

MAŁGORZATA KOMZA

Zbiory graficzne we współczesnej cywilizacji obrazu

Truizmem jest przypominanie dziś o wszechogarniających nas, różnej jakości i różnego ciężaru gatunkowego, obrazach. Jedne z nich są ulotne, te wydają się dominować, inne, na różny sposób utrwalane, mają szansę przetrwać i przyszłym pokoleniom opowiadać o czasach i wydarzeniach, w których przyszło żyć ich twórcom. Można zastanawiać się, czy ukazują one prawdziwy świat, czy rejestrują zachodzące w nim zmiany, czy może same się zmieniają w zależności od zapotrzebowania odbiorców. Aby to stwierdzić, trzeba mieć możliwość kontaktu z tymi zapisami spraw wielkich i całkiem codziennych, porównywać je ze sobą, patrzeć na zmieniające się sposoby utrwalania tego, co kolejnym ich twórcom, stosującym rozmaite techniki, działającym czy to z potrzeby serca, czy na zamówienie możliwych tego świata, wydawało się istotne. Świat utrwalony w obrazach wydaje się interesujący zwłaszcza w powielanych, występujących w wielu egzemplarzach przekazach, trafiających dzięki temu do dużych grup odbiorców. Nic więc dziwnego, że od dawna już gromadzenie tego typu obrazów i ich wszechstronna analiza stanowią szansę zdobycia informacji o ludziach i ich problemach, o warunkach, w jakich żyli i działali, o tym, co dla nich było ważne, co ich bawiło, a co troską napawało. Wiedza ta ważna była zarówno dla tych, którzy te zapisy graficzne tworzyli i udostępniali sobie współczesnym, ale także dziś te różnego rodzaju obrazy mogą być traktowane jako głos z przeszłości docierający poprzez wieki do kolejnych pokoleń. Przedstawiciele różnych nauk pytają o funkcje, jakie obrazy pełniły w zamierzeniu ich twórców, a jakie pełnią współcześnie. Ostatnio ukazało się obszerne opracowanie przygotowane przez Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines – CHCSC starające się ukazać miejsce obrazów w historii¹. W kolejnych rozdziałach ukazane są wyniki badań nad funkcjonowaniem, rolą przekazów wizualnych, i to zaczynając od starożytności, jako ilustracji i jako niezależnych od tekstu komunikatów. Utrwalane różnymi technikami, kierowane do różnych adresatów,

¹ *Quelle est la place des images en histoire?*, Ch. Delporte, L. Gervereau, D. Marechal (dir.), Nouveau monde éditions, Collection „Histoire culturelle” (CHCSC), Paris 2008.

pełniły różne funkcje w różnych obszarach życia społecznego. Analizowano też, jak stopniowe wkraczanie nowych technologii zmieniało ich formę zewnętrzną, wpływając niekiedy przez nią na jakość i treść oraz na funkcje. Świadomość szczególnej roli przekazów wizualnych prowadziła do ich gromadzenia. Można zapewne stawiać wiele pytań o motywacje kolekcjonerów dawnych i współczesnych, indywidualnych czy instytucjonalnych. Nawet jeśli nie zawsze można na nie znaleźć jednoznaczną odpowiedź, należy zauważyć, że zbiory przekazów utrwalających świat w obrazach istnieją, ciągle są wzbogacane oraz bardziej lub mniej chętnie udostępniane.

Jednak pozostaje istotny problem: czy współczesny odbiorca umie właściwie je odczytać. I nie chodzi tu tylko o skomplikowany przekaz barokowych kompozycji alegorycznych. Korzystającym z bogactwa świata utrwalconych obrazów powinna ciągle towarzyszyć świadomość, że nie zawsze można po latach odczytać je zgodnie z intencjami nadawców tych komunikatów. Oczywiście rozpoznanie, nie zawsze uświadomione przez samych twórców, przekazu też jest niezwykle interesujące. Pozostaje też aktualne pytanie, jak należy odczytywać właściwy jego sens, jaki on może mieć wpływ na współczesnego odbiorcę i w jakim stopniu wie, o tym, co kryją obrazy, jaką niosą treść, może stanowić istotne źródło wiedzy o ludziach i zdarzeniach. Dla właścicieli zbiorów zawsze też jest istotne, w jakim stopniu i komu powinni dać szansę jego wykorzystywania, ułatwiać, czy utrudniać do nich dostęp, w jaki sposób występujące w różnych postaciach zbiory graficzne przechowywać i udostępniać tak, by one same nie ucierpiały, a jednocześnie, by różne grupy użytkowników mogły odnaleźć w nich to, co jest dla nich najbardziej interesujące.

