Julia Czapla

ALBUMY ZOOLOGICZNE

PRZEDMIOTEM I WYNIKIEM BADAŃ

ALBUMY ZOOLOGICZNE

PRZEDMIOTEM I WYNIKIEM BADAŃ

Julia Czapla

ALBUMY ZOOLOGICZNE
PRZEDMIOTEM I WYNIKIEM BADAŃ

ROLA PRZEDSTAWIEŃ ZWIERZĄT
W HUMANISTYCZNEJ
HISTORII NATURALNEJ (1530-1630)

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe
Kraków 2025

Recenzje wydawnicze
dr Anna Sobecka, Uniwersytet Gdański
dr hab. Aleksandra Jakóbczyk-Gola, Uniwersytet Warszawski

Korekta
Patrycja Klempas

Opracowanie graficzne i łamanie
Piotr Pielach, i-Press

Ilustracja na okładce
Anselmus de Boodt, *Album met vogels*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-3-39

Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego

Doskonała Nauka II

Projekt dofinansowany ze środków budżetu państwa przyznanych przez Ministra Edukacji i Nauki w ramach programu Doskonała nauka II – Wsparcie monografii naukowych (umowa nr MONOG/SP/0130/2023/01)

Ten utwór jest dostępny na licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 4.0 Międzynarodowe (CC BY 4.0)

Copyright © 2025 by Julia Czapla

ISBN 978-83-8370-044-1 (druk)
ISBN 978-83-8370-045-8 (online)

https://doi.org/10.15633/9788383700458

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
Wydawnictwo Naukowe
30-348 Kraków, ul. Bobrzyńskiego 10

wydawnictwo@upjp2.edu.pl
https://ksiegarnia.upjp2.edu.pl

Wstęp

Wśród definiowanych w XVI wieku dyscyplin naukowych znalazło się przyrodoznawstwo. Rozwój medycyny z jednej strony i gwałtowny napływ nowych gatunków roślin oraz zwierząt z drugiej sprawiły, że uczeni zaczęli odczuwać brak aktualnych i wyczerpujących opisów natury. Aby określić metodologię przyrodoznawstwa, odwołano się do tekstów Arystotelesa, który postulował obserwację wyglądu i budowy różnych stworzeń (nie tylko zwierząt, lecz także roślin, acz my skoncentrujemy się na faunie). Szybko jednak okazało się, że nie można prowadzić badań zoologicznych, nie mając kompletnej *Historii naturalnej* – analogicznego do dzieła Pliniusza kompendium, w którym znalazłyby się współczesne opisy cech biologicznych oraz znaczenia kulturowego wszystkich znanych zwierząt. Zanim w XVII wieku rozwinęły się empiryczne badania zoologiczne, ambicją XVI-wiecznych przyrodników było opracowywanie „Prawdziwych i dokładnych opisów zwierząt wraz z [ich] ciekawymi i z życia odmalowanymi przedstawieniami”[1].

Zarówno autorzy, jak i czytelnicy tych kompendiów oczekiwali, że każdemu hasłu będzie towarzyszyła ilustracja. W początkach XVI wieku nie musiała jeszcze być zbyt realistyczna, jednak stopniowo zaczęto precyzować, jakie standardy powinna spełniać, by być wiarygodnym źródłem informacji. Najbardziej cenione były wykonywane *ad vivum*, acz bardzo uogólnione przedstawienia poszczególnych gatunków.

Aby jednak takie ilustracje mogły się znaleźć w kompendiach, badacze historii naturalnej musieli poznać wszystkie zwierzęta. Oczywiście, w XVI-wiecznej Europie było to niemożliwe. Poza dobrze znaną fauną lokalną w menażeriach żyła stosunkowo ograniczona liczba gatunków. Zakonserwowane eksponaty pozostawiały wiele do życzenia. Z tego powodu opracowujący nowe kompendia przyrodnicy zaczęli gromadzić w papierowych muzeach różnego rodzaju rysunki zoologiczne, które następnie starannie analizowali. W latach od około

1 M. Herr, *Gründtlicher Unterricht, warhaffte Beschreibung wunderbarlicher seltzamer Art, Natur, Kraft und eigenschafft aller vierfüßigen Tier*, Strasburg 1546.

1530 do około 1630 ilustracje stanowiły podstawowy materiał badawczy. Mimo że w następnym stuleciu rola rysunków w badaniach zoologicznych uległa znaczącym zmianom związanym z nową metodologią badań, dokumentacja wizualna pozostała – i zresztą pozostaje do dziś – cenionym narzędziem pozwalającym na obiektywne przedstawienie obserwacji zoologicznych. W kolejnych rozdziałach prześledzimy rolę, jaką w XVI-wiecznym przyrodoznawstwie miały ilustracje zbierane w papierowych muzeach i publikowane w kompendiach zoologicznych.

Tradycyjnie historia biologii datuje epokę nowożytnych badań zwierząt na lata 1550–1800. Ten okres można z kolei podzielić na interesującą nas nowożytną historię naturalną oraz nowożytną zoologię. Nowożytna, czy też raczej humanistyczna historia naturalna (w latach około 1530–1630), zajmowała się uporządkowaniem – na podobieństwo pracy Pliniusza – wszystkich dostępnych informacji przyrodniczych, tak by kolejne pokolenia badaczy mogły na tej podstawie zrozumieć prawa rządzące światem natury[2].

Naturalnie, nowożytne badania zwierząt nie zostały podjęte w próżni. Ilustracje są wykorzystywane w historii naturalnej nieprzerwanie od czasów Arystotelesa. Korpus antycznych miniatur przedstawiających zwierzęta był wielokrotnie powielany i uzupełniany, aż w końcu XV wieku konieczne stało się opracowanie na nowo mniej fantastycznych ilustracji. Ówcześni lekarze i przyrodnicy dysponowali ujednoliconymi inkunabułowymi wydaniami starożytnych dzieł przyrodniczych, które przygotowywali do druku humanistyczni filologowie[3]. Z ich lektury jednoznacznie wynikało, że choć są niezwykle staranne językowo, zawierają wiele błędów merytorycznych, które uniemożliwiają korzystanie z nich w praktyce medycznej. Dlatego najpierw wydawali je z własnym krytycznym komentarzem, a na przełomie wieków XV i XVI pojawiły się opracowane na nowo teksty. W dalszym ciągu były to jednak syntezy wiadomości z antycznych i średniowiecznych kompendiów[4].

---

2 W. B. Ashworth, *Natural History and the Emblematic World View*, [w:] *Reappraisals of the Scientific Revolution*, red. D. C. Lindberg, Cambridge 1990, s. 303–332; tegoż, *Emblematic Natural History of the Renaissance*, [w:] *Cultures of Natural History*, red. N. Jardine, J. A. Secord i E. C. Spary, Cambridge 1996, s. 17–37. Lepszy jednak na określenie opisywanego przez niego zjawiska wydaje mi się nieco szerszy termin „humanistyczna historia naturalna", określający badania przyrody prowadzone na podstawie analizy źródeł tekstowych i ikonograficznych wspierane tylko przez empiryczne obserwacje.

3 C. G. Nauert, *Humanists, Scientists and Pliny. Changing Approaches to the Classical Author*, „American Historical Review", 1979, t. 84, s. 72–89.

4 J. de Cuba, *Gart der Gesundheit*, Mainz 1485; *Hortus sanitatis*, red. J. Meydenbach, Mainz 1491.

Dopiero na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XVI wieku zaczęto prowadzić badania przyrodnicze, których celem miało być opisanie świata na nowo. Ambicją badaczy było zebranie wszystkich (zarówno tych znanych od stuleci, jak i najnowszych) wiadomości o zwierzętach[5]. Zarazem pojawiły się pierwsze teksty, w których opisano tylko – albo prawie tylko – stworzenia widziane przez autora. Te kompendia obejmowały jednak niewielkie grupy zwierząt (np. ryby śródziemnomorskie albo ptaki)[6]. Cały czas starano się też określić metodologię tego nowego przyrodoznawstwa.

Około połowy stulecia ukazał się tekst, który zdefiniował humanistyczną historię naturalną. *Historia zwierząt*[7] (1551–1587) autorstwa Conrada Gessnera to kompendium powszechnie uznawane za pierwsze nowożytne dzieło zoologiczne. Z jednej strony – podobnie jak wcześniejsze kompilacje – zbierało wszystkie dostępne wiadomości o zwierzętach. Z drugiej, Gessner nie przytaczał ich bezrefleksyjnie, ale starał się zweryfikować je poprzez obserwacje natury. Sam oglądał wiele zwierząt – zarówno żywe okazy, jak i zakonserwowane eksponaty. Jednakże ze względu na pojawianie się w Europie rozlicznych nowych stworzeń, musiał odwoływać się też do informacji z drugiej ręki. Korzystał przede wszystkim z nowych książek, druków ulotnych i korespondencji.

We wszystkich tych źródłach poszukiwał głównie przedstawień zwierząt. Gromadził, opisywał i porównywał drobiazgowe, realistyczne rysunki zoologiczne, bardziej schematyczne (acz w dalszym ciągu dokumentacyjne) drzeworyty z druków ulotnych oraz ryciny ze starszych dzieł przyrodniczych. W ten sposób zebrał jedno z pierwszych w Europie papierowych muzeów zoologicznych[8]. W najprostszym rozumieniu były to zbiory ilustracji przyrodniczych. W zależności od badacza mogły mieć jednak różną formę. Niektórzy gromadzili

5 M. Herr, *Gründtlicher Unterricht… aller vierfüßigen Tier…*

6 Np. P. Belon, *De aquatilibus libri duo*, Paris 1553; tegoż, *L'Histoire de la nature des oiseaux*, Paris 1555; G. Rondelet, *Libri de Piscibus Marinis*, Lyon 1554; I. Salviani, *Aquatilium animalium historiae*, Roma 1557.

7 C. Gessner, *Historia animalium de quadrupedibus viviparis*, Zürich 1551; *Historia animalium de quadrupedis oviparis*, Zürich 1554; *Historia animalium de avibus*, Zürich 1555; *De piscibus et aquatilibus omnibus libelli III novi*, Zürich 1556; *Historia animalium de serpentium natura*, Zürich 1587.

8 Termin „papierowe muzeum" jest tłumaczeniem włoskiego „museo cartaceo", jak określił swoje zbiory XVII-wieczny rzymski kolekcjoner ilustracji Cassiano dal Pozzo. Oczywiście do określenia tych muzeów jako „papierowych" należy podchodzić z rezerwą (m.in. ze względu na to, że znane są przykłady tego typu kolekcji malowanych na pergaminie), jednakże uważam je za zwięzłe i jasne określenie malowanych na papierze kolekcji przedstawień eksponatów muzealnych o różnym charakterze (np. rośliny, zwierzęta, skamieliny, okazy geologiczne, muszle, a także rzeźby antyczne, epigramy i inne starożytności). Na nasze potrzeby będzie on stosowany wyłącznie w kontekście kolekcji ilustracji zoologicznych.

w nich wszystkie dostępne przedstawienia zwierząt niezależnie od techniki. Inni zatrudniali artystów, którzy na ich zamówienie tworzyli spójny zbiór ilustracji. W papierowych muzeach mogły być ukazane wszystkie znane badaczowi zwierzęta (tzw. wirtualne papierowe muzeum) lub tylko stworzenia żyjące w jednej menażerii (wirtualne menażerie), a nawet tylko eksponaty z jednej kolekcji (rzeczywiste papierowe muzea)[9]. Rysunki (czy niekiedy też ryciny) były różnie przechowywane: na luźnych kartach albo w zszytych albumach.

Papierowe muzea pełniły też różnorodne funkcje. Po pierwsze był to materiał do badań, który opisywano, porównywano oraz wymieniano z innymi badaczami. Po drugie była to dokumentacja wizualna własnych obserwacji i zbiorów. Po trzecie zebrane ilustracje stanowiły gotowy wzornik, z którego obrazy można było przenieść na klocki czy płyty i następnie z nich drukowano ilustracje nowych kompendiów.

W *Historii zwierząt* Gessner — jako pierwszy — z tak wielką starannością dobrał ilustracje, dokładnie opisał ich źródła oraz zwrócił uwagę na ich rzetelność. W jego odczuciu bowiem to właśnie przedstawienia zwierząt pozwalały na sumaryczne i obiektywne ukazanie ich cech. Zarazem zamieszczał wszystkie znane sobie ilustracje, które uważał za wiarygodne czy też po prostu godne upowszechnienia.

Dopiero kolejni badacze — po części na podstawie jego doświadczeń — zaczęli określać, które z różnorodnych XVI-wiecznych przedstawień zwierząt mają wartość naukową. Najpełniej zdefiniował standardy ilustracji zoologicznej Ulisses Aldrovandi. Boloński przyrodnik był właścicielem jednego z najsłynniejszych w Europie papierowych muzeów. Zebrane w nim przedstawienia roślin i zwierząt to w większości rysunki powstałe na jego zlecenie i spełniające jego oczekiwania. Ilustracje miały pokazywać gatunek, a nie konkretnego osobnika, w możliwie obiektywny sposób, tak aby ułatwić obserwację zwierząt. Co najważniejsze, Aldrovandi wymagał, by rysunki do jego muzeum powstawały *ad vivum*. Termin ten pojawił się w XVI wieku i od razu zyskał popularność wśród europejskich przyrodników i artystów. Zarówno łacińskie *ad vivum*, jak i jego tłumaczenia na języki narodowe (*al vivo*, *naet het leven* itd.)

9 Zob. N. P. Kopaneva, *The Paper Museum. Its Aims and Uses*, [w:] *The Paper Museum of the Academy of Sciences in St Petersburg, c. 1725–1760. Introduction and Interpretation*, red. R. E. Kistemaker et al., Amsterdam 2005, s. 77–104; D. J. Meijers, *The Paper Museum as a Genre. The Corpus of Drawings in St Petersburg within a European Perspective*, [w:] *Paper Museum of the Academy…*, s. 19–54; A. Guerrini, *The „Virtual Menagerie". The Histoire des animaux Project*, „Configurations", 2006, t. 14, nr 1–2, s. 29–41.

używano do zaakcentowania, że przedstawienie zostało namalowane „z życia”[10]. Określenie oznaczało jednak coś innego, niż rozumielibyśmy współcześnie. Pejzaże, portrety, a także przedstawienia natury, namalowane czy narysowane *ad vivum*, powstały w wyniku obserwacji świata, nie były wytworem fantazji artysty. Były to zatem widoki rysowane w plenerze, wykonane z modela szkice przygotowawcze ukazujące ludzi, rośliny i zwierzęta. Termin nie oznaczał jednak, że przedstawiany obiekt jest żywy — wskazywał jedynie, że istnieje. Zatem *ad vivum* były też rysunki wypchanych zwierząt czy też preparatów.

Przyrodnicy cenili przede wszystkim ilustracje powstałe właśnie w ten sposób. *Ad vivum* było dla nich potwierdzeniem, że to przedstawienie realnie istniejących zwierząt. Można było je traktować jako samodzielny i wiarygodny nośnik informacji. Realistyczne i dobrze wykonane ilustracje „z życia” — takie jak właśnie zbiory Aldrovandiego, a także liczne XVI-wieczne papierowe muzea należące do różnych władców i arystokratów — cieszyły się wielką popularnością. Te przedstawienia gromadzono i studiowano, a także kopiowano i reprodukowano. Przyrodnicy chętnie dzielili się informacjami ze swoimi przyjaciółmi i korespondentami. Udostępniali im nie tylko własne obserwacje, zasłyszane i przeczytane informacje, lecz także kopie posiadanych ilustracji. Te odrysy — mimo że od obiektu dzielił je przynajmniej jeden rysunek — także określano jako wykonane *ad vivum*, ponieważ ich pierwowzór został wykonany w czasie obserwacji zwierzęcia.

Uczeni na ogół chętnie dzielili się swoją wiedzą. Aldrovandi swoje materiały — gromadzone przez całą drugą połowę XVI wieku — zamierzał wydać jako wielotomowe kompendium. Za jego życia ukazał się tylko niewielki fragment jego *Historii naturalnej*[11], starannie ilustrowanej reprodukcjami rysunków *ad vivum* z jego muzeum encyklopedii. Podobnie jak kopie dla przyjaciół, także drzeworyty wykonane z wiarygodnych szkiców traktowano jako rzetelne, nawet jeśli były mocno uproszczone jak ryciny w ostatnich tomach kompendium Aldrovandiego.

---

10 C. Swan, *Ad vivum, naer het leven, from the life. Defining a mode of representation*, „Word & Image”, 1995, t. 11, nr 4, s. 353–372.

11 U. Aldrovandi, *Ornithologia*, Bologna 1599, t. 1; *Ornithologia*, Bologna 1600, t. 2; *De animalibus insectis*, Bologna 1602; *Ornithologia*, Bologna 1603, t. 3; *De reliquis animalibus exsanguibus*, Bologna 1606; *De piscibus libri V et de cetis liber unus*, red. J. C. Uterverius, Bologna 1613; *De quadrupedibus solidipedibus*, red. J. C. Uterverius, Bologna 1616; *Quadrupedum omnium bisulcorum historia*, red. J. C. Uterverius i T. Dempster, Bologna 1621; *De quadrupedibus digitatis viviparis… et… oviparis*, red. B. Ambrosini, Bologna 1637; U. Aldrovandi, *Serpentum et draconum historiae*, red. B. Ambrosini, Bologna 1640.

Przyrodnicy nie byli jednak jedynymi, którzy zbierali ilustracje. Różni władcy europejscy – przede wszystkim Habsburgowie (cesarze, królowie Hiszpanii i arcyksiążęta), ale też chociażby włoscy książęta – mieli nie tylko menażerie i kolekcje naturaliów, lecz również papierowe muzea. Mimo że poza funkcją naukową równie ważna była ich rola propagandowa, spełniały wszystkie standardy XVI-wiecznej ilustracji naukowej. Zamawiane i kupowane albumy oraz rysunki wykonywane w dworskich malarniach były pokazywane dyplomatom, a nawet wykorzystywane do dekoracji wnętrz. Udostępniano je też nadwornym lekarzom, którzy prowadzili badania zoologiczne, oraz rozsyłano ich kopie przyrodnikom w zamian za przesłanie dedykowanej publikacji.

