

STUDIA WILANOWSKIE

# XXIV

WARSZAWA 2017



MUZEUM PAŁACU  
Króla Jana III  
W WILANOWIE

... *stajemy się tym, na co patrzymy*

Marshall McLuhan<sup>1</sup>

## VUE D'OPTIQUE – OSIEMNASTOWIECZNA GRAFIKA 3D W ZBIORACH WILANOWSKICH

### 1. Wprowadzenie

Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie ma w swoich zasobach niezwykle interesujący zbiór 13 osiemnastowiecznych grafik typu *vue d'optique*<sup>2</sup>. Był to odrębny podgatunek grafiki, rozpowszechniony od lat czterdziestych XVIII wieku do lat trzydziestych XIX stulecia, prezentujący specyficzny typ widoków perspektywicznych, zaprojektowanych do oglądania w urządzeniach optycznych, zwanych *maszynami optycznymi* (*optical machines* lub *optiques*). Grafiki wilanowskie shtychowane były specjalnie do oglądania w zograskopie<sup>3</sup>, zadziwiającej optycznej maszynie, stworzonej do generowania *wirtualnych obrazów 3-D*. Ich trójwymiarowa przestrzeń nie istnieje materialnie – nie można jej sfotografować – lecz wizualizuje się w percepcji widza.

Marek Letkiewicz

Znaczenie fenomenu *vue d'optique* jako środka przekazu polega na tym, że podczas gdy wysiłki całego malarstwa i grafiki od czasów renesansu koncentrowały się w dużej mierze na tym, by na płaszczyźnie podobrazia odwzorować wiernie przestrzeń, to tutaj sytuacja zostaje niejako odwrócona: postawiony został ambitny postulat, jak z płaskiego graficznego obrazu wygenerować symulację przestrzeni.

To był rewolucyjny przewrót, który czyni z tej zapomnianej technologii jeden z kluczowych punktów zwrotnych w całej historii mediów wizualnych. Jego znaczenie docenione zostało pełniej dopiero z perspektywy dzisiejszej cywilizacji *high tech*. Do niego to bowiem sięgają korzenie najbardziej zaawansowanych technologicznie, cyfrowych wizualizacji 3D, w rodzaju interaktywnych środowisk Hub Interactive Virtual Environment (HIVE) i Cave Automatic Virtual Environment (CAVE) czy kina Hubble 3D i IMAX 3D.

1 M. McLuhan, *Zrozumieć media. Przedłużenie człowieka*, tłum. N. Szczucka, Warszawa 2004, s. 51.

2 *Vue d'optique* i *vue perspective* to dominujące dzisiaj w międzynarodowej literaturze przedmiotu francuskie nazwy tego gatunku grafiki, w krajach niemieckojęzycznych znanego także jako *Guckkastenbild* i *Guckkastenblatt*; w Italii określanego jako *Realetti Prospettive*, natomiast w Holandii: *opticaprent*. Informacje za: K. Kallenbach, *Optica prints*, „Paulus Swaen Fix Sale Gallery”, <http://www.swaen.com/optica.php> (dostęp: 10 XI 2012).

3 Termin *zograscope* ukuł około roku 1750 znany angielski wytwórca instrumentów naukowych George Adams (1720?–1775), który chciał ujednoczyć terminologię. Dzisiaj określenie to jest powszechnie stosowane, chociaż pierwotnie się nie przyjęło. W Anglii używano wymiennie określeń: *the optical diagonal machine*, *diagonal mirror* oraz *optical pillar machine*. We Francji terminów: *optique* lub *boîte d'Optique*, we Włoszech nazwy *Camere Ottiche*, a w Holandii *optica*; za: K. Kallenbach, *op. cit.*; oraz J.A. Chaldecott, *The Zograscope or Optical Diagonal Machine*, „Annals of Science”, t. 9, 1953, nr 4, s. 315.

Grafiki wilanowskie to obrazo-teksty reprezentatywne dla gatunku *vue d'optique*. Przedstawiają – opatrzone nagłówkiem i podpisami – rozległe widoki miast (dwa widoki Wenecji: Wil.4319 i Wil.4324), zespoły pałacowo-ogrodowe (osiem grafik: Wil.4315; Wil.4316; Wil.4317; Wil.4320; Wil.4321; Wil.4323; Wil.4325 i Wil.4327), scenografie teatralne (dwa projekty: Wil.4318 i Wil.4322) oraz – co było rzadsze – widok perspektywiczny alei z procesją do opactwa Saint Denis (Wil.4326)<sup>4</sup>.

Zatem ich generalnym tematem są widoki perspektywiczne zaaranżowanych przez człowieka przestrzeni *intérieur* i *extérieur*, których regularne, geometryzujące układy oparte są na koncepcjach architektonicznych, urbanistycznych i scenograficznych.

Nie tylko tematyka tych grafik, ale także sposób jej ujęcia wykazuje przy tym szereg cech bardzo specyficznych dla *vue d'optique*. Na plan pierwszy wysuwają się tu dwie kluczowe kwestie:

- 1) zagadnienie dostosowania cech formalnych *vue d'optique* do działania zograskopu;
- 2) problem oddziaływania tych grafik poprzez projekcje zograskopu na środowisko kulturowe i społeczne oświecenia. Sprowadza się to do odpowiedzi na dwa fundamentalne pytania: jak działa medialny agregat *vue d'optique-zograscope* i dla osiągnięcia jakich celów społeczno-kulturowych został skonstruowany?

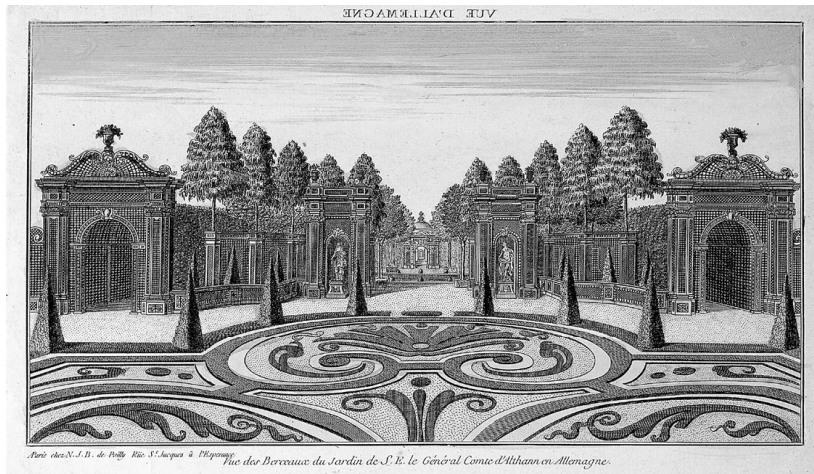
4 Widoki Wenecji: 1. *Le Palais et la Grande Place de Vienne*, wyd. Jean François Daumont (1740–1775), Paryż 2. poł. XVIII w., wym. 29,8 x 42,8 cm, nr inw. Wil.4319, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 2. *Vue de la Superbe Place de St. Marc a Venise*, wyd. Louis-Joseph Mondhard (1759–1780), Paryż ok. 1760, wym. 25,2 x 43,4 cm, nr inw. Wil.4324, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Zespoły pałacowo-ogrodowe: 1. *Vue des Berceaux du Jardin de S.E. le Général Comte d'Althan en Allemagne*, wyd. Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (1707–1780), Paryż ok. 1742, wym. 28,5 x 41,2 cm, nr inw. Wil.4315, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 2. *Vue perspective de l'Allée à gauche du Jardin de Plaisance du Pape aux environs de Rome*, wyd. André Basset, Paryż 1770, wym. 29,5 x 42,3 cm, nr inw. Wil.4316, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 3. *Vue de l'Entrée du Chateau de Marly*, ryt. nieznan, 1750, wym. 29,5 x 42,5 cm, nr inw. Wil.4317, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 4. *Vue du Jardin de Plaisance de l'Axarienne*, wyd. André Basset młodszy, Paryż ok. 1770, wym. 28,9 x 42,5 cm, nr inw. Wil.4320, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 5. *Vue perspective de la Grote du Chateau de Meudon*, wyd. André Basset, Paryż ok. 1770, wym. 29,3 x 41,8 cm, nr inw. Wil.4321, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 6. *Vue du Capitole*, ryt. nieznan, ok. 1760, wym. 30,2 x 43,5 cm, nr inw. Wil.4323, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 7. *Vue Perspective du Berceau merveilleux qui est dans le Jardin du Gouverneur a Pondichery...*, wyd. Jacques(?) Gabriel Huquier (1730–1805), Paryż ok. 1760, wym. 29,4 x 44 cm, nr inw. Wil.4325, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 8. *Vue et Perspective du Palais et Jardin du Doge a Venise*, wyd. Jacques Chéreau (1688–1776), Paryż ok. 1742, wym. 25,4 x 41,9 cm, nr inw. Wil.4327, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Scenografie teatralne: 1. *Décoration de Théâtre en vuë d'Optique*, wyd. Wichnyther i Jacques Chéreau (1688–1776), Londyn-Paryż 1761, wym. 26 x 41,7 cm, nr inw. Wil.4318, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 2. *Vue du Cabinet de Lauriers de l'Isle de Naxos*, wyd. André Basset, Paryż ok. 1760, wym. 29,4 x 42,2 cm, nr inw. Wil.4322, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Widok perspektywiczny alei z procesją do opactwa Saint Denis: *La Procession de Montmartre*, wyd. C.F. Mailliet wyd., Paryż 1750, wym. 28,5 x 40,7 cm, nr inw. Wil.4326, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

## 2. Aspekt technologiczny

Odpowiedź na pierwsze pytanie – jak działa medialny agregat *vue d'optique-zograskopu* – polega na uchwyceniu: 1) szczególnych właściwości grafik rodzaju *vue d'optique*; 2) konstrukcji aparatu optycznego zograskopu; oraz 3) zrozumienia korelacji pomiędzy tymi elementami zapewniającymi efektywne działanie całości.

### 2.1. Cechy formalne grafik *vue d'optique* istotne z punktu widzenia przestrzennego działania zograskopu

Grafiki *views d'optiques* wykazują wiele cech istotnych z punktu widzenia generowania obrazów 3D przez zograskop. Z uwagi na to, że każda z grafik wilanowskich posłużyć może do egzemplifikacji konstytutywnych cech *vue d'optique*, wskażę tu tę opatrzoną tytułem *Vue D'ALLEMAGNE*<sup>5</sup>, sygnowaną przez paryskiego wydawcę Nicolas-Jeana Baptiste de Poilly (1712–1758)<sup>6</sup> (il. 46), na której podstawie wypunktuję najbardziej istotne elementy formalne grafik *views d'optiques*.



s. 337 il. 46

*VUE D'ALLEMAGNE*, wyd. Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (1707–1780), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Najbardziej typową, rozpoznawalną na pierwszy rzut oka cechą *vue d'optique*, jest: 1) zwierciadlane odwrócenie stron grafiki, co uwiadacza się w odwróconym tekście nagłówka (pisanego zwykle wersalikami), podczas gdy podpisy umieszczone pod grafiką (zazwyczaj minuskułowe) biegną normalnie od lewej strony do prawej. 2) Inną istotną cechą jest poziome rozciągnięcie prostokąta pola obrazu graficznego i użycie któregoś ze standardowych dla *vue d'optique* wymiarów (tutaj około 30 x 42 cm). 3) Kolejną ważną właściwością jest utrwalenie widoków z punktu obserwacyjnego podwyższonego na tyle, by linia horyzontu przebiegała w okolicach połowy wysoko-

5 *Vue d'optique*, inskrypcja u góry: *VUE D'ALLEMAGNE*, inskrypcja u dołu: (sygnowany po lewej) *A Paris chez N. J. B. Poilly Rue St. Jacques à l'Esperance* (na środku) *Vue des Berceaux du Jardin de S. E. le Général Comte d'Alchann en Allemagne*, nr inw. Wil.4315, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

6 <http://courtauld.ac.uk/gallery/what-on/exhibitions-displays/archive/ornament-by-design/about-the-works>



ści grafiki. 4) Stosowany jest powszechnie wariant szerokiego planu, z rozległym widokiem, ale oglądanym nie ze znacznej odległości, lecz przypominającym ujęcie z szerokokątnego obiektywu, za czym idzie przesadne akcentowanie stosunków perspektywicznych i przyspieszona perspektywa. 5) Czytelna jest skłonność do uwydatniania perspektywy linearnej z jednym punktem zbiegu, najchętniej centralnym, alternatywą bywa perspektywa kąтова, z dwoma punktami zbiegu, której nie mamy jednak w grafikach wilanowskich. 6) Dominanty kompozycyjne rozmieszczone są wzdłuż linii horyzontu, przy czym zaobserwować można upodobanie do symetrycznego podwajania układów przestrzennych, powtarzających się w układzie zwierciadlanym po prawej i lewej stronie grafiki. 7) Dominuje biel, grafiki są podkolorowane, ale nigdy pokolorowane. 8) Wiele grafik (jak prezentowana wyżej) charakteryzuje się wyraźnym zróżnicowaniem gradientu tekstury zmniejszającej się w funkcji odległości. Szrafowanie lub groszkowanie pierwszego planu jest większe oraz mocniejsze, i osłabia się w kolejnych planach<sup>7</sup>. 9) Często występującą ważną cechą (która w prezentowanej wyżej grafice akurat nie jest bardzo wyraźna) jest tendencja do mocnego uwydatniania cieni, rzucanych w bok przez elementy przedstawienia. Dobrym przykładem w tym względzie są cienie rzucone przez obiekty i postaci ukazane na *Wspaniałym widoku Placu Świętego Marka* w Wenecji (nr inw. Wil.4324), który wyszedł z paryskiej oficyny Louis-Josepha Mondharda (il. 49)<sup>8</sup>.

