaganda Fide (1747), Kamerlinga Kolegium Kardynałów (1749), biskupa Sabiny (1753), wg C. Todeschi, *Elogio del cardinale Silvio Valenti Gonzaga. Dedicato alla Santità di Nostro Signore Papa Pio VI, felicemente regnante*, Rzym 1776; także: G. Pontari, *Silvio Valenti Gonzaga, il Cardinale Illuminato*, w: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, op. cit., s. 393–397.

¹⁰ Na temat Benedykta XIV: L. Pastor, *Benedetto XIV (1740–1758)*, „Storia dei Papi” Rzym 1933, t. XVI, s. 1–462, tam także o S. Valentim Gonzadze.

wzięciami naukowymi w dziedzinie medycyny i geografii oraz zrehabilitował Galileusza i badania nad systemem heliocentrycznym¹¹.

Mecenat artystyczny i kulturalny papieża-bolończyka i jego współpracownika dotyczył w pierwszym rządzie rewaloryzacji i upiększania Wiecznego Miasta, przy czym proces odnowy kultury materialnej w posiadłościach Watykanu toczył się równolegle z realizacją inicjatyw w sferze odnowy kultury duchowej (to jest w domenie reform liturgii i teologii oraz między innymi piśmienictwa), a docelowym punktem wypełnienia planu w tym zakresie były obchody Roku Jubileuszowego 1750. Mecenas artystyczny oznaczał w tych okolicznościach również na szeroką skalę prowadzone konserwacje zabytków starożytnych (między innymi Panteonu, Koloseum), jak też klasyki epoki nowożytnej, oraz przemyślaną, bezprecedensową politykę muzealniczą, w tym paradygmatyczne inicjatywy ochrony dóbr kultury¹². Fundamentalne przedsięwzięcie w tej materii to stworzenie, głównie dzięki negocjacjom Valentiego, Pinakoteki Kapitolinśkiej, pierwszego publicznego muzeum malarstwa (1751), co zapobiegło nie tylko rozproszeniu się arcydzieł z dwu rzymskich kolekcji, Sacchetti i Pio di Savoia, ale zaowocowało ich powszechną dostępnością¹³. Zarówno Benedykt XIV, jak i Valenti Gonzaga, byli wybitnymi erudytami wpisującymi się w kulturę *République des Lettres*, której

¹¹ O mecenacie naukowym Benedykta XIV zob.: G. Pontari, op. cit., s. 394; M.P. Donato, *Profilo intellettuale di Silvio Valenti Gonzaga nella Roma di Benedetto XIV*, w: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, kat. wyst., red. R. Morselli, R. Vodret, Mantua 2005, s. 81–91, także: G. Martinotti, *Prospero Lambertini (Benedetto XIV) e lo studio dell'anatomia in Bologna*, Bologna 1911; J.D.B. Gorce, *L'oeuvre médicale de P. Lambertini (pape Benoît XIV) 1675–1758...*, Bordeaux 1915.

¹² O przedsięwzięciach Benedykta XIV (i jego najbliższego współpracownika) w dziedzinie kultury i ochronie pamiątek przeszłości: E. Borsellino, *La politica della tutela e del restauro dei monumenti al tempo di Benedetto XIV*, „Atti del Convegno Internazionale di Studii di Storia dell'Arte” Rzym 1998, s. 277–294; A. Emiliani, *Benedetto XIV, il collezionismo e il museo pubblico*, w: *Prospero Lambertini pastore della sua città, pontefice della christianità*, red. A. Zanotti, Bologna 2004, s. 215–232; idem, *Un grande papa per le arti e la tutela del patrimonio*, w: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, kat.wyst., red. R. Morselli, R. Vodret, Mantua 2005, s. 75–80.

¹³ Por. L. Spezzaferro, *Dalla collezione privata alla raccolta pubblica. Silvio Valenti Gonzaga e la Galleria dei quadri in Campidoglio*, op. cit., s. 91–100; S. Guarino, *Nel nostro Campidoglio, Silvio Valenti Gonzaga, Papa Lambertini e la Pinacoteca Capitolina*, op. cit., s. 101–106 .

pewne wynalazki (na przykład prasę kulturalno-naukową) przeszczepili na grunt Państwa Watykańskiego. O ile Lambertini osobiście szczególnie troszczył się o rozwój archeologii i grafiki, zakładając Papieską Akademię Archeologii i Papieską Kalkografię, o tyle Valenti Gonzaga najsilniej promował malarstwo i literaturę, między innymi jako honorowy członek Akademii Św. Łukasza i Akademii Arkadyjskiej oraz jako główny pomysłodawca i fundator ustanowienia dostępnej w trybie demokratycznym dla międzynarodowej młodzieży Szkoły Rysowania Aktu (*Scuola del Nudo*) na Kapitolu w 1754.

Również w życiu prywatnym kardynała Valentiego dominowała sztuka: był w I połowie XVIII wieku jednym z najważniejszych europejskich kolekcjonerów, głównie malarstwa i rysunku. Jego zakupy były komentowane przez takich znawców, jak na przykład Mariette, a kolekcja obrazów liczyła 819 numerowanych pozycji. Pod względem ikonografii przeważały w niej tematy sakralne – sceny ze Starego i Nowego Testamentu. 1/3 stanowiły tematy świeckie, wśród których przeważały portrety (68), w tym 9 portretów kardynałów i 6 portretów papieży, pomiędzy nimi kopie dwu arcydzieł Rafaelowskich: *Portretu papieża Juliusza II* oraz *Portretu Leona X de'Medici z Giuliano de'Medici* autorstwa Giuliano Bugiardiniego (1476–1555) – świadomie kupowane przez Valentiego jako kopie – najpewniej (podobnie jak w przypadku wielu innych malarskich powtórzeń znaczących dzieł w tej kolekcji) w celu najpełniejszego zilustrowania dziejów i osiągnięć malarstwa w zbiorze¹⁴. 1/10 kolekcji stanowiły pejzaże (traktowane jako naukowe, analityczne podobizny natury). W katalogu sporządzonym jeszcze za życia kardynała Valentiego obrazy były klasyfikowane według szkół rozumianych nie tylko jako warsztat artysty, ale także szkół narodowych i regionalnych. We wspomnianym katalogu, obok nazwisk najwybitniejszych reprezentantów światowego malarstwa, jak Tycjan, Leonardo, Michał Anioł czy Lanfranco, obficie występuje typologia: szkoła Correggia, maniera bolońska, szkoła bolońska, maniera flamandzka, szkoła flamandzka, i tym podobne.

¹⁴ Wczesne ustalenia dot. składu kolekcji Kardynała Valentiego Gonzagi: Pietrangeli, op. cit., s. 35, S. Cormio, *Il Cardinal Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle belle arti*, „Bollettino d'Arte” 1986, no. 35–36, s. 49–66, M. Kiene, op. cit., s. 277–301, ostatnio: R. Morselli: *Un Museo tra ragione e illusione. "La Galleria dei quadri di Silvio Valenti Gonzaga"*, w: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, kat. wyst., red. R. Morselli, R. Vodret, Mantua 2005, s. 19–43; R. Vodret, *Dopo Silvio Valenti Gonzaga. Sulle tracce della collezione*, op. cit., s. 45–68.

Zarówno w spisie katalogowym, jak i na płótnie Panniniego, dominuje malarstwo włoskie z przewagą artystów rzymskich współczesnych kardynałowi, począwszy od Carla Maratty, którego charakterystyczną *Assuntę* (obraz dziś zaginiony) dostrzegamy w górnej strefie ściany flankowanej przez kolumnę z prawej strony kompozycji, ponad wymienioną już wcześniej kopią *Portretu Leona X* Rafaela oraz *Madonną z Dzieciątkiem i fundatorami*, pędzla Francesco Menzocchi (1502–1584), uchodzącego w XVIII wieku za oryginał Giulio Romano, ucznia Rafaela. Chlubą kolekcji były także obrazy szkół północnych, przede wszystkim flamandzkie i holenderskie, z których część pozyskał Valenti w czasie swojej misji w Brukseli. W spisach spuścizny Valentiego do końca XIX wieku figurowało osiem Rubensów, jeden obraz Rembrandta i cztery Van Dycki, z których do tej pory zidentyfikowano jedynie *Portret Paolo Ponzio* Van Dycka w Israel Museum of Fine Art w Jerozolimie. W Galleria Nazionale d'Arte Antica w Palazzo Barberini w Rzymie zachowały się z należących niegdyś do kolekcji Valentiego Holendrów i Flamandów między innymi: 2 portrety autorstwa Paulusa Moreelse, 3 portrety pędzla Jana Corneliusa Versproncka, pełnopostaciowy *Portret markiza Jakuba Antoniego Barthosa*, generała króla Hiszpanii, 1652, pędzla Davida Becka (1621–1656) widoczny na obrazie Panniniego na przednim planie z prawej strony, oparty o ścianę, oraz liryczny *Portret Olimpii Aldobrandini* (po 1666), autorstwa Jacoba Ferdinanda Voeta, (wizerunek jednej z najbogatszych i najbardziej pożądaných rzymianek; uwieczniony w kompozycji Panniniego na lewo od wymienionej już kopii *Portretu Leona X de'Medici z Giuliano de'Medici*). Spośród holenderskich i flamandzkich pejzaży w kolekcji Valentiego widniejących na płótnie Panniniego rzucają się w oczy: *Wielki dąb* Jacoba van Ruisdaela (aktualnie Los Angeles, County Museum of Art), widoczny na pierwszoplanowej sztaludze z lewej strony, oraz za nim na ścianie: *Widok wiejskiej drogi latem* Jana Brughela Młodszeo (obecnie Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum)¹⁵. Kardynał Valenti mógł się też poszczycić kilkoma najwyższej próby dziełami malarstwa hiszpańskiego (najczęściej stanowiącymi dary i nabytki z czasów madryckiej nuncjatury), czego dowodem może być wyłaniający się na obrazie Panniniego spod kotary z prawej strony

¹⁵ Na temat obrazów niderlandzkich w kolekcji Valentiego Gonzagi: H. Olsen, *Et Malet Galleri af Pannini, Kardinal Silvio Valenti Gonzagas Samling*, „Kunstmuseet Aarskrift” 1951, XXXVII, s. 99–103; S. Slive, *Dutch pictures in the collection of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, „Simiolus” 1987, no. 17, s. 169–190.

konny *Portret infanta Baltazara Carlosa na dziedzińcu Alcazaru w Madrycie*, oryginalne dzieło Velazqueza (obecnie w Wallace Collection w Londynie), oraz kopia *Portretu Innocentego X* Velazqueza (uważana za życia Valentiego za oryginał).

O ile, jak wynika z przytoczonych powyżej identyfikacji dzieł, obrazy namalowane przez Panniniego w galeryjnym wnętrzu kompozycji upamiętniającej zbioru sztuki kardynała Valentiego Gonzagi istniały naprawdę (a niektóre istnieją do dziś) i stanowiły istniejącą niegdyś rzeczywiście kolekcję tegoż dostojnika (w co, po wypłynięciu obrazu na rynku antykwarycznym w latach pięćdziesiątych XX wieku, wątpiono), o tyle galeria o charakterystyce utrwalonej na zajmującym nas płótnie: o gigantycznych rozmiarach przy fantazyjnym kształcie architektonicznym, ze specyficznym programem malarstwa ściennego i szaleńczo zmultiplikowanymi stiukami – nie istniała i stanowi wytwór fantazji artystycznej tandemu artysta–zleceniodawca, z przeważającym wkładem Panniniego.

Wiele cech malowidła z Wadsworth Atheneum wskazuje na to, że nadrzędnym dążeniem autorów koncepcji dzieła było sportretowanie jednego z najwspanialszych autentycznych zbiorów sztuki w ówczesnej Europie w formie iluzji idealnego muzeum o przesłaniu splatającym szereg znaczeń.

Najbardziej wyrazistym z tych znaczeń za sprawą olśniewającego decorum galerii: wymyślnej architektury nawiązującej do łuku tryumfalnego oraz marmurów i kolumn wzorowanych na najwspanialszych zabytkach cesarskiego Rzymu, jest – traktowana z barokową pompą – apoteoza kolekcji i jej właściciela, rozciągająca się szerzej: na całą sztukę i naukę – dziedziny personifikowane przez widocznych na przednich planach artystów i luminarzy z otoczenia Valentiego, a także symbolizowane za pomocą rekwizytów rozmieszczonych w dolnej partii obrazu w dekoracyjnych martwych naturach złożonych z książek i przedmiotów.

Szczególną pochwałę zyskuje w tym kontekście malarstwo. Namalowana wystawa kolekcji kardynała Valentiego, pomyślana w założeniu jako wizualizacja dziejów i dokonań malarstwa i złożona z wizerunków obrazów z kolekcji kardynała rozlokowanych na ścianach, ma cechy naukowego wykładu uwzględniającego kluczowych i pomniejszych artystów, sygnalizującego ważne momenty historyczne (osiągnięcia i zakręty w rozwoju tej dziedziny), a także jej itinerarium geograficzne oraz stanowi auto-

nomiczny wątek i osobne znaczenie wizerunku. Gloryfikacja malarstwa jest więc podwójna, obejmuje dyscyplinę twórczą jako całość, ale także pojedyncze obrazy.

Apoteoza sztuki i nauki dokonuje się w galerii Valentiego Gonzagi, jak przystało na emploi zlecającego – drugą osobę w państwie kościelnym – pod patronatem Niebios i Boga, których obecność Pannini dobitnie zaznaczył we freskach i medalionach zdobiących kolebkowy sufit, wyraźnie nawiązujących programem do sklepienia Sykstynty i wyznaczających ramy i zasady chrześcijańskiego świata. Przestrogi i wskazówki do respektowania chrześcijańskiej postawy wyraża też kilka obrazów wyróżniających się we wnętrzu, przemyślnie usytuowanych w pobliżu postaci kardynała Valentiego. Mowa między innymi o *Wygnananiu z raju* Piera Francesco Moli „zawieszonym” w podłużnej galerii i widocznym niemal nad głową kardynała Valentiego, jak też o umiejscowionym ponad obrazem Moli *Opłakiwaniu Chrystusa*, kopii dzieła Giuseppe Ribery (Rzym, Galleria Nazionale d’Arte Antica Palazzo Barberini), które wprowadzają silny ładunek ekspresji eschatologicznej w radosny świat Galerii Valentiego Gonzagi (obraz Moli to także interesujący akcent polski w kompozycji Panniniego, jako że jest jednym z najdawniejszych darów w kolekcji Muzeum Narodowego w Warszawie, do którego należy do dziś, por. il. 4)¹⁶. Usytuowanie postaci zlecniodawcy obok *Madonny* Rafaela należy traktować w tym kontekście jako z jednej strony szczególnie hołd Valentiego złożony Marii, z drugiej jako pean na cześć geniusza z Urbino.

Prawdziwą łamigłówkę musiało stanowić dla Panniniego rozlokowanie w kompozycji obrazów z kolekcji Valentiego w taki sposób, by dopiąć ułożenia z nich reprezentatywnej wizualizacji dziejów malarstwa.

Nie ulega wątpliwości, że rozmieszczenie obrazów w galerii było uwarunkowane w dużym stopniu przez ich rozmiary i kształty, stąd w „scenariuszach” poszczególnych ścian nie udało się utrzymać całkowitej jednorodności geograficznej szkół, pomimo wyraźnych starań, by ją zachować. Interesujący kompromis w układzie dzieł prezentuje na przykład ściana przy prawej krawędzi wizerunku

¹⁶ Pier Francesco Mola (1612–1666)[?], *Wygnanie z Raju*, ok. 1655, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. M.Ob. 306, dar (zapis) Cypriana Lachnickiego dla MNW z 1879 r., por: *National Museum in Warsaw. Guide*, Warsaw 2006, kat. VI. 31, s. 257 (K. Murawska-Muthesius).

galerii, gdzie wielkoformatowa kompozycja Pietra Testy (1612–1650) wieńczy pionowy zestaw znakomitości z Ferrary (Ortolano, *Św. Małgorzata*) i Parmy (Parmigianino, *Portret Lorenzo Cybo* – dodajmy jednak, że Parmigianino był także związany z Rzymem, podobnie jak Testa), a w dolnej partii powraca szkoła rzymska w najczystszej postaci, reprezentowana przez podobiznę św. Romualda Andrei Sacchiego. Podobnie we wzmiankowanej powyżej sekwencji obrazów z prawej strony na ścianie rozpoczynającej się od *Assunty* Carlo Maratty układ dzieł wskazuje na dążenie do wyeksponowania znaczących osiągnięć artystów rzymskich lub w Rzymie działających od czasu renesansu. Urozmaicenie na tle przeważających po prawej stronie galerii monumentalnych scen sakralnych i portretów wprowadza dekoracja ściany po lewej, gdzie zgromadzono obrazy rodzajowe i pejzaże, głównie autorów holenderskich i flamandzkich, w tym wspomniane dzieła Ruisdaela, Jana Brughela Młodszego oraz serię obrazków szkoły *I bamboccianti*.

W sztafażu, jak już wspomniano, zawarte są wizerunki luminarzy ówczesnego Rzymu należących do ścisłego grona przyjaciół i doradców kardynała Valentiego¹⁷. Kardynałowi w galerii towarzyszą między innymi: Pedro Navarro, jego nadworny malarz oraz Giovanni Paolo Pannini, zaś przy lewej krawędzi obrazu została uwieczniona grupa uczonych, związanych z wieloma inicjatywami reformatorskimi w państwie watykańskim tego czasu. Postać w białej peruce na tle obrazu Ruisdaela określana jest przez badaczy jako Luigi Wood, fizyk wykładający na uniwersytecie *la Sapienza*, autor wynalazków mechanicznych, pozostający na usługach kardynała, częściowo zasłonięty przez pierwszoplanową postać – najprawdopodobniej Francesco Benaglio (1717-1759), prawnika i bibliotekarza¹⁸. Dwaj duchowni widoczni tuż przy lewej krawędzi to najpewniej

¹⁷ Obraz upamiętnia w ten sposób spotkania intelektualne, jakie odbywały się w rezydencji Valentiego Gonzagi.

¹⁸ Cytowane tu i poniżej nazwiska wymienia m.in. autor pierwszej biografii Valentiego Gonzagi, Todeschi. Por. C. Todeschi, *Elogio del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, Rzym 1776, s. 35, 36, 41, szerzej na ten temat: M.P. Donato, op. cit., s. 87. Boscovich, Jacquier i Le Sueur, twórczo przyswajający i adaptujący naukę Newtona na terenie państwa watykańskiego (co miało wpływ na jej zakorzenienie się w nauce europejskiej), wstawili się w 1742 roku ekspertyzą stanu kopuły Bazyliki Św. Piotra i naukowym opracowaniem technologii (Boscovich), która zapobiegła jej dalszym zniszczeniom, por. Glatigny Dubourg P., M. Le Blanc, *Architecture et expertise mathématique: la contribution des Minimes Jacquier et le Sueur aux polémiques de la coupole de St. Pierre à Rome*, [w:] „Mélanges de l'École Française de Rome”, 117, 1, Rzym 2005, s. 189-219.

jeden z najwybitniejszych fizyków epoki, jezuita Giuseppe Ruggiero Boscovich (1711–1787) i jego rodak z ówczesnej Raguzy (Dubrownik), Benedetto Stay (1714–1801), zasłużony profesor retoryki na Sapienzy, gdzie wykładał również Boscovich. Dwie ostatnie postacie identyfikowane bywają też jako zakonnicy minoryci o.o. François Jacquier (1711–1788), Thomas Leseur (1703–1770), znakomici i sławni matematycy. Niezależnie od tego, czy wszyscy wymienieni zostali rzeczywiście przedstawieni przez Panniniego w galerii watykańskiego Sekretarza Stanu, byli oni stałymi uczestnikami towarzyskich zebrań intelektualno-naukowych, jakie regularnie odbywały się w prywatnej rezydencji Valentiego Gonzagi.

Jaki związek z przedstawionymi wizerunkami galerii może mieć młody śląski, spolonizowany artysta, w zasadzie jeszcze student przebywający w Rzymie na stypendium fundowanym przez polskiego biskupa – Tadeusz Kuntze?¹⁹ Otóż, w świetle ostatnich

¹⁹ Podstawowa literatura po drugiej wojnie światowej dot. Tadeusza Kuntze: O. Zagórowski, *Kuntze Tadeusz*, „Polski Słownik Biograficzny”, T. XVI, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 205–207; Z. Prószyńska: *Kuntze Tadeusz*, w: „Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy, Słownik Artystów Polskich”, t. IV: Kl–La, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986; s. 366–374 (tu: wyczerpująca bibliografia do 1986 r.), Z. Prószyńska: *Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1990, R. LII, nr 1–2, s. 113–123; Z. Prószyńska: *Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie*, „Między Polską a światem” t. I, red. A. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 42–56; E. Schleier, *L'ultimo pittore del rococo a Roma. Opere sconosciute di Thaddäus Kuntz*, „Arte Illustrata” 1970, III, nr 27–29, s. 92–109; E. Schleier, *Taddeo Kuntz decoratore del Palazzo Rinuccini a Roma*, „Antichità Viva” 1981, XX, nr 5, s. 23–29; E. Schleier, *Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana*, „Arte Christiana” 1988, nr 7–8, s. 303–308; D. Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733–1793)*, Zielona LXXVI Góra 1993 (z bibl.); M. Wnuk, *Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LVII, nr 1–2 1995, s. 113–118 (z bibl.); M. Wnuk, *W sprawie daty urodzenia Tadeusza Kuntzego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, R. LXVII, nr 3–4, s. 631; D. Dolański, *Tadeusz Kuntze...*, s. 51; ostatnio: A. Dzieciołowski, *Tadeusz Kuntz; cat. 240-243; Vendedor de fruta pesando uvas [Sprzedawca owoców ważący winogrona], Vendedor de sandías y los fuegos artificiales [Sprzedawca arbułów i sztuczne ognie], Fraile camaldulense vendiendo vino [Kameduła częstujący winem myśliwych], Arquitecto recibiendo la ofrenda de caza y vino de un campesino [Architekt przyjmujący dziczyznę i wino od wieśniaka]*, w: *Goya e Italia. Museo de Zaragoza, 1 junio–15 septiembre de 2008*, t. II, red. J. Sureda, Turner/Fundación Goya en Aragón, Madryt–Saragossa 2008, s. 281–282; A. Biały, *Tadeus Kuntz, Allegoria del Arte [Cat. 133]*, op. cit., s. 229; A. Biały, *Tadeusza Kuntze z Hiszpanią*

badań prowadzonych przez piszącą te słowa, związek pomiędzy kolekcją i galerią Silvio Valentiego Gonzagi, nie omawianą powyżej *galerie imaginaire*, będącą znacznie rozdętą wizją rzeczywistych reprezentacyjnych pomieszczeń, gdzie była eksponowana część obrazów ze zbioru Valentiego – lecz galerią rzeczywistą istniejącą w willi przy Porta Pia, jest wysoce prawdopodobny. W 1749 roku, gdy powstał obraz Panniniego, Tadeusz Kuntze był dobrze zapowiadającym się, urodzonym i uzdolnionym studentem Akademii Francuskiej w Rzymie (w trybie gościnnym, z opłatami, które regulował ksiądz Andrzej Młodziejowski) oraz prywatnym uczniem poważanego akademika z Akademii Św. Łukasza związanego również z Akademią Arkadyjską, Cavaliere Ludovico Mazzantiego (1686-1775), szlachetnie urodzonego malarza, związanego z Jezuitami z Il Gesù²⁰. W Akademii Francuskiej w Rzymie z pewnością już wówczas zdążył poznać Giovanniego Paolo Panniniego, który był tam wykładowcą rysunku architektonicznego i perspektywy, podobnie jak Mazzanti członek Akademii Św. Łukasza, niewątpliwie również doskonale ustosunkowanego wśród jezuitów, ze względu na zażyłość z kręgiem intelektualno-naukowym kardynała Valentiego Gonzagi. Kontemplowanie przez Kuntzego naukowej wizualizacji dziejów malarstwa, jaką stanowił zbiór Valentiego czy nawet kopiowanie przez Kuntzego pojedynczych obrazów w domowej galerii kardynała dzięki wstawiennictwu Mazzantiego lub Panniniego na prośbę Mazzantiego, to pierwsza możliwa droga kontaktu śląskiego stypendysty z obrazami Valentiego. W tym okresie jest też prawdopodobna znajomość stypendysty bpa Załuskiego z przedstawicielami świata naukowego uwiecznionymi przez Panniniego w imaginowanej galerii kardynała – jako że, po

związki zawite, w: *Madrazo, ród malarzy*, kat. wyst. red. C. González, M. Martí, M.P. Michałowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu 2010; A. Biały, kat.

Zielonogórczanin i dwóch dyrektorów. O związkach Tadeusza Kuntzego (1727–1793) ze sztuką francuską, w: *Francusko-polskie związki artystyczne. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Warszawie w dniach 16–19 marca 2009*, Warszawa 2010, s. 11-121

²⁰ Na temat studiów T. Kuntze w Akademii Francuskiej por.: A. Biały, *Zielonogórczanin i dwóch dyrektorów*; o kontaktach Kuntze w tym czasie por.: A. Biały, *Tadeusza Kuntze z Hiszpanią związki zawite...*, op. cit., s. 113-121. Fundacji Goya en Aragón oraz opiekunom archiwum kościoła rektorskiego p.w. Św. Stanisława Męczennika w Rzymie: ks. dr Janowi Głowczykowski i dr Józefowi Skrabskiemu składam w tym miejscu podziękowanie za umożliwienie mi przeprowadzenia badań dotyczących T. Kuntzego w AKHSS IX 2010 r.

pierwsze, Kuntze niechybnie uzupełniał edukację na Sapienzy, gdzie wykładali wspomniani matematycy i fizycy z kręgu Valentiego, po wtóre mógł znać Boscovicha i Staya, jezuitów, za pośrednictwem Ludovica Mazzantiego²¹. Tym bardziej prawdopodobnie rysuje się hipoteza dostępu Tadeusza Kuntze do galerii Silvia Valentiego Gonzagi w latach 1754 -1756, gdy zielonogórczanin został uczniem i protegowanym w Accademia del Nudo Francisco Vergary Bartuala (1713–1761), hiszpańskiego rzeźbiarza, który wówczas był jednym z najsławniejszych artystów w Rzymie, protegowanym z kolei przez samego Valentiego Gonzagę²². Sugestywną przesłanką korzystania przez Tadeusza Kuntze z dobrodziejstw przynajmniej wzrokowego analizowania obrazów w galerii Valentiego Gonzagi, jeśli nie ich kopiowania, jest niewielki obrazek *Wędrowny Cyrulik* (Muzeum Narodowe w Warszawie; Rys. 5), którego namalowanie przez zielonogórczanina wydaje się niemożliwe bez zapoznania się przezeń z kluczowymi obrazami *I bamboccianti*, znajdującymi się naonczas w galerii Silvio Valentiego i uwiecznionymi na omawianym wizerunku jego kolekcji: chodzi o malowidło *U Wodopoju* Michelangela Cerquozziego (Rys. 6a), *Wieśniaków przy źródle*, z kręgu Michelangela Cerquozziego, *Dostawcę wody* (Rys. 6) i *Sprzedawcę tabaki* przypisywanych Johannesowi Lingelbachowi lub Mistrzowi Profesji (Maestro dei Mestieri, wszystkie wymienione obrazy obecnie w Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini)²³.

²¹ Informacja o studiach Tadeusza Kuntze na Uniwersytecie La Sapienza (nie potwierdzona, niestety dokumentalnie, ale prawdopodobna z uwagi na inne źródła, cytowane przez autora biogramu), u Zagórowskiego, op. cit., (por. przyp. 19).

²² Na temat Francisca Vergary Bartual: F.Ch. de Sales, F.V. Bartual, *Alcùdia del Carlet*, 2006.

²³ Chodzi o gwasz autorstwa Tadeusza Kuntze, *Wędrowny Cyrulik (Balwierz wędrowny)*, papier, gwasz, 21,5 x 29,6, nr inw. rys. pol. 4410, Muzeum Narodowe w Warszawie; wspomniane obrazy bamboccianti to: Michelangelo Cerquozzi (1602–1660) – krąg, *Contadini presso una fontana*, ol. pł., 49,5 x 38,5, nr inw. 999; Michelangelo Cerquozzi, *L'Abbeveratoio*, miedź, ol., 50 x 44 cm, nr inw. 1021; Johannes Lingelbach (1622–1674) lub Maestro dei Mestieri (obraz przypisywany), *L'acquavitaro*, ol. pł., 46 x 39,5; Johannes Lingelbach (1622–1674) lub Maestro dei Mestieri, *Il tabaccaro*, ol. pł., 46 x 39,5; wszystkie wymienione obrazy bamboccianti w Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini.

Literatura:

- A.A. V.V., *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, kat. wyst., red. R. Morselli, R. Vodret, Mantua 2000, w tym szczególnie :R. Morselli: *Un Museo tra ragione e illusione. "La Galleria dei quadri di Silvio Valenti Gonzaga"*, w: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, kat. wyst., red. R. Morselli, R. Vodret, Mantua 2005, s. 19–43.
- A. Emiliani, *Un grande papa per le arti e la tutela del patrimonio*, w: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, kat. wyst., red. R. Morselli, R. Vodret, Mantua 2005, s. 75–80.
- G. Pontari, *Silvio Valenti Gonzaga, il Cardinale Illuminato*, w: *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, kat.wyst., red. R. Morselli, R. Vodret, Mantua 2005, s. 393–397.
- F. Arisi, *Gian Paolo Panini*, Piacenza 1961.
- A. Biały, *Tadeus Kuntz, [kat.132], [Cat.133]*, w: *Goya e Italia. Museo de Zaragoza, 1 junio–15 septiembre de 2008*, t. II, red. J. Sureda, Turner/ Fundación Goya en Aragón, Madryt–Saragossa 2008, s. 281–282; s. 229.
- A. Biały, *Tadeusza Kuntze z Hiszpanią związki zawięte*, w: *Madrazo, ród malarzy*, kat. wyst red. C. González, M. Martí, M.P. Michałowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu 2010, s. 39–49.
- A. Biały *Zielonogórczanin i dwóch dyrektorów. O związkach Tadeusza Kuntzego (1727–1793) ze sztuką francuską*, w: *Francusko-polskie związki artystyczne. Materiały z konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Warszawie w dniach 16–19 marca 2009*, Warszawa 2010, s. 111–121.
- E. Borsellino, *La politica della tutela e del restauro dei monumenti al tempo di Benedetto XIV*, „Atti del Convegno Internazionale di Studi di Storia dell'Arte” Rzym 1998, s. 277–294.
- E. P. Bowron, J. Rishel, *Art. In Rome in the Eighteenth Century*, kat. wyst. Filadelfia, Houston 2000, kat. 275, s. 425–426.
- S. Cormio, *Il Cardinale Silvio Valenti Gonzaga promotore e protettore delle scienze e delle arti*, „Bollettino d'Arte” 1986, no. 35–36, s. 49–66.
- D. Dolański, *Tadeusz Kuntze – malarz rodem z Zielonej Góry (1733–1793)*, Zielona LXXVI Góra 1993.
- P. Dubourg-Glatigny, M. Le Blanc, *Architecture et expertise mathématique: la contribution des Minimes Jacquier et le Sueur aux polémiques de la coupole de St. Pierre à Rome*, „Mélanges de l'École Française à Rome” 117, 1, Rzym 2005, s. 189–219.
- A. Dzieciołowski, *Tadeusz Kuntz; cat. 240-243*; w: *Goya e Italia. Museo de Zaragoza, 1 junio–15 septiembre de 2008*, t. II, red. J. Sureda, Turner/Fundación Goya en Aragón, Madryt–Saragossa 2008, s. 281–282.
- A. Emiliani, *Benedetto XIV, il collezionismo e il museo publico*, w: *Prospero Lambertini pastore della sua città, pontefice della christianità*, red. A. Zanotti, Bologna 2004, s. 215–232.
- M.Kiene, *Giovanni Paolo Panninis Expertisen für Marchese Capponi und sein Galerienbild für Cardinale Valenti Gonzaga*, „Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana” 1990, no. 26, s. 277–301.
- M. Kiene *Pannini*, kat. wyst., Paryż–Luwr 1992, s. 78–81, 145.

- C. Pietrangeli: *Villa Paolina*, Rzym 1961.
- H. Olsen, *Et Malet Galleri af Pannini, Kardinal Silvio Valenti Gonzagas Samling*, „Kunstmuseet Aarskrift” 1951, XXXVII, s. 99–103.
- L. v. Pastor, *Benedetto XIV (1740–1758)*, „Storia dei Papi” Rzym 1933, 1, XVI, s. 1–462.
- Z. Prószyńska: *Kuntze Tadeusz*, w: „Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966 r.). Malarze. Rzeźbiarze. Graficy, Słownik Artystów Polskich”, t. IV: Kł–La, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986; s. 366–374.
- Z. Prószyńska: *Malowidła Tadeusza Kuntzego w rzymskim kościele S. Lucia della Tinta*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1990, R. LII, nr 1–2, s. 113–123.
- Z. Prószyńska: *Twórczość Tadeusza Kuntzego w Rzymie*, „Między Polską a światem” t. I, red. A. Morka, P. Paszkiewicz, Warszawa 1993, s. 42–56.
- E. Schleier, *L'ultimo pittore del rococo a Roma. Opere sconosciute di Thaddäus Kuntz*, „Arte Illustrata” 1970, III, nr 27–29, s. 92–109.
- E. Schleier, *Taddeo Kuntz decoratore del Palazzo Rinuccini a Roma*, „Antichità Viva” 1981, XX, nr 5, s. 23–29.
- E. Schleier, *Una decorazione poco nota di Taddeo Kuntz in una chiesa romana*, „Arte Christiana” 1988, nr 7–8, s. 303–308.
- S. Slive, *Dutch pictures in the collection of Cardinal Silvio Valenti Gonzaga*, „Simiolus” 1987, no. 17, s. 169–190.
- C. Todeschi, *Elogio del cardinale Silvio Valenti Gonzaga. Dedicato alla Santità di Nostro Signore Papa Pio VI, felicemente regnante*, Rzym 1776.
- J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Mahlerey Und Bildhauer Kunst*, Drezno 1755.
- M. Wnuk, *Drugi okres rzymski Tadeusza Kuntzego w świetle materiałów z Archivio Storico del Vicariato al Laterano*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. LVII, nr 1–2 1995, s. 113–118 (z bibl.).
- M. Wnuk, *W sprawie daty urodzenia Tadeusza Kuntzego*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, R. LXVII, nr 3–4, s. 631.
- O. Zagórowski, *Kuntze Tadeusz*, „Polski Słownik Biograficzny”, T. XVI, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1971, s. 205–207.

Wykaz ilustracji:

Rys. 1a. Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), *Rzym starożytny, 1754–56*, Staatsgalerie Stuttgart <http://www.staatsgalerie.de/digitalerkatalog>; zakładka „Sammlung” wyszukiwanie w oknie „keyword” pod nazwiskiem Pannini: Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), *Rzym starożytny, 1757*, Staatsgalerie Stuttgart.

Rys. 1b. Paolo Pannini (1691–1765), *Rzym starożytny, 1757*, Metropolitan Museum of Art <http://www.metmuseum.org/Collections/.../110001692>

Rys. 2a. Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), *Rzym nowożytny, 1757*, Museum of Fine Arts Boston <http://www.mfa.org/.../rome-34215>

Rys. 2b. Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), *Rzym nowożytny, 1757*, Metropolitan Museum of Art <http://www.metmuseum.org/.../110001693> (widoczny poniżej, na następnej stronie)



Rys. 3. Giovanni Paolo Pannini (1691–1765), *Galleria kardynała Silvio Valentiego Gonzagi*, 1749 (Wadsworth Athenaeum, Hartford) <http://www.thewadsworth.org/.../1948-478.jpg> (widoczny poniżej)





Rys. 4.
Pier Francesco Mola (1612–1666)[?], *Wygnanie z Raju*, ok. 1655, Muzeum Narodowe w Warszawie.



Rys. 5.
Tadeusz Kuntze (1727-93)
Wędrowny balwierz,
ok. 1755 lub ok. 1759-62,
gwasz, papier, Muzeum
Narodowe w Warszawie.



Rys. 6.
Pieter van Laer lub Johannes Lingelbach (1622-1674), *L'acquavitario (Dostawca wody)*,
Rzym, Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini.



Rys. 6a.
Cerquozzi Michelangelo
(1602-60), *L'abbeveratoio*
[*U wodopoju*], Rzym,
Galleria Nazionale d'Arte
Antica Palazzo Barberini.

MAŁGORZATA TABORSKA

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego
malgorzata.taborska@uj.edu.pl

Metody rejestracji wiedzy przyrodniczej na przestrzeni wieków

Wizualizacja w naukach przyrodniczych pełni podstawową rolę w zdobywaniu, przechowywaniu i przekazywaniu wiedzy. Opis pozwalający na jednoznaczne rozpoznanie gatunku wymaga uwzględnienia tak licznych szczegółów i niuansów, że to właśnie obraz jest najbardziej komunikatywnym sposobem przekazu. Rozwój nauk i postępy w opisywaniu świata przyrody spowodowały, że obecnie samo rozpoznawanie gatunków jest dopiero przyczynkiem do głębszej wiedzy. Ważne jest opisanie organizmu na tle jego środowiska, analiza etologiczna, czy odpowiedź na zmieniające się warunki otoczenia.

Można mówić o czterech głównych sposobach rejestracji wiedzy w naukach przyrodniczych. Najbardziej rozpowszechnionym jest oczywiście ikonografia w postaci rycin, filmów czy zdjęć. Rysunek przyrodniczy jest rysunkiem syntetycznym, stanowiącym kwintesencję wiedzy autora o danym gatunku – zupełnie inaczej niż w przypadku obrazu artystycznego, gdzie główną wartością jest emocjonalna treść przekazu, estetyka czy przedstawiana akcja. Dlatego ryciny powstawały w oparciu o wstępne szkice czy też zebrane okazy. Często wykonywane były przez przyrodników uzdolnionych artystycznie – doskonałym przykładem jest Konrad Gesner (1516–1565), jednak zazwyczaj wykonywał je artysta według wskazówek uczonego. Niekiedy też wśród artystów pojawiają się twórcy o rozwiniętych zainteresowaniach przyrodniczych i niezwyklej intuicji. Takim wybitnym artystą był niewątpliwie Stanisław Wyspiański (1869–1907), którego *Komórka w podwojeniu* z 1894 r. (rys. 1) przedstawia proces mitozy z niezwykle precyzją. Dodatkową zaletą rysunków tworzonych przez artystów jest dystans i inne spojrzenie, niekiedy znakomicie trafne. To właśnie pod wrażeniem rycin przedstawiających elementy układu nerwowego, wykonanych przez Stanisława Przybyszewskiego (1868–1927) i jego gry na

fortepianie, Carl Schleich (1859–1922) rozumiał rolę neurogleju jako regulatora tłumiącego impulsu bólu w nerwach czuciowych¹.

Dokładność i jakość rycin zależy nie tylko od zdolności artystycznych i syntetycznych twórcy, ale też od możliwości technicznych druku. Początkowe ryciny były odbitkami z drewnianych klocków drzeworytniczych (rys. 2). Zazwyczaj ryciny takie przedstawiały w ogólnym zakresie pokrój rośliny, a nie przynależność taksonomiczną okazu. Taki charakter mają najstarsze zielniki polskie: Stefana Falmirza (1534 r.), Marcina z Urzędowa (1595 r.) czy Syreniusza (1613 r.). Nawet dokładniejsze drzeworyty szcztokowe ustępowały jakością miedziorytom – technice opracowanej w XV wieku i mezzotincie (pocz. XVII wieku) Przełom przyniósł wiek XVIII. Powstały wtedy pierwsze klucze do oznaczania gatunków, a rysunek stawał się coraz bardziej syntetyczny. W 1797 r. Alois Senefelder (1771–1834) opracował technikę litografii, która wraz z chromolitografią stała się w XIX wieku podstawową techniką druku ilustracji. W tym czasie rozwinął się też rysunek typu klucza, na którym obok samego osobnika przedstawiane są różne stadia rozwojowe z wyraźnie zaznaczonymi cechami charakterystycznymi i wyróżniającymi (rys. 3). W efekcie powstały liczne klucze, albumy i atlasy przyrodnicze, zachwycające do dziś. Rozwój i dostępność fotografii i technik drukarskich w XX wieku spowodował stopniową rezygnację z rysunku na rzecz ilustracji fotograficznych.

Drugą grupą dokumentacyjną są kolekcje okazów zbieranych podczas wypraw i wycieczek naukowych. Początkowo zbierano głównie elementy trwałe: muszle, minerały, nasiona, elementy szkieletów i suszone na słońcu lub w gorącym piasku okazy. Były to zbiory dydaktyczne tworzone przy akademiach, ale przede wszystkim osobiście stanowiące wystrój aptek, pomieszczeń zielarzy czy medyków². Dopiero w renesansie nauki przyrodnicze zaczęły rozkwitać, sięgając do wzorców antycznych. Równocześnie epoka wielkich odkryć geograficznych spowodowała dopływ

¹ Por. J. L. Kroll, W. Jurczyk, P. Kroll, *Rysunki Stanisława Przybyszewskiego stały się inspiracją odkrycia Carla Schleicha*, „Anestezjologia Intensywna Terapia” 1998, nr 30, s. 135–136; Michalak S., *Przybyszewski, berlińska bohema a teoria roli gleju*, „Neuroskop” 2007, nr 9/3, s. 169–17.

² Według prof. Bolesława Hryniewieckiego, początki muzealnictwa przyrodniczego w Polsce to *naturalia* gromadzone w Bibliotece Jagiellońskiej na potrzeby dydaktyki (B. Hryniewiecki, *Zielnik i muzeum botaniczne*, Kraków 1922).

nieznanych wcześniej okazów. Skutkowało to m.in. rozkwitem kolekcji osobliwości, zbieranych również na zamówienie. Wiadome jest, że z terenu Polski Marcin Fox (XVI wiek) wysyłał okazy do Ulisesa Aldrovano (1522–1605), a Antoni Schneeberger (1530–1581) do Konrada Gesnera³. Obok trwałych i suszonych okazów, gromadzono również preparaty konserwowane w miodzie czy okowicie – pierwowzór obecnych preparatów mokrych w formalinie czy metanolu (rys. 4)⁴. Niezależnie od studiów prowadzonych przy ich pomocy i prób usystematyzowania kolekcji, miały one przede wszystkim charakter gabinetów osobliwości. Przełomem było powstanie i upowszechnienie systemu Linneusza, opartego na pokrewieństwie organizmów. Jednoznaczność określanego gatunku i szkielet organizacji świata przyrodniczego umożliwiły tworzenie kolekcji naukowych opisywanych wspólnym schematem.

Obecnie brak jest w naszym kraju okazałych kolekcji przyrodniczych, nie jest to jednak przejaw braku zainteresowania⁵. W niespokojnym dla Polski XVII wieku ważnym ośrodkiem nauk medycznych i przyrodniczych był Gdańsk. Z trzech wielkich kolekcji gdańskich z tego okresu żadna nie zachowała się do dziś. Gottvaldianum zostało zakupione w 1716 r. przez Piotra Wielkiego i wywiezione do Petersburga, Breynianum zakupiła Katarzyna II i wywiozła w głąb Rosji⁶. Część swoich wspaniałych zbiorów i biblioteki Jakub Teodor Klein (1685–1759) podarował Gdańskiemu Towarzystwu Badaczy Przyrody⁷. Resztę zakupili po jego śmierci August II Mocny dla gabinetu drezdeńskiego oraz margrabia brandenburski Culmbach z Bayreuth⁸. Okresem rozkwitu kolekcji w całej Rzeczypospolitej były natomiast czasy stanisławowskie, przykład dał sam król swoim gabinetem osobliwości. Wystarczy wspomnieć straconą bezpowrotnie dla Polski kolekcję Marcina Bernitza (ok. 1625–przed 1682) czy Kunstkamerę Krzysztofa ks.

³ I. Arabas, *Nauka, natura i sztuka w gabinetach osobliwości*, „Panacea” 2007, nr 20 (3), s. 1–4.

⁴ Formalina znana i używana jest od połowy XIX wieku, podobnie jak metanol.

⁵ Do wyjątków należy bogate w zbiory Muzeum Przyrodnicze we Wrocławiu.

⁶ Gottvaldianum było kolekcją Krzysztofa Gottwalda (1636–1700) i jego syna Jana (1670–1713), Breynianum – Jakuba Breyna (1637–1697) i jego syna Jana Filipa (1680–1764), por. I. Arabas, *Nauka, natura i sztuka...*, op. cit.

⁷ Kolekcję GTBP nabył ks. Gabriel Rzączyński (1664–1737), ostatecznie uległa rozproszeniu po kraju, por. ibidem.

⁸ Ibidem.

Radziwiłła (1585–1640)⁹. Do ewenementów należała kolekcja Anny ks. Jabłonowskiej z Sapiehów (1728–1800), uważana za cenniejszą i bogatszą od kolekcji paryskich ogrodów królewskich, które stanowiły podwalinę francuskiego Muzeum Narodowego Historii Naturalnej. Niestety nie doszło do realizacji przekazanie jej narodowi, co zaofiarowała księżna podczas insurekcji kościuszkowskiej. W efekcie po jej śmierci została sprzedana za bezcen Aleksandrowi I i wywieziona do Petersburskiej Akademii Nauk oraz do Moskwy. Prawdopodobnie w całości spłonęła podczas wojen napoleońskich¹⁰.

Nie można tu zapomnieć o zasługach ks. Jana Krzysztofa Kluka (1739–1796)¹¹. Uściślił on rozdział pomiędzy dwoma typami kolekcji przyrodniczych: naukowymi oraz hobbistycznymi¹². Przyszkolne i przyuczelniane kolekcje zapoczątkowane w XVIII i XIX wieku były niekiedy imponujące – wystarczy wspomnieć prowadzone przez Pijarów Collegium Nobilium. Dzięki zarządzeniom Komisji Edukacji Narodowej, Szkoła Główna Koronna uzyskała gabinet historii naturalnej w 1770 r., a Szkoła Główna Wielkiego Księstwa Litewskiego w 1781 r. – katedrę nauk przyrodniczych¹³. Poza granicami kraju zostały też zbiory z Muzeum Starożytności Archeologicznych, założone w 1855 r. przez hr. Eustachego Tyszkiewicza (1814–1874) w Wilnie, czy też kolekcje przyzakładowe

⁹ Kolekcja Bernitza, zakupiona przez Dominika Radziwiłła (1786–1813), po wywiezieniu do Nieświeża uległa spaleni podczas drugiej wojny światowej, podobnie jak przechowywany tam zielnik Anny Wazówny. Zniszczeniu podczas wojny uległa też kunstkamera w Lubczu nad Niemnem, por. I. Arabas, *Nauka, natura i sztuka...*, op. cit.; M. Lankosz-Mróż, *Ogrody botaniczne i kolekcje roślin leczniczych*, „Panacea” 2005, nr 13 (4), s. 1–5.

¹⁰ I. Arabas, *Nauka, natura i sztuka...*, op. cit.

¹¹ Napisał on pierwszy podręcznik polski bazujący na systematyce Linneusza i pierwszy polski klucz do oznaczania roślin, por. J. Rostafiński, *Udział Polaków w postępie nauk botanicznych i dawniejszych zoologicznych*, Kraków 1918.

¹² Kolekcje naukowe zakładane przy uniwersytetach, szkołach etc., skupiające się nie tylko na bogactwie gatunkowym, ale i na zmienności wewnątrzgatunkowej, przeciwstawione zostały kolekcjom hobbistycznym mającym nadal charakter gabinetów osobliwości.

¹³ Zbiory ze SGK zachowały się fragmentarycznie w zasobach muzeów Uniwersytetu Jagiellońskiego, natomiast kolekcja ze SGWKL została zlikwidowana przez władze rosyjskie w 1831 r. i rozproszona po uniwersytetach w Kijowie, Moskwie, Charkowie oraz szkołach średnich w Wilnie i Odessie. W 1831 r. liczyła 25 tys. okazów zoologicznych i 100 tys. geologicznych, por. H. Hoyer, *Zarys dziejów zoologii w Polsce*, Kraków 1948.

Uniwersytetu Lwowskiego, powstałe po 1871 r.¹⁴ Ciekawe są losy Gabinetu Zoologicznego Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego z 1819 r. Po zamknięciu uniwersytetu trafiły pod zarząd Dyrekcji Gabinetów Pouniwersyteckich i opiekę Władysława Taczanowskiego (1819–1890). Protektorat nad nimi roztoczyła rodzina Branickich, finansując między innymi wyprawy naukowe. Gdy kolekcja uzyskała światową renomę, pojawiły się plany wywiezienia jej w głąb Rosji. Branicy wycofali się z protektoratu, tworząc w 1884 r. w Warszawie prywatne muzeum, włączone ostatecznie w 1919 r. do Polskiego Państwowego Muzeum Przyrodniczego w Warszawie¹⁵. Zresztą udział rodów magnackich w tworzeniu kolekcji był znaczący. W Poznaniu hr. Franciszek Chłapowski (1846–1899) opiekował się Muzeum Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, a we Lwowie hr. Włodzimierz Dzieduszycki (1825–1899) założył rewelacyjne muzeum przyrodnicze. Muzeum Dzieduszyckich było nowoczesną placówką muzealną, nawet według współczesnych standardów. Oprócz kolekcji i wspaniałej biblioteki organizowało wyprawy badawcze, prowadziło działalność naukowo-badawczą, dydaktyczną i wydawniczą. Dzieduszycki fundował stypendia dla młodych naukowców, organizował wyjazdy na staże badawcze, a przede wszystkim zatrudniał światowej sławy naukowców. Kolekcja wzbogacona była o okazy zbierane i opisywane przez wybitnych fachowców z danych dziedzin, równie częste były wizyty naukowców szukających materiałów porównawczych do swoich badań. Podczas drugiej wojny światowej muzeum uratował przed likwidacją i wywiezieniem do Niemiec zatrudniony w nim preparator Franciszek Kalkus. Przyjmując Reichslistę, objął stanowisko głównego konserwatora zbytków we Lwowie i pełnomocnika władz niemieckich ds. muzeum. Jednak w okresie powojennym muzeum zostało poza granicami Polski. Zacierając ślady polskości, zniszczono archiwum, a znaczną część biblioteki przekazano na przemiał¹⁶.

¹⁴ Pierwsze zbiory przywiezione zostały w 1805 r. do Uniwersytetu Jagiellońskiego, natomiast po 1871 r. powstały bogate zbiory paleontologiczne, botaniczne, geologiczne i zoologiczne, wzbogacone okazami pozyskanymi przez Benedykta Dybowskiiego (1833–1930) ze Wschodniej Syberii i Kamczatki.

¹⁵ Pamiątką po protektoracie jest nazwa łacińska odkrytej w Ameryce Południowej pakařany *Dinomys branickii* Peters, 1873 r.

¹⁶ G. Brzęk, *Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie i jego twórca*, Lublin 1994.

Jedną z grup naturalistów są zbiory zielnikowe – nie zachował się co prawda zielnik Anny Wazówny, natomiast istnieje do dziś zbiór Sylwiusza Boccone z XVII w. – obecnie przechowywany w zielniku Uniwersytetu Warszawskiego¹⁷. Założony w 1780 r. zielnik Szkoły Głównej Koronnej był natomiast pierwszą polską nieprywatną kolekcją tego typu¹⁸.

Do dziś nie udało się również zrealizować Narodowego Muzeum Przyrodniczego projektu Stefana Rieula (XVIII wiek) z 1766 r. lub nieco późniejszego Michała Jerzego Mniszcha (1748–1806), pomimo podjęcia inicjatywy przez Stanisława Staszica (1755–1826)¹⁹.

Trzecią grupą są kolekcje żywych okazów: ogrody zoologiczne, herbaria czy ogrody botaniczne. Tradycje sięgają świata starożytnego, gdzie zarówno menażerie królewskie, maharadzów czy przyświątynne ogrody gromadziły najciekawsze okazy, często będące darami od innych władców. W średniowieczu popularne były *herbaria* w domach i zamkach, czy *hortus medicus* albo *herbularius* w ogrodach przyklasztornych. Rozkwit następuje w renesansie – zarówno jako ogrody przyapteczne, jak i zielne dydaktyczne przy uczelniach jako pomoc do nauki ziołolecznictwa i aptekarstwa²⁰. Wiele z nich zostało przekształconych w ogrody botaniczne, jak najstarszy w Europie Ogród Botaniczny w Padwie (1545 r.)²¹. Ogród botaniczny, w odróżnieniu od typowo użytkowego herbarium, pełni nie tylko funkcje dydaktyczne, ale przede wszystkim naukowe. Za pierwszy w Polsce uznaje się niekiedy ogrody królewskie założone przez Władysława IV ok. 1640 r., opisane w 1652 r.²² Natomiast pierwszym spełniającym wymogi był Królewski Ogród Botaniczny przy Szkole Lekarskiej w Grodnie, założony w 1782 r. przez Jana Emanuela Giliberta (1741–1814) na

¹⁷ Zielnik Anny Wazówny był pierwszym z zebranych na terenie Polski roślin lekarskich. Natomiast zielnik UW liczący obecnie ok. 300 tysięcy kart założył Michał Szubert – pierwszy dyrektor Ogrodu Botanicznego w Warszawie, por. A. Jajeńnica, *Rysowane, rytowane i malowane zielniki*, http://www.kul.pl/files/564/public/.../ARTykuly_004_2010_AJ_s27.pdf, 14.11.2010.

¹⁸ M. Lankosz-Mróż, *Ogrody botaniczne...*, op. cit.

¹⁹ I. Arabas, *Nauka, natura i sztuka...*, op. cit.

²⁰ Zakładanie ogrodów przyaptecznych zalecał w *Pharmacopea in compendium redacta* z 1560 gdański medyk i aptekarz Jan Plactomus, por. M. Lankosz-Mróż, *Ogrody botaniczne...*, op. cit.

²¹ M. Lankosz-Mróż, *Ogrody botaniczne...*, op. cit.

²² J. Rostafiński, *Udział Polaków w postępie nauk botanicznych i dawniejszych zoologicznych*, Kraków 1918.

polecenie Stanisława Augusta Poniatowskiego. Niestety znalazł się on po wojnie poza granicami Polski i obecnie palmę pierwszeństwa dzięży Ogród Botaniczny Szkoły Głównej Koronnej z 1783 r., założony na potrzeby katedry botaniki lekarskiej²³.

Nieco inne korzenie mają ogrody zoologiczne, niektóre powstały z królewskich menażerii – takie były losy najstarszego na świecie Tiergarten Schönbrunn, założonego w 1752 r. przez cesarzową Marię Teresę. W Polsce zachowały się wzmianki o menażerii Jana III Sobieskiego, ale pierwszym ogrodem pełniącym obok rozrywki funkcje naukowe był zwierzyńiec Stanisława Konstantego Pietruskiego (1811–1874) w Podhorcach k/ Stryja.

Obecnie najbardziej popularne są badania przyrodnicze prowadzone na okazach w ich naturalnym otoczeniu. Jest to czwarty typ rejestracji wiedzy. Dla stworzenia takich możliwości i zachowania fragmentów niezniszczonej przyrody niektóre obszary obejmowane są ochroną – istotne jest zachowanie całości układu przyrodniczego naturalnych siedlisk. Taką możliwość dają przede wszystkim parki narodowe i rezerваты biosfery. Towarzyszą im zwykle niewielkie muzea przyrodnicze i ścieżki edukacyjne, są też realizowane projekty badawcze. Chociaż pierwszy na świecie park powstał w 1872 r. w USA – Park Yellowstone, to w Polsce najstarszy Białowieski Park Narodowy powołano dopiero w 1932 r.

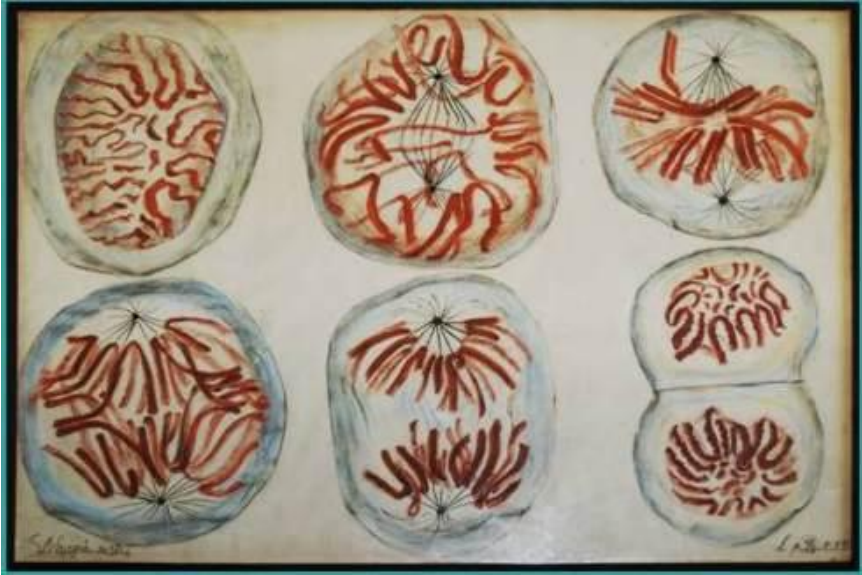
Od momentu pierwszych wypraw badawczych rozwijała się dokumentacja odkrywanego i poznawanego świata przyrody. Częstym uczestnikiem wypraw był przyrodnik, chodziło przede wszystkim o szukanie przydatnych roślin, zwierząt, ale też bogactw naturalnych. Od końca XVIII wieku nastąpił czas licznych wypraw eksploracyjnych, niekiedy zatrudniano do dokumentowania znalezisk i wyprawy rysownika, później fotografa. Przywożono nie tylko ikonografię, ale również zebrane okazy. W XIX/XX wieku istniał nawet proceder wypraw łowieckich: handlarze zwierząt wyprawiali się po zwierzęta w celu odsprzedania ich ogrodom zoologicznym, często realizowali też konkretne zamówienia. Obecnie zastrzone procedury powodują, że przewóz jest ograniczony. Dlatego najczęstszą formą dokumentacji stają się zdjęcia i filmy, normą staje się prowadzenie badań *in situ* w oparciu o nagrania ultradźwiękowe, kamery termowizyjne, nadajniki GPS, automatyczne kamery, echosondy etc. Równocześnie rozwój technik

²³ I. Arabas, *Nauka, natura i sztuka...*, op. cit.

mikroskopowych i genetyki powoduje, że wystarczą niewielkie ilości materiału biologicznego do przeprowadzenia analiz. Dane zbierane są komputerowo i przechowywane na nośnikach. W efekcie gromadzone są znaczne ilości materiału dokumentacyjnego. Zaostrzone prawa autorskie ograniczają korzystanie z obcych źródeł, a łatwość pozyskiwania materiału powoduje, że powstają duże ilości materiałów filmowych i zdjęć, często upowszechnianych jako popularnonaukowe bez uprzedniej selekcji dydaktycznej.