Zbiory ilustracji mogły być też znacznie skromniejsze. Rozliczni aptekarze handlowali nie tylko medykamentami, lecz również eksponatami przyrodniczymi oraz przedstawieniami roślin i zwierząt, zazwyczaj wykonywanymi *ad vivum*. Mimo że właściciele tych papierowych muzeów raczej nie prowadzili badań przyrodniczych, ich zbiory spełniały wszystkie kryteria ilustracji naukowych. Dla aptekarzy były przedmiotem handlu, a ich nabywcami byli właśnie przyrodnicy, którzy potrzebowali wielu różnorodnych rysunków zoologicznych.

Stopniowo jednak te uogólnione przedstawienia gatunków przestały wystarczać jako wiarygodny materiał do prowadzenia badań zoologicznych. Aptekarze publikowali pierwsze ilustrowane katalogi zbiorów. W końcu XVI wieku przyrodnicy zaczęli poszukiwać informacji, które dotyczyły konkretnych eksponatów. Zarazem zrezygnowano z prób opisania całego świata natury. Europejskie zwierzęta znano stosunkowo dobrze i nie przyciągały uwagi przyrodników. Stworzenia egzotyczne nadal budziły wielkie zainteresowanie. Już w latach siedemdziesiątych XVI wieku dwór hiszpański wysłał do Meksyku pierwszą naukową ekspedycję, która prowadziła obserwacje roślin i zwierząt w terenie. Kierujący nią Francisco Hernández przywiózł z Ameryki kilkanaście tomów notatek i ilustracji. Z różnych przyczyn ten materiał trafił do obiegu naukowego dopiero w połowie XVII wieku, kiedy był już mocno zdezaktualizowany[12].

Tymczasem na przełomie wieków XVI i XVII jeden z najsłynniejszych ówczesnych botaników zainteresował się pozaeuropejskimi zwierzętami. Carolus Clusius przez większość drugiej połowy XVI stulecia zajmował się hodowlą

12 F. Hernández, L. A. Recchi, *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus* (dalej: *Thesaurus Mexicanus*), Roma 1651.

roślin, przy okazji tylko zbierając ilustracje zoologiczne. Przy tym obracał się wśród różnych przyrodników i kolekcjonerów naturaliów. Najprawdopodobniej w latach sześćdziesiątych XVI wieku uczestniczył w zbieraniu i opracowaniu papierowego muzeum niderlandzkiego arystokraty Karela van Sint Omaarsa. Po jego śmierci pracował m.in. na dworze habsburskim w Wiedniu, aż wreszcie w 1593 roku został dyrektorem ogrodu uniwersyteckiego w Lejdzie i zaczął opracowywać swoje najsłynniejsze kompendium poświęcone egzotycznym roślinom i zwierzętom[13]. W przeciwieństwie do Gessnera i Aldrovandiego (z którym zresztą korespondował), Clusius prawdopodobnie nie miał własnego papierowego muzeum. Dlatego w jego *Exotica* opisane są tylko stworzenia, które widział. Ich przedstawienia zawdzięczał zaś licznym korespondentom, którzy przysyłali mu rysunki eksponatów ze swoich kolekcji.

W XVII wieku definitywnie zrezygnowano z prób opisania całego świata — zarówno tego, co typowe, jak i tego, co niecodzienne. Zebranie wszystkich możliwych informacji tylko zwiększało poczucie chaosu. Dlatego w XVII wieku zaczęto jednak porządkować i systematyzować wiedzę zoologiczną. Obserwacje (niekiedy już prowadzone w terenie) żywych zwierząt oraz sekcje zwłok prowadziły do publikacji nowych opisów koncentrujących się na cechach biologicznych charakterystycznych dla danego gatunku. Opatrywano je tworzonymi *ad vivum* — w trakcie badań — ilustracjami, które w sumaryczny sposób miały przedstawiać idealnego, wzorcowego osobnika.

Naukowe ilustracje zoologiczne są przedmiotem zainteresowania historyków od początków XX wieku. W ciągu ostatniego stulecia były analizowane z różnych perspektyw[14]. Przede wszystkim omawiano je w kontekście działalności XVI-wiecznych przyrodników. Zarazem od początku studiowano też ikonografię poszczególnych gatunków zwierząt. Jednakże do lat siedemdziesiątych XX wieku problematyka ilustracji i ich roli pojawiała się tylko marginalnie.

Dopiero kiedy pojawiły się — zdecydowanie bardziej interdyscyplinarne niż klasyczna historia sztuki — *visual studies* (czy też *Bildwissenschaft*), podjęto wieloaspektowe badania nad nowożytną ilustracją przyrodniczą[15]. Mimo że dotyczą one na ogół kilku ośrodków i nowożytnych uczonych (przede

13 C. Clusius, *Exoticorum libri decem* (dalej: *Exotica*), Leiden, Amsterdam 1605.

14 Historia badań ilustracji zoologicznych jest na tyle obfita, że nie sposób przedstawić tutaj wszystkich publikacji na ten temat. Najważniejsze z nich są wymienione w bibliografii.

15 O historii *Visual studies* zob. np. K. Hentschel, *Visual Cultures in Science and Technology. A Comparative History*, Oxford 2014; M. Dommann, *Vom Bild zum Wissen. Eine Bestandsaufnahme wissenschaftshistorischer Bildforschung*, „Gesnerus", 2020, t. 61, nr 1–2, s. 77–89.

wszystkim, Gessnera, Aldrovandiego i Clusiusa), nie są prowadzone w próżni. Szczególny akcent jest bowiem położony na „sieć wiedzy", czyli relacje między nimi. Podejmowane są także studia nad działalnością warsztatów specjalizujących się w tworzeniu ilustracji naukowych. W latach osiemdziesiątych XX wieku, wkrótce po odkryciu w zbiorach brytyjskich papierowego muzeum Cassiana dal Pozzo[16], zwrócono też baczniejszą uwagę na kolekcje przedstawień zwierząt, z których korzystali przyrodnicy[17].

Na podstawie tych badań zaczęto zastanawiać się nad rolą i funkcją ilustracji w nowożytnej historii naturalnej. Te rozważania obejmują m.in. relacje między różnymi typami przedstawień zwierząt, kwestie ich związków z tekstami przyrodniczymi oraz wykorzystania ilustracji w komunikacji naukowej. Są to studia interdyscyplinarne, łączące metodologie różnych nauk historycznych, które mają dać możliwie wyczerpującą analizę miejsca przedstawień zoologicznych w nowożytnej sztuce i nauce. Prowadzone obecnie badania obejmują szerokie spektrum szczegółowych zagadnień oraz próby syntetycznych ujęć tematu.

Dalsze rozdziały przyniosą odpowiedź na pytanie, co stało u podłoża tak silnej wiary w obiektywność ilustracji zoologicznej, że w XVI wieku była ona zarówno materiałem, narzędziem, jak i metodą publikacji wyników badań. Sposób, w jaki wykorzystywano przedstawienia zwierząt, wpłynął na rozwój nowożytnej historii naturalnej. To m.in. dzięki dostępowi do coraz dokładniejszych i wiarygodnych informacji przyrodnicy zaczęli odchodzić od zajmowania się symbolicznym znaczeniem zwierząt i stopniowo koncentrowali się na ich cechach biologicznych.

Miejsce i funkcję nowożytnych ilustracji zoologicznych przedstawiam na tle historii europejskich badań zwierząt przed 1530 rokiem (rozdział 1). Pokrótce opisuję w nim różne gatunki tekstów, w których zamieszczano opisy fauny — od najstarszych opracowań Arystotelesa, poprzez rzymskie kompendia i średniowieczne bestiariusze aż po „ogrody zdrowia" — wydawane na przełomie XV i XVI wieku kompilacje wiadomości przyrodniczych i medycznych. Wszystkie te dzieła były bogato ilustrowane. W drugiej części tego rozdziału charakteryzuję miniatury i wczesne drzeworyty, na których zostały przedstawione zwierzęta.

16 O *museo cartaceo* Cassiana dal Pozzo zob. np. F. Haskell i H. McBurney, *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, „Visual Resources. An International Journal of Documentation", 1998, t. 14, s. 1–17 (tam historia). Część zoologiczna została wydana jako: *Birds, Other Animals and Natural Curiosities*, red. H. McBurney, London 2017, (The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo. Series B: Natural History, 4–5).

17 O historii i teorii nowożytnych papierowych muzeów zob. *Paper Museum of the Academy…*, tam zwłaszcza artykuły Meijers i Kopanevej.

Iluminacje z naukowych (zgodnie z ówczesną metodologią) tekstów zoologicznych zostaną porównane z pojawiającymi się od XIV wieku realistycznymi rysunkami zwierząt, które można znaleźć w szkicownikach włoskich artystów.

Kwestie roli ilustracji zoologicznej w humanistycznej historii naturalnej należy przedstawić z dwóch perspektyw: przedstawień wykorzystywanych przez nowożytnych przyrodników (rozdziały 2–6) oraz papierowych muzeów zoologicznych należących do europejskich władców (rozdziały 7–9). Przemiany funkcji (a przez to i formy), jakie ilustracje zoologiczne pełniły w XVI wieku, przedstawiam, posiłkując się kilkoma najważniejszymi przypadkami. O ile w latach trzydziestych i czterdziestych XVI wieku badacze postulowali konieczność tworzenia realistycznych przedstawień zwierząt (rozdział 2), to nie mieli jeszcze zbyt wielu możliwości korzystania z ilustracji wykonywanych *ad vivum*. Badania, tak jak publikacje Conrada Gessnera (rozdział 3) i Ulissesa Aldrovandiego (rozdział 4), pozwoliły zdefiniować, jakie standardy powinna spełniać wiarygodna ilustracja zoologiczna. Obaj przyrodnicy byli też jednymi z pierwszych, którzy aktywnie gromadzili i udostępniali przedstawienia zwierząt. Dzięki swoim kompendiom oraz rozległej siatce korespondentów ich opinie na temat roli ilustracji były dobrze znane. Odwoływali się do nich m.in. aptekarze, którzy pełnili funkcję pośredników w handlu naturaliami, książkami przyrodniczymi oraz przedstawieniami zwierząt (rozdział 5). Na potrzeby tego tekstu wybrałam włoskich przedstawicieli tego zawodu: Francesca Calzolariego, Leona Tartagliniego (który właściwie był szarlatanem, czyli należał do innego zawodu medycznego), Ippolita Genifortiego i Ferrante Imperato. Ten dobór — absolutnie niewyczerpujący zagadnienia — został podyktowany chęcią przedstawienia kolekcjonerów ilustracji, którzy traktowali je przede wszystkim jako reklamę własnej działalności jako handlarzy naturaliów. Ich zbiory były doskonale znane ówczesnym przyrodnikom, którzy chętnie korespondowali na ich temat oraz starali się zdobyć kopie tych ilustracji. W tej części nie mogło też zabraknąć jednego z kluczowych punktów XVI-wiecznej sieci wiedzy przyrodniczej, czyli Carola Clusiusa (rozdział 6). Mimo że zajmował się głównie botaniką, korzystał też z ilustracji zoologicznych. Pośredniczył w wymianie informacji (jego korespondencja jest chyba najlepiej zachowanym świadectwem ówczesnych kontaktów badawczych), a także opublikował dzieło, które nieco przedefiniowało standardy naukowej ilustracji określone wcześniej przez Gessnera i Aldrovandiego. Zamiast nieco wyidealizowanych przedstawień gatunku korzystał z ilustracji ukazujących konkretne osobniki — nawet wychudzone

i chore. Jego badania przyczyniły się do opracowania nowej metodologii przyrodoznawstwa w XVII wieku.

W rozważaniach roli i funkcji ilustracji zoologicznej w XVI wieku nie sposób pominąć papierowych muzeów należących do władców ani podejmowanych przez nich inicjatyw badawczych. Na studia tego, co oferowała przyroda Nowego Świata, monopol mieli oczywiście Hiszpanie (rozdział 7). Na polecenie Filipa II, i ku jego chwale, Francisco Hernández zebrał materiały dotyczące przyrody Meksyku, które — choć słynne w całej Europie — nigdy nie trafiły do obiegu naukowego w oryginalnej postaci. Nie były to jednak jedyne ilustracje przyrodnicze w zbiorach hiszpańskich Habsburgów. W walenckim ogrodzie botanicznym działał na przełomie wieków XVI i XVII Jaime Honorato Pomar, któremu Filip III ofiarował album ilustracji skopiowanych ze zbiorów Aldrovandiego, co stanowi kolejne świadectwo, jak rozwijała się sieć wiedzy.

Nieco inne podejście do mecenatu nad badaniami przyrody niż Filip II mieli włoscy książęta (rozdział 8). Zarówno Medyceusze, jak i Gonzagowie utrzymywali ogrody botaniczne i menażerie oraz zatrudniali specjalizujących się w ilustracji przyrodniczej artystów, jak Jacopo Ligozzi czy Teodoro Ghisi. Ich rysunki były nie tylko podziwiane na dworze, lecz także kopiowane dla przyrodników, którzy mieli do nich swobodny dostęp.

Nie można oczywiście nie przedstawić największej w Europie drugiej połowie XVI wieku kolekcji zbiorów przyrodniczych należących do austriackiej linii Habsburgów (rozdział 9). Rozwinięte przede wszystkim za panowania Rudolfa II muzeum cesarskie obejmowało nie tylko eksponaty, lecz także różnorodne albumy przedstawień zwierząt. Wśród nich należy wymienić przede wszystkim powstałe na dworze luksusowe bestiarium oraz *stricte* naukowe papierowe muzeum zoologiczne. Oprócz tego w zbiorach cesarskich były rozliczne albumy przedstawień zwierząt o włoskiej i niderlandzkiej proweniencji oraz zbiór rysunków wzornikowych i projektowych, z których korzystała cesarska malarnia. Chociaż te ilustracje chętnie pokazywano na dworze, jedynie niewielka ich część trafiła do obiegu naukowego, m.in. dzięki Aldrovandiemu, który dysponował ich kopiami.

Zebranie i omówienie tych — jak zobaczymy, dość różnorodnych — kolekcji szkiców zoologicznych i publikacji, które nimi zilustrowano, a także wyrażanych zarówno w korespondencji, jak i w kompendiach opinii badaczy pokaże, jak w latach 1530–1630 zmieniało się podejście przyrodników do przedstawień zwierząt i jak to wpłynęło na stosunek do nich następnych pokoleń.

1

Badania zwierząt przed 1500 rokiem

Nowożytne przyrodoznawstwo ma swoje źródło w potrzebie weryfikacji dostępnych informacji o roślinach i zwierzętach. Już pierwsi humaniści w początkach XV wieku czytali starożytne traktaty z zakresu historii naturalnej. Analizowali je przede wszystkim pod kątem strony językowej, ale interesowała ich też treść[1]. Stopniowo medycy zaczęli czytać różnorodne teksty przyrodnicze, aby porównać je z wiedzą zdobywaną w czasie obserwacji natury.

Nagromadzony w czasie bez mała dwóch tysiącleci materiał – teksty podróżnicze, medyczne, rolnicze, encyklopedie i kompendia, w których znajdowały się informacje z zakresu historii naturalnej oraz bestiariusze – stanowił podstawę, na której zbudowano nowożytne badania przyrodnicze. Nie można zrozumieć XVI- i XVII-wiecznej historii naturalnej, nie rozpatrując tekstów, które były znane ówczesnym badaczom. Dlatego w tej części przedstawiam najważniejsze europejskie teksty powstałe do około 1530 roku, w których można znaleźć opisy zwierząt. Osobną uwagę poświęcam średniowiecznym rysunkom i rycinom zoologicznym – zarówno ilustracjom traktatów przyrodniczych, jak i szkicom we wzornikach artystycznych.

1 C. G. Nauert, *Humanists, Scientists…*

1.1. Starożytne i średniowieczne teksty o zwierzętach

Najstarsze znane europejskie opisy zwierząt można znaleźć w literaturze podróżniczej z końca V wieku p.n.e. Wśród cudowności Indii i Etiopii opisywanych przez greckich lekarzy działających na perskim dworze powszechnie były wymieniane zamieszkujące je mniej lub bardziej fantastyczne zwierzęta[2]. Pierwszy medyk-podróżnik odnotowany w źródłach działał w pierwszej połowie IV wieku p.n.e. Był nim aktywny na dworze Artakserksesa Długorękiego Ktezjasz z Knidos. Pozostawił po sobie – niestety znaną tylko ze streszczenia Focjusza z IX wieku[3] oraz ze wzmianek w tekstach Pliniusza Starszego i Klaudiusza Eliana – zawierającą perskie opowieści i relacje *Indikę*. Przedstawił w niej „Indie" (czyli ziemie na wschód od Persji) jako krainę cudowności, w której żyją niezwykłe ludy i fantastyczne zwierzęta. Grecką fascynację Azją tylko podsyciły relacje z kampanii Aleksandra Macedońskiego. Spadkobiercy jego imperium słali do Indii kolejne poselstwa. W 303 roku p.n.e. z misją dyplomatyczną diadocha Seleukosa I wyruszył Megastenes. Po ponad 10 latach spędzonych na dworze Ćandragupty w królestwie Magadhy powrócił na dwór Seleukosa. Przywiózł własne obserwacje oraz cytaty z indyjskiej literatury, skąd zaczerpnął m.in. fantastyczne opowieści o zwierzętach[4].

Choć trudno sądzić, że średniowieczni Europejczycy nie mieli żadnego kontaktu z innymi kulturami, kolejne europejskie relacje z podróży do Azji pojawiły się dopiero w XIV wieku po powrocie Marco Polo z Dalekiego Wschodu[5]. Do tego czasu z dużym zainteresowaniem czytano nawet nie tyle greckie relacje, co ich łacińskie streszczenia i parafrazy dostępne w rzymskich kompendiach. Mimo że powątpiewano już w autentyczność tak fantastycznych historii, wobec braku innych źródeł czy możliwości weryfikacji dostępnych informacji, chętnie je też cytowano.

2 R. Wittkower, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, „Journal of the Warburg & Courtauld Institutes", 1942, t. 5, s. 159–197.

3 Focjusz, *Biblioteka*, red. O. Jurewicz, Warszawa 1986, t. 1, s. 1–150, rozdz. 72.

4 Więcej o fascynacji Azją starożytnych Europejczyków, zob. R. Wittkower, *Marvels of the East*...

5 Wydaje się, że odpisy ze starofrancuskiej wersji spisanej przez Rustichella z Pizy powstawały już w początku XIV wieku, najstarsze zachowane rękopisy pochodzą jednak dopiero z połowy stulecia, jak np. rękopis ze zbiorów Królewskiej Biblioteki w Sztokholmie [M. Polo, *Devisement du monde*, 1350. Sztokholm, Kungliga biblioteket, M 304, online: http://weburn.kb.se/metadata/967/hs_13687967.htm].

