

**Recenzja poprawionej rozprawy doktorskiej mgr. Konrada Bieleckiego
Sposoby postrzegania zwierząt egzotycznych w drukach ulotnych, 1500-1650
napisanej pod kierunkiem dr. hab. Adama Manikowskiego, prof. IH PAN**

Poprawiona rozprawa doktorska mgr. Konrada Bieleckiego ma takie same zasadnicze cele i podstawę źródłową, a także bardzo podobną strukturę i objętość do wersji pierwotnej. W zasadniczej treści rozprawy zmiany są liczne, ale dotyczą raczej kwestii szczegółowych niż generalnej koncepcji i porządku wyводу – przy czym odnotowuję, że Autor przyjął przynajmniej część moich sugestii dotyczących skrócenia niektórych wątków pobocznych, a rozwinięcia zagadnień, które poprzednio były przedstawione nie dość jasno lub wcale. Zauważalne są też korekty językowe, choć i one polegały głównie na wyeliminowaniu poszczególnych błędów, praca nie doczekała się natomiast starannej redakcji. Aparat naukowy został w pewnym stopniu uporządkowany, choć wciąż wiąże się z nim kilka istotnych problemów, a kwestie warsztatowe budzą mój niezmienny niepokój – tym większy, że sporo kwestii łatwo było sprawdzić i skorygować, nie odchodząc od komputera (czemu daję wyraz, wskazując dostęp do niektórych zasobów za pomocą linków zamiast tradycyjnych adresów bibliograficznych).

Zaczynając od meritum: podjęty przez mgr. Bieleckiego problem niezmiennie uważam za interesujący. Po wyeliminowaniu błędów szczegółowych rozważania na właściwy temat – roli ilustrowanych druków ulotnych w kształtowaniu nowożytnej wiedzy potocznej i uczonej na temat zwierząt egzotycznych – zawierają sporo spostrzeżeń oryginalnych i wartościowych. Autor trafnie zidentyfikował i w różnym stopniu rozwinął ogólniejsze zagadnienia, które wiążą się zarówno z procesem wytwarzania, jak i recepcji omawianych druków. Praca jest bogata w wątki i konteksty, co bywa zaletą, ale niekiedy – do czego wrócę – okazuje się wadą. Zdarza się jednak, że Autor sygnalizuje pewne kwestie, nie podejmując próby ich wyjaśnienia czy choćby rozwinięcia, nawet gdy nie wymagałoby to żmudnych kwerend. Np. pisząc o parze mandryli, stwierdza „dodatkowo zwierzęta nazywane są tutaj zagadkowym słowem *Mummuet*” (s. 176), ale nie zadaje sobie pytania, czy to istotnie wyjątkowy „dodatek”, czy może nazwa stosowana częściej wobec tego gatunku w źródłach z epoki (oczywiście osobną sprawą byłoby ustalenie jej genezy i sensu)¹. To samo dotyczy innego określenia tego samego zwierzęcia, które w jednym z druków zostało „niecodziennie nazwane ‘leśnym osłem’” (s. 173). Tę obserwację Autor powtarza, wspominając mandryla „nazwanego z jakiegoś powodu ‘leśnym osłem’” (s. 244). Jednak cały czas nie próbuje wnikać w te powody, a przy tym konsekwentnie pomija istotny przymiotnik: przedmiotem druku jest bowiem „afrykański leśny osioł” (podkr. G.J. por. s. 188, przyp. 227), co powinno skłaniać np. do zainteresowania się innymi gatunkami leśnych osłów.

Autor wykazał się sporym czytaniem w różnych zakresach, choć bywa to erudycja pozorna. Zdarza mu się bezkrytycznie powtarzać sformułowania innych badaczy – np. zapewne za Louise Rice nazywa Peiresca po prostu „antykwariuszem”. Nie jest to oczywiście samo w sobie błędne, ale z pewnością nie oddaje sprawiedliwości temu uczonemu, zwłaszcza jeśli chwilę wcześniej Cassiano del Pozzo pojawiał się w pracy, zaraz po Gessnerze, jako „inny przyrodnik” (s. 174). Kiedy indziej Doktorant bywa nadspodziewanie krytyczny. Np. we fragmentach poświęconych *Nosorożcowi* Dürera (s. 205nn) sporo miejsca poświęca na wyliczanie pomyłek i nierzetelności w książce Silvia

¹ Por. Philipp Hainhofer, *Reise-Tagebuch* (1617), „Baltische Studien”, 2 (2), 1834, s. 138; Martin Zeiller, *Itinerarium Germaniae novae antiquae*, Strasburg 1632, s. 393.

Bediniego *The Pope's Elephant*. Nie sędzę, by, zwłaszcza w tym miejscu, potrzebna była tak szczegółowa polemika akurat z tą książką – rzeczywiście rodzącą różne wątpliwości, ale zasadniczo poświęconą innemu zwierzęciu. Szkoda natomiast, że nie uwzględnił Doktorant uwag, jakie na temat *Nosorożca*, ze szczególnym uwzględnieniem złożonych źródeł jego inspiracji i relacji między naocznością a wyobraźnią, poczyniła Susan Dackerman w katalogu *Prints and the Pursuit of Knowledge*. Co zastanawiające, katalog ten przywołuje Doktorant kilkakrotnie, ale akurat nie w partiach o *Nosorożcu*, gdzie swoje wnioski wspiera głównie odesłaniami do innego artykułu², który wprawdzie dotyczy roli wiedzy naukowej w twórczości Dürera, ale *Nosorożca* bodaj nie wspomina.