Wszystkie scharakteryzowane pokrótce wyżej właściwości tworzą wspólnie charakterystyczny dla *vue d'optique* zespół cech formalnych, bardzo istotny z punktu widzenia efektywności działania maszyny optycznej zograskopu.

## 2.2. Konstrukcja zograskopu

Konstrukcja zograskopu jest mało skomplikowana od strony wykonania. Urządzenie składa się z: 1) dużej, obustronnie wypukłej soczewki (zwykle o średnicy 10–15 cm), osadzonej w 2) pionowej, kwadratowej ramce-osłonie, przesłaniającej pole widzenia na zewnątrz soczewki, połączonej górną krawędzią ze 3) zwierciadłem, umieszczonym diagonalnie pod kątem 45° za soczewką, skierowanym licem ku dołowi. Całość zespolona jest 4) korpusem, który wynosi optyczne części urządzenia ponad powierzchnię ekspozycji grafiki na korzystną z punktu widzenia oglądania wysokość<sup>9</sup>. W praktyce zwykle około 18 cali (ok. 45 cm) ponad płaszczyznę pulpitu, na którym układa się

7 J. Russell, R. Cohn, *Zograscope*, Edinbourg 2012, s. 69.

8 *Vue d'optique*, napis u góry: *LA PLACE ST MARC*, u dołu pośrodku: *Vue de la Superbe Place de St Marc a Venise*/, sygnowany w prawym dolnym rogu: *A Paris chez Mondhard rue S. Jacques a S. Jacques*, nr inw. Wil.4324, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

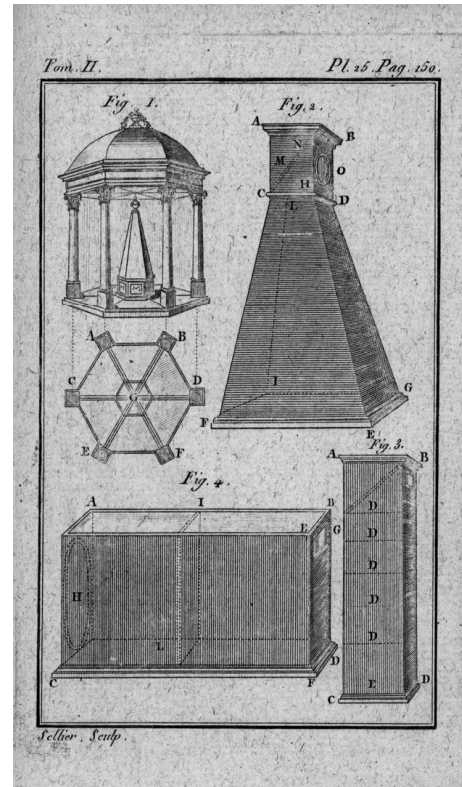
9 K. Kallenbach, *op. cit.*

płasko grafiki w czasie oglądania<sup>10</sup>. To pozwala osobie siedzącej przy stole patrzeć na wprost przez obiektyw na lustrzane odbicie grafiki leżącej płasko na blacie w zasięgu jej ręki, co ułatwia przekładanie kolejnych obrazów.

Wśród zachowanych zograskopów dominują egzemplarze salonowe, lekkie, ażurowe, przenośne, z częścią optyczną wyniesioną na podstawie w kształcie toczzonej tralki, zwykle o regulowanej wysokości i ze zwierciadłem odchylanym na zawiasie (il. 47). Znane są jednak także egzemplarze masywniejsze o konstrukcji skrzynkowej (il. 48).

il. 47

Zograskop, model salonowy, Anglia, ok. 1770, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie



Ewenementem w skali całej historii technologii mediów operujących projekcją obrazów 3D było to, że zograskop zaprojektowany został do przestrzennego oglądania pojedynczych – a nie jak dziś: binokularnych – obrazów, co stanie się możliwe dopiero od lat dwudziestych XIX stulecia. Jednak i działanie zograskopu opiera się na aktywizacji wizji obuocznej, wskutek czego krawędzie grafiki wydają się wychylać w kierunku obserwatora, podnosząc pozornie postacie i budynki z ich dwuwymiarowego tła<sup>11</sup>.

il. 48

Rysunki przyrządów optycznych, w tym oznaczony jako Fig. II. egzemplarz zograskopu skrzynkowego, grafika z dzieła Edme Gilles'a, *Novuelles récréation physiques et mathématiques...*, t. 2, Paris 1799, pl. 25, s. 150

10 *Perspective views or Vue d'optique, extravagance at the end of 18th century!*, „Mon Cabinet d'Estampes, Promenade through the French antique prints in the History”, <http://frenchantiqueprints.blogspot.com/2009/09/perspective-views-or-vue-doptiques-are.html> (dostęp: 26 IX 2017).

11 B.M. Stafford, F. Terpak, *Device of Wonder, From the Word in a Box to Images on a Screen*, Los Angeles 2001, s. 96.

### 2.3. Działanie zograskopu

Tak jak konstrukcja zograskopu jest uderzająco prosta, tak działanie optycznego agregatu *vue d'optique-zograscope* jest zdumiewająco złożonym balansowaniem na granicy rzeczywistego postrzegania głębi i wrażeń towarzyszących odczuciom iluzji głębi przestrzennej. Z jednej strony zograskop wprowadza dywersję w naturalnej percepcji przestrzeni, zakłócając i minimalizując sygnały informujące o rzeczywistym braku głębi dwuwymiarowej powierzchni grafiki<sup>12</sup>. Z drugiej strony – wysyła własne sygnały symulujące w umyśle obserwatora odczucie przestrzenności płaskich w istocie prospektów graficznych.

Do grupy pierwszej, sabotującej rzeczywiste postrzeganie przestrzeni, należy podwójne ograniczenie pola widzenia grafiki: 1) przez maskę z oknem oculusa, zawężającym pole widzenia, tak aby zamaskować krawędzie lustra, a w konsekwencji zatrzeć granicę pomiędzy optyką świata rzeczywistego i urojonego; oraz dodatkowo 2) przez wąskie pole widzenia lustra, które powinno być tak ciasne, aby nie odbijały się w nim krawędzie *vue d'optique*. Kees Kallenbach w artykule *Optica prints* przytacza poczynione w 1764 roku spostrzeżenie Johna Bischoffa, który zwraca uwagę na fakt, że: *należy pokryć płaskim lustrem tak dużo, by widz nie zobaczył przez obiektyw ani krawędzi obrazu [grafiki] ani niczego poza krawędzią, ale tylko malowidło prawie w całości [...]* W „*Opticas*”, których nie można pokryć lustrem, można pomóc zaczernieniem krawędzi obrazu<sup>13</sup>. Brak krawędzi to w tym wypadku brak optycznego odniesienia oka do płaszczyzny lustra i arkusza grafiki.

Do grupy drugiej, pozorującej odczucia przestrzenności, należy: 1) powiększenie obrazu przez soczewkę, co daje kąt widzenia zbliżony do percepcji realnej sceny, którą przedstawia grafika<sup>14</sup>; 2) wykorzystanie faktu, że światło wpadające przez obiektyw do oka jest kolimowane (promienie świetlne biegną równoległe do siebie), co zapobiega akomodacji – zjawisku dostosowania się oka do oglądania przedmiotów znajdujących się w różnych odległościach od obserwatora. W percepcji widza promienie docierające do oczu równoległe do siebie interpretowane są tak, jakby dochodziły z wielkiej odległości<sup>15</sup>. 3) Obustronnie wypukła soczewka zakrzywia optycznie płaszczyznę grafiki i zmienia linearną perspektywę obrazu na krzywoliniijną. Jest to widoczne zwłaszcza w pobliżu krawędzi. Linie równoległe do krawędzi grafiki stają się w tu wyraźnie łukowato zakrzywione. Krawędzie

12 J. Russell, R. Cohn, *op. cit.*, s. 5.

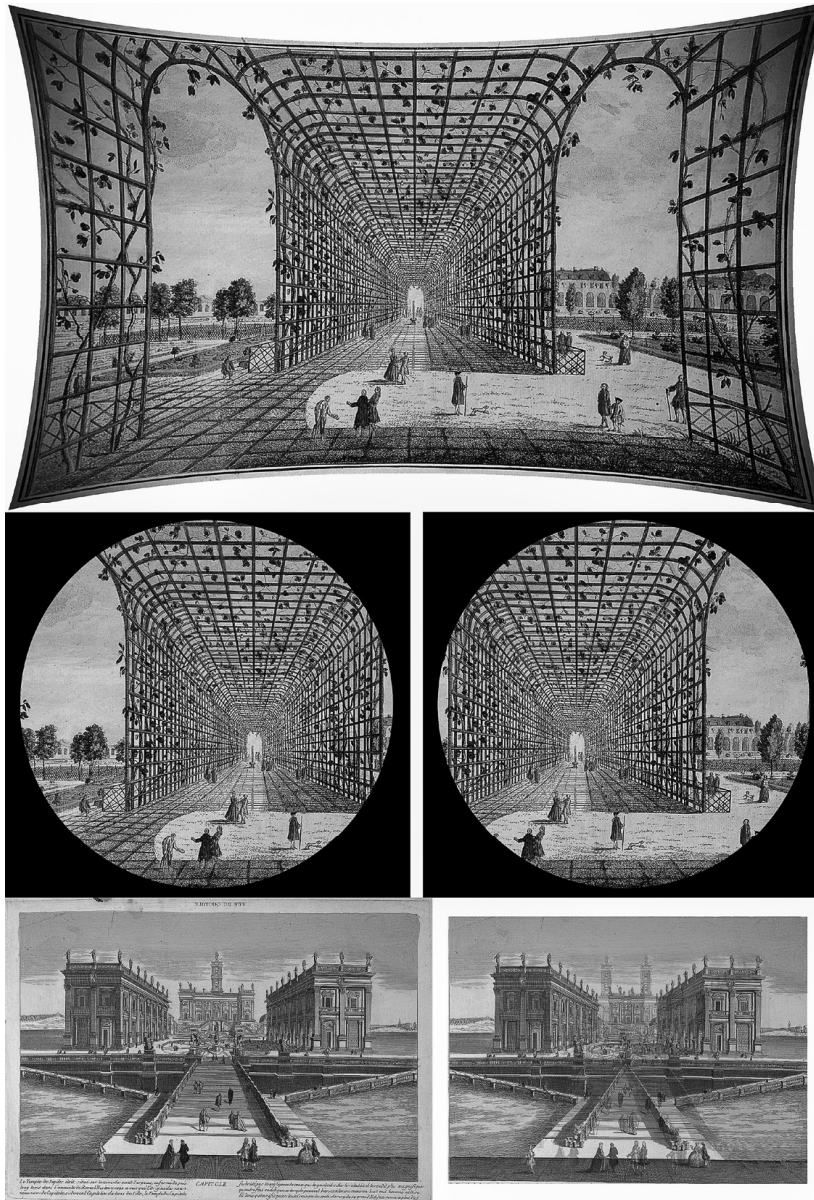
13 K. Kallenbach, *op. cit.*

14 J. Russell, R. Cohn, *op. cit.*, s. 5.

15 E.C. Blake, *Zograscope, Virtual Reality, and the Mapping of Polite Society in Eighteenth-Century England*, [w:] *New Media 1740–1915*, red. L. Gitelman, G.B. Pin-gree, Massachusetts Institute of Technology 2003, s. 2 (online: [https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262572286\\_sch\\_0001.pdf](https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262572286_sch_0001.pdf) [dostęp: 26 IX 2017]).



wyginają się pośrodku do wewnątrz, naroża odginają na zewnątrz. W percepcji widza tworzy się dodatkowo wrażenie trójwymiarowego menisku wklęsłego. Centrum grafiki cofa się, krawędzie występują do przodu, naroża unoszą się pozornie ku widzowi. Daje to efekt wycinka hemisferycznej dioramy. Rezultat ten znacznie zwiększa u widza wrażenie rzekomej trójwymiarowości przestrzeni<sup>16</sup>.



s. 339 il. 49

49.1. (u góry) *Vue Perspective du Berceau merveilleux qui est dans le Jardin du Gouverneur a Pondichery...*, wyd. Jacques(?) Gabriel Huquier (1730–1805), Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Symulacja efektu zniekształcenia grafiki przez pozorne, żaglaste ugięcia jej powierzchni w optyce dwustronnie wypukłej soczewki; 49.2. (rząd środkowy po lewej) Pole widzenia lewego oka; 49.3. (rząd środkowy po prawej) Pole widzenia prawego oka; 49.4. (u dołu po lewej) *VUE DU CAPITOLE*<sup>17</sup>, 4323, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; 49.5. (u dołu po prawej) Komputerowa symulacja działania podwójnego pryzmatu, z nałożonymi na siebie obrazami odchylnymi horyzontalnie przez dwa przeciwnie skierowane pryzmaty

16 J. Russell, R. Cohn, *op. cit.*, s. 69.

17 *Vue d'optique*, napis u góry: *VUE DU CAPITOLE* /, u dołu pośrodku: *CAPITOLE* /, po lewej: *Le Temple de Jubiter étoit, siluüé sur la cime du Mont Turpeius, enfermé de puis / long tems dans l'anceinte de Rome l'Histoire nous a marqué l'Orgine du nou/ vetu nom de Capitole, sidevint Capitolin du lems de Silla, le Temple du Capitole* /, po prawej: *Su brule pr la negligence de ceaux qui legardoit sill ale retablit et le rendit plus magique / qu'autre fois ondit que Se temple pouvoit bien contenire environ huit mil Homle al.'aise / les dons qu'onnifit passe trute Croience la seule dorure de se grand Edifice revin a plus de 7-/million*, nr inw. Wil.4323, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

Efekt ten czytelny jest szczególnie w wypadku wilanowskiej grafiki z numerem inw. 4325 (il. 49.1) przedstawiającej *Vue Perspective du Berceau merveilleux qui est dans le Jardins du Gouverner a Pondichery Ville des Indes Orientalis sur la côte de Coromandel*, sygnowanej przez paryską oficynę Jacques'a (lub Jamesa) Gabriela Huquiera (1730–1805)<sup>18</sup>, datowanej na lata 1758–1764, na podstawie informacji zawartej w sygnaturze o lokalizacji oficyny przy ulicy St. Jacques, co miało miejsce w tym okresie<sup>19</sup>. Ilustracja 49.5 przedstawia komputerową symulację efektu działania soczewki.