Literatura podróżnicza nie była jednak jedynym gatunkiem literackim, w którym Grecy pisali o zwierzętach. Podczas gdy panujący nad Azją Mniejszą Seleukidzi starali się nawiązać kontakty dyplomatyczne z Indiami, w basenie Morza Śródziemnego Arystoteles prowadził badania natury. Jego obserwacje morskiej fauny to nie tylko opisy widzialnej strony świata, lecz także pierwsze próby zrozumienia praw natury[6]. Najstarsze zachowane rękopisy traktatów Arystotelesa pochodzą dopiero z pierwszej połowy IX wieku, acz spisany w Konstantynopolu egzemplarz *O częściach zwierząt* [*De partibus animalium*] niewątpliwie jest kopią starszego manuskryptu[7]. Mimo że metodologia Arystotelesa była wzorem prowadzenia badań empirycznych, to do XIII wieku jego ustalenia były w Europie bardzo słabo znane. Arystoteles jako przyrodnik miał opinię teoretyka, jego obserwacje zoologiczne nie miały znaczenia ani dla praktyki lekarskiej czy farmaceutycznej, ani dla rozwoju filozofii. Dlatego też – chociaż jego uwagi można było znaleźć w łacińskich wypisach – stosunkowo rzadko przepisywano jego traktaty i ich treść była bardzo słabo dostępna[8].

Pisma przyrodnicze Stagiryty zdecydowanie większą popularnością cieszyły się w świecie arabskim, gdzie były przedmiotem licznych komentarzy i sporów. Wystarczy wspomnieć choćby działalność Al Farabiego i Awicenny. Zachodnioeuropejscy uczeni poznali treść jego traktatów dopiero w początkach XIII wieku. Działający na sycylijskim dworze Fryderyka II matematyk i filolog Michał Szkot około 1217 roku przełożył na łacinę tłumaczenie *Historii zwierząt* [*Historia animalium*] w redakcji Awerroesa. Ze względu na swój naukowy charakter obserwacje Arystotelesa spotkały się z dużym zainteresowaniem. Wielokrotnie przepisywano go w całości i we fragmentach, opracowywano streszczenia i komentarze. Dopiero około połowy XV wieku Bizantyjczyk Teodor Gaza przełożył bezpośrednio z greckich rękopisów kilka traktatów Arystotelesa, m.in. właśnie *Historię zwierząt*. Jego tłumaczenie trafiło na świetny moment, kiedy włoscy humaniści opracowywali edycje krytyczne różnorakich tekstów starożytnych. Toteż dzieło Gazy było czytane i komentowane zarówno

6 O badaniach przyrodniczych Arystotelesa i ich znaczeniu dla rozwoju nauki zob. np. A. M. Leroi, *The Lagoon. How Aristotle Invented Science*, London 2014.

7 Aristoteles, *De partibus animalium*, 850. Oksford, Corpus Christi College, Ms 108.

8 O iluminowanych rękopisach Arystotelesa zob. Z. Kádár, *Survivals of Greek Zoological Illuminations in the Byzantine Manuscripts*, Budapest 1978.

przez filologów, jak i przez pierwszych przyrodników i w 1476 roku doczekało się też drukowanej edycji[9].

Greckie teksty zoologiczne były dobrze znane w Rzymie. Mimo to Rzymianie interesowali się zwierzętami z nieco innej perspektywy. Dominowało pragmatyczne podejście do fauny. Hodowla stanowiła jedną z najważniejszych gałęzi rzymskiej gospodarki, toteż było to jedno z najważniejszych zagadnień omawianych w poradnikach agronomii. Większość z nich, np. autorstwa Marka Terencjusza Warrona czy Lucjusza Columelli, miała formę dialogów odpowiadających na najważniejsze pytania dotyczące uprawy roślin i hodowli zwierząt, późniejsze, jak opracowane na przełomie wieków IV i V n.e. dzieło Palladiusa, miały postać encyklopedii. W następnych wiekach musiały one być bardzo popularne i często wykorzystywane, co możemy wnioskować po dużej liczbie zachowanych odpisów[10].

Zwierzęta stanowiły też istotny element rzymskiej kultury i religii. Były składane w ofierze i wykorzystywane przez wróżbitów. Co więcej, wielokrotnie pojawiały się w mitach — zarówno jako bohaterowie, postacie, pod którymi występowali bogowie, jak i ich atrybuty. Rozproszone po różnych tekstach i przekazach ustnych wierzenia Greków i ludów Półwyspu Apenińskiego oraz dzieła literackie zostały w początkach I wieku n.e. zebrane w spójną kosmogonię — *Metamorfozy* Owidiusza. Poemat stanowił najpopularniejsze wśród nowożytnych czytelników kompendium mitów grecko-rzymskich, z którego czerpano także wiedzę o symbolicznym znaczeniu poszczególnych zwierząt i ich związkach z różnymi bóstwami.

Rzymskie studia zwierząt zaowocowały nie tylko *stricte* praktycznymi poradnikami rolniczymi i omawianiem zwierząt na marginesie mitów. Właściwości fizyczne zwierząt opisywano przede wszystkim w encyklopediach. Były to zarówno bardzo popularne wówczas — acz nielicznie zachowane[11] — kompendia dziedzinowe, jak i kompilacje ogólnej wiedzy. Spisana przez Gajusza Pliniusza Starszego *Historia naturalna* [*Historia naturalis*] była dla współczesnych autorowi i dla przyszłych pokoleń podstawowym źródłem wiadomości o przyrodzie i ludzkiej działalności. Wiadomości zoologiczne pojawiają się w różnych miejscach kompendium, a cztery księgi są poświęcone wyłącznie

9 Aristoteles, *De animalibus*, red. L. Podocataro, tłum. T. Gazīs, Venezia 1476; *Gesamtkatalog der Wiegendrucke (=GWD)*, Berlin 2009, poz. 2350.

10 H. Rex, *Die lateinische Agrarliteratur von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Universität Wupperthal 2002.

11 B. Munk Olsen, *L'Étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècle*, Paris 1982.

zwierzętom[12]. Zebrane przez Pliniusza informacje zoologiczne w większości pochodziły z dzieł greckich: traktatów Arystotelesa, a także tekstów podróżniczo-geograficznych i medycznych. Z *Historii naturalnej* korzystano nieprzerwanie przez całe średniowiecze, powołując się na nią jako na źródło wiadomości historycznych, geograficznych i przyrodniczych. Co więcej, Pliniusz cytował – niekiedy niezachowane – teksty greckie i rzymskie, dzięki czemu jego dzieło służyło XV-wiecznym humanistom za słownik terminologiczny wykorzystywany przy opracowywaniu nowych tłumaczeń dzieł greckich[13].

Zainteresowanie symboliką poszczególnych zwierząt można zaobserwować dopiero w początkach III wieku n.e. W wielokulturowej Aleksandrii zaczęły się dyskusje nad przypisywanymi zwierzętom w różnych wierzeniach znaczeniami symbolicznymi. W rezultacie powstał nowy gatunek literacki, który wyjaśniał prawa rządzące światem (a także prawdy wiary) poprzez odczytywanie ukrytych znaczeń różnych elementów rzeczywistości. Około połowy stulecia pojawiła się pierwsza, grecka, redakcja *Fizjologa* – kompendium wybranych z Biblii, pism ojców Kościoła oraz perskich, egipskich, greckich i rzymskich przekazów ludowych wiadomości o symbolicznych znaczeniach zwierząt, a także nielicznych roślin i minerałów. W przeciwieństwie do większości tekstów wcześniejszych w *Fizjologu* nie mamy zbyt wielu obserwacji zoologicznych. Zebrane w nim informacje miały służyć przede wszystkim jako źródło umoralniających alegorii. Pisane z perspektywy chrześcijańskiej cieszyło się dużą popularnością wśród teologów i kaznodziejów.

Przez całe średniowiecze tekst grecki wielokrotnie i w różnych redakcjach tłumaczono na łacinę oraz języki narodowe. Co więcej, w XII wieku opracowano na ich podstawie pierwsze bestiariusze. Były to łacińskie adaptacje *Fizjologów*, w których oprócz rozważań o symbolice zwierząt znajdowały się także informacje przyrodnicze zaczerpnięte z *Historii naturalnej* Pliniusza, innych antycznych przyrodników oraz wczesnośredniowiecznych encyklopedii. W jednym dziele zostały zebrane obserwacje naukowe, uwagi praktyczne oraz komentarze dotyczące ukrytych znaczeń zwierząt. Takie kompleksowe ujęcie świata przyrody pojawia się już w pierwszych średniowiecznych encyklopediach i można je zaobserwować jeszcze w kompendiach XVI-wiecznych.

12 O zoologii w *Historii naturalnej* Pliniusza zob. tłumaczenie Ireneusza Mikołajczyka: *Historia naturalna*, red. I. Mikołajczyk, Toruń 2019, t. 2.

13 C. G. Nauert, *Humanists, Scientists…*

Okres swojej największej popularności bestiariusze miały około połowy XIII wieku. Wówczas pojawiły się kompendia franciszkanina Bartłomieja Anglika, dominikanów Wincentego z Beauvais i Tomasza z Cantimpré oraz — najlepiej znane — św. Alberta Wielkiego[14]. Były to kompilacje zestawiające wiadomości z *Historii naturalnej* Pliniusza z obserwacjami pochodzącymi z niedawno przetłumaczonych traktatów Arystotelesa, a także z informacjami z różnych encyklopedii wczesnośredniowiecznych — przede wszystkim z *Etymologii* Izydora z Sewilli i *O naturze rzeczy* [*De natura rerum*] Hrabana Maura oraz z *Fizjologa*. Te XIII-wieczne bestiariusze od starszych tekstów przyrodniczych odróżniało przede wszystkim dążenie do przekazania informacji faktograficznych — informacji o wyglądzie, zachowaniu i symbolicznych znaczeniach zwierząt. Zwykle jednak było w nich niewiele moralizatorskich wyjaśnień i interpretacji.

Połowa następnego stulecia to kolejny etap w rozwoju średniowiecznych studiów przyrody. W latach 1348–1350 Konrad von Megenberg opracował na podstawie *Księgi o naturze rzeczy* [*Liber de natura rerum*] Tomasza z Cantimpré niemiecką *Buch der Natur*. W swoim kompendium, uzupełnionym też o własne obserwacje, opisał całą przyrodę ożywioną i nieożywioną, poczynając od budowy kosmosu aż po podstawy anatomii człowieka. Zasadniczą część tego dzieła stanowią rozdziały traktujące o wyglądzie, zachowaniu i środowisku życia znanych w Europie zwierząt. Dzieło — spisane pierwotnie w dialekcie południowoniemieckim — miało dwie, różniące się wstępem, wersje rękopiśmienne, których najstarsze odpisy powstały jeszcze za życia autora[15]. Właśnie w południowozachodnich Niemczech *Buch der Natur* cieszyła się niesłabnącą popularnością jeszcze w XV wieku, o czym świadczy ponad osiemdziesiąt zachowanych — niekiedy we fragmentach — egzemplarzy rękopiśmiennych oraz wydanie go drukiem już w 1475 roku [16]. Co prawda do końca stulecia drukowano dzieło von Megenberga jeszcze pięciokrotnie, jednak zebrane w nim informacje były nieaktualne.

Naturalnie nie tylko symboliczne znaczenie zwierząt interesowało średniowiecznych czytelników. Od czasów rzymskich powstawały traktaty o uprawie roślin, hodowli zwierząt, łowiectwie i rybołówstwie. *Traktat o rolnictwie*

14 K. M. Reeds i T. Kinukawa, *Medieval Natural History*, [w:] *Medieval Science*, red. D. C. Lindberg, Oxford 2013, s. 569–589.

15 Pełną bibliografię edycji rękopiśmiennych i inkunabułowych *Buch der Natur* zob. G. Hayer, *Konrad von Megenberg: „Das Buch der Natur". Untersuchungen zu seiner Text- und Überlieferungsgeschichte*, Tübingen 1998.

16 Conrad von Megenberg, *Buch der Natur*, Augsburg 1475; *GWD…*, poz. M16425-M16432.

Palladiusa w średniowieczu cieszył się niesłabnącą popularnością. Wielokrotnie także tłumaczono je na języki narodowe. Inne, jak *O rolnictwie* [*Ruralia commodia*] Lucjusza Columelli przepisywano często, ale zwykle we fragmentach. Nierzadko też dialogi z gatunku *res rusticae* różnych autorów spisywano w jednym rękopisie, przez co do XV wieku były one często traktowane jako jedno dzieło. Rzymskie dzieła agronomiczne stały się także inspiracją dla nowych traktatów. Jedno z najpopularniejszych opracował na początku XIV wieku bolończyk Pietro de Crescenzi. Jego traktat jest uwspółcześnioną adaptacją dostępnych fragmentów dzieł Palladiusa i Columelli. Dwie z dwunastu ksiąg poświęcone były wyłącznie zwierzętom: hodowli, polowaniom i rybołówstwu. Kompendium Crescenziego znane jest z kilkudziesięciu rękopisów łacińskich. Jeszcze w XIV wieku zostało przetłumaczone na toskański i francuski[17]. W 1471 roku po raz pierwszy go wydrukowano[18].

Impulsem do rozwoju literatury przyrodniczej w końcu XV wieku stało się wynalezienie druku. Nowa metoda dystrybucji książek pozwoliła badaczom natury w różnych europejskich ośrodkach posługiwać się tymi samymi tekstami w takich samych redakcjach. Popytem wśród czytelników cieszyły się przede wszystkim dzieła antyczne. Już w 1469 roku w Wenecji wydrukowano *Historię naturalną* Pliniusza Starszego. Siedem lat później w tym samym mieście ukazało się *O zwierzętach* Arystotelesa przetłumaczone przez Teodora Gazę, a grecki oryginał tego traktatu został wydany w 1499 roku jako piąty tom *Dzieł* Stagiryty w edycji Alda Manuzia. Równie dużą popularnością cieszyły się dzieła autorów chrześcijańskich. W 1467 roku w Strasburgu wydano *O naturze rzeczy* Hrabana Maura, w 1472 roku w Augsburgu *Etymologię* św. Izydora, a w 1478 roku w Rzymie *O zwierzętach* św. Alberta Wielkiego. Niewiele później, bo w 1487 roku, w Antwerpii ukazał się *Fizjolog* w edycji XI-wiecznego mnicha Teobalda. Najmłodsze średniowieczne kompendium wiedzy przyrodniczej, opracowana w połowie XIV wieku *Buch der Natur*, to pierwsze ilustrowane dzieło zoologiczne. Ukazało się w Augsburgu w 1475 roku. Ten gatunek stanowił jednak zaledwie niewielki odsetek inkunabułów przyrodniczych.

XV-wieczna historia naturalna była domeną lekarzy, toteż większość informacji czerpano z kompendiów medycznych. Od czasu swego powstania w I wieku n.e. *O substancjach medycznych* [*De materia medica*] Dioskurydesa

17 H. Naïs, *Le rustican. Notes sur la traduction française du traité d'agriculture de Pierre de Crescens*, „Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance", 1957, t. 19, nr 1, s. 103–132.

18 P. de Crescenzi, *Ruralium commodorum libri duodecim*, Augsburg 1471; *GWD…*, poz. 7820.

było nieustannie wykorzystywane. Kompendium wielokrotnie przepisywano[19]. Już w 1478 roku w Colle di Val d'Elsa ukazało się łacińskie tłumaczenie Piotra z Albano, a w weneckiej oficynie Alda Manuzia w 1499 roku wydany został tekst grecki.

Jednakże brak wiarygodnych i aktualnych tekstów zaczął doskwierać lekarzom w drugiej połowie XV wieku. Mimo że starano się weryfikować i uzupełniać rzymskie teksty z zakresu medycyny i farmacji, pojawiła się potrzeba opracowania nowego kompendium, które by usystematyzowało i zweryfikowało rozproszone w różnych traktatach informacje. W latach osiemdziesiątych XV wieku moguncki drukarz Peter Schöffer zaczął wydawać bogato ilustrowane kompendia medyczne. Jako pierwszy ukazał się w 1484 roku łaciński *Zielnik* [*Herbarius*], a rok później, opracowany przez lekarza arcybiskupa Moguncji — Johanna Wonneckego von Kauba, bardziej znanego jako Johannes de Cuba — *Gart der Gesundheit*, niemieckojęzyczne kompendium informacji o wyglądzie i leczniczych właściwościach roślin, a także niektórych zwierząt i minerałów. *Gart der Gesundheit* okazał się niezwykle popularny. W ciągu następnych lat wielokrotnie go wznawiano, a w 1491 roku Jacob Meydenbach opracował na tej podstawie nowe, łacińskie kompendium *Hortus sanitatis*. W przeciwieństwie do tekstu niemieckiego, skierowanego głównie do lekarzy, ta nowa wersja raczej była przeznaczona dla przyrodników. Mimo że rozdziały botaniczne stanowią największą część nowego kompendium, to zwierzętom — a także minerałom — Meydenbach poświęcił znacznie więcej uwagi niż Wonnecke. W łacińskim *Ogrodzie zdrowia* poza informacjami *stricte* medycznymi są wiadomości przyrodnicze zaczerpnięte z antycznych i średniowiecznych tekstów, a nawet legendy i fantastyczne historie o zwierzętach[20]. Te, należące do grupy tzw. mogunckich zielników inkunabułowych, teksty publikowano jeszcze w latach trzydziestych XVI wieku[21], jednak były one wykorzystywane głównie w medycynie ludowej. Ówcześni lekarze i przyrodnicy poszukiwali już innych

19 Do najsłynniejszych egzemplarzy należy zaliczyć egzemplarz wiedeński z VI wieku [*De materia medica*, VI wiek, Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Med. gr. 1, k. 2r–387v] i neapolitański z VII wieku [*De materia medica*, VII wiek, Neapol, Biblioteca Nazionale, Ms Suppl. gr. 1].

20 O historii pierwszych mogunckich inkunabułów przyrodniczych zob. H. Baumann i B. Baumann, *Die Mainzer Kräuterbuch-Inkunabeln: „Herbarius Moguntinus" (1484), „Gart der Gesundheit" (1485), „Hortus Sanitatis" (1491). Wissenschaftshistorische Untersuchung der drei Prototypen botanisch-medizinischer Literatur des Spätmittelalters*, Stuttgart 2010.