W tym miejscu warto zadać pytanie, czy szczególne zainteresowanie rolą przekazu wizualnego jest czymś charakterystycznym jedynie dla dzisiejszych przemian cywilizacyjno-kulturowych, także w zakresie komunikacji społecznej? Czy, jak wielu badaczy twierdzi, awansowanie powielanego w różny sposób obrazu prowadzi do osłabienia dominującej dotychczas pozycji słowa? I czy wyrażane wielokrotnie przekonanie o jego szczególnym miejscu w kulturze przekazu wizualnego jest nowym w niej zjawiskiem? Wielu badaczy skłonnych jest odpowiadać na to pytanie twierdząco². Jednak warto przypomnieć, że nasza epoka, poza nowymi możliwościami technicznymi, jeśli chodzi o fascynację obrazem, nie jest oryginalna. I tak jak w dalekiej przeszłości, kiedy po wynalezieniu druku zszedł jakby na drugi plan, to w XIX w. zaczął zyskiwać szczególną rolę, by potwierdzić ją w XX w. A analizując proces jej umacniania, trzeba pamiętać o szczególnej pozycji grafiki, czyli multiplikowanych obrazów. Jak wiadomo, kolejne epoki stosowały różne techniki ich powielania. Jednak dopiero XIX w. przyniósł tu prawdziwą rewolucję. Było to przede wszystkim zastosowanie drze-

² M. Hopfinger, *Doświadczenia audiowizualne. O mediach w kulturze współczesnej*, Warszawa 1993, s. 129.

worytu sztorcowego, a potem wynalazek fotografii i zastosowanie metod fotochemigraficznych umożliwiających drukowanie wielu, łatwo dostępnych egzemplarzy. Oczywiście wydaje się dziś stwierdzenie, że do rozwoju tego, co określamy kulturą masową, przyczyniły się m.in. rozwój fotografii oraz uprzemysłowienie technik reprodukcyjnych. Istotne dla tego procesu były nowe potrzeby społeczne, prowadzące do tego, co określane jest mianem ofensywy ikonicznej. Jaką postać ona przybierała? Otóż przede wszystkim nastąpił bardzo wyraźny wzrost zainteresowania ilustracjami do literatury, zarówno tej wyrafinowanej artystycznie, jak i popularnej, rozwijały się nowe rodzaje przekazów słowno-obrazkowych, opowiadające historie adresowane do różnych kategorii odbiorców, coraz większą rolę odgrywała prasa ilustrowana, powszechnie stosowane były plakaty i XIX-wieczna nowość – pocztówki. Oczywiście dalej znakomicie funkcjonowało malarstwo akademickie, pokazywane w galeriach, ale też upowszechniane w niezliczonej liczbie reprodukcji. Nic więc dziwnego, że obraz zaczął pełnić na szeroka skalę funkcję komunikacyjną. Przez cały XIX w. stopniowo postępował proces demokratyzacji sztuki. „Dla dziesiątków tysięcy przybyłych do miasta analfabetów, powielona ilustracja, fotografia stanowiły najbardziej dostępny i najbardziej komunikatywny rodzaj informacji [...]. Ofensywa obrazu była nieunikniona”³.