Do grupy trzeciej – mieszanej – jednocześnie sabotującej rzeczywistość percepcję przestrzeni i wprowadzającej na jej miejsce symulację fałszywych wrażeń trójwymiarowości, należą zdolności zograscope do wytwarzania efektów *pseudo-stereopsis*<sup>20</sup>. Są one prawdziwym motorem działania medialnego agregatu *vue d'optique-zograscope*. Wykorzystują one zespół naturalnych mechanizmów percepcji przestrzennej człowieka, związany z obuocznym postrzeganiem, zwanym widzeniem stereoskopowym (binokularnym)<sup>21</sup>. Opiera się ono na porównywaniu w umyśle widza dwóch obrazów – nieco innych dla każdego oka – których rozbieżność wynika z różnic w położeniu oczu i odpowiada odległościom między nimi. Normalnie dywergencja ta wykorzystywana jest przez mózg do oceny głębi przestrzeni<sup>22</sup>, co jest głównym sposobem postrzegania przez nas trójwymiarowości świata. Ponieważ w wypadku *vue d'optique* mamy do czynienia z grafiką, której perspektywa jest efektem widzenia oka cyklopa, a nie widzenia obuocznego, pojawia się istotny problem braku sygnałów informujących mózg o prawdziwej przestrzenności charakterystycznych dla stereoskopii. Zograscope uchyla tę sferę odczuć na kilka sposobów i wprowadza w to miejsce nowe sygnały pseudostereoskopowe.

Przede wszystkim – tak jak malarstwo kwadraturowe – wprowadza subiektywny punkt widzenia, przywiązuje widza do miejsca i kieruje jego wzrokiem. Patrzymy na *vue d'optique* z bliska przez soczewkę o średnicy nieco większej (zwykle od 10 do 15 cm) od odległości

18 *Vue d'optique*, inskrypcja u góry: *LE BARCEAU DU GOUVERNER A'PONDICHERY* /, u dołu: *Vue Perspective du Berceau merveilleux qui est dans le Jardins du Gouverner a Pondichery Ville des Indes Orientalis sur la côte de Coromandel / A Paris chez Huquier fils Graveur rue St. Jacques Au dessous de celle les Mathurins Au Gd. St. Remy*, nr inw. Wil.4325, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

19 <http://www.indoislamica.com/index.php/item/index/Prints/PR000040> (dostęp: 9 XII 2012).

20 J. Russell, R. Cohn, *op. cit.*, s. 5.

21 Shojiro Nagata, *How to reinforce perceptor of depth in single two-dimensional picture*, [w:] *Pictorial Communication in Virtual and Real Environments*, red. S.R. Ellis, M. Kaiser, A.J. Grunwald, London–Washington 1993, s. 527–545; H. Schlosberg, *Stereoscopic Depth from Single Pictures*, „*American Journal of Psychology*”, t. 54, 1941, nr 4, s. 601–605; A. Schwartz, *Stereoscopic Perception with Single Pictures*, „*Optical Spectra*”, September 1971, s. 25–27.

22 J. Russell, R. Cohn, *op. cit.*, s. 65.



między źrenicami naszych oczu. Reszta pola widzenia jest przesłonięta przez płytkę oprawy soczewki. Ponieważ każde oko ogląda zwierciadlane odbicie grafiki z innej pozycji, widzi nieco inne pole obrazu, przesunięte wzdłuż horyzontu. Lewe oko widzi więcej z prawej strony, za to mniej z lewej, prawe przeciwnie (il. 49.2 i 49.3). To wyjaśnia, dlaczego grafiki *vue d'optique* oglądane przez okrągłe okno muszą mieć kształt prostokąta o proporcjach rozciągniętych horyzontalnie.

Jednak najważniejsze zadanie soczewki zograskopu nie polega na typowym wykorzystaniu jej jako szkła powiększającego. Zograskop w sposób bardzo twórczy preferuje w działaniu inną cechę obustronnie wypukłej soczewki. Wykorzystuje jej skrajne obszary, położone wzdłuż horyzontu wzroku, jako dwa przeciwnie skierowane pryzmaty<sup>23</sup>. Ze względu na wielkość soczewki, której średnica jest nieco większa od przeciętnego rozstawu oczu człowieka, każde oko ogląda *vue d'optique* przez odwrotnie skierowany pryzmat, odchylający w przeciwną stronę promienie docierające od grafiki. Do oczu docierają zatem dwa obrazy odchylone przez pryzmat horyzontalnie o dodatkową wartość, która nie odpowiada normalnemu wzrokowemu wrażeniu płaszczyzny powierzchni *vue d'optique*. Mózg nakłada je na siebie i interpretuje ich nienaturalne horyzontalne różnice jako trójwymiarowość (il. 49.4 i 49.5). Powstaje sugestywne wrażenie przestrzeni recesywnej, budowanej w głąb przedstawienia. Poszczególne elementy obrazu, choć nadal płaskie, wydają się wyraźnie oddalone od siebie w głąb obrazu<sup>24</sup>. Ale ponieważ soczewka ma powierzchnię wygiętą łukowo, więc jest nietypowym rodzajem pryzmatu, odchylającym promienie silniej po bokach niż bliżej centrum. Właściwość ta, zwana aberracją sferyczną, daje dodatkowo efekt przestrzenny przypominający proscenium.

Termin „stereoskopia” używany jest zwykle jako skrót pojęć: widzenie obuoczne, binokularna percepcja głębi lub stereoskopowe postrzeganie głębi. Ale wrażenie głębi związane z mechanizmami stereoskopii uzyskać można również w widzeniu jednoocznym, gdy obiekt obserwowany lub obserwator znajduje się w ruchu. Symulacje tego rodzaju wrażeń przestrzenności dostępne są również w zograskopie, przy ruchach głowy obserwatora na boki. Przesłona otaczająca soczewkę zasłania boki grafiki, prowokując do zajrzenia, co się tam znajduje. Nie tylko widzimy, że poza centralnym kadrem oculusa soczewki rzeczywiście jest jakiś dalszy ciąg, lecz również zmiana pozycji obserwatora powoduje dynamiczne zmiany w tym, co widzimy. Obrazoprzestrzeń *vue d'optique* animuje się, przesuując horyzontalnie w oculusie soczewki i jednocześnie obraca pozornie względem pionowej osi przedstawienia. Jest to doświadczenie bardzo sensoryczne, bo widz ma

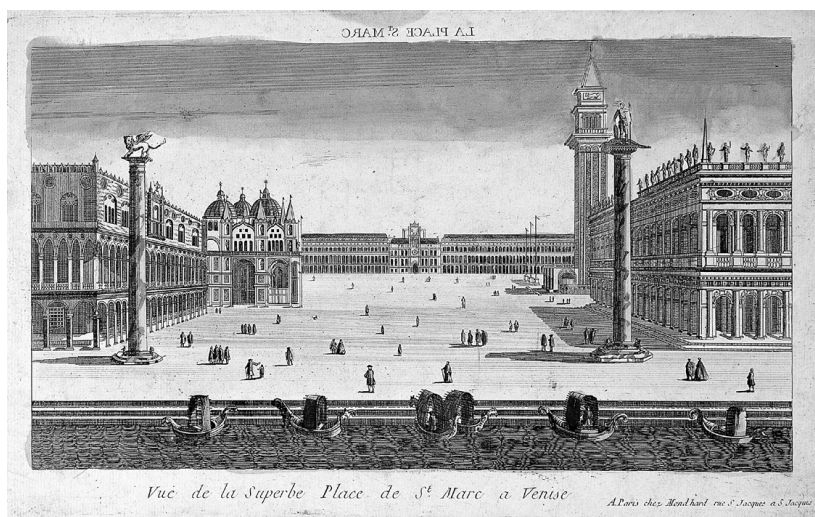
<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 69.

<sup>24</sup> E.C. Blake, *op. cit.*, s. 2.

wrażenie niemal fizycznej interakcji z wirtualną przestrzenią. Dużą rolę odgrywa tu zmiana położenia grafiki w stosunku do krawędzi oculusa ramki soczewki względem pozycji obserwatora, co określa się jako ruch paralaksy<sup>25</sup>.

Kolejny efekt pozorowania przestrzenności grafiki przez zografoskop związany jest z powszechną praktyką podkolorowywania *vue d'optique*, co nie jest zabiegiem czysto ornamentальnym. Powstaje dzięki temu efekt *chromostereopsis* – wrażenie głębi przestrzennej osiągnięte w dwuwymiarowych obrazach na skutek zestawiania ze sobą kolorów odległych na skali temperaturowej barw<sup>26</sup>. Relatywne różnice temperatury barw przekładane są na wrażenie dystansu do oka obserwatora. Szczególnie aktywnie działają w tym kierunku skrajne zestawienia: czerwony – niebieski, czerwony – zielony, ale też czerwony – szary, niebieski – szary<sup>27</sup>. Ten rodzaj iluzji przestrzeni jest przypisywany aberracji chromatycznej, która wynika z faktu, że różne barwy światła załamują się inaczej w zależności od długości fali, co powoduje, że jedne promienie zbiegają się w oku przed innymi<sup>28</sup>. *Vue d'optique* wykorzystuje do tego celu paletę barw, zestawiając: czerwony, pomarańczowy lub żółty (używane w planach bliższych) z niebieskim bądź zielonym (w planach dalszych), względnie wprowadzając kombinację czerwony – szary – niebieski. Efekty widoczne są we wszystkich grafikach wilanowskich. Jako przykład posłużyć może *Wspaniały widok Placu Świętego Marka w Wenecji* (nr inw. Wil.4324) (il. 50), który wyszedł z paryskiej oficyny Louis-Josepha Mondharda, znajdującej się przy *rue S[ant] Jacques a S[ant] Jacques*

s. 337 il. 50  
*La Place S' Marc*, wyd.  
 Louis-Joseph Mondhard  
 (1759–1780),  
 Muzeum Pałacu Króla  
 Jana III w Wilanowie



25 J. Russell, R. Cohn, *op. cit.*, s. 65.

26 J. Faubert, *Colour induced stereopsis in image with achromatic information and only one other colour*, „Vision Research”, 1995, nr 35, s. 3162.

27 J. Faubert, *Seeing depth in colour: More than just what meets the eyes*, „Vision Research”, 1994, nr 34, s. 1165–1186.

28 J. Russell, R. Cohn, *op. cit.*, s. 69.

(jak informuje inskrypcja)<sup>29</sup>, zatem prawdopodobnie pomiędzy rokiem 1759 (pierwsza wzmianka o działalności) a rokiem 1780, kiedy Mondhard przeniósł zakład na rue Sant Jean de Beauvais<sup>30</sup> (il. 50). Jak widać, sztafaż nie jest tu dodatkiem wprowadzonym tylko dla porównawczego zobrazowania skali założenia urbanistycznego i architektury, ale elementem bardzo aktywnym z punktu widzenia wizualnego symulowania głębi przestrzeni. Daje okazję do wprowadzenia na pierwszym planie intensywnych punktów czerwieni. Zważywszy na fakt, że zwierciadła w tym czasie były podlewane amalgamatem zawierającym rtęć, co nadawało im i obrazom, które odbijały niebieskawy poblask<sup>31</sup>, te czerwone akcenty w szaro-niebieskiej tonacji całości obrazu stawały się elementem niezwykle istotnym dla konstruowania mechanizmów *chromostereopsis*, związanych tu z symulowaniem trzeciego wymiaru.