Literatura:

- I. Arabas, *Nauka, natura i sztuka w gabinetach osobliwości*, „Panacea” 2007, nr 20 (3), s. 1–4.
- G. Brzęk, *Muzeum im. Dzieduszyckich we Lwowie i jego twórca*, Lublin 1994.
- H. Hoyer, *Zarys dziejów zoologii w Polsce*, Kraków 1948.
- B. Hryniewiecki, *Zielnik i muzeum botaniczne*, Kraków 1922.
- S. Inglot, *Polski Słownik Biograficzny*, t. 13, 1967–1968.
- A. Jajeńnica, *Rysowane, rytowane i malowane zielniki*, http://www.kul.pl/files/564/public/ARTykuly/ARTykuly004/ARTykuly_004_2010_AJ_s27.pdf, 14.11.2010).
- J. L. Kroll, W. Jurczyk, P. Kroll, *Rysunki Stanisława Przybyszewskiego stały się inspiracją odkrycia Carla Schleicha*, „Anestezjologia Intensywna Terapia” 1998, nr 30, s. 135–136.
- M. Lankosz-Mróz, *Ogrody botaniczne i kolekcje roślin leczniczych*, „Panacea” 2005, nr 13 (4), s. 1–5.
- S. Michalak, *Przybyszewski, berlińska bohema a teoria roli gleju*, „Neuroskop” 2007, nr 9/3, s. 169–217.
- J. Rostafiński, *Udział Polaków w postępie nauk botanicznych i dawniejszych zoologicznych*, Kraków 1918.
- O.W. Thomé, *Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Gera 1885.



Rys. 1.

S. Wyspiański, *Komórka w podwojeniu*, 1894 r., Muzeum UJ
(fot. G. Zygier).



Rys. 2.
Lipa - XVI-wieczny klocek
drzeworytniczy, Muzeum UJ
(fot. G. Zygier).



Rys. 3.

Babka lancetowata – XIX-wieczna chromolitografia, w: O. W. Thomé, *Flora von Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Gera 1885.



Rys. 4.

Preparaty zoologiczne z Muzeum Zoologicznego UJ, XVIII/XIX wiek, (fot. J. Kozina).

DANUTA JACKIEWICZ

Muzeum Narodowe w Warszawie

djackiewicz@mnw.art.pl

A scene in a Library Williama H. F. Talbota (1800-1877). Wstęp do historii fotografii jako modernistycznego narzędzia katalogowania wiedzy

W 2010 roku przypadła 175. rocznica wykonania pierwszego fotograficznego negatywu na papierze. Dokonał tego w sierpniu 1835 roku William Henry Fox Talbot, fotografując okno rodzinnej posiadłości Lackock Abbey. Angielski intelektualista, jeden z najwybitniejszych umysłów swojej epoki, wydarł naturze jej sekret, co doprowadziło go do wynalazku fotografii. Na jednym z posiedzeń Royal Society mówił: „Cień, symbol tego co ulotne, pozwala zamienić się w trwały obraz za pomocą naturalnej magii”¹. Dzięki temu osiągnięciu dołączył do dwóch Francuzów Niepce’a (1765-1833) i Daguerre’a (1787-1851), którzy także zapisali się w historii jako wynalazcy fotografii. I chociaż już od 1839 roku do upowszechniania wiedzy wykorzystywano dagerotypię, to jednak dopiero negatywowo-pozytywowa metoda Talbota wyznaczyła właściwą drogę nowego medium do produkowania nieskończonych ilości odbitek układających się w encyklopedię widzialnego świata.

Talbot, jako twórca periodycznego wydawnictwa *The Pencil of Nature*, uczynił też pierwszy krok na drodze do popularyzowania fotograficznych obrazów wiedzy w komercyjnych publikacjach. *Ołówek natury* nie był książką, ale serią zeszytów wydawanych przez fotografa, w latach 1844-1846, przez specjalnie do tego celu powołane wydawnictwo Reading Establishment, którym kierował Talbot wraz ze swoim współnikiem Nicolasem Hennemanem (1813-1898). Dzisiaj *The Pencil of Nature* jest uznany za najszlachetniejszą i pierwszą w historii publikację ilustrowaną oryginalnymi odbitkami z papierowych negatywów na papierach solnych, wklejonymi do każdego egzemplarza². Umieszczanie oryginalnych

¹ L.J. Schaff, *The Photographic Art of William Henry Fox Talbot*, Princeton 2000.

² L.J. Schaff, *William Henry Fox Talbot, The Pencil of Nature: anniversary facsimile*, Nowy Jork 1989; M. Parr i G. Badger, *The Photobook: A History*, vol 1, Londyn 2004 s. 14-15, 22.

fotografii w luksusowych publikacjach rozpowszechniło się w latach 50. XIX wieku [po zastosowaniu płyty szklanej jako podłoża negatywu] i trwało do lat 80. XIX wieku, kiedy to dzięki półtonowej reprodukcji możliwa stała się bezpośrednia reprodukcja obrazu fotograficznego za pomocą druku płaskiego. Od tamtej pory, już na masową skalę, zaczęły powstawać publikacje ilustrowane fotografiami – nośnikami wiedzy.

Sześć zeszytów serii *The Pencil of Nature*, zawiera zaledwie dwadzieścia cztery fotografie: 23 autorstwa Talbota i jedną autorstwa Hennemana³. Ich dobór świadczy o tym, że zamysłem autora nie było stworzenie książki artystycznej, ale raczej przedstawienie manifestu nowej sztuki – sztuki fotografii. Zawarty w tym dziele wykład z filozofii fotografii został skonstruowany w nawiązaniu do tradycji przekazywania treści przy pomocy obrazu i słowa, dlatego fotografie i towarzyszące im komentarze pozostają we wzajemnym dialogu. *Ołówek natury* miał spopularyzować genezę wynalazku Talbota, nadto wykazać zalety fotografii i podkreślić jej użyteczność. Autor podjął próbę przedstawienia możliwości, jakimi dysponuje fotografia oraz przepowiedział gruntowną zmianę sposobu postrzegania świata przez ludzi wyposażonych w nowe narzędzie rejestrowania rzeczywistości.

Talbot wybierał zdjęcia do wydawnictwa pieczołowicie i niespiesznie, bowiem kolejne zeszyty ukazywały się 29 czerwca 1844 [sprzedano 286 egzemplarzy], 31 stycznia 1845 [sprzedano 177 egz.], 10 czerwca 1845 [sprzedano 192 egz.], 2 sierpnia 1845 [sprzedano 172 egz.], 7 stycznia 1846 [sprzedano 100 egz.] i 23 kwietnia 1846 [sprzedano 89 egz.]⁴. Na fotografiach znajdujemy zabytki architektury z Anglii i Francji, studia fragmentów natury z najbliższego otoczenia autora, jak stóg siana, miotła w otwartych drzwiach, półki z książkami w domowej bibliotece, owoce w koszach ustawionych na stole, a także scenę rodzajową z trzema mężczyznami upozowanymi przy drabinie opartej o elewację budynku. Za ważne zastosowanie fotografii uznał Talbot fotograficzną reprodukcję dzieła sztuki, o czym świadczy zamieszczenie w wydawnictwie aż siedmiu odbitek ukazujących rzeźbę (i to dwukrotnie tę samą), rysunek, litografię, starodruk, ceramikę oraz wyroby ze szkła. Nadto zaprezentowano dwa rysunki fotogeniczne, z których jeden pozostał w negatywie, a drugi

³ Planowano wydanie 12 zeszytów, z pięcioma fotografiami w każdym.

⁴ L.J. Schaff, *William Henry Fox Talbot...*, Ibidem, s. 27.

skopiowano stykowo dla otrzymania pozytywu. Uwagę zwraca fakt, że wśród tak bogatej reprezentacji tematów, zabrakło portretu człowieka fotografowanego z natury. Jest to swoiste przypomnienie, że portret był ostatnim ogniwem w łańcuchu fotograficznych tematów, ku jakim kolejno zwracali się wynalazcy fotografii. Ostatnim, a nie pierwszym, jak czytamy w rozlicznych esejach bałamutnie rozprawiających o medium, którego historię warto zgłębić.

Staranny dobór zdjęć oraz bogate w interpretacje komentarze, pozwoliły autorowi *The Pencil of Nature* na ukazanie fotografii przede wszystkim jako sztuki dokumentowania, jako systemu zapisywania i przechowywania artefaktów. Spośród dwudziestu czterech prac Talbota szczególną uwagę zwraca *A Scene in a Library* – kalotypia numer VIII, ilustrująca zeszyt drugi ze stycznia 1845 roku. Fotografia ukazuje dwie półki z książkami zamknięte w ciasnym kadrze. Mamy tu do czynienia ze zbliżeniem, skupieniem uwagi na zbiorze książek. Perfekcyjna iluzja rzeczywistości sprawia, że napisy na grzbietach woluminów są czytelne i pozwalają na zapoznanie się z zawartością fragmentu domowej biblioteki w Lackock Abbey. Na półkach stoją między innymi trzytomowe wydanie Tomasa Gaisford'a *Poetae Minore Graeci, Miscellanies of Science*, Johna Gardnera Wilkinsona *Mannes and Customs of the Ancient Egyptians*, *Botanische Schriften*, *La storia pittorica dell'Italia* autorstwa Luigi Lanzi oraz trzy pierwsze numery *Philosophical Magazine*.

Temat biblioteki, miejsca tradycyjnie symbolizującego wiedzę, a nawet świątynię wiedzy, pojawia się u Talbota już w 1839 roku. „Półka z książkami wydaje się być ciekawym i niezwykłym tematem, bowiem różnaitość grzbietów opraw rysuje się w sposób wyrazisty i powoduje silną iluzję nawet przy niedoskonałym wykonaniu” – pisał w liście do astronoma Johna Herschela (1792-1871)⁵. Sposób ukazywania przez Talbota tego tematu obrazują dwie fotografie fragmentu wnętrza biblioteki w Lackock Abbey. Pierwsza, to widok ogólny księgozbioru w naukowym gabinecie fotografa z jesieni 1839 roku. Druga, z 1842 roku, prezentuje fragment szafy

⁵ Brytyjski astronom, wynalazca tiosiarczanu sodowego [utrwalacza dla fotografii], eksperymentujący z technikami fotograficznymi. Entuzjasta wynalazku Talbota, ale także admirator dagerotypii. Patrz: L.J. Schaff, *Out of the Shadows. Herschel, Talbot and the Invention of Photography*, New Haven, Londyn 1992; M. Wave, *Herschel's Chryso-type: A Golden Legend Re-told w: „History of Photography”* 2006 nr 1, s. 1-24.

bibliotecznej z kilkoma półkami, na których książki znajdują się w naturalnym nieładzie, co wskazuje na fakt, że nie są tylko dekoracją. Ten praktyczny bałagan został oddany nawet w tytule – *Books in disarray* – nadanym fotografii przez jej autora. Oba zdjęcia rejestrują codzienność Talbota, chętnie zanurzającego się w zacisze własnej biblioteki. Grzbiety woluminów o rozpoznawalnych tytułach, pozwalają także spectatorowi zagłębić się w świat nauki, w którym obracał się wynalazca fotografii. Prowokują do zadania pytania o przesłanie zakodowane w takim obrazie.

Obraz półki z książkami zamieszczony w *Ołówku natury*, to nowa kompozycja z 1843 roku zatytułowana Scena w bibliotece. Zanim jeszcze Talbot rozpoczął wydawanie tej publikacji, obdarował albumem zdjęć Aleksandra von Humboldta (1769-1859), niemieckiego przyrodnika, twórcę nowoczesnej geografii, jednego z admiratorów dagerotypii. Na początku 1844 roku przesłał dla niego do Berlina prezent [souvenir d'amitié], którym był album z dwudziestoma dwoma kalotypiami. Jak się potem okazało album zawierał osiem tych samych zdjęć, które znalazły się potem w wydawnictwie *Ołówek natury*, a wśród nich także *A Scene in a Library*⁶.

Jak wiadomo z przekazów źródłowych w przypadku *A Scene in a Library* mamy do czynienia z fotografią reżyserowaną, bowiem półkę z książkami ustawiono na zewnątrz, w plenerze, aby fotografowany obraz zyskał dzięki naturalnemu światłu słonecznemu. Ponadto woluminy, które zagrały w tym ujęciu, zostały specjalnie i starannie dobrane. Mamy zatem do czynienia z kompozycją o charakterze martwej natury, nawiązującą do tradycji malarstwa, dobrze znanej wykształconemu Talbotowi. To uprawnia do poszukiwania w tym skromnym fotograficznym obrazie, znaczeń symbolicznych i alegorycznych, które zawsze przemyślnie ukrywano w podobnych kompozycjach. Ale to tylko jedna z możliwości. Inną wybrał André Jammes, kolekcjoner i badacz historii fotografii, który uznał *A Scene in a Library* za swoisty autoportret wynalazcy fotografii.

Ale powróćmy do zagadkowego tytułu zdjęcia oraz towarzyszącego mu tekstu, które sugerują, że w tym jedynym,

⁶ *Tatsachen. Fotografien des 19. und 20. Jahrhunderts / Facts. Photography from the 9th and 20th Century*, Die Sammlungen Agfa im Museum Ludwig Köln / Agfa collection in the Museum Ludwig Cologne, hrsg. red. B. von Dewitz, Getynga 2006, s. 54-56.

w całej serii *Ołówka natury* przypadku, Talbot miał ochotę przypisać prostemu odwzorowaniu fragmentu wyposażenia wnętrza zaskakującą czytelnika filozoficzną refleksję.

Oto rzeczony komentarz:

Scena w bibliotece

„Pośród wielu nowatorskich pomysłów, które podsunęło odkrycie fotografii, znajduje się poniższe, raczej zadziwiające doświadczenie bądź rozumowanie. Sam w istocie nigdy go nie przeprowadziłem ani też nic mi nie wiadomo o tym, by ktokolwiek inny je wypróbował bądź proponował, niemniej sądzę, że jest ono tego rodzaju, że właściwie przeprowadzone musi zakończyć się sukcesem.

Gdy rzuci się na ekran promień światła słonecznego rozszczepionego w pryzmacie, uformuje się on w przepiękną kolorową wstęgę znaną pod nazwą widma słonecznego.

Eksperymentatorzy odkryli, że jeśli to widmo rzuci się na arkusz światłoczułego papieru, to jego fioletowy brzeg wywoła silny efekt optyczny i, co naprawdę jest niezwykle, podobny efekt wywołają pewne niewidoczne promienie leżące poza fioletem, i poza granicami widma widzialnego, których istnienie możemy odkryć wyłącznie wskutek tego ich oddziaływania.

Teraz proponuję oddzielić te niewidzialne promienie od reszty, przepuszczając je do przyległego pokoju przez szczelinę w ścianie lub zasłonie. Wówczas pomieszczenie wypełni się (nie możemy użyć określenia rozświetli) niewidzialnymi promieniami, które można rozproszyć we wszystkich kierunkach za pomocą wypukłych soczewek umieszczonych za szczeliną. Jeśli w pomieszczeniu znajdować się będą jakieś osoby, żadna z nich nie zobaczy innej: a mimo to, jeśliby ustawić aparat [fotograficzny] tak, aby zwrócony był w stronę którejś z tych osób, to zarejestruje on jej obraz i odłoni jej działania.

Bowiem, jeśli zastosować użytą już przez nas metaforę, oko aparatu dokładnie widzi tam, gdzie oko ludzkie nie dostrzega nic prócz ciemności.

Niestety! To rozumowanie jest nieco zbyt subtelne, by można je było przekonująco zastosować w powieści lub romansie; cóż bowiem mielibyśmy za *dénouement* [fr. – finał, zwieńczenie akcji],

gdybyśmy mogli założyć, że sekrety ciemnego pokoju ujawni świadectwo naświetlonego papieru”⁷.

Treść filozoficznej rozprawki zamieszczonej jako pendant do fotografii dowodzi, że Talbot miał ochotę na refleksję poświęconą genezie swojego wynalazku, opisywanego w 1834 roku jako „opracowanie sposobu utrwalania pięknych obrazów cienia.” Zarejestrowana na zdjęciu półka z książkami, którą ustawiono w pełnym słońcu oraz opisana scena, która pogrążona jest w ciemnościach, definiują istotę sztuki fotografii. Z jednej strony naśladuje ona naturę, odwzorowując jej fragmenty, z drugiej zdolna jest wydrzeć naturze ukrywane przez nią sekrety. Dalszy rozwój nauki doprowadzi, zgodnie z przekonaniem Talbota, do możliwości utrwalenia przez procesy fotograficzne zjawisk dla oka niewidocznych. Wynalazca nowego medium zachęca do odkrywania kolejnych tajemnic natury, do naukowej aktywności, do przekraczania granic widzialnego świata. Dowodzi, że fotografia może służyć pobudzaniu wyobraźni, bowiem tworzone jej metodami obrazy to znacznie więcej niż proste odbicie [czy reprodukcja] rzeczywistości. Fotografia, która powstała w efekcie wykorzystania kumulującej się przez stulecia wiedzy, sama powinna być definiowana jako metafora Wiedzy. Cóż bowiem w *Ikonologii* Ripy jest atrybutem wiedzy – jest nim lustro⁸. Zatem fotografia odbijająca świat w negatywie, jak w lustrze, jest wiedzy kwintesencją.

Wynalazek fotografii umożliwił upowszechnianie wiadomości o świecie na nieznaną wcześniej skalę, pozwolił na dokumentowanie zjawisk i faktów oraz na ich magazynowanie. Fotograficzne obrazy powstają od 1826 roku, są przechowywane, tworzą encyklopedię widzialnego, niewidzialnego i wyobrażonego, a każda kolejna epoka może próbować czytać i wartościować te obrazy na nowo. Pozostają niezmiennie trwałym dorobkiem, ale także pobudzającą wyobraźnię – inspiracją. Obraz fotograficzny, który powstał dzięki skojarzeniu nauki ze sztuką, odsłonił więcej niż można było przed jego powstaniem objąć naturalnym procesem widzenia. Zarejestrował niewidoczne „gołym okiem”, ukazał mikro i makro świat, prześwietlił organizmy na wylot [fotografia rentgenowska]. Fotografia, przełomowe po wynalazku druku osiągnięcie ludzkiej pracy, jest najlepszym przykładem symbiozy

⁷ Autorką tłumaczenia jest Grażyna Waluga, której pięknie za nie dziękuję.

⁸ C. Ripa, *Ikonologia*, Kraków 2004, s. 410.

nauki i sztuki, przynoszącej do dzisiaj korzyści wszystkim jej dziedzinom. Jednocześnie nie da się uwolnić fotografii od odpowiedzialności za zapoczątkowanie procesu pogrążania się ludzkości w cywilizacji obrazowej. Wynalazek miłośnika sztuki, fizyka, erudyty, przedstawiciela brytyjskiej arystokracji Williama H. F. Talbota dał nowej cywilizacji obrazu tyleż piękny, co inspirujący początek.

Literatura:

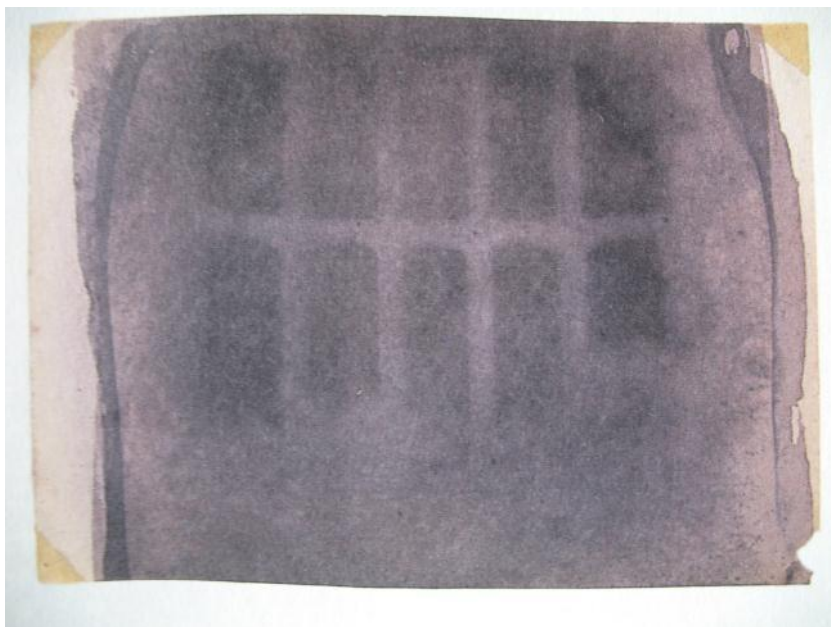
C. Armstrong, *A scene in a Library. An Unresolved Mystery*, w: „History of Photography”, nr 2 2002, s. 90-99

A. Haus, *Henry Fox Talbot philosophe de la photographie*, w: *Les multiples inventions de la photographie*, red. P. Bonhomme, Paryż 1989, s. 23-28

R. Kelsey, *Photography, Chance, and The Pencil of Nature* w: *The Meaning of Photography*, red. C.R. Scott, Williamstown 2005, s. 15-33

V. Maimon, *Displaced “origins”. W. H. F. Talbot’s “The pencil of Nature”*, „History of Photography”, nr 4 2008, s. 314-325

M. Weaver, *Talbot: imagination ou invention*, w: *Les multiples inventions de la photographie*, Ibidem, s. 59-62.



Rys. 1.

William Henry Fox Talbot (1800-1877), *An Oriel Window at Lacock Abbey*, pierwszy negatyw na papierze, lato 1835.



Rys. 2.

William Henry Fox Talbot (1800-1877), *A scene in a Library*, kalotypia, 1843, „The Pencil of Nature”, tab. VIII, z. 2, 1845.

MARTA KOSZOWY

martakoszowy@o2.pl

Ekfrazja jako figura historii fotografii

Jedną z tez monograficznej pracy François Bruneta *Photography and Literature*¹ jest uznanie opowieści o narodzinach fotografii za gatunek literacki, mit współczesnej kultury i paradygmatyczne wydarzenie nowoczesności. Pisanie historii fotografii zdaje się współcześnie epistemicznym ćwiczeniem, w którym, ujmując sprawę słowami Bernda Stieglera, „przeszłość nadaje sens terażniejszości. A przeszłość w retrospekcji jawi się jako «brzask» terażniejszości, nadejście nowych czasów, które wkroczyły wraz z fotografią – na dobre czy na złe”². Takim ćwiczeniom oddają się zarówno współcześni pisarze (m.in. Wojciech Bruszewski³, Jacek Dehnel⁴, Wojciech Nowicki⁵), jak i historycy fotografii (m.in. Brunet, François Soulages⁶, Andre Rouille⁷).

Historia fotografii jest odnawianym wątkiem pisarstwa, formułowanym stale od nowa, z innego punktu widzenia. Stiegler wymienia aż dziewięć typów historycznych, które ukształtowane są w zależności od fotograficznych motywów: „herosi techniki, teoremat rozpadu, idea postępu, model fazowy, nawrót uciśnionego lub tłamszonego, ciągła walka, model demokratyzacji, model podporządkowania czy model oświecenia”⁸.

Najbardziej popularnym sposobem kształtowania historii fotografii jest jej skokowe, fazowe⁹ ujęcie. Dzieje medium opowiadane są poprzez prezentację kolejnych obrazów, ilustrujących

¹ F. Brunet, *Photography and Literature*, London 2009.

² B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009, s. 46.

³ W. Bruszewski, *Fotograf*, Kraków 2007.

⁴ J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009. Cytaty pochodzące z książki oznaczam w tekście JD z numerem strony po przecinku.

⁵ W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010. Cytaty pochodzące z książki oznaczam w tekście WN z numerami stron po przecinku.

⁶ F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.

⁷ A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.

⁸ Por. B. Stiegler, *Obrazy fotografii...*, op. cit., s. 46.

⁹ Jak dowodzi w swojej pracy o ekfrazie Grzegorz Jankowicz (*Nieobecna ekfrazja. Trzy fazy ekfrazy*, w: *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 211), rzeczownik „faza” pochodzi od gr. *pheinein* – ukazywać się, pojawiać się, jawić się.

przełomowe zastosowania zdjęć. To często różne zdjęcia, autorzy kolejnych monograficznych tomów uznają za transformujące. Wyróżnić można kilka powtarzających się momentów skokowych, w których fotografia odbierana jest jako: 1. dokument, 2. forma ekspresji/ekspresja, 3. estetyka, sztuka, 4. tworzywo, materiał sztuki, a także sztuka materii, 5. narzędzie, 6. symulacja, kreacja, inscenizacja, performatyzacja, gra, 7. dzieło krytyczne, 8. sekularyzacja. Zdjęcia założycielskie są reinterretowane, postrzegane w nowych kontekstach, wcielane w kolejne narracje, w których waga wynalazców i pionierów fotografii jest zmienna¹⁰.

Nieco inaczej sprawa wygląda w obrębie literatury, tu twórcy często decydują się przywoływać prywatne kolekcje. Poprzez ekfrazy zdjęć z własnych zbiorów eksponują kolejne momenty przemiany medium. Historia fotografii jawi się jako nieuporządkowany chronologicznie (uporządkowany zaś problemowo) zbiór motywów i zagadnień fotograficznych, odnoszących się do konkretnych zmian funkcji zdjęcia.

Zarówno w pracach naukowych, jak i w dziełach literackich eksploatujących historię fotografii, ważną rozwijaną w opowieść figurą jest ekfrazja, której interpretacja pozwala rozumieć dzieje medium jako zakorzenie w konkretnych obrazach fotograficznych i z nich wyrośnię.

Wywiedzione z antycznej retoryki pojęcie ekfrazy rozumiane bywa szeroko jako **figura dyskursu** zmierzająca do unaocznienia przedmiotu¹¹, „kategoria kluczowa dla badań nad obrazującymi, opisowymi, czyli najogólniej: wizualizującymi możliwościami języka, lub – ujmując rzecz inaczej – nad szansą uobecnienia w dyskursie tego, co pozajęzykowe”¹², kategoria estetyczna wprowadzająca problematykę reprezentacji, określająca sferę mediacji między rzeczywistością, sztuką i utworem

¹⁰ I tak dla jednych ojcem fotografii jest Niépce, dla innych Daguerre, niektórzy nobilitują Bayarda jako wynalazcę pierwszej odbitki papierowej lub demaskatora manipulacyjnych możliwości fotografii, Brunet jako prekursora najważniejszych fotograficznych wątków widzi Talbota, zaś dla Bruszewskiego herosem fotografii jest Muybridge.

¹¹ Por. M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2, s. 229–236; *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.

¹² M. P. Markowski, *Ekphrasis...*, op. cit., s. 229.

literackim¹³, „stworzenie słownej reprezentacji estetycznego doświadczenia wizualności, jako taką konfigurację elementów tekstu, by uobecnić w nim fakt i efekty obcowania z dziełem sztuki”¹⁴, oraz wąsko jako **figura retoryczna** czy odrębny **gatunek wypowiedzi**¹⁵ wywiedziony z ćwiczenia retorycznego¹⁶, „utwór poetycki będący opisem dzieła malarskiego, rzeźby lub budowli”¹⁷, również opis dzieła sztuki w utworze literackim, czy w szerszym znaczeniu każdy opis artefaktu¹⁸, bądź sama strategia opisu w utworze narracyjnym. Oba bieguny znaczeń zająbiają się, ich podział wynika z ewolucji terminu i jest przez badaczy jako taki konstатовany¹⁹.

Stosując termin współcześnie, należy przyjąć zarówno jego dyskursywny, jak i retoryczny rozumienie. *Ekphrasis* bywa używana jako podlegający narratywizacji, kinetyzacji czy dramatyzacji opis zdjęcia artystycznego, ale także użytkowego: prasowego, reporterskiego oraz amatorskiego²⁰. A także jako ważna próba

¹³ Por. B. Witosz, *Ekfrazja w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty drugie” 2009, nr 1/2, s. 124; S. Wyśtouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.

¹⁴ P. Juskiewicz, *Między słowem a obrazem*, w: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003, s. 174.

¹⁵ Zob. m.in. B. Witosz, *Ekfrazja...*, op. cit., s. 124.; S. Wyśtouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, pod red. M. Skwary i S. Wyśtouch, Gdańsk 2006, s. 15.; M.P. Markowski, *Ekphrasis...*, op. cit.

¹⁶ Por. m.in.: M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990, s. 145: „Opis, gr. ekphrasis łac. descriptio. Ćwiczenie to dotyczy opisu miejsca, obrazu, piękności itp. Głównym celem jest utrzymanie harmonii pomiędzy tonem opisu a opisywanym przedmiotem. Materiał opisów fabularnych jest szczególnie przydatny do przeprowadzania różnorodnych ćwiczeń z zakresu stylistyki retorycznej, zwłaszcza w konstruowaniu okresu”.

¹⁷ J. Sławiński, *Ekfrazja*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976.

¹⁸ S. Wyśtouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, pod red. M. Skwary i S. Wyśtouch, Gdańsk 2006, s. 15.

¹⁹ Aby uzupełnić obraz polskich badań dotyczących figury ekfrazy, warto sięgnąć do doskonałej pracy monograficznej Adama Dziadka *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, a także tomu zbiorowego *Kulturowe wizualizacje doświadczenia* pod redakcją W. Boleckiego i A. Dziadka.

²⁰ Możliwości ujęcia poprzez ekfrazę nie tylko dzieł tradycyjnej sztuki wizualnej – architektury, malarstwa oraz rzeźby, ale również fotografii, w tym także fotografii użytkowej opisują badacze tacy jak: M. Czerwińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty drugie” 2003, z. 2/3, s. 239), B. Witosz, *Ekfrazja w tekście*

językowego uobecnienia pozajęzykowego – obrazowego doświadczenia świata. W interesującym mnie przypadku szczegółowy opis zdjęcia jest punktem wyjścia ku ujęciu zmian zachodzących w dziejach fotografii.

Tekstualne zobrazowanie zdjęcia wskazuje na konkretną realizację historycznej przemiany, potwierdza dokumentalną wartość literatury opartej na paranaukowym doświadczeniu, odwołującym się do wiedzy powszechnej lub doświadczeniu osobistym zapośredniczonym przez zdjęcie²¹.

Poniżej wskażę niektóre ujmujące historię fotografii ekfrazy zawarte w *Dnie oka. Esejach o fotografii* Wojciecha Nowickiego oraz *Fotoplastikonie* Jacka Dehnela.

Album tematów z historii fotografii Wojciecha Nowickiego

„Fotografia przedmiotu udaje bardziej bezstronną niż słowny opis” (WN, 111), dzięki czemu staje się mocną figurą dyskursu historycznego. W albumie *Dno oka. Eseje o fotografii* Nowicki tworzy katalog tematów fotograficznych kształtujących mikrowykłady z historii fotografii, zainspirowane zdjęciami z własnej kolekcji. Pojedyncze zdjęcia lub grupy zdjęć zaprezentowane przed każdym z esejów poruszają wątki: fotografii społecznej „dążącej do rejestracji tego, co powinno zostać zmienione” (*Nieśmiertelniki*, WN, 18), zdjęcia jako narzędzia kolonizacji, uprawomocniającego dialektykę pana i niewolnika (*Sahib*), a także teatralności zdjęć, rozwoju zdjęć pozowanych, reżyserowanych w atelier, fotografii podróżniczej, orientalizmu w fotografii („*Udawiała odalisticzkę*”), kłamstwa związanego z fragmentaryzmem zdjęcia, rozumianego również jako fotograficzna rola ujętego od „fotograficznego apokryfu” (WN, 64) Hippolyte’a Bayarda, fotografii kolorowej (*Autochromy*), kolekcjonerskiej i muzealnej (*Przedmiot*), fotoreportażu (*Warzenie soli, Wilno 1913*), zapisu cierpienia, zdjęć przemocy (*Klatka*), wreszcie portretów *post mortem* zanurzonych w problematyce śmierci i mitu (*Ostatnia podróż Marszałka*).

użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej, „Teksty drugie” 2009, nr 1/2, s. 108–109) czy Cezary Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010, s. 9, 110, 226–227, 257.

²¹ Patronem tego typu rozważań jest często Roland Barthes, przetwarzający w *Świetle obrazu* spojrzenie naukowe przez pryzmat osobistego doświadczenia.

Horyzont historyczny styka się z prywatnym, ukazuje zmienną w czasie ocenę obrazów i wyznaczniki ich doboru.

Wymienione zagadnienia rozwijają kolejne typy opowieści przedstawione w relacji ciągłości ze źródłowymi, fundującymi, pierwszymi i klasycznymi przykładami. Przybliżę jedną z tak ukształtowanych realizacji, w której punktem wyjścia historycznej refleksji jest ekfrazja.

Rozdział *Autochromy* otwiera ekspozycja czterech zdjęć nieznanego twórcy: *Grupa na spacerze*, *Portret kobiety we wnętrzu*, *Drzewa w wodzie*, *Krajobraz z samochodem*. Wszystkie datowane są po 1907 roku, a na ich domniemane miejsce pochodzenia autor tomu typuje Lwów. Przypadkiem odnalezione szklane przeźrocza należą do pierwszych produkowanych masowo zdjęć kolorowych, których w Polsce z powodu wojny niewiele przetrwało do czasów współczesnych. Zanim Nowicki podda obrazy szczegółowej ekfrazie, przywoła cudzą lekturę zdjęć kolorowych – wypowiedź Rolanda Barthes'a o sztuczności koloru przypominającego w zdjęciu uszmin-kowane ciało nieboszczyka²². Dialog z osobistą oceną Barthes'a poprzedzający własne doświadczenie odbioru sytuuje pisarstwo Nowickiego w kontekście historycznym: „Intuicyjny charakter [...] książki [...] [Barthes'a – M. K.] dopuszcza tak bezwzględne, skrajne subiektywne odrzucenie. Dopiero nauka – na przykład historia fotografii – domaga się ścisłości i logiki, w pełni uwolnionej od ekshibicjonistycznych gestów” (WN, 88).

Pragnienie omówienia Barthes'owskiego *punctum*, nakłuwającego szczegółu pociągającego w stronę fantasmagorycznych wyobrażeń zostanie zawieszona na rzecz paranaukowego śledztwa. Wpierw jednak Nowicki odda się przyjemności opisu dotyczących go detali. O pożądliwe spojrzenie podglądacza z przyszłości walczą dwie damy.

Co mnie pociąga najbardziej w tej scenie: błada jak opłatek kobieta stojąca w centrum zdjęcia, w wielkim kapeluszu na głowie; w dziurkę od guzika swojego płaszcza zatknęła bukiet niebieskich kwiatków. Ruda i białoskóra, stoi profilem i wydaje się całkiem nieobecna; jest utrefiona i ubrana jak na wyścigi w Ascot. Pożera całą uwagę. Nawet ta druga – ubrana przecież z nie mniejszą elegancją, z fontanną strusich piór na kapeluszu, z wielkim asymetrycznym kołnierzem i agresywną parasolką – nawet ta druga przegrywa. Może to przez twarz, ujętą z półprofilu, która jest ani obecna, ani nieobecna. Nie pomoże nawet

²² R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996, 137–138.

zmysłowość, szerokie biodra i swobodnie skontrowana noga (a na sukni kładzie się cień laseczki dżentelmena w jasnym ubraniu) (WN, 88).

Drugiej fotografii towarzyszy już bardziej zdystansowana lektura, trzecia ekfrazja ujawnia zaś zachwyty nad techniką fotochromu.

Oglądam portret kobiety we wnętrzu: złoczone meble, obrazy w ciężkich, złoczonych ramach, tapeta w duże wzory. Ciemno, tylko to złoto się świeci i kwiaty na stole rozpały się od słońca na czerwono. Kobieta jest w głębi, omdlała, upozowana na półmartwą, zamyślona; lekko rozmyta, bo fotograf ustawił ostrość na tulipany. Jak z Czachórskiego ta intymna scena, z postacią miękko zarysowaną i czemuś nieobecną.

Nie mogę się naoglądać zdjęcia z drzewami rosnącymi w wodzie – w wodzie odbijają się ich zmiękczone, niewyraźne korony, wyrastają z niej trzciny. Ten prosty obraz ma w sobie coś, co bez koloru ziściłoby się zapewne nie gorzej, ale z pewnością zupełnie inaczej: nie byłoby błękitu nieba odbijającego się w wodzie ani czerwonych refleksów na pniach, ani żółtawego lasu w tle. Zostałyby tylko rysunek pochyłych pni (WN, 88–89).

Rzeczowy opis przeźroczy ustępuje chwilami bezradności podmiotu analizującego zdjęcia, dopisanej w formie intymnego, na stronie wyszeptanego, w nawias ujętego zwierzenia:

(Jeden zbiór, jedno pudełko, jedna rodzina. Próbuje ułożyć tę łamigłówkę po swojemu. Oglądam obrazy i obudowuję je własnymi fikcjami. Nadaję ludziom cechy, których pewnie nigdy nie mieli; podobnie z przedmiotami. Nie może być inaczej: nie wiem, kiedy obraz powstał, w jakim celu, nie znam osób ani miejsc, jakie przedstawia, mogę się tylko domyślać) (WN, 89).

„Po swojemu” znaczy jednak niehistorycznie, autor rezygnuje zatem ze zdradzenia własnych fantazji na temat obrazów i przechodzi do nakreślenia, za pomocą ekfrazy, w obrazie zawartej ich historii.

[Fotograf – M. K.] starannie przedstawił swój świat – wiadomo, że zbudował, skomponował, a nie złapał przypadkiem: takie były techniczne wymogi płyty zwanej autochromem, wynalazku braci Lumière; nawet w słoneczny dzień wymagały długich naświetleń (WN, 89–90).

Nie mogąc określić w sposób pewny autorstwa i dat, Nowicki powołuje się na dokumenty z epoki (analizuje strój postaci, model samochodu, szczegóły ujęte na obrazach, inne pochodzące z tego samego źródła fotograficznie), wnioskuje o czasie i miejscu pochodzenia fotochromów. W nawias znów ujęte są osobiste intencje autora tomu.

(A ja bym chciał wiedzieć: na tle jakich drzew, na brzegu jakiej łąki. W czyim towarzystwie. Przez kogo. Chciałbym znać dalsze losy tych ludzi, tych fotografii, między chwilą, kiedy zostały wykonane, a momentem, w którym trafiły w moje ręce. Wpatruję się w zdjęcia z nadzieją, że dojrzę coś jeszcze) (WN, 90).

Dokonawszy ekfrazy, dopełniwszy śledztwa, opowiedziawszy domniemaną historię zdjęć, autor oddaje się refleksjom na temat monochromatyczności przeszłości, snuje opowieść o zabiegach koloryzujących fotografie, omawia konkretne realizacje (m.in. Lewisa Carolla), nawiązuje do klasyków (Talбота, Barthes'a), wreszcie eksplikuje wprost historię zdjęć kolorowych.

Historia barwnej fotografii w skrócie: w 1861 roku odbyła się pierwsza projekcja kolorowego zdjęcia, wykonanego według metody Jamesa Clerka Maxwella (trzy czarno-białe przezrocza, wykonane przez kolejno czerwony, zielony i niebieski filtr, następnie wywołane i wyświetlone jednocześnie z zastosowaniem takich samych filtrów jak podczas wykonania zdjęcia); przedstawiono skromną tartanową wstążeczkę. W 1872 roku Louis Ducos du Hauron opracował sposób wykonywania i reprodukcji kolorowych zdjęć; jednak jego metoda była dość skomplikowana i się nie przyjęła. Prostsza i szybszą metodę wynalazł Siergiej Prokudin-Gorski, który od 1907 roku, zaopatrzony w carski gulejt, jeździł po całej Rosji specjalnie przystosowanym wagonem i wykonał bardzo obszerną dokumentację imperium. Ale w tym czasie zyskiwał już popularność inny system (WN, 91).

Następnie Nowicki opowiada o wynalezieniu przez braci Lumière i wprowadzeniu na rynek płyt autochromowych, ich technicznej specyfikacji, a także historycznych zastosowaniach (ogromnej, liczącej 72 tysiące egzemplarzy kolekcji Alberta Kahna, reportażu z pogrzebu Churchilla umieszczonego w „Life” w 1956 roku, sięganiu po fotochromy przez piktorialistów, zdjęciach Steichena, Jacques'a-Henriego Lartigue'a, Tadeusza Rzący, Prokudina-Gorskiego). Ostatnie dwa fragmenty rozdziału to refleksje spowodowane doświadczeniem historycznym i osobistym związanym z kolorowymi zdjęciami. Pierwszy konstatuje anachronizm (brak możliwości reprodukcji autochromów) i zarazem rozczulające techniczne nowatorstwo pierwszych kolorowych zdjęć (prostotę zastosowania mąki ziemniaczanej i szkła ujawniające, że jednak nie „my, teraz, wynaleźliśmy świat” (WN, 93), a przeszłość nie jest czarno-biała). Drugi fragment ujawnia „ciśnienie emocjonalne”²³, które omawiając i dobierając zdjęcia, odczuwa historyk-wojerysta, identyfikujący się z prywatnymi historiami zdjęć, próbujący je rozwikłać i przywłaszczyć ich treść.

²³ Termin Nowicki zapożycza od Urszuli Czartoryskiej, odwołując się do tekstu *Prywatność, superprywatność, antyprywatność* zamieszczonego w tomie *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, pod red. L. Brogowskiego, Gdańsk 2005, s. 52–68.

Figura ekfrazy porządkuje każdy z esejów rozwijających się w historię wątków fotograficznych. Zaprezentowane zdjęcie podlega omówieniu, deskrypcji, następnie autor przedstawia losy obrazu i jego podpisu, dokonuje interpretacji oraz prezentacji tematu czy motywu. Te zabiegi wprowadzają kolejne działy historii fotografii, opisane w związku z prezentowanym zdjęciem, zjawiska z fotografii społecznej, etnograficznej, reporterskiej, archiwalnej. Ekfrazja stanowi punkt wyjścia dla erudycyjnych nawiązań do historii fotografii rozważań, jest też metodą pisania historii fotografii jako historii zdjęć.

Album kolekcjonerski Jacka Dehnela

O „Fotoplastikonie” [...] pisać nie jest łatwo. Nie wiadomo nawet właściwie, jak zakwalifikować tę prozę. Na plan pierwszy wysuwają się bowiem właśnie fotografie i to one stają się budulcem tekstu literackiego. To zatem swoisty zbiór ekfraz, tyle tylko, że tym razem nie opisuje się obrazu, rzeźby czy budowli, ale właśnie zdjęcia – stare, sepiowe, zniszczone odbitki, znalezione na strychach, w antykwariatach, na pchlich targach czy wylicytowane na internetowych aukcjach²⁴.

Najważniejszą figurą fototekstualnej próby Jacka Dehnela jest **ekfrazja**. *Fotoplastikon*²⁵ projektuje dwuoczne widzenie świata, konstruuje obraz rzeczywistości z fotografii i ich interpretacji, prezentuje go w podwójnych zespolonych ze sobą wizjach pretendujących do ujęcia pełnego oglądu/obrazu rzeczywistości, fotograficznego reprezentowania jej jako obecnej, uchwytej. Przypomina też katalog wątków związanych z historią fotografii²⁶.

Fotograficzne ekfrazy Dehnel porządkuje za pomocą metafory stereoskopu – narzędzia wykorzystującego dwuoczność widzenia. Nieświadomy dialog widzeń ujawnia spojrzenie przez specjalną lornetkę. Aparat skonstruowany w 1861 r. przez Olivera Wendella Holmesa daje złudzenie trójwymiarowości, haptyczności, tworząc nadrealnie wyrazisty, wyostrożony obraz zestawianych ze sobą dwóch zdjęć. Jak pisał Holmes²⁷, stereoskop to relacja dwóch

²⁴ Fragment tekstu Jerzego Jarzębskiego, *Fotoplastikon*, opublikowany na stronie Instytutu Książki <http://www.instytutksiazki.pl/pl,ik,site,6,2,23741.php>, 18.01.2010.

²⁵ Cytaty pochodzące z J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009, oznaczam w tekście JD z numerem strony po przecinku.

²⁶ Tekst Dehnela prowokuje do lektury komparatystycznej, interpretacji wysnutej np. z metafor fotograficznych skatalogowanych przez Stieglera. Por. B. Stieglar, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.

²⁷ Por. M. Witkowski, *Medium stereoskopu i doświadczenie natury w kulturze modernizmu*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009, s. 136.

świadków, których świadectwo potwierdza prawdziwość świata. Według wynalazcy powoduje to większą obiektywność obrazów. Dehnel uwypukla podwójność świadectwa zestawiając ze sobą różne zdjęcia, które mają dać pełniejszy obraz opisywanych przez niego zjawisk jednostkowych, społecznych i historycznych. Pary²⁸ lewych i prawych obrazów, skomponowanych na zasadzie podobieństwa, uzupełnienia lub kontrastu, podkreślają podwójność, ale też dwustronność, dialogiczność i dyskursywność samego patrzenia oraz oceny rzeczywistości.

Pierwsze trzy fotografie zamieszczone w książce stanowią przypisanie i genezę tomu, zakorzeniając go w założycielskim niby-historycznym geście, nadającym wymiar podstawowy estetyzmowi fotografii. *Gównu chłopu nie zegarek* to fotografia trzech mężczyzn wykonana w plenerze ukształtowanym jak atelier, na ostatnim planie niewyraźnie zarysowują się kontury drzew liściastych, w lewym dolnym rogu kadru rozmazał się nieokreślony kształt. W centrum upozowani na tle blejtramy przedstawiającej obraz drzew stoją trzej mężczyźni – niczym ojcowie założyciele fotografii (odkrywca heliografii Joseph Nicéphore Niépce, twórca pięknego obrazu – kalotypii William Henry Fox Talbot oraz wynalazca dioramy i dagerotypu, oficjalnie uznanego za pierwsze zdjęcie, Louis Jacques Mandé Daguerre), między nimi a płótnem jak w dioramie umocowane są prawdziwe, choć ucięte gałęzie. „Fundatorzy” wynalazku wygrażają współczesnym – oglądającym ich zdjęcie, że sprzeniewierzyli się sztuce fotografii, która miała przedstawiać estetycznie przekształcony świat, a nie brzydki świat rzeczywisty. Krzywy kadr, ujawnienie sytuacji pozowania na tle makiety według interpretacji zamieszczonej obok zdjęcia nie są przypadkowe – ukazują, że celem fotografii jest nie przedstawienie świata, ale tego, jak świat powinien wyglądać, nie drzew, ale obrazu drzew. Magiczna czynność, w której „wiedzący zapraszał światło” (JD, 9) do czarnej skrzynki (zdjęcie jest tu rozumiane jako obecność, a także malowanie światłem), bezpowrotnie odeszła, teraz każdy może ujawnić brzydotę i prowizoryczność świata, nie ma już powrotu do piękna. Przywołana scena ujawnia i konfrontuje ze sobą trzy cezury rozwoju fotografii: estetyczną, dokumentalną oraz XX-wieczną demokratyzację sztuki, która pozwala rządzić do woli pierwszymi wariantami przypadkowym autorom. Taki jest obraz „widziany lewym okiem”, uzupełniają go i dialogizują z nim zaprezentowane

²⁸ Czasem triady np. jeden lewy dwa prawe lub podwójne pary.

jako obraz prawooczny dwa zdjęcia zatytułowane *Ujazdówek*. Pierwsze przedstawia grupę mężczyzn w ogrodzie przed domem, drugie – jednego z nich na tle posesji. Narrator wybrał je ze spiętego recepturką pliku, który sprzedawała na Kole starsza pani. Pisząc o nich, jakby je ocala: „bo tylko tyle może dla niej i dla nich zrobić” (JD, 12–13). Te prywatne fotografie, rejestrujące codzienność oddalonych od autora postaci, wyznaczają kierunek poszukiwań interpretatora, koncentrującego się na zdjęciach przypadkowych, w których coś przykuło jego uwagę. Stały się, dzięki detalowi, kontekstowi lub samemu zestawieniu z innym obrazem, w jakiś sposób wartościowe i ważne. Niekiedy ich znaczenie nobilituje czas, w którym zostały zrobione, inicjują doświadczenie i prowokują do snucia fantazyjnych, ale też prawdopodobnych i poszukiwaniami badawczymi popartych opowieści. Już pierwsza para niby-stereoskopowych widzeń ujawnia antytezę i paralelę jako zasady organizujące zestawienia zdjęć, w tym wypadku dotyczące jednej z podstawowych dychotomii w historii fotografii: sztuczności, estetyzacji i naturalności, dokumentacyjnej wartości pozowanych fotografii²⁹.

Zdjęcie z lat czterdziestych XX wieku, przedstawiające akt defekacji i zatytułowane *Obscena* (JD, 56), tonem podpisu łączy się z postulatem trzech postaci na pierwszym zaprezentowanym w książce zdjęciu, dorzucając do zarzutu niespełniania norm estetycznych również brak etyki.

Odeszła do lamusa epoka solidnych atelier, malowanych dekoracji i ciężkich mahoniowych mebli [...] Każdy może sobie pozwolić na zgrabny aparacik, metry kliszy, na pstrykanie nieudanych, przesuniętych, rozmytych, niedoświetlonych zdjęć, po dwa, pięć, po dziesięć, nosić toto po ulicach, zabierać na piknik, na kajak, po bliższych i dalszych krewnych, którzy przechodzą do wieczności między butelkami siwego samogonu a śledzikiem na kryształowym spodeczku.

²⁹ Wątek będzie powracał. Kolejnym fragmentem odwołującym się do postawionego na początku zbioru problemu jest *Wiktoriańska Szkoła Życia im. Świętych Młodzianków I. Natura rzeczywistości* (JD, 206–207). Nie jest do końca jasne, z którym z antytetycznych głosów narrator się utożsamia. Zamiast pozwolić dziewczynce z fotografii pozować do „prawdziwych” zdjęć znad morza, posadzono ją na sztucznym osiołku na tle malowidła. Musi się „nauczyć, że radość to jedno, a obraz radości to drugie” (JD, 207). Odegranie życia, symulacja zwycięża nad rzeczywistością. W samym tytule anegdoty i jej interpretacji daje się jednak wyczuć wyraźny sarkazm: „Odtąd będzie już pamiętało, że szczęście manifestuje się w atrapach, udających prawdziwe osiołki i prawdziwe morze. Z czasem nauczy się nawet uśmiechać, kiedy wszyscy patrzą” (JD, 207).

Dla obiektywu w nieodpowiednich rękach nie ma żadnych granic, łamie wszystkie szlabany z siłą dywizji Wehrmachtu, ignoruje wszelkie zakazy, przekracza ostatnie tabu. Nie, nie to tabu, beztroski Staszku, Janku, Sławku, Lucku, który tego przedpołudnia naciskałeś guziczek, osłaniając aparat przed słońcem i mrużąc oczy od blasku i uciechy. On wchodzi do domu Skrzywdzonego i pokazuje wszystkie jego blizny, strupy, zakażone rany, stopy odciętych rąk, rozprute ciało kobiety, którą miało pięćdziesięciu; klatka po klatce rejestruje z wielką precyzją i w pięknych barwach, jak tłum morduje tego mężczyznę w Dżakarcie, jak wlece go ulicą, bijąc deską z gwoździami, jak okłada go kolbami karabinów i rozcina ciało maczetą, wreszcie – jak jego oczy matowieją, kiedy dusza opuszcza ciało: moment, w którym nawet największy Rzymianin pozwalał ofierze zasłonić twarz rąbkiem togi (JD, 57).

Problem etyki dotyka zatem zarówno najprostszych zakazów dotyczących dobrego smaku i norm kulturowych, jak i fotografii dokumentalnej/prasowej, która przejawia pozbawione barier wykorzystanie medium. Zdjęcia opowiadają los uciemiężonych, pozostawiając obiektywo obojętnym świadkiem zbrodni.

Do zarzutów braku estetyki oraz braku etyki dołącza trzeci, wypowiedziany podobnym głosem – „czego to ludzie nie wymyślą” (JD, 131), brak ontologiczny związany z możliwością manipulacji dwupłaszczyznowym zdjęciem, ale także obecnością tematu śmierci, otwierający zagadnienia wymazywania, pozbywania się bohaterów prywatnych i publicznych, a także fałszowania dziejów (zob. np. *Zbędni, niezbędni*, JD, 131).

Te zarzuty mogą być rozumiane w kontekście kolejnych etapów przekształcania medium związanych z estetyzacją (fotografia-sztuka), dokumentacyjną mocą zdjęcia (fotografia-dokument), oraz brakiem czy symulacją umieszczonymi w samym zdjęciu (fotografia-kreacja; fotografia-ślady). Można je także zestawić z motywami doboru fotografii przez podmiot odautorski. To, czego autor doszukuje się w obrazach, jest opisane w kontekście zdjęcia *Regaty* (JD, 198–199). Pierwszym kryterium oceny i zarazem elementem ekfrazy jest kryterium estetyczne (piękno), drugim – znaczenie, erudycja, zapisana w obrazie treść, określona przez Rolanda Barthes’a jako *studium* – dokumentalna wartość zdjęcia (sensy), trzecim – Barthes’owski szczegół, czyli *punctum*. Dwa pierwsze są fałszywe jak nudny cicerone, pseudo-erudyta, ostatnie stanowi istotę zdjęć i ich rozumienia typowe dla kolejnego historycznego momentu – odbioru w podmiotowej, fragmentarycznej perspektywie.

Wybrać zdjęcie, jedno z tysięcy, z setek tysięcy zdjęć, które codziennie przepływają, ścigając się nawzajem, przez ibeje i allegra, antykwariaty, sklepiki, bazyry, pchle targi.

Przede wszystkim: piękno.

To, jak tłum oddziela porowatą szarość żwiru od szerokości i wysokości nieba. Ich proporcje. To, z jakim wdziękiem jasne krzesła, jedne – bardziej ocienione, inne rozjarzone rozproszonym, śródziemnomorskim światłem, odcinają się od ściany sukni i surdutów. Delikatność, z jaką biel wpływa w czarną koronkę drzewa. Lauru? Może i lauru. I łodzie, zawieszane w mlecznym morzu jak w powietrzu, widmowe.

Piękno, a zatem coś, czego nie sposób opisać, co można tylko nieudolnie nazywać, z czym trzeba się siłować i w końcu przegrać.

Potem sensy. To, że wszyscy są w kapeluszach i że wszyscy są odwróceny, że nie widać ani jednej twarzy, tylko kostiumy; że są jak morze: jest tam, to pewne. Odgadujemy je po sześciu lewitujących łodziach, ale nie widzimy jego rysów, zmarszczek na powierzchni.

Że Abbazia to Opatija, Sankt Jakobi. Fotograf Jelussich to Jelusici i Gelussi, wszystko płynne i niewidoczne, jak wody Kvarnerskog zaljeva, Kvarner Bucht, Golfo del Quarnero; do Triestu jest z pięćdziesiąt kilometrów, a tam Magris i Caffè San Marco ze swoimi szalonymi maskami, secesyjnym laurem ze starego złota i sentymentalnymi widokami Wenecji.

Wszystko to nas prowadzi na manowce, jak złośliwy cicerone, który tylko udaje erudyty, a chce nas zanudzić na śmierć i zagarnąć całe nasze mienie: zeszyt, pół bajgla, przewodnik na kredowym papierze i zwitek lokalnej waluty.

Wreszcie szczegół: to, że jedną twarz jednak widać: po prawej stronie brodaty mężczyzna rozmawia ze starszym panem, zerkając – spod ronda melonika – w okolice jego rozporka; no, brzucha, powiedzmy. Biała plama w geometrycznym środku zdjęcia, która okazuje się białą egretą. Ktoś w lewym dolnym rogu, kto przeszedł i zniknął.

I pies. Stoi, zupełnie niezainteresowany regatami i tłumem, Magrisem i zmiennością języków. Widzi coś poza krawędzią zdjęcia, a może coś w ogóle poza krawędzią naszego postrzegania. Może, warcząc, chwycić piękno małymi, ostrymi ząbkami, potarścić je, a potem puścić. Wabi się Literatura i lubi piłeczki (JD, 199).