Niekiedy Autor adekwatną literaturę wskazuje, ale wyprowadza z niej błędne wnioski lub dokonuje uproszczeń. Dotyczy to np. kilkakrotnie wspomnianego w pracy albumu Felixa Plattera z rysunkowymi wizerunkami zwierząt. Autor słusznie powołuje się na publikacje Florike Egmond, jednak nie mam przekonania, że dostatecznie dokładnie zapoznał się z jej badaniami i z samym albumem (a [wizerunki wszystkich stron są dostępne online](#)). Doktorant określa ów zbiór jako „zawierający akwarelowe wizerunki zwierząt, wykonane prawdopodobnie we współpracy z Gessnerem” (s. 147), przygotowane „na potrzeby traktatu [Gessnera]” (s. 216). Sprawa jest jednak bardziej skomplikowana. Owszem, bardzo wiele rysunków w tym zbiorze ma bliskie odpowiedniki w publikacjach Gessnera – i na tych głównie skupiła się Egmond. Jednak są też takie, które u Gessnera odpowiedników nie mają, a sam zbiór jest pod wieloma względami heterogeniczny, z czym wiążą się z trzy kwestie. Po pierwsze nie zawsze jest jasne, kiedy dany rysunek trafił do kolekcji – a więc, czy Gessner miał w ogóle szansę z niego skorzystać. Po drugie zagadkowe pozostają okoliczności powstania wielu rysunków, z pewnością jednak niektóre zostały nie tyle „wykonane ... we współpracy z Gessnerem”, ile na podstawie szkiców przestanych mu przez jego informatorów (lub wręcz są to rysunki przezeń otrzymane). Po trzecie wreszcie Gessner (podobnie inni ówczesni naturaliści) często publikował ilustracje, które uważał za niedokładne lub niewiarygodne, zwykle wyraźnie to zastrzegając. Jednak nie znaczy to, że zamieszczał w swoich dziełach drzeworytnicze podobizny wszystkich rysunków, które otrzymał od swoich informatorów. Przeciwnie, czasem sygnalizował, że dysponuje wizerunkiem, którego jednak postanowił nie publikować. Dlatego np. stwierdzenie Autora, że Gessner wzorował się na mało realistycznych rycinach, „pomimo że w albumie akwarel z kolekcji Gessnera-Plattera znajduje się równie realistyczne przedstawienie wielbłąda [Gessner-Platter : III C, fol. 2]” (s. 329) wymagałoby wnikliwszej uwagi.

Podobne refleksje nasuwa inny fragment, którego rola w wywodzie wydaje mi się wątpliwa, a treść – niedopracowana. Pisząc o wpływie druków ulotnych na nowożytną kulturę wizualną, Doktorant zwraca uwagę na relacje między drzeworytami przedstawiającymi wielbłądy a rysunkiem w „albumie z ilustracjami z książęcych zbiorów Herzog August Bibliothek w Wolfenbüttel [HAB : Cod. Guelf. 1.11.2 Aug. 2° : 39v – 40r]. Dwustronny gwasz przedstawia parę wielbłądów otoczoną przez pónagich ludzi, przypominających Hindusów, ale także noszących cechy wyglądu mieszkańców Afryki – być może przedstawienie jest fantazją łączącą oba te regiony.” (s. 329) Autor uznaje, że rysunek ten uwidacznia „wpływ, jaki druki [okazjonalne] miały na ikonografię epoki.” W moim przekonaniu to banalne stwierdzenie w ogóle nie wymaga dowodu. Gdyby jednak nawet uznać jego potrzebę, zaproponowany argument jest nieadekwatny. Generalnie prywatny album zawierający amatorskie rysunki (w znacznej części rzeczywiście oparte na popularnych rycinach z połowy XVI w. – nie tylko z motywami zoologicznymi) jest wątpliwie dobranym reprezentantem „ikonografii epoki”. Jest to przykład anegdotyczny i niewiele wnoszący, dopóki nic nie wiemy o autorze rysunków czy choćby o pierwotnym właścicielu albumu. W tym konkretnym przypadku sam Autor dostrzega inspirację drukami, ale także elementy „fantazji”, jednak sprawy tej nie

² Peter Parshall, *Graphic Knowledge: Albrecht Dürer and the Imagination*, „The Art Bulletin”, 95, 2013, s. 393–410.

rozwija. Nie zastanawia się nawet, kiedy sam album trafił do Wolfenbüttel. Sformułowanie album „z ilustracjami z książęcych zbiorów” jest nieostre a wręcz mylące, podobnie jak wyrażenie „dwustronny gwasz” – nie tylko niezręczne stylistycznie, ale i sugerujące, że kompozycja mieści się na dwóch stronach jednej karty, nie zaś na dwóch sąsiednich kartach ([jak jest w istocie](#), na co zresztą wskazuje podany przez Autora adres bibliograficzny). W ten sposób od meritum przechodzę do kwestii dotyczących języka rozprawy.

Autor wyraźnie poddał namysłowi przynajmniej niektóre kwestie terminologiczne. Obstałe przy terminie „okazjonel”, co rozumiem, wciąż nie uznając tego za pozytywny wkład Doktoranta w i tak dostatecznie zagmatwaną dyskusję na temat nazw odnoszonych do nowożytnych druków ulotnych. Za udany uważam natomiast podrozdział poświęcony funkcjonowaniu zarówno terminu, jak i pojęcia egzotyki w epoce nowożytnej. Ta kwestia, właściwie nieobecna w pierwotnej wersji rozprawy, doczekała się teraz odpowiedniego komentarza. Podzielał też opinię Autora, że na poziomie teoretycznym kategorii egzotyki, niezwykłości i monstrualności, zwłaszcza w odniesieniu do epoki nowożytnej, pod wieloma względami się zazębiają. Nie sądzę natomiast, by wynikał z tego wymóg włączenia do podstawowego zestawu źródeł druków dotyczących istot lokalnych, ale niezwykłych.