Mechanizmy widzenia stereoskopowego wykorzystują także ukazanie oświetlenia prospektów, w tym szczególnie cienie rzucane przez znajdujące się tam obiekty. Sposób, w jaki światło pada na obiekt, a zwłaszcza w jaki rzuca cienie stanowi wskazówkę co do określania kształtu bryły oraz jej pozycji w przestrzeni<sup>32</sup>. Właściwość ta określana terminem *shadow stereopsis* stanowi w wypadku *vue d'optique* ważny element symulacji trzeciego wymiaru. Toteż boczne cienie – skondensowane w swej wyrazistości – są tu elementem powszechnie stosowanym, zwłaszcza na pierwszym i średnim planie (np. il. 49.1, il. 50).

Do wszystkich wrażeniowych mechanizmów symulacji trzeciego wymiaru dochodzą czynniki kognitywne – odwołujące się do procesów poznawczych i wspomnień, do tego, co widz wie o świecie. Ponieważ przedstawienia *vues d'optiques* odnoszą się przeważnie do miejsc o architektonicznej organizacji przestrzeni, mogą być one łatwo odwzorowane trójwymiarowo w percepcji widza, na podstawie niepełnych obrazów, uchwyconych z jednego punktu obserwacji, wystarczających jednak w zupełności do zasugerowania znanych mu sytuacji – nawet jeśli nie z autopsji przedstawianych miejsc, to z pewnością z potocznego, codziennego doświadczenia przestrzeni o podobnej organizacji.

Podsumowując wątek percepcji grafik 2D *vues d'optiques* jako obrazów 3D, możemy stwierdzić, że zasada współdziałania kwartetu: *vue d'optique*, *zograscopie*, oko ludzkie i psychofizyczne właściwości

29 *Vue d'optique*, napis u góry: *LA PLACE S<sup>t</sup> MARC* /, u dołu pośrodku: *Vue de la Superbe Place de St Marc a Venise* /, sygnowany w prawym dolnym rogu: *A Paris chez Mondhard rue S. Jacques a S. Jacques*, nr inw. Wil.4324, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

30 <http://www.hetoudekinderboek.nl/OWCentsprenten/Mondhard/Mondhard.htm> (dostęp: 26 IX 2017).

31 B.M. Stafford, F. Terpak, *op. cit.*, s. 96.

32 A. Medina Puerta, *The power of shadows: shadow stereopsis*, „Journal of the Optical Society of America”, 1989, nr 6, s. 310; J. Russell, R. Cohn, *op. cit.*, s. 70.

umysłu człowieka opiera się głównie na eliminowaniu, względnie zaburzeniu docierających do świadomości człowieka fizjologicznych, sensorycznych sygnałów głębi, takich jak akomodacja, zbieżność, jednooczna paralaksa oraz binokularna dyspersja – co usuwa sygnały definiujące grafikę jako płaski obiekt, położony w bliskiej przestrzeni od obserwatora i pozostawia wolne pole dla symulacji w umyśle wrażeń *pseudostereopsis*, wzmocnionych czynnikami kognitywnymi<sup>33</sup>. Nadaje to zograskopowi status aparatury psychologicznej (*psychological apparatus*) otwierającej umysł widza na rozległą wirtualną przestrzeń, podążającą nie tylko w głąb stożkowej perspektywy *vue d'optique*, ale także przedłużoną daleko poza jej horyzont.

### 3. Aspekt kulturowy i socjologiczny

Określenie „wirtualna przestrzeń” ma tu podwójny sens. W pierwszym, oznacza wrażenie immaterialnej, statycznej przestrzeni miejsca, rozciągającej się w głąb perspektywy każdego przedstawienia *vue d'optique*. W drugim, poprzez mnożenie podczas pokazu prospektów *vue d'optique*, wyraża zdolność do konfigurowania z nich rozległych sieci miejsc, charakterystycznych dla przestrzeni kulturowej i społecznej elit określanych jako *Polite Society*.

#### 3.1. *Vue d'optique* – bezpieczna przestrzeń *Polite Society*

Określenie *Polite Society* traktowane jako osiemnastowieczny eufemizm na określenie klas wyższych, niosło w sobie nowoczesną oświeceniową jakość ideologiczną. *Polite Society* nie było stanem, a raczej hybrydalną, kosmopolityczną formacją społeczno-kulturową, zrodzoną w początkach XVIII wieku na Zachodzie Europy, z połączenia rosnącej w znaczenie klasy szlacheckiej z elitami arystokratycznymi, które wcześniej tradycyjnie izolowały się od reszty społeczeństwa. Człowieka należącego do *Polite Society* wyróżniały, obok wysokiej pozycji społecznej, wysokie aspiracje kulturalne, wytworne, maniery, znajomość etykiety, sztuka konwersacji, wykwinny, ale zunifikowany ubiór, umiejętność znalezienia się w każdej sytuacji, zdolność do współpracy z ludźmi wysokiego i niskiego urodzenia, wykształcenie rozległe, ale niezbyt głębokie, pozwalające poruszać szeroki wachlarz tematów, ale bez zdecydowanego wyrażania własnej opinii<sup>34</sup>. Generalnie, cechowała go postawa dystansującego się do świata obserwatora i chłodna nonszalancja istoty wyższej.

Dla tej właśnie homogenicznej społeczności optyczne urządzenie w postaci zograskopu było wymarzonym oknem uprzywilejowanej, zdy-

33 J. Koenderink, M. Wijnjtes, A. van Doorn, *The zogrscope and monocular stereopsis*, <http://ecvp2012.uniss.it/index.php/eng/Program/Posters-3rd-Sept/3D-Perception> (dostęp: 12 XII 2012); W. Bellion, *Citizen Spectator, Art, Illusion, & Visual Perception in Early National America*, The University of North Carolina Press 2011, s. 51.

34 Ph. Carter, *Men and the Emergence of Polite Society, Britain, 1660–1800*, Harlow 2000, s. 195.



stansowanej, bezpiecznej obserwacji, otwierającym się na standardową, neutralną – pozbawioną narracji – przestrzeń *Polite Society*<sup>35</sup>, gdzie obserwator mógł bezpiecznie łączyć się w wyobraźni w uprzejmej rozmowie i promenadach z elitarnym towarzystwem spacerujących tam dam i panów.

Wyjaśnia to, dlaczego ta osiemnastowieczna technologia obrazów 3D operuje niemal wyłącznie uładowymi, kosmopolitycznymi widokami znanych miast, dzieł architektonicznych i ogrodów, a więc krajobrazami, które były sztuczne już w chwili oglądania ich *in situ*, zanim stały się przedmiotem obrazowej reprezentacji *vues d'optiques*<sup>36</sup>.

Lady Luxborough Henrietta Knight (1699–1756) napisała w roku 1748, że wręcz woli przeżywać Londyn, obserwując go w swoim zograskopie, ponieważ pozwala to ożywiać go w umyśle bez konieczności rzeczywistej podróży i uczestniczenia w życiu tego miasta, które nie bardzo lubiła. Także inne osiemnastowieczne źródła często podkreślały podobieństwo percepcji widoków zograskopu do doświadczania realnego życia. William Emerson (1701–1782) podziwiał widoki zograskopu za ich zdolność do skupiania uwagi widzów o tak dużym stopniu intensywności, że czuli się wręcz umieszczeni wewnątrz letniej sceny *vue d'optique*, nawet podczas projekcji zograskopu w zimowy dzień<sup>37</sup>.

### 3.2. Właściwości immersyjne *vue d'optique*

Przy tego typu intensywności doznań, w sytuacji, gdy widz czuje się, jakby sam był częścią symulowanego świata, mamy do czynienia ze zjawiskiem immersji, a więc stanami świadomości, w których czynniki zewnętrzne – tu optyczne urządzenie *zograskope* – tworzą w umyśle widza doświadczenie postrzegania swojej obecności w świecie niefizycznym. W tym wypadku chodzi o typ immersji przestrzennej (*Spatial Immersion*), w którym symulowana przestrzeń daje percepcyjne wrażenie zanurzenia w prawdziwej przestrzeni. Wrażenie to jest jeszcze bardziej przekonujące dzięki temu, że tandem *vue d'optique*–*zograskope* staje się osiemnastowiecznym środowiskiem nie tylko symulującym przestrzenność przedstawianych miejsc, ale zdolnym do mapowania przestrzeni społeczno-kulturowej *Polite Society*, w której użytkownik może się zanurzyć.

W zaciszu własnego salonu optyczne urządzenie w postaci zograskopu mogło przenosić widza w czasie i w przestrzeni do słynnych, wielkomięjskich placów i ulic, wypielęgnowanych, municypalnych parków i założeń ogrodowo-pałacowych, wewnątrz znanych monumentów architektury i ramp sceny teatralno-operowej, zatem do

35 W. Bellion, *Citizen Spectator, Art, Illusion, & Visual Perception in Early National America*, University of North Carolina Press 2011, s. 52.

36 W.J.T. Mitchell, *Imperial Landscapes*, [w:] *idem, Landscape and Power*, University of Chicago Press 1994, s. 5–34.

37 E.C. Blake, *op. cit.*, s. 4.



wszystkich tych miejsc, które były **ikonami** kosmopolitycznej, publicznej przestrzeni społecznej *Polite Society*. Przestrzeni dopełnionej treściami czerpanymi ze wspomnień, z obiegowych opinii, z lektury powieści, encyklopedycznych kompendiów, kulturalnych poradników, uzupełnianej informacjami uzyskanymi z korespondencji i konwersacji oraz z rycin, obrazów i z gazet (wśród których kluczową rolę odgrywało *nomen omen* angielskie pismo „The Spectator” [Widz])<sup>38</sup>. Do tego zgraskop dodaje kluczowy niewerbalny dopełniacz, wirtualne poczucie uczestnictwa w przestrzeni uprzywilejowanego świata, z bezpiecznej pozycji widza, co pozwala rozwijać charakterystyczne dla *Polite Society* zdystansowane relacje pomiędzy prywatnością a sferą publiczną.

### 3.3. *Vue d'optique* i topos *grand tour*

Na połowę wieku XVIII – czasy, z których pochodzą wilanowskie *vues d'optiques* – przypada apogeum popularności tego gatunku grafiki, co nieprzypadkowo zbiega się ze szczytem popularności trzech wielkich toposów tych czasów: 1) *grand tour*, 2) *pleasure garden* i 3) *opera seria*, wokół których koncentrują się generalnie treści *vue d'optique*.

Osiemnastowieczny *grand tour* był ukoronowaniem edukacji młodych arystokratów, paneuropejską podróżą, która pozwalała im stać się *Gentleman Complete* i dopełnić wzniosły kulturowy wzorzec męskości, wytyczony przez Henry'ego Peachama juniora (1578–1644) – poetę i pisarza, w jego najbardziej znanej książce *The Compleat Gentleman*, opublikowanej w Londynie w 1622 roku. Jest ona rodzajem przewodnika po sztuce, napisanego dla dobrze urodzonych młodych ludzi. Peacham omawia w niej to, co ludzie wysoko urodzeni, którzy chcą być aktywni jako pisarze, poeci, kompozytorzy, filozofowie czy artyści powinni studiować, aby stać się dobrze i odpowiednio do swego stanu wykształconymi w tych dziedzinach<sup>39</sup>.

Od około 1660 do około 1760 roku *grand tour* był obowiązkowym rytuałem inicjacji kulturalnej klas wyższych<sup>40</sup>. Wyprawa – przez Paryż, Turyn, Wenecję i Florencję lub inne miasta położone zwykle na szlaku do Rzymu i dalej do Neapolu – mogła trwać dwanaście miesięcy<sup>41</sup> i była ukoronowaniem nauki przez osobiste doświadczenie miejsc i dzieł sztuki, ważnych z punktu widzenia historii cywilizacji sięgającej grecko-rzymskich korzeni.

38 „The Spectator” – pismo założone w 1711 r. w Wielkiej Brytanii. Wydanie jego pierwszego numeru uważa się często za początek brytyjskiego oświecenia; za: Ph. Carter, *op. cit.*, s. 195.

39 Sh. Smith, *Henry Peacham the Elder*, [w:] *The Dictionary of Literary Biography*, t. 236: *British Rhetoricians and Logicians, 1500–1660*, First Series, Detroit 2001, s. 188–201.

40 R. Kay, *Views of Rome from the Grand Tour*, „Antique Collecting”, November 2012, s. 10–21.

41 *Ibidem*, s. 12.

Podczas *grand tour* nabywano przedmioty artystyczne, które stanowiły załączek wielu kolekcji. Sądzi się nawet, że wzrost zainteresowania numizmatyką w owym czasie był skutkiem małych rozmiarów i niewielkiego ciężaru monet, co było zaletą w oczach podróżujących<sup>42</sup>. Z podobnych powodów, ale też dla utrwalenia wrażeń, nabywano także grafiki z wedytami, choć było jasne, że rytowane i trawione interpretacje np. placu św. Marka w Wenecji (il. 50) nie dorównywały osobistym doświadczeniom tego miejsca. Zbiory te były jednak dla posiadacza świadectwem czterech pożądaných, trudno dostępnych wartości potwierdzających wysoki status mężczyzny: kompletnej edukacji, kompetencji kulturalnej, odbytej peregrynacji i bogatych zasobów materialnych, które pozwalały na realizację pierwszych trzech wartości<sup>43</sup>.