Zdjęcia pełnią szczególną funkcję w życiu narratora: kolekcjonuje je i próbuje zrozumieć, napisać historię obcych, a tak bliskich mu postaci, wyrwać sens i treść z poszlaki, jaką jest obraz. Fantazując na ich temat, nie narusza materialnego statusu fotografii ukazanych w książce jako *ready made*, uznaje obecność świata na nich przedstawionego jako faktyczną. Poddany szczegółowej deskrypcji obraz pobudza jego wyobraźnię, zachowując własną nienaruszoną

cząstkową prawdę o świecie ujętym w kadrze, uruchamiającą kontekst historyczny, jednak to współczesny świat autora-wojerysty odnawia jego wartość.

Fotoplastikon prezentuje długą listę fotograficznych motywów (między innymi fotografii jako narzędzia przemocy, *Kobieta XX wieku*, JD, 58–59, *Śmieście się z czarnego Luda?*, JD, 36–39, aparatu jako strzelby, *Patrontasze*, JD, 114–115, zapisu zmiany w świecie *tempus...*, JD, 70–71, *...fugit*, JD, 72–73, porusza tematy śmierci czy spojrzenia wyłaniającego się z obrazu), opowiadając często anegdoty nieprawdopodobne, zainspirowane analizą fotograficznego obrazu, a także losem samych zdjęć (tak jest w wypadku fantazyjnej, skrótowo dopisanej biografii uratowanej od zapomnienia bohaterki zdjęcia *Rozbitka*, JD, 30–31), za cel obierając pełniejszy, bo „stereoskopowy”, scalający horyzont własny i historyczny obraz rzeczywistości. Zestawione ze sobą zdjęcia prowokują często sprzeczne stanowiska, uzmysławiając cząstkowość dostępu do świata i rolę interpretującego podmiotu w uobecnianiu i pisaniu historii.

Ekfrazja odsyła do świata ujętego w zdjęciu, pozwala na ożywienie, uobecnienie w tekście historii, jest precyzyjnym narzędziem analitycznym przywołującym dzieje fotografii w konkretnych obrazach, które zmieniły jej bieg. Odnosząc się do tradycji retorycznej, podnosi, w przypadku literatury, wartość mimetyczną dzieła. W omówionych tekstach trop traktowany jest jednak pomocniczo jako punkt wyjścia historycznych odwołań, ważniejsze zdaje się wysnute z ekfrazy pytanie o istotę fotografii, a także znaczenie poszczególnych obrazów. Jak we wstępie do eseju Nowickiego ujmuje sprawę Marek Bieńczyk: „Definiowanie fotografii jest nieskończonym ćwiczeniem egzystencjalnym, a nie czystą analizą gatunkową” (WN, 10).

Fotografia pojęta jako dziejopisarka³⁰ sama utrwała swoje dzieje, w których stworzenie fotografii jest cezurą w postrzeganiu historii jako takiej. Historia fotografii jawi się zarówno jako gatunek, jak i dziedzina epistemologiczna.

³⁰ Por. B. Stiegler, *Obrazy fotografii...*, op. cit., s. 59–60.

Literatura:

- S. Balbus, *Rozwiązywanie ekfrazy (Prywatna historia interpretacji jednego wiersza Zbigniewa Herberta)*, w: *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 117–154.
- R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, Warszawa 1996.
- F. Brunet, *Photography and Literature*, Londyn 2009.
- W. Bruszewski, *Fotograf*, Kraków 2007.
- U. Czartoryska, *Fotografia – mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, pod red. L. Brogowskiego, Gdańsk 2005.
- M. Czerwińska, *Ekfrazy w poezji Wisławy Szymborskiej*, „Teksty drugie” 2003, z. 2/3.
- J. Dehnel, *Fotoplastikon*, Warszawa 2009.
- M. Delaperrière, *Między ekfrazą a figuracją*, w: *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 199–209.
- A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2004.
- G. Jankowicz, *Nieobecna ekfrazja. Trzy fazy ekfrazy*, w: *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 210–225.
- J. Jarzębski, *Fotoplastikon*,
<http://www.instytutksiazki.pl/pl,ik,site,6,2,23741.php>, 18.01.2010.
- P. Juszkiewicz, *Między słowem a obrazem*, w: *Twarzą w twarz z obrazem. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 24–26 października 2002*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 2003.
- M. Korolko, *Sztuka retoryki*, Warszawa 1990.
- M. P. Markowski, *Ekphrasis. Uwagi bibliograficzne z dołączeniem krótkiego komentarza*, „Pamiętnik Literacki” 1999, z. 2.

- M. P. Markowski, *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, Gdańsk 1999.
- W. Nowicki, *Dno oka. Eseje o fotografii*, Wołowiec 2010.
- D. Pawelec, *Tropy ekfrazy. Na przykładzie utworu pt. „Melancholia I” Witolda Wirpszy*, w: *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010, s. 155–164.
- A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, przeł. O. Hedemann, Kraków 2007.
- R. Sendyka, *Esej i ekfrazja (Herbert-Bieńkowska-Bieńczyk)*, w: *Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej. Kulturowe wizualizacje doświadczenia*, pod red. W. Boleckiego i A. Dziadka, Warszawa 2010 s. 183–198.
- J. Sławiński, *Ekfrazja*, hasło w: *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1976.
- F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, Kraków 2009.
- M. Witkowski, *Medium stereoskopu i doświadczenie natury w kulturze modernizmu*, w: *Rekonfiguracje modernizmu. Nowoczesność i kultura popularna*, red. T. Majewski, Warszawa 2009. Witosz B., *Ekfrazja w tekście użytkowym w perspektywie genologicznej i dyskursywnej*, „Teksty drugie” 2009, nr 1/2.
- S. Wyśtouch, *Literatura i obraz. Tereny strukturalnej wspólnoty sztuk*, w: *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.
- S. Wyśtouch, *Ut pictura poesis – stara formuła i nowe problemy*, w: *Ut pictura poesis*, pod red. M. Skwary i S. Wyśtouch, Gdańsk 2006.
- C. Zalewski, *Pragnienie, poznanie, przemijanie. Fotograficzne reprezentacje w literaturze polskiej*, Kraków 2010.

DOROTA SKOTARCZAK

*Institut Historii
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
skot@amu.edu.pl*

Film fabularny jako źródło do badań historii PRL

Zanim przejdę do zasadniczej części artykułu, chciałabym poczynić uwagi o charakterze metodologicznym. Otóż niniejszy tekst, dotyczący filmu jako źródła historycznego do badania konkretnej epoki z historii Polski, mieści się w nurcie tzw. historii wizualnej, będącej subdyscypliną historii. (Teoretyczne rozważania na temat historii wizualnej przedstawiłam na konferencji „Historie Alternatywne” na UMCS w dniu 5 maja 2010 r.). Historia wizualna w moim przekonaniu objąć powinna swym zasięgiem wszystkie te sfery, które funkcjonują na styku historii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, mediów audiowizualnych i wszelkiej wizualizacji historii. Oczywiście, kultura wizualna jest nie tylko postulatem, jest już praktycznie uprawiana, choć do tej pory wysiłki badawcze podejmowane były raczej osobno i z różną intensywnością. Niemniej, podkreślić należy, że historycy nie od dziś interesują się filmem i fotografią jako źródłami historycznymi, archiwizacją materiałów wizualnych i audiowizualnych, biorą udział w inscenizacjach historycznych i tworzeniu muzeów multimedialnych i interesują się Internetem jako przekątnikiem treści historycznych.

Tematyka niniejszego artykułu mieści się więc w ramach zainteresowań historii wizualnej i pokazuje praktyczne możliwości wykorzystania filmu jako źródła historycznego.

Czasy Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej coraz bardziej odchodzą w przeszłość. Wprawdzie wciąż jeszcze większość żyjących w Polsce ludzi w tej epoce przyszła na świat, ale tych, którzy w całości przeżyli ją jako dorośli, nie ma już tak wielu. Doprawdy niewielu jest świadków początków Polski Ludowej, a są przecież tacy, którzy nie pamiętają zupełnie końca PRL-u. Tych ostatnich będzie oczywiście przybywać. Jednakże czasy PRL-u nawet tym, którzy w nich nie żyli, są w sposób szczególny dostępne dzięki powstałym w nich filmom. Przede wszystkim chodzi tu o filmy fabularne. Większość z nich funkcjonuje nadal w kulturze polskiej, wciąż przypominane przez różne stacje

telewizyjne lub przerabiane na płyty DVD. W takim razie w świadomości historycznej społeczeństwa polskiego utrwała się w dużej mierze taki obraz PRL-u, jaki zachował się w filmach fabularnych z tamtych lat.

Pamiętać jednak trzeba, że filmy fabularne to nie jedyne źródła służące do poznania czasów PRL-u, choć z pewnością najbardziej atrakcyjne. I jeżeli chcemy, aby powiedziały nam o nich prawdę, musimy je w odpowiedni sposób wykorzystywać. Na początku lat pięćdziesiątych wśród kobiet pracujących na budowach wcale nie było tak wesoło, jak można by sądzić na podstawie filmu *Przygoda na Mariensztacie* (reż. L. Buczkowski, 1953), a w barach mlecznych w latach siedemdziesiątych nie było normą przymocowywanie sztućców łańcuchami do stołów, co można zobaczyć w *Misiu* (reż. S. Bareja, 1981). Wobec tego co oznaczają owe sztućce na łańcuchu? Bywalcy barów mlecznych z czasów PRL-u najprawdopodobniej wiedzą, o co chodziło autorom filmu, niekoniecznie jednak są w stanie wytłumaczyć tym, którzy w takich przybytkach nie mieli okazji bywać, rzeczy dla nich samych tak oczywiste. Może warto wtedy zaprosić do pomocy historyków.

Historycy nie od dziś interesują się kwestią wykorzystania filmu jako źródła historycznego. Fakt, że film takowym być może, przestał budzić wątpliwości¹, aczkolwiek trwają wciąż dyskusje, co powinno historyka w filmie interesować. John E. O'Connor², zastanawiając się nad zakresem zainteresowania historyka filmem, wyróżnił cztery zasadnicze obszary: 1) film jako źródło historyczne mające dostarczyć informacji o konkretnych wydarzeniach; 2) film potraktowany jako źródło informacji o życiu społecznym;

¹ Przegląd stanowisk historyków dotyczących filmów jako źródła historycznego zob.: D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 7–32; *Dokument filmowy i telewizyjny*, pod red. M. Szczurowskiego, Toruń 2005; D. Skotarczak, *Film i historia w doświadczeniach polskich historyków*, w: *Media audiowizualne warsztacie historyka*, pod red. D. Skotarczak, Poznań 2008, s. 11–24; W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny jako źródło historyczne w: Media audiowizualne...*, op. cit., s. 25–52; P. Witek, *Kultura – Film – Historia. Metodologiczne problemy doświadczenia audiowizualnego*, Lublin 2005; P. Witek, *Rozbite lustra historii. Rozmyte ślady historii. Metodologiczne problemy audiowizualnej koncepcji źródła historycznego*, w: *Historyk wobec źródeł. Historiografia klasyczna i nowe propozycje metodologiczne*, pod red. J. Kolbuszowskiej i R. Stobieckiego, Łódź 2010, s. 91–105.

² Cytat za: P. Witek, *Rozbite lustra...*, op. cit., s. 94.

3) badanie historii filmu jako dzieła sztuki; 4) analiza tzw. filmu historycznego, czyli próba odpowiedzi na pytanie, jak film może dostarczać wiedzy historycznej. Otóż jeśli chodzi o punkt trzeci, wydaje się, że powinien on raczej pozostać domeną zainteresowań historyków filmu, dla których film jest wyłącznie dziełem sztuki. Z kolei punkt czwarty nawiązuje do toczącej się w swoim czasie na gruncie amerykańskim dyskusji na temat możliwości zastąpienia książki historycznej przez film³. W przypadku punktu pierwszego chodzi głównie o kroniki filmowe. Ale dla historyka zajmującego się filmem fabularnym najbardziej interesujący wydaje się punkt drugi, który mówi o wykorzystaniu filmu jako źródła do badań szeroko rozumianego życia społecznego. W tym sensie myślenie historyka o filmie jako źródle do badań rzeczywistości społecznej byłoby dość bliskie myśleniu wypracowanemu na gruncie antropologii filmu.

Ale odpowiedzi domaga się przede wszystkim pytanie, jak historyk miałby korzystać z takiego źródła. Jak przeprowadzić jego krytykę? Czy może tu zastosować metody tradycyjne, czy powinien wypracować metody nowe? I ostatecznie – jakiego podejścia wymagają filmy powstałe w epoce PRL-u? Na temat filmu jako źródła historycznego i jego krytyki pisali między innymi Ryszard Wagner⁴, Dorota Skotarczak⁵, Weronika Olejniczak-Szukała⁶, Piotr Witek⁷, których prace będą przytaczane w dalszym ciągu artykułu.

Historyk, przystępując do analizy źródła, musi najpierw ustalić jego autentyczność, czyli dokonać jego krytyki zewnętrznej⁸. Za źródło autentyczne uznaje się takie, po pierwsze, którego czas i miejsce powstania znamy; po drugie, wyróżnić możemy

³ R. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Own Idea of History*, Londyn 1995; *What You Think about When You Think about Writing a Book on History and Film*, „Public Culture” 1990, vol. 3, nr 1, s. 50–65; H. White, *The Modernist Event*, w: *The Persistence of History. Cinema, Television and The Modern Event*, red. V. Sobchack, s. 17–38 oraz artykuły zawarte w: „The American Historical Review” 1992, vol. 97, no. 2: M. Raskin, „JFK” and the Culture of Violence, s. 487–499; M. Rogin, „JFK”: The Movie, s. 500–505; R. Rosenstone, „JFK”: Historical Fact/ Historical Film, s. 506–511.

⁴ R. Wagner, *Film fabularny jako źródło historyczne*, „Kultura i Społeczeństwo” 1974, nr 2, s. 181–194.

⁵ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, op. cit.

⁶ W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny...*, op. cit.

⁷ P. Witek, *Kultura-Film-Historia...*, op. cit.; P. Witek, *Rozbite lustra...*, op. cit.

⁸ Zob. J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1973; J. Topolski, *Teoria wiedzy historycznej*, Poznań 1983.

autentyczność pragmatyczną zależną od prowadzonych badań i pytań stawianych źródłu; po trzecie, takie źródło, które nie jest sfałszowane; po czwarte, które jest oryginałem, a nie kopią. Taką krytykę przeprowadzić można również w przypadku filmu.

Z pozoru ustalenie czasu powstania filmu nie jest trudne. Informacje na ten temat znajdują się na ogół w czołówce filmu lub w napisach końcowych. Jeżeli ich brakuje, na przykład na skutek uszkodzenia taśmy filmowej, sięgnąć możemy do archiwów, doniesień prasowych bądź skorzystać z relacji ustnych osób pracujących przy produkcji danego obrazu. Pamiętać należy jednak o kilku szczegółach. Przede wszystkim o tym, że film jest dziełem powstającym niekiedy przez kilka lat oraz że data ukończenia filmu i jego premiery mogą być bardzo oddalone od siebie. Z takimi przypadkami mamy do czynienia nierzadko w kinie PRL-u. Film Henryka Kluby, *Słońce wschodzi raz na dzień*, został nakręcony w 1967 roku, ale pokazano go publiczności, zresztą ze zmienionym zakończeniem, dopiero pięć lat później⁹. Należy jednak przyjąć jakąś datę: ukończenie montażu wydaje się tu najbardziej sensowne¹⁰, niemniej pamiętać trzeba o pewnej jej umowności. Natomiast zupełnie nie do przyjęcia jest data premiery filmu, która często o wiele lat różni się z datą jego ukończenia. Produkcja filmów bywa długa także w innych kinematografiach, ale nie można zapomnieć, że w krajach totalitarnych często wynika to z przyczyn politycznych i samo w sobie może zawierać pewien materiał informacyjny.

Przystępując do badań, oprócz daty, musimy określić też autentyczność pragmatyczną interesującego nas obrazu. Tego możemy dokonać dopiero po zapoznaniu się z materiałem źródłowym. Wówczas ustalamy, co konkretnie będzie przydatne, a co nie, dla określonego tematu badawczego. W tym celu ważne będzie ustalenie, jaki film jest filmem historycznym, jaki zaś współczesnym. Jest to niby zadanie dość proste: film historyczny to taki, który mówi o przeszłości; film współczesny opowiada o czasach, w których powstał. Określenie jednak, co jest filmem współczesnym, a co historycznym nastrocza szeregu komplikacji. O ile lat akcja filmu może być oddalona od czasu powstania filmu, aby można go zakwalifikować jako współczesny? Ustalenie jakiejś

⁹ G. Pełczyński, *Dziesiąta muza w stroju ludowym. O wizerunkach kultury chłopskiej w kinie PRL-u*, Poznań 2002, s. 85.

¹⁰ Zob. W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny...*, op. cit., s. 31.

określonej liczby lat jest niemożliwe. O wszystkim decyduje kontekst historyczny. Na przykład *Zakazane piosenki* (1947, reż. L. Buczkowski) czy *Ostatni etap* (1948, reż. W. Jakubowska), mimo że opowiadały o wydarzeniach dziejących się zaledwie parę lat wcześniej - były niewątpliwie filmami historycznymi, opowiadały bowiem o czasach drugiej wojny światowej. Z kolei *Dwie godziny* (reż. S. Wohl i J. Wyszomirski), gdy je ukończono w roku 1946, były filmem współczesnym, lecz w 1957, w roku premiery, były już filmem historycznym. Rozstrzygnięcie, czy film jest, czy nie jest współczesny, stanowi zagadnienie bardzo istotne, szczególnie jeśli się uwzględni skomplikowane dzieje najnowsze Polski.

Przytoczone przykłady wskazują na filmy, których akcja działa się w epoce jednak znanej twórcom i widzom z autopsji. Jest to wprawdzie czas przeszły, ale zupełnie inny niż w przypadku *Krzyżaków* (1960, reż. A. Ford) czy *Pana Wołodyjowskiego* (1969, reż. J. Hoffman), bo przecież przeżyty przez współcześnie żyjących ludzi. Z pewnością pokazując na ekranie taką historię, można jej nadać sens zgodny z aktualnymi wymogami politycznymi, ale trzeba - choćby dlatego, aby sens ten uwiarygodnić - pozostać zgodnym z określonymi realiami tamtych czasów. A więc przynajmniej wygląd ludzi i miejsc musi być maksymalnie zbliżony do autentyku. Wobec tego filmom tym nie można odmówić większych lub mniejszych walorów źródłowych.

Jak ważny może być kontekst historyczny filmu, świadczyć może serial telewizyjny *Dyrektorzy* (1975, reż. Zbigniew Chmielewski). Serial ten posuwa się do pewnej krytyki Polski Ludowej, a poszczególne odcinki nie kończą się jednoznacznym happy endem. Bohaterowie - kolejni dyrektorzy dużego przedsiębiorstwa produkcyjnego - próbują rozwiązywać rozliczne problemy, nie zawsze pozytywnie. Dopiero ostatni odcinek ma dobry koniec. Zawarta w *Dyrektorach* krytyka przestaje dziwić, gdy uzmysłowimy sobie, że wszystkie odcinki - poza ostatnim - dzieją się w przeszłości, a więc mają charakter historyczny wobec momentu realizacji całości. Tylko akcja odcinka ostatniego rozgrywa się w teraźniejszości. W ten sposób serial pozwala sobie na krytykę poprzednich okresów w historii PRL-u (stalinizm, okres gomułkowski), jednocześnie stanowiąc apoteozę współczesności, to znaczy Polski pod rządami Edwarda Gierka. Tak więc rozstrzygnięcie, które odcinki mają charakter historyczny, a które

współczesny, decyduje o interpretacji całości i pozwala zrozumieć zawarty w serialu przekaz ideologiczny.

Warto przy okazji zwrócić uwagę na jeszcze jedną kwestię. Otóż film fabularny traktowany jako źródło historyczne dostarcza informacji o czasach swojego powstania, nie o epoce, o której opowiada. Nie można o tym zapomnieć także przy analizie filmów, których akcja dzieje się w przeszłości. A więc *Kanał* (1957) czy *Popiół i diament* (1958) Andrzeja Wajdy nie dostarczają wiedzy o Powstaniu Warszawskim czy losach żołnierzy Armii Krajowej, a o specyficznym okresie w historii PRL-u, jakim był czas odwilży.

Także film nienakrecony w konwencji realistycznej czy reprezentującej realizm dość subiektywny, jak filmy Andrzeja Kondratiuka – *Dziura w ziemi* (1970), *Wniebowzięci* (1972) czy *Big Bang* (1986)¹¹, może często, wbrew oczekiwaniom, zawierać nader wierny obraz tamtej rzeczywistości. Twórca oddający się nieskrępowanej kreacji artystycznej, czerpie przecież także ze swojej epoki.

Następną sprawą, którą należałoby rozpatrzyć, jest to, czy mamy do czynienia ze źródłem autentycznym, to znaczy czy nie zostało ono sfałszowane. Musimy przy tym brać pod uwagę fałszerstwo całkowite lub tylko częściowe. W przypadku filmu jest to problem o tyle skomplikowany, że często spotykamy się jedynie z kopią w sytuacji, kiedy nie zachował się oryginał. Inną kwestią jest fałszerstwo częściowe, które zachodzi wówczas, gdy poszczególne fragmenty – ujęcia, sceny – zostały usunięte lub wmontowane do całości bez woli, a niekiedy nawet wiedzy twórców filmu.

W okresie Polski Ludowej filmy poddawano szczegółowej kontroli. Począwszy od samego pomysłu, a dalej scenariusza przechodzić musiały przez rozliczne komisje oceniające (zależnie od okresu Komisję Ocen Filmów i Scenariuszy albo Komisje Ocen Scenariuszy), a i później, już gotowy materiał nierzadko przemontowywano, wycinano lub dokreślano dodatkowy fragment. Zdarzało się, że autorzy wycofywali swoje nazwiska z czołówki, czując, że nie mają z danym filmem nic wspólnego. Znany jest przypadek wycofania nazwiska z czołówki *Bazy ludzi umarłych* (1959, reż. Cz. Petelski) przez Marka Hłaskę, autora opowiadania

¹¹ J. Nowakowski, *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka*, Poznań 1999, s. 62.

Następny do raju, którego film Petelskiego miał być ekranizacją¹². Można by się zastanawiać, czy w takich przypadkach można mówić o fałszerstwie. W każdym razie jest to kwestia wymagająca rozważań i uwzględnienia wielu czynników. Być może zresztą w każdym przypadku podjąć trzeba odrębną decyzję, a przesądzenie z góry, co uznać można za częściowe fałszerstwo, jest niemożliwe.

Pojawia się tu kolejny problem. A mianowicie, czy film należy analizować jako całość, czy należałoby raczej wydzielić jego elementy składowe – kadry, ujęcia, sceny – i poddać je analizie oddzielnej¹³. Otóż wydaje się, że więcej wiadomości o społeczeństwie socjalistycznym wydobyć możemy dzieląc film na części i analizując każdą z nich oddzielnie. Dany fragment w kontekście całego filmu może nie zwrócić uwagi, ale wyodrębniony i poddany analizie odstąpić może niespodziewanie treści właściwie na ogół ukrywane. W filmie *Czarci żleb* (1949, reż. T. Kański, A. Vergano) hrabia wynajmuje bandę przemytników, aby przy jej pomocy przewieźć swoje precjoza za granicę. Widzowie śledzą zmagania głównego bohatera z groźnymi kontrabandzistami, uwięzione oczywiście jego sukcesem. Wszystko jednak wygląda inaczej, jeśli się zapyta, dlaczego właściciel rodowej biżuterii nie może jej włożyć do torby i wywieść dokąd chce. Takie pytanie jednak niełatwo daje się sformułować, ponieważ całość przytłacza specyficzna rama ideologiczna.

Przy rozważaniu powyższej kwestii pamiętać wciąż musimy o banalnym fakcie, że w czasach Polski Ludowej żaden film nie mógł być niezgodny z aktualnymi założeniami ideologicznymi. Wydaje się jednak, że owa ideologiczna poprawność, czyli polityczna wymowa całości, nader często stanowiła tylko ramę, która umożliwiała poszczególnym filmom szczęśliwe przebycie wszystkich etapów kontroli i dostanie się na ekran. Ramą tą należałoby zająć się, jeśli badać chcemy, jak praktycznie realizowane były ideologiczne założenia ustroju, jaką wizję świata uważano za słuszną, jak zmieniała się ona zależnie od momentu dziejowego, jakie wzorce osobowe podsuwano społeczeństwu do naśladowania. Naturalnie szerokość ramy bywała różna,

¹² M. Hłasko, *Piękni dwudziestoletni*, Warszawa 1989, s. 135.

¹³ A. Sikorski, *Uwagi o specyficznym charakterze filmowego źródła historycznego w: Problemy nauk pomocniczych historii. Materiały na II konferencję poświęconą naukom pomocniczym historii*, Katowice 1973, s. 79.

uzależniona od okresu, w jakim film powstał, od gatunku, jaki reprezentował, od jego twórców w końcu. Zdarzały się takie okresy, że była ona tylko zaznaczona – tak jak w przypadku filmów tzw. czarnej serii z drugiej połowy lat pięćdziesiątych: *Zagubione uczucia* (1957, reż. J. Zarzycki) i *Koniec nocy* (1957, reż. J. Dziedzina, P. Komorowski, W. Uszycka). Jednak w okresie obowiązywania realizmu socjalistycznego zdawała się ona zdecydowanie dominować nad całością. Po odrzuceniu owej ramy, dostrzec możemy więc tysiące szczegółów życia w realnym socjalizmie. Jeśli przestanie się zważać na słowa narratora (Andrzej Bogucki) w komedii *Sprawa do załatwienia* (1953, reż. J. Rybkowski, J. Fethke), podsuwającego właściwe interpretacje, świat przedstawiony ujawni swoje koszarne oblicze.

Ramą stosowaną w wielu filmach jest np. panoramiczny obraz wielkich budów lub nowoczesnych części miast. Pojawia się on oczywiście w filmach socrealistycznych, ale także później. Nie znika w latach siedemdziesiątych, a więc w okresie tzw. propagandy sukcesu. W takich ujęciach prezentuje się Polskę okresu rządów Gierka, jako nieustannie modernizującą się, nowoczesną i tym samym uzasadnia konieczność wprowadzenia filmu na ekran, ujmując go w gierkowską propagandę sukcesu. Takie ujęcia znajdują się zarówno w *Człowieku z marmuru* (1976) Andrzeja Wajdy, jak i w popularnym serialu *Czterdziestolatek* (1974) Jerzego Gruzy oraz w wielu innych ówczesnych filmach. Nie ma to wcale oznaczać, że wszystkie te filmy stanowiły jednoznaczną apologię systemu. Z pewnością nie można powiedzieć tego o filmie Wajdy.

Ostatnią wreszcie kwestią dotyczącą autentyczności źródła jest ustalenie, czy dysponujemy oryginałem, czy kopią. W przypadku filmu jest to dość ważny problem, szczególnie współcześnie w dobie VHS, DVD i tym podobnych nośników, na których powielane są filmy. Wydaje się, że wszystkie kopie są identyczne, jednak historyk musi rozstrzygnąć, którą wersję można uznać za autentyczną – oryginalną, i która tym samym powinna stać się podstawą badań. Wydaje się, że za oryginał można uznać wersję autoryzowaną, czyli wykonaną przez lub za zgodą producenta, w dodatku w oryginalnym języku (bez dubbingu) i w oryginalnej wersji kolorystycznej (nie kolorowaną)¹⁴. Oczywiście problemem

¹⁴ W. Olejniczak-Szukała, *Film fabularny...*, op. cit., s. 41.

będzie tu jakość kopii filmowych. Nierzadko w wyniku zawirowań dziejowych lub, niestety, przechowywania w złych warunkach, kopie oryginalne są w bardzo złym stanie. Obecnie poddaje się je renowacji i przerabia się na wersję cyfrową. Najlepiej oczywiście byłoby mieć dostęp do wersji oryginalnej.

Omówiwszy kwestię autentyczności źródła, pora zająć się jego wiarygodnością. Chodzi tu o odpowiedź na pytanie: na ile autor danego źródła mógł, chciał i był w stanie opisać prezentowaną rzeczywistość? A zatem na ile wiarygodny opis rzeczywistości został zawarty w danym obrazie? W przypadku filmu fabularnego próba odpowiedzi na powyższe pytanie jest szczególnie utrudniona. Film fabularny jest wszakże dziełem sztuki (nieważne czy wysokiej, czy niskiej) i jako taki stanowi artystyczną interpretację rzeczywistości. Z drugiej strony, wielu autorów rozważających problem filmu jako źródła historycznego podkreśla, że film odśłania wartości i przeświadczenia społeczeństwa, dla którego został zrobiony¹⁵. Pogląd ten wydaje się słuszny w przypadku kinematografii Polski Ludowej, wymaga jednak szczegółowego rozważenia problemu adresata przekazu filmowego. Przyjmując bowiem, że film odzwierciedla nastroje społeczne, zakładamy, że głównym jego odbiorcą są członkowie danego społeczeństwa, a zadaniem zasadniczym filmu jest odniesienie sukcesu frekwencyjnego, poza tym zaś, że twórcami danego obrazu są również członkowie tegoż społeczeństwa. Innymi słowy, że dzieło filmowe nie egzystuje odgródzone od reszty narodu i jego postaw¹⁶. W przypadku peerelowskiej kinematografii wyróżnić możemy jeszcze jednego ważnego, a może najważniejszego odbiorcę. Odbiorcą tym jest władza¹⁷. Chodzi o to, że żaden film nie mógł być sprzeczny z wymogami ideologicznymi, a więc musiał przedstawiać rzeczywistość zgodnie z założeniami partii. O komisjach kierujących scenariusze do realizacji i kwalifikujących gotowy film na ekran była mowa już wcześniej. Oczywiście, każdy podlegał też oficjalnej cenzurze, to znaczy był przedmiotem zainteresowania Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Istotne były też nieformalne naciski ze strony prominentów. Nie bez znaczenia była

¹⁵ Zob. choćby klasyczną już pracę S. Krakauera, *Od Caligariego do Hitlera. Z psychologii filmu niemieckiego*, Warszawa 1958; ale też np. W. Hughes, *Ocena filmu jako świadectwa historii*, „Film na Świecie” 1980, nr 260, s. 23–43.

¹⁶ W. Hughes, *Ocena filmu...*, op. cit., s. 35.

¹⁷ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, op. cit., s. 26–227.

wreszcie autocenzura, stosowana przez twórców filmowych, którzy sami wiedzieli, na co mogą sobie pozwolić, aby film mógł znaleźć się w kinach czy w telewizji.

A zatem kino PRL odbijało nie tylko nastroje społeczne, lecz również w mniejszym czy większym stopniu założenia ideologiczne partii. W tym sensie z kolei jest źródłem historycznym do badań przemian politycznych w kraju. Na przykład bardzo dobrze w filmach widoczny jest przełom w połowie lat pięćdziesiątych, a filmy powstałe w drugiej połowie tej dekady zdecydowanie wyróżniają się na tle reszty produkcji filmowej Polski Ludowej. Dotyczy to nie tylko polskiej szkoły filmowej i czarnej serii, ale też ówczesnej produkcji rozrywkowej¹⁸. Jeszcze inny przykład stanowi kino moralnego niepokoju z lat 1976–1981. Autorami filmów tego nurtu byli zwykle wybitni twórcy: Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski, Feliks Falk czy Janusz Zaorski. Pomimo trudności (ograniczenia dotyczące upowszechniania, zapis cenzury, który powodował, że wolno było o nich pisać źle albo wcale)¹⁹, stały się one ważnym zjawiskiem swojego okresu, rejestrem społecznych nastrojów, a dziś stanowiąc mogą wielce interesujący materiał także do badań ówczesnej polityki kulturalnej.

Z problemem wiarygodności źródła wiąże się bezpośrednio problem ustalenia autorstwa danego źródła, co jest ostatnim etapem krytyki źródła. Ustalenie, kto jest autorem, pozwala bowiem częściowo rozstrzygnąć kwestie wiarygodności. W przypadku filmu rzecz jest o tyle skomplikowana, że jest on dziełem zbiorowym i każdy z pracujących przy filmie (reżyser, scenarzysta, aktorzy, operator, scenograf, producent i in.) wywiera mniejszy lub większy wpływ na jego ostateczny kształt. Tradycyjnie jednak za autora filmu uznaje się reżysera, choć zależnie od czasu i miejsca jego powstania, a także rozpatrując poszczególne przypadki, uznać trzeba, że w różnych sytuacjach różne osoby wywierały większy lub mniejszy wpływ na powstające dzieło filmowe²⁰. W przypadku kinematografii Polski Ludowej, a pewnie też innych państw socjalistycznych, należałoby wszakże zwrócić uwagę na istotny wpływ instytucji cenzorskiej i partyjnych wytycznych na ostateczny kształt filmu. I nie chodzi tu tylko o wzmiankowany GUKPPIW, ale

¹⁸ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, op. cit., s. 98–110.

¹⁹ D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju*, Poznań 2003, s. 78–88.

²⁰ E. Zajicek, *Twórcy i współtwórcy*, w: *Encyklopedia Kultury Polskiej. Film. Kinematografia*, pod red. E. Zajicka, Warszawa 1994, s. 357–372 i 373–390.

wszystkie komisje opiniujące, a więc KOS-y i KOFiS-y i Komisje Kolaudacyjne, a także uchwały i wytyczne KC PZPR. Bez ich znajomości nie sposób zrozumieć w pełni ówczesnej twórczości. Być może nawet należałoby postawić tezę – przynajmniej w niektórych przypadkach – o współautorstwie wspomnianych wyżej instytucji²¹. Większość materiałów na ten temat znajduje się dziś w archiwach. Jestem przekonana, że w związku z tym nie można dziś pisać o przeszłości naszego kina bez korzystania z materiałów dostępnych w archiwach. W grę wchodziłoby głównie Archiwum Filmoteki Narodowej, Archiwum Akt Nowych, a także Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej. Oczywiście, materiały zawarte w archiwach nie zawierają odpowiedzi na wszystkie pytania i wątpliwości, a informacje AIPN wymagają szczególnie krytycznego podejścia, niemniej jednak dokumenty z KOS, KK itd. pozwalają lepiej zrozumieć funkcjonowanie ówczesnej kinematografii, a w dalszej konsekwencji wyprodukowanych w jej systemie filmów. Wiele wniesć mogą one, jeśli się weźmie na warsztat chociażby *Pełnię nad głowami* (1983, reż. A. Czekalski) czy *Niebieskie jak Morze Czarne* (1973, reż. J. Ziarnik)²². Oba filmy, niedopuszczone przez cenzurę na ekrany, musiały być wielokrotnie przerabiane, dotyczy to zwłaszcza pierwszego z wymienionych, który musiał dziewięć lat czekać na kontakt z publicznością. Wszystkie przeróbki nie mogły nie wpłynąć na kształt artystyczny i ideologiczny filmów, a w dalszej konsekwencji na karierę ich twórców.

Filmy fabularne nakręcone w okresie PRL-u niewątpliwie bardzo wiele powiedzieć mogą o czasach, w których powstały. Oczywiście pamiętać trzeba, że poza nimi są i inne źródła do poznania tej epoki. Jednak już od dość dawna osobom nieznanącej tej epoki z autopsji albo znającą tylko jej część, służą one jako jedyny podręcznik historii PRL-u. Znają oni te czasy w takiej postaci, w jakiej przedstawiono je w *Lekarstwie na miłość* (1966, reż. J. Batory), *Barwach ochronnych* (1977, reż. K. Zanussi) czy *Krzyku* (1983, reż. B. Sass). Oczywiście, aby był to dobry podręcznik, te źródła musiałyby zostać zweryfikowane zgodnie z zasadami stosowanymi przez historyków, zestawione z innymi źródłami i jako takie użyte następnie do stworzenia wizji tamtych czasów.

²¹ Ł. Kielban, *Cenzura pozytywna i negatywna – możliwości twórcze instytucji cenzorskich 1945-1956 na przykładzie „Ireny do domu”*, w: *Media audiowizualne...*, op. cit., s. 173–193.

²² D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, op. cit., s. 181–186.

ANNA RUDZKA

Międzywydziałowa Katedra Historii Teorii Sztuki
Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie
annarudzka@o2.pl

Film animowany w służbie historii, a zwłaszcza historii sztuki

Wizualizacja wiedzy jest w Akademii Sztuk Pięknych problemem bardzo ważnym. ASP to pod wieloma względami placówka specyficzna. Tak się składa, że w Warszawie znajdują się naprzeciwko siebie dwie uczelnie – po jednej stronie Krakowskiego Przedmieścia Uniwersytet Warszawski, po drugiej – my. Skupiają one ludzi o zupełnie innym odbiorze świata – intelektualnym i sensualnym. Dla plastyków najważniejszy jest oczywiście narząd wzroku. Powstaje więc pytanie – w jaki sposób skutecznie edukować naszych studentów, wykorzystując ich naturalne predyspozycje i nie ograniczając się (oczywiście w zakresie nauczania przedmiotów teoretycznych) do wykładu ilustrowanego slajdami. Animacje, które państwo zobaczą, powstały w wyniku mojego pomysłu na zaliczenie semestru z przedmiotu „Historia grafiki polskiej od schyłku XVIII wieku do czasów współczesnych”. Pisanie życiorysów niewiele wniosłoby do myślenia studentów o sztuce. Doświadczenie podpowiedziało mi, że częstą praktyką jest ściąganie tego typu danych z internetu i poddanie ich co najwyżej częściowemu przeredagowaniu. Daję więc nieco inne zadanie – każdy student musi wybrać grafika polskiego z zakresu czasowego zgodnego z tytułem wykładu. Może być to artysta zajmujący się zarówno grafiką warsztatową, jak i plakatem, ilustracją czy projektowaniem opakowań. Praca o nim ma odpowiedzieć na pytanie, dlaczego student wybrał właśnie tego twórcę, i może mieć dość dowolną formę. Zaczęłam otrzymywać dzieła przeróżne – nawet utwór hip-hopowy poświęcony profesorowi Waldemarowi Świerzemu, ponieważ to plakat jego autorstwa zafascynował młodego człowieka na tyle, że postanowił zdawać na Akademię Sztuk Pięknych.

W roku 2005 pojawił się student, pan Jan Rusiński, który został zatrudniony na część etatu w ówczesnej Pracowni Multimediów i wyraził chęć pomocy tym studentom, którzy zdecydują się na

pracę w formie animacji. Okazało się, że są roczniki, dla których ta forma zaliczenia jest szczególnie pociągająca. Zgodnie z zasadniczym tematem konferencji, należałoby się zastanowić, czym jest zatem w procesie nauczania na Akademii wykonanie wizualizacji, jaką jest bezsprzecznie animacja. Dla wielu studentów jest to skuteczny sposób uczenia się, ponieważ, aby zaprezentować danego grafika, muszą się zapoznać zarówno z jego życiorysem, jak i twórczością. Animacje przybierają różny charakter – czasem są to „ożywienia” konkretnej grafiki, czasem wysnute na jej podstawie historie, pastisze itp. Filmy autorstwa m.in. Katarzyny Kijek, Filipa Zagórskiego, Jakuba Sochy przedstawiają całkiem inne podejście do tematu.

Współpraca z panem Janem Rusińskim, który zrobił prezentację poświęconą Józefowi Pankiewiczowi, zaowocowała nawiązaniem kontaktów z Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie trwały przygotowania do wystawy monograficznej artysty. Prace pana Rusińskiego towarzyszyły potem różnym wystawom (m.in. brązom chińskim, Wyspiańskiemu, Chopinowi). Podjęliśmy też wspólnie próbę opracowania gry z karykaturami Stanisława Wyspiańskiego.

Wykorzystanie opracowania tego typu wizualizacji do czynnego poznawania historii sztuki wydaje się być interesującą propozycją. Może jest to szansa, aby *enthasis* na studenckim rysunku nie miało wyglądu uszek dolepionych do ludowego dzbanuszka. Ale takie działania wymagałyby współpracy wykładowcy-historyka sztuki, (który realizuje swój program i wie, jakie student powinien zdobyć umiejętności), studenta grafiki i informatyka. Nasze doświadczenia w tej dziedzinie są obiecujące.

JAN RUSIŃSKI

Człowiek z lasu

rusjan@wp.pl



Co próbowałem powiedzieć na konferencji

1. Człowiek z lasu

To miałem napisane na identyfikatorze. Właściwie nie tyle „miałem napisane”, co raczej „napisałem sobie”. Tak się złożyło, że zajmowałem się małą poligrafią około-konferencyjną i oprócz plakatu, itp. zaprojektowałem również wizytówki. A kto wpisywał potem w komputerze nazwiska i afiliacje? Też ja. Jak łatwo się domyślić, nikt już ich nie czytywał przed oddaniem do druku. To jest dodatkowe usprawiedliwienie. Człowiekowi z lasu więcej wolno, bo nie wie, że pewnych rzeczy nie wolno robić. Na przykład wpisywać sobie „człowiek z lasu” na identyfikatorze ☺

2. Wystąpienie

Było całkowicie improwizowane. Żadnych notatek, poszedłem, jak to się mówi, na żywioł. Proszę tego nie brać za przejaw pychy, czy przeceniania własnych możliwości – po prostu jak zawsze nie miałem czasu na przygotowania. To nie miał być klasyczny wykład, raczej pokaz filmów z komentarzem – materiału jest dużo, wystarczy puszczać i mówić, dlaczego to, co widać, wygląda, jak wygląda... Niestety, efekt był okrutnie chaotyczny... Delikatnie rzecz ujmując. Nie powiedziałem o kilku kluczowych sprawach, za dużo uwagi poświęciłem sprawom w sumie drugorzędnych. Dlatego niniejszym tekst posłuży mi do wyjaśnienia, o co mi właściwie chodziło.

3. Prezentacje multimedialne

Animowane opowieści robione dla muzeów, zazwyczaj dziwaczne. Eksperymentuję z wizualnymi formami opowiadania historii. Tak i na inne sposoby odpowiadam na pytanie, czym się właściwie zajmuję. Tak naprawdę trzeba to zobaczyć, żeby się zorientować, o czym mówię, nie będę więc podejmował z góry skazanych na niepowodzenie prób opisu, tylko podam adres strony, na której umieściłem linki do realizacji dostępnych w sieci i portfolio z realizacjami minionymi: <http://www.dogmusic.pl/>.

4. Ontologia opowieści

Termin ten wymyśliłem w dniu konferencji. To on, a nie – jak można by przypuszczać, wysłuchawszy mojego wystąpienia – „internet 2.0” czy „grafika 3D” jest kluczowy w tej opowieści. Chodzi o system quasi-filozoficzny, w którym ostatecznym, nieredukowalnym elementem rzeczywistości są opowieści. Coś podobnego do teorii memów, tylko w wydaniu bardziej humanistycznym/metafizycznym.

Z jednej strony ma to wymiar prywatny. Jest to sposób nazwania powodu, dla którego zajmuję się tym, czym się zajmuję. Oczywiście mam nadzieję, że to, co robię, jest pożyteczne, podobno niekiedy się to podoba. Ale to trochę za mało, by uzasadnić ogrom pracy, jaki trzeba w to włożyć. Bez wydźwięku martyrologicznego, można śmiało powiedzieć, że poświęciłem tej robocie życie – po prostu w sensie czasowym: pracuję 7 dni w tygodniu, kilkanaście godzin dziennie. Więc to, że ktoś tam będzie miał krótką chwilę zachwyty, albo czegoś się dowie, to trochę mało. Nie żebym się skarżył, to również wielka frajda i satysfakcja, kiedy coś się uda. Ale też, jakbym miał się przyznać, że robię to, bo mnie to rajcuje, tak jak kogoś cieszy paintball czy szybka jazda samochodem, czułbym się głupio. (Niestety, nie mogę również powiedzieć, żebym to robił dla pieniędzy☺). Zatem kiedy pada pytanie, czemu się tym zajmuję,

odpowiadam, „bo są historie domagające się opowiedzenia”. Kiedy wierzę, że nie opowiadam ani dla odbiorcy, ani dla siebie, tylko dla samej opowieści, czuję się na swoim miejscu.

Ta ontologia ma również wymiar metodologiczny – w opowiadaniu historii nie chodzi w pierwszym rzędzie o przekazywanie wiedzy, nie chodzi o wiedzę, chodzi o opowieść. Zamiast „opowiadania” możemy podstawić „wizualizowanie wiedzy”. Czym różni się wizualizowanie od pokazywania faktów? Swoistą wartością dodaną – wartość wiedzy zwizualizowanej jest większa od sumy zwizualizowanych faktów. Nazywając tę dodatkową wartość opowieścią, autonomizujemy wizualizację – tą wartością dodaną może być rozmaicie się przejawiające piękno opowieści.

5. Internet

Wbrew pozorom kompletnie niewykorzystane medium. Skuteczne narzędzie do wywołania rewolucji w Afryce Północnej, dostarczania informacji i rozpowszechniania pornografii (szacuje się, że około połowa ruchu w sieci dotyczy stron o tej tematyce). Utrzymywania kontaktów społecznościowych. Prawie w ogóle niewykorzystywane do opowiadania historii. W naszym zinstytucjonalizowanym obiegu kulturalnym najważniejszą rolę odgrywają muzea. Jak na razie nie powstają ich internetowe odpowiedniki. Sporą część ekspozycji można by pokazać w internecie, niczego przy tym nie tracąc. Widz na wystawie ma ograniczoną chłonność umysłu i wytrzymałość kończyn dolnych – problem ten można by ominąć, gdyby mógł sobie dawkować wrażenia, siedząc – jak to się mówi – wygodnie w fotelu w swoim domu. O takich prozaicznych sprawach jak to, że spora część mieszkańców Polski nie ma możliwości odwiedzania muzeów w metropoliach, a ja np. nie mam możliwości oglądania wystaw w Krakowie, nie wspominając. A z drugiej strony należałoby pomyśleć o formach ekspozycyjnych specyficznych dla tego medium. Zazwyczaj wirtualne muzea wyglądają jak rekonstrukcje realnych placówek, w których można oglądać panoramy 360 stopni wnętrza. Czyli na przykład twórcy Wirtualnego Muzeum Powstania Warszawskiego nie podjęli namysłu nad tym, jak przekazać wiedzę o powstaniu w możliwie najatrakcyjniejszy sposób, przy pomocy zdjęć, map i animacji, nie szukali właściwej formy przestrzennej dla tej opowieści, która pozwoliłaby zrozumieć i odczuć historię, tylko rekonstruują w internecie przestrzeń realnego budynku, w wyniku czego ich internetowa inicjatywa staje się Muzeum Muzeum Powstania Warszawskiego. Samo odtwarzanie planu budynku nie jest jeszcze najgorsze, można to zrobić ciekawiej, ale niech będzie – problem polega na tym, że w kategoriach wizualizowania wiedzy

wirtualne muzea kończą opowieść tam, gdzie właściwie dopiero powinno się ją zaczynać. Otrzymujemy lokalizacje obrazów, ale nie możemy „wejść do nich do środka”, dowiedzieć się o nich więcej, poznać autora i techniki, zrozumieć kompozycji.

Odtwarzanie budynku muzeum jest rozwiązaniem narzucającym się, ale nie jedynym. Opowiadając historie, możemy projektować różne przestrzenie, różne światy. Pierwszy z brzegu przykład: do prezentacji grafik na wystawie „Miłośnicy grafiki” w Muzeum Narodowym stworzyłem wirtualną, surrealistyczną przestrzeń z fragmentów grafik Piranesiego przedstawiających Rzym – wycięte fragmenty budynków piętrzą się na sobie, budując 10-piętrowe podziemie pod posadzką holu Muzeum. Na każdym piętrze możemy oglądać grafiki, dowiadywać się różnych rzeczy na ich temat. Z punktu widzenia wiedzy o tych dziełach sztuki, cała ta konstrukcja nie jest potrzebna. Ale w ten sposób ze zbioru informacji robimy pasjonującą opowieść, podróż o bardzo specyficznym klimacie (muzyka!).



6. Internet 2.0

Za tym określeniem kryje się podejście do tworzenia i gospodarowania treściami w internecie. Polega ono na pospolitym ruszeniu internautów, którzy tworzą zawartość portali, piszą kolektywnie programy itp. Najświetniejszym przykładem tego podejścia jest Wikipedia – fantastyczne źródło podstawowych informacji encyklopedycznych, czy sprawne przeglądarki internetowe z rodziny Firefox. Natomiast to, co świetnie sprawdza się w naukach ścisłych, znacznie gorzej nadaje się do treści związanymi z naukami humanistycznymi czy ogólnie kulturą – co przyznaje na przykład Paweł Jochym, współtwórca polskiej Wikipedii¹.

W moim wystąpieniu zbyt mocno podkreśliłem rolę indywidualnego kierownictwa, które musi towarzyszyć ambitnym projektom kulturalnym, jak również, na potrzeby polemiki z koncepcją tworzenia przez kolektywy mózgow – zasługi swojego organu, do tego stopnia, że wysłałem do Muzeum Narodowego sprostowanie, które pozwolę sobie tu również zamieścić:

Ze względu na improwizowany charakter mojego wystąpienia na konferencji „Wizualizacja wiedzy” nie powiedziałem wielu ważnych rzeczy, z których najważniejszą jest poniższa:

Moje prezentacje są oczywiście efektem pracy wielu osób; oprócz muzyków, informatyków oraz mojej żony, **realizacje te bazują na ogromnej wiedzy i kulturze pracowników naukowych muzeów, z którymi miałem przyjemność współpracować.** Przepraszam za pominięcie ich wkładu – przedstawianie siebie jako jedyne autora tych prac wynikało ze względów retorycznych (w ramach akcentowania kierowniczej roli jednostki w kulturze 0.0 w opozycji do 2.0).

To prawda, że uważam, że projekty funkcjonują dobrze, o ile mają jednoosobowe ośrodki decyzyjne. W kwestiach politycznych, będąc liberałem, przedstawiam siebie czasem jako zwolennika rozwiązań faszystowskich w sferze organizacyjnej sztuki. Ale tak naprawdę nie chodzi tu o władzę, tylko o autorytet i hierarchię. Nie ma wartości bez hierarchii („to najlepiej brzmiąca bzdura, jaką ostatnio słyszałem” – odrzekł po krótkim namyśle mój kolega,

¹ Rozmowa Mazurka. „Rzeczpospolita” (Dodatek „Plus Minus”), 5–6 grudnia 2009.

którego wyzywam czasem od lewaków). Kultura wysoka z definicji musi być hierarchiczna i ekskluzywna, co już dopowiedziała za mnie w czasie dyskusji po moim wystąpieniu pani Ewa Frąckowiak z Muzeum Narodowego (dziękuję za brakującą puentę wykładu). Muzeum powinno tworzyć hierarchie – zwłaszcza w dzisiejszych czasach, kiedy trzeba pomagać ludzkości w uporaniu się z nadmiarem dóbr kulturowych. Zadaniem muzeum nie jest gromadzenie twórczości internautów ani ich wiedzy (w wykładzie poprzedzającym mój mowa była o tym, że – w uproszczeniu – dzisiaj każdy może sobie zrobić muzeum, głównie dzięki cudownym wynalazkom technicznym, takim jak programy do grafiki 3D), tylko przekazywanie im wiedzy specjalistów i autoritetów. To zresztą są rzeczy dosyć oczywiste. Jeśli państwo jest do czegoś potrzebne, to właśnie do tego, żeby wspierać projekty artystycznego wizualizowania wiedzy. To nie powinno być robione przez pasjonatów przed ich komputerami, tak jak Linux czy Wikipedia. Powinni to robić najlepsi, najedzeni artyści z pomocą dobrze opłacanych naukowców i informatyków. Co gorsza, jako że dzisiejsi artyści nie za bardzo się do tego palą ani nie mają odpowiednich kwalifikacji, należałoby zapewne zacząć od wprowadzenia odpowiednich programów w artystycznym szkolnictwie wyższym... Podsumowując: w wizualizację wiedzy i wirtualne muzea należałoby włożyć masę państwowych (albo prywatnych) pieniędzy oraz zaangażować środki instytucjonalne w rodzaju rad programowych i zespołów eksperckich. Trzeba tu dodać, że w przypadku (nie-powstających niestety) muzeów wirtualnych sumy te stanowią promile wydatków, jakie trzeba ponieść na stawianie i utrzymanie muzeów „w realu”

7. 3D

Kwestia nie do końca techniczna. Moje projekty realizuję w programie Flash. To bardzo prosty program, zwłaszcza w porównaniu z programami do obróbki animacji 3D. A właściwie jest prosty, jeśli używa się go do celów takich jak moje. W uproszczeniu można powiedzieć, że umożliwia on tworzenie klasycznych animacji rysowanych, czy polegających na przesuwaniu papierowych postaci na stole montażowym, ale po wielokroć szybciej. Nas jednak interesuje to, czym różni się animacja flashowa od animacji 3D i dlaczego nie jest to kwestia li tylko techniczna. W obu przypadkach możemy stworzyć film dający wrażenie trzeciego

wymiaru, różnica jest w samej konstrukcji programu: w przypadku 3D budujemy w wirtualnej przestrzeni trójwymiarowy model, po czym prowadzimy w naszym wirtualnym studio wirtualną kamerę po obranym torze i nagrywamy to, jak widzi ona tę wirtualną, trójwymiarową rzeczywistość. W efekcie końcowym otrzymujemy dwuwymiarowy film (albo, od niedawna – o zgrozo – trójwymiarowy). We Flashu budujemy nasz film w tradycyjny sposób. Na warstwach umieszczamy „papierowe” postacie, przesuwamy je, a kamera filmuje to „od góry” – najwyższa warstwa jest na wierzchu, tło jest na dole. Jak widać, tu też mamy trzeci wymiar – umieszczone jedna nad drugą warstwy, ale obraz jest konstruowany z płaskich fragmentów. Jakże ma to znaczenie? Otóż takie, że jeśli bym miał przeprowadzić rozróżnienie między sztukami plastycznymi a sztuką filmową, przebiegać ono będzie przez środek animacji – animacja dwuwymiarowa, „flashowa” poprzez sposób komponowania kadru i rodzaj użytych elementów obrazu należy do tradycji malarstwa i grafiki, animacja 3D należy już do świata filmu. Ja zajmuję się komponowaniem płaskich powierzchni i ożywianiem rysunków, grafik, zdjęć i malarstwa, koledzy pracujący w bardziej zaawansowanych programach filmują trójwymiarową (wirtualną) rzeczywistość, wykazując się umiejętnościami rzeźbiarza z jednej (modelowanie bryły) i operatora kamery/reżysera z drugiej (kadr filmowy) strony. To znów ma dwa aspekty:

Prywatny. Poczucie kontynuowania zjawisk pięknych i doniosłych, takich jak sztuka dawna, to rzecz cenna. Jako (w pewnej mierze) egzystencjalista uważam, że tożsamość człowieka jest w dużej mierze kwestią wyboru i jeśli można utożsamiać się z czymś tak głupim, jak klub piłkarski, to czemu by się nie utożsamić np. z poczem artystów i rzemieślników, którego początki nikną gdzieś w mrokach prehistorii? O ile nie mogłem się odnaleźć w sztuce współczesnej (o czym za chwilę), o tyle zacząłem podziwiać – późno, dopiero na drugich studiach, na grafice i to dopiero gdzieś na trzecim roku – Wielką Opowieść Sztuki Dawnej. Dobrze jest mieć poczucie bycia w jakiś sposób częścią tej opowieści. Nie miałem pomysłu, jak kontynuować ją, będąc artystą sztuk wizualnych, ale teraz czasem miewam takie odczucie, kiedy opowiadam historie, trzymając się staromodnej płaskiej optyki.

Metodologiczny. Nie chodzi o programy, tylko o opowiadanie przestrzeni. Grafika 3D narzuca pewien sposób przedstawiania

świata – realistyczny, przestrzenny. Czasami jest to przydatne, czasem niezbędne, ja często wykorzystuję zdjęcia obiektów z plasteliny, co w gruncie rzeczy jest tym samym, tyle że obiekty modeluje się i fotografuje w rzeczywistości, a nie w komputerze. Problem jest wtedy, kiedy taki sposób obrazowania staje się jedynym obowiązującym. To sprawia, że ludzie przestają myśleć. Dla wielu jest to naturalna kolej rzeczy – tak jak perspektywa renesansowa jako bardziej realistyczna stała się kanoniczną i unieważniła jakoby to, co było wcześniej. Trzeba trochę poćwiczyć, żeby wyzbyć się tego ewolucjonistycznego myślenia i zobaczyć, że dziwaczne budynki w sztuce wschodniego chrześcijaństwa, z których „każdy patrzy w inną stronę” są tak samo uprawnionym sposobem obrazowania, co zbieżna perspektywa szkoły ateńskiej Rafaela. Analogicznie, nie należy sądzić, że dwuwymiarowa, malarsko komponowana animacja jest przeżytkiem i nie możemy już opowiadać, posługując się jej umownością.