Autor poświęcił też uwagę kluczowym dla wywodu kategoriom widzenia, widzialności i postrzegania. W pierwotnej wersji pracy pozostawały one niezdefiniowane, a przy tym rysowały się niejasno na poziomie uzusu. W wersji poprawionej Doktorant nie tyle zrewidował sposób stosowania tych terminów, ile niektóre z nich opatrzył definicjami, co odnotowuję, choć mam też pewne uwagi krytyczne. Z braku komentarza do kategorii „widzenia” wnoszę, że tu Autor nie uznał żadnych wyjaśnień za potrzebne. Szkoda, bo (poczynając od tytułu jednego z podrozdziałów „Widzenie jako lektura”, s. 86) nie używa tego wyrazu w jego znaczeniu słownikowym. Obszerny komentarz poświęcił natomiast Konrad Bielecki kategorii „widzialności”. Wyjaśnia, że mianem „typów widzialności” określa „sytuacje, w jakich zwierzę stawało się dostępne widzeniu – czyli widzialne,” po czym dodaje, że pojęcie „widzialności” zaczerpnął „ze słownika studiów nad kulturą wizualną” i rozumie je „zgodnie z wyznacznikami przyjętymi w obrębie tej dziedziny”. „Widzialność” – kontynuuje Autor – „jest przez badaczy kultury wizualnej zwykle używana do opisu i analizy sytuacji grup oraz osób marginalizowanych (np. ze względu na kolor skóry, płeć czy przynależność klasową). Wiąże się wówczas z takimi kwestiami, jak reprezentacja czy polityczna sprawczość.” Zdaje się z tego wynikać, że Konrad Bielecki uznaje zwierzęta egzotyczne za marginalizowaną grupę społeczną, która w XVI w. dzięki drukom ulotnym uzyskała metaforycznie rozumianą widzialność, czyli sprawczość. Wydaje mi się to albo nieporozumieniem (na granicy ośmieszenia koncepcji „widzialności” w odniesieniu do grup społecznych podlegających wykluczeniu), albo wysiloną próbą usprawiedliwienia używania słowa po prostu nieadekwatnego.

Innego rodzaju wątpliwość budzi definicja dotycząca kategorii postrzegania, wyróżnionej w tytule rozprawy. Doktorant zapowiada: „Sposób postrzegania rozumiem tutaj jako zespół obrazów natury, mając na myśli nie tylko przestrzeń graficzną wczesnowożytnych publikacji, ale także wyobrażenia, ‘obrazy wewnętrzne’, nakładające się na obserwowany obiekt.” Domyślam się, że przez „przestrzeń graficzną wczesnowożytnych publikacji” rozumie po prostu ilustracje w drukach. Mam też mgliste wyobrażenie o tym, o co może Autor mieć na myśli, gdy pisze o „nakładaniu” się obrazów mentalnych na „obserwowany obiekt”. Jednak trudno mi zaakceptować definicję „sposobu postrzegania” jako „zespołu obrazów”, bo obrazy – materialne lub mentalne, pojedyncze lub tworzące zespoły – mogą być przedmiotem postrzegania, a nie sposobem.

Rozprawa niezmiennie jest napisana niedobrym językiem. Wiele zdań jest niejasnych, niepotrzebnie zawitych, a do tego bardzo niezręcznych³. Przyznaję, że Konrad Bielecki poprawił liczne szczegółowe błędy językowe, jednakże dotyczy to głównie miejsc, które wskazałam *explicite*, a i to nie wszystkich. Doktorant skorygował np. pisownię i odmianę nazwiska Nicola Nellego, ale nie zechciał rozstrzygnąć, jaką rolę pełnił on w powstaniu druku z manatem czy choćby zasygnalizować, że sprawa ta jest problematyczna. Jeśli jedyną wskazówką jest sygnatura „Nicolo Nelli Ven(etianus) F(ecit)”, można Nellego uznać za rytownika, ewentualnie wydawcę, jednak to zdecydowanie zbyt słaba podstawa, by przypisywać mu – jak niezmiennie czyni to Konrad Bielecki – autorstwo tekstu inskrypcji. W jej odpisie (przyp. 254) poprawił Autor wskazane przeze mnie poprzednio błędy. Mam jednak wrażenie, że na tym poprzestał i nie sprawdził odpisu z – [łatwo przecież dostępnym online](#) – wizerunkiem oryginału, bo wspomniany w inskrypcji Giorgio wciąż figuruje jako „Girorgi” – a tego akurat błędu w poprzedniej recenzji nie wskazałam. Sygnalizowałam natomiast Autorowi drobne pomyłki w innych miejscach, i nie wszystkie z nich doczekały się korekt⁴. Liczba literówek w słowach polskich jest wyraźnie mniejsza niż w poprzedniej wersji, ale wciąż spora. Wciąż niepokojąco duża liczba błędów dotyczy nazw własnych⁵. Zdarzają się wreszcie błędy ortograficzne⁶. Nie mam więc przekonania, by Autor zadał sobie trud starannego zredagowania całego tekstu rozprawy, czy choćby uważnego czytania maszynopisu.

³ Kilka – z bardzo wielu – przykładów: „wizerunki uzupełniały, podwajały lub zastępowały widzenie zachowań i kształtów stworzenia, którego dotyczył pokaz” (s. 87 – tu, pomijając styl, zwyczajnie trudno mi pojąć sens czasownika „podwajały” w tym kontekście); „Typ widzialności zwierzęcia jest wpisany w kulturę społeczności, jaka dokonuje obserwacji” (nie chodzi mi bynajmniej o błędne użycie „jaka” zamiast „która”, ale o sens całej wypowiedzi); „Sztuki przedstawieniowe oddają bowiem zespół czynników, jakie wpływały na sposoby postrzegania zwierząt” (s. 105; jw.); „Wydarzeniowy splot, składający się na sposoby postrzegania określonych fenomenów, tłumaczy, dlaczego w pewnych sytuacjach, w których doszło do widzenia zwierzęcia, powstawały relacjonujące je okazje, podczas gdy inne nie wzbudzały zainteresowania twórców druków.” (s. 106); „Opowiadanie całego występu, choć oczywiście nie pozwalało zastąpić w pełni doświadczenia widzenia, pozwalało częściowo zapożyczyć to doświadczenie” (s. 236); „wielbłądy były dostępne widzeniu w ramach drastycznego wydarzenia, które wpłynęło na miejsce tych stworzeń w sferze szerszych wyobrażeń o świecie ówczesnych mieszkańców cesarstwa” (s. 325); „Semantyka wielbłąda odnosząca się do sfery egzotyki spajała się w ramach publikacji Guldenmunda z dyskursywną przestrzenią zamieszkiwaną przez monstra” (s. 331). Niepotrzebne komplikowanie wypowiedzi dostrzegalne jest zresztą również na poziomie pojedynczych słów („realistyczność” zamiast realizm, s. 213, lub „zrezygnowanie” zamiast „rezygnacja”, s. 325); wciąż też zdarzają się słowa nieadekwatne – np. Mameluk nie pogania wielbłąda „szpicrutą”, tylko różgą (wciąż s. 325).