Ale szczególna rola grafiki w dziejach kultury nie jest charakterystyczna tylko dla tego okresu. Właściwie od początku swego istnienia właśnie ta sztuka, stojąca najniżej w hierarchii, odgrywała rolę przekazu faktograficznego. Utrwalone w obrazach ważne wydarzenia czy postaci, z towarzyszącym im bardziej lub mniej rozbudowanym komentarzem słownym, powielane w wielu egzemplarzach, były ważnym środkiem przekazu. Jednak, mimo że dzięki powielaniu było ich wiele, obrazki te miały i mają do dziś zasadniczo charakter prywatny. Adresowane były i są w zasadzie do jednostkowego odbiorcy. Natomiast dzięki swej wieloegzemplarzowości zaspokajały ciekawość licznych odbiorców, dostarczając informacji, budząc ich emocje. Warto w tym miejscu przypomnieć, że o kształcie dzieła graficznego w przeszłości pośrednio decydowała zarówno sytuacja społeczna, intelektualna, jak i uwarunkowania kulturowe adresata⁴. Oczywiście współczesny badacz musi sobie zadawać pytanie, w jaki sposób dawna grafika przedstawiała aktualne wówczas wydarzenia historyczne. Musi również zadawać sobie pytanie, na ile można ją traktować jako wiarygodny dokument ikonograficzny, nie zapominając oczywiście o innych jej funkcjach. Zasadniczo temat współczesny w grafice spotykany był częściej niż w malarstwie, ale nie zawsze kompozycje tworzone dla doraźnych celów politycznych charakteryzowały się wysokim

³ *Ibidem*, s. 141.

⁴ E. Chojcka, *Znaczenie kulturowe grafiki polskiej XVI wieku*, [w:] *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, red. S. Grzeszczuk, A. Kawecka-Gryczowa, Wrocław 1971, s. 91.

poziomem artystycznym⁵. Nie umniejszało to jednak ich znaczenia dla współczesnych, czasami zaś ważniejsze okazywały się dla potomnych. Trzeba pamiętać, że wiele z tych przekazów mówiących o ważnych wydarzeniach historycznych było w równej mierze, dzięki wprowadzanym do obrazów uzupełnieniom, dopowiedzeniom słownym, przeznaczonych do czytania i do oglądania. Tu też trzeba wyraźnie stwierdzić, że grafika docierała do odbiorców nie tylko jako samoistna, samodzielnie funkcjonująca plansza, druk ulotny, ale też, i to może najczęściej, jako ilustracja w książce.

Aby zaś zrozumieć szczególne miejsce we współczesnej kulturze w różnej postaci występujących przekazów wizualnych, trzeba jednak, jak już wspomniano, odwołać się do doświadczeń XIX w. Obrazy powielane na różny sposób zapanały wówczas nad masową wyobraźnią. Sprzedawano w dużych ilościach reprodukcje litograficzne, drzeworytowe, z czasem rozwinął się też w zakładach fotograficznych czy w księgarniach handel fotografiami. Obraz stawał się wszechobecny. W centrum życia prywatnego szczególną rolę odnajdowały dwa typy obrazków. Jedną grupę stanowiły obrazki dewocyjne, drugą – rodzinne fotografie. W publicznym życiu coraz większą rolę odgrywały, powielane w różnej formie, widoki miast, krajobrazów, obrazowe komentarze do wydarzeń politycznych, sceny rodzajowe, karykatury. Na ulicach miast krzyczały do przechodniów plakaty, a szczególne miejsce zyskały ilustrowane czasopisma i książki. Wzbudzało to zresztą niepokój w intelektualnych elitach, formułowano różne ostrzeżenia na łamach czasopism, które *nota bene* przyczyniały się do upowszechnienia obrazów. Także w zapiskach o charakterze prywatnym pojawiały się obawy, co z kulturą wysoką może uczynić panoszący się coraz bardziej bezwzględnie obraz. Baudelaire proklamował wręcz nowy kult. Pisał: „nasz wiek sprawuje kult obrazów”⁶. Na początku lat trzydziestych XIX w. dwaj poczytni wówczas pisarze wypowiadali się na temat coraz większej popularności ilustracji zamieszczanych w książkach. W 1832 r. Regnier Destoubert twierdził, że kupowane są one nie dla tekstu, a dla winietek, a dwa lata później Édouard Thierry twierdził: „my chcemy winietek, księgarze chcą winietek, publiczność chce winietek”⁷.