8. Sztuka współczesna

Dużą ulgę poczułem, gdy przestała mnie obchodzić. Oczywiście nie znaczy to, że nie ma w niej nic wartościowego. Ale rzeczy wartościowe zdarzają się w niej na tyle rzadko, że gdy się przyjmiem, że nie zdarzają się wcale, niewiele się traci. Nie popieramy oczywiście pieniądza i strzykania żółcią, jednakże to odrzucenie jest potrzebne, kiedy ktoś zastanawia się, czy poświęcić – w wymiarze co najmniej czasowym, o czym wspominałem – sztuce życie. Gdybym miał poczucie, że to sztuce współczesnej się poświęcam, czułbym się jak frajer. Może to i śmieszne rzeczy są, ale utożsamiać się z tym nijak nie mogłem. Sztuka współczesna w swoim głównym nurcie utraciła ciągłość z tamtą Wielką Opowieścią Sztuki Dawnej. Tamta bazowała na Dziełach, które miały treść, formę i materię, dzisiaj w sztuce chodzi raczej o Akty. Ważne jest nie to, jakie coś jest, ale – że jest. Treść w związku z tym, zamiast nieredukowalnego splotu zmysłowych form i intelektualnych treści, ogranicza się do tego, co można wyrazić samym aktem. Że się obiera ziemniaki w galerii na przykład. Oddając głos współczesnemu artyście, którego akurat cenię, Wojtkowi Bąkowskiemu, który akurat o sztuce lat dziewięćdziesiątych powiedział: „Wydaje mi się, że można ją opowiedzieć, można prawie każdą kanoniczną pracę z tamtych lat streścić i zrozumieć bez

oglądania. To są takie publicystyczne komunikaty”². Obaj nie uznajemy sztuki, której nie trzeba zobaczyć, która nie komunikuje się językiem zmysłowego przekazu, która nie opowiada już historii, tak jak artyści opowiadali je kiedyś.

Moja działalność jest jakąś próbą poradzenia sobie z sytuacją, w której dawny język, np. malarstwa już nie działa, a współczesny nie jest w stanie wyrazić niczego w sposób, który by mnie zadowalał. Nie, nie uważam, że sztuka dawna działa. Na niewielu, obdarzonych szczególną wrażliwością, być może, ale na pewno nie działa już tak jak kiedyś. Już żadna pani nie zemdleje przed portretem Barbary Radziwiłłówny. Zmienia się percepcja społeczeństwa. Dlatego taka płaska animacja wydaje się być sposobem na mówienie językiem malarstwa do ludzi przyzwyczajonych do ruchomych obrazków. Dobrze jeszcze, żeby te filmy miały jakąś treść, bo jak pisałem, treść nie jest najważniejsza, ale bez niej nie ma dobrej opowieści.

9. Sukces

Wykład się udał. Był zawstydzająco bełkotliwy i nieprofesjonalny. Nie sądzę, by udało mi się przekazać słuchaczom wiele z tego, co miałem na myśli. Ale gdy kończyłem, doszedł mnie głos z sali „wreszcie coś ciekawego”, a poznany pierwszego dnia konferencji fizyk pogratulował mi „szarzy lekkiej kawalerii”. Czyli opowieść się spodobała, a to w końcu najważniejsze ☺

² P. Sarzyński, Rozmowa z Wojciechem Bąkowskim, „Polityka: 12 lutego 2011.

HALINA TCHÓRZEWSKA-KABATA

przy współpracy Jana Kozłowskiego

Koncepcja i założenia metodologiczne projektu: Wirtualna rekonstrukcja historycznych bibliotek i księgozbiorów polskich

Znane od kilkunastu lat i coraz ciekawsze możliwości prezentowania przez nowe media wszelkiej wiedzy, a zatem i z zakresu historii kultury, pozwalają na odtwarzanie i – niemal dosłownie – widzenie minionych faktów i zjawisk kulturowych, na zestawianie, konfrontowanie i analizowanie różnego rodzaju dokumentów, a wszystko to w sposób nieliniarny, hipertekstualny, interaktywny, itd., niosący nie tylko nowy potencjał poznawczy, ale przede wszystkim naukowy. Umiejętne wykorzystanie możliwości wyszukiwania i porównywania, jakie dają narzędzia komputerowe, stwarza szansę kreowania nieznanych wcześniej sytuacji badawczych lub takich, których zaaranżowanie dawnymi metodami wymagało nieporównanie więcej czasu i wysiłku. I jest to oczywisty powód nie tylko zabiegania o racjonalne gromadzenie i udostępnianie cyfrowych zasobów dokumentacyjnych, co współcześnie dzieje się już powszechnie, ale również podejmowania prób wirtualnych rekonstrukcji i wizualizacji zjawisk kulturowych z przeszłości.

Dopełnianie znanych i spenetrowanych już obszarów badawczych nowymi propozycjami i ustaleniami, pojawiającymi się dzięki postępowi cywilizacyjnemu i rozwojowi technologii, jest dziś koniecznością. Także w zakresie weryfikowania wiedzy o dawnych instytucjach kultury – przede wszystkim tych najwybitniejszych, ważnych dla swoich czasów. Dla kultury europejskiej, szczególnie XVI–XIX stulecia, takimi kulturotwórczymi, inspirującymi instytucjami, obok – hasłowo – dworu, kościoła, uczelni, były właśnie biblioteki. W warunkach polskich, w okresie niewoli, ich rangę, a zwłaszcza symboliczne znaczenie wzmacniały represje zaborców grabiących polskie zbiory i likwidujących placówki biblioteczne, co – w konsekwencji – doprowadziło, jak wiadomo, w wieku XIX do pojmowania kolekcjonerstwa, zbieractwa

narodowych pamiątek i dokumentowania rodzimego dorobku umysłowego jako niemal powszechnego, obywatelskiego i patriotycznego obowiązku. Powstające wówczas licznie prywatne księgozbiory oraz rodowe, wielkoziemiańskie biblioteki – niekiedy szybko upubliczniane – to fenomen kulturowy niespotykany aż na taką skalę w innych społeczeństwach. Niestety, większość tych bibliotecznych przedsięwzięć uległa w bliższej lub dalszej przyszłości, w wyniku dramatycznego dla Polski splotu historycznych wydarzeń, całkowitemu zniszczeniu bądź, w najlepszym razie, rozproszeniu jeszcze w czasie zaborów, a głównie w wieku XX. Dotyczy to, w XVIII jeszcze stuleciu, przede wszystkim Biblioteki Publicznej Załuskich i zbiorów radziwiłłowskich z Nieświeża, ale też biblioteki monarszej Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz wielu innych kolekcji. Następnie ofiarą działań zaborcy padły liczne księgozbiory klasztorne, prywatne i instytucjonalne, a po upadku powstania listopadowego – wiele innych, z zagrabionymi zbiorami warszawskiej biblioteki uniwersyteckiej i Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk na czele. Represje po powstaniu styczniowym doprowadziły do unicestwienia licznych księgozbiorów ziemiańskich, dworskich, chociaż zarazem przyczyniły się do utworzenia wielu innych. Jednak już wkrótce polskie kolekcjonerstwo i najważniejsze zbiory ponownie i bardzo dotkliwie ucierpiały w czasie I wojny światowej i wojny 1920 roku, a wprost niewyobrażalne straty poniosły w wyniku II wojny światowej.

To wszystko sprawia, że temat polskiego dziedzictwa kulturalnego był i jest nadal obciążony powinnościami nie tylko naukowymi. Straty polskiej kultury są wprawdzie od lat rejestrowane w wielotomowych katalogach, co daje pojęcie o ogólnej wielkości szkód, ale dopiero nowe możliwości techniczne, zwłaszcza komputerowa wizualizacja, uzmysławiają, jakiej rangi i urody obiekty składały się na owe niezachowane zbiory, pozwalają wirtualnie odtworzyć ich wygląd, osadzić pojedyncze zaginione bądź zniszczone książki czy dzieła sztuki w przeszłości, w czasie i miejscach, które stanowiły ich właściwe otoczenie, kiedy były częścią konkretnej kolekcji, elementem przemyślanego wystroju konkretnego wnętrza, przedmiotem chluby jednych czy zazdrości innych osób. Tak pojęta wizualizacja wybranych, historycznych faktów, zjawisk i obiektów kultury, czyli kreowanie ich wirtualnego, często domyślnego wizerunku, wspartego na

dostępnej dokumentacji, unaocznia jednak wygląd, wielkość i rangę nie tylko poszczególnych niezachowanych dzieł, ale i większych kolekcji czy nieistniejących od dawna instytucji kultury. Z ocalałego fragmentu – jak to już ponad sto lat temu wyobrażał sobie Hipolit Taine, francuski historyk sztuki – pozwala odtworzyć i zrozumieć całość zjawiska.

Inne jeszcze i znacznie większe szanse dla nieistniejących, dawnych bibliotek polskich i dla badań nad tym zjawiskiem kulturowym stwarza rozpowszechniona już idea wirtualnych kolekcji. Od wielu lat służy ona współcześnie działającym bibliotekom i muzeom, udostępniającym w ten sposób i promującym swoje zbiory. Ale stanowi też niezwykle szansę dla bibliotek i księgozbiorów historycznych, od dawna nieistniejących, zapomnianych. Niemożliwe i niekiedy niecelowe byłoby wprawdzie odtworzenie w wersji cyfrowej kompletnych zasobów takiej biblioteki, której zbiory zostały kiedyś całkowicie rozproszone bądź w znacznej części zniszczone. Można jednak w jednym wirtualnym miejscu w sieci zgromadzić wszelką cyfrową dokumentację z taką placówką związaną, uporządkować, opracować i udostępniać zdigitalizowane bądź odtworzone wirtualnie zbiory, siedzibę, personel, usytuowanie i otoczenie społeczne. Można zatem doprowadzić do swoistej reaktywacji tych historycznych instytucji, których istotna rola w kształtowaniu narodowego dziedzictwa kulturalnego nie powinna ulec zapomnieniu.

Problematyka dotycząca dawnych inicjatyw bibliotecznych pojawiała się w pracach badawczych zarówno w ujęciach ogólnych, jak i szczegółowych, nie doczekała się jednak dotąd pełnego opracowania. Obecne możliwości stwarzane przez nośniki i media elektroniczne pozwalają efektywniej, właśnie w sieci, gromadzić, prezentować i wykorzystywać wiedzę o poszczególnych historycznych księgozbiorach oraz o konkretnych, choć od dawna nieistniejących instytucjach bibliotecznych. Hasłowo z założenia, ale dość przypadkowo i nieprecyzyjnie informuje o nich polska Wikipedia, a nieco bardziej szczegółowo i metodycznie, choć również w sposób raczej encyklopedyczny zajmował się tym przez kilka lat m.in. wortal „Wirtualna historia książki i bibliotek. Kraków 1998–2009” (<http://www.wsp.krakow.pl/whk/biblioteki/>). Przedstawiane tam treści, konstatacje i materiał ilustracyjny wybrane zostały jednak z istniejących już tradycyjnych opracowań, których wartości oczywiście nie negujemy, zresztą autorzy niektórych haseł

bibliotecznych w Wikipedii i opracowań w krakowskim wortalu korzystali między innymi z prac dr. J. Kozłowskiego i piszącej te słowa). Jednak obecnie używane narzędzia pozwalają na zupełnie nową jakość w gromadzeniu i prezentacji wiedzy o dawnych instytucjach i dobrach kultury, zwłaszcza w zakresie kompletowania i następnie wykorzystywania podstawy materiałowej do dalszych prac naukowych. Wśród wielu nasuwających się pomysłów na wykorzystanie tych możliwości, widzimy kilka sposobów wirtualnej prezentacji i wizualizacji zasadniczego przedmiotu naszych zainteresowań, czyli historycznych bibliotek polskich.

Można zatem, wzorem przywołanych wcześniej rozwiązań, tworzyć wirtualny, niejako syntetyczny wizerunek wybranej nieistniejącej już biblioteki czy innej instytucji. Wizualizować na podstawie dostępnych, zachowanych dokumentów wygląd budynku lub całego założenia architektonicznego, układ sal, rozstawienie księgozbioru, rozmieszczenie dzieł sztuki, wyposażenie wewnątrz, ornamentykę – jeśli siedziba biblioteki miała wyjątkowe walory zabytkowe lub funkcjonalne. Takiej wizualizacji, bazującej raczej na ogólnej wiedzy przy minimalnej liczbie konkretnych zachowanych dokumentów, można by poddać na przykład bibliotekę Św. Krzyża na Łyścu, księgozbiór kanderza Jana Zamoyskiego, zbiory Tadeusza Czackiego, paryską bibliotekę batignolską czy wiele innych ważnych a niezachowanych księgozbiorów prywatnych. Można też próbować odtworzyć wirtualnie jakiś istotny etap z dziejów bibliotek istniejących współcześnie, np. szesnastowieczny okres świetności Biblioteki Jagiellońskiej, która wówczas tak się nie nazywała, lub tę samą księżnicę za czasów Karola Estreichera; warszawską Bibliotekę Publiczną za Lindego czy jako Bibliotekę Główną (to z historii BUW), Bibliotekę Polską w Paryżu pod kierownictwem Franciszka Pułaskiego czy dawne polskie biblioteki uniwersyteckie w Wilnie czy Lwowie.

Podobne biblioteczne wizualizacje, o niewątpliwych walorach poznawczych i promocyjnych, najpewniej coraz częściej będą powstawały, zwłaszcza przy okazjach jubileuszowych poszczególnych placówek, prezentując nie tylko księgozbiory, ale też najciekawsze fakty kulturowe z nimi związane. Pozostaną jednak działaniami w jakimś stopniu zależnymi od indywidualnych zainteresowań ich autorów oraz artystycznych i technicznych umiejętności realizatorów.

Rozwiązaniem jednakże najpełniejszym, zwłaszcza wobec rzeczywiście najważniejszych instytucji kultury, czyli w naszym wypadku najważniejszych historycznych bibliotek polskich, wydaje się opracowanie znacznie szerszego, kompleksowego programu wirtualnego łączenia rozproszonych i zniszczonych najcenniejszych historycznych kolekcji w specjalnie stworzonym wortalu internetowym, prowadzonym w ścisłej współpracy z tymi współczesnymi instytucjami, które aktualnie przechowują ocalałe fragmenty zbiorów i dokumentów dawnych ksiąźnic. Taki integrujący program, sprawnie koordynowany, który docierałby do zasobów różnych współczesnych placówek, pozwalałby rozpoznać i określić rzeczywisty stan zachowania dokumentacji i zbiorów wytypowanych bibliotek, ocenić wartość tego materiału oraz możliwości jego digitalizacji (jeśli to jeszcze nie nastąpiło). Dzięki temu można by kompletować w sieci (przynajmniej we fragmentach) i łączyć w jednym miejscu zachowane zasoby, wirtualnie uzupełniając i dokumentując, też w miarę możliwości, luki po zniszczeniach i grabieżach. Zgromadzona w sieci dokumentacja pozwalałaby – następnie – odtwarzać, również wirtualnie, strukturę historycznych placówek, przedstawiać ich właścicieli, personel, czytelników, formy działalności, otoczenie społeczne i intelektualne, czyli niejako wydobyć z przeszłości i wirtualnie umożliwić istnienie pewnych historycznych instytucji, których rola w budowaniu polskiego dziedzictwa kulturalnego nie powinna być zapomniana.

W naszym projekcie wytypowaliśmy na początek kilka takich, ważnych dla polskiej kultury, od dawna nieistniejących, a w swoich czasach żywych i szeroko oddziałujących bibliotek oraz cennych księgozbiorów – symboli polskiej kultury – które ponadto spełniają podstawowe kryteria ich wirtualnej rekonstrukcji i wizualizacji: mają w części przynajmniej zachowane, choć rozproszone, także za granicami Polski, zbiory i ich dokumentację (fragmenty dawnych katalogów, inwentarzy), dostępne są wizerunki ich siedzib (w malarstwie, grafice, fotografii czy nawet filmie), istnieją, przynajmniej fragmentaryczne, opracowania ich zachowanych zbiorów.

I sprawa również nie bez znaczenia dla rangi instytucji i jej społecznego odbioru – z ich historią związane są wybitne osobowości wśród właścicieli i pracowników. Byłyby to zatem

dwie biblioteki monarsze: Zygmunta Augusta i Stanisława Augusta Poniatowskiego, może też księgozbiór królowej Ludwiki Marii Leszczyńskiej, a przede wszystkim najważniejsze biblioteki rodowe z ambicjami narodowymi: Biblioteka Publiczna Załuskich, Biblioteka lwowskiego Ossolineum, Biblioteka Ordynacji Zamojskiej, Muzeum Polskie Konstantego Świdzińskiego, Biblioteka Ordynacji Krasieńskich, Biblioteka Ordynacji Przedzieckich, Biblioteka Radziwiłłów w Nieświeżu, Biblioteka Tarnowskich w Dzikowie, Biblioteka Baworowskich we Lwowie czy Wróblewskich w Wilnie.

Jako przykład przedstawiamy warszawską Bibliotekę Ordynacji Krasieńskich, placówkę istniejącą w latach 1844–1944, najpierw jako księgozbiór dominium opinogórskiego, później, od 1860 roku, jako placówka publiczna (w ostatnim etapie o charakterze biblioteczno-muzealnym). Stuletnie dzieje tej biblioteki zdumiewają tempem rozrastania się cennych zbiorów, liczbą wybitnych osobowości wśród właścicieli i pracowników, wreszcie mocą społecznego wsparcia, dzięki któremu prywatne, rodowe przedsięwzięcie mogło się przekształcić w imponującą instytucję kulturalną, prowadzącą szeroką działalność biblioteczną, muzealną, naukową i wydawniczą, chlubę międzywojennej Warszawy.

W końcowej fazie losy tej Biblioteki fascynują i zarazem porażają dramaturgią splotu wydarzeń, który z zasłużonej stołecznej instytucji kultury – ośrodka polskości w zniewolonej dziewiętnastowiecznej Warszawie, a później przedmiotu społecznej dumy w niepodległej Polsce – uczynił podczas II wojny światowej przejmujący symbol strat polskiej kultury: biblioteczny Okólnik. To właśnie w gmachu BOK na Okólniku, czyli w najnowocześniejszej, choć we wrześniu 1939 częściowo zbombardowanej siedzibie bibliotecznej Warszawy, władze okupacyjne zgromadziły najcenniejsze zbiory biblioteczne trzech największych stołecznych księżnic: Narodowej, Uniwersyteckiej i Krasieńskich właśnie. Skarby te, w części zniszczone już w trakcie powstania warszawskiego, po jego upadku zostały świadomie i bestialsko spalone w gmachu na Okólniku.

Jeszcze do niedawna panowało przekonanie, że niemal wszystko, co biblioteki Krasieńskich dotyczy, przepadło podczas wojny, a zwłaszcza w pożarze Okólnika w październiku 1944 roku. Z tego względu, rozpoczynając kilka lat temu gromadzenie materiałów do historii Biblioteki Ordynacji Krasieńskich, liczyłam się i z taką

możliwością, że być może rzecz skończy się jedynie obszerniejszym artykułem. W trakcie prac okazało się jednak, że nie tylko zachowała się spora część zbiorów, co było jako tako wiadome, ale udało się też dotrzeć do wielu rozproszonych, bardzo różnorodnych materiałów dokumentujących działalność BOK. W efekcie powstała obszerna monografia tej instytucji, całkowicie tradycyjna w formie, bo drukowana (*Pod znakiem światła. Biblioteka Ordynacji Kasińskich 1844–1944*, Warszawa 2010). Natomiast obszerny zespół zdigitalizowanej dokumentacji Biblioteki Kasińskich, jaki udało mi się w trakcie prac zgromadzić, znacznie wcześniej udostępniłam w wydawnictwie elektronicznym (na płycie CD), zatytułowanym nieco nieadekwatnie do zawartości *Biblioteka Ordynacji Kasińskich 1844–1944 w zbiorach i publikacjach Biblioteki Narodowej* (Warszawa 2004). Bogaty materiał został tam starannie opracowany, ciekawie oprawiony graficznie, a czytelna struktura całości umożliwia sprawną nawigację po tym rozległym, liczącym znacznie ponad tysiąc stron wydawnictwie. (Wersja demo dostępna też na stronie internetowej Biblioteki Narodowej <http://www.bn.org.pl/zasoby-cyfrowe-i-linki/elektroniczne-publicacje-bn>). Natomiast obecnie, z myślą o obradach na temat wizualizacji wiedzy, spróbowaliśmy zaprezentować niewielki wycinek tej dokumentacji, ułożony czy wręcz zwizualizowany (przy pomocy pana Jana Rusińskiego, artysty grafika, także prelegenta naszej konferencji) w prostą i króciutką historię ordynackiej biblioteki Kasińskich, przywołującą przy okazji jej kolejne, bardzo interesujące, dwie warszawskie siedziby: dawny pałac Czapskich, później Kasińskich i w końcu Raczyńskich, oraz gmach przy ul. Okólnik w Warszawie. Niestety, możliwe było przygotowanie jedynie ujęcia fragmentarycznego.

Jest to więc sporządzona naprędce, na potrzeby tego wystąpienia, próbka swego rodzaju wizualizacji tematu, przede wszystkim przybliżająca sam przedmiot, czyli jedną z najważniejszych historycznych bibliotek polskich. Jednak nawet taka próba pokazuje różne możliwości znacznie bardziej sumiennego i pełnego, właśnie wirtualnego przedstawiania zróżnicowanej materii historycznej – nie tylko z tą książnicą związanej.

Natomiast przy tak nieoczekiwanie obszernym zachowanym materiale, jak to okazało się w przypadku BOK, najlepszym rozwiązaniem wydaje się prezentacja historycznej instytucji

bibliotecznej poprzez jej własną stronę WWW (ew. w obrębie proponowanego wortalu) – z uporządkowaną strukturą, wypróbowaną przez niemal wszystkie istniejące współcześnie biblioteki, i tylko nieco zmodyfikowaną ze względu na specyfikę materii. Taka uporządkowana w przyjazny sposób strona WWW, powiedzmy przykładowo – Biblioteki Załuskich – stanowiłaby rodzaj centralnego wirtualnego magazynu połączonego z czytelnią, gdzie byłaby przechowywana i udostępniana wszelka dokumentacja dotycząca Biblioteki, cyfrowe wizerunki jej zbiorów, pełna bibliografia, literatura przedmiotu itd. wraz z wiążącymi się z taką strukturą możliwościami penetracji dokumentów i wyszukiwania informacji.

Takie dokumentowanie dawnych faktów kulturowych, zatrzymanie w wirtualnej przestrzeni najpoważniejszych historycznych dokonań i dokumentujących je materiałów przywracałoby zarazem powszechną pamięć o wielu ważnych i interesujących dokonaniach kulturalnych naszych poprzedników – często niedocenianych czy wręcz niesłusznie zapomnianych. Ale byłoby też istotne i z tego względu, że prowadzony od pewnego czasu proces zwrotu potomkom dawnych właścicieli tych dóbr kultury, które dotychczas były przechowywane w publicznych zbiorach bibliotecznych i muzealnych, grozi ponownym rozproszeniem po świecie wielu scalonych już w bibliotekach i muzeach – w jakimś stopniu i znacznym nieraz wysiłkiem – dawnych kolekcji. W niektórych sytuacjach jedynym rozwiązaniem pozostanie więc kolekcja wirtualna, unaoczniająca charakter historycznych zbiorów – rodowych, klasztornych, prywatnych. Nie mniej istotnym aspektem takich działań jest możliwość przekazania wiedzy o dokonaniach kulturalnych przeszłości młodszymi pokoleniom, które znacznie chętniej, choćby przez przypadek, przyjrzą się takim faktom w internecie, zwłaszcza w atrakcyjnie prowadzonym wortalu, niż wezmą do ręki opasły tom tradycyjnego wydawnictwa.

RAFAŁ ZAPŁATA

Instytut Archeologii

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

rafalzaplata@poczta.onet.pl

Obrazowanie przeszłości – wizualizacja w archeologii. Archeologiczne widzenie widzenia

„Czy wolno ze świata wykluczyć akt patrzenia,
który sam stanowi część świata?”¹

Wprowadzenie

Tytułowa *przeszłość* pojmowana jest jako miniona rzeczywistość oraz jako konstrukt: zróżnicowany, niejednorodny, zależny od kontekstu społeczno-kulturowego, czy też konsensusu badawczego. Innymi słowy, *przeszłość* traktowana jest jako wynik procesu rekonstruowania, zachodzącego w teraźniejszości, który pozbawiony jest całkowitej swobody i dowolności ze strony podmiotu poznającego. Wizualizację pojmuję, w odniesieniu do archeologii, jako metodę/sposób prezentowania wyników badań, prezentowania/popularyzowania wiedzy o przeszłości. Wizualizacja stanowi również część procesu, w którym uczestniczy badający.

W poniższym tekście chciałbym przede wszystkim skupić się na wykazaniu różnic kulturowych w procesie postrzegania – w kulturze badającego i badanego. Krótkie omówienie tego zagadnienia pozwoli zwrócić uwagę na problem przedstawiania/obrazowania wiedzy o przeszłości współczesnemu odbiorcy. Druga część tekstu skupia się na zagadnieniu wizualizacji w archeologii, w kontekście nowych mediów, a zarazem omawia problem wizualizacji kształtowanej za pośrednictwem technologii cyfrowych.

Archeologiczne widzenie *widzenia* – naukowy „czysty ogląd” a percepcja „podmiotu działającego”

W historii badań archeologicznych dostrzegamy różnorodne koncepcje *zmysłowej aktywności jednostek społecznych* – koncepcje *postrzegania*, które występują w modelach przeszłości, jednak ich obecność niejednokrotnie traktowana jest jako coś oczywistego,

¹ E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2003, s. 106 za H. Broch'em, *James Joyce i współczesność. Mowa wygłoszona z okazji 50 urodzin Joyce'a*, tłum. R. Turczyn, [w:] *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, Warszawa 1998, s. 23-4.

a zarazem uniwersalnego, co niejednokrotnie doprowadza do jej absolutyzowania. Wiele dziedzin (w tym geografia humanistyczna, socjologia itd.) podkreśla znaczenie *zmysłów*, w tym *wzroku* jako znaczącego elementu „poznawania” rzeczywistości, jej konstytuowania. Jednocześnie zaznacza się kulturową odmiennność tego, co nazwalibyśmy *patrzeniem*. Chodzi tu przede wszystkim o to, co określa w kulturze „jak” patrzeć i „na co” patrzeć oraz „kiedy” i „gdzie” patrzeć. W literaturze przedmiotu zwraca się uwagę na kwestie złożoności procesu „postrzegania”, kierując się w stronę jego określania mianem „poznawania”, gdzie odrzuca się *percepcję*, jako odizolowaną i nadrzędną formę, na rzecz kulturowo warunkowanego *poznawania* – *percepcji, doświadczania*, które ustanawiają wyobrażenia, przekonania, normy i zakazy kulturowe. Wzrok w badaniach archeologicznych i w narracyjnej konstrukcji przeszłości stanowi jednocześnie niewypowiadany element przeszłości (oczywisty), a zarazem oczywisty i ukryty element organizujący rzeczywistość kulturową, kulturowe bycie aktorów społecznych i ich działanie.

Interesujące wydaje się niekoniecznie to, jak współczesna nauka rozumie i wyjaśnia powyższe mechanizmy i narządy zmysłów, ale przede wszystkim, jaki sposób rozumienia *percepcji* – powiedzielibyśmy, jaka wiedza i wyobrażenie o *wzroku* oraz jego znaczeniu, charakteryzuje przeciętnego aktora społecznego, a zarazem to, jakie prawdopodobne (modelowe/interpretacyjne) *postrzeganie* mógł określać kulturowy światopogląd (aktora, niedysponującego współczesnym, naukowym zasobem informacji na temat wzroku) i kształtować kulturowy *wzrok* w wyniku uwarunkowań społeczno-kulturowych.

W literaturze przedmiotu zasygnalizowana została przede wszystkim kwestia zróżnicowania tego, co zwie się najogólniej *percepcją*, rozumianą jako „czysty ogląd”, niczym niezakłócony proces, traktowany jako obiektywne poznawanie rzeczy i *percepcja* jako kulturowo uwarunkowany proces, zapośredniczony *obrazem mentalnym*. Jeden i drugi sposób rozumienia *percepcji* stanowią konstrukty kultury, elementy, których kształt i charakter wynika z uwarunkowań kulturowych. Naukę, a tym samym archeologię charakteryzującą się empirycznym podejściem do przedmiotu badań, zakorzenionym w nowożytnym sposobie ich uprawiania, określa w dużej mierze *percepcja*.

W celu scharakteryzowania powyższej problematyki postaram się odnieść między innymi do studiów nad *percepcją*, jakie

poczyniła Anna Pałubicka w swym artykule *Percepcja a kultura nowożytna*². W przywołanym tekście autorka charakteryzuje dwie koncepcje *percepcji*, czy też, jak sama je określa, „dwa różne konteksty kulturowe procesów percepcyjnych”.

Pierwszy rodzaj *percepcji*, będący podstawą *doświadczenia*, którego źródeł upatruje się między innymi w filozofii empiryzmu angielskiego, rozumiany jest jako proces *percypowania*, a więc odnotowywania przez badającego rezultatów atomicznego kontaktu zmysłowego. Stwierdzenia oparte na *percepcji* stanowią tutaj potwierdzenie istnienia rzeczy obiektywnie i bezspornie, które ukształtowała kultura nowoczesna wieku XVIII i XIX. Te stwierdzenia zasługują, jak pisze A. Pałubicka, „na miano *episteme* (nie zaś tylko mniemania)”³, znajdując swoje potwierdzenie w procesie *percypowania* zmysłowego. Ten rodzaj *percepcji*, który ustanawiał kulturowe doświadczenie, stanowi podstawę w adekwatnym opisie rzeczywistości obiektywnej. Filozofia pozytywistyczna wpisała w kulturę europejską, posługując się określeniem Ewy Stawowczyk, „paradygmat oka” – obiektywnego oka, będącego uniwersalną miarą poznania, którą wspierała idea zdystansowanego obserwowania i idea „akceptacji porządku fenomenów jako form zewnętrznych wobec obserwatora”⁴.

Drugi rodzaj *percepcji*, jaki charakteryzowałby „człowieka z ulicy”, a dla którego nie ma miejsca w empirycznie ustanawianej nauce nowożytnej, odsyła do doświadczenia i *percypowania* przedmiotów wraz z ich właściwościami, niedającymi się ustalić na drodze naukowej *percepcji*. A. Pałubicka wprowadza w swych studiach termin „perspektywa refleksyjna” dla określenia pierwszego rodzaju *percepcji*, charakteryzującej punkt widzenia odnoszący się do usytuowania filozofa (dodajmy naukowca) – znajdującego się na zewnątrz analizowanego stanu rzeczy, oraz termin „perspektywa człowieka działającego”, określający punkt widzenia „człowieka z ulicy”⁵.

Pierwszy sposób *percypowania* (charakterystyczny dla perspektywy refleksyjnej) ma charakter analityczny, zgodnie

² A. Pałubicka, *Percepcja a kultura nowożytna*, w: *Tropem Nietzscheańskiego kłamstwa słów*, red. J. Kmita, Poznań 1999, s. 97–126.

³ Ibidem, s. 99.

⁴ E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Słuczone lustra rzeczywistości*, Poznań 2002, s. 36.

⁵ A. Pałubicka, *Percepcja a kultura nowożytna*, op. cit., s. 101–102.

z zasadą od zatomizowanych elementów po krytyczną analizę powiązań między nimi, popartą neutralnością aksjologiczną. Drugi natomiast (charakterystyczny dla perspektywy człowieka działającego), określany przez A. Pałubicką „sposobem organizowania procesów percepcyjnych”⁶, charakteryzuje się zasadą (ogólnie rozumianą) od „całości” do elementów, jest osadzony w kontekście kulturowym człowieka działającego, kierującego się zaangażowaniem „życiowym” i „codzienną krzątaniną” oraz „praktycznym” nastawieniem.

Różnica między powyższymi sposobami *percepcji* dotyczy między innymi odmiennego *percypowania* przedmiotów, a zwłaszcza substancji tych przedmiotów, gdzie pierwszy rodzaj *percepcji* dopuszczałby wyłącznie jedną substancjalność – „uprzedmiotowioną kombinację doznań zmysłowych”, natomiast drugi rodzaj kierowałby się również w stronę substancji pozafizycznej przedmiotów, a więc substancji powiązanej i określanej przez wyobrażenia podmiotów działających.

W literaturze przedmiotu (humanistyka) zwrócono uwagę, że postrzeganie było zróżnicowane kulturowo oraz w zależności od tego „czym”/„jak” było, w taki sposób kształtowało przeszłą egzystencję. Podobnie jak funkcja wzroku, na przestrzeni dziejów zmieniało się jego rozumienie. Czymś innym było dla starożytnych, a czym innym jest dla nas, powiedzielibyśmy za H. G. Gadamerem, że „[d]zisiejszy obserwator nie tylko widzi inaczej, lecz widzi co innego”⁷.

Współczesne tendencje teoriopoznawcze w archeologii negują tzw. *Western Gaze* – „Zachodnie spojrzenie”, które odnosi się do częściowego spoglądania, zdystansowanego, do określonego przez kulturę sposobu przedstawiania, konceptualizacji danego zjawiska/przedmiotu/rzeczy oraz dotyczy wyboru owego zjawiska/rzeczy. Z perspektywy archeologów identyfikowanych z tzw. podejściem *new form of landscape archaeology* mapa, kartografia, fotografia należą do „zachodniego spojrzenia”. Zdaniem Barbary Bender, obecne w badaniach archeologicznych „Western Gaze” „wyraża szczególny, historycznie ukonstytuowany sposób postrzegania i doświadczania świata. To spojrzenie, które lekko dotyka powierzchni, przegląda/lustruje obszar z egocentrycznego punktu widzenia i wprowadza aktywnego patrzącego (podmiot)

⁶ Ibidem, s. 106–107.

⁷ H.G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. i wstęp B. Baran, Warszawa 2004, s. 217.

i pasywny obszar (przedmiot). Ten aktywny patrzący jest odpowiednikiem/równy „kultury”, a pasywny „natury”; i patrzący/kultura są/jest płci męskiej, obszar/natura zaś są płci żeńskiej”⁸. Krytyka *Western Gaze* wyraża pewnego rodzaju odejście od pojmowania *świata jako obrazu*, kierując się w stronę *świata* przeszłych podmiotów działających, który został w dziejach kultury nowożytnej zastąpiony Heideggerowskim *światem jako obrazem*. Jak pisze filozof, „to nie światobraz zmienia się z niegdyś średniowiecznego w nowożytny, to sam fakt, że świat staje się obrazem, znamionuje istotę nowożytności”⁹.

Znaczące w kontekście powyższych uwag wydają się być badania odwołujące się do *doświadczenia rzeczy* i uwzględniające w swoich dociekaniach tzw. dyspozycje. Taki sposób rozumienia tego zjawiska (w odniesieniu do kultury typu magicznego) zaproponował Andrzej Piotr Kowalski, między innymi w pracy *Myślenie przedfilozoficzne*, gdzie odwołał się do badań Lévy’ego-Bruhla. Zdaniem tego badacza, w odniesieniu do społeczeństw pierwotnych, wyobrażenia zbiorowe mają charakter „mistyczny”, a zatem „przedmioty tych wyobrażeń obejmują wiele czynników, a ich podmioty uwzględniają udział sił i mocy magicznych, które dla nas są irracjonalne. Treści tych wyobrażeń nie powstają więc wyłącznie w oparciu o asocjacje danych zmysłowych. W doświadczeniu człowieka pierwotnego nie dochodzi do percepcji przedmiotów czystej zmysłowości. «Partycypacja mistyczna» prowadzi do powstania obrazów mających swoją specyficzną aurę”¹⁰. Autor ten wprowadził rozróżnienie na *percepcję* (jako czyste akty poznawcze) i *doświadczenie*¹¹ (podobne rozróżnienie wprowadza do badań archeologicznych J. Thomas, m.in. w pracach *Time, culture and identity. An interpretative archaeology*¹²,

⁸ B. Bender, *Subverting the Western Gaze: mapping alternative worlds*, w: *The Archaeology and Anthropology of Landscape. Shaping your Landscape*, red. P. J. Ucko, R. Layton, Londyn–Nowy Jork 1999, s. 31–45 (31).

⁹ M. Heidegger, *Czas światobrazu*, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M. J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1977, s. 143.

¹⁰ A.P. Kowalski, *Myślenie przedfilozoficzne. Studia z filozofii kultury i historii idei*, Poznań 2001, s. 13.

¹¹ Ibidem, s. 97.

¹² J. Thomas, *Time, culture and identity. An interpretative archaeology*, Londyn–Nowy Jork 1996.

*Archaeologies of Places and Landscapes*¹³), czy też na percepcję nowożytną i przed-nowożytną. Ta pierwsza wiązałaby się ze spostrzeżeniem jako źródłem obiektywnego poznawania rzeczy, a to, co wymykałoby się bezpośredniemu zmysłowemu oglądowi, stanowiłoby przedmiot myślenia. Natomiast percepcja przed-nowożytna łączyłaby się z myśleniem, stanowiącym nieodłączny składnik percepcji, w ramach którego istniała możliwość „dostrzegania” w przedmiotach materialnych przez człowieka pierwotnego stanów rzeczywistości, uznawanych przez kulturę współczesną za wymysł. Percepcja stanowi, zdaniem A. P. Kowalskiego, szczególny ogląd rzeczy, jaki występuje od czasów nowożytnych, oznaczający „aktywność postrzeżeniową wykształconą kulturowo, nastawioną na uchwycenie przedmiotowych jakości rzeczy”¹⁴. Natomiast przedfilozoficzne nastawienie charakteryzować by miało *doświadczenie rzeczy*, czy też „fizjonomiczny” ogląd rzeczy, w ramach którego istnieje możliwość uchwycenia tzw. „dyspozycji” – „własności” rzeczy.

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na sposób klasyfikacji zabytków-rzeczy z uwagi na ich zmysłowo-fizyczny charakter postrzegania, sprowadzający się do oglądu cech i jakości przedmiotów, a eliminujący jednocześnie ich ogląd z uwzględnieniem tzw. dyspozycji, czy też „genealogicznych” określeń¹⁵. Tym samym pierwszy rodzaj oglądu winien mieć charakter porządkujący dla współczesnej kultury, ale nie może być (implikowanym) sposobem postrzegania rzeczy w każdej kulturze. Jak widać, w świetle tych założeń, w zasięgu zmysłu-wzroku podmiotów działających nie byłyby rzeczy definiowane przez cechy i jakości fizyczne, ale rzeczy wraz z ich dyspozycjami, a zatem to, co byłoby dostrzegalne dla nas współczesnych, nie znalazłoby się prawdopodobnie w zasięgu kulturowego wzroku przeszłych społeczeństw. Podsumowując powyższe rozważania, należy stwierdzić, że archeologia zerwała z postawionym poza nawias dociekań jednolitym, nowoczesnym postawionym poza nawias dociekań badawczych *patrzeniem*, domagając się uwzględnienia studiów w tym zakresie w ramach własnej dyscypliny.

¹³ Idem, *Archaeologies of Places and Landscapes*, w: *Archaeological Theory Today*, red. I. Hodder, Oksford 2001, s. 165–186.

¹⁴ A.P. Kowalski, *Myślenie przedfilozoficzne*, op. cit., Poznań 2001, s. 51.

¹⁵ Ibidem, s. 126.

Wizualizacja jako dominująca forma przekazu oraz doświadczania przeszłości

Media cyfrowe w archeologii to odmienna od dotychczasowej forma prezentacji wyników badań, jak również prezentacji *przeszłości*, która we współczesnym świecie przyjęła w dużym stopniu obrazową formę. W dziejach ludzkości, w zależności od sposobów komunikacji wydziela się trzy kolejne epoki, mianowicie oralną, werbalną oraz wizualną¹⁶. W tej ostatniej duże znaczenie w komunikacji międzyludzkiej uzyskuje obraz, gdzie zdaniem Edyty Stawowczyk¹⁷ „paradygmat oka wyznacza kierunek poznania”. Współcześnie wiele dziedzin naszego życia jest regulowanych przez obraz, również nasza percepcja świata zostaje zapośredniczona przez obrazy. Jak pisał Piotr Sztompka: „Można postawić hipotezę, że nadejście epoki wizualnej wyraża się i w tym, że współczesna wrażliwość i sposób percepcji odchodzą od werbalnych (pisemnych) ku obrazowym, wizualnym”¹⁸.

Wielu teoretyków współczesnej kultury dostrzega w społeczeństwie ponowoczesnym „zwrot ikoniczny” (ang. *iconic turn*), zwany niekiedy „zwrotem wizualnym” (ang. *visual turn*) lub „zwrotem obrazowym”, krytyczny wobec dominacji perspektywy lingwistycznej w różnych dziedzinach badań nad kulturą. Zdaniem Piotra Sztompki, ma to wskazywać na fakt, że kultura współczesna nasycza się coraz bardziej różnego pochodzenia obrazami wizualnymi, o różnych celach i zamierzonych efektach¹⁹.

W kulturze wizualnej dochodzi więc do zmiany dotychczasowych miejsc obrazu/wizerunku i słowa, a kulturowa logika ponowoczesności oznacza wypieranie tekstu przez obraz, który zajmuje miejsce centralnej formy kulturowej. Niemniej częstokroć obrazy nie mają nic wspólnego z rzeczywistością, gdyż tworzą one hyperrzeczywistość – nie potrzebując realnego odniesienia, są tym, co Jean Baudrillard określił mianem symulakrów (łac. *simulacrum*), a więc kopii bez oryginału, które skutecznie wypierają realne doznania i doświadczenia²⁰. Obrazy, zwłaszcza dominujące obecnie obrazy cyfrowe, całkowicie zrywają z zasadami referencji i reprezentacji. Pomimo jednak, że symulakry

¹⁶ M. McLuhan, *Wybór tekstów*, Warszawa 2001, s. 137.

¹⁷ E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu*, op. cit., s. 36.

¹⁸ P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2006, s. 16.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Warszawa 2005.

nie odnoszą się do czegoś realnego, owe medialne, wirtualne symulacje rzeczywistości w postaci choćby gier komputerowych, stają się dla ludzi bardziej realne niż rzeczywistość. Dodajmy, że w odniesieniu do nauk o przeszłości, w tym przede wszystkim archeologii, mamy sytuację dość specyficzną. Mianowicie bez względu na rodzaj dyskursu, w jakim się poruszamy, nigdy nie mamy dostępu do oryginału, czyli przeszłej rzeczywistości, a jedynie jej materialnych pozostałości i modeli przeszłości. Nie pozostaje to bez znaczenia zwłaszcza w odniesieniu do świata cyfrowego, jako jednej z wielu form prezentowania i re-konstruowania przeszłości, która nie ma możliwości bazowania na oryginale. Kultura wizualna, a także udział w jej tworzeniu nowych mediów, posiada swych propagatorów, jak również zaciętych krytyków. Krytycy wskazują, że ponowoczesne społeczeństwo jest w znacznym stopniu społeczeństwem wizualnym, z dominującą rolą odgrywaną przez zmysł wzroku przy jednoczesnej deprecjacji pozostałych zmysłów. Pomijając jednak powyższą krytykę, skonstatujmy, że taki typ kultury poniekąd wymaga odejścia od tradycyjnych dyskursywnych form przedstawiania rzeczywistości na rzecz obrazowych i zastosowania czy też ustosunkowania się do nowych mediów²¹.

Obrazowanie jest obecne w archeologii niemalże od jej początków, jednak współcześnie zaczyna ono dominować, zwłaszcza w przekazach stanowiących produkt nowych technologii. Można by rzec, że od najmłodszych lat jesteśmy coraz częściej otaczani obrazami (przeszłości), przechodząc nieformalną edukację w zakresie form wizualnych oraz opisujących je kontekstów kulturowych, i nabierając tym samym swoistych kompetencji wizualnych. Przeszłość w znacznym stopniu staje się więc przeszłością opowiadaną obrazami, a zarazem być może zbyt często sprowadzaną do obrazów. Jak twierdzi Edyta Stawowczyk²², we współczesnej kulturze spojrzenie kierowane jest na obraz rzeczy, a nie samą rzecz. Wypowiadane przez nas sądy na temat przeszłości w nikłym stopniu odnoszą się do przeszłości rozumianej w sensie ontologicznym jako określony (miniony) byt, a raczej do naszych współczesnych wyobrażeń i ustaleń na jej temat. Współcześnie wyobrażenia te są w dużej mierze zapośredniczone poprzez media. W takim wymiarze media rozumiane mogą być jako pośrednik w przekazywaniu i wizualizowaniu określonych treści, proces, któremu można nadać miano medializacji przeszłości, a który dotyczy zapośredniczenia przeszłości przez media i nowe

²¹ A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym*, „Dyskurs” t. IV, s. 150–159.

²² E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu*, op. cit., s. 49.

technologie. Warto również dodać w tym miejscu, że zdaniem wielu krytyków i obserwatorów współczesnego świata, rzeczywistość – w naszym przypadku zaś przeszła rzeczywistość – jest coraz bardziej modelowana według zasad mediów, a co za tym idzie, poznajemy i znamy przeszłą rzeczywistość przede wszystkim z medialnej prezentacji. Można więc rzec, że współczesne medialne nastawienie oddziałuje na kształt przeszłej rzeczywistości i jej wizerunku, gdyż określone obrazy przeszłości są stylizowane w taki sposób, by były również atrakcyjne medialnie. Techniki oraz urządzenia pojmują się jako potencjalne technologie definiujące, gdyż wszystkie do pewnego stopnia redefiniują nasz stosunek do świata. Tak też należy postrzegać nowe technologie w archeologii, jako redefiniujące nasz stosunek do zabytków i minionej rzeczywistości.

Zakończenie

Podsumowując powyższe uwagi, należy stwierdzić, że zastosowanie wizualizacji – technologii cyfrowych w archeologii stanowi swego rodzaju wymóg dzisiejszych czasów, dookreślając i kreując współczesne oblicza przeszłości. Niewątpliwie środowiskowe zobowiązanie na obrazową/technologiczną propozycję, dystansowanie się wobec technik cyfrowych, mogłyby stanowić swego rodzaju świadome zaniedbanie, przyczyniając się do zaniechania poprawy efektywności naszych działań w zakresie popularyzowania, badania i ochrony dziedzictwa archeologicznego. Zatem archeologia winna dążyć do rozbudowywania warsztatu badawczego o nowe metody/nowe formy prezentowania, jednak z dużą dozą refleksji i samokrytyki. Sięganie po nowe technologie to zarazem szansa na modyfikację naszych działań, ale także ogromne wyzwanie, jakie wiąże się ze sposobem i celem wykorzystywania technologii cyfrowych, z umiejętnością krytycznej oceny zakresu stosowania nowości oraz negatywnych skutków naszych działań. Warto również pamiętać, aby nasze wysiłki wspierane nowymi technologiami nie zepchnęły na drugi plan tego, co najważniejsze – przeszłej kultury i zabytków, przed czym ostrzega i na co zwraca uwagę wielu przedstawicieli środowisk naukowo-badawczych²³. Powyższe dociekania skłaniają do pewnej konstatacji, że współczesne oblicze *przeszłości*, występujące obok narracyjnego, to oblicze zobrazowane/wizualne/cyfrowe, ustanawiane między innymi na gruncie szeroko rozumianych nowych technologii.

²³ W.J. Affelt, *U wartości wrót wirtualnych – dylematy dydaktyczne*, w: *Polskie doświadczenia w kształtowaniu społeczeństwa informacyjnego*, red. L. H. Haber, Kraków 2003, s. 51–521, <http://winntbg.bg.agh.edu.pl/skrypty/0037/cz6-r54.pdf>, 31.01.2011.

Odnosząc poczynione uwagi na temat współczesnych form obrazowania przeszłości do wcześniejszego zagadnienia różnic kulturowych w *oglądzie* rzeczy przez badającego i badanego, można uznać, że przybierająca na sile wizualna forma przedstawiania winna być poddana refleksji dotyczącej jej znaczenia dla współczesnego człowieka oraz przedstawiciela przeszłej kultury.

Literatura

- W. J. Affelt, *U wartości wrót wirtualnych – dylematy dydaktyczne*, w: *Polskie doświadczenia w kształtowaniu społeczeństwa informacyjnego*, red. L. H. Haber, Kraków 2003, <http://winntbg.bg.agh.edu.pl/skrypty/0037/cz6-r54.pdf>, 31.01.2011.
- J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, Warszawa 2005.
- B. Bender, *Subverting the Western Gaze: mapping alternative worlds*, w: *The Archaeology and Anthropology of Landscape. Shaping your Landscape*, red. P. J. Ucko, R. Layton, Londyn–Nowy Jork 1999.
- H. G. Gadamer, *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*, tłum. i wstęp B. Baran, Warszawa 2004.
- M. Heidegger, *Czas światoobrazu*, w: *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski, K. Pomian, M. J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Warszawa 1977.
- A. P. Kowalski, *Myślenie przedfilozoficzne. Studia z filozofii kultury i historii idei*, Poznań 2001.
- M. McLuhan, *Wybór tekstów*, Warszawa 2001.
- A. Pałubicka, *Percepcja a kultura nowożytna*, w: *Tropem Nietzscheańskiego kłamstwa słów*, red. J. Kmita, Poznań 1999.
- E. Stawowczyk, *O widzeniu, mediach i poznaniu. Stłuczone lustra rzeczywistości*, Poznań 2002.
- P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza*, Warszawa 2006
- J. Thomas, *Archaeologies of Places and Landscapes*, w: *Archaeological Theory Today*, red. I. Hodder, Oxford 2001.
- J. Thomas, *Time, culture and identity. An interpretative archaeology*, Londyn–Nowy Jork 1996.
- A. Zeidler-Janiszewska, *O tzw. zwrocie ikonicznym*, „Dyskurs” t. IV.

ADAM MOCH

Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu

moch@umk.pl

Wykorzystanie programów graficznych w wizualizacji problematyki konserwatorskiej zabytków architektury na przykładzie prac wykonanych w Zakładzie Konserwatorstwa UMK w Toruniu

Wstęp

Ciągłe zmiany w dziedzinie konserwacji zabytków architektury wymuszają wprowadzanie nowych multimedialnych rozwiązań w prezentacji wyników badań naukowych nad substancją zabytkową oraz w dydaktyce konserwatorstwa. Taką formę realistycznego przekazu dają nam wizualizacje¹. Zapewne dostrzegamy ten proces w mediach i możemy pokusić się o stwierdzenie, że wizualizacje dziedzictwa kulturowego towarzyszą nam coraz częściej. Przykładami niech będą prezentowana w Szanghaju na Expo 2010 animowana historia Polski czy animacje dotyczące 600-lecia Bitwy pod Grunwaldem². Ważne jest, aby tego typu produkcje odpowiadały światowym standardom naukowym, które w sposób rzetelny oddadzą historycznie wiarygodny charakter zabytku. W tym celu w 2009 roku Brytyjczycy oraz Włochy naukowcy opracowali Kartę Londyńską³ w oryginale *The London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage*⁴.

Karta ta zakłada między innymi:

- wypracowanie standardów wizualizacji, które zostałyby zaakceptowane przez zainteresowane środowiska badaczy i użytkowników;
- upowszechnienie intelektualnej i technicznej dyscypliny w dziedzinie cyfrowych wizualizacji dziedzictwa kulturowego;

¹ Wizualizacja – przedstawienie czegoś za pomocą obrazu. Zob. <http://www.sjp.pl/co/wizualizacja>, 21.11.2010.

² <http://www.platige.com/index.php?lng=pl&tu=190>, 23.11.2010, <http://www.platige.com/index.php?lng=pl&tu=194>, 23.11.2010.

³ *The London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage*, red. H. Denard, King's College, Londyn 7 lutego 2009; tłum. i red. wersji polskiej: A. Bentkowska-Kafel, *Karta Londyńska*.

⁴ *Ibidem*, s. 3.

- gwarantowanie, że procesy wizualizacji komputerowych i ich wyniki będą prawidłowo rozumiane i oceniane przez odbiorców;
- umożliwianie wiarygodnego wykorzystania wizualizacji komputerowych w analizie, interpretacji i zarządzaniu dobrami dziedzictwa kulturowego;
- stwarzanie stabilnych podstaw, które umożliwią specjalistom różnych dyscyplin określenie szczegółowych zaleceń dotyczących wdrażania Karty Londyńskiej w praktyce naukowej.

Zgodnie z założeniami Karty Londyńskiej, w Zakładzie Konserwatorstwa Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu tworzymy wizualizacje statyczne oraz dynamiczne filmy edukacyjne o charakterze popularno-naukowym.

Dom Kopernika – kształt i funkcje toruńskiego domu mieszczkańskiego w rozwoju historycznym

Dom Kopernika (rys. 1) był naszym pierwszym filmem animowanym stworzonym w Zakładzie Konserwatorstwa UMK. Produkcję filmu poprzedziło przygotowanie kwerendy historycznej i konserwatorskiej kamienicy. Pierwszą decyzją było wybranie okresu historycznego dla prezentacji tego obiektu architektonicznego. Realizacja wykonana została na podstawie dokumentacji⁵ będącej w posiadaniu Zakładu Konserwatorstwa UMK⁶. Podstawowym celem filmu było precyzyjne wykonanie rekonstrukcji XV-wiecznej kamienicy. Na podstawie tak wirtualnie wizualizowanego obiektu chcieliśmy przedstawić jego kształt oraz funkcje. Odbiorca ma możliwość porównania domu z okresu dzieciństwa Mikołaja Kopernika z jego stanem obecnym, który również jest prezentowany w filmie. Ma ponadto możliwość analizy przekształceń kamienicy, które dokonały się na przestrzeni wieków. Przede wszystkim jednak, poznaje pewne zjawisko architektoniczne typowe dla średniowiecznej struktury urbanistycznej miasta.

Pierwszym etapem tworzenia wizualizacji *Dom Kopernika* było modelowanie. Czynność realizacji trójwymiarowego obrazu poprzedziło przerysowanie rzutów poszczególnych kondygnacji, przekrojów oraz widoków elewacji kamienicy i wykorzystanie ich

⁵ J. Tajchman, *Przemiany funkcjonalne toruńskiego domu mieszczkańskiego w czasach nowożytnych*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1985, t. XXX, z. 2.

⁶ Ibidem, s. 119.

jako materiał referencyjny. Najlepiej do tego celu nadają się programy wspomagające projektowanie CAD⁷. W naszym przypadku był to program firmy Autodesk, AutoCAD 2008⁸. Program ten daje gwarancje dokładnego odwzorowania kształtów. Tak sporządzone rysunki dwg przeniesiono do programu do modelowania 3D, czyli 3D Studio Max w wersji 2008⁹. Do modelowania wykorzystano technikę poly-modelingu¹⁰, czyli z wcześniej importowanych rzutów wyciągano prostokąty zgodnie z materiałami referencyjnymi¹¹. Po wymodelowaniu całej bryły nastąpiły konsultacje naukowe i szereg poprawek w celu rzetelnego odwzorowania budynku z danej epoki.

Kolejnym etapem prac nad modelem średniowiecznej kamienicy było mapowanie jego ścian. Wszystkie ściany zostały pocięte i rozłożone na płaszczyźnie. Program niestety nie wykonuje tej czynności automatycznie, w związku z czym należało ręcznie dopasować elementy ścian tak, aby zachować ich proporcje. Każde przeoczenie danego fragmentu ściany mogło doprowadzić niezgodności tekstury cegieł z oryginalnymi wymiarami cegły gotyckiej¹². Wygenerowane mapy UV¹³ zostały wyeksportowane do programu grafiki bitmapowej Adobe Photoshop¹⁴, w którym plastyk wymalował cegły, maswerki i inne niezbędne detale. Tak przygotowana tekstura „wróciła” na obiekt w programie 3Ds, gdzie

⁷ CAD – **Komputerowe wspomaganie projektowania, CAD** (ang. *Computer Aided Design*): projektowanie wspomagane komputerowo, czyli zastosowanie sprzętu i oprogramowania komputerowego w projektowaniu technicznym.

⁸ AutoCAD – zob.

<http://www.autodesk.pl/adsk/servlet/pc/index?siteID=553660&id=14626715>, 25.11.2010.

⁹ 3Ds max – zob.

<http://www.autodesk.pl/adsk/servlet/pc/index?siteID=553660&id=14627031>, 25.11.2010.

¹⁰ Poly-modeling – tworzenie wirtualnych obiektów 3D za pomocą prostokątów.

¹¹ Referencje – pomocny w modelowaniu materiał graficzny w postaci rysunków czy zdjęć, na podstawie których odwzorowujemy dany obiekt.

¹² Cegła gotycka – wymiary 28-30 X 13-14 X 8,5-9 cm, zob.

<http://pl.wikipedia.org/wiki/Ceg%C5%82a>, 28.11.2010.

¹³ **UV mapping** to w procesie modelowania grafiki 3D nakładanie dwuwymiarowego obrazu na trójwymiarowy obiekt. Mapa siatki obiektu 3d transformowana jest na płaszczyznę jako dwuwymiarowy obraz. Zob.

http://pl.wikipedia.org/wiki/UV_mapping, 29.11.2010.

¹⁴ Photoshop – zob.

<http://www.adobe.com/pl/products/photoshop/photoshop/whatisphotoshop/>, 21.11.2010.

została oświetlona i zintegrowana z otoczeniem. Zaawansowane programy grafiki 3D, takie jak 3Ds, dają możliwość oświetlenia sceny słońcem symulującym to z XV wiecznego Torunia. Celowo przedstawiliśmy „Dom Kopernika” w scenerii pozbawionej otaczających go kamienic. Zabieg ten miał skupić uwagę odbiorcy na tym obiekcie architektonicznym. Po wymodelowaniu całej sceny nastąpiła animacja kilku przygotowanych wcześniej ujęć. Proces renderowania¹⁵ animacji przeprowadzono na specjalnie zaprojektowanej do tego celu tzw. Render-farmie¹⁶. Oprócz scen animowanych w filmie znalazły się także ujęcia kręcane kamerą cyfrową, które przedstawiały współczesny Toruń. „Surowy” materiał wideo został ostatecznie zmontowany nieliniowo w programie Adobe Premiere¹⁷.