⁴ Zwracałam Autorowi uwagę na błędną formę nazwiska Hieronymusa Hölzela, które nie zostało poprawione konsekwentnie (na s. 58 figuruje „Hieronymus Hölzel”); sygnalizowałam też błędne „Wlecher” zamiast „Welcher” (druki nr 120, 121, 123) i, generalnie, problemy z cytataми w językach obcych. Wciąż w pracy są błędy w prostych niemieckich słowach, np. na s. 327 „erboet” zamiast „erobert”; na s. 64 Hans Guldenmund jest określany jako „Verlager” zamiast „Verleger”; na s. 69 plakaty wydawnicze są określane jako „Verlegspakate” zamiast „Verlagspakate”. Spis skrótów doczekał się wielu poprawek, ale Bayerische Staatsgemäldesammlungen odpowiadają w nim dwie pozycje (BSGS i BStGS). Z kolei w spisie ilustracji pojawia się osobliwa forma rzeczownika w przypadku zależnym, ale niepoprzedzonego rodzajnikiem („Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums” zamiast, w mianowniku: „Graphische Sammlung des Germanischen Nationalmuseum” lub, lepiej, „Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung”).

⁵ Wolfgang Resch występuje w kilku hipostazach – jako „Wolfgang Resh” (s. 127) „Wolfgang Resch” (s. 129) lub „Wolff Resch” (nr 110); Herkules figuruje jako „Harkules” (s. 129); Poussin – jako „Poussine” (s. 174); Wenceslaus Hollar czasem jako występuje „Wencelus Hollar” (s. 268); Hans Sloane jako „Sloan” (s. 320); Ulrich Boner jako „Ulrich” (s. 366), a Hans Burgkmair – jako „Burkmair” (s. 328). Błędy zdarzają się też w nazwiskach badaczy – wspomniana wyżej Dackerman figuruje jako „Dackermann” (s. 385).

⁶ Myląc nakazy z karami powiada Autor, że „ikonografia karze wykluczyć” (s. 327). Małą literą zapisuje tradycyjną nazwę Cesarstwa („sejmie rzeszy”, s. 314), za to niepotrzebnie wielką literą wyróżnia nazwy mieszkańców miast („Paryżanie”, s. 168; „Norymberczyk”, s. 212 – chyba że to ostatnie ma być epitetem homeryckim odnoszony do Dürera), a niekiedy także spolszczony przecież rzeczownik „lancknecht” (jako „Lancknecht” na s. 128, 326, 327 – przy czym zapis tego rzeczownika jest w pracy niekonsekwentny). Ponadto zamiast „nowopoznawanych” (s. 310) powinno być „nowo poznanych”; a zamiast „druki guldenmundowskie” – „Guldenmundowskie”, skoro mowa o drukach samego Guldenmunda, a nie w stylu Guldenmunda. Dla porządku zaznaczam, że wymienione w tym i powyższych przypisach potknięcia dalece nie wyczerpują listy błędów. Stosunkowo niewiele uwag budzi natomiast interpunkcja, choć nie rozumiem, dlaczego Autor notorycznie stawia spację przed dwukropkiem, co jest regułą interpunkcji francuskiej, a nie polskiej.

Autor wyeliminował zatem wiele błędów merytorycznych, terminologicznych i językowych, nie ingerując jednak w zasadniczą koncepcję, treść i porządek wyводу, a także nie poddając pracy gruntownej redakcji. Była to, może wyjąwszy kwestie redakcyjne, decyzja o tyle racjonalna, że pewnych braków nie sposób uzupełnić w miesiąc czy dwa, zwłaszcza poruszając się po tak różnorodnym materiale. Przy całym uznaniu dla odwagi intelektualnej Autora, trudno mi przyjąć z uznaniem śmiałość, z jaką niezmiennie zapuszcza się w rejony nie dość sobie znane. W pracy zostały bowiem liczne wątki bezpośrednio niezwiązane z zasadniczym tematem, za to ujawniające powierzchowność wiedzy ogólnej Autora na temat szesnastowiecznych wyobrażeń o zwierzętach.

Żałuję, że Doktorant nie poprzestał na analizie druków dotyczących zwierząt egzotycznych w sensie ścisłym, bo materiał ten jest dostatecznie bogaty i złożony. Jak pokazują wskazane wyżej szczegółowe potknięcia, i on niekiedy wymyka się Autorowi, niemniej partie pracy dotyczące druków ulotnych poświęconych zwierzętom egzotycznym *sensu stricto* dają wielowątkowy, nawet jeśli nie zawsze pogłębiony obraz zjawiska. Co więcej, odpowiednie ograniczenie podstawy źródłowej w istocie polegałoby na wyeliminowaniu ze spisu źródeł (niekoniecznie z całej pracy) raptem kilku, może kilkunastu pozycji: druków poświęconych zwierzętom europejskim takim jak żubr, łось, ryś czy foka.