21 Np. *Hortus Sanitatis*, red. J. Meydenbach,Strasburg 1536.

informacji i sięgali raczej do zielników oraz tekstów zoologicznych pisanych zgodnie z inną metodologią.

1.2. Zanim zaczęto rysować „ad vivum". Ilustracja zoologiczna przed 1500

Naturalnie, wymienione przeze mnie wcześniej teksty, które stanowiły kanon myśli przyrodniczej przed rokiem 1500, nie mogły obejść się bez ilustracji. Podobnie jak autorzy i kompilatorzy tych traktatów cytowali dzieła swoich poprzedników, tak samo ilustratorzy sięgali do starszych, często sięgających starożytności, konwencji.

Nie ulega bowiem wątpliwości, że nawet najstarsze dzieła przyrodnicze były ilustrowane. Już w tekstach Arystotelesa pojawiają się odwołania do rysunków, które zapewne można było zobaczyć w pierwszych odpisach[22]. Ilustracje dzieł Stagiryty pozostają zaledwie w strefie domysłów, ponieważ najstarsze zachowane europejskie rękopisy przyrodnicze pochodzą z VI wieku n.e. W większości są to bogato iluminowane kompendia botaniczne, jak wspominany już wcześniej wiedeński egzemplarz *O substancjach medycznych*, spisany około 512 roku w Bizancjum dla Anicii Juliany[23]. Analiza stylistyczna zawartych w nim przedstawień roślin sugeruje, że zostały wykonane na podstawie rękopisu aleksandryjskiego z przełomu wieków III i IV n.e. Do tego samego korpusu ilustracji odwołują się też inne późnoantyczne i średniowieczne redakcje zielnika Dioskurydesa.

Te przedstawienia ukształtowały konwencje ilustracji botanicznej. Wyrwane z ziemi rośliny ukazywane były równocześnie w kilku fazach wegetacji. Pozwalało to na sumaryczne przedstawienie możliwie jak największej ilości informacji o wyglądzie rośliny, nie tylko jej ogólnego kształtu, lecz także poszczególnych części. Wiązało się to z funkcją użytkową ilustracji botanicznej. Większość z nich znamy z traktatów medycznych, zatem od starożytności czytelnicy nieprzerwanie oczekiwali wiarygodnych przedstawień roślin, które pozwalałyby na ich łatwe rozpoznanie.

---

22 A. Stückelberger, *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*, Mainz 1994.

23 *De materia medica*, około 512. Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Med. gr. 1, k. 2r–387v.

Średniowieczne konwencje ilustracji zoologicznych kształtowały się nieco inaczej. Przede wszystkim przedstawienia zwierząt pełniły funkcję mnemotechniczną — pozwalały na znalezienie właściwego fragmentu. Funkcja użytkowa była drugorzędna, ponieważ teksty zoologiczne nie były wówczas wykorzystywane w praktyce lekarskiej i wiarygodne przedstawienia zwierząt nie były niezbędne do ich identyfikacji. Tradycja miniatur zoologicznych ugruntowała się dzięki popularności *Fizjologa* i opracowywanych na jego podstawie bestiariuszy. Ilustracje zoologiczne — podobnie jak spisany pierwotnie po grecku tekst — musiały powstać w środowisku aleksandryjskim. Do takich przedstawień ewidentnie odwołują się najstarsze zachowane iluminowane rękopisy *Fizjologa*. Co istotne, do realistycznych wzorców aleksandryjskich sięgali iluminatorzy pochodzący zarówno z Bizancjum, jak i z Europy Zachodniej. Najstarszym zachowanym egzemplarzem jest tzw. *Fizjolog Berneński* spisany w Reims w 830 roku[24] [ilustr. 1]. Na jego trzydziestu dwóch ilustracjach zwierzęta zostały przedstawione na tle pejzażu tak, by pokazać opisywane w tekście charakterystyczne cechy lub zachowania.

Wielokrotnie powielane ilustracje stopniowo stawały się coraz mniej realistyczne. W *Fizjologu* i bestiariuszach opisywana była przede wszystkim dość słabo znana w Europie fauna afrykańska i bliskowschodnia. Jej przedstawienia kopiowano mechanicznie ze starszych rysunków, nie zastanawiając się, jak zwierzę właściwie wygląda. Kolejne ilustracje były coraz bardziej upraszczane, redukowane do podstawowych części ciała. Równie fantastyczne, jak na ilustracjach w bestiariuszach, były zwierzęta ukazywane w dziełach literackich: greckich bajkach czy chociażby opisującej Indie *Aleksandreidzie*. To zarówno fauna europejska i egzotyczna, jak i legendarna, jak rzekomo żyjące w Azji jednorożce i gryfy. Chociaż w XIII wieku bestiariusze poświęcały mniej uwagi symbolicznej roli zwierząt, ten sam materiał ikonograficzny wykorzystywano właściwie do końca XV stulecia. Niekiedy dopracowywano dawne przedstawienia lub dodawano nowe ilustracje, jednak z reguły w bestiariuszach zarówno zwierzęta udomowione, jak i fantastyczne przedstawiano raczej tak, jak zostały ukazane przez poprzedników, a nie tak, jak je widziano.

Nowe XIII-wieczne kompendia historii naturalnej — na czele z *O naturze rzeczy* Tomasza z Cantimpré — dzięki swojej popularności przyczyniły się do

24 *Physiologus bernensis*, Reims 830. Berno, Burgerbibliothek, Cod. 318, https://doi.org/10.5076/e-codices-bbb-0318. Zob. H. Woodruff, *The Physiologus of Bern. A Survival of Alexandrian Style in a 9th Century Manuscript*, „The Art Bulletin", 1930, t. 12, nr 3, s. 226–253.

Ilustracja 1.

Physiologus Bernensis, Reims ok. 830, Burgerbibliothek Bern, Cod. 318, k. 11r (Źródło: e-codices – Virtual Manuscript Library of Switzerland, https://www.e-codices.ch/en).

serpentium murium carnibus vivit. Ipsum animal galli libenter mures comedit. Ideo quasi emulos tibi suos serpentes persequitur. Hoc animal ad septentrionalem vel ad meridionalis partem ingressus foveam suam facit. ut vento sibi contrario non fatigetur. De genatha sequitur

Genatha bestia est paulo maior vulpecula. Colorem habet in nigrum et croceum. Maculas interdum nigras ordinate in pelle dispositas. Mansueta satis bestia est. nisi fuerit acerbis bestiis lacessita in iniuriis. Non conscendit ad ardua. nec extollit in mirabilibus super se. sed in humilia et super rivos aquarum gratanter deambulat et ibi querit cibum cum esurit. De guessules que et roserula dicitur

Guessules vel roserula sic vulgariter dicta animal est circa aquas frequenter habitans. Hoc mustela maius et minus putoso. In dorso subrufum est. in ventre candidum. Hoc in terra habitacula facit. digerit stercus odoriferum valde et musco simile in odore sed impar virtute et violencia odoris. Et hoc mirum in bestia uno in loco stercus congerit quo videatur non in videre hominum. sed bonum suum ponit presto omnibus accipiendum. Visus hominum fugit quo quidem nobis innuitur ut bona facientes. visus et laudem hominum evitemus. De ibicibus quadrupedibus

Ibices bestie sunt que ut beatus gregorius in moralibus dicit parve sunt corpore. In petris commorantur et ibi fetus faciunt. Que cornua habentes cum pericula senserint imminere de rupibus se precipitant. et in cornibus sese recipiunt. et sic inmunes manent ab omni lesione. Has dicit plinius admirande pernicitatis oneratas esse in capite. vastis cornibus. D... in notato. — ibex

Dicit magister in historiis hanc bestiam esse de genere cervorum. V... Iber est animal. avis ibis. et ... dus ibis. sed ab eo ... De ibrida.

Ibrida animal quadrupes est bigenerum. id est ex diversis natum. ut dicit ysidorus. Sicut ex equo et asino mulus nascitur. ita ibrida nascitur ex apris silvestribus et porcis domesticis. Titurus vero nascitur ex ove et hyrco. Musmo vero nascitur ex capra et ariete. Omnes commixtiones animalium fiunt. coopiuntur renes et posteriora feminarum ut masculi non utuntur eas quam dispile gen. De istrice que porcus spinosus dicitur

Istrix ut dicit solinus bestia est que vulgo apud nos porcus spinosus

di. Hoc animal circa marina
hitat in cauernis montiū sinuū
quū qñ ē ruīe marine refugium
nō habet sicut plin⁹ d⁹ Hibernis
silvis producit⁹ estate iacet. Inē
ta et in aqua potitet ualet. Hui⁹
bestie terga iaculis hispida sunt
quibz iaculis plerumqz lassatis
iaculatōie uoluntaria canes ul
homines multiet proximantes
sta eni eius ut d⁹ Iacobz ad iudic
tam atissima est. Hijs signantur
hereticī qui in psecutione ecclesie
pducunt⁹. Cum nō pacem habz
ecclia latitāt in occultis. insidiāt⁹
ut rapiant pauperem qui aduo fi
dei caret. Hispidi nō sunt acutis
argumtacōnibz hereticī quibz pu
manes occidit. De hyena bestia

Hyena
bestia
ut d⁹ plini
et solinus
ē animal
semp in se
pulchris mortuor⁹ hitans. Duas
hꝫ naturas. maris et femine stilz.
Huic cū spina tiget collum con
tinua unitate flecti nequit. nī
toto corpe circūacto. Fabula se
quit⁹ equorū. ut Iacobꝫ et aꝫ dict
et audito assiduo additū. nomī
qđ exprime possit imitatōne nō
as humane ut hominē dolosa ad
tuēa euocatum occidat. Uomit
quoqz humanos mutur falsis
singultibz. Hic etiam canes solu
tatos deuorat. Venantes eā
canes si umbram eius dū sequū
tur contigit latrare nequeunt.
nocte pdita. Colorem cū uoluit
uariat. Omne animal qđcūqz

lustrauit. hꝫ uestigio. Hec bes
tia preciosam gemmam portat
oculis. ul ut nō nulli dicunt in
fronte. Magnitudo hyene ut mag
nitudo lupi. eo in eius collo simul pi
li. sicut in collo equor⁹. et pilos hz
duros sup omnia spondilia ut
plini d⁹. hyeme plime grugnunt
in africa.

De leone

Leo
ut
dicit Iaco
bus⁹ so
lin⁹ rex
aialiū
esse dicit⁹
Leonū
genus in tribz scindit⁹. Sunt ple
riqz breues et rubis crispi. Signa
in sunt et in berilles. Sunt⁹ leo
nes quos pardi generant. Et ig
nobiles et degeneres sunt. Sunt
et rubis caudis. Leones nō q̄
longiores sūt et coma simplici
nobiles sunt et acres. Dolis ca
rent et fugnone. nec timis⁹ tu
entē oculis. Aspectuqz simili modo
nolunt. Animos leonū et cauda
indicat. Uirtus eor in pectore
in pedibz anteriorib et in cauda
firmitas aūt in pectore est. Ad
calide nature sunt. ut in omni
tpe coire dicant⁹ leena in primo
conceptōnis anno. quinqz catulos
educat. Secō quatuor. Tercio tres
Quarto duos. Quinto nō solum
parit. Deinde sterilis subsistit. Et
hec causa quatregenetate cessat
qua ut dicit⁹ Hyma diminuit in leena. Precedentem gna
tionem catulor⁹ que fit in calore

Ilustracja 2. Tomasz z Cantimpré, *De natura rerum*, XIV wiek, Wrocław, BUWr, R 174, k. 66v–67r.

Ilustracja 3.

Ryby, [w:] Konrad von Megenberg, *Buch der Natur*. Heidelberg (?), ok. 1455–60, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 311, k. 168v.

ujednolicenia formy ilustracji zoologicznej. Dzieło było podzielone na części odpowiadające poszczególnym grupom zwierząt zgodnie z Arystotelesowską systematyką (zwierzęta czworonożne żywo- i jajorodne, zwierzęta latające, wodne oraz „robactwo"). W obrębie poszczególnych części obowiązywał układ alfabetyczny. Każdemu z haseł towarzyszyło niewielkie, kilkucentymetrowe przedstawienie zwierzęcia [ilustr. 2]. W przeciwieństwie do wczesnośredniowiecznych iluminacji, które często jeszcze pokazywały zachowanie zwierząt, na XIII-wiecznych ilustracjach stoją one nieruchomo. Zwykle ukazywane są z profilu lub od góry, by sumarycznie pokazać całą sylwetkę. Chociaż trudno mówić tu o rzetelnej obserwacji i dokładnym oddaniu charakterystycznych cech wyglądu (kształtów pysków, dziobów, łap, płetw itd.), starano się przynajmniej pokazać ogólny kształt. Oczywiście nie ma tu miejsca na dyskusje o realizmie. Te przedstawienia są bardzo schematyczne, jednak zazwyczaj można na ich podstawie się domyślić, jakie zwierzę zostało opisane w tekście. Zakładając, że te ilustracje poza funkcją dekoracyjną pełniły także funkcję mnemotechniczną, ten poziom dokładności wystarczał, by służyły pomocą przy znalezieniu konkretnego opisu.

W przeciwieństwie do bogato ilustrowanej *Księgi o naturze rzeczy*, XIV-wieczna *Buch der Natur* von Megenberga rzadko była tak bogato ilustrowana[25]. W większości iluminowanych egzemplarzy rękopiśmiennych znalazły się całostronicowe przedstawienia sumarycznie prezentujące zawartość każdej z ksiąg [ilustr. 3] oraz mniejsze miniatury towarzyszące wybranym, hasłom [ilustr. 4]. Ta rezygnacja z przedstawień indywidualnych na rzecz całostronicowych jest wyjątkowa w ramach ilustracji zoologicznej. Można chyba zaryzykować stwierdzenie, że takie ostrożne podejście do ilustracji wiąże się z ambicją autora do zweryfikowania podawanych informacji. Z reguły niespotykane zwierzęta (nieważne, czy egzotyczne, czy mityczne) nie pojawiają się na ilustracjach *Buch der Natur*. Na każdej z całostronicowych iluminacji przedstawionych zostało od kilku do kilkunastu dobrze znanych zwierząt. Są to głównie stworzenia europejskie, ale też znane ze starszych ilustracji bądź innych

25 Według opracowanej przez Institut für Deutsche Philologie des Mittelalters Uniwersytetu w Marburgu bazy *Handschriftencensus* (https://handschriftencensus.de/werke/503) oraz katalogu zespołu H. Frühmorgen-Voss, N. H. Otta, *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters*, München 1998, t. 3.1 (http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/hsko620a), na 114 zachowanych egzemplarzy (kompletnych i fragmentów) tylko 21 jest ilustrowanych, a w trzech pozostawiono miejsca na miniatury. Z tego tylko w 12 znajdują się przedstawienia zwierząt.

Ilustracja 4.

Onacentaurus i owca, [w:] Konrad von Megenberg, *Buch der Natur*. Heidelberg (?), ok. 1455–1460, Universitätsbibliothek Heidelberg, Cod. Pal. germ. 311, k. 105v.

Ilustracja 5.

Liber de arte venandi, 1258, Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1071, k. 10r.

zabytków. Oczywiście tym przedstawieniom jeszcze daleko do realizmu, wciąż są to zwierzęta przerysowane ze starszych dzieł.

Zarazem jednak już w XIII wieku pojawią się ponownie realistyczne ilustracje zoologiczne. Pod wpływem tekstów greckich i arabskich rozwinęły się badania przyrodnicze. Mimo że ilustracje pełniły głównie funkcję dekoracyjną, czytelnicy zaczęli oczekiwać, że będą także nośnikiem informacji. Egzotyczna fauna – nadal na ogół nieznana w Europie – była ukazywana zgodnie z utrwalonymi przez wielokrotne kopiowanie wzorami, jednakże lokalne zwierzęta starano się przedstawiać bardziej realistycznie. Co jednak znaczące, te nowe, bardziej wiarygodne przedstawienia europejskiej fauny ilustrowały przede wszystkim nowe gatunki tekstów o zwierzętach, chociażby poradniki myśliwskie, jak np. *Księga o sztuce polowania* [*Liber de arte venandi*] spisana około 1250 roku dla Fryderyka II Sycylijskiego[26]. Ilustrujące go miniatury to przedstawienia konkretnych ptaków łownych oraz znanych w Królestwie Neapolu sposobów polowania z ptakami [ilustr. 5].

Równocześnie z rozwojem ilustracji przyrodniczej realistyczna animalistyka pojawia się także w szkicownikach artystów. Praktykę zbierania roboczych rysunków zwierząt można zaobserwować już w drugiej tercji XIII wieku, jednak w tym pierwszym okresie raczej kopiowano istniejące już przedstawienia z bestiariuszy i dzieł heraldycznych[27]. W XIV wieku, wraz ze wzrastającą popularnością malarstwa realistycznego, rysunki zwierząt też zaczęły odwzorowywać świat widzialny. W szkicownikach zarówno włoskich, jak i północnoeuropejskich artystów pojawią się wykonywane z natury ilustracje zoologiczne. Ich twórcy nie tylko starali się oddać wygląd zwierzęcia, lecz także iluzję ruchu. Najlepiej zachowane przykłady takich szkiców powstały na mediolańskim dworze Viscontich. W końcu XIV wieku powstał zbiór Giovannina de Grassiego[28]. Lombardzki malarz miał dostęp do mediolańskiej menażerii

26 Zniszczony rękopis znany jest z wiernej kopii wykonanej dla syna Fryderyka, Manfreda w 1258 roku [*Liber de arte venandi*, 1258, Watykan, Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1071, online: https://digi.vatlib.it/mss/detail/Pal.lat.1071]. O historii rękopisu zob. Fryderyk II, *The Art of Falconry. Being the „De Arte Venandi cum avibus" of Frederick II of Hohenstaufen*, red. C. A. Wood i M. Fyfe, tłum. C. A. Wood i M. Fyfe, Stanford 1943.

27 V. de Honnecourt, *Carnet de dessins*, Paryż 1230. Paryż, Bibliothèque nationale de France, Ms Français 19093. Zob. też V. de Honnecourt, *Album de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle. Manuscrit publié en facsimile*, red. J. B. A. Lassus i A. Darcel, Paris 1858.