To przekonanie o różnorodnych walorach obrazów wprowadzanych coraz obficiej do edycji, o ich wartości jako towarzysza słowa drukowanego, stopniowo docierało do ludzi odpowiedzialnych za ukształtowanie edytorskie książki. Można tu przytoczyć nawet opinię polskiego wydawcy z początku XIX w., a jak wiadomo, sztuka ilustratorska w kraju rozwijała się znacznie wolniej niż we Francji, Anglii czy Niemczech. I tak Franciszek Salezy Dmochowski

⁵ P. Hordyński, *Miedzy retoryką a horrorem. Obraz wydarzenia historycznego w grafice europejskiej XVI–XVII wieku*, [w:] *Sztuka i historia. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków, listopad 1988*, Warszawa 1992, s. 167–180.

⁶ Cyt. za: M. Melot, *L'Illustration: histoire d'un art*, Genève 1984, s. 135.

⁷ M. Komza, *Artyści książki – dziwiętnastowieczny ilustrator Gustav Doré*, „Studia o Książce” 1989, t. 18, s. 228.

już w 1803 r. w Przedmowie do *Pana Podstolego* Krasickiego, wydanego zresztą we Wrocławiu w 1825 r. przez Korna, pisał: „Wzięty w księgarstwie, a dobry zwyczaj, wystawiania w rycinach ważniejszych momentów, nie tylko dla ozdoby pisma, ale więcej dla podniesienia wrażeń, jakie już dzieło samo z siebie na sercach i umysłach czyni, skłonił mię do dania dwóch rysów znakomitszych z Pana Podstolego”⁸.

Tak więc w rozważaniach o miejscu powielanych obrazów w kulturze ówczesnej warto pamiętać właśnie o książkach i czasopismach, o ich roli w przyzwyczajaniu odbiorców do kontaktu z nimi. To grafika towarzysząca tekstowi w książce czy w czasopiśmie stała się najbardziej charakterystycznym elementem cywilizacji obrazu w XIX w. Nie należy zapominać, że sztuka w całości, tak jak i jej przybytki, budziły wówczas powszechne zainteresowanie. Pod koniec lat trzydziestych XIX w. „Journal des Arts” pisał, że o sztuce rozmawiają wszyscy, od mansardy do antresoli, od stajni do stróżówki, dorożkarze, kucharki, kelnerzy, kobiety wynajmujące krzesła w parku itd. „Ludzie wszelkiego typu, zarówno w spodniach, jak w spódnicach, mają ambicje posiadania własnego i niezależnego zdania o sztukach teatralnych, o obrazach na wystawie, o powieściach ilustrowanych [...]”⁹. I tu warte są podkreślenia ostatnie słowa. Pokazują, jak grafika powielana w czasopismach i książkach docierała do szerokich kręgów społecznych, kształtując ich wyobrażenia o świecie, pokazując jego obrazy rzeczywiste lub wymaginowane. Jest to z pewnością kontynuacja funkcji grafiki, znanych z wieków wcześniejszych. Należy też przypomnieć, że istotną rolę w upowszechnianiu obrazu odgrywały nowe możliwości techniczne, o których często i przy różnych okazjach przypomniano publiczności.

I tak stopniowo ilustracja, tak jak to bywało na mniejszą skalę w wiekach wcześniejszych, stawała się nie tylko źródłem informacji, lecz także orężem walki ideologicznej i politycznej. Rozwój prasy, oprócz zawodu dziennikarza, powołał do życia zawód ilustratora – człowieka, który umiał szybko pracować, dostarczając ilustrowany komentarz do wydarzeń współczesnych. W jakiejś mierze również zaspokajał potrzeby estetyczne przeciętnych obywateli – czytelników czasopism. A o tym, jak istotny był ten przekaz graficzny, świadczy opinia Teofila Gautiera o znakomitym francuskim rysowniku – satyryku, kronikarzu życia codziennego – Gavarnim, opublikowana w 1845 r. w „La Presse”. Artysta określony został jako malarz-felietonista. Ale przy okazji pisarz stwierdził, że współcześnie „gazeta zastępuje książkę niewystarczającą już do rozpowszechniania idei; obecnie wydając książkę, jest się tak samo zacofanym, jakby się po wynalezieniu druku przepisywało ręcznie dzieło dla uzyskania wielu egzemplarzy. Z kolei rycina rozpowszechnia obrazy mistrzów; litografia uprościła jeszcze to zadanie; artysta może rysować na kamieniu i bez pośrednika przekazywać wszystkim swoją myśl. Drzeworyt upo-

⁸ I. Krasicki, *Pan Podstoli*, Wrocław 1825, t. 1, s. X.