Był to nasz pierwszy film i pomimo wielkiego zaangażowania całego zespołu nie ustrześliśmy się błędów i niedociągnięć. Doświadczenie, które wynieśliśmy z tej produkcji, zaowocowało w kolejnych animacjach.

Film ten, który można w całości zobaczyć na stronie WWW TV UMK¹⁸, stanowi nowatorski materiał dydaktyczny, pomocny w dokonywaniu przez studentów analizy problematyki konserwatorskiej tego typu zabytku architektury.

Rekonstrukcja zamku krzyżackiego w Człuchowie.

Ostatnim naszym zrealizowanym projektem jest rekonstrukcja zamku krzyżackiego w Człuchowie (rys. 2) stworzona na zamówienie Muzeum Zamku Człuchowskiego. Pomysłodawcami scenariusza tego filmu edukacyjnego byli autorzy wielu publikacji z zakresu historii i teorii ochrony i konserwacji zabytków.

¹⁵ **Renderowanie** (od ang. *rendering* – przedstawianie) oznacza prezentowanie informacji zawartych w dokumencie elektronicznym dokonywane w formie najbardziej właściwej dla danego środowiska (np. wizualnie, dźwiękowo, w druku). Mechanizm odpowiedzialny w programie komputerowym za renderowanie nazywa się silnikiem renderującym (ang. *rendering engine*). Zob. <http://pl.wikipedia.org/wiki/Renderowanie>, 21.11.2010.

¹⁶ Render farma – zespół komputerów sprzężonych ze sobą w celu połączenia swojej mocy obliczeniowej, a w konsekwencji przyspieszenia procesu renderowania.

¹⁷ Premiere – zob. <http://www.adobe.com/pl/products/premiere/>, 18.11.2010.

¹⁸ <http://tv.umk.pl/?id=282#>, 15.11.2010.

Rekonstrukcja¹⁹ nieistniejącego obecnie obiektu jest zadaniem trudnym i zależy w decydującej mierze od zebranych materiałów²⁰. Głównym elementem kwerendy historycznej zamku była dokumentacja Conrada Stainbrechta²¹.

Workflow²² filmu opracowany został na bazie standardów obowiązujących w dziedzinie animacji komputerowej. Po zaakceptowaniu przez zespół scenariusza powstał storyboard (scenorys), czyli poszczególne sceny zostały rozrysowane na papierze. Na podstawie rysunków powstał animatnik – demonstracyjna wersja animacji, wykonana w sposób uproszczony. Po akceptacji animatiku zaczął on przeobrażać się w film. Ponieważ podjęliśmy się rekonstrukcji nieistniejącego obecnie zamku, pracę nad architekturą rozpoczęliśmy od wykonania tzw. koncept art'ów, czyli rozrysowania przez plastyka poszczególnych elementów zamku oraz detali. Na ich podstawie powstał pierwszy model zamku. Modelowanie, podobnie jak przy „tworzeniu” wirtualnego Domu Kopernika, odbywało się techniką poly-modelingu. Cały zamek, jak to się robi przy tak dużej kubaturze, został podzielony na moduły, które na końcu (podobnie jak buduje się zamek z klocków) były składane. Każdy moduł znajdował się w oddzielnym pliku i podzielony był na dziesiątki warstw. Warstwy te niejednokrotnie miały przypisane dodatkowe modyfikatory, które zmieniały ich charakter, na przykład wygładzały powierzchnie (modyfikator subsurf). Częstym zabiegiem modelowania była optymalizacja struktury obiektu, która polegała na analizie jego budowy i usuwaniu zbędnych krawędzi, które mogłyby utrudnić nakładanie tekstur lub zniekształcać jego powierzchnię przy oświetleniu. Po konsultacjach naukowych model ulegał wielokrotnym zmianom. Między innymi całkowitej przebudowie wirtualnej w stosunku do formy obecnej (jedyna część zamku, która się zachowała) uległa

¹⁹ R. Tokarczyk, M. Brodzińska, *Fotogrametryczna rekonstrukcja odwachu na rynku w Krakowie na podstawie zdjęć archiwalnych*, „Archiwum Fotogrametrii, Kartografii i Teledetekcji” 2003, vol. 13a.

²⁰ Ibidem, s. 9.

²¹ Stainbrecht – (XIX/XX wiek) niemiecki konserwator zabytków, zob. pl.wikipedia.org/wiki/Conrad_Steinbrecht, 21.11.2010.

²² Workflow (ang. *work flow* – przepływ pracy) – w sensie szerszym, pojęcie określające sposób przepływu informacji pomiędzy różnymi obiektami biorącymi udział w jej przetwarzaniu. W sensie węższym jest to określenie sposobu przepływu dokumentów pomiędzy pracownikami wykonującymi pewien zalgorytmizowany zespół czynności.

wieża. Jej zwieńczenie, po szczegółowej analizie naukowej oraz polemice z dokumentacją Stainbrechta, zostało wymodelowane na wzór wieży zamku krzyżackiego w Brodnicy.

Aby uatrakcyjnić formę prezentacji architektury, wprowadziliśmy animowane postacie Krzyżaków, których zadaniem była prezentacja życia na zamku. Postacie te stylistyką miały z jednej strony przypominać zaprezentowane we wcześniejszych sekwencjach filmu sylwetki 2D, których pierwowzorem były postacie ludzkie podobne do tych ze średniowiecznego miniatorstwa. Z drugiej zaś, styl poruszania się Krzyżaków miał nawiązywać do konwencji gier komputerowych. Sceny 2D (rys. 3) przedstawiające budowę zamku zrealizowane zostały w konwencji Cut-out²³. Artysta malarz²⁴, namalowała wszystkie elementy sceny 2D (postacie, narzędzia, materiały budowlane, otoczenie itp.) na papierze. Następnie zostały one zeskanowane i pocięte w programie graficznym GIMP. Odseparowane obiekty umieszczone zostały w pewnych odległościach pomiędzy pierwszym a drugim planem w scenerii programu 3D Blender²⁵, co stworzyło wrażenie trójwymiarowości tych ożywionych iluminatorsko scen. Cały film został zrealizowany za pomocą darmowego oprogramowania typu open-source. Począwszy od systemu operacyjnego Linux Ubuntu, poprzez programy GIMP, Inkscape, Synfig Studio, Avidemux, Audacity, skończywszy na najczęściej wykorzystywanym przez grafików²⁶ programie 3D Blender. Ostateczna forma zamku została oteksturowana za pomocą programu GIMP oraz umieszczona w wirtualnej scenerii programu Blender. Przygotowanych zostało ok. 15 scen 2D oraz 50 animowanych scen 3D. Proces renderowania przebiegał nieprzerwanie przez tydzień, co w porównaniu z wcześniejszymi naszymi produkcjami oraz innymi tego typu filmami realizowanymi w innych ośrodkach w Polsce można uznać za sukces, zwłaszcza biorąc pod uwagę złożoność scen oraz wykorzystaną bazę sprzętową.

²³ Cut out – metoda animacji komputerowej oparta na wycinaniu obiektów sceny, a następnie ich animowaniu.

²⁴ Magdalena Węgrzyn – studentka V roku malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK.

²⁵ Blender – darmowy program graficzny 3D o rozbudowanych możliwościach.

²⁶ Jakub Szczęśniak – animator 2D/3D, student V roku malarstwa na Wydziale Sztuk Pięknych UMK.

Staraliśmy się odwzorować zamek jak najdokładniej, zgodnie z dokumentacją pomiarowo-rysunkową oraz materiałami pozyskanymi od archeologów, szczególną wagę przywiązując do detalu architektonicznego (rys. 4). Wymodelowane zostały cegły, którymi wymurowano w przestrzeni wirtualnej prawie wszystkie ściany w wątku gotyckim z zachowaniem poprawności konstrukcji łuków okiennych, portali i sklepień. Niestety, ogromna ilość obiektów podstawowych (poligonów), których ostatecznie w samym zamku było kilka milionów oraz ograniczenia czasu renderowania spowodowały, że musieliśmy zrezygnować z cegieł na rzecz tekstury z namalowaną ich imitacją. Jest to temat, który wymaga dopracowania z naszej strony przy kolejnych realizacjach.

Podsumowanie

Mam przekonanie, że stworzone w Zakładzie Konserwatorstwa UMK w Toruniu filmy animowane stanowią wszechstronne narzędzie dydaktyczne, dzięki któremu studenci poznają dawne zasady komponowania architektury, techniki budowlane charakterystyczne dla danej epoki oraz nawarstwienia, które są nieodzowną cechą zabytku. Ich produkcja wynika z potrzeby czasu. Ponieważ mamy coraz mniej autentycznych zabytków, na których można się uczyć, wirtualna rekonstrukcja nieistniejących obiektów stanowi nowy zasób pomocy dydaktycznych w nauczaniu konserwatorstwa. Stanowią one uzupełnianie i uczytelnianie rzeczywistości. Jednocześnie zachęcają do jej poznania. Nie zapominajmy, że są także formą dokumentacji zabytków. Dokumentacja²⁷ ta ma stanowić punkt wyjścia dla studiów identyfikacyjnych i porównawczych²⁸.

Oprogramowanie graficzne jako narzędzie wizualizacji umożliwia nam dokonanie syntezy wszystkich możliwych źródeł historii i wiedzy. Syntezy, która w formie tradycyjnej, referatu czy ilustracji nie byłaby możliwa. W tym miejscu warto podkreślić wyjątkowość sytuacji, w której znalazł się zespół konserwatorów zabytków pracujący nad omówionymi projektami. Wyjątkowość miejsca, gdzie one powstały. Wydział Sztuk Pięknych UMK, gdzie konserwatorzy, nie musząc daleko szukać, mogli współpracować

²⁷ S. Tyszczyk, *Techniki Multimedialne. Nowy rozdział sposobów dokumentacji zabytków*, „Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu” 2007, nr 17 („Archeologia”).

²⁸ Ibidem, s. 154.

z artystami malarzami, historykami sztuki, archeologami, architektami czy informatykami. Cały ten zespół przyczynił się do widocznej w animacjach kreacji artystycznej.

Pamiętajmy, że wizualizacja nie zastąpi odbiorcy bezpośredniego kontaktu z rzeczywistym zabytkiem, a choć z pewnością stanowi, i to nie tylko dla młodego pokolenia, atrakcyjną drogę popularyzacji Dziedzictwa Kulturowego.

Literatura:

J. Tajchman, *Przemiany funkcjonalne toruńskiego domu mieszczańskiego w czasach nowożytnych*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki” 1985, t. XXX, z. 2.

The London Charter for the Computer-based Visualisation of Cultural Heritage, red. H. Denard, King's College, Londyn 7 lutego 2009; tłum. i red. wersji polskiej: A. Bentkowska-Kafel, *Karta Londyńska*.

R. Tokarczyk, M. Brodzińska, *Fotogrametryczna rekonstrukcja odwachu na rynku w Krakowie na podstawie zdjęć archiwalnych*, „Archiwum Fotogrametrii, Kartografii i Teledetekcji” 2003, vol. 13a.

S. Tyszczyk, *Techniki Multimedialne – Nowy rozdział sposobów dokumentacji zabytków*, „Rocznik Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu” 2007, nr 17 („Archeologia”).



Rys. 1. Wirtualna
rekonstrukcja Domu
Kopernika.



Rys. 2. Wirtualna rekonstrukcja Zamku w Człuchowie.



Rys. 3. Scena 2D przedstawiająca budowę zamku.



Rys. 4. Wirtualna rekonstrukcja Zamku w Człuchowie-panorama.

ANDRZEJ RADOMSKI

*Instytut Kulturoznawstwa, Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej
andrzejradomski64@gmail.com*

Portal Naukowy jako centrum tworzenia i prezentacji wiedzy w Informacjonalizmie

Już od pewnego czasu w wielu analizach z zakresu nauk społecznych, humanistycznych czy filozofii odnotowuje się fakt, że żyjemy w społeczeństwie informacyjnym czy społeczeństwie opartym na wiedzy. W związku z tym ukuto nawet nowy termin: informacjonalizm – na oznaczenie nowej epoki, która nastąpiła wraz z upowszechnieniem się komputerów i internetu.

Informacjonalizm jest wytworem współczesnych technologii elektronicznych, cybernetycznych, informatycznych czy telekomunikacyjnych. Stwarzają one nową rzeczywistość dla pracy, nauki i zabawy większości ludzkich społeczeństw. Ten informacjonalistyczny świat jest także miejscem tworzenia się nowych stosunków i relacji międzyludzkich, nowych wartości i nowych tożsamości.

Informacjonalizm dokonał ogromnych przeobrażeń w praktycznie wszystkich sferach ludzkiej rzeczywistości. Jedną z jego cech charakterystycznych jest to, że znaczna część naszych codziennych zajęć polega na zdobywaniu, przetwarzaniu, produkowaniu i dzieleniu się informacją – szerzej: wiedzą. Za najcenniejszą część kapitału współcześni ekonomiści uważają kapitał intelektualny. Produkcja zaś wiedzy uchodzi za najważniejsze źródło bogactwa – zwłaszcza społeczeństw zachodnich.

Do tej pory produkcja wiedzy, a zwłaszcza jej najcenniejszego, jak się sądzi, składnika – czyli wiedzy naukowej, była zarezerwowana dla stosunkowo wąskiej grupy ludzi – czyli naukowców, i była tworzona w określonych enklawach, czyli uczelniach i instytutach naukowych. Informacjonalizm doprowadził i na tym polu do ogromnych przeobrażeń. Teraz większość z nas jest, w mniejszym lub większym stopniu, uwikłana w produkcję wiedzy – coraz częściej również wiedzy naukowej. Uczelni tracą monopol na tworzenie nauki. Uczelnie czy instytuty przestają być jedynym miejscem kreowania nowych form wiedzy. Coraz częściej bowiem staje się nim internet.

W tekście swym stawiam tezę, że w informacjonalizmie takim centrum tworzenia wiedzy naukowej może się stać/staje się portal/e. I nie jest to moje pobożne życzenie, tylko konstatacja wynikająca zarówno z własnych doświadczeń¹, jak i obserwacji tego, co zachodzi w środowisku wirtualnej rzeczywistości. Oczywiście jest to już wiedza inaczej tworzona, mająca inne cechy, charakter i przeznaczenie. I o tym chciałbym powiedzieć parę słów w dalszej części niniejszej „wypowiedzi”.

I

W społeczeństwach i gospodarkach agrarnych głównym źródłem bogactwa była ziemia i uprawa płodów rolnych. W społeczeństwach przemysłowych stają się nimi surowce i maszyny. Zarówno w jednym, jak i w drugim przypadku ceniona jest siła fizyczna, za pomocą której gospodaruje się, a także używa się narzędzi i maszyn.

W erze przemysłowej (od końca XVIII wieku) następuje wzrost znaczenia nauki i wiedzy naukowej. To ona zaczyna coraz bardziej (zwłaszcza z matematyzowane przyrodoznawstwo i nauki techniczne) stymulować rozwój i postęp, a więc kategorie uprawomocnione przez ideologię oświecenia. Nauka wychodzi zwycięsko z rywalizacji z innymi typami wiedzy – zwłaszcza religijną. Wydaje się, że tylko ona jest w stanie produkować wiedzę wiarygodną poznawczo. Nauka reklamuje się jako specjalny rodzaj praktyki wiedzotwórczej, która dzięki specjalnym metodom jest w stanie zagwarantować wręcz wiedzę prawdziwą i obiektywną. Jednocześnie następuje proces autonomizacji Akademii. Uчени chcą być apolityczni czy niezależni i nie podlegać naciskom różnych instytucji: Państwa, Kościoła etc. Powoduje to, że środowiska naukowe stają się często bardzo hermetyczne. Przejawia się to między innymi w tym, że:

1. Środowiska akademickie stają się rodzajem korporacji, do której dostęp jest ograniczony (kooptacja do niej odbywa się przez samych uczonych). Uprawianie nauki poza uczelnią staje się praktycznie niemożliwe;
2. Cele Akademii i programy badawcze ustalane są przez jej członków, podobnie jak np. rozdział środków finansowych. Nierzadko bywa, że uczeni piszą sami dla siebie;

¹ Autor niniejszego tekstu jest redaktorem naczelnym najstarszego w Polsce naukowego pisma internetowego: „Kultura i Historia” (www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl) i kieruje największym jak dotychczas w naszym kraju portalem naukowym: Wiedza i Edukacja (www.wiedzaiedukacja.eu).

3. Istnieje zamknięty obieg informacji. Wiedza naukowa przechowywana jest w murach uczelni. O jej wartości decydują różnego typu opinie i recenzje sporządzane przez samych badaczy. Czasopisma i książki naukowe wydawane są w małych nakładach i możliwe do zdobycia praktycznie tylko w ośrodkach akademickich. Wstęp na konferencje naukowe możliwy jest zwykle tylko dla samych uczonych (i to zwykle po wniesieniu stosownych opłat, których wielkość stale wzrasta);
4. Nie funkcjonuje mechanizm społecznej kontroli nad zadaniami realizowanymi przez uczelnie i instytuty. Społeczeństwo otrzymuje wyniki prac badawczych (jeśli otrzymuje) – jako gotowe prawdy do wierzenia. Jedynym często kryterium wiarygodności czy przydatności takiej wiedzy jest emblemat: wiedza naukowa;
5. Jedyną formą prezentacji wiedzy są narracje pisane.

II

Jak wspomniano na wstępie, współczesna rzeczywistość coraz częściej określana jest światem informacjonalizmu czy społeczeństwa informacyjnego – opartego na wiedzy. Informacjonalizm wspiera się na produkcji wiedzy, informacji, symboli, zabawy, grach i nowości – a więc przede wszystkim kultury (w jednym ze znaczeń tego terminu). Można wręcz zaryzykować stwierdzenie, że podstawą informacjonalistycznej gospodarki jest „produkcja” czy wytwarzanie kultury! Stąd w cenie są wszelakie cechy i umiejętności kreatywne. Nieprzypadkowo więc komentatorzy, analitycy czy badacze twierdzą, że najcenniejszym składnikiem kapitału stał się kapitał ludzki lub intelektualny. Na czoło zatem w społeczeństwie informacyjnym wybijają się zespoły ludzi kreatywnych – wykonujących kreatywne zawody czy czynności. Do takich zaliczyć można np. artystów, grafików komputerowych, programistów, inżynierów (związanych zwłaszcza z technologiami sieciowymi), hakerów (nie mylić z krakerami), pisarzy tworzących teksty dla internetu, pracowników nowych mediów czy badaczy i twórców cyfrowych technologii (np. bioinformatyków). Tworzą oni nową elitę określaną klasą kreatywną, superkreatywną czy wręcz netokracją. Praca w ich wykonaniu coraz bardziej zaczyna przypominać sztukę.

Informacjonalistyczne praktyki oparte są więc na umiejętności posługiwania się technologiami informatycznymi, telekomunikacyjnymi czy nowymi mediami. Wytwory informacjonalizmu mają cyfrowy i coraz częściej wizualny charakter. Uogólniając, możemy powiedzieć, że we współczesnej rzeczywistości zaczynają

dominować obrazy, wizualne środki tworzenia wiedzy i jej przekazu, a głównym źródłem informacji o świecie stają się tzw. nowe media – na czele z internetem.

Informacjonalizm ukształtował nową formę kultury zwaną najczęściej: cyberkulturą albo kulturą 2.0. Cyberkultura to połączenie sztuki, nauki i technologii. Cyberkulturę można zdefiniować: „jako specyficzny zestaw praktyk odnoszących się do posługiwania mediami cyfrowymi w celu tworzenia nowego modelu kultury opartej na synergii tego, co online, z tym, co offline². Sztuka i nauka czasów cyberkultury funkcjonuje przede wszystkim w cyberprzestrzeni. Do głównych cech cyberkultury zaliczyć można: a) immaterialność, b) wizualizację, c) hipertekstualność, d) nielinearność, e) teleobecność, f) immersję, g) interaktywność.

III

Informacjonalizm i podstawowa dla niego forma kultury, czyli cyberkultura, radykalnie zmieniły praktycznie wszystkie dotychczasowe ludzkie praktyki. Nauka także ich nie uniknęła. Co więcej, zaczęły powstawać alternatywne dla dotychczasowych formy tworzenia, prezentacji i upowszechniania wiedzy naukowej. Te wszystkie nowe inicjatywy mają miejsce głównie poza uczelniami i tradycyjnymi instytutami badawczymi – przede wszystkim w sieci.

Tradycyjna nauka zatem zaczyna tracić monopol na produkcję tego typu wiedzy. Co więcej, znaczna część ludzkich praktyk jest już od pewnego czasu uwikłana w produkowanie – jeśli nie wiedzy naukowej, to na pewno jej innych odmian. To zjawisko powoduje, że centrum tworzenia wiedzy – w tym i naukowej – nieuchronnie zaczyna się przenosić do internetu. To portale zaczynają powoli, w wielu sprawach, zastępować tradycyjne uczelnie czy instytuty, jeśli chodzi o tworzenie, a przede wszystkim prezentację i upowszechnianie wiedzy – w tym i naukowej.

Internet, a zwłaszcza jego mutacja zwana Web 2.0 zdemokratyzował nie tylko tworzenie wiedzy, lecz także kulturę. Na bazie Web 2.0 ukształtował się jej wariant określany: Kulturą 2.0 lub/i Kulturą RW.

Interaktywny charakter sieci II generacji – gdzie internauta może samodzielnie wprowadzać różne treści i modyfikować wygląd strony (a nawet ingerować w jej kod źródłowy), oraz ogólnodostępne, tanie i intuicyjne oprogramowanie powoduje, że

² P. Zawojski, *Cyberkultura*, Katowice 2010, s. 100.

praktycznie każdy może tworzyć i umieszczać na witrynach swoje teksty, filmy, muzykę, animacje czy machinimy. Rozszerza się więc krąg twórców treści kulturalnych, a także naukowych czy publicystycznych. Nastaje era wolnej i otwartej kultury. Podobnie rzecz ma się z nauką/wiedzą naukową. Ta ostatnia także przestaje mieć charakter elitarny.

Portal internetowy – czytamy w polskiej edycji Wikipedii – to serwis informacyjny poszerzony o różnorodne funkcje internetowe, dostępny z jednego adresu internetowego. W intencji twórców, ma to zachęcać użytkowników do ustawienia adresu portalu jako strony startowej w przeglądarce www i traktowania go jako bramy do internetu.

Zazwyczaj portal zawiera informacje będące przedmiotem zainteresowania szerokiego grona odbiorców. Jako przykładową treść portalu można podać: dział aktualnych wiadomości, prognozę pogody, katalog stron WWW, chat, forum dyskusyjne oraz mechanizmy wyszukiwania informacji w nim samym lub w zewnętrznych zasobach Internetu (wyszukiwarki internetowe). Ponadto portale mogą oferować darmowe usługi np. poczty elektronicznej, hostingu.

Portal naukowy to, z kolei, serwis tematyczny, który jest dedykowany określonej dziedzinie – np. nauce lub jej poszczególnym dyscyplinom. Oczywiście posiada on zazwyczaj wszystkie funkcjonalności portali ogólnotematycznych typu Onet czy Wirtualna Polska.

W dwudziestoletniej historii internetu istotny przełom przynosi Web 2.0. Dzięki niej bowiem mogą powstawać portale oparte o mechanizm: Wiki. W pierwszej fazie rozwoju internetu (Web 1.0) tworzone portale zakładały bierny odbiór różnych informacji przez internautów. Byli oni tylko konsumentami treści.

Mechanizm Wiki to taki typ oprogramowania, które umożliwia zmianę wyglądu i treści stron internetowych. Podstawowe cechy portali opartych na wiki to: a) otwartość, b) udostępnianie swoich zasobów innym, c) partnerstwo, d) działanie na skalę globalną.

Te cechy wikinonii, jak i całego informacjonalizmu powodują, że każdy potencjalnie może zajmować się działalnością wiedzotwórczą. Coraz bardziej zacierają się też różnice między nauką a innymi formami i praktykami tworzenia wiedzy. Coraz trudniej ukazać różnicę między np. antropologiem pracującym na uczelni czy w instytucie a osobą tworzącą teksty o kulturze, która korzysta

z globalnej bazy danych i działa na którymś ze specjalistycznych portali. Upowszechnia się także coraz bardziej globalna współpraca wszystkich ze wszystkimi. Jej podstawą jest fenomen zbiorowej inteligencji, który można sprowadzić do hasła: nikt nie wie wszystkiego, każdy wie coś. Już kilka programów (np. Google czy Prezi) oferuje możliwość redagowania dokumentów on-line – w czasie rzeczywistym, co znacznie ułatwia tworzenie wiedzy ponad granicami.

Internet II generacji spowodował istny wysyp portali nowego typu – czyli opartych na mechanizmie Wiki. Zrewolucjonizowały one sposób tworzenia i prezentacji wiedzy. Wiedza naukowa uprawiana i prezentowana w sieci odznacza się między innymi następującymi cechami:

1. Jest tworzona zazwyczaj kolektywnie – na zasadzie zbiorowej inteligencji;
2. Poszczególne etapy badania są dostępne on-line. W każdym więc momencie internauci mogą komentować dotychczas osiągnięte rezultaty, a ponadto podsuwać własne propozycje;
3. Nie ma żadnych ograniczeń w dostępie do publikacji i baz danych, nauka ma tu zawsze charakter otwarty;
4. Istnieje możliwość uczestniczenia w badaniach osób profesjonalnie niezwiązanych z praktyką naukową;
5. Konferencje naukowe organizowane w świecie wirtualnym są dostępne dla wszystkich internautów (np. poprzez bezpośrednie transmisje);
6. Wiedza tworzona w sieci i za pomocą nowych mediów ma w dużej części medialny i multimedialny charakter (np. w postaci filmów, animacji czy wideoartykułów), następuje jej wizualizacja.

Niezależnie od tych naukowych portali nowego typu powstało szereg innych, na których także uprawiana jest działalność wiedzotwórcza. Na tych portalach każdy może zamieszczać informacje i umieszczać różnego typu materiały (przede wszystkim multimedialne), które potem mogą się składać na wirtualną monografię jakiejś miejscowości, postaci czy zjawiska, służyć rozwiązaniu danego problemu, podjęciu jakiejś akcji czy dyskusji. Następuje zatem demokratyzacja (i to na skalę globalną) uprawiania wiedzy, w dostępie do niej i kontroli.

IV

Wśród mnogości portali zajmujących się tak czy inaczej rozumianą nauką da się wyróżnić określone ich typy. Toteż w dalszym ciągu zostaną zaprezentowane pewne charakterystyczne rodzaje portali występujące obecnie w internecie (powstałe po roku 2000).

- A. Wiedza i Edukacja (www.wiedzaiedukacja.eu). Jest to przykład portalu multimedialnego i interaktywnego, mającego charakter ogólnonaukowy – założonego w roku 2007 przez naukowców z UMCS w Lublinie, lecz działającego poza strukturami uniwersytetu. Ma on, z jednej strony, charakter informacyjny, a z drugiej strony zawiera pokaźną już bazę danych różnych materiałów związanych z nauką. Zatem uczeni mogą dowiedzieć się z niego o konferencjach, ważnych wydarzeniach, nowych publikacjach czy ciekawych inicjatywach mających miejsce na uczelniach lub w instytutach. Niezależnie od tego, na portalu można znaleźć wiele materiałów audio i wideo – będących najczęściej zapisem (dźwiękowym lub/i filmowym) z odbytych konferencji, Zjazdów czy wykładów. Ponadto, hasła encyklopedyczne i, oczywiście, artykuły, recenzje czy fragmenty książek. Od roku 2010 portal posiada także własną oficynę wydawniczą specjalizującą się w publikowaniu książek naukowych, popularnonaukowych i literackich – w postaci: e-booków, które są udostępniane za darmo. Istnieje też osobny dział dla nauczycieli i uczniów. Internauci sami mogą wprowadzać materiały i, rzecz jasna, zabierać głos na forum.
- B. W roku 2001 wystartowała w Wielkiej Brytanii witryna internetowa: History World (www.historyworld.net). Jest to typowy portal specjalistyczny (dziedzinowy) zajmujący się jakąś dziedziną wiedzy – w tym przypadku historią. Gromadzi on wszelkie informacje z historii powszechnej. Zawiera przede wszystkim pokaźną już bazę danych tekstów poświęconych tematyce historycznej. Portal składa się z trzech działów podstawowych. Są to: World History, Timelines i Articles (do tego dochodzi jeszcze Quiz). Pierwszy zawiera wydarzenia poświęcone przeszłości w układzie alfabetycznym. Drugi zawiera informacje ułożone wzdłuż osi czasu (od czasów najdawniejszych po współczesność). Trzeci – artykuły i rozprawy – też ułożone alfabetycznie. W ramach pierwszego z działów mamy trzy katalogi: Histories, Tours through time i WhatWhenWhere. Umożliwiają one odnalezienie informacji według alfabetu

(Histories), według czasu i, co wydaje się najciekawsze, (trzeci katalog) według dziedziny, czasu i miejsca. Portal zawiera także zbiór fotografii i map ilustrujących poszczególne artykuły i oczywiście wyszukiwarkę. Nie zawiera natomiast filmów i innych pomocy interaktywnych. Brakuje też forum. Internauta ma do wyboru dwa tryby przeglądania tekstów: prosty oraz interaktywny. W wersji interaktywnej można bez przeszkód poruszać się między połączonymi tematycznie hasłami. Poszczególne teksty można, rzecz jasna, wydrukować. Jego amerykańskim odpowiednikiem jest: Footnote (www.footnote.com), gromadzący dokumenty przede wszystkim do historii USA (od 1700 roku) – tyle że działający na zasadach komercyjnych.

- C. Historycy.org (www.historycy.org). Jest to z kolei przykład portalu społecznościowego, na którym wszyscy mogą rozmawiać ze wszystkimi. Jak wskazuje nazwa, jest to portal historyczny. Portal powstał w roku 2003. Jest on jednym wielkim forum dyskusyjnym – jak pokazują statystyki, jednym z największych w Europie. Przedmiotem rozmów mogą być tematy związane z historią, archeologią, historią sztuki czy metodologią historii. Uczestnicy mogą zadawać pytania, komentować lub wyrażać określone poglądy odnoszące się do przeszłości. Forum dzieli się według epok i okresów historycznych. Ponadto historycy.org zawierają pokaźną bazę danych: źródeł, filmów i zdjęć. Internauci mogą także publikować na jego łamach artykuły czy recenzje. Na forum może dyskutować praktycznie każdy (podobnie rzecz ma się również z publikacjami). Portal ma więc charakter otwarty.
- D. Jove (www.jove.com). Założony w roku 2006 w USA. Jest to portal publikujący wideoartykuły. Na początku 2011 roku było tam zamieszczonych prawie 1000 filmów. Jove stanowi przykład nowego podejścia do problemu tworzenia i upowszechniania wiedzy naukowej. Stawia on bowiem na wizualizację wiedzy. Do tej pory bowiem prezentacja osiągnięć badawczych była przedstawiana za pomocą pisma. Jove jako pierwszy zerwał z tą wielowiekową tradycją. Portal ten publikuje tylko i wyłącznie filmy ukazujące wyniki prac uczonych. Na razie przeważają tam wideoartykuły z nauk biologicznych. Typowa publikacja zamieszczana na łamach tego portalu pokazuje eksperymenty naukowe i ich rezultaty nagrane na profesjonalnym sprzęcie audio i wideo – czyli film. Taki wideoartykuł ma określoną

strukturę – składającą się ze wstępu, właściwej prezentacji i konkluzji. Zawiera też streszczenie (Abstract w języku angielskim) wraz z tzw. dyskusją.

- E. Spryciarze (www.spryciarze.pl). To portal założony w roku 2007 przez studentów informatyki z Zielonej Góry. Jest to portal o charakterze popularnonaukowym. Jego podstawowym zadaniem jest udzielanie wideo porad. Zawiera on już tysiące filmów, instrukcji i tutoriali z najróżniejszych dziedzin nauki i życia codziennego. Oprócz tego zawiera dział ekspercki, w którym prezentowane są już bardziej specjalistyczne filmy i porady (po prostu przygotowywane przez ekspertów, często naukowców). Film ukazujący jakieś wynalazki, instrukcje, porady czy udoskonalenia może być tu przygotowany przez każdego i samodzielnie zamieszczony na witrynie. Ponadto portal zawiera forum i dział specjalny – z poradnikami tekstowymi, grami logicznymi i możliwością tworzenia różnych grup. Jest więc także portalem społecznościowym.
- F. InnoCentive (www.innocentive.com). Jest to z kolei największy na świecie portal będący platformą pośredniczącą między światem nauki a światem biznesu. Powstał w roku 2001 w USA. Na portalu tym uczeni z całego świata, po zarejestrowaniu się, mogą prezentować projekty, nad którymi pracują, i przedstawiać rozwiązania zgłaszanych przez różne firmy problemów. Koncerny z kolei składają na portalu wnioski o rozwiązanie jakiejś kwestii. InnoCentive jest zatem miejscem spotkań ludzi nauki z przedstawicielami gospodarki. Przemysł wysuwa określone zapotrzebowania w stosunku do nauki, a uczeni na nie odpowiadają. Portal zarabia na pośrednictwie. Dla naukowców, którzy zaoferują najlepsze patenty, są przewidziane określone nagrody pieniężne. W tej chwili na portalu jest zarejestrowanych kilkaset tysięcy naukowców z całego świata: „ten wizjonerski system wyszukiwania i kojarzenia partnerów biznesowych pozwala na odnalezienie ekspertów, którzy zajmują się nierozwiązanymi zagadnieniami badawczo-rozwojowymi, umożliwiając firmom wykorzystanie potencjału globalnej społeczności naukowej bez konieczności zatrudniania kogokolwiek na pełen etat”³. W pozostałych krajach powstają również podobne portale wzorujące się na InnoCentive.

³ D. Tapscott, A.D. Williams, *Wikonomia*, Warszawa 2008, s. 147.

W Polsce np. pierwszą próbą był portal: Ecoosystem założony w roku 2008 przez studentów z UAM w Poznaniu, a w roku 2010 podobną próbą przedsięwzięł portal: IProfesor.

- G. Niezależnie od zasygnalizowanych wyżej przykładów, powstają w sieci różnego typu inicjatywy polegające na kolektywnej realizacji określonych projektów badawczych. Najśłynniejszym z dotychczasowych jest program Seti, który został powołany w celu poszukiwania życia w kosmosie. Każdy tu, po krótkim przeszkoleniu, może wziąć udział w badaniach kosmosu. Przykładem innej inicjatywy pokazującej potęgę nowych technologii i zbiorowej inteligencji w badaniach o charakterze naukowym może być program badania miasteczka Oak Park (w USA). Pomysłodawcą tego projektu był amerykański socjolog Jay Ruby. Założył on stronę internetową, na której zamieszczano rezultaty badań – w postaci narracji, wywiadów, zdjęć czy filmów, a ponadto każdy (przede wszystkim mieszkańcy) mógł komentować, relacjonować i uzupełniać zgromadzony materiał. Na stronie internetowej Ruby’ego możemy między innymi przeczytać: „Oak Park to seria eksperymentalnych, refleksyjnych badań etnograficznych opartych na technologiach cyfrowych [...] Jego eksperymentalny charakter wynika z faktu, iż nie podążałem tradycyjną drogą kończącą się wydaniem książki lub filmu, lecz tworzyłem raczej dzieło interaktywne i nielinearne, współtworzone zarówno przez tekst, jak i film”⁴.

Zaprezentowane przykłady pokazują ogromne bogactwo nowych form tworzenia i prezentacji wiedzy. Wszystkie one związane są z internetem. To w sieci wykluwa się nowy model/e tworzenia nauki. Nieodłącznym jego elementem jest wizualizacja wiedzy oraz współobecność internautów w uprawianiu badań. Wydaje się więc, że to portale staną się, i to już wkrótce, głównym miejscem działalności wiedzotwórczej – w tym także i naukowej (tzw. Nauka 2.0). Zatem nauka, dzięki otwartemu charakterowi portali, trafia i pod przysłowiowe strzechy i coraz bardziej demokratyzuje się. Społeczeństwo zaś może kontrolować poczynania badaczy i co niezmiernie ważne – jego poszczególni członkowie mogą sami włączać się w proces „produkcji” wiedzy naukowej.

⁴ Cyt. za: D. Harper: *Co nowego widać?*, w: *Metody badań jakościowych*, red. N.K. Denzin, Y.S. Lincoln, Warszawa 2009, t. 2, s. 158.

ANNA ZIĘBIŃSKA-WITEK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin
aziebin@poczta.onet.pl

Od narracji do ekspozycji, czyli historia w muzeach*

Dla potrzeb niniejszego tekstu definiuję ekspozycję muzealną jako konstrukcję kulturową, w swej strukturze łączącą elementy architektury, plastyki i języka¹, czyli znajdującą się na skrzyżowaniu wizualnych i werbalnych dziedzin kultury. Wystawa historyczna nie jest statyczną całością reprezentującą inną całość (w tym wypadku przeszłą rzeczywistość), ale przestrzeń, w której działają przynajmniej trzy odrębne czynniki: twórcy obiektów, kuratorzy, którzy je wystawiają, i oglądająca je publiczność. Wszystkie te czynniki są aktywne, charakteryzują je inne formy działania, które często nie są ze sobą zbieżne. Twórca rozumie obiekt (i swoją kulturę) w sposób spontaniczny, często bez racjonalnej samoświadomości. Jest klasycznym uczestnikiem danej kultury. Cele działalności kuratora są złożone. Należy do nich zorganizowanie dobrej wystawy i edukowanie publiczności, ale również przedstawienie pewnej koncepcji (kultury czy historii). Są to zatem cele i uwarunkowania zupełnie inne niż twórcy danego obiektu. Trzecim aktywnym czynnikiem jest widz, czyli osoba, która chce zrozumieć obiekt w kategoriach funkcjonalnych czy/i teleologicznych. W sensie kulturowym ma ona wiele wspólnego z kuratorem (w różnym stopniu), ale nie może być tu mowy o identyczności dążeń. Te trzy czynniki wchodzi z sobą w interakcję w przestrzeni intelektualnej, w której oglądający ustala pewien kontakt, tak z kuratorem, jak i z twórcą obiektu².

W literaturze przedmiotu funkcjonuje wiele klasyfikacji ekspozycji historycznych, których z braku miejsca nie będę tu przytaczać. Najbardziej użyteczna do dalszych analiz wydaje się typologia autorstwa Susan Pearce. Szeroko rozpowszechnioną formą

* Niniejszy tekst porusza problemy, które szeroko analizuję w książce *Historia w muzeach. Studium ekspozycji Holokaustu*, Lublin 2011 (w druku).

¹ J. Świecimski, *Wystawy muzealne*, tom 1, *Studium z estetyki wystaw*, Kraków 1992, s. 55.

² M. Baxandall, *Exhibiting Intention: Some Preconditions of the Visual Display of Culturally Purposeful Objects*, w: *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*, red. I. Karp and S.D. Lavine, Waszyngton-Londyn 1991, s. 36–37.

wystawy jest przedstawianie przeszłości jako ilustrowanej narracji. Mamy z nią do czynienia, kiedy opowieść, narracja historyczna rozwija się poprzez podpisy pod obiektami, grafiki, ilustracje i oryginalne zdjęcia, które jesteśmy przyzwyczajeni interpretować, posługując się zmysłem wzroku, i które są zorganizowane zgodnie z napisaną już narracją akademicką. Elementem wzbogacającym i rozwijającym narrację są na przykład dioramy czy modele, które mają dodać nieco „akcji” wystawie. Drugą podstawową formą jest rekonstrukcja przeszłości w ramach ograniczonej przestrzeni, gdzie zachodzi zjawisko tak zwanej „zawieszanej niewiary” (*suspended disbelief*). Takie muzea – zarówno te mieszczące się w budynkach, jak i znajdujące się na wolnym powietrzu – zawdzięczają wiele skandynawskiemu ruchowi ludowemu, czyli skansenom (*folk life movement*), i dzielą z nimi te same trudności. Pearce zakłada, że panuje tam nieunikniona atmosfera sztuczności. Rozkład (układ graficzny) jest zaplanowany i o wiele bardziej „typowy” niż życie realne. Ekspozycja jest zbyt, a zarazem niewystarczająco uporządkowana w stosunku do współczesnych oczekiwań widzów – wszędzie widoczna jest aranżacja. Obiekty pochodzące z różnych miejsc i czasów, niemające ze sobą związku, poza nieokreślonym bliżej pochodzeniem z jakiegoś „okresu” i „regionu”, są zgromadzone razem. Ostatecznie ekspozycja – bez względu na szlachetne idee – oferuje jedynie poczucie nostalgii³.

Klasyczny podział Pearce wymaga pewnych uzupełnień. Przed wszystkim uważam, że ekspozycja-narracja jest tak samo „sztuczna”, jak ekspozycja-rekonstrukcja, gdyż obie są kreacjami jedynie reprezentującymi (a nie rekonstruującymi) przeszłą rzeczywistość. Po drugie warto wśród rekonstrukcji wyróżnić symulację jako jeszcze jedną formę ekspozycji historycznej. Symulacja – zgodnie z tezą Jeana Baudrillarda – nie odsyła do rzeczywistości, bo podważa różnicę pomiędzy „rzeczywistym” a „wyobrażonym”, „wychodzi od utopijności zasady ekwiwalencji, wypływa z radykalnej negacji znaku jako wartości, wychodzi od znaku jako przywrócenia i wyroku śmierci na samą możliwość referencji”⁴.

Ważniejszą jednak kwestią jest to, że aktualnie mamy – moim zdaniem – do czynienia z pojawieniem się w strategiach wystawienniczych nowego paradygmatu (dotyczy to wszystkich ekspozycji, w tym również historycznych), który można określić jako

³ S.M. Pearce, *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*, Waszyngton 1992, s. 197–208.

⁴ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, Warszawa 2005, s. 11.

partycypacyjny. Jego pojawienie wiąże z dwiema najistotniejszymi dla współczesnego muzealnictwa koncepcjami, czyli teatralizacją i performatywnością ekspozycji. Oba te czynniki łączą się w pojęciu spektaklu. Nie jest to spektakl ani Goffmana (wszyscy gramy swoje role na scenie życia codziennego), ani Deborda (życie społeczeństw jako zbiorowisko spektakli, spektakl jako „rezultat i cel”, oraz „rdzeń nierealności realnego społeczeństwa”)⁵. Bardziej chodzi tu po prostu o przedstawienie, pewien „teatralnie zaaranżowany spektakl wiedzy”⁶, który coraz częściej ewoluuje w stronę spektaklu performatywnego. Oznacza to, że porzuca się tradycyjny bezpieczny dystans pomiędzy ekspozycją a widzem i na nowo definiuje relację pomiędzy oglądającym a oglądanym.

Performance oznacza tutaj wydarzenie, w którym biorą udział wszyscy obecni, ekspozycja w postaci niezależnego i z góry określonego przedmiotu przekształca się w drugi (obok publiczności) podmiot. W efekcie tego procesu dychotomiczna relacja podmiot/przedmiot zmienia się w dynamiczną współzależność, w której coraz trudniej wyraźnie oznaczyć pozycję podmiotu i przedmiotu i jednoznacznie je od siebie odróżnić⁷. Spektakl

⁵ E. Goffman, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 2000, s. 47–105;

G. Debord, *Spółczesność spektaklu oraz Rozważania o społeczeństwie spektaklu*, Warszawa 2006, s. 33–34.

⁶ Baz Kershaw w swojej koncepcji społeczeństwa performatywnego (*performative society*): „W sferze publicznej rodzą się przestrzenie steatralizowanej konsumpcji – malle i centra handlowe. Parki tematyczne, galerie sztuki, muzea, oferują teatralnie zaaranżowane spektakle wiedzy. Nie inaczej rzecz wygląda w sferze prywatnego doświadczenia gdzie, jak pisze Kershaw, współczesny *design* przemienił nasze domy w scenografie, moda zamieniła nasze ubrania w kostiumy, turystyka pozwoliła traktować podróż jako zmianę scen” Zob. B. Kershaw, *Dramas of the Performative Society: Theatre At the End of its Tether*, w: „*The New Theatre Quarterly*”, Cambridge 2001, cyt. za: A. Skórzyńska, *Teatr/media/społeczeństwo. Teatralizacja jako kategoria opisu oraz strategia komunikacyjna społeczeństwa medialnego*, „*Kultura współczesna*” 2003, nr 1–2 (35–36), s. 120–121.

⁷ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, Kraków 2008, s. 20–21. Podstawą tradycyjnej/klasycznej estetyki jest klarowne oddzielenie podmiotu od przedmiotu. „Artysta, podmiot (1) tworzy dzieło sztuki jako niezależny od niego samego artefakt, dzieło o ustalonej formie, możliwe do przekazania innym, czyli istniejące niezależnie od swego twórcy. Na tym koniecznym założeniu opiera się przekonanie, że dowolny odbiorca, podmiot (2) może uczynić z tego artefaktu przedmiot swojej percepcji i interpretacji. Taki posiadający określoną formę, niezależny od twórcy artefakt, dzieło sztuki o przedmiotowym charakterze gwarantuje odbiorcy, że będzie mógł ponowić swój akt percepcji, wciąż odkrywać nowe elementy strukturalne i przypisywać im nowe i odmienne sensy.” Zob. ibidem, s. 20.

performatywny jest zatem wynikiem interakcji między dwoma podmiotami. Zasady powstania performance'u, jak pisze Erika Fischer-Lichte, „(...) należy rozumieć jako zasady gry, które stają się przedmiotem negocjacji między wszystkimi uczestnikami – wykonawcami i widzami”⁸.

Performatywność w takim rozumieniu bliska jest pojęciu interaktywności. Według Ryszarda Kluszczyńskiego o doświadczeniu interaktywnym możemy mówić wtedy, kiedy odbywa się proces interakcji pomiędzy dziełem (w naszym przypadku ekspozycją) a widzem (publicznością muzealną), a „... każde następne zaktywizowanie bazy danych czy hipertekstu stanowiącego fundament interaktywnego dzieła (czyli próba ponownego doświadczenia tej samej pracy), nawet przez tego samego odbiorcę-interaktora, powołuje do istnienia nowe dzieło”⁹. Interaktywna wystawa przybiera zatem kształt wydarzenia. Nie stanowi dzieła ukończonego, ale wyznacza pole aktywności odbiorców i dopiero w efekcie ich zachowań partycypacyjnych uzyskuje swój ostateczny wymiar. Stają się oni w ten sposób uczestnikami, wykonawcami i współtwórcami ekspozycji¹⁰. Mamy tu do czynienia z wydarzeniem wizualnym, w rozumieniu Nicholasa Mirzoeffa, który pojmuje je jako interakcję pomiędzy wizualnym znakiem, technologią, umożliwiającą lub podtrzymującą ten znak (oglądanie znaku), i oglądającym¹¹.

Warto w tym miejscu wspomnieć o jeszcze jednej klasyfikacji. Göran Carlsson i Per-Uno Agren skategoryzowali formy ekspozycji historycznych od najmniej do najbardziej rozwiniętej. Pierwsza forma to „zbiór”: obiekty zebrane razem, zwykle niepodpisane ani nieoznaczone. Forma druga to „podpisy”: obiekty są uporządkowane w serie z podstawowymi podpisami. Trzecia to „wystawa tematyczna”: materiał jest podzielony na zbiory tematyczne. Czwarta, „narracyjna”, kiedy ekspozycja komunikuje punkt

⁸ Ibidem, s. 47. O performatywnie wytworzonych „zdarzeniach” jako zjawisku dominującym we współczesnej sztuce pisze również Anna Zeidler-Janiszewska I zaznacza, że „(...) ich celem jest tyleż cielesne, co myślowe doświadczenie przez wszystkich uczestników stanu ambiwalencji (destruującego znane i akceptowane w życiu porządku) i w efekcie – przeżycie metamorfozy (...)”, zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Progi i granice doświadczenia (w) nowoczesności*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie*, red. R. Nycz, A. Zeidler-Janiszewska, Kraków 2006, s. 36.

⁹ R. W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od dzieła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010, s. 72.

¹⁰ Ibidem, s. 217.

¹¹ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Londyn – Nowy Jork 1999, s. 13.

widzenia, ujmuje doświadczenie w narrację, zwykle wykorzystuje badania terenowe, wywiady z lokalnymi mieszkańcami, używa też różnych mediów. Taka wystawa może ewoluować w formę „totalną” czy „całkowitą” wykorzystującą najszerzej interpretacyjne style i techniki, włączając w to przedstawienia i programy edukacyjne, zawierającą elementy wyboru i angażującą odwiedzającego, pozwalającą mu na aktywne badanie przedmiotu¹². Wystawy przybierające kształt interaktywnych spektakli zbliżają się do formy całkowitej i nie jest to po prostu kwestia wykorzystania różnorodnych technik lecz świadomego kształtowania środowiska muzealnego tak, by zrezygnować z podziałów na aktywnego nadawcę i pasywnego odbiorcę, a w zamian stworzyć aktywny proces interpretacyjny. Chodzi również o umożliwienie odbiorcy doświadczenia immersji.

Kiedy w połowie lat 90. XX wieku John C. Stickler pisał o nowych technologiach pozwalających na doświadczenie immersji w muzeach, wymieniał jedynie ogrody zoologiczne i botaniczne, gdyż tam najłatwiej było wykreować całościowe środowisko: razem z charakterystycznym, na przykład dla dżungli, mikroklimatem, zapachami i dźwiękami¹³. Imersja może być oczywiście wywoływana przez czynniki technologiczne, jest wtedy „zanurzeniem zmysłowym” rozumianym jako technika kreująca rzeczywistości wirtualne poprzez bezpośrednie stymulowanie systemu nerwowego przy użyciu urządzeń pozwalających na przekazywanie wizualnych i dźwiękowych danych czy bodźców dotykowych. Można jednak mówić o immersji z perspektywy psychologicznej. Zakładamy wtedy, że jest to szczególny rodzaj doznania niezależny od rozwoju technologicznego¹⁴. Stan immersji występuje wówczas, gdy cała koncentracja (wszystkie mechanizmy poznawcze) danej osoby skupione są na reprezentacji (określanej jako poziom κ_2) przy całkowitym ignorowaniu codziennej rzeczywistości (poziom κ_1). Granice między poziomami ustala się metaforycznie jako „wizytę” (powrót z κ_2 do κ_1 jest w każdej chwili możliwy)¹⁵. Innymi słowy chodzi o maksymalne zmniejszenie

¹² G. Kavanagh, *History Curatorship*, Leicester 1990, s. 132–135.

¹³ J. C. Stickler, *Total immersion: new technology creates new experiences*, „Museum International” 1995, vol. 47, nr 185, s. 36–40.

¹⁴ K. Prajzner, *Agent w tekście. Imersja i interaktywność we współczesnej teorii narracji*, w: *Nowa audiowizualność – nowy paradygmat kultury?*, red. E. Wilk, I. Kolaszewska-Pasterczyk, Kraków 2008, s. 242.

¹⁵ *Ibidem*, s. 249, za: J. Murray, *Hamlet on the Holodeck. The Future of Narrative in Cyberspace*, Nowy Jork 1997, s. 110.

dystansu pomiędzy „wyobrażeniową” pozycją widza a czasem i przestrzenią reprezentowanych wydarzeń¹⁶. Kwestią najistotniejszą jest zatem stworzenie takiej reprezentacji, aby u widza rozwinęło się poczucie pojawienia się na scenie przedstawianych wydarzeń, swoiste przeniesienie się w czasie i przestrzeni (imersja czasowo-przestrzenna), lub całe spektrum relacji emocjonalnych świadczących o uczestnictwie w życiu mentalnym reprezentowanych postaci (imersja psychologiczna)¹⁷. W celu wywołania doświadczenia imersji reprezentacja (w tym przypadku ekspozycja muzealna) musi mieć cechy świata, a świat, jak zaznacza Michael Heim, nie jest zbiorem fragmentów, lecz otaczającym nas środowiskiem odbieranym jako spójna całość. Nie składa się po prostu z grupy obiektów, lecz z obiektów w użyciu, funkcjonujących i wchodzących ze sobą w rozmaite relacje¹⁸. Rezygnacja z ekspozycji historycznych w postaci linearnej dydaktycznej narracji wspieranej wybranymi przez kuratora obiektami niesie ze sobą pewne niebezpieczeństwa. Koherentna, uporządkowana wystawa muzealna, według niektórych badaczy służy kreowaniu solidnych fundamentów i jest przyciągająca, gdyż daje poczucie pewnego bezpieczeństwa w czasach ciągłej zmiany, niestabilności, co jest szczególnie atrakcyjne w momencie postmodernistycznej kompresji czasu i przestrzeni powodującego erozję poczucia przynależności do miejsca¹⁹. W zamian za utratę poczucia bezpieczeństwa przed publicznością otwierają się jednak nowe możliwości. Doświadczenie wizualne staje się początkiem uruchamiającym szereg nowych wrażeń i idei, a przestrzeń muzeum staje się coraz bardziej przestrzenią „potencjalną”, zaproszeniem do wykreowania własnego doświadczenia bycia w muzeum i kontaktu z przeszłością.

Reasumując dotychczasowe rozważania, to, co wydaje się kluczowe we współczesnym doświadczeniu muzealnym, to spektakl, performatywność/interaktywność i „wydarzeniowość” ekspozycji. Partycypacja w wydarzeniu wydaje się być najbardziej pociągającym wymiarem doświadczenia muzealnego. W tej sytuacji należy zastanowić się nad statusem obiektu, który z reguły uważany jest za oś uzasadniającą inne rodzaje aktywności muzealnej. Istnieją

¹⁶ M. Ryan, *Narrative as Virtual Reality. Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore–Londyn 2001, s.130.

¹⁷ O imersji czasowo-przestrzennej i psychologicznej wywoływanych poprzez narracje pisane zob. libidem, s. 122–157.

¹⁸ M. Heim, *Virtual Realism*, New York 1993 s. 90–91, cyt. za M. Ryan, op. cit., s. 91.

¹⁹ K. Walsch, *The Representation of the Past: Museums and Heritage in the Post-Modern World*, Londyn–Nowy Jork, 1992, s. 91.

koncepcje, które niezwykłą popularność muzeów w czasach współczesnych uzasadniają wzrostem potrzeby obcowania z autentycznymi obiektami z aurą. Materialność ma być nawet gwarancją przeciwko symulacji²⁰. „Potrzeba obcowania z obiektami z aurą” – pisze Andreas Huyssen – „trwałego ucieleśnienia, niezwykłych (*out-of-ordinary*) doświadczeń wydaje się ponad wszelką wątpliwość kluczowym czynnikiem naszej muzeofilii”²¹. Huyssen kładzie nacisk na pojawienie się nowego społeczeństwa konsumpcyjnego (*Kulturgesellschaft*), którego oczekiwania wizualne wykreowane przez mass media znalazły się już na takim poziomie, że ekran ich nie zaspokaja (oferuje bowiem doświadczenia przelotne, nietrwałe i nierzeczywiste) i dlatego ludzie zwracają się ku muzeom²². Wydaje się jednak, że w podobnych teoriach tkwi sprzeczność: skoro rzekomo poszukujemy w muzeum materialności i namacalnych, autentycznych obiektów z aurą, a muzeum opiera się postępowi dematerializacji w świecie rządzonej przez telewizję, rzeczywistości wirtualne oraz sieć²³, to dlaczego (a zauważa to również sam Huyssen) nie jest ono już dłużej miejscem przechowywania skarbów i artefaktów z przeszłości, lecz przeniosło się w świat bliski spektaklowi i rozrywce?²⁴ Silny wpływ kultury wizualnej na poszukiwanie nowych (też wizualnych) wrażeń wydaje się niepodważalny, jednak kultura wizualna, jak twierdzi Nicholas Mirzoeff, nie zależy od samych obrazów, ale od tendencji do obrazowania lub wizualizowania egzystencji. To właśnie wizualizacja jest kluczowym i radykalnym rysem współczesnego społeczeństwa²⁵. W przypadku ekspozycji muzealnych nie musi ona prowadzić (i moim zdaniem nie prowadzi) do zwrotu ku materialności. Wręcz przeciwnie, uważam, że to, co przyciąga publiczność do współczesnych muzeów, to zmiana doświadczenia muzealnego w kierunku paradygmatu partycypacyjnego, uczynienia z wystawy wydarzenia (obiekty są tutaj ważnymi rekwizytami), co w przypadku muzeów historycznych może pozwolić na stworzenie nowego rodzaju obcowania z przeszłością bardziej pasującego do kontekstu kultury współczesnej (wizualnej i postmodernistycznej) nastawionej na uczestnictwo.

²⁰ A. Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York–London 1995, s. 25–35.

²¹ *Ibidem*, s. 33.

²² *Ibidem*, 32.

²³ *Ibidem*, s. 34.

²⁴ *Ibidem*, s. 21.

²⁵ N. Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Londyn – Nowy Jork 1999, s. 5–6.