28 G. de Grassi, *Taccuino di disegni*, koniec XIV wieku, Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Cassaf. 1 21, online: http://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-2411. Zob. też Giovannino de Grassi, *Giovannino de Grassi. Taccuino di disegni codice della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo 1961.

i parku łowieckiego, w których obserwował żywe zwierzęta. Mimo że większość jego rysunków to pozbawione tła przedstawienia profilowe jedynie imitujące ruch, niektóre pozy — bardziej swobodne — sugerują, że były to raczej studia konkretnych żywych zwierząt [ilustr. 6]. Przy tym, w jego *taccuino* pojawiają się też szkice silnie skonwencjonalizowane, a niekiedy nawet przetworzone w gotowe motywy dekoracyjne.

Nurt realistycznych przedstawień przyrody rozwijał się dalej w pierwszej połowie XV wieku. Paradoksalnie drobiazgowe i wierne odtwarzanie rzeczywistości było bardziej popularne w malarstwie ściennym, tablicowym i książkowym niż w ilustracji dzieł z zakresu historii naturalnej. Drobiazgowe przedstawienia owadów na niderlandzkich miniaturach zdobią teksty religijne [ilustr. 7], podczas gdy we współczesnych dziełach przyrodniczych rysunki entomologiczne są bardzo schematyczne[29]. Podobnie włoskie rysunki zwierząt były częścią *oeuvre* artystów i na ogół były nieznane wśród przyrodników i lekarzy. To dość drobiazgowe przedstawienia, często ukazujące zwierzęta w ruchu, acz niekiedy w nienaturalnych pozach. Zarazem zwierzęta są równomiernie oświetlone, ukazane na neutralnym tle. Sugeruje to, że szkicowniki XV-wiecznych artystów lombardzkich czy weneckich[30] pełniły dwojaką funkcję. Oczywiście były to wzorniki wykorzystywane przy tworzeniu innych dzieł sztuki [ilustr. 8], ale te rysunki pozwalały też na doskonalenie procesu obserwacji, ćwiczenie ręki i oka. Studiowano zachowanie mięśni w ruchu, co pozwalało później na przedstawianie zwierząt w naturalnych pozach [ilustr. 9][31].

Tymczasem kompendia i traktaty przyrodnicze trzymały się dawnych konwencji. Zwierzęta przedstawiano z profilu, zwykle nieruchomo, niekiedy o zaburzonych proporcjach, niecodziennym kształcie pyska czy łap oraz nierealistycznym ubarwieniu. Ten rozdźwięk utrwaliły, a można nawet zaryzykować stwierdzenie, że pogłębiły, inkunabuły medyczne i farmaceutyczne.

---

29 Zob. np. J. Czapla, *Ikonografia owadów w „Ogrodach zdrowia". Studium przedstawień owadów na przełomie XV i XVI w.*, [w:] *Owady w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i M. Długołęcka-Pietrzak, Siedlce 2021, s. 11–35.

30 Najsłynniejszym zachowanym włoskim szkicownikiem jest zbiór rysunków działającego na mediolańskim dworze Viscontich Antonia Pisanella, współcześnie przechowywany w Luwrze jako *Codex Vallardi*, około 1450 (Paryż, Luwr, Département des Arts graphiques, Inv. 2259–2630). Zob. M. Fossi Todorow, *I disegni di Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966.

31 O XIV- i XV-wiecznej praktyce rysunkowej pisała np. J. Woods-Marsden, *„Draw the irrational animals as often as you can from life". Cennino Cennini, Giovannino de Grassi and Antonio Pisanello*, „Studi di storia dell'arte", 1992, t. 3, s. 67–78.

Drzeworytowe przedstawienia zwierząt silnie odwoływały się do tradycyjnych ilustracji zoologicznych i medycznych.

Historia przedstawień zwierząt w inkunabułach zaczyna się jednak nie od historii naturalnej, lecz od bajek. W 1469 roku w Bamberdze Albrecht Pfister opublikował *Edelstein*[32], powszechnie uznawane za pierwszy druk ilustrowany. Każda z zebranych przez Ulricha Bonera bajek o zwierzętach jest opatrzona drzeworytem. Ilustracje wzorowane na miniaturach z rękopiśmiennych zbiorów bajek odwołują się do opisywanego w bajce zachowania zwierzęcia [ilustr. 10].

Dzieła przyrodnicze zaczęto ilustrować kilka lat później. Pierwsze kompendia i traktaty, *Historia naturalna* Pliniusza z 1469 roku czy *O zwierzętach* Arystotelesa z 1476 roku, były zdobione jedynie inicjałami luźno związanymi z tekstem. Pierwszym ilustrowanym drukiem z zakresu historii naturalnej była *Buch der Natur* Megenberga. W przeciwieństwie do bogato ilustrowanych rękopiśmiennych egzemplarzy, w wydanej w 1475 roku w Augsburgu edycji inkunabułów znalazło się dwanaście całostronicowych ilustracji, na których sumarycznie przedstawiono treść poszczególnych ksiąg. Na sześciu ukazano wybrane zwierzęta lądowe, latające, mityczne, wodne oraz węże i owady [ilustr. 11]. Mimo że zwierzęta są rozpoznawalne, wykonane na podstawie XV-wiecznych iluminacji drzeworyty są tradycyjne. Wydaje się też, że miały pełnić funkcję raczej dekoracyjną niż użytkową.

Nowy zestaw ilustracji, luźniej związany z tradycją bestiariuszy, powstał w środowisku mogunckich drukarzy. W *Herbarium* i *Gart der Gesundheit* znalazły się niemal wyłącznie ilustracje botaniczne, natomiast łaciński *Ogród zdrowia* zilustrowano także przedstawieniami zoologicznymi. I właśnie w łacińskich kompendiach można doskonale zaobserwować różnicę między sposobami ukazywania flory i fauny w końcu średniowiecza. Przedstawienia roślin zostały — przynajmniej do pewnego stopnia — wykonane na podstawie obserwacji, acz formalnie są utrzymane w konwencji wywodzącej się jeszcze z antycznych zielników. Sumarycznie przedstawiają one całą roślinę w jednym momencie cyklu wegetacyjnego, zwykle w fazie kwitnienia. Z kolei drzeworyty zoologiczne przygotowano na podstawie miniatur z bestiariuszy. Jednakże *Ogród zdrowia* był tekstem użytkowym i jego ilustracje nie pełniły tylko funkcji ozdobnej. Dlatego znane zwierzęta — nawet owady i nieliczne

32 U. Boner, *Der Edelstein*, Bamberg 1461; zob. *GWD…*, poz. 4839.

Ilustracja 6.

Giovannino de Grassi [il.], *Taccuino di disegni*, K, XIV wiek, Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Cassaf. 1 21, k. 16r.

adorauerunt eum. Et apertis
thesauris suis obtulerunt ei mu
nera. aurum. thus. et mirram.
Et responso accepto in somnis
ne redirent ad herodem: per aliam
viam reuersi sunt in regionem
suam. Deo gratias.

Spes lauandule.

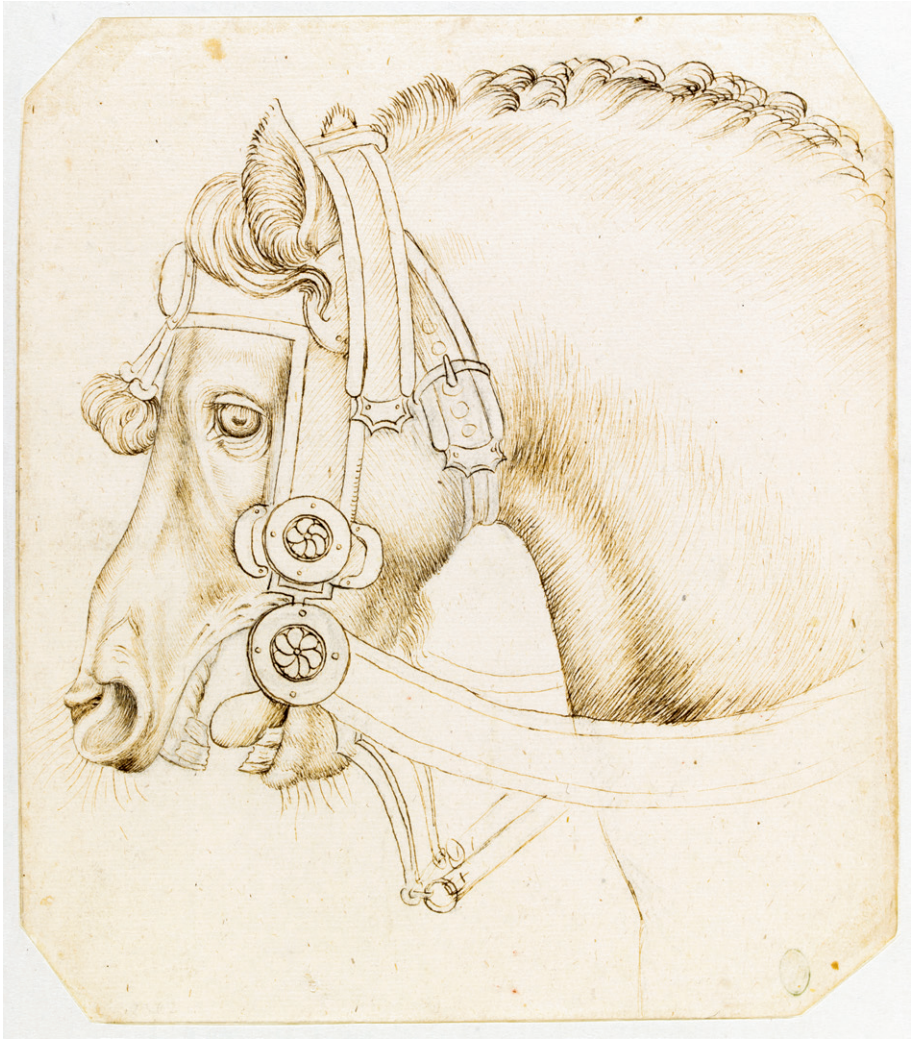
Aspic.

Ilustracja 7.

Jean Bourdichon [ilustr.], *Wielkie godzinki Anny Bretańskiej*, Tours 1503–1508, Bibliothèque nationale de France, Latin 9474, k. 23r.

Ilustracja 8.

Antonio Pisanello [ilustr.], Profil konia, [w:] *Codex Vallardi*, około 1450, Luwr, Inv 2361r.



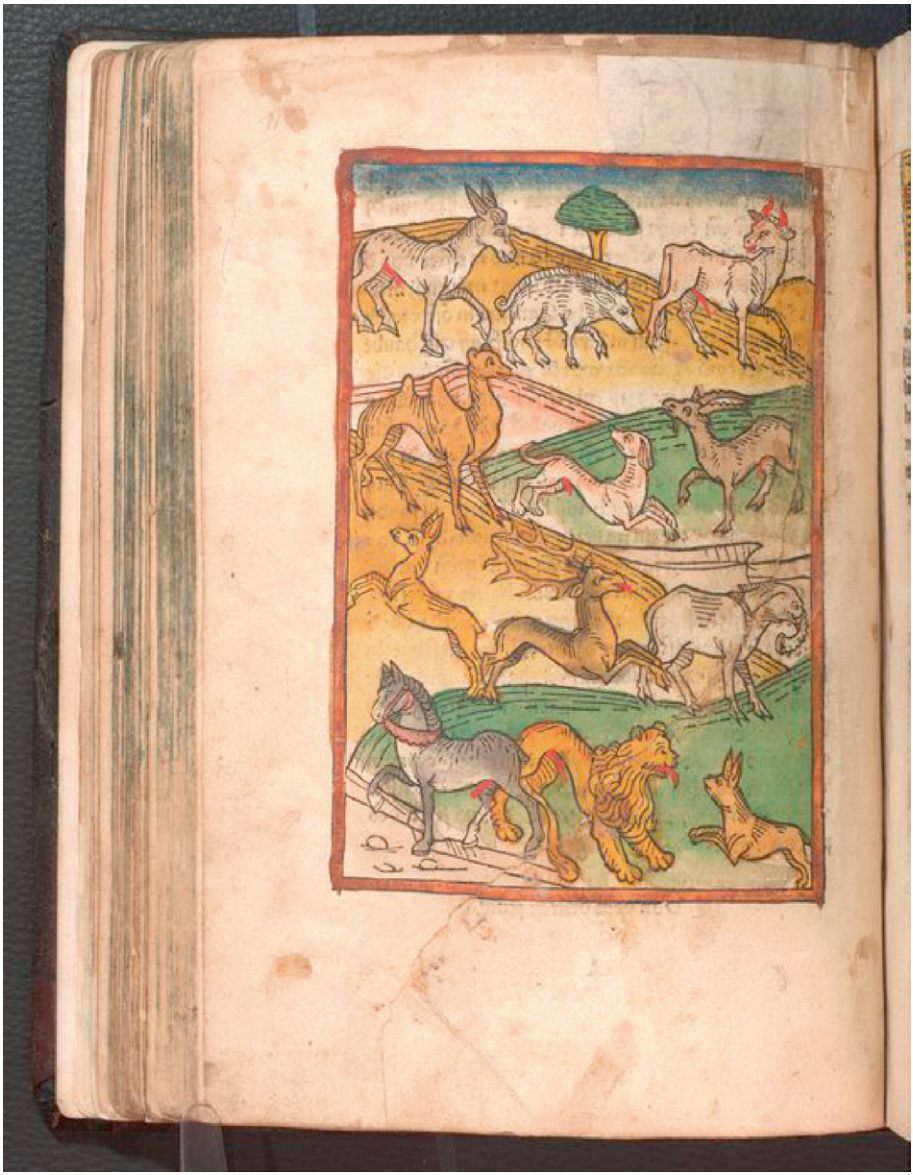
Ilustracja 9.
Antonio Pisanello [ilustr.], Kaczki, [w:] *Codex Vallardi*, około 1450, Luwr, Inv 2463r.

hut · Das ther er durch sein miltikeit · Manch men-
sch ein ũgifftiges herz treit · Der mit arg gilter gut
Das man ym durch die treue thut · Der mit der gal-
len pitterkeit · Giltet des honiges susikeit · Vñ sein
vergifft nicht vergeben kan · wer ym wol thut den
greift er an · Ich rat das sich ydermã hut wol · Vor
dẽ des herz ist gifft vol · In freũtschaft vnd in heim-
ligkeit · Geit seinẽ mũt in trugenhafftikeit

Ein thore bewert wol · Sein torheit wañ er ist
narheit vol · Mit den weisen er schimpfẽ wil ·
So spricht er thore hab dein gemach · Ein esel zu ei-
nem lewen sprach · Got grus dich bruder reck · Du
meinst ich sei ein geck · Vil gespottes er an ym be-
ging · Die antwurt der lewe an ving · Er verschme-

Ilustracja 10.

Lew i osioł, [w:] Ulrich Boner, *Das Edelstein*, Bamberg 1461, HAB, 16.1 Eth. 2°, k. 10r.



Ilustracja 11.

Zwierzęta lądowe, [w:] Konrad von Megenberg, *Buch der Natur*, Augsburg 1475, GNM, Inc. 4339, k. 70v.

Tractatus

super lignum linitum ex adipe hericij.
H Item fugiunt ex odore caulis. ⁊ foli
orum oliandri. I Palladius. Puli
ces fugantur amurca ꝑ pauimentū freq̄n
ter aspersa. vel cimino agresti cum aq̄ tri
to vel cucumeris agrestis semine aq̄ reso
luto sepe infuso

Ca. cxix.

Pediculꝰ. Ysi. Pediculi sunt v̄mes
cutis a pedibꝰ dcī. vñ pediculosi
dicti sunt q̄bus pediculi in corpe
effervescunt. Exli. de na. rer. Pediculi di
cuntur a numerositate pedū. hoc malum
ex ip̄a hōis carne creatur indubitanter. ⁊
tamē inuisibiliter. hos nōnulli de sudore
hōis. Alij de poris ⁊ euaporatōibus gig
ni dicunt. Haly. Accidit āt peregrinanti
copia pediculoꝝ in corpe ꝓpter sudorem
⁊ puluerem: ac balnei paucitatem.

Operationes.

A Haly. Quod cum euenerit corpꝰ pe
regrinoꝝ vel alioꝝ cathaplasmet̄ cū argē
to viuo. occiso cum oleo: adiūcta aristolo
gia lōga. mane q̄z balneū ingrediat̄: ⁊ cor
pus eius fricatione valida mūdet̄. B
Rasi. Pediculoꝝ generatōez ꝓhibēt vsus
balnei ⁊ lauacri. pannoꝝ frequēs mutatō
proprieq̄z vt pannus. qui carni adheret.
lineus sit huiusmodi pediculos interficit
argentum viuū extinctū si oleo misceatur
ex oleoq̄z fila lanea inungant̄ q̄ sup̄ se ali
quis appendat: aut ex eis se cingat: C
Auicenna. Stafisagria cū arsenico pedi
culos interficit. ⁊ similiter argētum viuū
extinctum: B Precipuū remedium
esse dr̄ frequēs ablutio corpis. ⁊c.

Ca. cxx.

Porcus. Exli. de na. rer. Porcus
est bestia seua ⁊ immūda ⁊ obsce
nis locis gratissime cōmoratur.
Actor. Porcus non ruminat ⁊ ideo inter
immūda s̄m legem reputat̄. Mūdis ⁊ im
mundis indifferenter vescit̄ In luto dele
ctatur. Rostro lutum suffodit. Horrende
grinnit. p̄cipue āt vno pcusso ceteri grin
niunt ⁊ q̄si compacientes illuc ꝯueniunt.
Sz statim obliti sui planctus ad lutū l' ad
cibum redeunt. Fertur autē nullū corpus
anīalis interius ⁊ dispositione. ⁊ numero
partium sic assimilari hūano corpi. sicut
corpus porci. Vñ phisici ⁊ alij interiora
hūani corpis inuestigātes porcoꝝ interio
ra q̄si quoddā exemplar inspiciunt. Are
stotiles. Porcus. viij. mensiū coit. sz tunc
debile quid generat: Multos filios facit

Ilustracja 12.

Wszy i świnie, [w:] Jakob Meydenbach, *Hortus sanitatis*, Mainz 1491, HAB, Inc. 42.4 Med 2°, k. 287v.

Tractatus

Ca. lxxix.