⁹ H. Morawska, *Francuscy pisarze i krytycy o malarstwie 1820–1876*, t. 1: *W poszukiwaniu nowoczesności*, Warszawa 1977, s. 23.

dobnił rysunek do czcionki drukarskiej; jednocześnie uzyskuje się obraz i tekst”. I to wszystko, jak uważał Gautier, umożliwiło narodziny specyficznej sztuki Gavarniego¹⁰.

Zastanawiając się nad typami przekazów graficznych, szeroko dostępnych, kolekcjonowanych też na większą lub mniejszą skalę, nie można przecenić szczególnej roli w owych czasach właśnie czasopism ilustrowanych. To one nie tylko wiele mówiły o sztuce, lecz także zawierały liczne jej reprodukcje. Te z kolei analizowały, tłumaczyły ich kompozycję i treść, sprawiając, że stawały się bliskie odbiorcom, którzy niekoniecznie mieli szansę zobaczenia oryginałów. Zawierały też setki rysunków specjalnie dla nich wykonanych. To składało się w dużym stopniu na umasowienie środków wizualnego przekazu¹¹.

Mówiąc o roli czasopism, trzeba też zwrócić uwagę na ich szczególną rolę w upowszechnianiu wiedzy o nowych technikach reprodukcji obrazu, o przygotowywaniu odbiorców na przyjmowanie nowości w tym zakresie. I nawet ci, którzy niekiedy buntowali się przeciw wszechobecności obrazu, umieli też z nich korzystać. Warto też wspomnieć, że grafika, reprodukcje dzieł sztuki, ale także widoków miast czy portretów bardziej lub mniej znanych osobistości, stanowiły niekiedy źródło natchnienia dla pisarzy. Wiadomo na przykład, że Balzac opisywał Owerinę, posługując się planszami i komentarzami z przewodników turystycznych, a z kolei Flaubert, opisując Bouvarda i Pécucheta w ich wiejskim domu, wyraźnie inspirował się karykaturami Daumiera¹². Z kolei żyjące właściwie na odludziu siostry Brontë, opisując w swoich powieściach z dużą dokładnością sylwetki dam z towarzystwa, omawiając ich toalety i fryzury, korzystały ze stalorytowych ilustracji w popularnych w owym czasie almanachach – *keepsakach*. Te luksusowe książeczki dzięki prenumerowaniu ich przez ojca-pastora mogły ukazywać jego córkom wiedzę o wielkim świecie¹³. Cytowany wcześniej Gautier pisał także o zaletach zbiorów rycin w życiu towarzyskim. Recenzując w 1845 r. przygotowaną przez Hetzela edycję, stwierdził, że „tym, co zapewni publikacji sukces jest brak tekstu! Jaki to będzie uroczy album i jaki cenny zbiór! Cóż za znakomity sposób na wyłączenie się z głupiej salonowej konwersacji lub na spokojne oczekiwanie na kobietę, która zbyt długo poprawia ostatni loczek na głowie!”¹⁴. Oczywiście są to tylko drobne sygnały bardzo ciekawego wątku badania recepcji grafiki w XIX w. I w tym miejscu trzeba wrócić do pytania o sposoby kolekcjonowania grafiki, o możliwości korzystania ze zbiorów.

O samych kolekcjach pisano sporo, tak jak o ludziach, którzy nimi się zajmowali. Omawiane są zbiory mniejsze czy większe, gromadzone przez znawców

¹⁰ H. Morawska, *op. cit.*, t. 2: *Romantyzm. Antologia*, s. 268.

¹¹ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972, s. 196.

¹² M. Melot, *op. cit.*, s. 144–145.

¹³ A. Przedpełska-Trzeciakowska, *Na plebanii w Haworth. Dzieje rodziny Brontë*, Warszawa 1998, s. 69.