Przyczyniło się to do rozkwitu wedyt przypominających arystokratom ich podróż młodości. To zamiłowanie do wspomnień *grand tour*, odbywanych wzdłuż coraz bardziej z czasem sformalizowanych tras, przebiegających przez miejsca, które należało obowiązkowo odwiedzić, takich jak np. Canal Grande czy Kapitol (il. 49), przyczyniło się z jednej strony do daleko idącej standaryzacji tematów grafik, z drugiej – ze względu na skalę identycznych zamówień, otworzyło zapotrzebowanie na quasi-przemysłową produkcję serii druków z przedstawieniami o tej tematyce<sup>44</sup>. W przypadku *vue d'optique* śladem takiego masowego podejścia są indeksy numeryczne umieszczone w prawym górnym rogu pięciu wilanowskich grafik. *Vue d'optique* z przedstawieniem *Alei w ogrodzie papieskim...* (Wil.4316), oznaczone jest indeksem N° 127; grafika z *Widokiem wjazdu do pałacu Marly* (Wil.4317) nosi N° 18; *vue d'optique* określone jako *Dekoracja teatralna* (Wil.4318) nosi oznaczenie N° 25; prospekt przedstawiający *Widok ogrodów Axarienne* (Wil.4320), N° 44; *Widok grot zamku Meudon* (Wil.4321), N° 108; natomiast prospekt ze scenografią *Dekoracji do trzeciego aktu opery „Zazdrosna Wenus”* (Wil.4322) oznaczony jest indeksem N° 156. Potrzeba indeksowania i wysokość niektórych oznaczeń numerycznych (N° 127 czy N° 156) wskazują na masowy charakter seryjnej produkcji. Idzie za tym konkurencja i konieczność poszukiwania sposobów jak najwierniejszego odwzorowywania w grafice struktur architektonicznych krajobrazu kulturowego, co doprowadziło do niebywałego w skali historycznej rozwinięcia wedyt w formie skomplikowanych rzutów aksonometrycznych lub panoramicznych prospektów<sup>45</sup>.

Do kategorii tej zaliczyć należy także *vues d'optiques*, które są ewidentnie „krajobrazami informacyjnymi” (*information landscapes*). Ich wyższość nad tradycyjnymi obrazami polega na tym, że ich projek-

42 *Ibidem*, s. 10.

43 *Ibidem*, s. 12.

44 <http://fr.wikipedia.org/wiki/V%C3%A9dutisme> (dostęp: 26 IX 2017).

45 *Ibidem*.

cje są bliższe naszemu doświadczeniu trójwymiarowego świata. Dla tej przyczyny zograskopy stały się w tym czasie niezrównanym medialnym środkiem transportu do podróżowania w wyobraźni (*voyage imaginaire*<sup>46</sup>) stanowiących *pendant* do *grand tour*. Poprzez konfigurowanie dowolnych zestawów prospektów *vue d'optique*, wirtualny podróżnik mógł, nie ruszając się z miejsca, pokonywać w wyobraźni niematerialne przestrzenie, podążając siecią dróg, kanałów i promenad, które były tematem *vue d'optique*.

Około połowy XVIII wieku spektakle zograskopu przenosiły swobodnie widzów pomiędzy *mise-en-scènes* Rzymu, Wenecji i Londynu. Psychicznym skutkiem tego była kompresja czasu i przestrzeni, pociągająca za sobą implozję paneuropejskiej kosmopolitycznej przestrzeni socjokulturowej. W ramach tego procesu obrazy *vues d'optiques* występujące jako „krajobrazy informacyjne” nie mogły funkcjonować bez uczestników zdolnych do nawigacji po tym morzu informacji, organizujących i przekazujących konkretną wiedzę odpowiednią do tego zadania. W konsekwencji świat seansów zograskopu stał się pewnego rodzaju „muzeum miejsc”, na które wcześniej natknęli się widzowie dzięki *grand tour*<sup>47</sup> i (lub) innym środkom przekazu, między innymi rozpowszechnionym już w czwartej ćwierci XVII wieku ilustrowanym wydawnictwom typu przewodniki, atlasy, mapy.

W tym kontekście projekcje zograskopu mogą być odczytywane jako specyficzny system pamięci, budzący skojarzenia ze starożytną techniką zapamiętywania zwaną *metoda loci* (łac. *locus* = miejsce), która była sposobem wzmacniania pamięci, dzięki powiązaniu wspomnień z odwzorowaniem znanej przestrzeni. Zdarzenia mające związek z jakimś miejscem są skutecznie przypominane w kontekście jego przedstawienia. W tej strukturze zograskop pełni funkcję „zewnętrznej pamięci” i maszyny stymulującej wspomnienia poprzez mapowanie miejsc. Bowiem interesującą cechą idei przestrzennych systemów pamięci jest to, że zakładają one istnienie jakiegoś rzeczywistego miejsca, które ma swoją własną ustrukturalizowaną organizację architektoniczną. Toteż tematem spektakli zograskopu była niemal wyłącznie regularna przestrzeń urbanistyczna, która gdzieś istnieje i dla której obraz 3D może być reprezentatywnym odwzorowaniem, mimo ukazania jej tu tylko z jednego punktu obserwacji. Wprawdzie ten sposób obrazowania udostępnia widzowi zaledwie ułamek tego, co istnieje, ale dzięki właściwościom ludzkiego mózgu widzowi udaje się stworzyć wrażenie rzeczywistości kompletnej. Bodźce wzrokowe najpierw docierają do układu limbicznego w centrum mózgu i są tam porównywane z przechowywaną wiedzą. Stąd rzeczywistość niematerialnych przestrzeni zograskopu stawała się w umysłach współczesnych ludzi konstrukcją złożoną z wrażeń zmysłowych oraz indywidualnych

46 K. Kallenbach, *op. cit.*

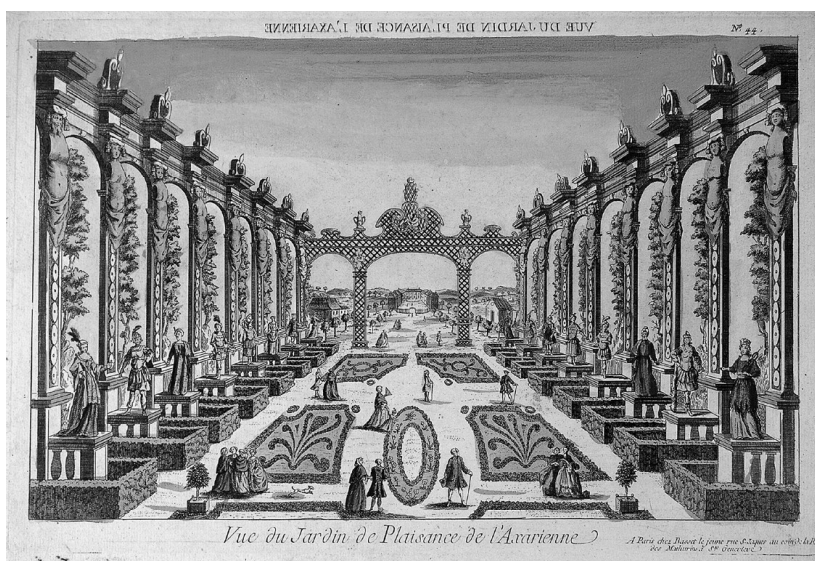
47 M. McLuhan, *op. cit.*, s. 246.

wspomnień, emocji, ocen i nastawień. To jest przyczyna, dla której głównym problemem grafik *vue d'optique* było to, czy obraz był rozpoznawalny w sensie przestrzennego odwzorowywania topografii i struktury architektoniczno-urbanistycznej przedstawianego miejsca, natomiast jakość artystyczna tych prospektów była mało istotna. Jest to także powód, dla którego zmiany stylistyczne, jakie dokonywały się w tym okresie w sztuce europejskiej nie dotyczyły *vue d'optique*<sup>48</sup>.

### 3.4. *Vue d'optique* i topos *pleasure ground*

Tematem aż ośmiu (Wil. 4315; Wil. 4316; Wil. 4317; Wil. 4320; Wil. 4321; Wil. 4323; Wil. 4325; Wil. 4327) spośród trzynastu grafik wilanowskich są przedstawienia założen ogrodowych lub ogrodowo-pałacowych. Stanowią więc one poważną część zbioru, co nie jest przypadkiem, bowiem jest to zgodne z uniwersalną tendencją do preferowania właśnie tego typu przedstawień w całej europejskiej grafice *vue d'optique*.

Na odpowiedź na pytanie o powód tak częstego odwzorowywania zielonych architektonicznych przestrzeni w grafikach tego typu naprowadza tytuł i podpis jednej z wilanowskich *vues d'optiques*, sygnowanej numerem inwentarza Wil.4320<sup>49</sup>. W tytule i podpisie pod tą grafiką czytamy *Vue du Jardin de Plaisance de l'Axarienne* (il. 51).



s. 337 il. 51

*Vue du Jardin de Plaisance de l'Axarienne*, wyd. André Basset, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie

Za terminem *jardin de plaisance*, lepiej znanym w dzisiejszej literaturze w anglojęzycznym brzmieniu *pleasure garden*, idzie szerokie spektrum tematów związanych z problematyką transformacji kulturowej,

48 K. Kallenbach, *op. cit.*

49 *Vue d'optique*, u góry tytuł: *VUE DU JARDIN DE PLAISANCE DE L'AXARIENNE* /, w prawym górnym rogu: *No. 44.* /, u dołu napis: *Vue du Jardin de Plaisance de l'Axarienne* /, sygnowana w lewym dolnym rogu: *A Paris chez Basset le jeune rue S. Jacques Au coin de la R. des Mathurins a St Genevieve*, nr inw. Wil.4320, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.



w tym inicjacji, budowy i wzmocnienia norm nowoczesnego społeczeństwa. Termin *pleasure garden* odnosi się do sztucznie ukształtowanej przestrzeni, która była owocem i jednocześnie reprezentacją nowoczesnych ruchów społeczno-kulturowych, które przetoczyły się przez osiemnastowieczną Europę.

Już pod koniec wieku XVII dwór i kościół tracą na znaczeniu jako miejsce i źródło kulturowego przywództwa, pozostawiając próżnię, której przestrzeń zostaje gwałtownie skolonizowana przez nowego typu kulturę intensywnie wielkomiejską, publiczną, szerzej dostępną, nastawioną na zysk i przyjemność, ale też poszukiwanie dostępu do kultury. Jest ona wyrazem wyłaniania się miasta jako nowego ośrodka kultury elitarnej, za czym postępują procesy formowania publicznych przestrzeni miejskich nowego typu, takich właśnie jak *pleasure garden*, odzwierciedlających zachodzące podczas tych procesów zmiany socjokulturowe<sup>50</sup>.

*Pleasure garden* był nowym typem osiemnastowiecznej ogrodowej, miejskiej, publicznej przestrzeni rekreacyjnej. Centralne miejsce zajmował w niej duży, reprezentacyjny budynek, w którym odbywały się tańce i rauty, otoczony regularnym założeniem ogrodowym z altanami i labiryntami, gdzie w pogodne wieczory można było jeść, pić, flirtować, oglądać fajerwerki lub pokazy latarni. Obowiązywała tu weselość i licencja karnawału. Przekraczając granicę ogrodu, ludzie należący do różnych sfer wchodzili w specjalną strefę niekontrolowanej rozrywki, z której wygnane zostały pojęcia pracy i trudu, zaś nacisk położony został na zabawę i oderwanie od realiów dnia codziennego<sup>51</sup>. Dzisiaj *pleasure gardens* są postrzegane jako przestrzeń socjologiczna, odzwierciedlająca narodziny nowej, osiemnastowiecznej sfery publicznej, utożsamianej z metropolią, urynkowaniem kultury, awansem klasy średniej i innymi objawami nowoczesności<sup>52</sup>.

Jednak po uważniejszym przyjrzeniu się ogrodowi przedstawianym na grafikach wilanowskich, pojawiają się wątpliwości, czy trop *pleasure garden*, na który naprowadza nas tytuł jednej z grafik, jest tu do końca właściwy. Przyjemność była niewątpliwie tym, co dotyczy przedstawianych tu miejsc, ale być może nie są to jednak ogrody miejskie typu *pleasure gardens*, lecz bardziej anachroniczny typ zielonej przestrzeni kulturowo-społecznej, dla którego właściwsza jest nazwa *pleasure ground*. Termin stosowany w odniesieniu do prywatnych ogrodów rekreacyjnych, otwartych tylko dla przyjaciół i zaproszonych gości, które zazwyczaj znajdowały się w otoczeniu pałacu i w pewnej odległości lub co najmniej w izolacji od miasta<sup>53</sup>. Takie parki miały wyraźnie

50 P. Borsay, *Pleasure Gardens and Urban Culture in the Long Eighteenth Century*, [w:] *The Pleasure Garden from Vauxhall to Coney Island*, red. J. Conlin, University of Pennsylvania Press 2013, s. 50.