Nie znaczy to, że muzea nagle pozbędą się obiektów, ale niewątpliwie ich status się zmienia. W latach 60. i 70. XX wieku – jak pisze Heumann Elaine Gurian – definicja obiektu była prosta: był to materiał prawdziwy. Używano też słów: „wyjątkowy”, „autentyczny”, „oryginalny”, „rzeczywisty”. „Prawdziwy” mogło oznaczać zarówno „jedyne w swoim rodzaju”, jak i „przykładowy”. Dzieło sztuki było jedyne w swoim rodzaju, ale osiemnastowieczne narzędzie to już przykład jednego z wielu podobnych przedmiotów. Rzeczy tworzone ręcznie były określane jako wyjątkowe, a te, które wyszły z manufaktury, to przykłady pewnych kategorii przedmiotów. W obrębie tych kategorii wyodrębniano kolejne podziały. Wyjątkowość obiektu wytworzonego ręcznie wiązano z określonym autorstwem, obiekty funkcjonalne, których twórcy pozostali nieznani, już nie były nazywane wyjątkowymi. Niektóre dzieła (w kategorii wyjątkowych) określane były jako sztuka, inne jako rękodzieło, sztukę, w przeciwieństwie do rękodzieła, indywidualizowano²⁶.

Tymczasem muzea coraz częściej starają się poszerzać swoje narzędzia interpretacji i uwolnić się od uzależnienia od „autentycznych” obiektów, dlatego zwracają się ku rekonstrukcji opartej na historiach oralnych i wspomnieniach. Według Elaine Gurian już wkrótce zamiast koncentracji na obiekcie będzie się mówić o „miejscu” i „opowieści przedstawionej w namacalny sposób”²⁷. „W autentyczności nie chodzi o fakty ani o rzeczywistość”

²⁶ E. Heumann-Gurian, *What Is the Object of This Exercise? A Meandering Exploration of the Many Meanings of Objects in Museums w: Reinventing the Museum. Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*, ed. G. Anderson, Nowy Jork 2004, s. 271–272.

²⁷ Ibidem, s. 282. Zmiany w postrzeganiu obiektu widać nawet w tradycyjnie konserwatywnych definicjach muzeum jako instytucji. Amerykański Związek Muzeów (*American Association of Museum*) w latach siedemdziesiątych XX wieku, posługiwał się definicją „zorganizowanej, nienastawionej na zysk instytucji o celach edukacyjnych lub estetycznych, z profesjonalnymi pracownikami, która posiada i wykorzystuje namacalne obiekty, dba o nie i wystawia je publiczności zgodnie z ustalonym planem” (*American Association of Museum, Museum Accreditation: Professional Standards*, Waszyngton 1973). Definicja AAM z 1997 r. głosi już, że muzea „(...) prezentują regularnie planowane programy i ekspozycje, które używają i interpretują obiekty dla publiczności zgodnie z akceptowanymi standardami; posiadają formalny i właściwy program dokumentacji, przechowywania i używania kolekcji i/lub namacalnych obiektów (...)” (*American Association of Museums, A Higher Standard: The Museum Accreditation Handbook*, Waszyngton 1997), obie definicje cytują za: E. Gurian, op. cit., s. 282–283. W drugiej definicji akcenty są już nieco inaczej rozłożone, a namacalne obiekty nie

– piszą Spencer Crew i James Sims. „Chodzi o autorytet. Obiekty nie mają autorytetu, mają go ludzie. To twórcy ekspozycji decydują, jak opowiadać o przeszłości. Autentyczność – autorytet umacnia społeczny kontrakt między publicznością i muzeum, społeczną zgodę na rzeczywistość, która istnieje tylko tak długo, jak istnieje zaufanie pokładane w ekspozycji”²⁸. Zgodnie z tą koncepcją to wydarzenie jest kluczowe – a nie rzeczy. Oglądając ekspozycję, widzowie biorą udział w czasoprzestrzeni wydarzenia i stają się współtwórcami jego społecznego znaczenia. Autentyczność zatem ulokowana jest w wydarzeniu – nie w obiekcie²⁹. Paradygmat partycypacyjny nie wymaga również realnych przedmiotów, aby wykreować doświadczenie uczestnictwa.

Derrick de Kerckhove w tym kontekście mówi o „dematerializacji” obiektu, który to proces określa jako ruch od materii ku niematerii. Badacz uważa, że dobrze wykonane podróbki staną się niedługo równorzędne z oryginałem, a widoczny w całej technice trend do osiągnięcia idealnej symulacji może być tylko nieświadomym atakiem na materię, by ją lepiej kontrolować i przetwarzać w program, czyli niematerię³⁰. „Dlatego też rolą przyszłego muzeum – pisze – będzie prawdopodobnie stworzenie artysty odpowiednich warunków, żeby dzięki niemu szeroka publiczność mogła uczestniczyć w nowym doświadczeniu, nawet jeśli byłoby ono w formie symulacji”³¹. W Stanach Zjednoczonych od roku 1978

wydają się niezbędnym elementem działalności muzealnej. Obowiązująca w Polsce definicja pochodzi z 2007 roku i zakłada, że „muzeum jest jednostką organizacyjną nienastawioną na osiągnięcie zysku, której celem jest gromadzenie i trwała ochrona dóbr naturalnego i kulturalnego dziedzictwa ludzkości o charakterze materialnym i niematerialnym, informowanie o wartościach i treściach gromadzonych zbiorów, upowszechnianie podstawowych wartości historii, nauki i kultury polskiej oraz światowej, kształtowanie wrażliwości poznawczej i estetycznej oraz umożliwianie korzystania ze zgromadzonych zbiorów”. Cyt. za: Dziennik Ustaw 2007, nr 136, poz. 956, art. 1 (<http://isap.sejm.gov.pl/DetailsServlet?id=WDU20071360956>, 29.11.2010). Tutaj mówi się ogólnie o „zbiorach”, które mogą być „materialne” i „niematerialne”, co w zasadzie nie przesądza o kształcie ekspozycji. „Informowanie o wartościach i treściach zgromadzonych zbiorów” oraz „umożliwienie korzystania” z nich też nie musi przyjmować formy ekspozycji złożonej z namacalnych przedmiotów. Polska definicja wydaje mi się nawet bardziej elastyczna i szersza niż amerykańska.

²⁸ S.R. Crew, J.E. Sims, *Locating Authenticity: Fragments of a Dialogue*, w: *Exhibiting Cultures...*, op. cit. s. 163.

²⁹ Ibidem, s. 174.

³⁰ D. de Kerckhove, *Inteligencja otwarta. Narodziny społeczeństwa sieciowego*, Warszawa 2001, s. 147.

³¹ Ibidem s. 150.

zgodnie z definicją Komisji Akredytacyjnej AAM (*American Association of Museums*) miejsca takie jak centra sztuki, centra nauki i technologii czy planetaria też są określane jako muzea, mimo że nie utrzymują żadnych kolekcji (obiekty w planetarium to gwiazdy pochodzące z projekcji, w centrach sztuki czy nauki obiekty są wytwarzane specjalnie dla potrzeb tych instytucji): „istnienie kolekcji i utrzymywanie ekspozycji jest wskazane, ale ich brak nie jest dyskredytujący (...)”³². Trudno zaprzeczyć, że obiekt jest z reguły wciąż uznawany za oś, która uzasadnia inne rodzaje aktywności muzealnej, ale jednak (ku oburzeniu niektórych badaczy) nie są tym, czym były kiedyś – najświętszymi precjozami. „*Pretiosa* to rzeczy, które ze swej natury przynależą do świata sakralnego” – pisze Jean Clair. „Nie można nimi kupczyć. Takimi precjozami właśnie były dzieła przechowywane w muzeach, będące własnością ludu, gwarancją jego historii, namacalnym dowodem jego tożsamości. Dla narodu są tym, czym kościelne relikwie były dla wiary; są drogie, cenne za sprawą swego piękna i niepowtarzalności, ale także drogie symbolicznie, gdyż w oczach obywatela są znakiem ciągłości historycznej i duchowej (...)”³³. Galerie wypełnione skarbami często zastępowane są wirtualnymi wystawami z eksponatami cyfrowymi. Oczywiście możliwe jest, jak twierdzi de Kerckhove, że sytuacja ta doprowadzi do tego, że z powrotem docenimy znaczenie przedmiotów realnych i unikatowych³⁴, na razie jednak wzrasta trend zamieniania wystaw w spektakle multimedialne, gdzie (tak namacalnym, jak i wirtualnym) obiektem, nowym technologiom i mediom pospołu przypada rola stymulowania i inspirowania publiczności. Znaczenie obiektu nie kończy się przecież wraz z jego wystawieniem, ani nie jest determinowane przez miejsce, jakie zajmuje na wystawie, formę jaką przybiera czy opis zaoferowany przez kuratorów. Znaczenie trwa dalej w wyobraźni odwiedzającego, zależne od jego doświadczeń i uczuć.

³² Cyt. za E. Gurian, op. cit., s. 273.

³³ J. Clair, *Kryzys muzeów. Globalizacja kultury*, Gdańsk 2009, s. 23–24.

³⁴ D. de Kerckhove, op. cit., s. 147.

MACIEJ KLUZA

Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego

maciej.kluza@uj.edu.pl

Wystawa interaktywna jako forma przekazu i wizualizacji wiedzy

Historia nowoczesnych wystaw interaktywnych ukierunkowanych na popularyzację nauki i edukację, zwłaszcza w dziedzinie nauk ścisłych, rozpoczęła się w 1969 roku, otwarciem Exploratorium w San Francisco¹ oraz Ontario Science Center w Toronto², pierwszych nowoczesnych centrów nauki. Pomimo swej innowacyjności w sposobie wizualizacji i popularyzacji wiedzy, wystawy interaktywne są wynikiem ciągłej ewolucji metod komunikowania osiągnięć naukowych.

Rozwojowi nauki towarzyszył rozwój metod umożliwiających innym poznanie i zrozumienie znaczenia nowych odkryć naukowych. Przez długie stulecia komunikacja naukowa skierowana była głównie do wąskiego kręgu osób – innych uczonych oraz mecenasów opiekujących się uczonymi. W połowie XVII wieku pojawiło się w tej dziedzinie nowe zjawisko – publiczne wykłady i demonstracje. W 1650 roku, w Paryżu, Jacques Rohault (ok. 1618–1672) rozpoczął prowadzenie publicznych wykładów z demonstracjami, w trakcie których przybliżał widzom zasady filozofii naturalnej Kartezjusza. Wykłady te prowadził we własnym domu. Na „Kartezjańskie środy” Rohault zapraszał widzów „obojsza płci, w każdym wieku płci i profesji”³. W XVIII wieku zjawisko to rozpowszechniło się na bardzo szeroką skalę. Nauka wyszła z laboratoriów i akademii królewskich, by stać się częścią popularnej kultury⁴. Najbardziej znanymi następcami Rohaulta byli Pierre Polinière (1671–1734) i Jean-Antoine Nollet (1700–1770). Szczególnie wykłady tego ostatniego, zwłaszcza dotyczące zjawisk związanych z elektrycznością, zasłynęły w Europie. Jeden z jego najsłynniejszych pokazów odbył się w 1746

¹ http://www.exploratorium.edu/about/our_story/history/, 15.12.2010.

² <http://www.ontariosciencecentre.ca/history/default.asp>, 15.12.2010.

³ J. L. Heilbron, *Elements of early modern physics*, University of California Press 1982, s. 150.

⁴ M. R. Lynn, *The fashion for physics: public lecture courses in enlightenment France*, „The Historian” 2002, no. 64 (2), s. 225–350.

roku w pałacu królewskim w Wersalu: 180 królewskich gwardzistów utworzyło „żywy łańcuch”, a kiedy pierwszy z nich dotknął naładowanej butelki lejdejskiej, w jednej chwili wszyscy podskoczyli, krzycząc z przerażenia⁵. Pod koniec XVIII wieku publiczne wykłady z różnych dziedzin nauki stały się bardzo popularne we Francji, gdzie w samym Paryżu rocznie wygłaszano ich setki.

Wykłady publiczne w Anglii początkowo cieszyły się dużo mniejszym zainteresowaniem niż we Francji⁶. Pierwsze publiczne wykłady z fizyki w Londynie wygłosił Francis Hauksbee (1666–1713). Popularność tej metody komunikowania osiągnięć nauki wzrosła po założeniu w 1799 roku Royal Institution. Jej zadaniem była popularyzacja w społeczeństwie nowych osiągnięć technologii i nauki. Prowadzone w niej w pierwszych dekadach XIX wieku wykłady Humphy’ego Davy’ego (1778–1829) i Michaela Faradaya (1791–1867) cieszyły się tak wielką popularnością, że aby uporządkować ruch powozów, ulica Albemarle Street została, jako pierwsza w Londynie, przekształcona w jednokierunkową⁷. Zapoczątkowana przez Faradaya w 1825 roku tradycja wykładów bożonarodzeniowych kontynuowana jest do tej pory⁸. Natomiast na ziemiach polskich największe znaczenie miały publiczne wykłady z fizyki doświadczalnej prowadzone od 1762 roku przez Józefa Rogalińskiego (1728–1802)⁹.

Inną formą popularyzacji osiągnięć nauki i techniki adresowaną do ogółu społeczeństwa były tzw. wystawy przemysłowe. Forma ta pojawiła się w połowie XVIII wieku w Anglii. Pod koniec XVIII wieku pierwsze wystawy zostały zorganizowane również na kontynencie europejskim, w Pradze (1791) i w Paryżu (1798)¹⁰. Natomiast pierwsza wystawa przemysłowa na ziemiach polskich zorganizowana została w 1821 roku w Warszawie. W latach 1823–1845 zorganizowanych zostało jeszcze 8 wystaw o podobnej formule. Zwieńczeniem licznych wystaw przemysłowych, krajowych i regionalnych organizowanych w całej Europie stała się pierwsza

⁵ A.K. Wróblewski, *Historia Fizyki*, Warszawa 2007, s. 257.

⁶ J. L. Heilbron, *Elements of early modern physics*, op. cit., s. 151–153.

⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/Public_lecture, 16.12.2010.

⁸ <http://www.rigb.org/contentControl?action=displayContent&id=00000003534>, 16.12.2010.

⁹ http://pl.wikipedia.org/wiki/J%C3%B3zef_Rogali%C5%84ski, 16.12.2010.

¹⁰ A. M. Dreklewowa, *Wystawy wytwórczości Królestwa Polskiego*, Warszawa 1999, s. 14–17.

Wystawa Światowa, którą zorganizowano w 1851 roku w Londynie. Miejscem wystawy był specjalnie w tym celu wybudowany Pałac Kryształowy. Wystawa była wielkim sukcesem organizacyjnym i finansowym. Wzięło w niej udział 14 tysięcy wystawców z 31 państw i odwiedziło ją ponad 6 milionów widzów. Przyniosła zysk ponad 180 tysięcy funtów¹¹.

Sukces Wystawy Światowej w Londynie zaowocował utworzeniem w 1857 roku South Kensington Museum. Do muzeum trafiło wiele obiektów, które były eksponowane na Wystawie Światowej. Muzeum regularnie wzbogacało swoją kolekcję, między innymi o instrumenty, które znajdowały się na Specjalnej Wystawie Wypożyczonych Instrumentów Naukowych w 1876 roku. W 1909 roku kolekcje związane z nauką i techniką¹² zostały wyłączone i utworzono osobną instytucję pod nazwą Science Museum. W 1794 roku powstało we Francji pierwsze muzeum dedykowane nauce i technice. Było to Musée des Arts et Métiers w Paryżu, powstałe na bazie kolekcji maszyn i modeli ofiarowanych przez Jacques'a Vaucansona (1709–1782)¹³. Wspomniane placówki stały się inspiracją dla inżyniera Oskara von Millera (1855–1934), który w 1903 roku zaproponował utworzenie w Monachium muzeum mające ilustrować rozwój nauk przyrodniczych i techniki. I tak w 1906 roku Deutches Museum otwarło swe podwoje dla widzów¹⁴. To właśnie tam po raz pierwszy zaczęto stosować interaktywne techniki wystawiennicze, polegające na wykorzystaniu replik i modeli rozmaitych urządzeń, które mogły być uruchamiane przez widzów¹⁵. O zbiorach Deutches Museum i Science Museum pisał w 1915 roku najwybitniejszy polski fizyk Marian Smoluchowski „[...] prócz zbiorów o znaczeniu historycznym, znajduje się mnóstwo przyrządów i modeli, które zwiedzający przez naciśnięcie guzika, kręcenie korby itp. może wprowadzać w ruch. Przeważna część ich należy wprawdzie do dziedziny techniki raczej,

¹¹ A. M. Drexlrowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 15.

¹² http://www.sciencemuseum.org.uk/about_us/about_the_museum/history.aspx, 16.12.2010.

¹³ E.P. Alexander, *Museums in motion: an introduction to the history and functions of museums*, Walnut Creek 1979, s. 87.

¹⁴ Ibidem, s. 91.

¹⁵ A.M. Dittwald, *Muzeum Nauki i Przemysłu w Chicago i jego wpływ na rozwój muzeów techniczno-naukowych w Ameryce*, „Muzealnictwo” 2006, nr 47, s. 158–170.

niż nauki, ale niemniej i fizyk odniesie wielką korzyść ze zwiedzania tych rozległych zbiorów”¹⁶ (rys. 1). W drugiej połowie XIX wieku muzea, których działalność ukierunkowana była na popularyzację nauki i techniki, powstały również na ziemiach polskich. Najstarszym było założone w 1868 roku w Krakowie przez Adriana Baranieckiego (1828–1891) Muzeum Techniczno-Przemysłowe (działało do 1950 roku)¹⁷. Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie działało w latach 1866–1930, zaś Muzeum Przemysłowe we Lwowie założone zostało w 1874 roku¹⁸. Muzea te oprócz gromadzenia zbiorów często prowadziły również pracownie i laboratoria naukowe.

W 1888 roku założono w Berlinie Towarzystwo Urania, które miało na celu komunikowanie osiągnięć naukowych szerokiej publiczności. W początkach XX wieku w siedzibie towarzystwa przygotowano pracownie wyposażone w instrumenty pomiarowe, które umożliwiały wykonywanie podstawowych doświadczeń w dziedzinie fizyki¹⁹. Podobne cele przyświecały założycielom powstałego w 1937 roku w Paryżu Pałacu Odkryć (Palais de la Découverte). Placówka ta powstała z inicjatywy laureata Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki z 1926 roku Jeana Perrina (1870–1942). Początkowo była to ekspozycja przygotowana przez Perrina na potrzeby odbywającej się w Paryżu Międzynarodowej Wystawy Osiągnięć Nauki i Techniki. Okazała się ona wielkim sukcesem. W ciągu czterech miesięcy odwiedziło ją ponad 2 miliony widzów, dlatego rząd zdecydował o przekształceniu Pałacu Odkryć w stałą ekspozycję. Jej celem, określonym przez Perrina, było pokazywanie nauki w trakcie tworzenia, otwarcie laboratoriów dla publiczności oraz umożliwienie widzom bycia świadkami odkryć i demonstracji²⁰. Z powodzeniem można ją określić prototypem nowoczesnych wystaw interaktywnych (rys. 2).

Za pierwsze nowoczesne Centrum Nauki uznawane jest powszechnie Exploratorium w San Francisco (rys. 3). Jego twórcą był amerykański fizyk Frank Oppenheimer (1912–1985). Oppenheimer w 1965 roku otrzymał Stypendium Guggenheima na

¹⁶ M. Smoluchowski, *Fizyka. Poradnik dla samouków*, Warszawa 1917, s. 360.

¹⁷ http://pl.wikipedia.org/wiki/Muzeum_Techniczno-Przemys%C5%82owe_w_Krakowie, 16.12.2010.

¹⁸ A. M. Dittwald, *Muzeum Nauki i Przemysłu...*, op. cit.

¹⁹ M. Smoluchowski. *Fizyka. Poradnik dla samouków*, op.cit., s. 361.

²⁰ <http://www.universcience.fr/en/about-us/contenu/c/1248107091767/history/>, 17.12.2010.

prowadzenia badań w Londynie. Podczas pobytu w Europie miał okazję zobaczyć muzea nauki i techniki w Londynie, Paryżu i Monachium. Do kraju wrócił z ugruntowanym przekonaniem, że w USA konieczne jest założenie placówki, która byłaby uzupełnieniem nauki szkolnej. Jesienią 1969 roku Exploratorium zaprosiło pierwszych widzów²¹. Była to instytucja nowego typu. Nie było w niej oryginalnych historycznych artefaktów. Miała prowadzić działalność edukacyjną i popularyzacyjną. Znajdujące się tam instalacje interaktywne pozwalały na pełne zaangażowanie widza w wykonywanie doświadczeń, nie ograniczały jego aktywności tylko do naciśnięcia przycisku czy obrotu korbką. Również w 1969 roku otwarte zostało Ontario Science Center w Toronto. Początkowo była to „krajina naukowej przygody po naciśnięciu guzika”, jednak szybko zaczęło zmierzać w kierunku nowoczesnego centrum nauki²². Idea popularyzacji i wizualizacji wiedzy poprzez wystawy interaktywne zaczęła zdobywać nowych zwolenników, początkowo w USA, a w latach osiemdziesiątych także i na innych kontynentach. Pierwsze wystawy i centra nauki w Europie powstały w połowie tej dekady. W 1985 roku została otwarta pierwsza wystawa Teknorama w Muzeum Techniki w Sztokholmie, zaś rok później otwarto la Cité des Sciences et de L'Industrie w Paryżu i Techniquet w Cardiff (Walia).

Pierwszymi wystawami interaktywnymi w Polsce były dwie niewielkie wystawy „O naturze światła” (1992) i „O obrotach” (1995), przygotowane w Planetarium Śląskim w Chorzowie. Kolejnym miejscem w Polsce, w którym powstawały wystawy interaktywne, był Kraków. Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego przygotowało do tej pory dwie takie wystawy: „Nauki dawne i niedawne” (2000) i „Świat zmysłów” (2005). W Muzeum Inżynierii Miejskiej zorganizowano wystawy „Zabawy z nauką” (2003) oraz „Wokół koła” (2009). Pod auspicjami Muzeum Inżynierii Miejskiej działa również plenerowa wystawa „Ogród doświadczeń im. Stanisława Lema” (2008). Z inicjatywy prof. Jerzego Stelmacha powstała w 2002 roku w Szczecinie wystawa „Eureka. Cuda nauki i techniki”. Wystawy interaktywne w Polsce działają również w: Toruniu (Orbitarium – 2005), Gdyni (Experiment – 2007), Łodzi (Experimentarium – 2007), Wałbrzychu (Explora Park – 2007), Gdańsku (Hewelanium – 2008) oraz Bydgoszczy (Pracownia

²¹ http://www.exploratorium.edu/about/our_story/history/, 17.12.2010.

²² E. P. Alexander, *Museums in motion*, op. cit., s. 100.

Profesora Ciekawskiego – 2009). Natomiast w listopadzie 2010 roku nastąpiło otwarcie Centrum Nauki Kopernik w Warszawie – pierwszego dużego Centrum Nauki w Polsce.

Wystawy interaktywne najczęściej wykorzystywane są w celu popularyzacji nauk ścisłych i przyrodniczych. W pierwszych dekadach ich działalności ich tematyka obejmowała głównie zagadnienia z zakresu fizyki, chemii, geologii i matematyki, pomijając nauki o życiu, takie jak biologia czy botanika. Jednak we współcześnie realizowanych wystawach interaktywnych i centrach nauki znaczącą rolę odgrywają nauki o życiu i medycyna. Centra nauki zazwyczaj organizują swoją ofertę w postaci „wysp tematycznych” lub galerii odnoszących się do określonej tematyki. Czasem takie wydzielone części mogą funkcjonować również jako zupełnie osobne wystawy. Nie jest to jednak ścisła reguła. Bywają też wystawy i centra nauki, nawet o dużych i średnich rozmiarach, w których nie dokonano takiego wyraźnego podziału – np. Tom Tits Experiment w Södertälje (Szwecja), Scientastic w Brukseli, szczyńska Eureka albo Centrum Nauki Experiment w Gdyni.

Przejdźmy teraz do przeglądu dziedzin nauki, które reprezentowane są na wystawach interaktywnych. W sytuacji bogactwa wyboru, przykłady te dotyczyć będą głównie wystaw polskich oraz wybranych centrów europejskich. Wśród dziedzin nauki, które spotykamy na wystawach interaktywnych, dominuje fizyka. Wystawy i galerie w centrach nauki mogą obejmować całą dziedzinę, jak i skupiać się na poszczególnych gałęziach fizyki. Przykładami tego pierwszego nurtu mogą być galerie: „Energia” w gdańskim Hewelianum (rys. 4), „Zjawiska” w NEMO w Amsterdamie czy wystawa „Clasics” w fińskiej Heurece. Mechanice jako dziedzinie fizyki poświęcone są galerie: „Świat w ruchu” w Centrum Nauki Kopernik, „Cyrkus fizykus” w Experimentarium w Kopenhadze czy „Akcja/Reakcja” w Technopolis w Mechelen (Belgia), a także część wystawy „Nauki dawne i niedawne”, przygotowanej przez Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, zatytułowana „W świecie fal”. Popularną dziedziną fizyki na wystawach interaktywnych jest optyka. Przykładami galerii związanych z optyką są np. „Strefa światła” w Centrum Nauki Kopernik, „Sala luster” i „Spójrz na światło” w Experimentarium, „Gry świetlne” w la Cité des Sciences czy „Niewidzialne” w Technopolis. Wizualizacją zagadnień z dziedziny fizyki płynów może być wystawa „Zabawy z nauką” w Muzeum

Inżynierii Miejskiej w Krakowie (rys. 5), czy dwie galerie z Technopolis – „Wodny świat” oraz „Powietrze i wiatr”. Dużo trudniej zaprezentować w interaktywnej formie zagadnienia związane z fizyką współczesną. Przykładami takich realizacji mogą być: wystawa przedstawiająca rozwój fizyki atomowej w Deutches Museum w Monachium, poświęcona promieniowaniu kosmicznemu galeria „Kosmiczny Pysznic” w NEMO, a także galeria „Dalej niż widzialne” na wystawie objazdowej „Nauka zmienia świat”, przygotowanej wspólnie przez cztery europejskie centra nauki.

Kolejną dziedziną wiedzy reprezentowaną na wystawach interaktywnych jest astronomia. Przykładem realizacji może być część wystawy „Nauki dawne i niedawne” w Krakowie (rys. 6), galeria „Niebo i Słońce” w Hewelianum, wystawa czasowa „Big-Bang” zrealizowana w Experimentarium, strefa „Podróż kosmiczna” w Technopolis czy galeria „Opowieść o wszechświecie” w paryskim la Cité des Sciences. Natomiast wystawy „Space Expo” w Noordwijk (Holandia), w siedzibie Europejskiej Agencji Kosmicznej, i Orbitorium znajdujące się w Planetarium w Toruniu w całości poświęcone są problemom astronomii i eksploracji przestrzeni kosmicznej.

Wiele wystaw i galerii interaktywnych poświęconych jest matematyce. Należą do nich galerie w la Cité des Sciences oraz Experimentarium, galeria „Przechadzki matematyczne” w paryskim Pałacu Odkryć czy wystawa „Żywa matematyka” przygotowana przez Pawilon Wiedzy w Lizbonie. Natomiast Explora Park w Wałbrzychu oraz Mathematikum w Giessen w całości dedykowane są matematyce. Matematyki dotyczy również wyspa tematyczna „Między bitem i abakiem” na wystawie „Nauki dawne i niedawne” w Muzeum UJ.

Na wystawach interaktywnych znajdziemy pojedyncze eksponaty lub całe wystawy poświęcone naukom o Ziemi. Przykładami realizacji tych zagadnień mogą być galerie „Nasza dynamiczna Ziemia” w Experimentarium czy „Twój i mój świat” przygotowana przez Museon w Hadze. W tej kategorii znajdują się również wystawy dotyczące oddziaływania człowieka na środowisko oraz problemów energetycznych, takie jak wystawa „Nasza ziemia”, która prezentowana była w 2010 roku w Pałacu Kultury i Nauki w Warszawie, „Energy game” w Muzeum Techniki w Sztokholmie czy galerie „Energia” w la Cité des Sciences, „Wodny świat” w NEMO i „Życie i umysł” w Heurece.

Wystawy interaktywne coraz częściej wykorzystywane są do ilustracji zagadnień związanych z naukami biologicznymi. Eksplorowane są różnorodne zagadnienia z dziedziny biologii, medycyny, a także percepcji człowieka. Często tematem wystaw jest właśnie to ostatnie zagadnienie. Widzowie na wystawie dowiadują się, jak działają zmysły człowieka i jak sygnały ze świata zewnętrznego odbierane są przez ludzki mózg. Przykładami realizacji mogą być wystawy „Świat zmysłów” w Muzeum UJ (rys. 7), „Mózg” oraz „Zmysły – moje, twoje i zwierząt” przygotowane przez Experimentarium, a także galerie „Bądź w kontakcie” z Pałacu Odkryć w Paryżu czy „Podróż przez umysł” w NEMO. W dziedzinie biologii funkcjonują również wystawy dotyczące genetyki np. „Człowiek i jego geny” w la Cité des Sciences oraz „Codename: DNA” w NEMO.

Kolejnym popularnym tematem jest zdrowie człowieka. Ilustracją tego tematu mogą być wystawy „Sport i szpinak” z Experimentarium, pokazywana również w Warszawie, czy „Grossology” w Technopolis, a także galeria „Lepsze zdrowie” na wystawie „Nauka zmienia świat”. Zagadnienia zdrowia człowieka i jego oddziaływania na otoczenie łączy w sobie galeria „Człowiek i środowisko” w Centrum Nauki Kopernik. Na pograniczu biologii i chemii lokuje się galeria „Jesteś chemią” w Deutches Museum oraz galeria „Smacznego” w la Cité des Sciences.

Dużo trudniej w formie interaktywnej zobrazować nauki humanistyczne. Jednym z nielicznych przykładów udanej realizacji takiego zagadnienia jest galeria „Korzenie cywilizacji” w Centrum Nauki Kopernik (rys. 8).

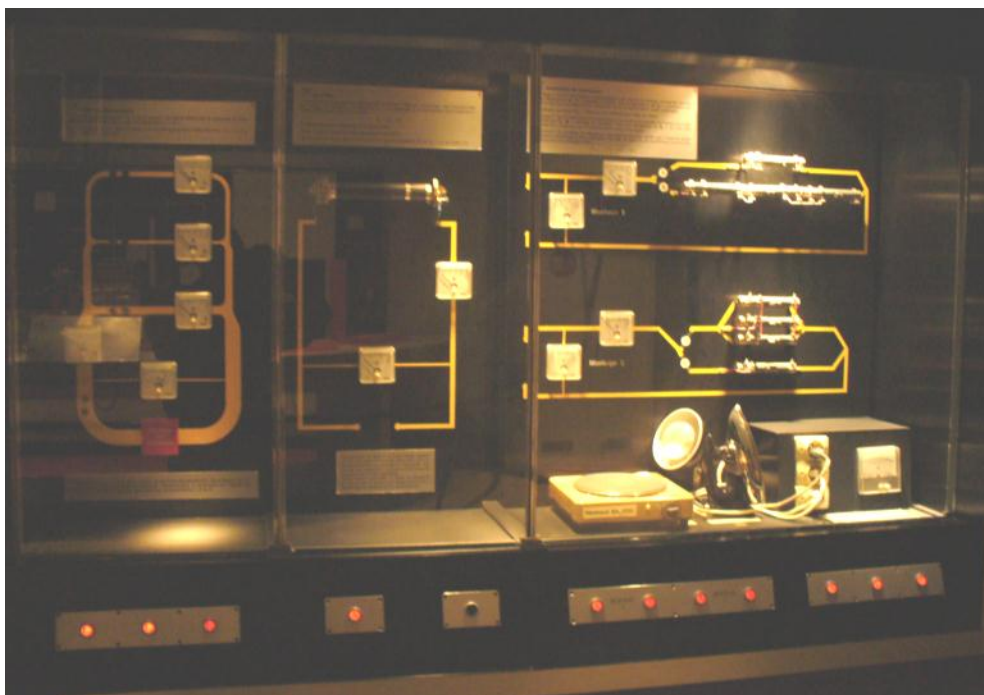
Wystawy interaktywne wywodzą się z Muzeów Nauki i Muzeów Techniki. W ostatnich latach forma wystawy interaktywnej wróciła do tego typu placówek, pozwalając na wzbogacenie przekazu. Czasem realizowane jest to w formie osobnych wystaw w większym lub mniejszym stopniu nawiązujących do kolekcji muzeum. Przykładem takich działań może być Deutches Museum w Monachium, Muzeum Techniki w Sztokholmie (wystawa Technorama), Muzeum Techniki w Berlinie (wystawa Spektrum) czy wystawy Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jednak najciekawszym wykorzystaniem stanowisk interaktywnych wydaje się być ich wykorzystanie bezpośrednio w przestrzeni wystawowej. Dzięki temu historyczne obiekty czy instrumenty naukowe mogą zostać zobaczone przez

widza w nowym świetle. Widz nie musi się ograniczać wyłącznie do zachwytu nad kunsztem wykonania i ciekawą formą obiektu, ale również, dzięki towarzyszącym mu stanowiskom interaktywnym, poznać jego funkcję i zasady działania. Przykładami realizacji takich ekspozycji może być Muzeum Nauki Uniwersytetu w Lizbonie (rys. 9), a także wystawa „Przyroda i wiedza. Od zjawiska do koncepcji” w Muzeum Techniki w Wiedniu.

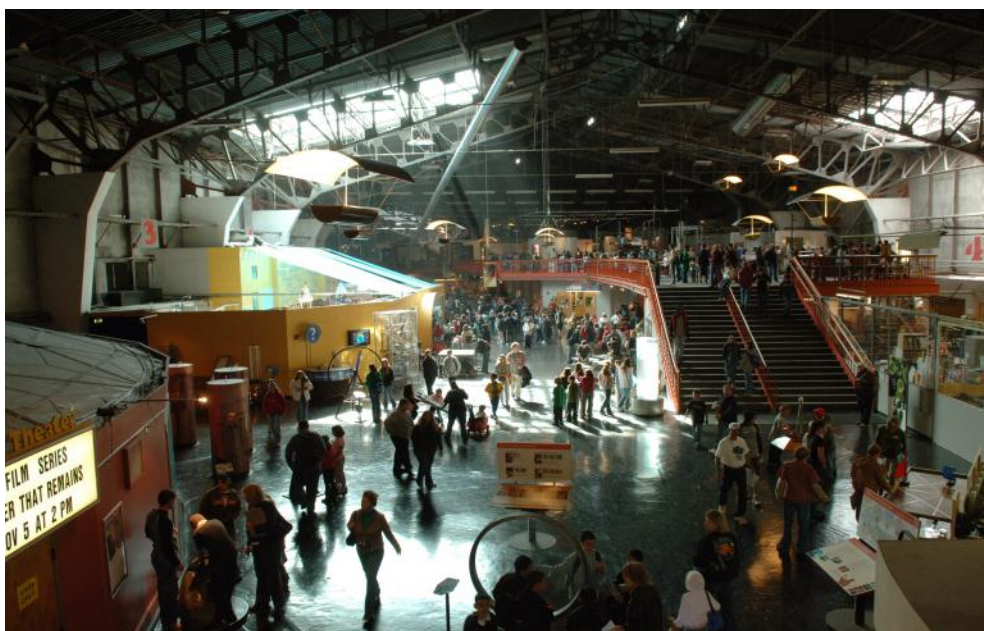
Wystawy interaktywne w XXI wieku stały się jedną z najpowszechniejszych form popularyzacji i wizualizacji odkryć naukowych. Obecnie na świecie działa ponad 2400 rozmaitych wystaw interaktywnych i centrów nauki, które odwiedza każdego roku ok. 120 milionów widzów.



Rys. 1. Wystawa chemiczna w Deutches Museum w Monachium (Fot. Scott Nicholson, Associate Professor, School of Information Studies, Syracuse University. Used with permission.).



Rys. 2. Obwody elektryczne w Palais de la Découverte (fot. autor).



Rys. 3. Eksploatorium w San Francisco (Copyright: Eksploatorium).



Rys. 4. Wystawa „Energia” w Centrum Nauki Hewelianum w Gdańsku (fot. autor).



Rys. 5. Wystawa „Zabawy z nauką” w Muzeum Inżynierii Miejskiej w Krakowie (fot. autor).



Rys. 6. Część astronomiczna wystawy „Nauki dawne i niedawne” w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (fot. G. Zygiel).



Rys. 7. Wystawa „Świat Zmysłów” w Muzeum UJ (fot. J. Pollesch).



Rys. 8. Galeria „Korzenie cywilizacji” w Centrum Nauki Kopernik w Warszawie (fot. autor).



Rys. 9. Muzeum Uniwersytetu w Lizbonie (fot. E. Wyka).

TOMASZ WEŁNA

tomaszwełna@polskiefonty.pl

Litera jako nośnik wiedzy

Od rysunku do litery

Ciekawość i chęć odkrywania towarzyszyły nam od początków ludzkości. Trudno powiedzieć, kiedy powstał pierwszy ślad namalowany ludzką dłonią, choć nie ulega wątpliwości, że był to właśnie ślad samej dłoni – odcisnięty w piasku lub mokrej glinie. Od tego pierwszego śladu rozpoczyna się trwająca po dziś dzień historia znaków człowieka. Pismo, choć w skali naszej historii narodziło się stosunkowo niedawno, jest bodajże najważniejszym wynalazkiem ludzkości. Umożliwia bowiem utrwalenie i przekazanie wiedzy, sprzyja naszej wrodzonej ciekawości i chęci odkrywania tego, co wydaje się być poza horyzontem poznania.

Znaki pisma mogą wyrażać myśl filozofa, potęgę imperium lub uczucia kochanków. Nim jeszcze odczytamy i pojmimy treść przekazu, dociera do nas jego forma graficzna. Ręka kaligrafa lub oko typografa budują tę subtelną strukturę, od wieków zadając sobie trud zrównania formy i funkcji – emocji i wiedzy. Nasz odbiór tekstu – zarówno na poziomie merytorycznym, jak i estetycznym – zależy od tej delikatnej równowagi.

Albert Einstein powiedział kiedyś, że dobry wzór fizyczny musi być piękny. Najlepsze projekty inżynierskie mostów i samolotów wzbudzają w nas zachwyt. Z literą jest podobnie, choć czytając nie zdajemy sobie zazwyczaj sprawy ze struktury znaków – jak w czasie jazdy samochodem nie zastanawiamy się nad konstrukcją silnika. Beatrice Warde z Monotype Corporation napisała, że dobry, czytelny krój pisma jest jak kryształowe naczynie, które pozwala, aby treść była ważniejsza od pojemnika – dobry krój pisma powinien być „niezauważalny” podczas czytania.

Jak doszło do powstania pisma i liter alfabetu, których używamy dzisiaj?

Na początku był obraz – piktogram odwołujący się do wyglądu, obrazu rzeczy, którą przedstawia (pikto = obraz) w sposób dosłowny. To najstarszy rodzaj pisma. Z biegiem czasu formy znaków ulegały stopniowemu upraszczaniu i abstrakcji. Pojawiły się ideogramy (z łac. *idea* – prawzór; gr. *idea* – kształt, wyobrażenie, gr. *grámma* – litera, pismo). Ideogramy umożliwiają przedstawienie

treści w sposób abstrakcyjny, prezentują raczej ideę pojęcia i bez znajomości klucza nie sposób odczytać ich znaczenia.

Ideogramami i piktogramami posługuje się między innymi język chiński. Za twórcę pierwszych znaków chińskich uważa się mityczną postać Cang Jie – ministra kronikarza na dworze Żółtego Cesarza z 3500 r. p.n.e. Cang Jie posiadał czworo oczu, aby obserwować jednocześnie znaki nieba i znaki ziemi – ślady zwierząt, z których powstało pismo. Jednym z najpiękniejszych w swej formie jest pismo trawiaste – cao szu. Niczym nieskrępowany bieg jego linii przywodzi na myśl źdźbła targane wiatrem, jest zapisem ruchu linii, tańca ręki. Tutaj odkrywamy jeden z fenomenów kaligrafii – wrażliwość na formę, radość pisania porównywalna z uczuciem fizycznej przyjemności tańca są nieodłącznymi elementami każdej kaligrafii świata.

Ponieważ najszerszy nawet zbiór piktogramów i ideogramów nie wystarczał do zapisania wszystkich myśli człowieka, w naturalny sposób doszło do powstania nowego systemu wizualizacji – alfabetów.

Alfabet to zbiór liter, w skład którego wchodzi spółgłoski i samogłoski ułożone w odpowiedniej kolejności. Alfabetu zrodziły się w wyniku rozwoju myślenia abstrakcyjnego. Stąd formy znaków są również abstrakcyjne. Ponadto bardzo ważna jest znaczna redukcja ich liczby. Dzięki różnym kombinacjom zaledwie kilkudziesięciu znaków, możemy zapisać nieskończoną ilość słów, wyrazić metafizyczne myśli lub instrukcję obsługi urządzenia. Opracowanie pierwszego alfabetu przypisuje się Fenicjanom zamieszkującym wschodnie wybrzeże Morza Śródziemnego i datuje się na koniec II wieku p.n.e. Poprzez kulturę grecką i etruską idea alfabetu dotarła do powstającego kraju Latynów – późniejszego imperium rzymskiego.

Prawie dwa tysiące lat temu wypracowano w cesarstwie rzymskim zasady konstrukcji liter, które pozostają aktualne do dnia dzisiejszego. Określono także po raz pierwszy grafemy, czyli schematy konstrukcyjne wszystkich liter ówczesnego alfabetu łacińskiego. Kapitała monumentalna, wykuta w 113 r. na tablicy z kolumny Trajana na Forum Romanum, jest przykładem świadomego uporządkowania konstrukcji znaków. Uniwersalny charakter tych zasad przejawia się w późniejszych wiekach i pozostaje aktualny aż po dzień dzisiejszy. Imperium rzymskie traktowało literę łacińską jako nośnik kultury i narzędzie władzy. W doskonałości kutyh inskrypcji epigraficznych widać kunszt artystów, ale także dążenie do uwiecznienia historii władców

i życiorysów wybitnych postaci. Litera przedłuża pamięć o ludziach, którzy jej używają – być może w ten sposób pomaga nam spełnić marzenie o nieśmiertelności?

Forma litery zawsze nawiązywała do epoki, w której występowała. Strzelistość gotyku przejawia się w wąskich i rytmicznych gotyckich literach. Złoty podział, okrąg wpisany w kwadrat to domeny renesansowej architektury widoczne także w projektach weneckich czcionek. Barokowe bogactwo i kontrasty przenoszą się na formę pisma. Można powiedzieć, za profesorem Wojciechem Regulskim, że „znaki pisma odzwierciedlają stan cywilizacji, która się nimi posługuje”. Złoty wiek każdej kultury przynosi szczytowe dopracowanie pisma – schyłek cywilizacji przejawia się w rozpadzie formy znaków i liter.

Litera a język polski

Forma graficzna liter oraz znaków diakrytycznych wpływa na czytelność i jakość wizualną tekstu. Tym samym jest to kluczowy element w procesie przekazu słowem pisanym, gdzie litera staje się dosłowną wizualizacją wiedzy. W projektowaniu kroju pisma powinno uwzględniać się specyfikę danego języka. Potrzeba ta zaowocowała we Francji czcionką *Garamond*, we Włoszech słynnymi czcionkami weneckimi, a dla języka angielskiego między innymi krojami *Baskerville*, *Times New Roman*.

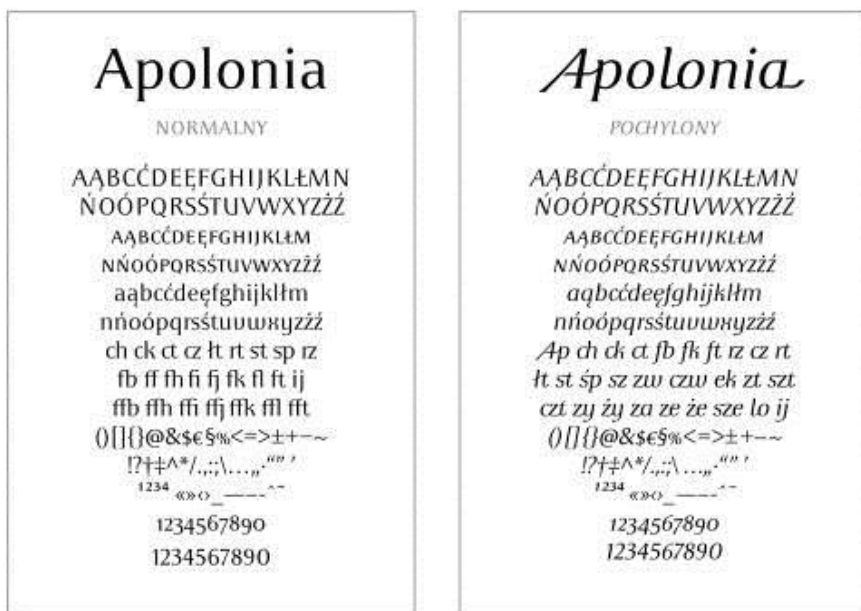
Niemal wszystkie kroje pisma powszechnie używane dzisiaj w Polsce to projekty wykonane na potrzeby innych języków, tylko pobieżnie adaptowane do języka polskiego. Standardowe zestawy fontów oferowane w polskojęzycznych systemach operacyjnych komputerów osobistych nie zawierają obecnie żadnego kroju pisma zaprojektowanego w Polsce i przystosowanego do naszego języka. Sytuacja ta prowokuje pytania o kondycję polskiego języka w świadomości Polaków i na tle innych języków europejskich. Jedyne próby wprowadzenia do powszechnego użytku polskich krojów pisma miały miejsce w 1594 roku (*Nowy charakter polski* Jana Januszowskiego), w 1928 roku (słynna antykwia Adama Półtawskiego) oraz w 1960 (*Antykwia Toruńska* Zygfrieda Gardzielewskiego). Żaden z wymienionych projektów nie upowszechnił się jednak wystarczająco mocno, aby przetrwać próbę czasu.

W mojej pracy doktorskiej na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie podjąłem się opracowania kroju pisma *Apolonia* – pierwszego współczesnego kroju dostosowanego specjalnie do pisowni i ortografii języka polskiego.

Praca nad krojem pisma *Apolonia* rozpoczęła się w 2007 roku wnikliwymi badaniami historii języka polskiego. Istotne było przede wszystkim ustalenie, kiedy w naszym języku pojawiły się litery oraz znaki diakrytyczne typowo polskie, takie jak ą, ć, ę, ł, ń, ó, ś, ź, ż, jakie zasady przyświecały przy określaniu ich formy oraz jak ta forma zmieniała się na przestrzeni wieków.

Przebadałem ponad 100 starodruków i rękopisów powstałych w Polsce od XIV wieku. Duża część badań została przeprowadzona w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej. Badania objęły także współczesną polszczyznę. Zrozumiałem, że istotne dla graficznego obrazu i czytelności tekstu jest ilościowe występowanie liter w tekście, sąsiedztwa poszczególnych liter w parach oraz długości wyrazów. W wyniku badań porównawczych okazało się na przykład, że najczęściej występującą literą w języku polskim jest *a*, natomiast w języku angielskim *e*. Posiadamy obfitość liter *k*, *w* i *z*, które niemal nie występują w angielskim, francuskim i włoskim. To te elementy stanowią o głównej różnicy wizualnej pomiędzy językami – przejrzystości tekstów łacińskich, włoskich i angielskich w opozycji do gęstości języka polskiego. Takie spojrzenie jasno pokazuje, że każdy język wymaga kroju pisma zgodnego z jego charakterem. *Apolonia* została opracowana od podstaw specjalnie dla języka polskiego, a w całym procesie projektowania uwzględniana była jego specyfika. Dzięki takiemu podejściu teksty pisane krojem *Apolonia* odznaczają się znaczną poprawą jakości wizualnej i podniesieniem czytelności. Krój jest oszczędny, co pokazały badania porównawcze – pod względem zajmowanego miejsca na stronie równa się ekonomii kroju *Times New Roman*. *Apolonia* posiada specjalnie zaprojektowane dla potrzeb języka polskiego formy liter, szeroki zbiór typowo polskich ligatur, kapitaliki i cyfry nautyczne dla poprawienia czytelności i wzbogacenia stylu graficznego tekstów, szczególnie książkowych. *Apolonia* jest dostępna jako font w czterech odmianach: podstawowej, pochyłej, pogrubionej i pogrubionej pochyłej. Pełny zestaw zawiera ponad 800 znaków specjalnie zaprojektowanych dla szerokiego użycia w polskich i zagranicznych tekstach. Z myślą o rozwoju bibliotek cyfrowych, e-booków i stron www, powstała osobna wersja *Apolonii* przeznaczona specjalnie do wyświetlania na ekranach. Wkrótce zostanie uruchomione internetowe centrum *polskiefonty.pl* skupiające osoby, których pasją jest polska litera. Będzie to też portal wiedzy o literze i miejsce, gdzie każdy będzie mógł pobrać font *Apolonia*.

Doświadczenia związane z pracą nad krojami pisma oraz fontami uświadamiają mi, że litera jest żywym obrazem języka i kultury. To od nas zależy, jaką uwagę jej poświęcimy oraz czy docenimy jej rolę w codziennym przekazie wiedzy. Czy wraz z wirtualizacją informacji zmieni się litera i jej użycie? Niewątpliwie ta zmiana już się rozpoczęła. Od ponad trzydziestu lat tworzymy literę z pikseli, a nie z ołowianych czcionek. Font stał się cyfrowym odpowiednikiem czcionki niegdyś używanej przez Gutenberga. Ale czy kiedyś litera ustąpi miejsca nowemu sposobowi zapisu informacji? Jeśli priorytetem będzie szybkość uzyskiwania i przyswajania wiedzy, a w naszych głowach zagoszczą wewnętrzne karty pamięci, jest wielce prawdopodobne przejście na inny system zapisu. Już dzisiaj coraz częściej korzystamy z piktogramów, które przyspieszają przekaz informacji, znoszą bariery językowe lub po prostu wyrażają proste emocje, jak dobrze wszystkim znany uśmiech :-). Nastąpił zatem ciekawy proces powrotu do bardziej pierwotnych form pisma piktograficznego. Dopóki jednak będą istnieć mówione języki, nasze myśli pozostaną związane ze słowami, a tym samym z pismem i tradycją kultury minionych wieków. Dzisiaj trudno nam wyobrazić sobie rozstanie z podręcznym piórem lub długopisem do szybkich notatek... Ciekawe, jak wielu ludzi korzysta jeszcze z wiecznego pióra? Od pergaminu do e-booka przebyliśmy długą drogę. Co czeka nas dalej?



Rys. 1.

Krój pisma *Apolonia* autorstwa Tomasza Wełny, zaprojektowany specjalnie dla języka polskiego.

DARIA RZEPIELA

ATUTA Sztuka Przestrzeni
dariarzepiela@atuta.pl

Wi-rewitalizacja - marzenie o poznaniu ponad granicami czasu i przestrzeni

Mury mówią

Historie i opowieści ważnych historycznie i kulturowo miejsc dla wielu pozostają nieznane.

Tylko nieliczne są mocno zakorzenione w powszechnej świadomości i nie wymagają uzupełnienia.

Poznanie tajemnic tkwiących w zabytkach, ruinach czy przestrzeniach historycznych często wymaga specjalistycznej wiedzy i lat badań.

Czasem są to obiekty zdegradowane lub wrośnięte we współczesną tkanę miast, zlokalizowane w pobliżu, a jednocześnie obce.

Jak wpisać je na nowo w krajobraz kulturowy, lokalnie i globalnie? Jak odczytać zapisane w nich dzieje? Jak poznać ich przeszłość ponad granicami czasu i przestrzeni?

Koncepcja wi-rewitalizacji¹ jest próbą odpowiedzi na te pytania.

Jej celem jest stworzenie pomostu pomiędzy współczesnym człowiekiem a historyczną przestrzenią poliwalentną; uczytelnienie jej kulturowej tożsamości bez konieczności ingerowania w obecną, materialną tkanę budowlaną. Jest to ważne nie tylko w przypadku ruin, ale także miejsc, których historyczne znaczenie zatarło się wskutek modernizacji czy zmiany funkcji.

Wi-rewitalizacja

Wi-rewitalizacja to autorska koncepcja alternatywnej metody rewitalizacji zabytków, historycznych obiektów zdegradowanych oraz przestrzeni o znaczeniu kulturowo-historycznym.

¹ Wi-rewitalizacja to autorska nazwa metody rewitalizacji opracowanej w ramach pracy doktorskiej Darii Rzepiela pod kierunkiem prof. Elżbiety Pakuły-Kwak obronionej na Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 2009 roku.

Umożliwia stworzenie ram dla uwidocznienia stanów historycznych i wirtualnego istnienia architektury jako procesu przestrzennego w rzeczywistym otoczeniu – stąd przedrostek „wi” w określeniu wi-rewitalizacja.

Pierwszym etapem wi-rewitalizacji obiektu jest przeprowadzenie szczegółowych badań zachowanej struktury budowlanej obiektu oraz kwerenda i analiza porównawcza dokumentów archiwalnych.

Analizie można poddać także obiekty analogiczne lub powiązane z przedmiotem badań. Zebrane dane wykorzystane są do analizy projektowej, której efektem jest zwizualizowanie historycznych stadiów danego miejsca.

Do obiektu zachowanego jako trwała ruina dodatkowo wprowadzone zostają współczesne elementy w celu zabezpieczenia i udostępnienia wi-rewitalizowanej przestrzeni (np. pomosty, platformy komunikacyjne czy przeszklone stropy). Ich projekty są opracowane w oparciu o dialog z historycznymi ideami projektowymi ujawnionymi w czasie badań.

Następnie wprowadzona zostaje nowa – mentalna i wirtualna – strefa dla szukania, poznawania, współdziałania. Poddana wi-rewitalizacji przestrzeń nie atakuje użytkownika gotowymi odpowiedziami, ale nie jest już niema jak w obiekcie zdegradowanym.

Zgromadzony wcześniej materiał badawczy wraz z wnioskami jest podstawą bazy danych o obiekcie. Dane te są umieszczone w sieci internetowej i administrowane przez zespół historyków, konserwatorów i projektantów, którzy w trakcie badań zebrali i opracowali znajdujące się w niej materiały archiwalne.

Poprzez stronę www każdy, w każdym miejscu na świecie, może poznać zasoby bazy oraz, przy współpracy z administratorami, współtworzyć je i uzupełniać.

Materiały te mogą zawierać informację na temat przeszłości, ale także współczesnych czy przyszłych wydarzeń i wizji związanych z obiektem.

Ta niematerialna struktura jest uobecniiona w wi-rewitalizowanym miejscu czy budynku – jego wnętrzu, zewnętrznych elewacjach i otoczeniu.

Przestrzeń rzeczywista i wirtualna łączą się w oku i urządzeniu odbiorczym osoby przebywającej w objętym wi-rewitalizacją otoczeniu.

Osoby poruszające się z urządzeniami z dostępem do internetu i systemu GPS są na bieżąco precyzyjnie lokalizowane.

Obraz wirtualny jest w czasie rzeczywistym nakładany na fragment przestrzeni sali ujęty w kadrze urządzenia odbiorczego. Na ekranie, zamiast rzeczywistego obrazu, widać odpowiadający temu miejscu fragment przestrzeni wirtualnej zawierającej zwizualizowane informacje umieszczone na stronie www lub w wirtualnej bazie danych obiektu.

Każdy sam określa rodzaj wyświetlanej struktury. Mogą to być między innymi siatka modułarna, odtworzona tkanka z różnych okresów historycznych czy alternatywne rozwiązania wnętrza umieszczone w sieci przez innych użytkowników.

Opcjonalnie, we wnętrzu, mogą być umieszczone także wielkoformatowe monitory wykonane w technologii bazującej na OLED. Proces wyświetlania oparty jest na elektrycznej stymulacji substancji chemicznej. Wyłączone monitory wyglądają jak tafle przezroczystego szkła na tle ścian i nie ingerują w historyczną przestrzeń. Mogą służyć do prezentacji multimedialnych organizowanych w ramach specjalnych pokazów.

Przeszłość tworzą nie tylko obrazy, ale także opowieści i dźwięki.

Historie, zebrane w trakcie gromadzenia materiałów związanych z obiektem oraz dodawane przez samych użytkowników, to druga, niematerialna struktura wi-rewitalizowanej przestrzeni.

Dzięki mininadajnikom, ukrytym w różnych częściach budowli, można poprzez urządzenie odbiorcze usłyszeć relacje z wydarzeń związanych z tym miejscem.

Indywidualny wgląd i działanie

„[...] kiedy będzie się preferować nie posiadanie, które leży w sferze konsumpcji, lecz działanie, leżące w sferze twórczości, możliwe stanie się społeczne rozpowszechnienie postawy twórczej i popularyzacji sztuki w takim właśnie rozumieniu”, pisał Andrzej Pawłowski w tekście *Dzieła czy działania*².

Wi-rewitalizacja to właśnie przeniesienie ciężaru z pragnienia posiadania na chęć działania, ze skończonego obiektu na proces, z jednej wersji historii na wielowątkową opowieść.

² A. Pawłowski, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, oprac. i wybór materiałów J. Krupiński, Warszawa 1987, s. 15.

Powszechność, dostępność i możliwość współtworzenia w wi-rewitalizacji to wyjście naprzeciw potrzebom poznawania i tworzenia, które są obecne w każdym człowieku.