Lamia ⁊ lauzanum. Ex libro de naturis rer. Lamia est aīal magnum ⁊ crudelissimū. nocte siluas exit. ⁊ ortos intrat: arbores frāgit. earūq; ramos dissipat. ⁊ hoc per brachia forcia nimis ad oīem actū abilia. Cūq; supuenerint hōies ad ꝓhibendum. pugnat cū eis ⁊ mordet eos. Hoc aūt in eius morsu mirabile est (vt Aresto. refert) q̄ hō sauciatus lamie dentibus non sanatur a morsu donec rugientis bestie vocem audierit. Glosa sup Ysaiam. Lamia pedes habet equinos: cetera vero capris cōformia. de qua dicit propheta. Ibi cubauit lamia ⁊ inuenit sibi requiē. Glosa super Trenor. Lamia dicitur quasi lania. quia durior ⁊ crudelior est suis fetibus q̄ cetere bestie. fertur eīm eos laniare ⁊ inde eos lactare Sicut scriptum est. Lamie nudauerunt māmas. ꝛc. Ex libro de naturis rerum. Lauzanum est aīala cuius crudelitate nulla bestia esse tuta potest. Nā ⁊ ipa leonez omnibus formidabilem deteret. suo tam̄ genere parcit: in cetera grassatur: que reliquas bestias depredatur. Et cum hec scelus in alijs ꝑsequat. ꝓprie tamen iniq̄tatis non meminit.

Ca. lxxx.

Leo. Ysidorus. Leo vocabulum habet inflexum ex greco. Leo siq̄dem grece rex interpretat̄ latine eo q̄ sit princeps oīm̄ bestiar. Arestotiles. Leo est animal audax. forte. largum. nobile. magnanimū. Huius generis mas habet comas. Leo est ex aīalibus quadrupedibus. que fissa sunt in extremitatibus vncos habet vngues ⁊ incuruatos. Mingit ad posterius. ⁊ in modū canis eleuat crus. Cunq; os suū aperit. odor ab illo exit. Animal est multor digitor. hz quinq; digitos in pedibus anterioribus. et quatuor in posterioribus. vt linx ⁊ canis et lupus. Ex libro de naturis rer. Leo fetid⁹ est maximeq; in ore. dormiens apertos hz oculos: Cum autem dormit in naui periclitatur nauis. Ysidorus Leonum virtus est in pectore. firmitas in capite. animos eor iudicat frons ⁊ cauda. Arestotiles. Leo ergo est animal forte. Dentes habēs acutos vt serram. ⁊ fissuram oris terribilē Ossaq; durissima ac pene oīm̄ino non medullata. Pli. li. viij. Urso quidem est caput inualidissimū. quod econtra leoni est fortissimū. Phisiologus. Leo cacumina montium amat ire. Et cum a venatorib⁹ queritur. ordinem eor sentit. sua vestigia cauda regit. vt ꝑ ea venatores eum inuestigare nequeant: Ex li. de naturis rer. Leones adeo sunt calide nature. vt omni tpe desiderēt coire. Feminis magna libido coitus. ⁊ ob hoc maribus ira. Hec hz ī pectore duas māmillas. in medio. s. ventris. ⁊ has ꝑuas r̄spcū sui corpis. q̄ modici lactis est. Solinus. Leones āt auersi coeūt. leene ꝑmo fetu q̄nq; catulos parit ⁊ educat. deīn ꝑ singl̄os nūero detrahūt ānis inseqūntibus ⁊ postrēo cū ad vnū materna fecūditas redijt. sterilescūt ī eternū. Phisio Leonū itaq; fet⁹ ꝓducti vsq; in diem terciā sunt mortui. Nā leones q̄dez calidissimi sūt nat̄a. q̄d ꝓbat eor nobilitas ⁊ fortitudo cū audacia ⁊ iracūdia. Fetus āt hūiditatē hn̄t ex gn̄is tēperie. q̄ siccate ꝯplexionis ⁊ caliditate viscosior reddit.

Ilustracja 13.

Lew, [w:] Jakob Meydenbach, *Hortus sanitatis*, Mainz 1491, HAB, Inc. 42.4 Med 2°, k. 276v.

bezkręgowce — starano się przedstawić możliwie realistycznie, a przynajmniej w kontekście ich najbardziej charakterystycznego zachowania [ilustr. 12]. Miało to pozwolić czytelnikowi szybko się zorientować, jakiego zwierzęcia dotyczy opis. Kwestia przedstawień egzotycznej czy fantastycznej fauny była nieco bardziej skomplikowana. Pozaeuropejskie zwierzęta znano głównie z opisów. Działający w końcu XV wieku lekarze i przyrodnicy rzadko mieli okazję zobaczyć coś więcej niż gotowe preparaty apteczne, ewentualnie widywali wyprawione skóry. Toteż (znowu by ułatwić czytelnikom znalezienie odpowiedniego fragmentu) posiłkowali się ilustracjami z bestiariuszy, które zazwyczaj były najbardziej uniwersalnymi wizerunkami fauny dalekich krain [ilustr. 13].

W przeciwieństwie do botaników, którzy w końcu XV stulecia prowadzili już obserwacje we własnych ogrodach i tworzyli autorskie (suszone i rysunkowe) zielniki, zoologowie dysponowali znacznie większą liczbą tekstów niż ilustracji. Sytuacja zaczęła się jednak stopniowo zmieniać. Z wypraw do Azji, Afryki czy Ameryki przywożono nowe gatunki zwierząt. Obwożono je po Europie i publikowano ich przedstawienia, rzadko tylko opatrując je dokładnymi opisami. Zakładano przy tym, że większość dostępnych nowych rycin i rysunków powstała *ad vivum*, a zatem, że ktoś (niekoniecznie bezpośredni autor ilustracji) widział zwierzę bądź eksponat. Na przełomie XV i XVI wieku jeszcze nie rozstrzygano, które zwierzęta są rzeczywiste, a które są wytworem fantazji. Do Europy docierało tyle nieprawdopodobnych stworzeń, że wielu uczonych nie podejmowało dyskusji, które ze zwierząt znanych z bestiariuszy są rzeczywiste (acz może jeszcze nieodkryte), a które faktycznie nie istnieją. Przyrodnicy początku XVI wieku stanęli zatem przed koniecznością identyfikacji zwierząt opisywanych przez starożytnych i znanych z bestiariuszy z przybywającymi do Europy zwierzętami, których wygląd upowszechniały rysunki i druki ulotne (np. *camelopardalus* i mantykora, które okazały się żyrafą i tygrysem). Te badania dodatkowo komplikował lawinowy przyrost nowych informacji. Z Indii Wschodnich i Zachodnich nieustannie napływały żywe okazy, preparaty, rysunki oraz opisy stworzeń nieznanych i niemożliwych do utożsamienia ze zwierzętami z antycznych i średniowiecznych kompendiów. W tym natłoku informacji uczeni uparcie odwoływali się do ilustracji jako najbardziej wiarygodnego nośnika — opisanych, poświadczonych i udokumentowanych — obrazów, które miały przedstawiać rzeczywiste rośliny i zwierzęta. Jednakże bezkrytycznie publikowano wszystko, przez co zapanował chaos

informacyjny. Dopiero w latach czterdziestych XVI wieku podjęto pierwsze próby jego uporządkowania.

1.3. Ilustracje w badaniach humanistycznej historii naturalnej

Próby zapanowania nad natłokiem informacji przyrodniczych w drugiej ćwierci XVI wieku podejmowano dwutorowo. Z jednej strony publikowano stare lub nieznacznie zaktualizowane teksty, które opatrywano nowymi ilustracjami. Z drugiej – podjęto badania przyrodnicze zgodnie z metodologią Arystotelesa. Żywe i świeżo zerwane rośliny, niedawno pochwycone lub wyłowione zwierzęta uważnie oglądano, niekiedy poddawano sekcjom i na tej podstawie tworzono nowe opisy.

Chociaż już w wydanym w końcu XV wieku *Gart der Gesundheit* były nowe ilustracje, jeszcze rzadko przygotowywano je na podstawie obserwowanych roślin. Zielniki łączące starożytne teksty z rysowanymi z natury drzeworytami botanicznymi wydawano dopiero od lat trzydziestych XVI wieku[33]. Właśnie te nowe, realistyczne ilustracje okazały się głównym atutem tych kompendiów. Pozwalały na szybką identyfikację roślin, niezbędną w pracy botanika zbierającego okazy w terenie.

Zoologia była o wiele luźniej związana z medycyną, toteż dłużej nie było potrzeby ilustrowania kompendiów przedstawieniami zwierząt, które umożliwiałyby szybkie rozpoznanie napotkanego okazu. Jednakże w latach czterdziestych XVI wieku pojawili się uczeni, którzy na nowo zdefiniowali, czym powinny być badania zwierząt. Obserwowali żywe stworzenia oraz poszukiwali informacji w tekstach. Powszechnie czytali stare kompendia. Zarazem jednak mieli świadomość, że – w świetle gwałtownie przesuwających się granic znanego świata – były one niewystarczające. O ile flora opisywana w antycznych kompendiach była dobrze znana i łatwo rozpoznawalna, to zwierzęta były o wiele bardziej zagadkowe[34]. Dlatego w latach czterdziestych XVI wieku

33 O. Brunfels i H. Weiditz, *Herbarum vivae eiconeb [sic] ad naturae imitationem, summa cum diligentia et artificio effigiatae*, Strasburg 1530.

34 Dyskusje dotyczyły nawet tak (wydawałoby się) dobrze znanych zwierząt europejskich, jak żubr czy tur, por. C. M. Pyle, *Some late sixteenth-century depictions of the aurochs (Bos primigenius Bojanus, extinct 1627). New evidence from Vatican Ms Urb. lat. 276*, „Archives of Natural History", 1994, t. 21, nr 3, s. 275–288.

stopniowo zaczęły pojawiać się nowe traktaty z nowymi ilustracjami, które przynajmniej częściowo zostały wykonane *ad vivum*.

Wczesnonowożytnych badaczy historii naturalnej można liczyć w setkach. Tylko część z nich napisała dzieła przełomowe, które faktycznie wpłynęły na rozwój zoologii. Spośród nich zaledwie garstka przywiązywała wagę do ilustracji. W tej części przedstawiam zarówno pierwsze próby uporządkowania wiadomości zoologicznych, które miały miejsce w latach czterdziestych XVI wieku, jak i sieć wiedzy, którą zawiązali między sobą najważniejsi przyrodnicy drugiej połowy stulecia. Do najważniejszych należeli Conrad Gessner, Ulisses Aldrovandi i Carolus Clusius. Wraz ze swoimi licznymi korespondentami — w szczególności włoskimi lekarzami, aptekarzami i szarlatanami, którym poświęcony będzie osobny rozdział — wymieniali się informacjami i przede wszystkim ilustracjami zoologicznymi. Z uwagi na ograniczony dostęp do zwierząt wszyscy studiowali przede wszystkim ich przedstawienia, gromadząc przy tym pokaźne papierowe muzea. Chociaż nie wszystkie są zachowane, a te dostępne składają się ze szkiców różnej jakości, ewidentnie stanowiły one podstawę ich warsztatu badawczego. Zdobywane na drodze zarówno korespondencji, jak i lektury tekstów wiadomości o wyglądzie zwierząt wprowadzali do obiegu naukowego i upowszechniali dzięki swoim publikacjom.

2

Pierwsze próby uporządkowania wiedzy zoologicznej w latach czterdziestych XVI wieku

Opracowanie nowych przedstawień zwierząt początkowo było inicjatywą drukarzy. Zarówno przy wydawaniu dawnych kompendiów zoologicznych, jak i nowych traktatów zlecano przygotowanie rycin na podstawie rysunków z obserwacji żywych okazów bądź najnowszych druków ulotnych lub nawet powszechnie akceptowanych ilustracji z popularnych dzieł. Zarówno z perspektywy wydawców, autorów, jak i czytelników były to wszystko przedstawienia *ad vivum*, pod warunkiem że przynajmniej jeden z rysowników widział przedstawiane zwierzę.

Jako jeden z pierwszych wystąpił z inicjatywą publikacji traktatu zoologicznego ilustrowanego *ad vivum* frankfurcki drukarz Cyriacus Jacob. W 1545 roku wydał niemieckie tłumaczenie *O zwierzętach* św. Alberta Wielkiego. *Thierbuch… mit ihrem Contrafactur Figuren*[1] zostało zilustrowane ponad 200 nowymi drzeworytami z przedstawieniami zwierząt. Chociaż w tytule pojawił się termin *contrafactur*, te ilustracje należy raczej uznać za imaginacyjne. Oczywiście wiele zwierząt zostało przedstawionych względnie realistycznie. Udomowiona, ale i dzika fauna Europy Zachodniej, popularne zwierzęta egzotyczne (jak np. lwy, małpy czy wielbłądy), nieliczne ryby, płazy, gady i owady bez wątpienia były

1 św. Albert Wielki, *Thierbuch*, Frankfurt 1545.

ilustratorowi Jacoba znane [ilustr. 14–15]. Zarazem jednak większość ptaków i ryb oraz szeroko opisywaną przez św. Alberta faunę legendarną, której nie można było zobaczyć, przedstawiono zgodnie ze znanymi przedstawieniami [ilustr. 16]. Ilustracje wzorowane na drzeworytach z *Ogrodów zdrowia*, iluminacjach z bestiariuszy oraz współczesnych rycinach zostały jednak opracowane na nowo. Są to niewielkie ryciny, zajmujące zwykle nie więcej niż kilkanaście wersów. Większość stworzeń przedstawiono z profilu. Zwierzęta czworonożne, ptaki, węże i płazy względnie konsekwentnie zostały ukazane na skrawku ziemi i wśród nielicznych roślin, a wodne zwierzęta na tle szkicowo zarysowanej wody lub wynurzające się z odmętów [ilustr. 17]. Kilka uwzględnionych przez św. Alberta owadów przedstawiono podobnie jak na tradycyjnych ilustracjach z bestiariuszy i ogrodów zdrowia [ilustr. 18].

Te nowe ilustracje przygotował raczej jeden rysownik. Świadczy o tym zbliżony sposób oddawania futer czy łusek u różnych gatunków, dość jednolicie ukazywane tło, a przede wszystkim to, że zwierzęta egzotyczne i legendarne nie zostały mechanicznie skopiowane ze starszych rycin. Odwołując się do dawnych ilustracji i opisów, pracujący dla Jacoba ilustrator stworzył komplet nowych rycin zoologicznych. Na swoich drzeworytach skoncentrował się na przedstawieniu tego, co uważał za wyróżniające cechy poszczególnych gatunków. Dlatego też wszystkie ilustracje z jednej strony są wierne swoim pierwowzorom, z drugiej jednak po tym, jak rysowane są poszczególne pyski, łapy czy kopyta, wyraźnie widać, że rysowała je jedna ręka.

Drzeworyty ilustrujące *Thierbuch* musiały być uważane za ilustracje dobrej jakości, bo rok później Jacob wykorzystał je ponownie, acz w zupełnie innym charakterze. W 1546 roku spod jego pras wyszedł *Viellerley wunderbarlicher Thier des Erdtrichs…*[2]. Był to wzornik – zbiór 233 rycin opatrzonych tylko nazwami zwierząt – który pełnił różnorakie funkcje [ilustr. 19]. Naturalnie, jak wynika z tytułu, pierwszą i podstawową funkcją miało być służenie pomocą artystom przedstawiającym zwierzęta na obrazach, rycinach i wyrobach złotniczych. Paradoksalnie jednak wydaje się, że – ilustrowane głównie „naukowymi", profilowymi przedstawieniami zwierząt w nienaturalnych pozach – *Viellerley wunderbarlicher Thier* rzadko było wykorzystywane zgodnie z przeznaczeniem. Malarze XVI-wieczni raczej nie sięgali już po tak fantastyczne przedstawienia. Inspirowały one zaś złotników, tkaczy i ilustratorów. Smoki, syreny, lwy czy

2 *Viellerley wunderbarlicher Thier des Erdtrichs, Mers und des Lufts allen anfahenden Malern und Goldschmieden nützlich Sampt andern Künstnern*, red. Cyriacus Jacob, Frankfurt 1546.

von den Thieren.

Anatopes als der alt fürtreflich erkundiger der Natur inn seinem Thier Buch anzeiget / ist einn Thier mitt sehr scharpffen hörnern / also das es mit dem gehorn die bein durchschneidet / so aber dieses Thier vnterstehet die gesteude vnnd zehen äst sollicher massen durchzuschneiden / weichen sie vnnd würren sich diesem Thier vmb sein gehüren / solcher maß / das es darinn behanget / vnnd sich also selber verhaffret / daruon es beginet / sehr laut zuschreien / welliches die jäger vernemen / vnd solchs Thier fahen vnd erschlagen.

Asinus einn wolbekant Thier / der graw / vnuerstendig / langsam / treg / vnd grob milller Esel / vngestalter Form des leibs / vnnd sehr arbeitsam / sehr kalter Natur. Derhalben er inn kalten Landen sich nicht wol erhalten oder gedeien mag / wa er auch inn solche Lande gebracht wirdt / gebürt oder empfahet er darinnen nicht / mag auch die frücht nicht fürbringen. Dieses Thier / wiewol es wie obgesagt / fast arbeitsam / vnnd mit schweren bürden vberlestiget wirdt / ist es doch stercker vnnd mag solche viel leichtfertiger tragen / auff dem hindern theil des Ruckens / wenn vornen gegen dem hals oder mitte des Ruckens / die fleisigen erkundiger der Natur setzenn / dieses ein solliche vrsach / Nemlch / dieweil dieses Thier Melancholischer Natur sei / das des hinderen theils seines leibs / vonn wegen das an sollichem theil die Melancholei sich midderlasset am stercksten vnd krefftigsten / auch trückner / wie auch sollichs darauß zumercken / das dieses Thiers rör der schienbein / wa sie zusamen geschlagenn werden / vor anderen gebein lauter oder schöner / sein haut ist dick vnnd hart / derhalben es der streich gedultig / vnnd gar wenig damit treibenn lasset / inn seiner langsamkeit / oder so es sich weidet oder speiset / mage er nicht mitt harten streichen dauon getriebenn werden. Sein Complexion ist jrrdisch kalt vnnd truckner Natur / Derhalbenn dieses Thier sehr grob / vnuerstendig vnnd vngelernig ist / ist auch gemeinlich magers leibs / also das es selten feist wirdt / sollicher vrsach halb wirdt es vielmas mit beschwernus des haupts angefochten / stirbt auch gemeinlich von der rüzig-

Ilustracja 14.