51 *Ibidem*.

52 *Ibidem*, s. 2.

53 *Ibidem*, s. 3.



klasowy charakter, toteż nastawione były na typ rozrywki dworskiej, charakterystycznej dla życia barokowego XVII i XVIII wieku<sup>54</sup>. Były one wyrazem władzy i smaku gospodarza. Po odwiedzających oczekiwano pochwał i okazywania szacunku. I taki model ogrodów – którym w XVIII stuleciu towarzyszy niepokój o utrzymanie klasowego charakteru tych miejsc – uznawany za ogniwo poprzedzające w ewolucji ogrodów rekreacyjnych typ *gardens of pleasure* przedstawiają wilanowskie *vues d'optiques*, co wiele mówi o ich adresatach.

### 3.5. *Vue d'optique i topos opera seria*

Ostatnią grupę tematyczną w zbiorze wilanowskich *vues d'optiques* stanowią dwa prospekty ze scenami operowo-teatralnymi, oznaczone numerami inwentarza Wil.4318 i Wil.4322. Przedstawienia o tej tematyce są bardzo liczne w skali europejskiej i stanowią prawdopodobnie trzecią pod względem liczebności grupę tematyczną *vue d'optique*.

Treścią łatwiejszej do identyfikacji grafiki oznaczonej numerem inwentarza Wil.4322 (il. 52) jest scena z trzeciego aktu opery *Zazdrosna Wenus* wybitnego włoskiego kompozytora epoki baroku *Francesca Sacramiego* (1605–1650). Napis na dolnym marginesie informuje, że jest to perspektywiczny widok Wielkiego Gabinetu w ogrodach króla wyspy Naxos, który jest dekoracją do trzeciego, ostatniego aktu opery *Zazdrosna Wenus* wystawionej w Wenecji<sup>55</sup>. Grafika ta wydana została prawdopodobnie w latach sześćdziesiątych XVIII wieku przez paryskiego marszanda i wydawcę André Basseta, aktywnego w latach 1750–1785<sup>56</sup>.

Rzeczą interesującą jest to, że scena ta – odgrywana pomiędzy stojącymi na pierwszym planie posągami Merkurego i Apollona – przedstawia w istocie nie aktualne wydarzenie operowe, lecz inscenizację o ponad sto lat starszą od naszej ryciny. Okazuje się bowiem, że jest ona dość wierną (choć lustrzaną – z racji przeznaczenia do zograskopu) trawestacją projektu dekoracji genialnego włoskiego scenografa, inżyniera i architekta Giacomina Torellego da Fano (1608–1678), do spektaklu *Zazdrosna Wenus*, wystawionym w Teatro Novissimo w Wenecji w styczniu 1643 roku<sup>57</sup>. Dzięki tzw. *ingegni teartali* – machinom skonstruowanym przez niego do obsługi sceny właśnie tego teatru – zyskał on miano Wielkiego Czarodzieja Sceny – *il gran stregone*, stąd

54 P. Borsay, *op. cit.*, s. 50.

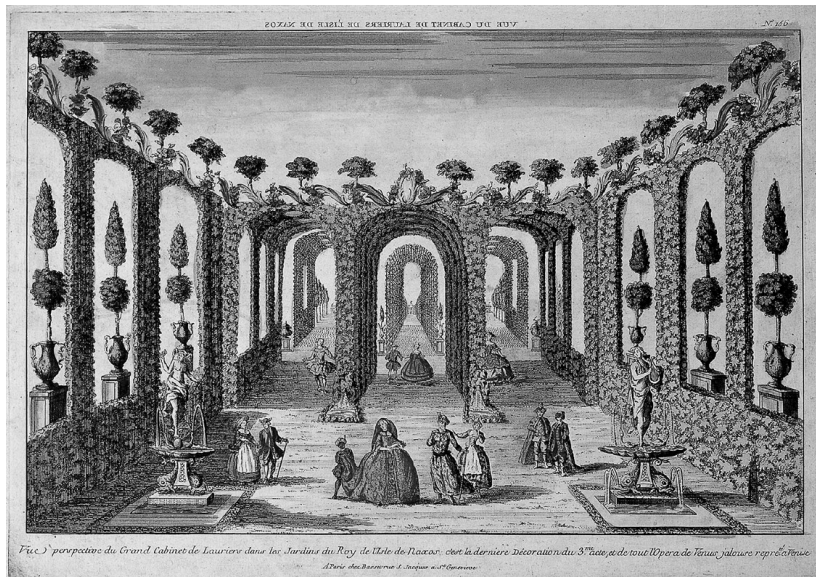
55 *Vue d'optique*, u góry napis: *VUE DU CABINET DE LAURIERS DE LISLE DE NAXOS* /, w prawym górnym rogu: *No. 156.* /, u dołu: *Vue perspective du Grand Cabinet de Lauriers dans les Jardins du Roy de l'Isle de Nanos c'est la dernière Decoration du 3me act, et de tout l'Opera de Venus jalouse repretre a Venise* /, sygnowany niżej: *A Paris chez Basset rue S. Jacques a S<sup>c</sup> Genevieve*, nr inw. Wil.4322, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

56 [http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=5002E004930](http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/joconde_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=5002E004930) (dostęp: 5 XII 2012).

57 R. John, *Torelli, Giacomo*, „Turner”, 1998, nr 31, s. 165–166.

s. 338 il. 52

*Vue du cabinet de lauriers de L'Isle de Naxos,*  
wyd. André Basset,  
Muzeum Pałacu Króla  
Jana III w Wilanowie



s. 338 il. 53

*Décoration de Théâtre en vue d'Optique,* wyd. Wich-  
nyther i Jacques Chéreau  
(1688–1776),  
Muzeum Pałacu Króla  
Jana III w Wilanowie



być może bierze się takie zainteresowanie jego dokonaniem. Jego scenografia do trzeciego aktu opery *Zazdrosna Wenus* znana jest z ryciny Pierre'a Aveline'a, wykonanej według rysunku Torellego<sup>58</sup>.

Druga z wilanowskich grafik o tematyce teatralno-operowej przedstawia dekorację o enigmatycznym tytule *Théâtre en vue d'Optique* (il. 53)<sup>59</sup>. Jest ona rozwinięciem grafiki Pietra Giovanniego Abbaziego wykonanej około roku 1710 na podstawie projektu innego wybitnego, włoskiego scenografa i konstruktora Ferdinanda Galli da Bibiena (1655–1748),

58 *Le grand Cabinet de Lauriers, dans les Jardins du Roy de l'Isle de Naxos; c'est la dernière Décoration du troisième Acte, et de toute l'Opera de Venus Jalouse représenté a Venise*, „Inventé par Jacques Torelli de Fano en Italie, et Gravé par Aveline, a Paris”.

59 *Vue d'optique*, w prawym górnym rogu: No. 25. /, u dołu z lewej: *Publisher according to Act of Parliament 1761. / Décoration de Théâtre en vue d'Optique. / A Londres chés Wichnyther et à Paris Chereau rue St. Jacques au Coq A.P.D.R.* /, z prawej: *Wichnyther ad Chereau*, nr inw. Wil.4318, Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie.

przedstawiciela znakomitego rodu włoskich inscenizatorów Galli da Bibiena, działającego w Europie w drugiej połowie XVII wieku i na początku wieku XVIII.

Tym, co łączy te projekty scenografii z prospektami *vue d'optique* jest podobieństwo problematyki badań i konstruowania iluzjonistycznych przestrzeni, opartych na przyśpieszonej perspektywie kulisowej włoskiej sceny pudełkowej (sceny wgłębnej), która rozpowszechniła się w okresie rozwoju barokowego teatru operowego, a jednocześnie stanowi cechę charakterystyczną typu przestrzennej perspektywy *vue d'optique*.

Obie scenografie operowe będące tematem wilanowskich grafik należą do poważnego nurtu *opera seria*. Szlachetnego i poważnego stylu opery włoskiej, który dominowały w Europie w latach 1710–1770<sup>60</sup>, podobnego do tragedii, często inspirowanego mitologią. Wraz z konkurującym z nią nurtem *opera buffa* (komicznej opery wzorowanej na improwizatorskiej *commedia dell'arte*), *opera seria* pod koniec XVII i w XVIII wieku była tematem należącym do najczęściej poruszanych przez wykształconych pisarzy i miłośników sztuki. Stąd zapewne bierze się tak duża popularność przedstawiania scenografii spektakli operowo-teatralnej w prospektach *vues d'optiques*, który to temat był przedmiotem żywego zainteresowania kręgów zbliżonych do *Polite Society*.

#### 4. Zakończenie

Okres schyłkowy *vue d'optique* i zograskopu przypada na koniec wieku XVIII i pierwszą tercję XIX. Towarzyszy mu pojawienie się wielu nowych technologii wirtualnego doświadczania rzeczywistości. W roku 1787 Robert Baker (1738–1806) opatentował pierwszą z nich, gigantyczny obraz perspektywiczny, rozpięty na powierzchni cylindrycznej, otaczający dookoła widzów, dający złudzenie realnej rzeczywistości, nazwany potem *panoramą*<sup>61</sup>. To było medium nowej generacji, służące publicznej rozrywce, preferujące postawę aktywnego uczestnictwa, co było odbiciem postępujących procesów komercjalizacji i demokratyzacji<sup>62</sup>. Poszły za tym inne technologie, stworzone w podobnym duchu, takie jak: *diorama*, *physiorama* i *cosmorama*, a więc media nastawione na dużą liczbę widzów uczestniczących aktywnie i jednocześnie w odbiorze informacji wizualnej. Były to zatem środki przekazu nowej generacji, preferujące zdecydowanie inny typ relacji pomiędzy sferą prywatną i publiczną niż te, które cechowały zdystansowane spojrzenie zograskopu<sup>63</sup>.

60 [http://en.wikipedia.org/wiki/Opera\\_seria](http://en.wikipedia.org/wiki/Opera_seria) (dostęp: 26 IX 2017).

61 R. Hyde, *Panoramania!: The Art and Entertainment of the „All-Embrace” View*, London 1988, s. 45.

62 S. Oettermann, *The Panorama: History of a Mass Medium*, New York 1997, s. 39.

63 R.D. Altick, *The Shows of London*, Cambridge 1978, s. 211–214.



Kres zograskopu zbiega się z wynalezieniem przez Sir Charlesa Wheatstone'a (1801–1875), w 1838 roku stereoskopu<sup>64</sup> – urządzenia opartego na nowej, binokularnej technologii obrazów 3D, skuteczniejszego od zograskopu. W tym czasie pojawiła się też nowa linia bardzo atrakcyjnych medialnie urządzeń mechaniczno-optycznych do wytwarzania niematerialnych ruchomych obrazów, takich jak zoetrop czy fenakistiskop, za którymi poszły dalsze dokonania. Poczynając od zograskopu, wszystkie te urządzenia możemy umieścić na – sięgającej naszych czasów – linii ewolucji cudownych maszyn, stworzonych do technicznej symulacji obrazów wirtualnych światów doświadczalnych w postrzeżeniu widzów.

Dlaczego odczucia te są tak pociągające? Zdaniem Jamesa Blacovicha, współzałożyciela Centrum Badań nad Środowiskami Wirtualnymi i Zachowaniem na Uniwersytecie Kalifornijskim: *nasz mózg nie dba jakoś szczególnie o to, czy dane doświadczenie jest rzeczywiste, czy wirtualne*. Doświadczenia przeprowadzone w jego laboratorium udowadniają, jak szybko nasze myśli potrafią zamieszkać w wirtualnym świecie<sup>65</sup>. [...] *stajemy się tym, na co patrzymy* – jak genialnie puentuje to Marshall McLuhan<sup>66</sup>. Warto o tym pamiętać, gdy zasiadamy przed telewizorem.

## SUMMARY

### *Vue d'optique*. Eighteenth-century 3-D graphics in the Wilanów collections

The Museum of King Jan III's Palace at Wilanów is in possession of a set of thirteen 18th-century *vue d'optique* prints. This was a separate type of graphic works, popular from the 1740s until the 1830s. The images belonged to a special kind of perspective views, designed to be viewed in a zograscope, an optical device that stimulated the viewer's brain so as to produce an illusion of seeing three-dimensional image, while in reality the image was only two dimensional.

The significance of the phenomenon of *vue d'optique* as a medium relies on the fact that whereas since the age of the Renaissance the efforts of the entire painting and graphic art focused mostly on how to show space on the flat surface of the support medium, here the situation is put upside down, so to speak: the ambitious postulate is how to develop an immersive space from a flat graphic image. It was a revolutionary shift, which makes this now forgotten technique one of the

64 *Contributions to the Physiology of Vision.—Part the First. On some remarkable, and hitherto unobserved, Phenomena of Binocular Vision*. By CHARLES WHEATSTONE, F.R.S., Professor of Experimental Philosophy in King's College, London, <http://www.stereoscopy.com/library/wheatstone-paper1838.html> (dostęp: 26 IX 2017).