To zastąpienie bezrefleksyjnej konsumpcji wiadomości aktywnym i wielopoziomowym procesem poznania oraz współtworzenia zasobów wiedzy.

Każdy może zebrać dodatkowe materiały i opowieści o wydarzeniach związanych z danym miejscem lub nagrać wspomnienia ich uczestników.

Relacje opowiedziane głosem świadków, różnych ludzi często z różnych miejsc świata, stworzą wielogłosową narrację łączącą pokolenia.

Możliwość znalezienia, wczytania przez internet i usłyszenia lub zobaczenia potem w rzeczywistym otoczeniu swojego wkładu w dokumentację historii danego miejsca angażuje szczególnie młodych ludzi w poznawanie przeszłości i dziedzictwa kulturowego.

Wi-rewitalizacja może opierać się na inicjatywie oddolnej i aktywizacji lokalnej społeczności wokół obiektu historycznego oraz przyczyniać się do rozwoju ekonomicznego poprzez np. nietypową turystykę pomiędzy analogicznymi obiektami.

Przewidywany globalny dostęp do wi-rewitalizowanych obiektów poprzez stronę www otworzy je dla osób z całego świata oraz zachęci do aktywnego doświadczenia rzeczywistej przestrzeni zabytków.

Wirtualizacja wiedzy umożliwia równoległe istnienie tego, co w rzeczywistości jednocześnie istnieć nie może. Niematerialny przekaz jest szansą poszerzenia poznania, przekroczenia granic czasu i przestrzeni. W wi-rewitalizacji nie zakłóca i nie zaśmieca fizycznej przestrzeni – uzupełnia ją tylko na żądanie indywidualnego użytkownika, zgodnie z jego oczekiwaniami.

Materialny obiekt nie musi determinować odbioru dziejów miejsca, ale wizualizacja wiedzy bez jego obecności w znaczny sposób ogranicza ludzką percepcję.

Połączenie materialności miejsca oraz wirtualnej wizualizacji wiedzy w wi-rewitalizowanej przestrzeni angażuje wszystkie zmysły człowieka, nie tylko jego intelekt.

Indywidualny wgląd w inne wymiary wi-rewitalizowanej przestrzeni nie ogranicza swobody poruszania się, ale zachęca do szukania kolejnych śladów (nieoznaczonych miejsc, w których umieszczone są strumieniowe mikronadajniki lub które obejmuje system nakładania obrazu) w rzeczywistym obiekcie – po to, by budzić kolejne pytania i stymulować wyobraźnię, by widzieć i słyszeć więcej.

Przemiany

Architektura sama w sobie jest wizualizacją wiedzy.

Dawni budowniczowie ujawniali w budynkach umiejętności, które nabyli przez bezpośredni przekaz i osobiste doświadczenie.

Geometria i matematyka, leżące u podstaw kształtowania przestrzeni, ilustrowały stan wiedzy i sposób interpretowania świata. Proste narzędzia, jak cyrkiel i trójkąt pitagorejski pod postacią liny z węzłami, stosowane już w starożytności, spajały różne formy architektoniczne na przestrzeni wieków – nie tylko jako narzędzia budowlane, ale także jako narzędzia poznania świata i zapisu idei.

Dziś tajemnica skrywająca dawny warsztat budowlano-projektowy jest zastępowana przez zaawansowane modelowanie geometryczne wspomagane komputerowo. Zmianie uległ stan wiedzy i nauki, a przez to postrzeganie świata. Inny jest kontekst społeczny i kulturowy.

Zmiany, które dotyczą miejsc ważnych historycznie, nie muszą być oparte na odrzuceniu, zniszczeniu, zaprzeczeniu, zupełnemu zastąpieniu jednego stanu obiektu innym. Nie muszą też być ścisłą kontynuacją dawnego planu, gdy zmieniły się same założenia. To potencjał rozwoju i przemiany w czasie

Nowe technologie dają nowe możliwości.

Wprowadzenie w przestrzeń wirtualnego wymiaru umożliwia zwizualizowanie procesu kształtowania przestrzeni historycznej, pozwala na wzbogacenie wiedzy o ludziach, którzy ją tworzyli, o tym czym się kierowali, co było dla nich ważne, jak postrzegali siebie względem otaczającego ich świata.

Pokazanie drogi od idei do jej materializacji oraz kolejnych przemian ułatwia zrozumienie i nawiązuje do poznania poprzez osobiste doświadczenie.

W przypadku architektury może stać się mistyczną podróżą śladami dawnych mistrzów.

Podsumowanie

Przedstawione działanie w przestrzeni historycznej to ponadczasowy dialog człowieka z człowiekiem poprzez dzieło i proces jego tworzenia.

To również wykorzystanie zmian zachodzących w kontekście współczesnego odbioru i możliwości technologicznych opieki nad zabytkami.

Obiekt historyczny w obecnym stanie: zmodernizowany, zrekonstruowany czy zachowany jako trwała ruina, dzięki wi-rewitalizacji może być wzbogacony o nową, mentalną i wirtualną, przestrzeń dla szukania, poznawania, tworzenia.

To także szansa uratowania od postępującej dewastacji zabytków, które nie mają obecnie funkcji użytkowej. Wi-rewitalizacja umożliwi włączenie ich w nurt współczesnego życia za pomocą nowoczesnych środków projektowych i technologicznych, bez zaprzeczenia, odrzucenia historii zapisanej w ich materii.

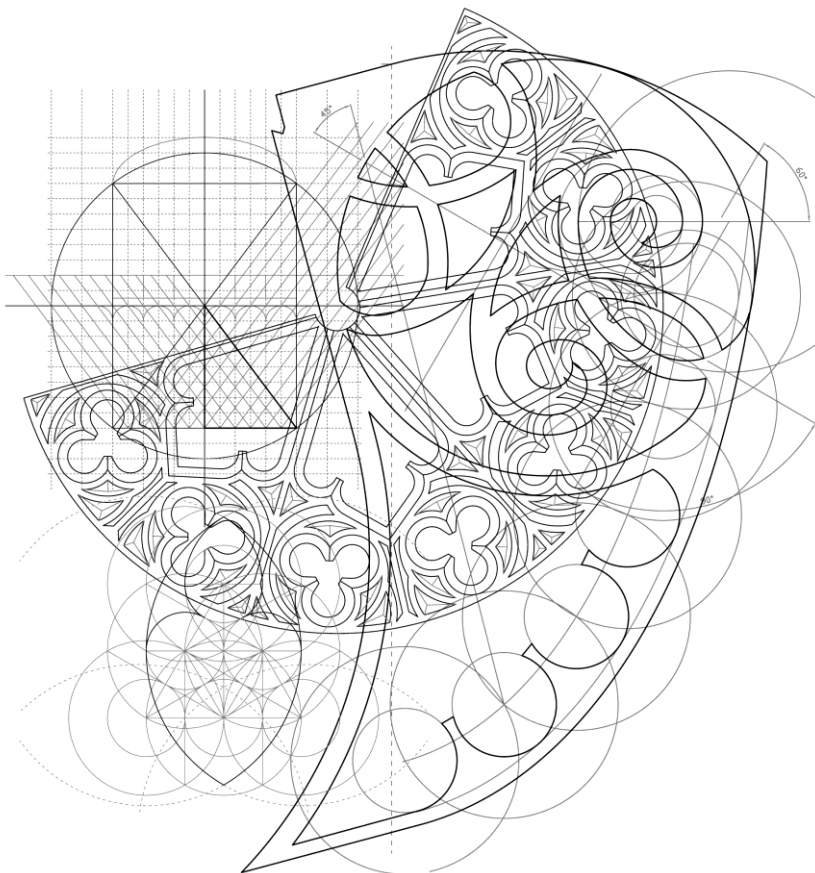
Wi-rewitalizacja dopełnia i pozwala w nowy sposób wykorzystać digitalizację zabytków i ich cyfrowe opracowania przestrzenne, wpisując się w już prowadzone prace i badania nad zabytkami.

Jej wdrożenie, poprzez instytucje i inne podmioty zajmujące się zabytkami, spowoduje upowszechnienie wiedzy o objętych nią obiektach i przestrzeniach historycznych na niespotykaną dotąd skalę.

Metoda ta wzbogaci percepcję tych miejsc oraz umożliwi poznanie tego, co było nieczytelne, a przez to niedostępne i nieatrakcyjne dla przeciętnego człowieka.

Takie postępowanie nie narusza, a eksponuje strukturę historyczną oraz angażuje także zwykłych ludzi w poznanie dziedzictwa i opiekę nad zabytkami.

Tak jak sen o powszechnej telepatii został zastąpiony przez telefonię komórkową, tak marzenie o poznaniu ponad granicami czasu i przestrzeni może zostać wypełnione przez wi-rewitalizację.



Rys. 1. Wi-rewitalizacja: wirtualna wizualizacja wiedzy, autor dr Daria Rzepiela.

MATEUSZ LESZKOWICZ

Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu

mateusz.leszkowicz@amu.edu.pl

Odczytywanie struktury infografiki

1. Kultura wizualna

W rozważaniach nad wizualizacją, nie można pominąć istnienia zjawiska kultury wizualnej. Ironiczna uwaga Susan Sontag, dotycząca procesu stopniowego wypierania społeczeństwa ludzi „oczytanych” przez społeczeństwo ludzi „opatrzonych” trafnie nakreśla problem z jakim mamy do czynienia¹. Intuicyjnie bowiem możemy stwierdzić, iż otaczająca nas rzeczywistość, staje się jak nigdy dotąd obrazocentryczna. Wpływ na to zjawisko ma społeczna zaufanie dla zmysłu wzroku oraz wszelkiego rodzaju zjawisk wizualnych. Można powiedzieć za świętym Tomaszem, iż zobaczyć to uwierzyć.

Już w roku 1972 Ernest Gombrich, wieszczyl epokę wizualizmu, która miał zredukować rolę piśmienności: „od rana do wieczora bombardują nas obrazy, kolorowe etykiety, opakowania, znaki drogowe i informacyjne, plansze reklamowe, fotografie, katalogi, mapy, wykresy, przesuwające się obrazy w telewizji, ilustrowane książki, reprodukcje, kolorowe przeźrocza (...) wkraczamy w epokę historyczną, w której obraz wizualny zastąpi słowo pisane”². Póki co wizja ta się nie spełniła. Mamy jednak do czynienia ze zjawiskiem przenoszenia piśmiennictwa z kartki papieru na ekran monitora oraz urządzeń mobilnych takich jak telefony komórkowe, PDA, itp.). Wiele mówi się o generacji czytających już tylko na ekranie (screen generation). Bez wątpienia więc wizualność ma ogromne znaczenie dla społeczeństwa ponowoczesnego. Fakt ten wiąże się bezpośrednio ze zdolnością widzenia jako kulturowej techniki, określonej jako kompetencja wizualna (*visual literacy*). W sensie edukacyjnym, Strykowski mówi o kompetencjach medialnych (*media literacy*), rozumianych jako harmonijna kompozycja wiedzy, rozumienia, wartościowania i sprawnego posługiwania się mediami

¹ R. Drozdowski, M. Krajewski, *Za fotografię. W stronę radykalnego programu socjologii wizualnej*, Fundacja Bęc Zmiana, 2011

² Ibidem.

(Strykowski, 2004). Brak takowych kompetencji jest jednoznaczny z cyfrowym wykluczeniem, porównywalnym do zjawiska analfabetyzmu występującym masowo w XIX i XX wieku.

2. Edukacja w kulturze wizualnej

Obecna ewolucja form zapisu tekstów zmienia sposoby jego odczytania. Układ graficzny, jakim jest hipertekstowa strona WWW, dalece różni się tradycyjnej struktury liniowego zapisu w książce czy podręczniku. Jak wskazują badania, ma to znaczące konsekwencje dla procesów edukacyjnych, takich jak czytanie i uczenie się. Z wyników badań *Internet mobilny w życiu studenta*, które przeprowadził Krzysztof Krejtz, wynika, że studenci, którzy mają najczęstszy kontakt z siecią i serwisami blogowymi, takimi jak Twitter, lepiej uczą się z tekstów podanych w formie krótkich, jednoznakowych komunikatów, niż tradycyjny liniowy, akademicki wywód³. Okazuje się bowiem, że tradycyjny podręcznik lub tekst liniowy może okazać się dla młodzieży niezwykle trudny do przyswojenia. Według innego badacza Internetu R. Carra, sieć zmieniła i zmienia intelektualnie historię ludzkości, obok wynalazku pisma czy maszyny drukarskiej Gutenberga, które to zwiększyły w XV i XVI wieku odsetek osób umiejących czytać ze zrozumieniem, tzn. umiejących przyswajając wiedzę na poziomie głębokim, pozwalającym na przekształcanie jej w nowe pomysły i wynalazki.

Sam proces czytania jest dość skomplikowany. Wymaga zauważenia wzoru liter, rozkodowania ich, połączenia w wyrazy, przypisania wyrazom znaczenia, skupienia i uwagi, i oczywiście myślenia głębokiego. Według Carra, Internet staje się następcą książki: globalnym zasobem wiedzy i środowiskiem⁴. Według badań przeprowadzonych dla magazynu „Adweek”, przeciętny odbiorca przyswaja dziś dwa razy więcej tekstu niż 20 lat temu, jednocześnie poświęcając na to znacznie mniej czasu⁵. Carr dowodzi na podstawie prowadzonych przez siebie badań, że przekaz multimedialny wzbogacony o linki, zdjęcia, materiały wideo, odnośniki jest ostatecznie gorzej rozumiany. Wynika to z faktu, że mózg człowieka potrzebuje więcej czasu na oszacowanie potencjalnej wartości

³ http://projektmobilnosc.pl/Internet_Mob_w_zyciu_studenta_RAPORT.pdf, 3.02.2011.

⁴ P. Stasiak, *Dlaczego Internet zmienia nasz mózg*, „Polityka” (wydanie specjalne) 2010, s. 102.

⁵ *Ibidem*.

każdego z dodatków oraz podjęcia decyzji o tym, czy należy go użyć, czy nie. Internet powoduje, że mózg użytkownika sieci bardziej przypomina biologiczny odpowiednik wyszukiwarki Google, która po wpisaniu weń określonych haseł wyrzuca listę wyników z jedną lub dwoma linijkami wyjaśnień przy każdym skojarzeniu. Carr określa to jako **płyiczny w myśleniu**⁶. Internet wymusza dostarczenie informacji w cząstkach, tak jak dzieje się to w sieci. Mózg nastolatków spędzających czas w sieci wygasza pewne umiejętności, jak chociażby długotrwałe skupienie się nad linearnym tekstem. Zjawiskiem kulturowym i czytelniczym, z którym mamy obecnie do czynienia, są tzw. teksty wizualne. Oznacza to, że tradycyjny liniowy zapis przyjmuje cechy graficzne, które uwidaczniają się w postaci krótkich bloków tekstowych, nazywanych przez G. Kressa pratekstami. Ich umieszczenie w przestrzeni, relacje z elementami graficznymi oraz struktura wizualna tworzą nowe znaczenia semantyczne i generują nowy sposób czytania (rys. 1).

Opisany powyżej sposób komunikacji prawdopodobnie spowodował rozwój formy komunikacji wizualnej, jaką jest infografika, inaczej określana jako grafika informacyjna (rys. 1). Spotkać się z nią można w różnych mediach drukowanych i elektronicznych: gazetach codziennych, czasopismach popularno-naukowych, magazynach społecznych, raportach korporacyjnych czy niektórych podręcznikach szkolnych. Jej cechą charakterystyczną jest obrazowe i szybkie komunikowanie informacji, które w tradycyjnej tekstowej narracji wymagałoby wielostronicowego zapisu.

Infografiki nie pojawiły się jednak wraz z nastaniem kultury wzrokocentrycznej. Można przytoczyć wiele historycznych przykładów z obszarów nauki, ukazujących komunikowanie danych i informacji w sposób wizualny. Nie chodzi tu jedynie o sferę artystycznej ekspresji, ale raczej o celowe i przemyślane tworzenie ilustracji lub diagramów towarzyszących narracji tekstowej. Z punktu widzenia pedagogiki kamieniem milowym zastosowania danych obrazowych jest praca *Orbis Pictus* autorstwa Jana Amosa Komeńskiego, wydana w roku 1658, której nowatorstwo polega na zastosowaniu ilustracji czynności i przedmiotów życia codziennego człowieka po to, aby w połączeniu z tekstem skuteczniej nauczać języka łacińskiego.

⁶ Ibidem.

Infografiki pojawiły się w swojej obecnej formie około roku 1982 za sprawą amerykańskiego dziennika „USA Today”⁷. Nowa kategoria sztuki ilustracyjnej zaczęła wykorzystywać całościowo diagramy, mapy oraz wykresy w celu uwidocznienia skali i struktury określonych zjawisk⁸. Bezpośrednią przyczyną pojawienia się charakterystycznego sposobu ilustrowania tekstów w prasie amerykańskiej była chęć pozyskania uwagi czytelników. Przeprowadzone bowiem w latach osiemdziesiątych badania czytelnictwa prasy amerykańskiej wykazały, że coraz mniej odbiorców czyta długie, wielostronne, szczegółowe opisy zjawisk i wydarzeń. Nowością rozwijającego się gatunku dziennikarskiego było zrewolucjonizowanie dotychczasowej makiety graficznej. Zaczęły się na niej ukazywać krótkie teksty zawierające charakterystyczny kod kolorystyczny, ułatwiający odbiorcy zapoznanie się z dużą ilością informacji w stosunkowo krótkim czasie. I tak np.: prognoza pogodowa publikowana była w postaci wielokolorowej mapy obszaru USA, pozwalając na szybkie dopasowanie skali temperaturowej do określonego regionu na mapie. Przełom, jaki w owym czasie dokonał się za pośrednictwem amerykańskiego dziennika, odcisnął się na sposobach komunikacji wizualnej nie tylko w dziennikarstwie, ale również w podręcznikach, encyklopediach czy Internecie.

W opisanie struktury infografiki istotna może być teoria gramatyki wizualnej G. Kressa oraz T. van Leeuwena. Zakłada ona, że w budowie każdego komunikatu graficznego występują pewne części składowe. Dominującym elementem jest zazwyczaj tekst rozumiany jako zbiór znaków literowych, umieszczony w szpaltach. Niemniej jednak ważnym elementem konstrukcji na poziomie cech fizycznych komunikatu wizualnego jest paratekst. Został on zdefiniowany przez Gerarda Genette, który określa go metaforycznie jako wejście (zaproszenie) do tekstu zasadniczego⁹. Paratekst obejmuje takie elementy jak: nagłówki, podtytuły, rysunki, lity, podpisy, paski tytułowe oraz inne elementy stanowiące o budowie infografiki (rys. 1). Jest on jednocześnie słownym i graficznym sygnałem dla odbiorcy, w zależności od doboru liternictwa i układu graficznego strony. Twórcy infografik używają obu tych funkcji, przy

⁷ A. Cairo, *Infographics and cognition*, Visualopolis 2009, s. 20.

⁸ Ibidem, s. 25.

⁹ G. Kress, *Literacy in the new media age*, Routledge 2003, s. 45.

czym odbiorca używa paratekstów jako punktów przejściowych pomiędzy poszczególnymi jednostkami informacyjnymi. Jednym ze sposobów badania interakcji wizualnych z odbiorcą tekstu jest metoda okulografii (eye trackingu).

3. Metoda okulografii (eye trackingu)

Eye tracking jest metodą badawczą polegającą na analizowaniu ruchów gałek ocznych przy pomocy urządzenia zwanego eye trackerem (okulografem). Jego działanie opiera się na mechanizmie odbijania wiązki promieni podczerwonych od dna oka. Urządzenia do badania ruchów gałki ocznej mają postać monitora z wbudowanym urządzeniem eye trackingowym. Rezultatem badań z zastosowaniem ET jest zestaw danych co do czasu i miejsca, w którym nastąpiło zatrzymanie wzroku (tzw. fiksacja). Oprogramowanie dedykowane do urządzenia ET pozwala na prezentację opisanych powyżej informacji w sposób przystępny do interpretacji. Po pierwsze jako mapy termicznej (*heat map*) (rys. 2). Mapa termiczna obrazuje zsumowane informacje dotyczące spojrzeń respondentów. Im ciemniejszy kolor na mapie, tym większa wartość pokazywanej miary. Po drugie – jako ścieżki skanowania (*gaze ploty*), prezentującej kolejne fiksacje pojedynczego użytkownika oraz sakkady (rys. 3). Ten rodzaj obrazowania pozwala na zilustrowanie sposobu odczytywania (oglądania) wizualnego stymulatora przez respondenta. Im większa jest powierzchnia okręgu, tym dłuższa jest fiksacja wzroku. Linie łączące koła to sakkady, czyli szybkie przeniesienia wzroku.

Istotną badawczo kwestią wydaje się wchodzenie w interakcje odbiorcy pomiędzy różnymi elementami infografik. Jej podstawowymi składowymi są: tekst, obraz oraz elementy graficzne będące spoiwem wizualnym komunikatu. Informacje odczytywane przez odbiorcę, zgodnie z teorią podwójnego kodowania Paivio, są zapisywane w dwóch kanałach: obrazowym i werbalnym. Fakt ten ma szczególne znaczenie dla efektów pamięci w trakcie interakcji odbiorcy z tekstem wielomodalnym¹⁰. Wpływ na nie może mieć wiele zmiennych po stronie samego odbiorcy, takich jak poziom inteligencji, preferowany styl poznawczy, stosunek do prezentowanych treści itp. Jednak nie mniej ważną zmienną jest

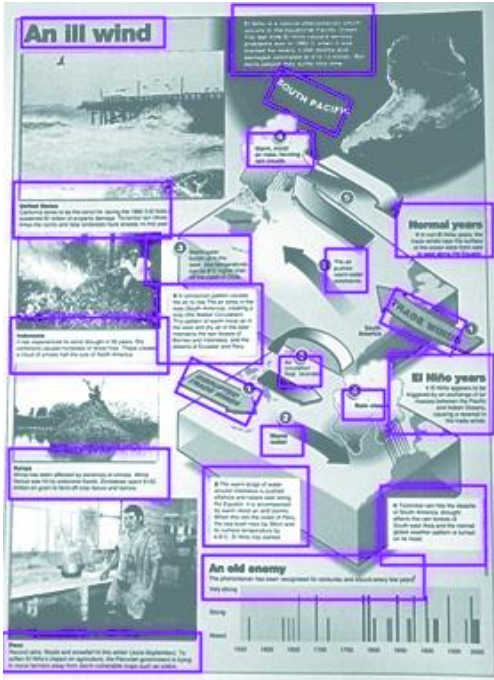
¹⁰ S. Dylak, *Wizualizacja w kształceniu nauczycieli*, Poznań 1995, s. 55.

struktura graficzna elementów obrazowych i tekstowych. Badania prowadzone przez J. Holsanovę z Lund University (2003) nad odczytaniem struktury infografik przez adolescentów wskazują na strukturę graficzną jako kluczowy element nawigacji wzrokowej odbiorcy. Podobne badanie zostało powtórzone na próbie 36 studentów resocjalizacji WSE UAM. Jako materiał badawczy dostosowano (przetłumaczono i przekomponowano graficznie) infografikę używaną przez Wydział Policji z Nowego Yorku podczas szkoleń funkcjonariuszy w sposobach rozpoznawania ukrytej broni u potencjalnych przestępców. Wyniki prowadzonych badań eye trackingowych w sytuacji wolnej ekspozycji materiału wizualnego podano uprzedniemu opracowaniu w dwóch wersjach układu graficznego. Pierwszej, z układem paratekstów umieszczonych w bezpośrednim sąsiedztwie ilustracji, oraz drugiej, rozdzielającej elementów tekstowe i obrazowe w osobne bloki. Treść infografiki wskazywała na widoczne zmiany w chodzie, układzie rąk, charakterystycznych cechach ubioru i gestów przestępców.

Założono, że bezpośrednia bliskość elementów obrazowych oraz paratekstów wpłyną na zachowania wzrokowe odbiorcy. Wnioski sformułowane po badaniu przedstawiały się następująco. Umieszczenie obok siebie elementów werbalnych i obrazowych, korelujących treściowo ze sobą, wpłynęły na łatwość nawigacji wzrokowej czytelnika. Objawiło się to w postaci występowania częstszych sakkad integrujących u 12 osób z grupy eksperymentalnej (rys. 4).

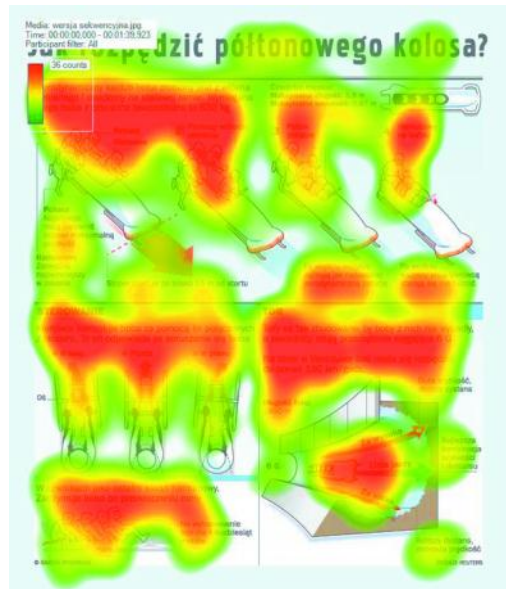
Rozumiemy przez nie przemieszczenia wzroku z paratekstu do odpowiadającej mu ilustracji. Ich pojawienie się można interpretować jako objaw wysokiego poziomu przetwarzania informacji pomiędzy dwoma kanałami kodowania¹¹. Według teorii kognitywnej uczenia multimedialnego R. Mayera fakt ten świadczy o potencjalnie wyższej trwałości dostarczonych informacji w strukturach umysłowych odbiorcy. Po drugie, w grupie eksperymentalnej 11 osób czytało w sposób głęboki, czyli z dokładnym przemieszczaniem wzroku po całej powierzchni tekstu.

¹¹ R. E. Mayer, *Multimedia learning*, Cambridge 2001.



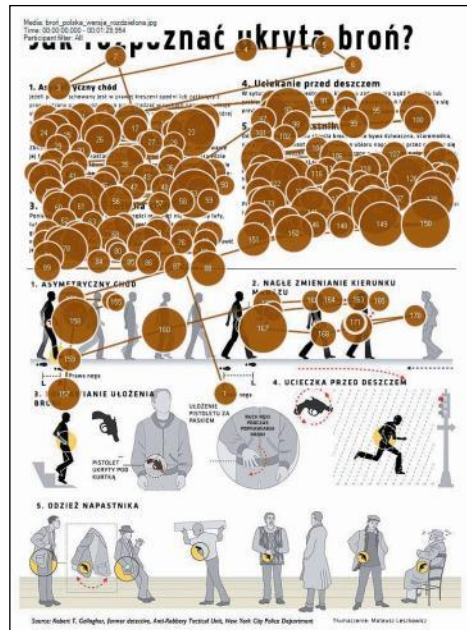
Rys. 1.

Infografika o treściach popularnonaukowych, zawierająca parateksty oznaczone jako ramki (Źródło: opracowanie własne na podstawie: P. Wildbur, M. Burke, *Information graphics*, Thames and Hudson 1998).

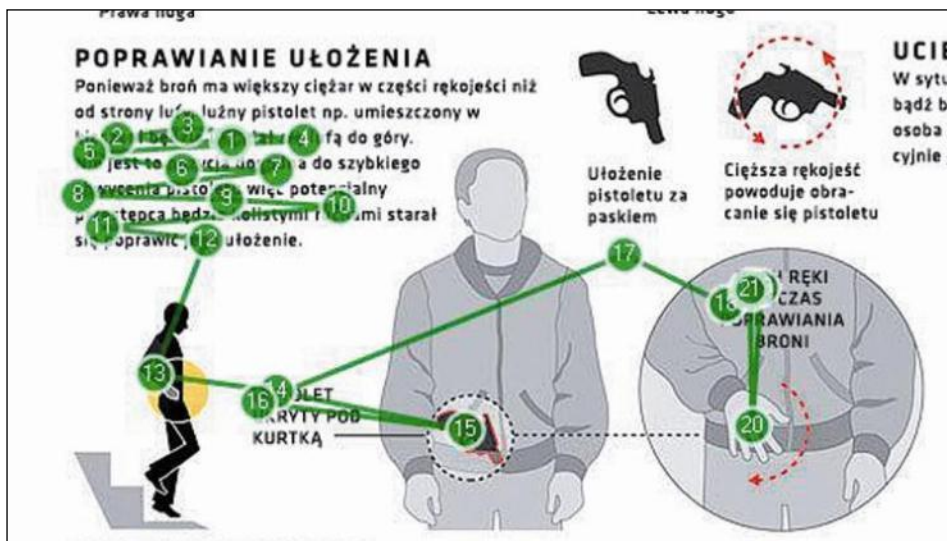


Rys. 2.

Wizualizacja wyników pomiaru eye trackingowego w postaci tzw. map ciepłych (źródło: opracowanie własne).



Rys. 5. Infografika z tekstem i ilustracjami w formie rozdzielonej oraz rozkład sakkad osoby badanej (tłumaczenie i opracowanie własne na podstawie E. Tufte, *Beautiful evidence*, 2007).



Rys. 6. Wizualizacja sakkady integrującej tekst oraz obraz (źródło: opracowanie własne).

JULIAN SZYMAŃSKI, WŁODZISŁAW DUCH

*Wydział Elektroniki Telekomunikacji i Informatyki, Politechnika
Gdańska*

julian.szymanski@eti.pg.gda.pl

*Wydział Fizyki, Astronomii i Informatyki Stosowanej, Uniwersytet
Mikołaja Kopernika w Toruniu*

wduch@is.umk.pl

Wizualizacja struktury Wikipedii do wspomaganie wyszukiwania informacji

1. Wstęp

Graficzna prezentacja jest efektywnym sposobem poprawiania interakcji użytkownika z repozytorium wiedzy. Pozwala ona na przejrzyste przedstawienie złożonych struktur i uchwycenie zależności, które nie są widoczne bezpośrednio. Zastosowanie takiego podejścia w wyszukiwaniu informacji pozwala na prezentację danych na wysokim poziomie abstrakcji przy jednoczesnym określeniu ich kontekstu, co ma bezpośrednie przełożenie na jakość dostępu do informacji.

Istniejące aktualnie wyszukiwarki internetowe wyświetlają rezultaty swojej pracy w formie obszernej listy wyników. Sposób ten jest często wystarczający do odnalezienia specyficznych treści, jednak wykazuje trudności przy zapytaniach wieloznacznych. Nie umożliwia on określenia dziedziny wiedzy, która ma być przeszukana, nie można też zastosować wyszukiwania opartego na podobieństwie do zadanych przykładów. W dużych repozytoriach wiedzy przydatna jest również graficzna wizualizacja wyników wyszukiwania wraz z przejrzystym podziałem na kategorie.

2. Wikipedia jako repozytorium wiedzy

Wikipedia jest obecnie jednym z największych zbiorów wiedzy ludzkiej. Ze względu na swój rozmiar typowe dla encyklopedii wyszukiwanie alfabetyczne lub korzystanie z indeksu nie jest tu wystarczające. Dostęp do informacji zawartych w tak dużej encyklopedii wymaga użycia bardziej efektywnych mechanizmów. Najprostszym rozszerzeniem oferowanym przez Wikipedię jest wyszukiwanie po słowach kluczowych wynajdywanych zarówno w tytule artykułu, jak i w jego treści. Ze względu na wieloznaczności występujące w języku naturalnym podejście to również nie

wystarcza. Dla nagłóweków artykułów kompensowane jest to stronami ujednoznaczniającymi, jakiej dziedziny dotyczy dany artykuł, co rozszerza kontekst poszukiwania. Częstym problemem w wyszukiwaniu informacji jest również sytuacja, kiedy szukający nie potrafi dokładnie określić, czego poszukuje, a jedynie z grubsza możliwe jest określenie interesującego go obszaru. Innym istotnym zagadnieniem jest wyszukiwanie informacji podobnej do znanych treści.

By wspomóc rozwiązanie tych problemów, w Wikipedii budowany jest system kategorii umożliwiający przeglądanie repozytorium z użyciem abstrakcyjnych pojęć, które łączą artykuły w powiązane tematycznie grupy. W celu poprawy przeglądania repozytorium Wikipedii i wyszukiwania w nim informacji zaproponowaliśmy odpowiednie narzędzia.

3. Narzędzia do wizualizacji

3.1 Narzędzie do prezentowania struktury kategorii

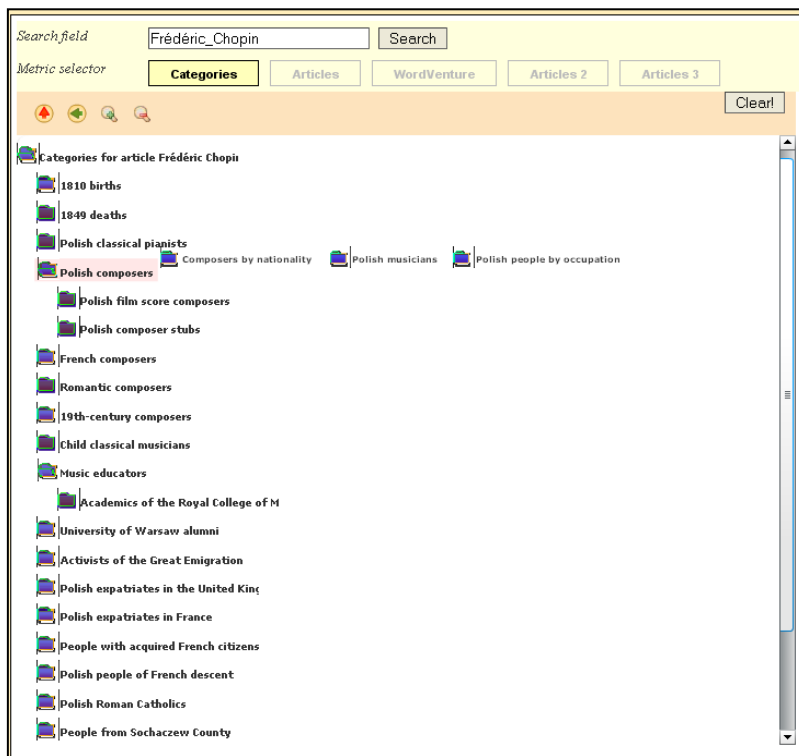
Kategorie Wikipedii tworzą strukturę podobną do hierarchicznej. Ze względu na fakt, że nie jest to idealne drzewo: nie występują w nim cykle i każdy z węzłów podrzędnych ma tylko jeden węzeł nadrzędny, nie można systemu kategorii przeglądać jak prostego katalogu. Konieczne jest również rozwiązanie sytuacji, w których podkategorie mogą należeć do wielu nad-kategorii. Na rysunku 1. przedstawiono graficzną prezentację struktury kategorii opisujących artykuł „Fryderyk Chopin”. Nasz autorski komponent umożliwia prezentację kategorii, do których artykuł przynależy bezpośrednio, jak również, poprzez powiązania z innymi kategoriami, pozwala poruszać się pomiędzy nimi i przeglądać artykuły w nich zawarte.

Komponent osadzony jest jako aplikacja internetowa, która pośredniczy w komunikacji pomiędzy użytkownikiem a serwerami Wikipedii. Stanowi swego rodzaju nakładkę transformującą już istniejące w Wikipedii informacje i prezentującą je użytkownikowi w bardziej przyjazny sposób. Umożliwia poruszanie się po kategoriach poprzez graficzny interfejs tak, że przypomina to nawigowanie po systemie plików i katalogów.

3.2 Graficzna prezentacja podobieństwa artykułów

Wyszukiwanie informacji zbliżonej do zadanej odbywa się w oparciu o określoną miarę podobieństwa. Miara ta może być zbudowana na bardzo wiele sposobów, opisując różne aspekty

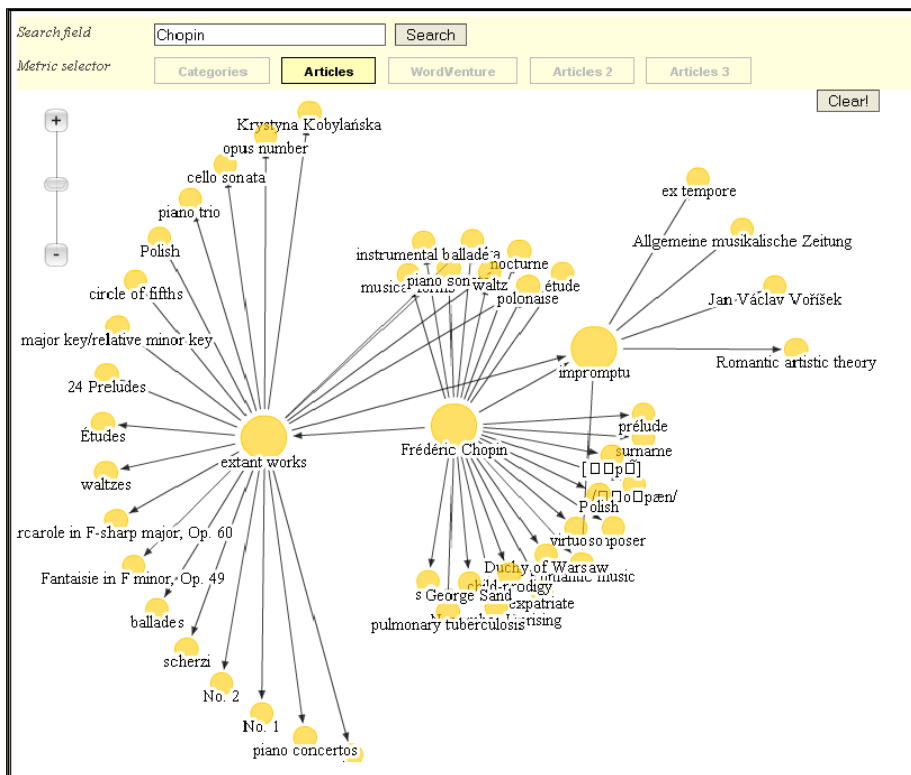
podobieństwa, jakie mogą zachodzić między dokumentami tekstowymi.



Rys. 1. Komponent do przeglądania kategorii Wikipedii.

Do utworzenia jednej z najprostszych miar podobieństwa dla artykułów Wikipedii można użyć linków występujących pomiędzy artykułami. W podejściu tym najbardziej podobnymi do zadanego artykułu są te artykuły, które posiadają referencje w postaci hiperpowiązania. Podobieństwo oparte na powiązaniach może zostać zobrazowane w postaci grafu. Do przedstawienia artykułów Wikipedii wykorzystaliśmy drugi nasz komponent umożliwiający poruszanie się po dużych grafach w interaktywny sposób. Interaktywność realizowana jest tu przez umożliwienie użytkownikowi wskazania węzła, który jest dla niego interesujący, oraz wyświetlenie wokół niego innych, najbardziej podobnych. Miara podobieństwa określona jest tu krawędzią grafu, którego wierzchołki oznaczają artykuły. Ze względu na rozmiar grafu wyświetlany jest tylko jego niewielki fragment. Wskazanie węzła powoduje ustalenie go jako centralnego, a następnie wyświetlenie elementów skojarzonych z nim, które poprzez podobieństwo

określają kontekst. Na rysunku 2. przedstawiono fragment grafu Wikipedii zbudowanego poprzez wzajemne powiązania artykułów oparte na referencjach. W przykładzie centralnym węzłem jest artykuł o Fryderyku Chopinie, natomiast w jego otoczeniu przedstawione zostały artykuły, do których ma on odnośniki.

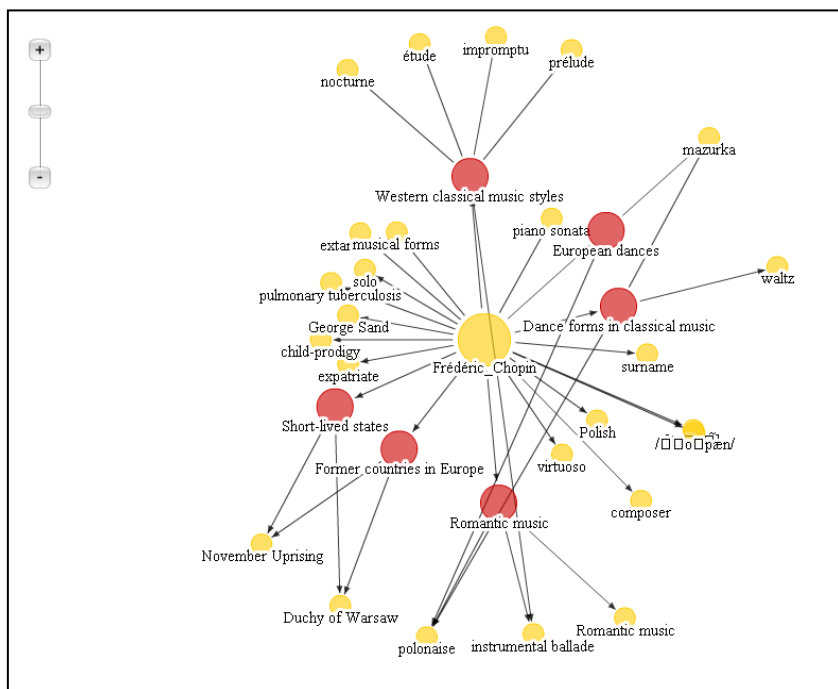


Rys. 2. Wizualizacja struktury powiązań pomiędzy artykułami z użyciem interaktywnego grafu.

W przedstawionej tu wizualizacji referencje między artykułami określają ich podobieństwa. Taką miarę można zbudować w prosty sposób przez wydobywanie z treści strony artykułu znaczników *href*. W przyszłości planujemy rozwinięcie tej metody, konstruując inne miary wykorzystujące własności języka naturalnego, tak by podobieństwo pomiędzy artykułami mogło być określone w sposób semantyczny. Realizacja tego w najprostszej formie odbywać się może poprzez dodanie do krawędzi w grafie typu określającego powiązanie między dwoma węzłami. Taka graficzna prezentacja umożliwi wykorzystanie różnych metryk podobieństwa, co pozwala na przedstawienie artykułów skojarzonych pod różnym kątem.

3.3 Wizualizacja powiązań z użyciem kategorii

W sytuacji gdy artykuł ma wiele referencji (lub jest wiele dokumentów powiązanych z nim inną metryką podobieństwa), wyświetlenie ich wszystkich może spowodować, że wizualizacja będzie mało czytelna. Podejście proponowane w paragrafie 3.2 rozszerzone zostało o powiązanie z systemem kategorii. W wizualizacji przedstawionej na rysunku 3. zaprezentowano jedynie artykuły podobne do zadanego, które mają więcej niż jedno wzajemne odniesienie. Oznaczone są one krawędziami wychodzącymi bezpośrednio z artykułu centralnego. Dodatkowo na wizualizacji tej przedstawiono kolorem czerwonym kategorie, które wiążą inne artykuły. Przyjęto, że wyświetlone zostają tylko kategorie z artykułami, do których występują odnośniki z artykułu centralnego. W celu ograniczenia liczby kategorii i odrzucenia artykułów mniej istotnych wyświetlane są tylko te, które mają więcej niż jeden artykuł, do którego jest referencja z artykułu centralnego.

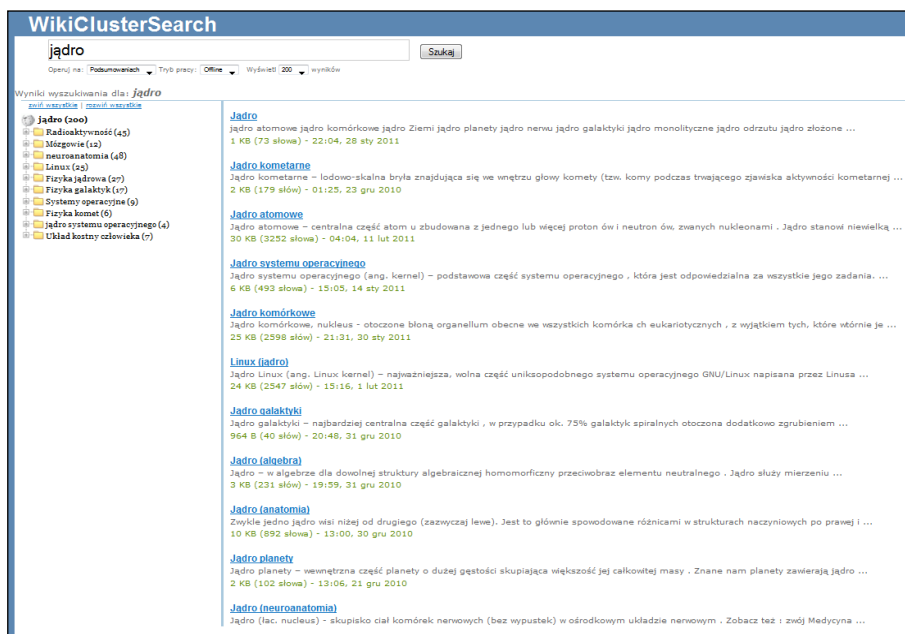


Rys. 3. Prezentacja graficzna powiązań między artykułami wykorzystująca informacje kategoriaalne.

3.4 Wyszukiwanie przez grupowanie

Przedstawione powyżej sposoby wizualizacji mogą być użyteczne w sytuacji, gdy użytkownik do interakcji z repozytorium wiedzy wykorzystuje jedynie wskazywanie myszą. Wizualizacja taka pozwala na swobodne poruszanie się po repozytorium i przeglądanie artykułów skojarzonych z zadaniem wedle określonej miary podobieństwa.

W ramach naszych prac badawczych rozwijamy również metody dostępu do informacji rozszerzające typowe wyszukiwanie oparte na słowach kluczowych. W tradycyjnym podejściu użytkownik zadaje słowa kluczowe, które zostają wyszukane w repozytorium, a jako rezultat zwrócona zostaje lista artykułów zawierających zadane słowa. Jedną z propozycji ulepszenia takiego podejścia jest uporządkowanie wyników według określonej miary. To proste rozszerzenie stało się fundamentem wyszukiwarki Google, która zwracane użytkownikowi rezultaty porządkuje według miary jakości oceny źródła, w którym one wystąpiły¹.



Rys. 4. Budowanie grup podobieństw dla artykułów zawierających przykładowe słowo „jądro”

¹ S. Brin, L. Page, *The anatomy of a large-scale hypertextual Web search engine*, „Computer networks and ISDN systems” 1998, no. 30, s. 107–117.

Inną możliwością jest zamiana ciągłych rezultatów wyszukiwania na strukturę grup, które wykazują pewne podobieństwo. W procesie tym wykorzystywane są metody uczenia nienadzorowanego, czyli klasteryzacji², umożliwiającej rozpoznanie w zbiorze elementów grup najbardziej podobnych. Zastosowanie tego podejścia zaprezentowano na rysunku 4. Typowe wyszukiwanie oparte na słowach kluczowych zwraca listę ciągłych rezultatów, co przedstawia prawy panel. Z lewej strony zbudowane są grupy opisujące pewne koncepcyjne podobieństwo artykułów zawierających zadane słowo. Grupy te zorganizowane zostały w postaci hierarchii kategorii, które pozwalają na przeglądanie przez ich pryzmat zbioru dokumentów wyznaczonych słowem kluczowym. Na rysunku 4. przedstawiono przykład zorganizowania stron zawierających wieloznaczne słowo „jądro”, dla których zbudowane zostały grupy określające różne dziedziny, w których to pojęcie może występować.

4. Podsumowanie i dalsze kierunki rozwoju

W artykule przedstawiono trzy podejścia do graficznej prezentacji Wikipedii umożliwiające nawigację po tym repozytorium wiedzy z użyciem interaktywnych komponentów. Przedstawione zostało również podejście wykorzystujące metody uczenia maszynowego, pozwalające w automatyczny sposób organizować dokumenty w hierarchie tematyczne. Przedstawione w tym artykule aplikacje dostępne są na stronie projektu pod adresem <http://sw.n.eti.pg.gda.pl>.

Zaprezentowane metody stanowią w chwili obecnej załączek architektury systemu, który cały czas jest rozwijany. Metody, które w tej chwili wykorzystujemy, bazują na statycznych metrykach podobieństwa. Planujemy rozwinąć je w kierunku metod umożliwiających definiowanie użytkownikowi, jakiego rodzaju podobieństwa go interesują, co pozwoli w różnorodny sposób organizować i przeszukiwać repozytorium wiedzy³.

Planujemy również wykorzystać bardziej zaawansowane metody graficznego przedstawiania danych. Do prezentacji większej liczby elementów chcemy użyć hierarchicznych map

² R. Xu, D. C. Wunsch, *Clustering*, Wiley-IEEE Press 2009.

³ J. Szymanski, W. Duch, *Dynamic Semantic Visual Information Management*, w: *Series of Information and Management Sciences, California Polytechnic State University, 9th Int Conf on Information and Management Sciences (IMS 2010)*, s. 130–113.

samoorganizujących⁴. Podejście oparte na mapach Kohonena⁵ pozwoli na prezentacje topologicznego sąsiedztwa obiektów występujących w repozytorium. Umożliwi to przedstawienie złożonych struktur koncepcyjnych, co skutkować będzie szybszym dostępem do treści zgromadzonych w repozytorium.

⁴ M. Dittenbach, D. Merkl, A. Rauber, *The growing hierarchical self-organizing map*, w: *Proceedings of the IEEE-INNS-ENNS International Joint Conference on Neural Networks*, 2000, s. 15–19.

⁵ T. Kohonen, *The self-organizing map*, „*Proceedings of the IEEE*” 1990, no. 78 (9), s. 1464–1480.

PIOTR KOPSZAK

Muzeum Narodowe w Warszawie
kopszak@gmail.com

Sztuka w Warszawie w latach 1901–1920 – szkic „mapy topik”

Początek XX wieku był w Warszawie momentem intensywnego rozwoju życia artystycznego. Powstawały nowe instytucje, rozwijał się handel dziełami sztuki, organizowane były liczne wystawy. Warszawa przyciągała artystów, z których najważniejszą postacią był litewski kompozytor i malarz Mikołaj Konstanty Čiurlionis. Zapisanie i powiązanie ze sobą tak różnorodnych zjawisk jest poważnym wyzwaniem.

Dlaczego szkic mapy topik? Wydaje się, że model, czy wręcz paradygmat, jaki proponuje standard *Topic Maps*, jest jednym z najlepszych rozwiązań w dziedzinie tworzenia dokumentów cyfrowych, jakie nauka o przetwarzaniu informacji ma do zaoferowania humanistom, zwłaszcza jeśli chodzi o tworzenie połączonych ze sobą informacji, czyli tego, co w kontekście Sieci Semantycznej określa się jako „Linked Data”. Taka „gra szklanych paciorków”, by użyć określenia Hermana Hessego, stanowi istotę wysiłku humanisty, niezależnie od tego, czy łączy on ze sobą świat gotyckich katedr i średniowieczną scholastykę, czy strzępy informacji o dziełach zapomnianych artystów. Moim zamiarem jest możliwie pełne zestawienie informacji o artystach i ich dziełach ze wzmiankami w prasie i katalogach wystaw.

Przyjmuję, że *Topika* jest rodzaju żeńskiego¹. Zdarza się jednak używanie rodzaju męskiego, należy więc zaznaczyć, że mapy topik i mapy topików to jedno i to samo, niezależnie od formy gramatycznej. Czas pokaże, która wersja zwycięży. Ostrożni mogą je nazywać z angielska *Topic Maps*. *Topiki* występujące w *mapach topik* mają nieco szersze znaczenie, niż u Arystotelesa, gdzie oznaczały *loci communes* – ogólne zagadnienia, które orator mógł podnosić w odniesieniu do różnych tematów. W *mapach topik* oznaczają one wszystko, o czym można cokolwiek powiedzieć,

¹ Por.: Arystoteles, *Topiki*; *O dowodach sofistycznych*; przeł., wstępem i komentarzem opatrzył K. Leśniak, Warszawa 1978.

i bliższe są platońskim formom². Bliższe Arystotelesowskiemu rozumieniu są natomiast *typy topik*, o których za chwilę.

Nikomu, kto zajmuje się historią życia artystycznego, nie trzeba tłumaczyć, jak ogromne znaczenie w pracach łączących badania nad chronologią życia artystycznego, biografiami artystów, krytyką artystyczną, historią kolekcji i *last but not least* samymi dziełami sztuki, ma dobry indeks. I jak rzadko indeksy, na których sumienne przygotowanie na ogół brakuje czasu, spełniają oczekiwania badaczy. Wydaje się, że *mapy topik* stanowią ostateczne rozwiązanie tego problemu. Koncepcja *Topic Maps* ma swoje źródło w konkretnej sytuacji. W 1991 roku grupa dystrybutorów systemu UNIX usiłowała połączyć indeksy dokumentacji systemu z indeksami podręczników wydawanych przez wydawnictwo O'Reilly. Przy objętości dokumentacji liczonej w dziesiątkach tysięcy stron tradycyjne metody nie mogły wchodzić w grę³. XML-owe *mapy topik* okazały się rozwiązaniem na tyle skutecznym, że w 1999 roku stały się standardem ISO 13250 (w niniejszym artykule omówiona została właśnie ta wersja, choć są dostępne już kolejne). Dzięki temu, że można je zapisywać w xml-u, generowanie z nich stron www czy dokumentów przeznaczonych do druku, przy pomocy ogólnie dostępnych narzędzi nie nastęrcza problemów. Inną istotną zaletą jest możliwość modyfikowania definiowanej przez nie ontologii „w locie”. Kolejną – łatwość łączenia ze sobą różnych map topik, przy użyciu jednej tylko instrukcji „merge”.

Należy podkreślić, że *mapy topik* nie są językiem programowania. Nie mają też jednego kanonicznego sposobu zapisu. Są przede wszystkim modelem, który może być zapisywany na różne sposoby. Ze względu na ramy czasowe tej prezentacji ograniczę się tylko do przykładów zapisanych w xml-u. Pierwszą ważną cechą *map topik* jest to, że w ich konceptualnym modelu wszystko jest *topiką*. *Topika* jest „odwzorowaniem” tematu (*subject*), to znaczy tego wszystkiego, o czym można cokolwiek powiedzieć. Drugą, równie ważną – że pomiędzy *topikami* istnieją relacje, które same też są *topikami*⁴.

² J. Park, S. Hunting, *XML topic maps: creating and using topic maps for the Web*, Addison-Wesley 2003, s. 42.

³ J. Park, S. Hunting, *XML topic maps...*, op. cit., s. 37.

⁴ Zważywszy, że w dotychczasowej części rozważań pojęcia: *mapy topic i topiki* pobieżnie zdefiniowano, w dalszej części tekstu zapis tych pojęć i ich pochodnych nie będzie wyróżniany kursywą ani innymi graficznymi wyróżnikami.

Proponowany model powinien opisywać relacje, jakie istnieją pomiędzy artystami, ich dziełami, instytucjami życia artystycznego i recenzjami oraz innymi świadectwami odbioru ich twórczości. Przedstawiciel każdej z tych ról jest reprezentowany przez topikę opisującą przyjętą ontologię. Takie topiki stanowią typy topik odnoszących się już do konkretnych danych. Najprostsza definicja topiki musi zawierać przynajmniej element „baseName”:

```
<topic id="artist">
  <baseName>
    <baseNameString>Artist</baseNameString>
  </baseName>
</topic>
<topic id="artgallery">
  <baseName>
    <baseNameString>Art Gallery</baseNameString>
  </baseName>
</topic>
<topic id="picture">
  <baseName>
    <baseNameString>Picture</baseNameString>
  </baseName>
</topic>
<topic id="article">
  <baseName>
    <baseNameString>Article</baseNameString>
  </baseName>
</topic>
<topic id="book">
  <baseName>
    <baseNameString>Book</baseNameString>
  </baseName>
</topic>
<topic id="exhib">
  <baseName>
    <baseNameString>Exhibition</baseNameString>
  </baseName>
</topic>
```

Dzięki zdefiniowaniu typów topik, możemy klasyfikować omawiane tematy jako instancje wspomnianych typów. Służy do

tego element „instanceOf”. W poniższym przykładzie zapisujemy informację, że Stanisław Wyspiański jest instancją typu „Artist”.

```
<topic id="wyspianski">
  <instanceOf>
    <topicRef xlink:href="#artist"/>
  </instanceOf>
  <baseName><baseNameString>
    Stanisław Wyspiański
  </baseNameString></baseName>
</topic>
```

Zaś szkic fresku jego autorstwa może być uznany za instancję typu „picture”:

```
<topic id="sty-franciszek">
  <instanceOf>
    <topicRef xlink:href="#picture"/>
  </instanceOf>
  <baseName><baseNameString>
    Świąty Franciszek (karton do witraża w kościele Franciszkanów)
  </baseNameString></baseName>
</topic>
```

Podobnie jak obraz:

```
<topic id="zona">
  <instanceOf>
    <topicRef xlink:href="#picture"/>
  </instanceOf>
  <baseName><baseNameString>
    Portret żony w serdaku (Portret żony w stroju krakowskim, Portret
    żony), 1902, nr inw. 210851 MNW
  </baseNameString></baseName>
</topic>
```

Topika odnosząca się do katalogu monograficznego

```
<topic id="charazinska">
  <baseName><baseNameString>
    Elżbieta Charazińska (red.), Jak meteor... Stanisław Wyspiański
    (1869-1907). Artyście w setną rocznicę śmierci. Katalog wystawy
    dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie. Muzeum
    Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.
  </baseNameString></baseName>
</topic>
```

Wśród relacji, jakie mogą istnieć pomiędzy instancjami wyżej wymienionych typów topik, można wymienić: „painted by”, która będzie wykorzystana do określenia autorstwa dzieła, „mentioned by” – zapisze fakt wymienienia dzieła w tekście literackim, „organized” – połączy wystawę z instytucją, która ją zorganizowała, „exhibited in” – posłuży do zapisania faktu wystawienia dzieła na wystawie.

```
<topic id="paintedby">
  <baseName><baseNameString>
    painted by
  </baseNameString></baseName>
</topic>
<topic id="mentionedby">
  <baseName><baseNameString>
    mentioned by
  </baseNameString></baseName>
</topic>
<topic id="organized">
  <baseName><baseNameString>
    organized
  </baseNameString></baseName>
</topic>
<topic id="exhibitedin">
  <baseName><baseNameString>
    exhibited in
  </baseNameString></baseName>
</topic>
```

Łączenie ze sobą danych dotyczących różnych tematów polega na tworzeniu asocjacji (*associations*) pomiędzy topikami, zawierających odnośniki do nich w elementach „member” i „instanceOf”. Na przykład, informacja o tym, że konkretne dzieło jest namalowane przez konkretnego artystę, może zostać wyrażona w poniższej asocjacji, która łączy topiki „Stanisław Wyspiański” i „Święty Franciszek (karton do witraża w kościele Franciszkanów)” relacją „painted by”.

```
<association>
  <instanceOf>
    <topicRef xlink:href="#paintedby"/>
  </instanceOf>
```

```

<member>
  <topicRef xlink:href="#sty-franciszek"/>
</member>
<member>
  <topicRef xlink:href="#wyspianski"/>
</member>
</association>

```

Mapy topik korzystają tu z xml-owej konstrukcji „xlink”, w której znajduje się atrybut „id” topiki wymienianej w asocjacji. Na tej samej zasadzie można łączyć dowolnymi relacjami dowolne topiki. Mapy topik nie stawiają ograniczeń wyobraźni autorów i stanowią niezwykle pomocne narzędzie w porządkowaniu struktury zapisywanych informacji – a relacje, jakie można określić w przypadku dzieł sztuki, bywają skomplikowane.