Trwając przy swojej szerokiej i rozmytej definicji egzotyki, Autor w moim przekonaniu szkodzi klarowności wyводу, a przy tym ryzykuje – niepotrzebnie – że popełni kolejne błędy. Obstawanie przy pierwotnym katalogu 131 druków wydaje mi się tym bardziej zastanawiające, że nie wszystkie z nich Autor *de facto* analizuje. Np. druk nr 73 – broszurę opublikowaną w Strasburgu w 1517 r. – przywołuje bodaj tylko raz, we wstępnych partiach pracy (s. 52), i jest to wzmianka krótka, a do tego bałamutna. Broszurę tę wymienia Doktorant głównie ze względu na liczbę stron, stwierdzając, że utwór „opisuje podarowanie Maksymilianowi I Habsburgowi łosia (przedstawionego jako żyrafa)”. Zdanie to nieadekwatnie oddaje i treść utworu, i kształt wizerunku widniejącego na [stronie tytułowej](#). Owszem, łось ma nieproporcjonalnie długie i wyjątkowo smukłe nogi, ale tę właśnie cechę wyraźnie podkreśla autor utworu wydanego w 1517 r.⁷ Jeśli Doktorant sugeruje (co nie jest dla mnie jasne), że twórca strasburskiej ryciny, szukając modelu dla przedstawienia tak opisanych nóg zwierzęcia, zainspirował się – świadomie lub nie – jakimś znanym sobie wizerunkiem żyrafy, powinien był wskazać przynajmniej potencjalne wzory.

W innym miejscu Autor wyraża zdziwienie, że druk nr 120 z wyobrażeniem żubra zawiera epitety podkreślające okrucieństwo i dzikość zwierzęcia: „Choć żubr, zwierzę rzeczywiście stanowiące zagrożenie dla człowieka, mogło ówczesnym wydawać się stworzeniem budzącym lęk, to trudno już uznać jego fizjonomię za rzeczywiście potworną.” (s. 245) Autor poniekąd ma rację: [przedstawiony na rycinie czworonóg](#) wygląda niegroźnie a wręcz potulnie. Jednak Doktorant zapewne przestałby się dziwić treści niemieckiego wiersza, gdyby – zamiast dzielić się z czytelnikiem swoimi wrażeniami i swoim wyobrażeniem o tym, co „mogło się wydawać ówczesnym” – sięgnął do źródeł z epoki, a choćby do niezliczonych opracowań, w których zajmowano się postrzeganiem żubra w XVI w. Jak wiadomo, żubra notorycznie mylono z turem. Choć kilku autorów, poczynając od Herbersteina, próbowało wyjaśnić to nieporozumienie, przetrwało ono co najmniej do XIX w. Potwierdza to omawiany druk, w którym drzeworyt niewątpliwie przedstawia żubra, ale i tytuł, i wiersz wspominają tura (*Auerochs*). Głównymi zaś cechami tego zwierzęcia są – co było wiedzą potoczną, zawartą choćby w *Hortus sanitatis* – dzikość i brutalna siła. Tur wyróżniał się także wielkością, co również podkreśla autor wiersza, przywołując topos kilku mężów, którzy mogą usiąść między rogami bestii. Co zastanawiające wreszcie, Doktorant zdaje się nie zauważać, że niemal identyczna kompozycja (może wręcz odbita z tego

⁷ *Kayserlich Maiestat Einreitung vnd ander geschichten so zů Brüsse vnd anderßwo in Brabandt ergangen seind clærlichen vff gezeichnet vn(d) begriffen wie hienach volget. Conderfetung des Ellends So zů Brüssel in des aller christenlichsten künig Karolus von Hispanien thiergarten gesehen ist ...*, Strasburg, Johann Knobloch, 1517 (VD16: K 36), fol. 9v.

samego klocka) i ten sam wiersz powtarzają się w [innym druku](#), który jest wspominany w innych miejscach pracy, a także w spisie druków (nr 27).

Takie fragmenty jak przywołane wyżej uwagi o łosiu czy żubrze w moim przekonaniu nic istotnego nie wnoszą do kwestii postrzegania zwierząt egzotycznych. Obniżają natomiast generalną ocenę pracy, bo są to partie niezbyt udane. Zawierają raczej niezobowiązujące – i nie zawsze trafne – spostrzeżenia niż pogłębione analizy, a przy okazji demaskują luki w wiedzy Doktoranta na temat nowożytnego wyobrażenia o zwierzętach europejskich i ujawniają kolejne przykłady niestaranności redakcyjnej.

W kwestiach warsztatowych poprawa jest widoczna, ale wciąż pozostało sporo błędów, niektóre – spektakularne i brzemienne w konsekwencje. W pracy pojawiły się, choć nie we wszystkich przypadkach, odwołania do standardowych kompendiów graficznych. Rozprawa została opatrzona ponumerowanym spisem druków stanowiących właściwy przedmiot badań. Opisy druków bywają nieprecyzyjne, część z nich wydaje się przepisana za katalogiem Ingrid Faust i niezweryfikowana (na co wskazują np. braki sygnatur). Zwracam na to uwagę, bo brak potrzeby „przepisywania danych” deklarował Doktorant w pierwotnej wersji pracy, co budziło mój niepokój, zdawało się bowiem sygnalizować, że rozprawa jest oparta na materiale, którego zdecydowaną większość zebrał kto inny, a Autor nawet nie sprawdził tych informacji. W zapisach pojawiają się znaki zapytania, np. po niezrozumiałym w tym kontekście wyrażeniu „bez tytułu” (ew. „bez tytułu”; nr 105 i 106), pozostawione bez komentarza i niejasne dla czytelnika. Niemniej czytelnik przynajmniej jest w stanie łatwo odnaleźć daną pozycję omawianą w tekście.