Osioł, [w:] Albert Wielki, *Thierbuch... mit ihrem Contrafactur Figuren*, Frankfurt 1545, k. 8r.

Das Erst Buch

Jona ist ein Thier in der grösse eines wolffs / wonet in den grebern der todtenn / spüret den roß stellen nach / vnnd mercket gar fleissig wie die knechte genennt werden / der selbigen namen lernet es einen / vilfft jme auch also mit erdichter menschlicher stim / das es jn erwürge / mit solchem betrug locket es auch den hunden zu sich / kan auch ander weiß des menschen nachmachen / als kluxen / husten vnd dergleichen. Von diesem Thier schreibet man / wa sein schatten ein hund berür / soll jhme das bellen vergehen / man spricht auch das es sein farb inn mancherlei gestalt enderen vnd verwandlen möge. So dieses Thier ein anders anschawet / soll es also im fußstapfen bleiben stilston. Albertus Magnus schreibt auch weitter / das er gehört hab von Teutschen Jubilierern / wie dises thier ein vast edlen stein hab / inn augen oder stirnen. Dieses Thier hat viel hars am halß / wie ein Pferdts Mön. Die knorren des halß sindt jme auch also steiff / das es den halß nicht bieben mag / sondern so es jn wenden will / muß es den gantzen leib darmitt vmbwenden / weitter spricht Jorach in seinem Thierbuch / das dieses thier jetzund ein weible denn ein menle sei / aber wie Albertus Magnus selber bezeugt / schreibt dieser Jorach / in solchem buch viel vnglaubliche ding vnnd etliche sehr grosse lugen.

Von der Natur / vnd eigenschafft der Thier / welticher namen in obgemelter sprachen am Buchstaben L. anfahendt.

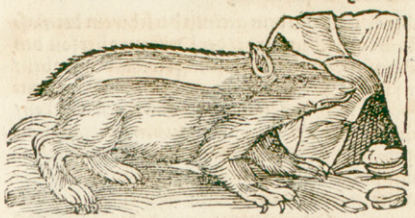
Leo ein Lew.

Leo ein Lew der sindt drei erlei art / als kleine Lewen vnd kurtz / die sind vast harig am hals / die sind schwach vñ schwanck / die von Leoparden gezeugt werdē / sindt lang forchtsam / aber stercker. Der Lew aber ist ein frech vnd freidig Thier Derhalben es für ein Kō nig aller vberflüssigen thier geachtet wirt / dem raub fast geneigt / derhalben es nit mer niderfellet / wenn jm zu der speiß von nötten / gedenckt nit der künfftigen zeit / gebet auch gar schwerlich des andern tags zum vberblibnen raub / sonder lasset es die andern thier vnd fürnemlich den menschen hinweg schleiffen / den menschen erwürgt er gar selten / es dringe jn denn beffig bungers not darzu / also das er kein anderen raub zu seiner speiß ereylen mag. So jme auch ein mensch begegnet / sich gegen jme demütigt vnnd nidderfellet / als ob er gnad begerte / lasset ers vnderweilen vngeschedigt / vnd wiewol dieses Thier fast kün vnd vnuerzagt / entsetzt es sich doch

Ilustracja 15.

Lew, [w:] Albert Wielki, *Thierbuch... mit ihrem Contrafactur Figuren*, Frankfurt 1545, k. 35v.

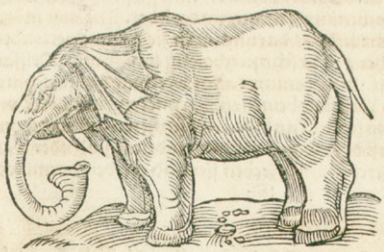
von den Thieren.



Dayus ein Dachs ist ein sehr fett Thier / vnd sein schmaltz wirdt sehr nutzlichen gebrauchet für den schmertzen der lenden / dieses Thier hatt ein breitten rucken kurtze schenckel / beisset sehr vbel / ist von farben gesprenget / doch mehr weiß denn schwartz / denn auff dem rucken hat es viel schwartzer strich oder streimē / sein kopff ist im auch in mitte schwartz / vñ benebens weiß / so es von jugendt auffgezemet wirdt / ist es sehr kurtzweilig / etlich wöllen auch / das es auff der lincken seiten kurtzer schenckel hab / wenn auff der rechten / aber Albertus spricht / das er es nit also erfharen hab / wiewol er solliches zuviel war genommen / sein har ist sehr hart / vnnd sein haut fast dick / ist inn der gröſſe wie ein Fuchs. Es sindt auch zweierlei dayen / der ein wirdt ein hunds day genannt / diesem sind die füß inn viel klawen zerspalten / gleich wie den hunden. Der ander hat allein zwen klawen / wirdt ein schwein Day genant der biß des Dayen ist vnderweilen giftig / doch nicht alle zeit / etlich wöllen / das er sein narung suche von wespen vnd hurnissel / denn er sehr langsam zum jagen.

Duran soll ein sehr grausam schedlich thier sein / schnell im lauff / vnd gegen dem Jäger starck vnd trutzig / wa es vbereylt wurd / soll es sein kadt gegen dem Jäger vnnd den Hunden krefftiglichen sprützen / darmit es die selbigen mit dem gestanck vnd klebrigkeit solchs kadt verhindere.

Der Buchstab E.



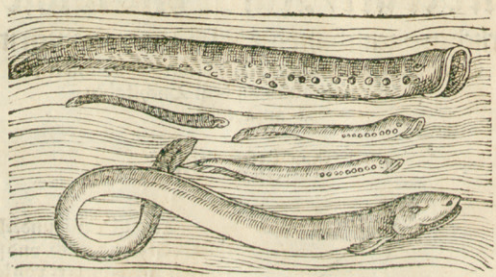
Elephas einn Elephant odder Helffant / ist vnnder allen vierfüssigen Thieren das gröſſest / dieses thier hatt ein wunderbarlichenn schnabel auff zehen elen lang / diſes thier ist bei den alten Heiden in grossem gebrauch gewesen zu kriegs rüstung / mit obgemeltem schnabel fasset es sein speiß vnd dranck beschirmpt sich auch wider seinen feind / sein stim̄ aber gibt es durch den mund / die ist fast erschrocklich vnd grausam / so er aber die stim̄ durch solchen schnabel gibt / ist sie etwas freundlicher vnnd milter / als so man ein groß krump horn anblaset. Die alten erkundiger natürlicher ding sprechen / das dieses Thier sich sehr

Ilustracja 16.

Borsuk i słoń, [w:] Albert Wielki, *Thierbuch... mit ihrem Contrafactur Figuren*, Frankfurt 1545, k. 20r.

den muß/das man den fang von der grossen menig wegen nit erziehē mag. Dieser Fisch hat zarte schuppen/vnd ist sehr süß vnnd wolgeschmackt/hat kein ander inngeweidt/denn den stracken dewen darm/den wir droben Intestinum Ieiunium genant haben/darumb in seinem leib nichts von speiß gefunden wirdt/darumb etliche glaublich fürgeben/das der hering anders nichts geleb/denn allein der ploster eines Elements/welliches falsch vnd vnwarhafftig ist/als wir an andern orten gnugsamlichen angezeigt haben.

Anguilla ein Aal.



Anguilla das ist ein Aal/der soll den Latinischen namen haben vom wörtlein Angue/das ist ein schlang/denn er der schlangen aller maß änlichen vñ gleichformig ist/der Aal ist ein langer Fisch von leib/also/das man in India im fluß Gange ål findet/auf xxx schu lang. Der Aal ist nit schuppecht/sondern er hat ein glatte schleimige haut/darumb jhn etliche abziehen/fürnemlichen/so man jhn bratten will/denn er gebradten am aller gesundesten ist/dieweil aller schleim vnd vberflüssige feuchte daruon erdruckenet vnd verzeret wirt/vnnd helt man es gemeinlichen darfür/das der Aal weder weiblichs noch mannlichs geschlechts sei/wiewol mir von glaubwirdigen personen angezeigt ist/das man in Teutschlanden alte ål gefangen hab/die jungeål/wie kleine schnirlein oder zwirns faden inn sich gehabt haben.

Es ist ein groß wunderwerck/das inn der Thonaw kein Aal gefangen odder gefunden wirdt/deßgleichen inn den neben wassern/so hinein fliessen/man spricht auch/wa man jhn in Thonaw wasser setz/soll er sterben/vnd daruon nit leben mögen/sunst findet man in allen wassern durch gantz Teutsch land/auß solchem Fisch den Aal.

Der Al förchtet sich sehr vor dem donder vnnd vngewitter/vnnd alsdenn begiebt er sich auch auß der tieffe herauß/oberhalb auff das wasser. Darumb man auch inn sollicher zeitt des vngewitters jhnen weißt

Ilustracja 17.

Węgorz, [w:] Albert Wielki, *Thierbuch... mit ihrem Contrafactur Figuren*, Frankfurt 1545, k. 104v.

Von gewürmen.

Das aber ſolcher ſüß alſo viel werden / beſchicht auß blödigkeit der werme / es ſindt auch ſolche ſüßlein hart / vnd nit vaſt ſtarck oder vermöglichen / das ſie aber auch flügel haben / vnd dieſelbigen auff dem rucken eingepflantzet ſindt / beſchicht der vrſach halb / das ſich jhre narung weit auß ſpreitter / ſie aber haben kein andere flügel / denn dünne flemlin / daruon ſie bereidt werden. Solchs iſt auch die vrſach / das ſich ſolcher thierlein etlich in mancherlei geſtalt verwandlen / ehe das ſie volkommenlich geboren werden / denn erſtlich ſindt etliche eier / auß den ſelbigen werden deñ würmlein / zu letſt auß den würmlein / werden erſt ſolche thierlein / als wir bei den jmmen ſehen. Andere werden von würmlein / auch wider inn ſonderliche materi verwandlet wie ein ei als die rauppen / wie wir hieuon an anderm ort gnugſamlichen gehandelt vnd angezeigt haben.

Dieſes ſei aber hie zugegen gnugſamlichen gehandelt / von der natur / vnd eigenſchafft ſolcher thierlein / inn gemein / an ſtatt kurtzer vorred geſtellet / darumb wir nach vnſerer fürgenommenen ordnung fort faren wöllen / auch weitter nach der ordnung des Alphabets oder A B C. von einem jeden ſolchen thierlein in ſonderheit zuhandlen / ſein art geſtalt / vnd wunderbarlicher eigenſchafft / zu lob / ehr vnd preiß des Schöpffers / inn kurtzem doch gnugſamlichen beſchreiben.

Von wunderbarlicher geſtalt / art natur vnd eygenſchafft des kleinen gewürms /

deren namen in mancherlei frembder ſprach anfaher am Buchſtaben A.

Apis das iſt ein Bin oder Jm.

Apis das iſt ein Bin oder Jm / ein wolbekandt gemein / vnd vaſt klein Thierlein / wirdt geboren erſtlichen von einem ey / darauß denn volgends ein würmlein wirdt / welches würmlein ſich in ein Jmmen odder Binen verwandlet / von welcher wir hie ſchreiben wöllen / der alt fürtreflich Philoſophus vnnd gantz fleiſſiger erkundiger der natur will / das der König der Jmen aller anderen Jmmen odder Binen vater ſei / alſo / das die alle jren vrſprung vnd ankunfft haben ſollen / ſolches vermeint er darmit zu probieren vnd beweren / das im Binen ſtock oder Jmmen rumpff kein ſamen gefunden wirdt / denn inn ſeiner zellen oder heußlin / darinn ſolcher König wonet.

Weitter ſindt noch etliche ſonderliche kleine Jmmen / kleiner denn die andern / die ſindt alle menlichs geſchlechts / vnd diſe haben keinen angel / wie auch der König / vnd ſchreibt Plinius / das diſe geordnet ſeie / als diener vñ knecht / das eingebracht honig zuerhalten vnd verſehen / vnd von dem way

Ilustracja 18.

Pszczoły, [w:] Albert Wielki, *Thierbuch... mit ihrem Contrafactur Figuren*, Frankfurt 1545, k. 160r.

Ilustracja 19.

Słoń i koń, [w:] *Viellerley wũderbarlicher Thier des Erdtrichs Mehrs vnd des Lufft*, Frankfurt 1546, k. 10v.

orły adaptowano na motywy zdobiące dzieła rzemiosła. Ten bogaty zestaw przedstawień zwierząt przede wszystkim znalazł zastosowanie, które może nie do końca było zgodne z zamierzeniami Jacoba, stanowił ogniwo łączące dawne iluminacje zoologiczne z nowymi odbiorcami. *Viellerley wunderbarlicher Thier* studiowali przyrodnicy. Wzornik pozwalał na obejrzenie – na podobieństwo „wirtualnej menażerii" – wszystkich opisywanych w bestiariuszach zwierząt. Dzięki temu pojawiła się możliwość porównania tych przedstawień z własnymi obserwacjami oraz z aktualnymi ilustracjami, występującymi chociażby we współczesnych drukach ulotnych. Okazało się, że niektóre z drzeworytów są wiarygodne i można je reprodukować, podczas gdy inne muszą ustąpić miejsca nowszym, bardziej realistycznym przedstawieniom, a niektóre wręcz należy usunąć jako przedstawienia zwierząt zmyślonych.

Pierwsza próba takiej weryfikacji nastąpiła jeszcze w tym samym roku. Strasburski drukarz Balthasar Beck zatrudnił miejscowego lekarza Michaela Herra do opracowania nowego bestiariusza, w którym znalazłyby się opisy zwierząt czworonożnych. Pochodzący ze Spiry Herr w drugiej dekadzie XVI wieku przyjął śluby zakonne w klasztorze kartuzów w Strasburgu. Życie zakonne jednak nie było dla niego i w połowie lat dwudziestych XVI wieku – już jako świecki – wyjechał na studia medyczne do Montpellier. W 1528 roku wrócił do Strasburga. Zaprzyjaźnił się z Ottonem Brunfelsem i po jego śmierci w 1534 roku dopilnował dokończenia publikacji *Herbarium vivae eicones*. Później, równolegle z pracą w miejskim szpitalu, tłumaczył i redagował różne teksty przyrodnicze. Jego najbardziej ambitnym dziełem jest opracowane właśnie dla Becka *Gründtlicher… Beschreibung… vierfüssigen Thier*[3]. Kompendium jest znacznie skromniejsze niż wydawane do tej pory bestiariusze i ogrody zdrowia. Herr wyciągnął z tekstów Arystotelesa, Pliniusza i Solina tylko 58 opisów, które uzupełnił o własne komentarze. To przede wszystkim gatunki dobrze mu znane, europejskie, ale pojawiają się też nieliczne zwierzęta egzotyczne (ponownie najczęściej występujące w Europie wielbłądy, lwy, słonie, lamparty, a także tygrysy, żyrafy i nosorożce) oraz fantastyczne (acz tylko te najpopularniejsze: jednorożce, gryfy i smoki) [ilustr. 20–22]. Ten oszczędny wybór gatunków należy wiązać z potrzebą weryfikacji przekazów antycznych i średniowiecznych przyrodników. Herr uwzględnił tylko zwierzęta, których istnienie nie budziło wśród współczesnych żadnych wątpliwości. Trzy fantastyczne zwierzęta

3 M. Herr, *Gründtlicher Unterricht… aller vierfüßigen Tier…*; zob. też współczesną edycję: *Das neue Tier- und Arzneibuch des Doktor Michael Herr A. D. 1546.*, red. G. E. Sollbach, Würzburg 1994.

były na tyle powszechnie znane Europejczykom XVI wieku, że jeszcze nie kwestionowano ich istnienia. Rzetelne opisy Herra zostały opatrzone „ciekawymi i z życia odmalowanymi przedstawieniami". Beck zadbał o możliwie realistyczne ilustracje. W tym celu zamówił nowe klocki. Część zwierząt, których wygląd nie budził wątpliwości (głównie faunę europejską), skopiowano z innych źródeł – przede wszystkim właśnie ze wzornika Jacoba. Zarazem jednak twórcy *Gründtlicher… Beschreibung* mieli świadomość, że duża część drzeworytów frankfurckich pozostawia wiele do życzenia. Poszukiwali zatem bardziej wiarygodnych, w miarę możliwości wykonanych *ad vivum*, przedstawień zwierząt egzotycznych i legendarnych. W natłoku wiadomości zoologicznych informacje o nowych zwierzętach starano się upowszechnić właśnie za pośrednictwem obrazów, których prawdziwość poświadczałby naoczny obserwator.

Obok takich kompilatorów, jak Herr, działała grupa przyrodników, których ambicją było prowadzenie studiów zwierząt zgodnie z metodologią Arystotelesa. W historii zoologii zapisało się trzech badaczy obserwujących żywe okazy. Podobnie jak Arystotelesa początkowo zajmowała ich głównie ichtiologia. Pierre Belon, Guillaume Rondelet i Ippolito Salviani analizowali budowę wewnętrzną i zewnętrzną ryb wyławianych z Morza Śródziemnego i Oceanu Atlantyckiego. Chociaż wszyscy szczycili się, że ich kompendia opisują tylko zwierzęta, które sami widzieli, na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XVI wieku było to jeszcze niemożliwe. Niemniej podejmowali starania, by jak najmniej stworzeń opisywać na podstawie świadectw z drugiej ręki. Więcej uwagi poświęcali też stronie ilustracyjnej swoich publikacji. Nie pozostawiali wyboru rycin w gestii drukarza; albo dostarczali – niekiedy nawet autorskie – szkice, albo przynajmniej kontrolowali, czy przedstawienia zwierząt są wiarygodne.

Podróżnik i badacz natury Pierre Belon w wydanej w 1551 roku *L'Histoire naturelle des estranges poissons*[4] opisał rozliczne gatunki ryb śródziemnomorskich i atlantyckich, europejskich ryb słodkowodnych, nielicznych ssaków morskich i głowonogów. Specyfika jego opisów oraz ilustracji wskazuje, że sporą część tych zwierząt oglądał. Posiłkował się także innymi traktatami, cytował informacje o stworzeniach legendarnych oraz różnorodne historie o zwierzętach. Jednakże cały czas dbał o wartość naukową swojego traktatu. Dlatego *L'Histoire naturelle des poissons* jest dość oszczędnie ilustrowana. Na 20 drzeworytach

4 P. Belon, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris 1551.

Von wunderbarlicher art/natur vnd eygen=

von der lungen geſaget iſt/ſoll dem krancken miltz gar nützlich vnnd gůt ſein.