65 *Czy rzeczywistość jest oszustwem*, „Świat Wiedzy”, 2013, nr 2, s. 38.

66 M. McLuhan, *op. cit.*, s. 51.

turning points of the entire history of the visual media. Its importance is being recognised only now, from the perspective of today's high-tech civilisation. This is because this technique lies at the root of the most technologically advanced 3-D digital simulations, such as Hub Interactive Virtual Environment (HIVE) and Cave Automatic Virtual Environment (CAVE) or the Hubble 3-D and IMAX 3-D cinema.

The *vue d'optique* views usually open to long vistas leading the eye into the depth of ceremonial palaces or perspectives of streets, boulevards, canals, roads, rows of trees and garden sculptures; they may also show spacious architectural interiors with the space articulated like wings in a theatre. Yet it is not only the topics of these prints, but also the manner in which they are presented that evince several characteristic features. Two issues appear to be of crucial importance: (1) the issue of how the formal features of a *vue d'optique* were adapted to the optical operation of a zograscope; (2) the issue of how zograscope virtual projections affected the Enlightenment cultural and social environment. Hence, this article attempts to answer two key questions: (1) how the *vue d'optique* + *zograscope* media aggregate operates in terms of optics and from the point of view of the features of the human brain perception; (2) what were the socio-cultural goals in reaching which this media aggregate was used.

**Keywords:** *vue d'optique*, optical machines, *optiques*, zograscope, 3-D



- s. 197 (il. 45.2) Karykatura Pani Plewko z d. Niepokuczyckiej, *La Mère Papesse*, Franciszek Maria Lanci, 1849, papier, akwarela, ołówek, piórko, wym. 18,3 x 25,3 cm, nr inw. Wil.6240/30, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Wojciech Holnicki
- s. 197 (il. 45.3) Karykatura Franciszka Kisielińskiego(?), Franciszek Maria Lanci, 1849, papier, akwarela, ołówek, piórko, wym. 18,3 x 25,3 cm, nr inw. Wil.6240/31, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Wojciech Holnicki

### **Vue d'optique – osiemnastowieczna grafika 3D w zbiorach wilanowskich**

Marek Letkiewicz

- s. 201 (il. 46) *Vue des Berceaux du Jardin de S.E. le Général Comte d' Althan en Allemagne*, wyd. Nicolas-Jean-Baptiste de Poilly (1707–1780), Paryż po 1742, nr inw. Wil.4315, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Wojciech Holnicki
- s. 203 (il. 47) Zograskop optyczny, autor nieznan, Anglia, ok. 1770, drewno, szkło, toczenie, intarsja, nr inw. Wil.6139, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Agnieszka Indyk
- s. 203 (il. 48) Rysunki przyrządów optycznych, w tym oznaczony jako Fig. II egzemplarz zograskopu skrzynkowego, grafika z dzieła Edme Gilles'a, *Novuelles récréation physiques et mathématiques...*, t. 2, Paris 1799, pl. 25, s. 150
- s. 205 (il. 49.1) (u góry): *Vue Perspective du Berceau merveilleux qui est dans le Jardin du Gouverneur a Pondichery...*, wyd. Jacques(?) Gabriel Huquier (1730–1805), po 1760, nr inw. Wil.4325, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Wojciech Holnicki; symulacja efektu zniekształcenia grafiki przez pozorne, żąglaste ugięcia jej powierzchni w optyce dwustronnie wypukłej soczewki, oprac. Marek Letkiewicz
- s. 205 (il. 49.2) (rząd środkowy po lewej): pole widzenia lewego oka, oprac. Marek Letkiewicz
- s. 205 (il. 49.3) (rząd środkowy po prawej): pole widzenia prawego oka, oprac. Marek Letkiewicz
- s. 205 (il. 49.4) (u dołu po lewej): *Vue du Capitole*, nieznan, ok. 1760, nr inw. Wil.4323, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Wojciech Holnicki
- s. 205 (il. 49.5) (u dołu po prawej): komputerowa symulacja działania podwójnego pryzmatu, z nałożonymi na siebie obrazami odchyłonymi horyzontalnie przez dwa przeciwnie skierowane pryzmaty, oprac. Marek Letkiewicz
- s. 208 (il. 50) *Vue de la Superbe Place de St. Marc a Venise*, wyd. Louis-Joseph Mondhard (1759–1780), Paryż ok. 1760, nr inw. Wil.4324, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Wojciech Holnicki
- s. 215 (il. 51) *Vue du Jardin de Plaisance de l'Axa-rienne*, wyd. André Basset młodszy, Paryż ok. 1770, nr inw. Wil.4320, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Wojciech Holnicki
- s. 218 (il. 52) *Vue du Cabinet de Lauriers de l'Isle de Naxos*, wyd. André Basset, Paryż ok. 1760, akwaforta, miedzioryt, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, Wil.4322, fot. Wojciech Holnicki
- s. 218 (il. 53) *Decoration de Théâtre en vue d'Optique*, wyd. Wichnyther i Jacques Chéreau (1688–1776), Londyn–Paryż 1761, wym. 26 x 41,7 cm, nr inw. Wil.4318, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, fot. Wojciech Holnicki

### **Działalność Augusta i Aleksandry Potockich w zakresie kolekcjonerstwa antyku**

Piotr Jaworski

- s. 238 (il. 54) Portret Augusta Potockiego, przed 1867, sygn. F.14772, wł. Biblioteka Narodowa
- s. 238 (il. 55) Portret Aleksandry Potockiej, ok. 1860, sygn. F.13884/AFF.I-12, wł. Biblioteka Narodowa
- s. 240 (il. 56) *Wnętrze gabineciku z starożytnościami greckimi i etruskimi*, rys. Kazimierz Waroczewski, ryt. Adam Malinowski, Warszawa 1877, [w:] *Willanów. Album widoków i pamiątek*, H. Skimborowicz, W. Gerson, po s. 12, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 250 (il. 57) Przysionek, rys. Ludomir Dymitrowicz, ryt. P. Dziedzic, [w:] *Willanów. Album widoków i pamiątek*, H. Skimborowicz, W. Gerson, s. 33, wł. Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie
- s. 251 (il. 58) Ściana z rozmieszczeniem fragmentów lapidarialnych z oznaczeniami od numeru 1 do 44. Na marginesie spis fragmentów

## NOTY O AUTORACH

**Katarzyna Adamska**, absolwentka Instytucji Kultury Polskiej i Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego; obecnie zatrudniona w Zakładzie Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej. (k.adamska@bn.org.pl)

**Zuzanna Flisowska**, absolwentka historii sztuki i teologii, doktorantka na Wydziale „Artes Liberales” Uniwersytetu Warszawskiego; pracownik Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Interesuje się związkami teologii i dziejów myśli o sztuce, a także nowożytną grafiką, zwłaszcza o tematyce biblijnej. (zflisowska@muzeum-wilanow.pl)

**Dorota Folga Januszewska**, historyk sztuki, muzeolog, krytyk; profesor ASP i kierownik zakładu Teorii Wydziału Grafiki Akademii Sztuk pięknych w Warszawie, wicedyrektor Muzeum Pałacu króla Jana III w Wilanowie; w latach 2008–2014 dyrektor Instytutu Muzeologii. Autorka studiów muzeologicznych na UKSW w Warszawie; w latach 1979–2008 pracownik Muzeum Narodowego w Warszawie; członek ICOM i AICA, prezydent PKN ICOM oraz SAREC/ICOM, ekspert RE ds. muzeów oraz NCN w projekcie UE JPI Cultural Heritage, ekspert w programach MNiSW, członek zespołu NPRH, wielu rad naukowych i muzealnych; autorka ponad 300 publikacji z zakresu muzeologii, teorii i sztuki XVII–XX w., kuratorka 54 wystaw. (dorotafolgajanuszewska@muzeum-wilanow.pl)

**Aleksandra Głowacz**, edukatorka muzealna, historyczka sztuki, absolwentka Wydziału Historycznego oraz Podyplomowego Studium Muzealnego na Uniwersytecie Warszawskim; obecnie kierownik Działu Edukacji w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Autorka programów edukacyjnych Muzeum, adresowanych do grup szkolnych, konkursów dla młodych projektantów „Edukacyjny plac zabaw”, „Pojazd badawczy”, „Zabawka z pasją”. Koordynowała międzynarodowy projekt edukacyjny „Discovering European Heritage in Royal Residences”, wyróżniony w konkursie Sybilla 2011 oraz projekt „Wymiana doświadczeń w Europie – wspomaganie mobilności profesjonalistów z muzeów-rezydencji”. (aglowacz@muzeum-wilanow.pl)

**Elżbieta Grygiel**, od 11 lat pracuje w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, obecnie kieruje Działem Komunikacji Społecznej. Doświadczenie menedżera kultury zdobywała w Fundacji Bato-

rego (od 1992), była też kierownikiem programu międzynarodowej wymiany kulturalnej (Arts & Culture Network Program of Open Society Institute) realizowanego w 26 krajach Europy i Azji (1999–2002); jako kurator wilanowskiego programu *Silva rerum* wzmacnia kontakty muzeum ze środowiskiem uniwersyteckim, wydaje książki i popularyzuje wyniki badań naukowych w kompendium wiedzy na stronie internetowej [www.wilanow-palac.pl/pasaz](http://www.wilanow-palac.pl/pasaz), organizuje konferencje i seminaria; jako członkini zarządu Association des Résidences Royales Européennes (od 2008) inicjuje i wspiera programy współpracy w sieci europejskich rezydencji królewskich. Jest członkinią ICOM, autorką artykułów o sztuce, edukacji przez sztukę i recenzji książek. (egrygiel@muzeum-wilanow.pl)

**Piotr Jaworski**, archeolog i historyk, absolwent Uniwersytetu Warszawskiego; adiunkt w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego i kierownik Zakładu Archeologii Klasycznej UW. Specjalizuje się w archeologii klasycznej, dziejach zainteresowań starożytnych i kolekcjonerstwa antyku w Polsce oraz numizmatyce antycznej; uczestniczy w badaniach archeologicznych w Bułgarii (Novae), Egipcie (Marea), Gruzji (Gonio-Apsaros; Dzalisi), Libanie (Chhîm; Jiyeh), Libii (Ptolemais), i Ukrainie. (Olbia) (stefan.benito@wp.pl)

**Magdalena Kulpa**, wieloletni pracownik Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, zajmuje się opracowywaniem materiałów źródłowych i prasowych związanych z rezydencją wilanowską i jej dawnymi właścicielami, ze szczególnym uwzględnieniem Stanisława Kostki Potockiego; kurator międzynarodowego projektu badawczego „Winkelmann – Potocki. Mistrz i uczniowie” mającego na celu przeprowadzenie badań nad źródłami koncepcji estetycznych, edukacyjnych, kolekcjonerskich i muzeologicznych Johanna Joachima Winkelmanna i Stanisława Kostki Potockiego oraz recepcji ich idei w Europie Środkowej. (mkulpa@muzeum-wilanow.pl)

**Marek Letkiewicz**, dr historii i historii sztuki, adiunkt w Zakładzie Sztuki Mediów Cyfrowych Instytutu Sztuk Pięknych na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zajmuje się: archeologią mediów wizualnych (autor ok. 50 artykułów naukowych), eksploracją mediów audio-wizualnych jako nowego narzędzia nauki (scenarzysta i realizator ok. 40 dokumentów TV), oraz działaniami artystycznymi w zakresie sztuki mediów

cyfrowych, w szczególności projektami związanymi z technologią hologramu, mappingu architektonicznego oraz grafiki i animacji CGI 3D.  
(marekletkiewicz@wp.pl)

**Monika Michałowicz**, studiowała w Instytucie Historii Sztuki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, gdzie później obroniła doktorat poświęcony Luigiemu Lanziemu. Pracowała w Katedrze Teorii Sztuki i Historii Doktryn Artystycznych KUL; obecnie pracownik Zakładu Zbiorów Ikonograficznych Biblioteki Narodowej.  
(m.michalowicz@bn.org.pl)

**Jerzy Miziołek**, absolwent UJ, profesor historii sztuki i tradycji antyku w Instytucie Archeologii UW. Był m.in. stypendystą Instytutu Warburga w Londynie, Center for Advanced Study in the Visual Arts at the National Gallery of Art w Waszyngtonie i Getty Research Institute w Los Angeles. Autor wielu rozpraw, artykułów i recenzji oraz książek, w tym: *Soggetti classici sui cassoni fiorentini alla vigilia del Rinascimento* (1996), *Uniwersytet Warszawski, dzieje i tradycja* (2005, angielska wersja 2015), *Chopin among Artists and Scholars* (2010), *Pod opieką muz. Pałac Czartoryskich-Potockich w Warszawie* (2013, wersja angielska 2014), *Nel segno di Quo vadis* (2016). Ponadto pomysłodawca i redaktor kilku prac zbiorowych, m.in. *Falsifications in Polish Collections and Abroad* (2001) i *Chopin e l'Italia* (2015).  
(jermiziolek@gmail.com)