Mniej użyteczny jest następujący dalej wykaz źródeł. Ich wykaz poprzednio budził moje zastrzeżenia, m.in. dotyczące tego, że na jednej liście znajdowały się „druki i rękopisy, oryginały i edycje krytyczne, a także przekłady”. Z pewną konfuzją przyjmuję wnioski wywiedzione z tej uwagi przez Doktoranta. Obecnie wykaz źródeł wciąż nie jest podzielony – zgodnie z konwencją przyjętą w pracach historycznych – na źródła archiwalne i drukowane, lecz na: „traktaty przyrodnicze”, „relacje z podróży”, „rękopisy i albumy rękopiśmienne”, „edycje krytyczne” i „inne”. Jest to klasyfikacja wadliwa logicznie i niefortunna pragmatycznie. Prezentacja literatury w grupach tematycznych jest typowa dla podręczników i prac popularnych, zbierających na końcu wskazówki dla czytelnika zainteresowanego dalszymi lekturami na temat poszczególnych zagadnień. Taki podział w odniesieniu do źródeł mógłby mieć ewentualnie pewną wartość w pracy naukowej – o ile jednak byłby poprawny logicznie i obejmował źródła rzeczywiście analizowane (a co do tego mam wątpliwości; np. nie rozumiem z czego wynika wyliczanie wielu wydań dzieł Gessnera, których przecież Konrad Bielecki w pracy nie porównuje, a często wręcz porzeka na opracowaniach). Jednak taki podział, jaki zaproponował Autor, głównie utrudnia szybkie znalezienie adresu bibliograficznego konkretnej pozycji wspomnianej w tekście. Utrudnia tym bardziej że pewne pozycje zostały błędnie zaklasyfikowane⁸, a nazwy niektórych kategorii są nieadekwatne – „edycje krytyczne” zawierają przekłady, niektóre zresztą wybrane arbitralnie⁹.

Pozostaje też dla mnie niezrozumiałe, dlaczego Autor uparcie zamieszcza ilustracje w aneksie, a nie traktuje ich jako integralnej części aparatu, funkcjonującej na tych samych prawach co przypisy, spis źródeł czy bibliografia. Odnotowuję, że – choć spis treści tego nie zapowiada – *Aneks* zawiera spis ilustracji. Jednak sporo pozycji jest wciąż zredagowanych niestarannie lub wadliwie. Niektóre ilustracje ukazują więcej niż jeden obiekt – np. il. 30 zbiera ich aż pięć, a odpowiednia pozycja w spisie ilustracji, brzmi tak: „Porównanie ilustracji z druków przedstawiających [!]

⁸ Np. *Conrad Gessners „Thierbuch”*... można ewentualnie potraktować jako edycję krytyczną wspomnianego wyżej albumu, który istotnie zawiera wiele rysunków wykorzystanych jako wzory drzeworytów w dziełach Gessnera, ale ani on, ani książka wydana przez Egmond nie są traktatem przyrodniczym.

⁹ Autor nie cytuje np. żadnej edycji krytycznej *Fizjologa*, lecz tylko polski przekład jednej z wersji, pomija natomiast dwujęzyczne wydanie różnych wersji *Fizjologa* i *Aviarius* Stanisława Kobielskiego.

krokodyl 1564 – 1565 [50], [51], [52], [117] i [125] – patrz [!] bibliografia 'Druki ulotne'. Nie jest to rzetelny wykaz podstawowych informacji o zreprodukowanych drukach, lecz ze wszech miar nieelegancka notatka: niezredagowana i na pierwszy rzut oka niestaranna (dwie literówki i brakująca spacja), każąca czytelnikowi samodzielnie wyluskiwać z innych partii pracy informacje, które powinny zostać zebrane w tym miejscu. Nade wszystko zaś jest to notatka dezinformująca, bo trzy z pięciu wskazanych numerów są błędne (pozycja nr 52 w spisie druków dotyczy tuńczyka, nr 117 – słoniu a 125 – bataliona, krokodyl natomiast są bohaterami druków nr 49, 50, 51, 116 i 124).

W spisie ilustracji, podobnie jak w spisie druków, ujawnia się brak należytego namysłu nad tytułami. Nie jest to w recenzowanej pracy sprawa trywialna ze względu na różnorodność gatunkową omawianych i reprodukowanych dzieł. Autor zwykle traktuje napis towarzyszący rycinie jako tytuł, co nie zawsze jest słuszne (pomijając nawet problem rycin, które – jako niemające napisów – klasyfikuje Doktorant jako dzieła „bez tytułu”). Niektóre wymieniane w pracy ryciny mają rozmaite inskrypcje, niepełniące jednak funkcji tytułu, lecz np. motto lub komentarza. W takich sytuacjach, podobnie jak w przypadku obrazów nieopatrzonych inskrypcjami, nadanie adekwatnego tytułu jest rolą badacza.

W przypadku nowożytnych druków ulotnych ustalenie lub nadanie adekwatnej nazwy jest często sprawą trudną lub sporną, stąd zdarza się, że różne egzemplarze tej samej publikacji funkcjonują w różnych bibliotekach i kolekcjach pod różnymi i różnie zapisywanymi tytułami. Gorzej, jeśli pod różnymi nazwami ten sam druk figuruje w jednej pracy. Sprawa staje się jeszcze poważniejsza, jeśli niespójności dotyczą też innych informacji. Np. nr 67 w spisie druków to:

Hy Swaait de Vlagh ..., Jan Drapentier [sculps.], Niderlandy? między 1637 a 1641. British Museum : 1862,1011.549 [Faust IV 2002 : 657.1] [słoń indyjski *Elephas maximus*]

odpowiada mu il. 63, opisana tak:

So Een Wunder heft men hier nooÿt gesien, między 1637 a 1641. [British Museum : 1862,1011.549]