¹⁴ H. Morawska, *op. cit.*, t. 2, s. 274.

i miłośników-amatorów, przechowywane i udostępniane są one w bibliotekach i muzeach. Warto jednak zwrócić uwagę na specyficzny rodzaj „zbiorów”, które szczególnie zainteresowanie zyskały w XIX wieku. Były nimi ilustrowane edycje, które określano mianem „domowych muzeów”. Temat wart jest odrębnej analizy. Tu warto tylko podkreślić, że były one rzeczywiście takimi prywatnymi kolekcjami grafiki. Sugerowały to zresztą tytuły, w których chętnie umieszczano nazwę tej instytucji. I co ciekawe, nawet jeśli wprost jej nie wprowadzano, to w zapowiedziach wydawniczych, w recenzjach odnaleźć można porównania książek z obrazkami, reprodukowanymi za pomocą różnych technik, do takich właśnie kolekcji. To one zaspokajały potrzebę obcowania z obrazami, które, mimo że zostały powielone w wielu egzemplarzach, pozwalały oglądającym na bezpośredni, intymny kontakt, dawały możliwość poznawania tego, co odległe w domowym zaciszu. Wincenty Pol, postulując tworzenie narodowej sztuki, własnej polskiej symboliki, w 1839 r. nawoływał do powszechnego wysiłku celem wspierania literatury i sztuki. „Nie stać nas na galerię obrazów, na muzea i budowy, na pomniki z brązu i marmuru; spuśćmy tedy z okazyłości, a zrobmy to, na co nas stać jeszcze. Zbierzmy rozsypane po świecie ryciny i rysunki starożytności naszych, które po tekach młodych artystów bez korzyści leżą, a zrobimy coś przynajmniej dla rzeczy. Tam radziłem, żebyśmy się wzięli do napisania »historycznego słownika« w zastosowaniu do rzeczy ojczystych, tutaj, żeby wszystkich naszych rysowników zaprosić do uzupełnienia tego dzieła [...]. W jednej księdze znalazłby naród wszystko dla siebie, co tylko serce wznieść może a umysł rozbogacić. Pantheon, bibliotekę, muzeum i galerię! Naród zasmakowałby w tym, czego dotąd nie zna: w pięknościach sztuki...”¹⁵. O edycjach, w których tekst został zdominowany przez ilustracje, jako o „muzeach obrazów” mówił pod koniec XIX w. założyciel Paryskiego Towarzystwa Bibliofilów, autor m.in. dzieła poświęconego XIX-wiecznym rycinom, Henri Béraldi. Uważał on, że takim muzeum obrazów stała się we Francji książka w okresie między 1835 a 1845 r.¹⁶ Ilustrowane książki „muzeami do czytania” określał na przykład Victor Hugo. Także niektóre ilustrowane czasopisma tak były tytułowane. Świadczą o tym słowa Franciszka Salezego Dmochowskiego. Odwoływał się on do francuskich i niemieckich dokonań w zakresie udostępniania powielanych drzeworytowo obrazów. Wiele z tych wydawnictw miało w tytule słowo „muzeum”. Dmochowski również postanowił wydawać „Muzeum Domowe”, czerpiąc wzór z edycji zagranicznych, przenosząc na polski grunt teksty, ale, co tu ważniejsze, także ryciny. Uzasadniając swój wybór, przytaczał jednocześnie opinie wydawców, pokazujące zmieniające się mody, zapotrzebowanie na określony rodzaj obrazów. Cytował m.in. sformułowaną w 1835 r. opinię francuskiego wydawcy: „Przyznać potrzeba, że przeszedł

¹⁵ W. Pol, *O malarstwie i żywiołach jego w kraju naszym*, „Tygodnik Literacki” 1839, nr 22–24, cyt. za: *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska, S. Morawski, Warszawa 1961, s. 38.

¹⁶ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 172, przyp. 49.

już czas Magazynów Malowniczych z ich pomnikami, widokami i przedmiotami wyjętymi z magazynów angielskich. Czytelnicy już nie chcą artykułów trącających wodą morską i węglem ziemnym, nie szukają liczby rycin, ale ich wartości, chcą, aby były trafne, interesujące i zastosowane do artykułów”¹⁷.