**Iwona Ochocka**, st. bibliotekarz w bibliotece Muzeum Króla Jana III w Wilanowie; badaczka historii zbioru Dawnej Biblioteki Wilanowskiej, kurator wystawy w wilanowskim muzeum „*Arlekin na świat urażony. W dawnym teatrze dworskim*” (2008); autorka – razem z Anną Ruszkowską – scenariusza wystawy na temat muzyki i tańca w pałacu wilanowskim w XVII–XIX w.  
(iochocka@muzeum-wilanow.pl)

**Magdalena Partyka**, doktorantka literaturoznawstwa na Uniwersytecie Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; badaczka podróżopisarstwa drugiej połowy XVIII stulecia, a także związków kulturalnych Polski i Włoch. Publikowała m.in. w tomach: *Oświecenie (nie tylko) w szkole...* (2012); *Polski Grand Tour w XVIII i początkach XIX wieku* (2014); *Seminaria bielańskie. Prace ofiarowane Profesor Teresie Kostkiewiczowej* (2015); *Polska i Włochy w dialogu kultur* (2017); a także w czasopiśmie „*Colloquia Litteraria*”.  
(mpartyka@o2.pl)

**Agnieszka Pawlak**, konserwatorka malarstwa i rzeźby polichromowanej, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki (ASP Warszawa); starszy konserwator w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie, od 2007 r. odpowiedzialna za opiekę prewencyjną nad zbiorami, od 2013 r. zastępca kierownika Działu Prewencji i Konserwacji w Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. W 2013 roku ukończyła podyplomowe studia *Nowoczesne techniki analityczne dla konserwacji obiektów zabytkowych* na Wydziale Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Od 2009 roku w pałacu wilanowskim prowadzi projekty związane z monitoringiem światła, od 2013 jest kuratorem projektu *Magazyny Zbiorów otwarte dla publiczności*.  
(apawlak@muzeum-wilanow.pl)

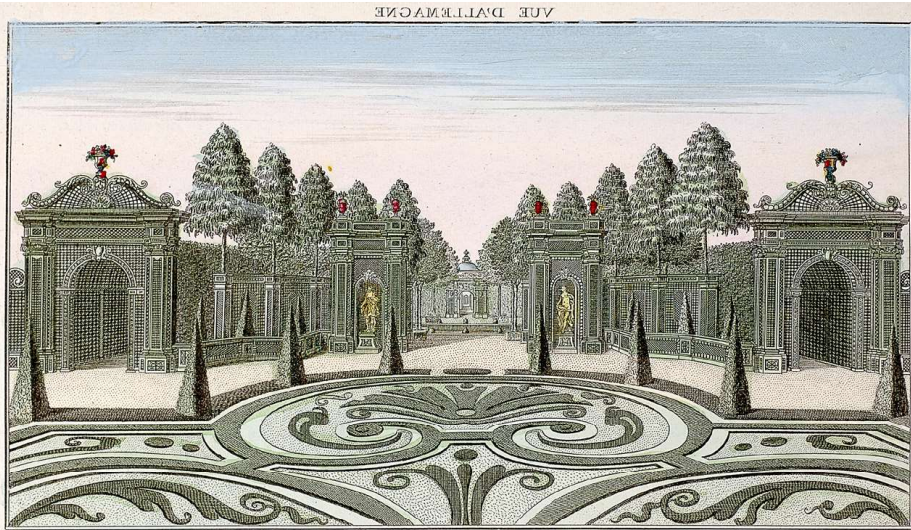
**Łukasz Przybylak**, mgr inż. architekt krajobrazu, kierownik Działu Ogrodowego Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie; specjalista w zakresie konserwacji i rewaloryzacji ogrodów historycznych, autor publikacji oraz licznych opracowań inwentaryzacyjnych, projektowych i studialnych zabytkowych założeń ogrodowych, m.in.: w Morawie, Kamieńcu, Głębolicach, Sarnach, Łękanowie; koordynator merytoryczny międzynarodowych seminariów parkowych w Morawie i Sztynorcie.  
(lprzybylak@muzeum-wilanow.pl)

**Stanisław Schabowski**, archiwista, bibliolog; w ramach projektu badawczego „Winckelmann – Potocki” przełożył z języka francuskiego na polski dziennik podróży po Italii Stanisława Kostki Potockiego.  
(sw.si0@neostrada.pl)

**Sylwia Svorová Pawełkiewicz**, absolwentka Wydziału Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki (ASP Warszawa); od 2010 r. zajmuje się badaniami dzieł sztuki, od 2013 r. pod firmą Laboratorium Konserwacji. W 2013 r. ukończyła studia podyplomowe „Nowoczesne techniki analityczne dla konserwacji obiektów zabytkowych” na Wydziale Chemii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Od 2016 r. związana z Centrum Nauk Biologiczno-Chemicznych UW oraz Instytutem Chemii Nieorganicznej Czeskiej Akademii Nauk; od 2007 r. stale współpracuje z Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanowie. Łączy zainteresowania naukowe z artystycznymi, uprawiając malarstwo.  
(s.pawelkiewicz@labko.pl)

**Zofia Szlenkier**, mgr nauk pedagogicznych, absolwentka Wydziału Pedagogicznego Uniwersytetu Warszawskiego oraz studiów podyplomowych w Collegium Civitas na kierunku Dyplomacja Kul-





il. 46

*Paris chez N. J. B. de Poffe Rue S. Jacques à l'Esperance  
Vue des Borneaux du Jardin de S. E. le Général Comte d'Althann en Allemagne.*



il. 50

*Vue de la Superbe Place de S<sup>t</sup> Marc a Venise*

*A Paris chez Hondard rue S. Jacques n. 5. Jacques*

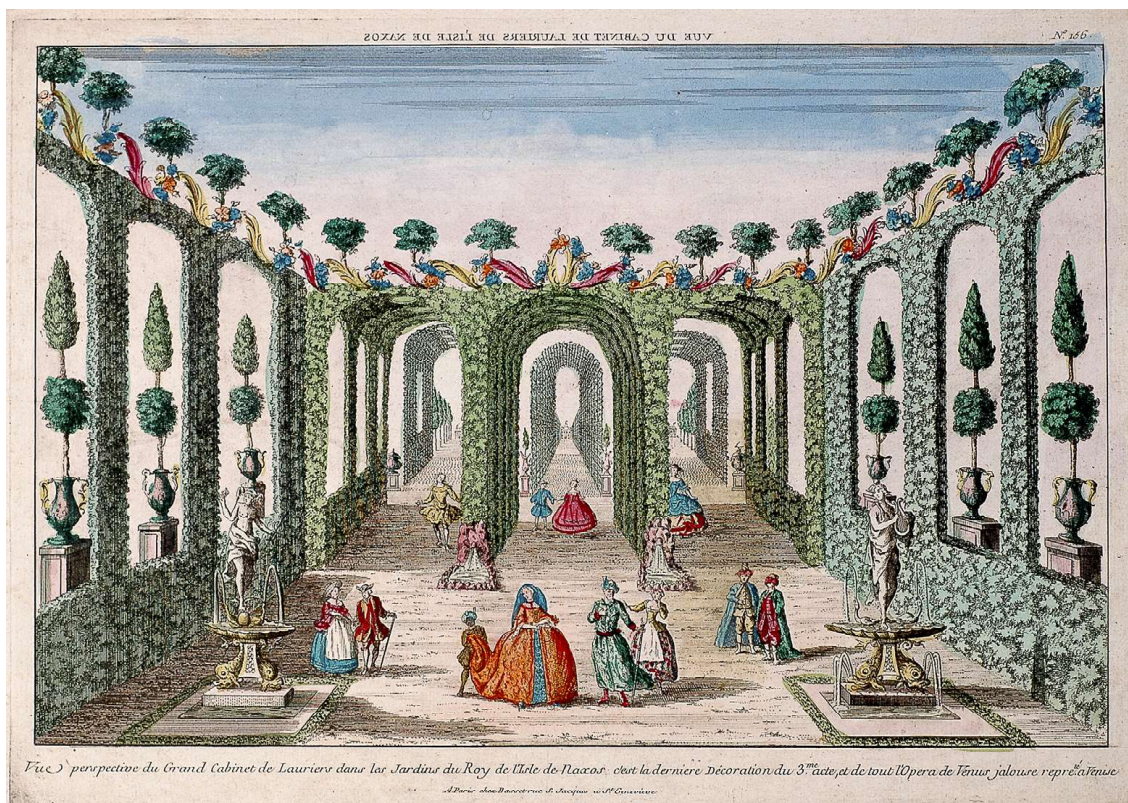


il. 51

*Vue du Jardin de Plaisance de l'Avarienne*

*A Paris chez Brossier le jeune rue S. Jacques au collège St. Nicolas  
N. 10. Jacques*



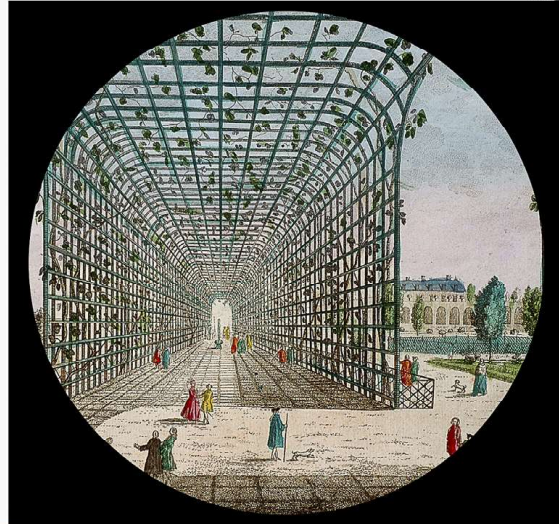
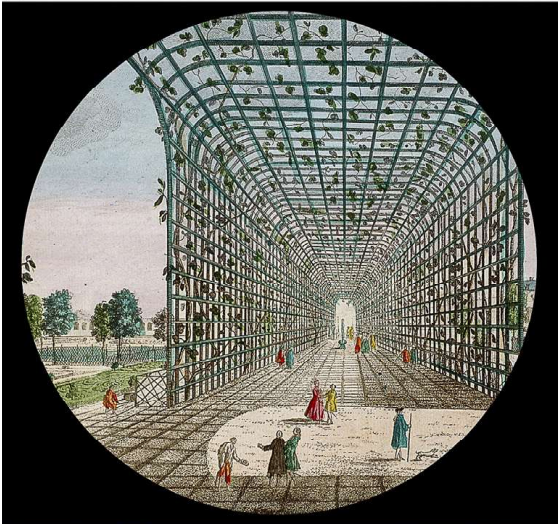
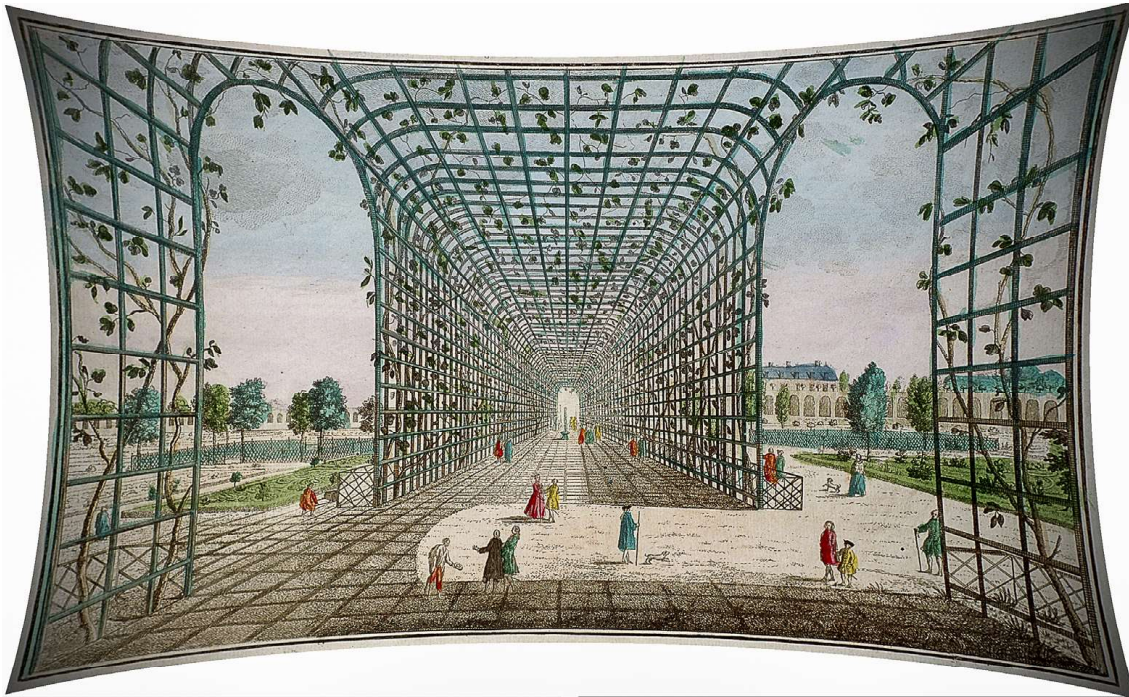


il. 52

il. 53







il. 49