Autor zatem opatruje to samo dzieło różnymi tytułami (nie potrafię dociec, skąd zaczerpnął ten drugi). Konsekwentnie datuje rycinę na lata 1637-1641, a w spisie druków przypisuje dzieło Janowi Drapentierowi, jako wątpliwe oznacza natomiast miejsce powstania druku (tego dotyczy jedyny tu znak zapytania). Jednak w zasadniczym tekście przedstawia Doktorant sprawę zgoła odmiennie (s. 185). Tam podaje w wątpliwość czas powstania druku między 1637 a 1641 r., ponieważ artysta, który go sygnował, „działał w latach 1674-1713”. Nazwisko rytownika tam zapisuje inaczej: „Drappentier” (obie formy są używane w literaturze, ale niespójność redakcyjna dodatkowo dezorientuje czytelnika). W tekście głównym Doktorant nie podejmuje próby wyjaśnienia kwestii autorstwa i datowania ryciny. Przywołuje jedynie opinię Ingrid Faust, wedle której „mogło chodzić o innego rytownika, jako że nazwisko Drappentier było w Niderlandach popularne”. Brak śladów, by Doktorant próbował zweryfikować sugestię Faust w literaturze historyczno-artystycznej lub słownikach artystów czy słownikach biograficznych. Można by rzec, że sprawa ta nie jest dla tematu omawianej pracy pierwszorzędna. Owszem, ale nie jest też marginalna, ponieważ wiąże się np. z pytaniem, czy druk powstał za życia, czy po śmierci przedstawionej na nim słonicy. Nie twierdzę przy tym, że obowiązkiem Autora było definitywnie wyjaśnić datę i autorstwo druku. Możliwe, że brak ku temu dostatecznych danych. Jednak Doktorant powinien był kwestię tę jasno przedstawić, a co najmniej zadbać o spójność informacji w tekście głównym, spisie druków i spisie ilustracji – bo mowa tu o druku dotyczącym jednego z głównych „bohaterów” recenzowanej pracy.

Wiele pozycji w spisie ilustracji wciąż nie zawiera informacji o miejscu przechowywania dzieła oraz źródle lub autorze fotografii. Wracanie do tych braków – które podnosiłam w poprzedniej recenzji – może się wydawać małostkowe. Jednak recenzowana praca jest żywym dowodem tego, że wymogi warsztatowe nie są tylko „grą szklanych paciorków”. Redagowanie aparatu naukowego to czasochłonny i bodaj najbardziej niewdzięczny etap przygotowywania maszynopisu, ale inwestycja

ta niekiedy procentuje, czego pouczającym świadectwem jest ilustracja 53, niezmiennie jedna z najsłabiej opisanych w recenzowanej rozprawie.

W pierwotnej wersji il. 53 była podpisana następująco: „*Wolpertinger* Albrechta Dürera”. W wersji poprawionej w odpowiedniej pozycji w spisie ilustracji wciąż brak informacji o miejscu przechowywania zilustrowanego dzieła, zniknęło nazwisko autora, pojawiła się natomiast data i link do źródła fotografii: „*Wolpertinger*, 1509 [dostępne online: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wolpertinger.jpg>]”. W tekście rozprawy Doktorant konsekwentnie określa przedstawioną istotę jako wolpertingera – postać z bawarskiego folkloru, łączącą „zające ciało (lub ciało wiewiórki z głową zająca), z kłami nietoperza, ptasimi skrzydłami i jelenim porożem” i włącza ją do arsenału swoich argumentów za przenikaniem się w epoce nowożytnej kategorii egzotyki i monstrialności (s. 190, 211, 333).

Jest to jednak monstrialne nieporozumienie. Źródłem wiedzy Doktoranta na temat twórcy i daty dzieła była zapewne [angielska wersja hasła „Wolpertinger” w Wikipedii](#). Zawiera ona omawianą ilustrację i rzeczywiście wspomina rok 1509 – jednak nie jako datę powstania reproduktowanego dzieła, lecz *Zajęca*. W istocie *Zajęc Dürera* przechowywany w wiedeńskiej Albertynie jest datowany na rok 1502, ale zamieszczony w Wikipedii opis samej ilustracji ukazującej *Wolpertingera* poprawnie określa ją jako pastisz¹⁰, którego autorem jest niemiecki wikipedysta Rainer Zenz (ur. 1959). Gdyby Konrad Bielecki zrobił rzetelny spis ilustracji, a więc sprawdził miejsca przechowywania i sygnatury wszystkich dzieł, zapewne zorientowałby się, że ustalenie lokalizacji rzekomego rysunku Dürera ukazanego na il. 53 jest niemożliwe, bo dzieło to po prostu nie istnieje.

Przykry błąd ma niestety równie przykre konsekwencje, co pokazuje analiza [sztychu wydanego przez Joosa de Bosschera w ostatnim dwudziestolecu XVI w.](#) (s. 333):

Na pierwszym planie przedstawiony został nosorożec stojący naprzeciwko wolpertingera. Oba wizerunki były wykonane za Albrechtem Dürerem. W tle zaś umieszczono w pagórkowatym krajobrazie z palmami trzy figury słoni, skopiowane w lustrzanym odbiciu z druku Gerharda Paldanusa. Domyślnie skonstruowana przestrzeń egzotyczna staje się przestrzenią wspólną, w której obok siebie funkcjonują zwierzęta pozaeuropejskie (słonie) i potwory z folkloru europejskiego (wolpertinger), zaś łącznikiem tych dwóch zlewających się światów jest zwierzę-monstrum (nosorożec), główny bohater przedstawienia. Grafika opatrzona jest krótką inskrypcją, mówiącą o wojnach toczonych niegdyś między nosorożcem a słoniami (...), stąd zaskakująca zdawać by się mogła obecność wizerunku wolpertingera. Pełni on tutaj jednak rolę wypełnienia, domykającego obraz połączonych sfer, które wspólnie funkcjonują w obrębie wyobrażonej natury.