O szczególnej roli wyznaczanej zbiorom ilustracji, które mogły być podziwiane w domowym zaciszu, świadczą też słowa z *Prospektu albumu widoków Krakowa*, ogłoszonego w 1832 r. Album zresztą ukazał się dopiero po kilku latach, w 1836 r. Można tam przeczytać: „Nie masz już dziś prawie znacniejszego miasta w Europie, które by nie miało opisu celniejszych swoich budowli i przyległych sobie okolic, razem z ich rytowanymi albo litografowanymi widokami, i żeby tym sposobem nie uprzyjemniało podróżnym chwil pobytu w swych murach, czyniąc im oraz tę dogodność, że mogą unieść z sobą w domowe zacisze pamiątki tak wymowne swej podróży, jakimi są malownicze rysunki”¹⁸. To charakterystyczne dla XIX w. mieszczańskiego myślenia chwalenie uroków przebywania w domowym zaciszu i cieszenia się tym, co można było we własnym domu podziwiać, rozciągało się na kontakt z różnymi postaciami sztuki. Ciekawa jest argumentacja Kraszewskiego, który porównywał w 1841 r. w „Athenaeum” dagerotypy i reprodukcje malarskie uzyskiwane metodą Liepmana, wskazując na wyższość tych drugich. Jednocześnie wyrażał pisarz jakby niezadowolenie z dotychczasowych osiągnięć grafiki w udostępnianiu sztuki. Według niego kopie obrazów jako bardzo tanie i jednocześnie doskonałe upowszechniają dzieła sztuki, „upopularyzują” je, a „każdy będzie mógł w domu zapatrywać się wygodnie na to, co wprzód albo w niedokładnym i zimnym widział sztychu, albo daleką odbywał pielgrzymkę, aby ujrzeć [że...] sztuka dotąd kryjąca się po pracowniach artystów i pałacach możnych zejdzie do wszystkich; że nowy zmysł, nowa rozkosz przybędzie biednym ludziom”¹⁹. I tu pojawia się ten wątek rozważań o walorach różnych postaci obrazów, znaczeniu technik reprodukcji i ich wpływie na percepcję dokonań artystów. Tak więc niedoskonałe jego zdaniem reprodukcje graficzne wkroczą pod strzechy, zastępując kopie olejnych obrazów. Oczywiście to bardzo umowne strzechy, bo były nimi w miarę zamożne mieszczańskie domy. Okazało się to w końcu jednak utopią, ale argumentacja na rzecz szerokiego udostępniania sztuki, staranie o to, by dom w jakiejś mierze stawał się muzeum, była wyraźną wskazówką dla ludzi starających się o popularyzację „lubownictwa sztuki”.

Nowe sposoby utrwalania obrazów rozszerzały możliwości tworzenia takich domowych zbiorów, „muzeów”. Między innymi do takiej roli zaczęła pre-

¹⁷ „Muzeum Domowe” 1835, nr 52, s. 415.

¹⁸ *Prospekt...* cyt. J. Banach, *Kraków malowniczy: o albumach z widokami miasta w XIX wieku*, Kraków 1980, s. 165.

¹⁹ J.I. Kraszewski, *Wynalazek Daguerra i Liepmana. Uwagi*, „Athenaeum” 1841, t. 1, s. 183, 185.

tendować fotografia; także o niej w XIX wieku sporo pisano. W latach sześćdziesiątych wychwalano ją jako tę sztukę, która jest w stanie przedstawić „generalną panoramę świata” i dzięki której widzowie mogą zapoznać się ze wszystkimi rzeczami, jakby je sami zobaczyli. „W kąciку naszego domu mamy możliwość je obejrzeć bez zmęczenia, bez specjalnych utrudnień i bez ponoszenia ryzyka, na które dla naszej przyjemności i nauki wystawili się śmiali i energiczni artyści, którzy obarczeni swym ciężkim i uciążliwym bagażem fotograficznym wędrowali przez kraje i morza, przeszli przez rzeki i doliny, skały i góry, zdobyli różne zakątki świata”²⁰.