W proponowanym tutaj zarysie koncepcji mapy topik poświęconej sztuce relacjami połączone byłyby także instytucje artystyczne, relacje prasowe i wzmianki w katalogach. Asocjacje takie mogłyby wyglądać następująco:

```

<association>
  <instanceOf>
    <topicRef xlink:href="#contains"/>
  </instanceOf>
  <member>
    <topicRef xlink:href="#charazinska"/>
  </member>
  <member>
    <topicRef xlink:href="#zona"/>
  </member>

```

W powyższym przykładzie zostało zapisane powiązanie *Portretu żony w serdaku* Stanisława Wyspiańskiego z katalogiem jego wystawy autorstwa Elżbiety Charazińskiej. W podobny sposób relacjami połączone zostałyby topiki wystaw, recenzji, artystów, autorów i instytucji artystycznych.

Dla jasności pominąłem omówienie innych elementów, które znalazłyby zastosowanie w ostatecznej wersji mapy topik, przede wszystkim elementu „role” – pozwalającego określić, jaką rolę pełnią elementy w asocjacji, oraz „scope”. Nie wspominałem o reifikacji, podstawowym mechanizmie umożliwiającym zapisywanie informacji o topikach i wielu innych sprawach, na przykład

kwestii powiązania mapy topik z istniejącymi ontologiami. Mimo przyjętych ograniczeń, przedstawiony powyżej zarys mapy topik zapisany w formacie xml jest mało czytelny i nawigacja w nim sprawia poważne trudności. Rozwiązaniem jest używanie narzędzi do wizualizacji map topik. Jednym z nich jest Vizigator firmy Ontopia, który generuje interaktywny animowany schemat mapy, pozwalający na eksplorowanie topik i ich powiązań. W takim schemacie można przechodzić od topiki do topiki klikając na nie, dodatkowe informacje są wyświetlane także po naprowadzeniu kursora na linię oznaczającą relacje. Co więcej, schemat jest animowany, co pozwala na „wyciąganie” interesujących topik z gąszczu innych, dla lepszego ich obejrzenia. Pozwala on także na przejście do edytora topik z poziomu interesującej nas topiki i jego interaktywne modyfikowanie.

MARTA OSEKA, AGNIESZKA SZÓSTEK

Laboratorium Interaktywnych Technologii
Ośrodek Przetwarzania Informacji, Warszawa
marta.oseka@opi.org.pl, agnieszka.szostek@opi.org.pl

Jak odkrywać różnorodność w danych statystycznych? Analiza danych o nauce polskiej przy użyciu interaktywnych technik wizualizacyjnych

Oskar Wilde powiedział: „Są kłamstwa, wielkie kłamstwa i statystyki”. Miał rację w tym, że dane statystyczne, tradycyjnie przedstawiane w formie uśrednionego wyniku statystycznego, mają tendencję do ukrywania informacji, które mogłyby stać się podstawą do głębszego zrozumienia zachodzących zmian, np. w różnych aspektach rozwoju kraju, które są zaszyte w danym zbiorze. Chcąc rozwiązać ten problem, w ostatnich latach zaczęto poszukiwać metod przetwarzania danych, które pozwalałyby na to, aby informacja zaszyta w statystykach była bardziej czytelna i osiągalna dla każdego użytkownika.

Obecnie powstające narzędzia do analizy danych pozwalają równocześnie analizować wiele zmiennych oraz dodatkowo uszczegółowić je, przypisując im wartości tekstowe zrozumiałe i czytelne również dla osoby bez wykształcenia statystycznego. Interaktywne metody wizualizacji łączą w sobie standardowy sposób prezentacji danych liczbowych za pomocą prostych wykresów wraz z interaktywnym interfejsem użytkownika¹, który umożliwia intuicyjną eksplorację analizowanych danych z różnych perspektyw.

Cechą interaktywnych wizualizacji prezentowanych w niniejszym artykule jest wskazanie możliwości przeprowadzenia wieloczynnikowych analiz, uwzględniając przy tym wpływ czasu na zachodzące zmiany w analizowanych danych. Analiza wyników zaprezentowana jest w postaci animacji, którą można w dowolnym momencie zatrzymać, samodzielnie sterować oraz modyfikować skalę i typ wizualizacji w trakcie przeglądania. Taka prezentacja danych liczbowych daje możliwość zobaczenia różnych aspektów

¹ D. A. Keim, *Information Visualization and Visual Data Mining*, „IEEE transactions on visualization and computer graphics” 2002, 7 (1), s. 100–107.

analizowanych informacji, natomiast prostota samej wizualizacji pozawala użytkownikowi szybko i w prawidłowy sposób zinterpretować dane widoczne na wykresie.

Jednym z tego typu narzędzi jest Gapminder² (www.gapminder.org). Początkowo Gapminder funkcjonował pod nazwą Trendalyzer i był dostępny w serwisie Gapminder Word, który został założony przez rodziną fundację szwedzkiego profesora zdrowia międzynarodowego w Instytucie Karolinska – Hansa Roslinga, który studiował statystykę, medycynę i zdrowie publiczne³. Profesor Rosling postawił sobie za cel, aby ogólnodostępne dane statystyczne można było przedstawić w sposób, który odzwierciedlałby obraz świata opartego na faktach. W założeniu Gapminder miał za zadanie wypełnić lukę między zwykłymi ludźmi a ogromem informacji, do których dostęp był do tej pory utrudniony. Stąd też nazwa serwisu: „Mind the gap”, czyli „uwaga na szczelinę”, (...)⁴.

Produkt prof. Roslinga został szybko zauważony i doceniony na rynku. W 2007 roku Google nabył Trendalyzera, a w 2008 upublicznił produkt, jako gadżet „wykres ruchomy”, natomiast w 2009 – jako Public Data Explorer, dzięki czemu dziś z tego narzędzia może korzystać każdy.

Prezentacja narzędzia i opis problemu badawczego

Dynamiczna analiza danych statystycznych przedstawiona w niniejszym artykule dotyczy sektora nauki w Polsce, który stanowi kluczowy obszar dla rozwoju naszego kraju. Szkolnictwo wyższe w Polsce uważane jest za jeden z najbardziej dynamicznie rozwijających się obszarów życia społecznego, który w ciągu ostatnich lat przeszedł gwałtowne zmiany ilościowe i jakościowe. W 2009 roku w Polsce działało 458 uczelni: 132 publicznych i 326 niepublicznych, kształciło się prawie 2 miliony studentów, co daje Polsce jeden z najwyższych na świecie wskaźników skolaryzacji⁵

² S. Few, P. Edge, *What Ordinary People Need Most from Information Visualization Today*, „Visual Business Intelligence Newsletter” August 2008.

³ G. Robertson, R. Fernandez, D. Fisher, B. Lee, J. Stasko, *Effectiveness of Animation in Trend Visualization*, „IEEE transactions on visualization and computer graphics” 2008, 14 (6), s.1325–1332.

⁴ E. Kozieł, <http://openzone.pl/news/gapminder-statystyki-moga-byc-ciekawe,4549>, 19.01.2011.

⁵ Odsetek osób uczących się obliczany w stosunku do liczby ludności w określonym przedziale wiekowym.

oraz największą liczbę instytucji szkolnictwa wyższego w Europie⁶. Niestety nakłady na szkolnictwo wyższe w ostatnich latach pozostawały na poziomie prawie czterokrotnie niższym niż w wiodących krajach europejskich⁷. Analizując wielkość środków finansowych przyznawanych z budżetu państwa dla uczelni wyższych, największe znaczenie do roku 2010 stanowiły dotacje na działalność statutową⁸. Z tych środków uczelnie finansowały:

- podstawową działalność statutową jednostki naukowej,
- badania własne uczelni,
- utrzymanie specjalnego urządzenia badawczego w jednostce naukowej,
- badania wspólne sieci naukowej⁹.

Podziału dotacji między uczelnie dokonywało się na podstawie siedmiu kryteriów:

- wysokości dotacji z bieżącego roku;
- liczby studentów i doktorantów;
- liczebności kadry akademickiej;
- proporcji liczebności kadry i liczby studentów;
- liczby prowadzonych projektów badawczych;
- uprawnień do nadawania stopni naukowych;
- intensywności wymiany zagranicznej¹⁰.

Z dniem 1 października 2010 wprowadzono w życie nowy system nauki, który powstał pod hasłem „Budujemy na Wiedzy – Reforma Nauki dla Rozwoju Polski”. Nowa reforma dotyczy między innymi sfery finansowania szkolnictwa wyższego, która ściśle uzależniona będzie od efektywności i jakości prowadzonych prac na danej uczelni. Taki system nauki wprowadza nowe kryteria podziału środków statutowych poprzez uwzględnienie czynników

⁶ E. Kozieł, <http://openzone.pl/news/gapminder-statystyki-moga-byc-ciekawe,4549>, 19.01.2011.

⁷ Ibidem.

⁸ Ernst & Young Business Advisory, Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, *Diagnoza stanu szkolnictwa wyższego w Polsce. Organizacyjna i merytoryczna koordynacja procesu opracowania projektów sektorowej strategii rozwoju szkolnictwa wyższego do roku 2020, ze szczególnym uwzględnieniem okresu do 2015 roku*, listopad 2009, s. 57.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem, s. 58.

jakościowych, które w poprzednim systemie były praktycznie pominięte. Zmiany te mogą spowodować, że finansowanie szkolnictwa wyższego w przyszłości może ulec znacznym zmianom, zarówno w kierunku zmian ogólnego trendu w finansowaniu, jak i skuteczności uczelni w aplikowaniu po dotacje.

W tym kontekście przeprowadzona została analiza uprzednio funkcjonującego systemu finansowania nauki w Polsce. Celem analizy była ocena trendów występujących w finansowaniu działalności statutowej uczelni wyższych w Polsce w latach 2007–2010. Analiza dotyczyła:

- wskazania trendów w przyznawaniu dotacji z budżetu państwa na działalność statutową szkolnictwa wyższego tuż przed wprowadzeniem nowej reformy do systemu finansowania nauki polskiej;
- wytypowania uczelni, które otrzymują największe dotacje na działalność statutową;
- sprawdzenia istnienia korelacji między ogólnym trendem w finansowaniu a finansowaniem określonych typów uczelni;
- badania skuteczności uczelni w aplikowaniu po dotacje statutowe;
- wskazania typów uczelni najbardziej skutecznych w aplikowaniu po dotacje na działalność statutową.

Analizowane dane są w posiadaniu Ośrodka Przetwarzania Informacji, w systemie OSF¹¹ i obejmują one:

- typ uczelni; analizowane typy uczelni to: akademie medyczne, akademie wychowania fizycznego, niepaństwowe szkoły wyższe, politechniki, szkoły wojskowe, szkoły artystyczne, szkoły ekonomiczne, szkoły morskie, szkoły MSWiA, szkoły pedagogiczne, szkoły rolnicze, szkoły teologiczne i uniwersytety;
- kwota wnioskowana na działalność statutową na okres jednego roku;
- kwota przyznana na działalność statutową na okres jednego roku;
- lata finansowania;
- skuteczność w otrzymywaniu dotacji.

¹¹ System OSF służy do rejestrowania i obsługi wniosków o finansowanie nauki, wpływających do Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Rady Nauki.

Na podstawie powyższych danych została sporządzona charakterystyka dotycząca wielkości przyznawanych dotacji na działalność statutową dla uczelni wyższych wraz z oceną typów uczelni otrzymujących największe dotacje w ostatnich latach panowania starego systemu finansowania nauki. Dane liczbowe zostały zwizualizowane i przeanalizowane za pomocą narzędzia Gapminder, gdzie na wykresie 1. zilustrowano wielkość otrzymanego finansowania przez dany typ uczelni w 2007 roku. Poprzez oznaczenia o kształcie bąbla przedstawiony jest dany typ uczelni. Wielkość każdego bąbla informuje o przyznanej wielkości dotacji, natomiast kolor oznacza skuteczność danego typu uczelni w aplikowaniu po środki statutowe. Im kolor jest cieplejszy, tym większa była skuteczność w aplikowaniu o środki statutowe. Wartość liczbową przedstawiającą skuteczność wyrażana jest poprzez stosunek wielkości kwoty wnioskowanej do kwoty otrzymanej. Dynamiczną zmienną wykresu są dane dotyczące uprzednio zdefiniowanego przedziału czasowego, który pozwala pokazać trendy związane z finansowaniem działalności statutowej.

Gapminder pozwala uwidocznic zmiany zachodzące w zmiennej na osi x (kwota wnioskowana przez dany typ uczelni) i y (kwota przyznana), uwzględniając przy tym kolejne zmienne, w tym przypadku zmienną informującą o skuteczności. Wizualizacja za pomocą Gapmindera umożliwiła stworzenie animacji przedstawiającej zmiany w stanie kilku zmiennych zachodzących w jednym czasie. Kolejne wykresy (2., 3., 4.) prezentują zapisy obrazu z animacji z okresu czterech lat. Zaznaczone ścieżki bąbli oznaczają wielkość otrzymanego finansowania przez dany typ uczelni w konkretnym roku. W ten sposób możliwe jest zilustrowanie trendów dla poszczególnych typów uczelni. Po uruchomieniu animacji, dane na wykresie płynnie poruszają się po swoich torach i wyznaczają trendy zarówno dla danego typu uczelni, jak i trendy ogólne w finansowaniu oraz w skuteczności poszczególnych typów uczelni w aplikowaniu po dotacje.

Wizualizacja za pomocą Gapmindera umożliwia również dodatkowe sposoby dynamicznej prezentacji danych statystycznych. Oprócz wykresu bąbelkowego, dane można zwizualizować w formie wykresów liniowych (zobacz: wykres 5.) i słupkowych (zobacz: wykres 6.), dzięki którym można łatwiej i jednocześnie dogłębniej przeanalizować dostępne dane.

W przeprowadzonej analizie, na wykresie liniowym (wykres 5.) w najprostszy sposób zwizualizowane są dane zbiorcze z całego analizowanego okresu czasu, przedstawiające ogólny trend w finansowaniu uczelni wyższych oraz trend oceniający skuteczność tych uczelni w aplikowaniu po fundusze. Widoczna jest tendencja spadkowa linii, natomiast kolorystyka linii informuje o zmniejszającej się skuteczności.

Analiza danych przedstawiona na powyższych wykresach pozwala wyciągnąć następujące wnioski:

- ogólny trend w finansowaniu działalności statutowej w analizowanym okresie czasu jest malejący, pomimo niewielkiego wzrostu w 2009 roku;
- typ uczelni, który otrzymuje najwyższe dofinansowanie, to politechniki;
- pomimo tego, że uczelnie wnioskuje w kolejnych latach po coraz większe kwoty, otrzymują coraz mniej;
- istnieje korelacja pomiędzy trendem w finansowaniu poszczególnych typów uczelni a ogólnym trendem w finansowaniu szkolnictwa wyższego;
- skuteczność uczelni w aplikowaniu po dotacje jest coraz słabsza, o czym świadczy kolorystyka bąbli przechodząca od kolorów ciepłych (duża skuteczność) do zimnych (mała skuteczność);
- najskuteczniejszy typ uczelni w aplikowaniu po dotacje to akademie medyczne. Ich skuteczność w 2007 utrzymywała się na poziomie 87%, natomiast w roku 2010 wynosiła jedynie 44%. W przypadku politechnik, które otrzymywały najwięcej środków, skuteczność ich w 2010 roku była na poziomie 31%, czyli prawie dwukrotnie niższa niż w roku 2007;
- wraz ze zmniejszającą się kwotą przyznawanych dotacji dla uczelni, zmniejszała się ich skuteczność w aplikowaniu po środki na działalność statutową.

Podsumowanie

Interaktywne techniki wizualizacji danych statystycznych radykalnie zmieniają sposób prezentowania informacji. Różne sposoby wizualizacji, dynamiczna analiza kilku zmiennych oraz atrakcyjna forma prezentowania danych w postaci wykresów ruchomych sprawiają, że analiza statystyczna staje się bardziej

czytelna i interpretowalna dla wszystkich. Celem powyżej opisanego badania była prezentacja możliwości narzędzia Gapminder na bazie analizy wielkości i przyznawanych dotacji na działalność statutową dla uczelni wyższych w latach 2007–2010. Wyniki analizy zobrazowały panujące trendy w starym systemie finansowania, w którym to system oceny wykorzystywany przy podziale środków był praktycznie pozbawiony elementów jakościowej oceny pracy uczelni. Uważa się, że dotacje w systemie panującym do 2010 roku przyznawane były w sposób konserwatywny i nie wymuszały podwyższenia jakości oraz efektywności działania uczelni. Co więcej, z upływem czasu i ze zmniejszającą się kwotą przyznawanych dotacji, zaobserwowana została znacznie zmniejszająca się skuteczność wszystkich typów uczelni w aplikowaniu po środki na działalność statutową.

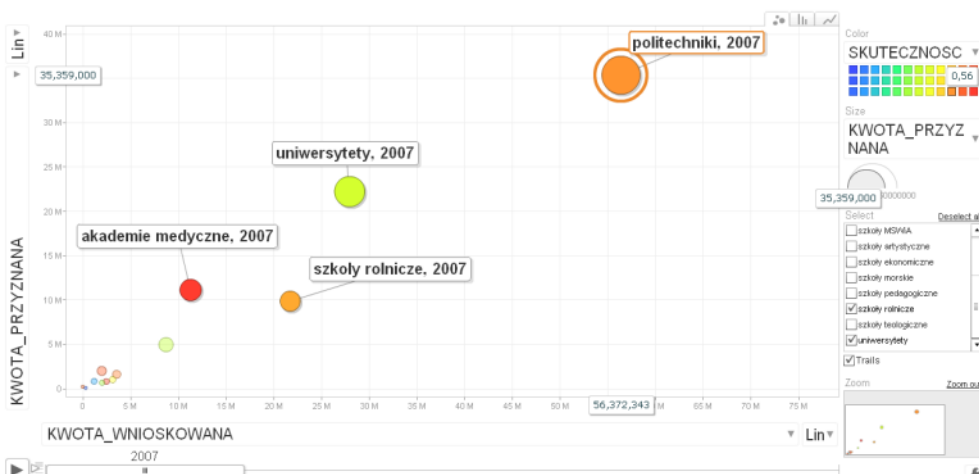
Nowa reforma systemu nauki polskiej dotycząca finansowania szkolnictwa wyższego kładzie duży nacisk na ścisłe powiązanie finansowania uczelni z efektem ich pracy naukowej. Stworzony został ku temu specjalny „fundusz projakościowy”, przeznaczony przede wszystkim na finansowanie jednostek organizacyjnych szkolnictwa wyższego o najwyższej jakości. Przewiduje się, że zmiany w szkolnictwie wyższym w postaci „funduszu projakościowego” spowodują coroczny wzrost kwoty finansowania szkolnictwa wyższego, a w 2011 r. przewiduje się już wzrost realny dotacji stacjonarnej (po uwzględnieniu czynnika inflacji) o nie mniej niż o 2,5% (przy założeniu ponad 2,5% wzrostu PKB w 2011 r.)¹². Oczekuje się, że nowy system finansowania szkolnictwa wyższego oddziaływać będzie motywacyjnie na poprawę jakości kształcenia, większe zaangażowanie pracowników akademickich w badania naukowe i dydaktykę oraz większe zaangażowanie studentów i doktorantów w uzyskiwanie najwyższych osiągnięć podczas studiów.

Nowa reforma nauki, w której główny nacisk kładziony będzie na jakość, może spowodować, że trendy w finansowaniu szkolnictwa wyższego już w najbliższych latach mogą znacznie różnić się od przedstawionych wyników. Powyżej opisana analiza stanowi punkt wyjścia do przyszłych analiz dotyczących finansowania działalności statutowej uczelni wyższych w Polsce po wprowadzonych zmianach systemowych w 2010 roku oraz oceny relatywnej skuteczności nowego systemu w porównaniu ze starym.

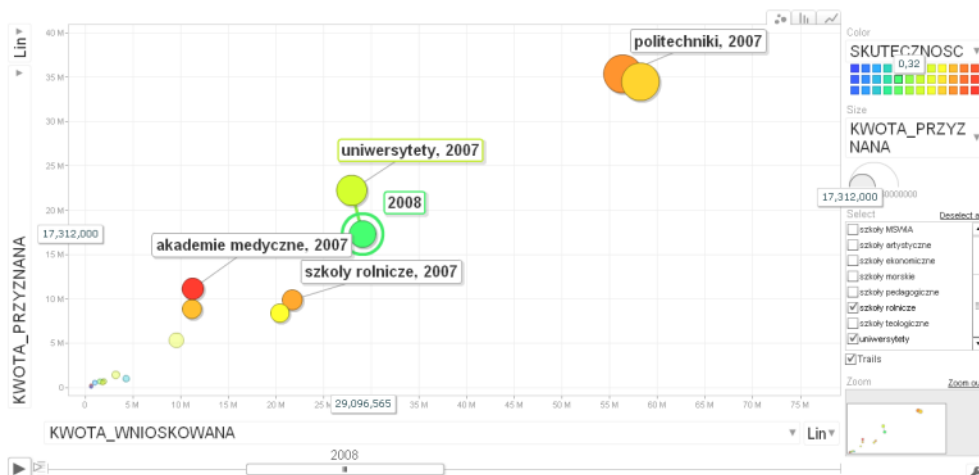
¹² MNiSW, *Założenia do nowelizacji ustawy*, op. cit., s. 22.

Literatura:

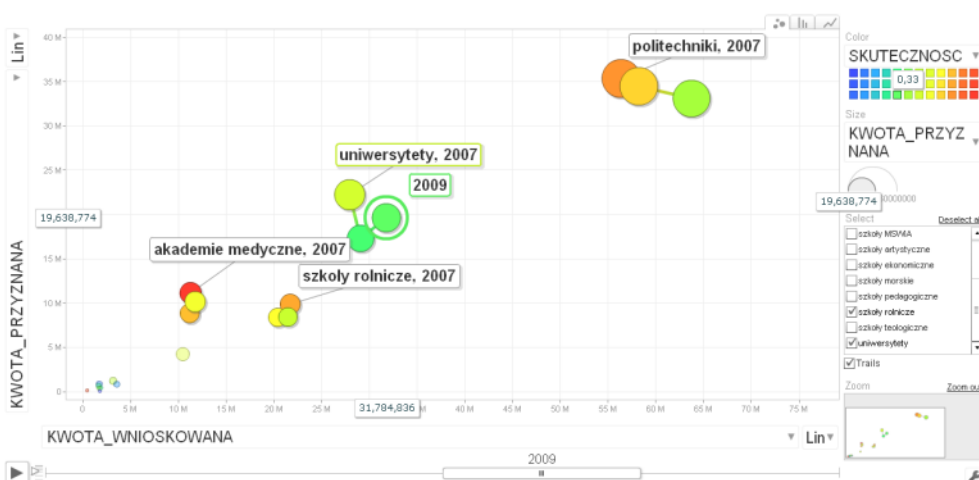
- S. Few, P. Edge, *What Ordinary People Need Most from Information Visualization Today*, „Visual Business Intelligence Newsletter” August 2008.
- D. A. Keim, *Information Visualization and Visual Data Mining*, „IEEE transactions on visualization and computer graphics” 2002, 7 (1),.
- E. Koziół, <http://openzone.pl/news/gapminder-statystyki-moga-by-ciekawe,4549>, 19.01.2011.
- MNiSW, *Założenia do nowelizacji ustawy – Prawo o szkolnictwie wyższym oraz ustawy o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki*, Warszawa 2009.
- G. Robertson, R. Fernandez, D. Fisher, B. Lee, J. Stasko, *Effectiveness of Animation in Trend Visualization*, „IEEE transactions on visualization and computer graphics” 2008, 14 (6).
- Ernst & Young Business Advisory, Instytut Badań nad Gospodarką Rynkową, *Diagnoza stanu szkolnictwa wyższego w Polsce. Organizacyjna i merytoryczna koordynacja procesu opracowania projektów sektorowej strategii rozwoju szkolnictwa wyższego do roku 2020, ze szczególnym uwzględnieniem okresu do 2015 roku*, listopad 2009.



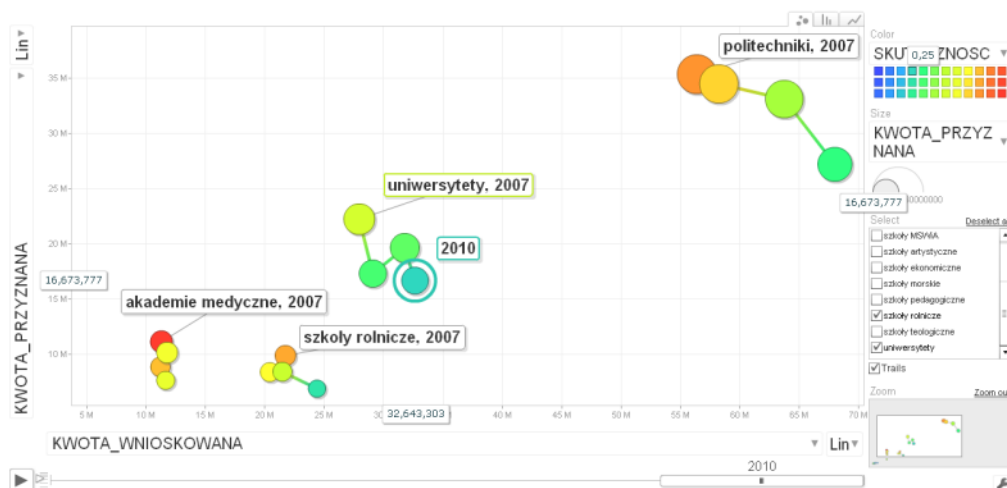
Wykres 1. Opracowanie własne: Gapminder, wykres bąbelkowy. Tytuł wykresu: *Wielkość dofinansowania działalności statutowej w szkolnictwie wyższym w Polsce w 2007 roku.*



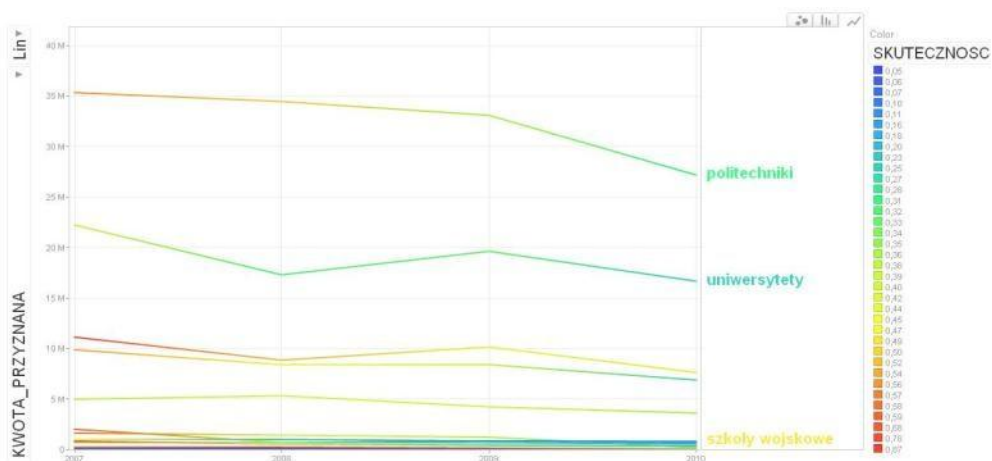
Wykres 2. Opracowanie własne: Gapminder, wykres bąbelkowy. Tytuł wykresu: *Wielkość dofinansowania działalności statutowej w szkolnictwie wyższym w Polsce w 2008 roku.*



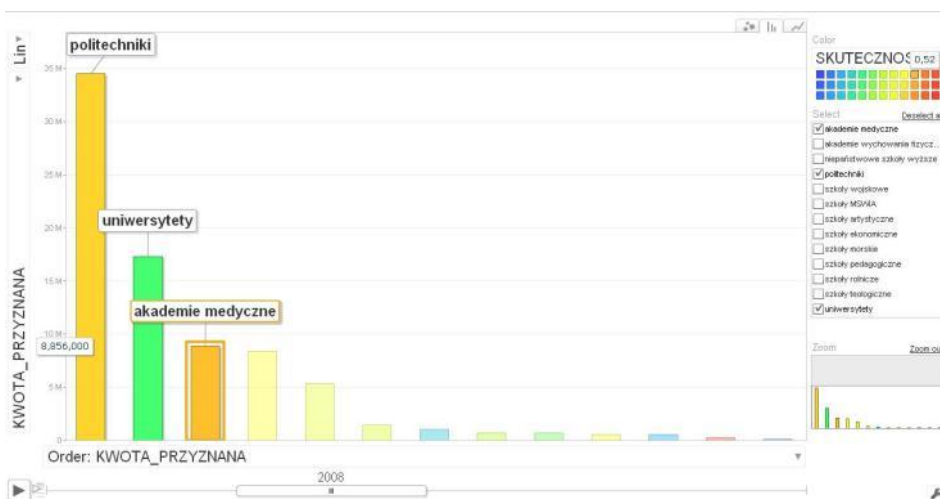
Wykres 3. Opracowanie własne: Gapminder, wykres bąbelkowy. Tytuł wykresu: *Wielkość dofinansowania działalności statutowej w szkolnictwie wyższym w Polsce w 2009 roku.*



Wykres 4. Opracowanie własne: Gapminder, wykres bąbelkowy. Tytuł wykresu: *Wielkość dofinansowania działalności statutowej w szkolnictwie wyższym w Polsce w 2010 roku.*



Wykres 5. Opracowanie własne, Gapminder, wykres liniowy.



Wykres 6. Opracowanie własne: Gapminder, wykres słupkowy.

MICHAŁ B. PARADOWSKI

Instytut Lingwistyki Stosowanej UW

Dekalog analityka danych i infografika – quid, cur, quomodo

„Mais on peut regarder un tableau pendant une semaine et ne plus jamais y penser. On peut aussi regarder un tableau pendant une seconde et y penser toute sa vie.”

[Można patrzeć na obraz przez tydzień i nigdy więcej o nim nie pomyśleć. Można też spojrzeć na obraz przez sekundę i myśleć o nim do końca życia.]

—Joan Miró (1893-1983) w wywiadzie z Yvonem Taillandier, „XXe siècle”, vol I, Paryż 1959

W zalewie wizualizacji znajdujemy mnóstwo marnych jej instancji. Tymczasem skuteczność przekazania informacji może być kwestią życia lub śmierci. Tufte szczegółowo opisuje, jak do katastrofy promu kosmicznego Challenger doszło przez to, że inżynierom, którzy zaprojektowali rakiety na paliwo stałe i sprzeciwiali się startowi promu w panującej wtedy niskiej temperaturze, nie udało się przekonać zarządu amerykańskiej Narodowej Agencji Aeronautyki i Przestrzeni Kosmicznej o groźącym w niskiej temperaturze niebezpieczeństwie, po części wskutek formy, w jakiej przekazali swój komunikat¹. Dlatego twórca wizualizacji powinien przestrzegać szeregu elementarnych zaleceń:

„Daj mi sześć godzin na ścięcie drzewa,
a pierwsze cztery spędzę ostrząc siekiere!”
Abraham Lincoln

1. Zaczynj od zadania pytania. Miej pomysł, jak pokazać coś nowego, innego, istotnego, zabawnego, pouczającego, czego odbiorca się nie spodziewał, co zweryfikuje sądy i obali stereotypy, ewentualnie potwierdzi jego przypuszczenia; naucz, zaskocz lub zachwyć go, ale nie stąpaj po wydeptanych ścieżkach².

¹ E. R. Tufte, *PowerPoint does rocket science—and better techniques for technical reports*, http://www.edwardtufte.com/bboard/q-and-a-fetch-msg?msg_id=0001yB&topic_id=1&topic=Ask+E%2eT%2e, 6.09.2005.

² D. A. Keim, F. Mansmann, A. Stoffel, H. Ziegler, *Visual Analytics*, w: *Encyclopedia of Database Systems*, red. L. Liu, M.T. Özsu, Berlin 2009, s. 3341–3346; dostępne na:

2. Wiedz, czego szukasz – przestuduj temat i podejź do niego w sposób naukowy, ostrożny i maksymalnie bezstronny. Dobrze wiedzieć, czego szukamy, ale nasze uprzedzenia, opinie i z góry przyjęte hipotezy nie powinny mieć wpływu na kształt wyników. Odpowiedni dobór pytań, kryteriów, założeń kategoryzacyjnych, pomiarów i algorytmu dostarczy prawie każdego pożądanego wyniku³. Wizualizacja nie powinna udowadniać naszej racji.

„Są trzy stopnie nieprawdy: bujda, kłamstwo, i statystyka”,
brytyjski polityk Sir Charles Wentworth Dilke
(14 października 1891).

3. Sprawdź swoje dane, źródła i fakty. Obraz przekonuje, a wizualnie atrakcyjna grafika tym bardziej. Dlatego zawsze należy sprawdzić nie tylko rzetelność i ścisłość danych, ale też ich zasadność oraz porównywalność kryteriów. Im więcej wiemy o danych (skąd, kiedy i jak zostały zebrane, co się wtedy działo), tym bardziej pewni możemy być swoich wyników i wniosków⁴. Weryfikacja danych to najważniejsza część projektowania. Oczyść, zorganizuj i znormalizuj swoje dane, bardzo przyspieszy to dalszą pracę. Zacznij od prostych wykresów, żeby zobaczyć, czy nie brakuje informacji, nie pojawiają się błędy, niespójności, duplikaty, obserwacje odstające lub inne dziwne wartości szczytowe, a jeśli tak jest, sprawdź je i upewnij się, że anomalie nie są wynikiem błędu⁵. Szczegóły są ważne. Jeśli znajdujesz korelację, pomyśl, czy ma sens, czy mamy do czynienia z rozkładem normalnym; jeśli widzimy „trend”, czy nie neguje go nadmierna wariancja. Jeśli podajesz wartości procentowe w zaokrągleniu, powinny się

<http://infovis.uni-konstanz.de/papers/2009/edbs2008.pdf>; S. Slobin, *The 7 ½ steps to successful infographics*, <http://www.visitmix.com/Articles/seven-and-a-half-steps-to-successful-infographics>, 25.03.2010.

³ J. A. Paulos, *The way we live now. Metric mania*, „The New York Times” 13.05.2010; dostępne na” <http://www.nytimes.com/2010/05/16/magazine/16FOB-WWLN-t.html>; por. też słynne twierdzenie Arrowa mówiące, że żaden system głosowania spełniający pewne podstawowe warunki nie gwarantuje uzyskania w pełni sprawiedliwego rankingu kandydatów.

⁴ N. Yau, *Think like a statistician – without the math*, <http://www.flowingdata.com/2010/03/04/think-like-a-statistician-without-the-math/>, 4.03.2010.

⁵ N. Yau, *7 basic rules for making charts and graphs*, <http://www.flowingdata.com/2010/07/22/7-basic-rules-for-making-charts-and-graphs/>, 22.07.2010.

sumować do 100%⁶. Pytaj „dlaczego?”; zastanów się, skąd wyniki się wzięły. Rozważ alternatywne hipotezy oraz wyjaśnienia i poszukaj kontrprzykładów. Większość nawet rygorystycznie opracowanych infografik bardziej niż na dokładnych wyliczeniach opiera się raczej na wartościach szacunkowych, wyolbrzymionych lub zaniżonych, przybliżeniach i niedokładnościach, które zawsze są obarczone pewnym stopniem niepewności (zmiana kryteriów może łatwo spowodować zmianę wyników) i to analityk powinien tę niepewność zminimalizować. Podaj źródła, poinformuj o poziomie niepewności i możliwych błędach w danych; podnosi to wiarygodność grafiki i pozwala zainteresowanym sięgnąć głębiej⁷. Jednym z często popełnianych błędów przy analizie danych jest *cum hoc ergo propter hoc*, czyli mylenie korelacji z przyczynowością. Współwystępowanie dwóch zjawisk nie musi oznaczać, że jedno z nich jest katalizatorem drugiego. Może tak być, ale mogą też mieć wspólną przyczynę, lub być skutkiem zbiegu okoliczności. Przykładem może być wykres przedstawiający ilość śmiertelnych wypadków drogowych w USA i wielkość importu cytryn z Meksyku, który mógłby sugerować, że zawarta w cytrusach witamina C, bioflawonidy lub zapach owoców przyczyniły się do zwiększenia bezpieczeństwa na autostradach (rys. 1)⁸ albo wylansowana przez pastafarian krzywa pokazująca rzekomą zależność między spadkiem liczby piratów i efektem cieplarnianym⁹. Podobnie można by uznać, że najlepszym predyktorem wartości indeksów giełdowych jest wielkość produkcji masła w Bangladeszu¹⁰ albo cykl faz księżyca¹¹, zaś wyniki partii Socjaldemokratycznej Partii Niemiec w wyborach parlamentarnych zależą od wielkości

⁶ Por. też: B. Armbruster, Fox's fuzzy math: 193 percent of the public support Palin, Huckabee, and Romney, <http://www.thinkprogress.org/2009/11/23/fox-pie-chart/> (23.11.2009)

⁷ N. Yau, *7 basic rules...*, op. cit.

⁸ S. R. Johnson, *The trouble with QSAR (or how I learned to stop worrying and embrace fallacy)*, „J Chem Inf Model” 2008, nr 48 (1), s. 25–26; dostępne na: <http://pubs.acs.org/doi/abs/10.1021/ci700332k>.

⁹ <http://www.venganza.org/piratesarecool4.gif>.

¹⁰ L. Washington, *What's the stock market got to do with the production of butter in Bangladesh?*, „CNN MONEY Magazine”, http://money.cnn.com/magazines/moneymag/moneymag_archive/1998/03/01/238606/index.htm, 1.03.1998.

¹¹ CXO Advisory Group LLC, *Lunar cycle and stock returns*, <http://www.cxoadvisory.com/calendar-effects/lunar-cycle-and-stock-returns/>, 9.06.2010.

produkcji stali w landach zachodnich (tzw. prawo Mierscheida¹²). Pułapkę tego częstego błędu wnioskowania trafnie ilustruje jeden z kultowych komiksów xkcd¹³, których autor od dawna wykorzystuje dane statystyczne.

4. Bądź pewien, że rozumiesz swoje dane: porównaj największe wartości z najmniejszymi, zobacz ogólny trend, przyjrzyj się dziwnym obserwacjom odstającym i gwałtownym zmianom wartości, sprawdź, czy układają się w rozkład normalny, potęgowy czy okresowy; dopiero wtedy dobierz pasujące do formatu danych i celu badawczego metody analityczne i rodzaj prezentacji graficznej¹⁴. Eksperymentuj z różnymi skalami i poziomami szczegółowości, jako że nie ma uniwersalnej; miej przed oczami obraz całości i szeroki kontekst i patrz na dane z różnych perspektyw – nie koncentruj się tylko na poszczególnych punktach lub małym wycinku; spójrz np. na inną skalę czasową¹⁵. O ile precyzja prognozy i identyfikacja obserwacji odstających wymagają skupienia na wszystkich nieprzetworzonych danych i reprezentacji graficznej o dużej szczegółowości, przedstawienie wszystkich danych nierzadko skutkuje szumem informacyjnym, w którym trudno dostrzec zasadniczą strukturę. Z kolei w badaniu zależności między danymi wygładzona funkcja, jak krzywa gęstości lub histogram z dużymi przedziałami, niosą ze sobą ryzyko zgubienia obserwacji odstających. Tendencje i prawidłowości są ważne, ale tak samo istotne są obserwacje odstające, brakujące punkty danych i niespójności¹⁶. W zależności od postawionego przed nami celu, należy więc dokonać świadomego wyboru między zachowaniem i poświęceniem detalu. Stosuj zasadę stosowności¹⁷: reprezentacja wizualna powinna przedstawiać tylko tyle informacji i tylko o takim stopniu szczegółowości, jaki

¹² J. M. Mierscheid, „Mierscheid-Gesetz“ für die SPD – Neue Forschungsergebnisse für die Wahlprognostik, „Vorwärts“, 14.07.1983, s. 22.

¹³ R. Munroe, <http://www.xkcd.com/552/>, 9.06.2010

¹⁴ Np. *Układ okresowy czcionek* (C. Wilde, Periodic table of typefaces. Popular, influential, & notorious. <http://www.behance.net/Gallery/Periodic-Table-of-Typefaces/193759>; 2009) czy *Układ okresowy metod wizualizacyjnych* (sic!); R. Lengler, M. J. Eppler, http://www.visual-literacy.org/periodic_table/periodic_table.html; 2007)) na siłę starają się arbitralnie wcisnąć dane w strukturę, która w żaden sposób nie uzasadnia takiego manewru, i mają niewiele wspólnego z logicznie uporządkowaną tablicą Mendelejewa.

¹⁵ N. Yau, *Think like...*, op. cit.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ D. A. Norman, *Cognitive artifacts*. w: J. M. Carroll, *Designing Interaction: Psychology at the human-computer interface*, Cambridge 1991, s. 17–38.

jest niezbędny do przekazania treści¹⁸; grafika ma być intuicyjna i szybko przyswajalna, a nadmierna dokładność odrywa uwagę, zaciemnia obraz i trendy. Nie zalewaj odbiorcy nadmiarem informacji i zbyt szczegółowymi liczbami; niech podziałki i oznakowanie będą czytelne.

5. Pamiętaj o celu i odbiorcach. Rolą grafika jest przełożenie kluczowych wyników na język zrozumiały dla laików i osób o różnym stopniu doświadczenia i wiedzy specjalistycznej, bez znajomości metod ilościowych¹⁹. Wizualizacja powinna komunikować treść w sposób zorganizowany, jasny, klarowny i przystępny. Używaj języka zrozumiałego dla odbiorcy, unikaj żargonu i specjalistycznych skrótów.
6. Kontroluj geometrię. Ilość przedstawionych wymiarów reprezentujących informację nie powinna być większa od ilości wymiarów w danych; jeśli z jakiegoś powodu musisz użyć szeregu kształtów dwuwymiarowych do przedstawienia danych jednowymiarowych, wyskaluj je według powierzchni. Tufte²⁰ przytacza poniższą grafikę (rys. 3) jako przykład działania tzw. „czynnika kłamstwa”: kiedy pokazany na wizualizacji fizyczny rozmiar efektu jest nieproporcjonalny do reprezentowanych przezeń wartości liczbowych. Grafika „Sunday Timesa” nie uwzględnia stopy inflacji, używa trójwymiarowych kształtów do przedstawienia zmiany jednowymiarowej i – co dodatkowo potęguje różnicę – używa perspektywy.
7. Zatytułuj grafikę i objaśnij kodowanie – za pomocą legendy, oznakowując linie, kształty i kolory wprost, albo opisując grafikę w akapicie wprowadzającym²¹. Zaznacz najważniejsze wydarzenia. Brak wystarczającego opisu może wywołać dezorientację i frustrację, i użytkownik może nie dostrzec pełnej wartości danych. Czytelnie oznakuj osie i objaśnij jednostki skali (czy jest ona przyrostowa, wykładnicza, logarytmiczna...); bez tego są tylko dekoracją. Dobierz właściwą wartość punktu przecięcia osi: przy wykresach słupkowych powinna zaczynać się od wartości bezwzględnej, ale może to zmniejszyć widoczne różnice między wartościami, podczas gdy przeniesienie punktu

¹⁸ Już Arystoteles w *Poetyce* zwracał uwagę, że „piękno jest kwestią rozmiaru i porządku”, a piękna całość „musi być rozmiaru do ogarnięcia dla oka” (*Ἐπι ποιητικῆς*, ok. 335 p.n.e.).

¹⁹ J. G. Koomey, *Turning Numbers into Knowledge: Mastering the Art of Problem Solving*, Oakland 2008.

²⁰ E. R. Tufte, *The Visual Display of Quantitative Information*, Cheshire 2001.

²¹ N. Yau, *7 basic rules...*, op. cit.

przecięcia osi bliżej wartości minimalnej je uwypukli – jednak wtedy wyraźnie to zaznacz. Wyeliminuj spekulacje czytelnika²². Uporządkuj wartości (pod względem wielkości, alfabetycznie...) i legendę (w tej samej kolejności, co rozłożenie wartości na wykresie, co ułatwi użytkownikowi szybkie odnalezienie właściwych odniesień).

8. Umieść dane w zrozumiałym dla odbiorcy kontekście, pozwalającym dotrzeć do przyczyn i skutków. Podaj układ odniesienia dla porównania wyników: czy jest nim poprzedni okres, prognozy, innym region, czy wartości są absolutne, czy procentowe (co ma znaczenie np. przy porównywaniu obszarów o różnej gęstości zaludnienia).
9. Unikaj przewagi formy nad treścią i wizualnego chaosu. Estetyka jest istotna nie tyle ze względu na atrakcyjność przekazu, ile dla czytelności²³. Grafika powinna przyciągać uwagę do głównego przesłania i skupić ją na meritum, a nie zastosowanej technice czy metodologii. Pozbądź się wszystkiego, co nie jest niezbędne. Zdecyduj, które informacje są istotne lub ciekawe, które chcesz pokazać i przedstaw je w jak najkrótszym czasie, zużywając jak najmniej toneru i na jak najmniejszej powierzchni, ale daj im „oddychać” i nie zapomnij zostawić pustej przestrzeni; zatłoczone grafiki trudno odczytać²⁴.
10. Unikaj efektów trójwymiarowych (chyba, że są one rzeczywiście uzasadnione – zniekształcają dane i są mniej czytelne, szczególnie na monitorze komputera), deseni i wypełnień gradientowych oraz zbędnych, nasyconych, krzykliwych i słabo kontrastujących kolorów (wykres nie powinien wyglądać jak obraz testowy w telewizorze Rubin). Kolor pomaga grupować powiązane obserwacje i odczytać gęste grafiki, ale wprowadzenie każdej dodatkowej barwy powinno być umotywowane – stosuj je konserwatywnie i konsekwentnie. Do reprezentacji miary ciągłej łatwiejsze do interpretacji od użycia barwy jest kodowanie zmian nasyceniem i jasnością, podczas gdy dla poziomów interwałowych z wartościami progowymi

²² Ibidem.

²³ Dlatego np. w histogramie bardziej czytelne jest umieszczenie kategorii na osi *y*, zaś w diagramach sieciowych dąży się do maksymalizacji symetrii, minimalizacji ilości przecięć krawędzi grafu (H. C. Purchase, Metrics for graph drawing aesthetics, *J Vis Lang & Comp* 13(5), 501-16 (2002).) i zostawienia dostatecznej przestrzeni wokół każdego punktu węzłowego, aby można było go odróżnić od sąsiadów.

²⁴ N. Yau, *Think like a statistician...*, op. cit.

można używać wielu kolorów²⁵. Paleta powinna być dobrana z uwzględnieniem osób z zaburzeniami rozpoznawania barw (na które cierpi ok. 8% męskiej i 0,5% żeńskiej populacji²⁶), dlatego wizualizację dobrze wcześniej sprawdzić za pomocą specjalistycznego oprogramowania lub filtra²⁷. Kolor tła wykresu powinien korespondować z barwą strony lub slajdu, na których będzie umieszczony, a użyte barwy dobrze kontrastować w docelowym medium – czy to na rzutniku (żółty kolor na jasnym tle jest wtedy prawie nieodróżnialny, podobnie jak irytujące dla oka jest zestawienie jaskrawoczerwonego tekstu na jasnoniebieskim tle), czy na ekranie komputera, czy wydruku (wtedy barwy powinny być rozróżnialne również w odcieniach szarości). Inne rodzaje wizualizacji nadają się do druku w prasie, gdzie grafika musi brać pod uwagę ograniczenia szpalt i starać się wyjaśniać najważniejsze fragmenty²⁸, inne na plakat (który może być bardziej szczegółowy), inne są bardziej atrakcyjne podczas prezentacji multimedialnej przed publicznością (gdzie wykresy i diagramy powinny być maksymalnie proste, nie zawierać nadmiaru detali, tekst należy ograniczyć do minimum i unikać mało kontrastującej czcionki), inne do umieszczenia w internecie (jako obraz czy narzędzie interaktywne), jeszcze inne do analizy eksploracyjnej. Nie używaj w jednym wykresie więcej niż dwóch czcionek i unikaj krojów fantazyjnych, pochylonych czy imitujących pismo odręczne²⁹. Jeśli wizualizacja będzie wyświetlana raczej niż drukowana, bardziej czytelne będą czcionki gotyckie (jak np. Helvetica) niż szeryfowe.

²⁵ B. E. Rogowitz, L. A. Treinish, *Why should engineers and scientists be worried about color?*, Yorktown Heights, <http://www.research.ibm.com/people/l/lloyd/color/color.htm>.

²⁶ M. Kalloniatis, C. Luu, *Psychophysics of Vision. Ch. 5 The Perception of Color, w: Webvision: The Organization of the Retina and Visual System*, red. H. Kolb, E. Fernandez, R. Nelson, Salt Lake City 2005, dostępne na: <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/books/NBK11538/>.

²⁷ Takiego jak np. Colorfilter (<http://colorfilter.wickline.org/>), Color Oracle (B. Jenny, N. V. Kelso, <http://colororacle.cartography.ch/>), Vischeck (R. Dougherty, A. Wade, <http://www.vischeck.com/vischeck/>) czy Adobe Photoshop.

²⁸ N. Yau, *7 basic rules...*, op. cit.

²⁹ Powszechnie wyśmiewane czcionki to m.in. Bradley Hand, Brush Script, Comic Sans, Copperplate, Curlz, Goudy Stout, Kristen, Monotype Corsiva, Papyrus, Snap, Viner Hand i Vivaldi.

Więcej niż statystyka – ważność rzadkich jednostek i wydarzeń

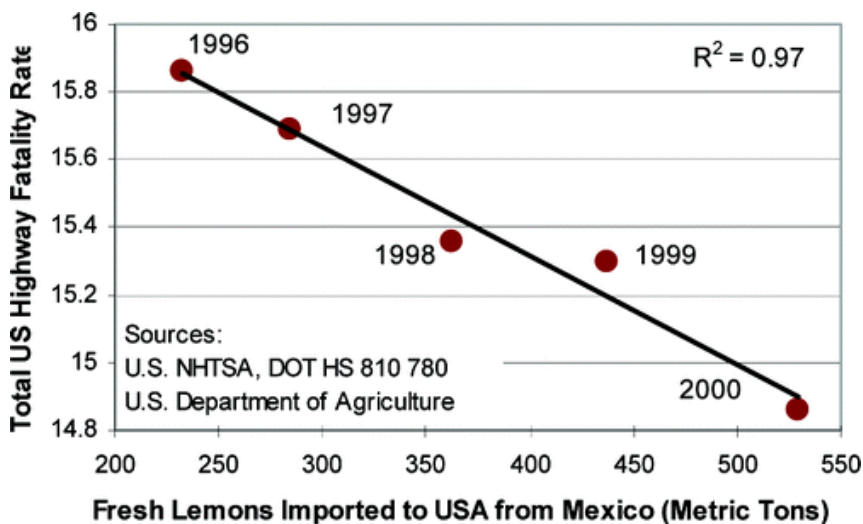
Tradycyjna statystyka koncentruje się na wartościach uśrednionych: średniej, medianie, odchyleniu standardowym, rozkładzie normalnym, przedziałach ufności... Jednak to nie przeciętne jednostki napędzają rozwój i są odpowiedzialne za największe zmiany – w wielu obszarach naszego życia bardziej niż rozkład normalny ma zastosowanie rozkład potęgowy³⁰, od częstości występowania słów w dyskursie przez poziom zamożności po rozmiar miejscowości. Widać to szczególnie w sieciach złożonych (w tym sieciach dowolnie skalowalnych), których strukturę napotykamy na każdym kroku, od genów do sieci energetycznych, od łańcuchów pokarmowych do udziałów w rynku, od transportu i komunikacji do interakcji społecznych. Takie zależności najłatwiej zakomunikować za pomocą wizualizacji. Z kolei dowodem wagi rzadkich wydarzeń jest chociażby początek naszej galaktyki, odkrycie zasady znieczulenia miejscowego przez Beniamina Warda Richardsona po tym, jak został figlarnie ochlapany wodą kolońską, czy przypadkowe zaproszenie pleśnią płytki Petriego z hodowlą gronkowca, dzięki któremu Aleksander Fleming odkrył penicylinę.

Epilog

O ile wykresy są przydatne do komunikowania ogólnego schematu czy znalezienia obserwacji odstających (które są zdefiniowane poprzez ich współrzędne w więcej niż jednym wymiarze, a co za tym idzie, wymagają od odbiorcy integracji wielu poziomów informacji, gdzie ważna jest względna odległość dzieląca skrajne przypadki od pozostałych obserwacji), o tyle, kiedy ważna jest precyzja informacji i łatwość jej weryfikacji, lepiej sprawdza się zwykła tabela³¹. Grafika nigdy nie zastępuje materiału źródłowego.

³⁰ Por. zasadę Pareto.

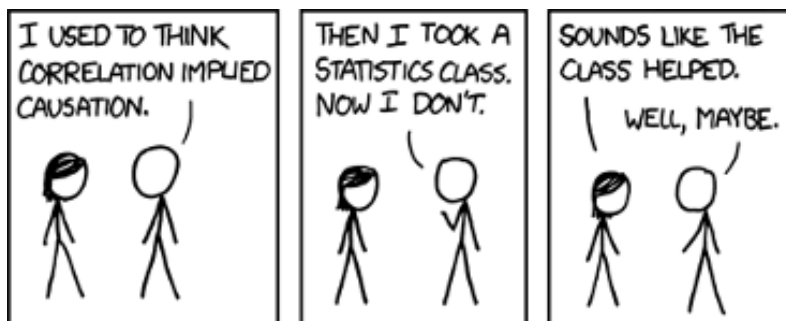
³¹ C. Ware, J. C. Beatty, *Using color to display structures in multidimensional discrete data*, „Color Res Appl”1986, nr 11 (Suppl.), s. 11–14; S.M. Kosslyn, *Elements of Graph Design*, Nowy Jork 1994; C. H. Yu, J. Behrens, *The alignment framework for data visualization: Relationships among research goals, data types, and multivariate visualization techniques*, referat wygłoszony na Annual Meeting of Society for Computer in Psychology, Los Angeles, 11.1995; dostępny na: <http://www.creative-wisdom.com/alignment/alignment.html>.



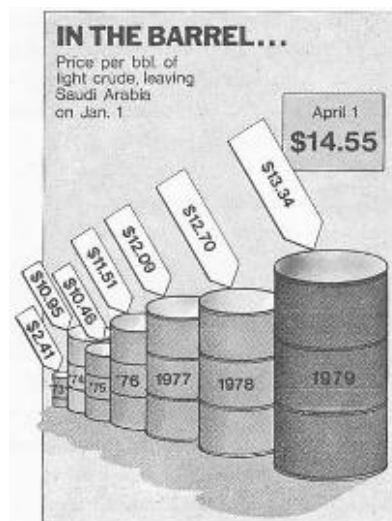
Rys. 1.

Fresh Lemons Imported to USA from Mexico (Metric Tons)

Porównanie ilości śmiertelnych wypadków drogowych na autostradach USA i wielkości importu cytryn.



Rys. 2.
R. Munroe,
Statystyka.



Rys. 3.
Ceny baryłki ropy naftowej opuszczającej Arabię Saudyjską, „Sunday Times” 16.12.1979.