Jest to interpretacja całkowicie chybiona. Przede wszystkim została oparta na błędnym rozpoznaniu jednego z motywów. Widoczny na rycinie rogaty czworonóg, kształtem przypominający zająca, to nie wolpertinger, którego preparaty i wizerunki pojawiają się zapewne dopiero w XIX w. („młodszym bratem” wolpertingera jest amerykański Jackalope, który zyskał popularność w niektórych stanach w 1. połowie XX w.). Sztych ukazuje stworzenie znane szesnastowiecznym zoologom, którzy określali je po prostu jako „rogatego zająca” (*Lepus cornutus*). Gatunek ten wspomina (choć dopiero od [edycji Thierbuch z 1563 r.](#)) Gessner, który informację i wzór wizerunków czaszki rogatego zająca i samych rogów uzyskał od niemieckiego naturalisty Johanna Kentmanna. Świadczą o tym rysunki nie tylko w niecytowanym w pracy [zbiorniku samego Kentmanna](#), lecz także w przywoływanej przecież kilkakrotnie [kolekcji Plattera](#).

Wskazane przez Autora źródła poszczególnych motywów budzą różne wątpliwości. Nie wiem, które dzieło Dürera ma Doktorant na myśli jako domniemany wzór motywu rogatego zająca, jednak osobnik ukazany na rycinie żadną miarą nie przypomina słynnego *Zajęca* z Albertiny (a więc i domniemanego „wolpertingera z 1509 r.”). Równie słynny *Nosorożec* jest tylko do pewnego stopnia oczywistym źródłem odpowiedniego motywu, ponieważ – biorąc pod uwagę szeroką

¹⁰ „*Wolpertinger* edited from *Young Hare* [podkr. G.J.], a painting of a hare by Albrecht Dürer”; bardziej precyzyjny i kompetentny jest podpis pod tą samą ilustracją [we francuskiej wersji hasła „Wolpertinger”](#), gdzie mowa o „détournement parodique de la célèbre aquarelle Le Lièvre, d'Albrecht Dürer”.

receptę drzeworytu Dürera – rodzi się pytanie, czy była to inspiracja bezpośrednia. Wzór przedstawień słoni wskazuje Autor poprawnie, ale błędnie zapisuje i imię, i nazwisko twórcy, w rzeczywistości bowiem był nim Gerard Groenning (ew. Gerard van Groningen), w dawniejszej literaturze niekiedy określany także jako Paludanus – który to przydomek budzi wątpliwości współczesnych badaczy, nigdy jednak nie był zapisywany „Paldanus”, jak czyni to Konrad Bielecki (konsekwentnie w kilkunastu miejscach pracy).

Wreszcie, usilnie próbując wykazać, że grafika artystyczna potwierdza tezę o przenikaniu się kategorii egzotyki i monstrualności, Autor w ogóle nie bierze pod uwagę znaczenia konwencji typowych dla sztuki manierystycznej. Umieszczanie we wspólnej scenerii istot bardzo różnorodnych to zjawisko powszechne na marginesach średniowiecznych rękopisów. Konwencja ta przetrwała w XVI w. w sztuce książki, a także rozwijała się w innych dziedzinach twórczości artystycznej. Przykładem samodzielnych kompozycji zbierających osobliwie niekiedy zestawione gatunki zwierząt jest (by pozostać przy motywie rogatego zająca) seria rysunków [Jorisa Hoefnagela](#).

Można oczywiście powiedzieć, że dla zasadniczego wywodu rzekomy wolpertinger ma (podobnie jak atrybucja i datowanie druku nr 67) znaczenie drugorzędne. Jednak przypadek ten dobitnie pokazuje, jak powierzchowna i fragmentaryczna bywa wiedza ogólna Doktoranta na temat szesnastowiecznej zoologii oraz ówczesnego rozumienia granic między tym, co realne i fantastyczne, nade wszystko zaś dotkliwie demaskuje niezbyt chlubne tajniki warsztatu Autora.

Podsumowując – i odnosząc recenzowaną rozprawę do wymogów ustawowych – obecnie, zwłaszcza w partiach poświęconych zwierzętom *stricte* egzotycznym, praca interesująco rozwija liczne szczegółowe aspekty postrzegania egzotycznych zwierząt w epoce nowożytnej, dotycząc przy tym ogólniejszego problemu transferu i tworzenia wiedzy w epoce nowożytnej. Pozwala to uznać, że dowodzi „ogólnej wiedzy teoretycznej kandydata”. Trudniejsza jest jednoznaczna odpowiedź na pytanie, czy praca „stanowi oryginalne rozwiązania problemu naukowego”. Sam problem jest oryginalny, a Autor potwierdził swą umiejętność kreatywnego myślenia i ciekawość poznawczą. Nie mam natomiast przekonania, że Doktorant postawiony problem rozwiązał. Wiele partii pracy zbiera raczej swobodne refleksje Autora niż zdyscyplinowane analizy źródeł. Wywodowi, a także poszczególnym sformułowaniom, brak dyscypliny i precyzji, nade wszystko zaś wciąż poważne zastrzeżenia budzi sposób prezentacji badanego materiału. Błędy merytoryczne i poważne uchybienia warsztatowi historyka świadczą o tym, że Doktorant nie opanował w stopniu zadowalającym umiejętności „samodzielnego prowadzenia pracy naukowej”. Brak dostatecznego rozeznania w sztuce XVI w. i umiejętności analizy dzieła wedle standardów właściwych dla historii sztuki przyjmują z wyrozumiałością, bo Doktorant nie pretenduje do stopnia w zakresie nauk o sztuce. Nie jestem w stanie kompetentnie ocenić, jak dalece warsztat zaprezentowany w pracy odpowiada standardom kulturoznawstwa – do którego Konrad Bielecki wielokrotnie deklaruje największe przywiązanie. Ostatecznie jednak nie ubiega się o stopień doktora w dyscyplinie (wedle oficjalnie obowiązującej nomenklatury) nauki o kulturze i religii, lecz w dyscyplinie historia. W tym zaś zakresie praca w moim przekonaniu spełnia w stopniu dostatecznym tylko jeden z trzech wymogów obowiązujących w momencie otwierania przewodu doktorskiego. Moja opinia na temat rozprawy mgr. Konrada Bieleckiego pozostaje zatem negatywna.

Warszawa, 21 stycznia 2022 r.