Oczywiście aby zrozumieć proces dochodzenia do współczesnej cywilizacji obrazu, trzeba wiele uwagi poświęcić nie tylko samej grafice, jej różnym postaciom, lecz także ludziom, którzy ją tworzyli, ich motywacjom, drodze twórczej, przemianom myślenia o funkcji sztuki. To ciągle jest mało badany temat. Także bardzo ważne jest pokazywanie, jak kształtowały się różnego typu kolekcje, jak były i są dzisiaj wykorzystywane. Jakie jest dziś ich miejsce w różnego typu instytucjach kulturalnych i naukowych, jaki status mają zbiory i ich pracownicy. Wydaje mi się, że dla przyszłości tych kolekcji, ale pewnie i w dniu dzisiejszym, ważne jest, kto się nimi zajmuje. To zaś rodzi pytanie o przygotowanie zawodowe tych pracowników. Ciekawa może być odpowiedź na pytanie, jakim legitymuje się wykształceniem. W 1994 r. przeprowadzono badania na temat kształcenia i szkolenia bibliotekarzy dla bibliotek lub ich działów gromadzących i udostępniających zbiory specjalne z zakresu ikonografii, historii sztuki, muzyki, sztuki stosowanej i architektury. Porównano sytuację w różnych krajach. Okazuje się, że prawie nie ma możliwości w trakcie studiów na poziomie magisterskim, czy to w zakresie historii sztuki, czy bibliotekarstwa, przygotowania się do takiej pracy. Natomiast niektóre uniwersytety stwarzają zainteresowanym słuchaczom szanse równoległego studiowania na wydziałach bibliotekarskim i historii sztuki. Dzieje się tak na przykład na uniwersytecie Indiana. Najczęściej jednak pracownicy działów specjalnych bibliotek zdobywają wiedzę i doświadczenie w gromadzeniu, opracowywaniu i udostępnianiu różnego typu zbiorów ikonograficznych poprzez kształcenie permanentne. W ten sposób odbywa się ono we Francji, w Rosji, Meksyku, Hiszpanii, Japonii i Holandii²¹.

²⁰ Tak pisał w 1861 r. Claudet, cyt. *ibidem*, s. 83; warto w tym miejscu zwrócić uwagę na pewną cechę mieszczańskiego odbiorcy kultury – wygodę w korzystaniu z niej i rolę rozrywki, odpoczynku w domu, we własnym salonie. Tu komentator zachwycił się, że w zacisznym kąciку domu może podziwiać świat na obrazkach fotograficznych. Trzydzieści lat wcześniej Musset pisał o spektaklu teatralnym w fotelu, chwalać uroku czytania „książki teatralnej”, którą nabyć można za cenę równą cenie łoża w teatrze. W podobny sposób chwalono urok *toy-theatres*. Wszystko to opisane jest w innych fragmentach tej pracy, a służy wskazaniu funkcji kultury, także obrazkowej, przekazywanej za pośrednictwem książki.

²¹ Problemom tym poświęcono szereg artykułów w „Art Libraries Journal” 1994, Vol. 19, nr 2, s. 3–29.

Graphic Collections in the Modern Civilisation of the Image

Summary

Almost from the early 19th century we have been hearing categorical statements that the image, multiplied by means of various techniques, begins to dominate the word and that this will have catastrophic consequences for our culture. The gradual entry of the image into the everyday reality has certainly not killed culture, but it has created a new quality of culture, a fact that entitles us to describe some cultural phenomena today with the term “civilisation of the image.” Images are present in the world in various forms and they influence society in a variety of ways. An interesting question seems to be how the production of many copies and varied forms of images influenced and still influences their perception, the word that accompanied and still accompanies them, and also how these various forms of visual messages were and are treated by collectors, museologists and librarians. It is worth examining how multiplied images, once collected by institutions or individual collectors, are used today and how new techniques of preserving visual material influence their functioning. How were collections treated in the past and how are they treated today? These are questions important both to library or museum employees and to other professionals who use images for various purposes, including various forms of publication. We cannot forget either the problems of educating future experts who will both edit historical graphic works and devise new ways of making them available not only to specialists, but also to a wider public.