Das ſchmaltz vom fuchs wirt auch in allen Apotecken zuuerkauffen gfunden/in mancherley öl/ſalben vnd pflaſter gebraucht/ das verſtarret geäd zumiltern vnd zuerwärmen/die flüſs ſtellen/gſchwulſt/beülen vnd knorren der gleych hinweg zutreiben/iſt vaſt nützlich das haupt darmit geſalbt/in oberzölten gebrechen/ſo das haar hefftig außfelt. In die ozen getreyfft/benimpt den ſchmertzen/vnd ſtillet die hitzig geſchwulſt der drieſen hinder den ozen/ſo etwan mitt hefftigem vnleydlichem ſchmertzen ſchweren vnd eyttern. Diſes ſchmaltz vnnd auch das Fuchs öl ſollen ein ſunderliche fürtreffliche artzney ſein dem Podagra vnd gſücht der glider/wie daß zum teil auch droben gmeldet. Wa man den jungen kindern ſo man ſich der groſſen kranckheit der fallenden ſucht bey jnen beſorgt/offtmals vō dem hirn eins fuchs eyngibt in der ſpeiß/verhüret es/das ſy mit ſolcher plag nimmermer angefochten werden/vnd iſt ein ſunder bewert vnd erfaren ſtuck oder experiment.

Der fuchs balg gibt gar ein warme kleydung/ſoll denen ſundlich nützlich vnd gſund ſein/ſo mit kaltem gſücht der glider/Podagra vnd vilen kaltē flüſſen beläſtigt ſeind/nit allein eüſſerlich gwand daruon bereyttet/ſunder auch boſen oder ſocken/ſunderlich den Podagriſchen ſchenckeln.

Die glider mit dem Fuchs ſchmaltz wol geſalbt/benimpt das zittern vnd beben/den krampff vnd gegicht/miltert das geäder. ꝛc.

Art/natur vnd eygenſchafft des Hirtzens/ Das vj. Capitel.

Hir

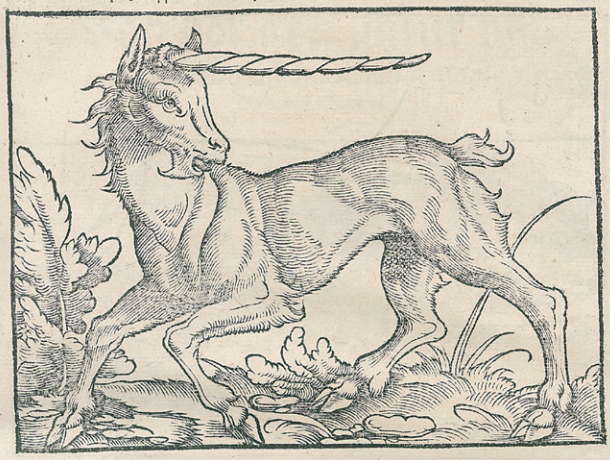
schafft aller thier/ das.j.bůch. iiij

WA mehr an der grösse dann an der dapfferkeit vnd gescheyde gelegen wer/ so hett man billicher den Helffant vorm löwen vñ allen andn vierfüssigē thieren erwölet/ als den aller grösten/ zů Künig/ darzů hett jm aber sein miltigkeit vnd grosse gůttigkeit/ welcher er vor allen anderen thieren gerůmpt wirt/ die er vorab dem menschē erzeyget vñ beweißt/ nit gedient/ dañ wie man spricht/ er wer gar zumilt vñ gůtig gwesen/ daher vor andn thieren in verachtūg kum̄en/ dañ vō disem thier/ wie groß vnd vngeheür es ist anzuschawen/ soll es doch vō natur/ sunderlich wa es gezämpt wirt/ in verstand vñ vernunfft/ deßgleichen in menschlichen sittē/ als die gůtigkeit antrifft/ vor allen andn zamen vñ wilden thieren/ dem menschen am nechstē sein/ solchs zubezeügen/ find ich vnzalbar exempel bey den ältsten vñ glaubwürdigsten gschichtschreibern vñ solcher natürlicher geheimniß fleissigen erkündigern. Dañ diß thier/ welchs (wie erst gemelt) das gröst vō leib ist vor allen thieren/ hat ein solchen verstand/ dz es auch mit der zeit der sprach gewont derē so vmb es wonen/ die selbig verstadt vnd merckt/ alles was es thůn soll das jm gebotten wirt/ thůt es mit willen vñ gehorsamlichen/ warzů es gwönt wirt/ vnd was mans begert zuleren vñ nachzuthůn/

B iiij behalt

Ilustracja 21.

Słoń, [w:] Michael Herr, *Gründtlicher Unterricht… aller vierfüßigen Tier…*, Strasburg 1545, k. 4r.



vnd grosse Herren in Indien/vnd darff auch diß thier niemãts jagen/dañ alleyn die herrschafften. Auch wirt diß horn bey vnsern zeitten vnnd in vnsern landen in vast hohem werdt geachtet/ auch mehr dann edel gesteyn vñ golde. Diß thier mag mit keym gwalt oder geschickligkeyt der jäger gefangen werden/sunder man stellet jm entgegen ein junckfraw/vnd so das thier daher laufft/vnnd die junckfraw ersihet/wirt es gleich demüttig vnd zam/thůt sich zů jr/legt jr das haupt in den geren/vñ entschlafft/also fahet man es on alle mühe.

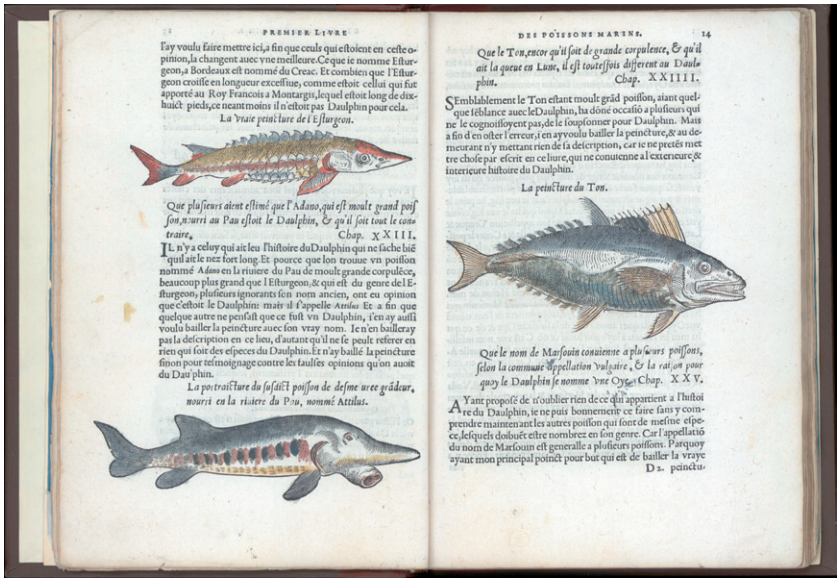
Was vom Eynhorn nutz/vnd der artzney dienstlich.

ES wirt das horn dises thiers in hohem werdt gehalten/vnd ye näher bei dem spitz/ye köstlicher es ist/soll gůt sein für alles vergifft/derhalbẽ wirts bey grossen Herren in gold vnd silber eyngefasset/in trinckgschirr gehenckt/vnd darab getruncken.

Von der art/natur vnd eygenschafft des Dachsen.

Das.xx.Capitel.

Ein



Ilustracja 23.

Jesiotr, [w:] Pierre Belon, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris 1551, k. 13v.

Ilustracja 24.

Hipopotam, [w:] Pierre Belon, *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris 1551, k. 51r.

przedstawione zostały zwierzęta, które Belon widział: różne delfiny, ryby śródziemnomorskie i słodkowodne ryby europejskie [ilustr. 23], łodzika, ale zreprodukował też przedstawienie delfina i hipopotama z antycznych monet oraz rzeźbę hipopotama atakującego krokodyla z personifikacji Nilu w ogrodach belwederskich [ilustr. 24].

Doświadczenie w obserwacji zwierząt Belon zdobył w latach czterdziestych XVI wieku. Jako aptekarz kardynała François de Tournon podróżował w latach 1546–1549 do Ziemi Świętej i Egiptu. Interesowała go nie tylko kultura, ale też flora i fauna Bliskiego Wschodu i północnej Afryki. Efektem tej podróży były *Les observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Arabie et autres esprits estranges*[5] wydane w 1554 roku. W swojej relacji nie tylko opisał, lecz także przedstawił – niewątpliwie posiłkując się własnymi rysunkami – kilka gatunków, które do tej pory Europejczycy znali właściwie jedynie z bestiariuszy [ilustr. 25].

Zainteresowania przyrodnicze Belona były dość różnorodne. Obserwował zarówno ryby, jak i ptaki. W 1555 roku opublikował *L'histoire de la nature des oiseaux* – zbiór krótkich opisów najlepiej znanych ptaków europejskich i bliskowschodnich[6]. Każda z charakterystyk została opatrzona – wydaje się, że wykonanym *ad vivum* – przedstawieniem [ilustr. 26].

Dwaj pozostali wspomniani przeze mnie badacze koncentrowali się na badaniach ichtiologicznych. Pracujący w jednym z największych wówczas ośrodków badań przyrodniczych, langwedockim Montpellier, Guillaume Rondelet prowadził studia anatomiczne. Na podstawie poczynionych w trakcie tych badań obserwacji napisał swój traktat. Wydane w 1554 roku w Lyonie *Księgi o rybach morskich*[7] koncentrują się na opisach śródziemnomorskich i atlantyckich ryb. Zakres badań prowadzonych przez Rondeleta był jednak szerszy. Uwzględnił także walenie i foki oraz rozliczne grupy wodnych bezkręgowców. Mimo że starał się opisywać zwierzęta, które widział, był przekonany, że w morzach żyje wiele stworzeń, których do tej pory nikt nie przebadał. Dlatego, dość asekuracyjnie, uwzględnił też różne typy „morskich ludzi", których opisy pochodziły z relacji antycznych podróżników i ze współczesnych mu druków ulotnych. Zastrzegał, że wiadomości o nich zaczerpnął z cudzych tekstów, ale

5 P. Belon, *Les observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Arabie et autres esprits estranges*, Paris 1554.

6 P. Belon, *L'Histoire de la nature des oiseaux…*

7 G. Rondelet, *Libri de Piscibus Marinis…*

zamieszczał je „na wszelki wypadek", w oczekiwaniu większej liczby dowodów potwierdzających ich istnienie[8]. *Księgi o rybach morskich* są bogato ilustrowane. Lyoński sztycharz Georges Reverdy przedstawił zarówno zwierzęta, które Rondelet przebadał, jak i te, które znał z pośrednich źródeł. Dlatego oprócz realistycznych ilustracji ryb [ilustr. 27] czy morskich ssaków w traktacie znalazły się także (sprawiające wrażenie równie realistycznych) reprodukcje druków ulotnych przedstawiających „morskich ludzi": syreny, trytony oraz niedawno „wyłowione" rybę-mnicha [ilustr. 28] i rybę-biskupa[9].

Jeszcze większą dokładnością wykazał się Ippolito Salviani. Rzymski lekarz pracował m.in. w szpitalu Santo Spirito, a od 1552 roku był wykładowcą w katedrze medycyny. Przede wszystkim jednak fascynowały go studia natury. Zachęcony — także finansowo — przez Marcella Cerviniego (ówczesnego prefekta Biblioteki Watykańskiej a późniejszego papieża Marcelego II) w 1550 roku podjął się badania anatomii ryb. W ciągu czterech lat przeanalizował kilkadziesiąt gatunków. Opracował dokładne opisy: wyglądu, zachowania, niekiedy środowiska życia, zastosowania w kuchni bądź medycynie ryb śródziemnomorskich, atlantyckich i słodkowodnych. Każdej „historii" towarzyszył drobiazgowy miedzioryt. Zanim jednak *Historie o zwierzętach wodnych* trafiły do drukarni, umarł finansujący publikację Cervini. Traktat ostatecznie ukazał się — nakładem Salvianiego — na przełomie lat 1557 i 1558[10]. W przeciwieństwie do wcześniejszych kompendiów miedzioryty przypisywane bądź Antoine'owi Lafréry'emu, bądź Nicolasowi Béatrizet powstały wyłącznie *ad vivum*. Mimo pewnych podobieństw rozwiązań formalnych, np. ujęcia profilowego, ilustracje te przedstawiają konkretne okazy [ilustr. 29].

Właśnie forma jest tym, co łączyło różnego rodzaju ilustracje zoologiczne pierwszej połowy XVI wieku. Niezależnie od tego, czy to przedstawienie *ad vivum*, czy reprodukcja z wcześniejszych dzieł, ilustratorzy dążyli do tego, by można było zobaczyć całą sylwetkę zwierzęcia. Stąd powszechnie korzystano

8 Uwagi na ten temat są rozproszone w kilku hasłach opisujących morskie potwory, zob. G. Rondelet, *Libri de Piscibus Marinis…*, s. 491–496.

9 W początku XVI wieku ukazały się — zapewne na terenie Rzeszy Niemieckiej — druki ulotne ilustrowane przedstawieniami ryby-mnicha i ryby-biskupa, rzekomo odłowionych z Morza Północnego. Obie głosiły krytykę swoich ziemskich odpowiedników, co sugeruje, że ryciny te należy uznać za satyry opracowane przez zwolenników reformacji. Badacze przyrody traktowali je jednak jako dowody na istnienie morskich ludzi. Więcej zob. np. J. Czapla, *Kuriozum czy mistyfikacja? Bałtycka ryba-biskup w kręgu zainteresowań nowożytnych zoologów*, [w:] *Przerażające czy osobliwe? Hybrydy, chimery i monstra w kulturach świata*, red. M. Błaszkowska, Kraków 2013, s. 93–100.

10 I. Salviani, *Aquatilium animalium historiae…*

Portraict de la Giraffe.

quand elle court, les deux piedz de deuant vont ensemble. Elle se couche le ventre contre terre, & a vne durté à la poictrine & aux cuisses comme vn chameau. Elle ne sçauroit paistre en terre estant debout sans estargir grandement les iambes de deuant, encore est ce auec grande difficulté. Parquoy il est aisé à croire qu'elle ne vit aux champs sinon des branches des arbres, ayant le col ainsi long, tellement qu'elle pourroit arriuer de la teste à la haulteur d'vne demie picque. Et l'ayant faict retirer au naturel, i'en ay bien voulu icy mettre le portraict.

D'VN MOVLT BEAV PETIT BOEVF d'Aphrique, que les anciens Grecs nommerent Bubalus.

Chapitre L.

LE plaisir qu'vn homme curieux peult receuoir de rencontrer vn animal estrange & singulier, est de luy trouuer quant & quant son nom ancien, pour le sçauoir exprimer: car celuy qui a quelque chose à descriré, sans la nommer de nom propre, me semble faire coruée d'en prendre la peine. Parquoy m'estant trouué à veoir vn petit bœuf d'Affrique, trappe & ramassé, gras, poly, de petit corsage, bien formé, soudainement me tumba en la memoire que c'estoit celuy que les Grecs auoient anciennement nommé Bubalos: mais

Ilustracja 25.

Żyrafa, [w:] Pierre Belon, *Les Observations de plusieurs singularitez et choses mémorables trouvées en Grèce*, Paris 1554, k. 118v.

D'vn petit Plongeon nommé vn Caſtagneux ou Zoucet.

CHAP. XXII.

Oyſeaux de riuiere ayants les orteux ſeparez les vns des autres.

Deſcriptiõ du Caſtagneux, ou Zoucet.

LE petit Plongeon & la Poulle & Poullette d'eau ſont ſeuls, dõt ayons cognoiſſance, qui ont les orteux ſeparez les vns des autres, & nagẽt ſur l'eau. Ceſte appellation de Plõgeon s'eſtẽd à tous oyſeaux qui nagent entre deux eaux, & qui viennent prendre l'ær quand ils ont eſté long temps leans. Ceſtuy eſt ſi familiër à ceſt element, que nature ne luy â voulu permettre qu'il peuſt bien cheminer ſur terre. Auſsi eſt il compoſé de telle ſorte, que ſes cuïſſes ſont cachees leans, & ne luy apparoiſſent au dehors. Et meſmement ſes iambes luy trainnent par derriere, tellement qu'on le iugeroit quaſi tout eſrené. Il â les ælles moult petites pour la proportion de ſa corpulence, n'ayant en tout point de queuë ne de cropion qui aparoiſſe. Il eſt couuert de plumes imparfaictes, ſi qu'on diroit proprement à le voir, que c'eſt vn Oyſon nouuellement eſclos. Car

Mergus minimus fluuiatilis en Latin, petit Plongeon ſurnommé Caſtagneux en Francoys.

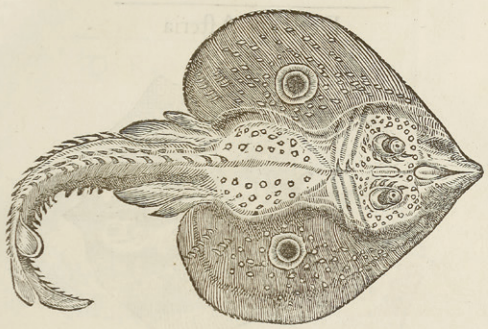
ſes plumes n'ont point de tuyau, parquoy reſemblent à fin duuet. Sa groſſeur eſt d'vne petite Sarcelle, de la couleur de la bogue d'vne Chaſtaigne: dont il ſemble que la cauſe pourquoy on l'â nommé Caſtagneux, eſt venue de lá. Et par-ce qu'il eſt ſi habile plongeur, nature luy â baillé inſtrument propre à ce meſtier. Car ſes pieds ne ſont pas bonnement muniz de membranes, mais ont les doigts ſeparez, & ne laiſſe à les auoir larges, reſemblants grandement à ceux de la Poulle d'eau. Et n'y â pas le petit ergot de derriëre, qui ne ſoit auſsi large. Ses iãbes ſont cochees par derriëre, faictes en maniëre de double Sië. La couleur de deſſous ſon ventre eſt de couleur de laict, combien qu'il y en ait d'autre ſorte, qui ont le poil de couleur de Souris. Son bec eſt rond, petit & rougeaſtre, beaucoup plus court que celuy du Raſle. A peine ſe peut mettre à voler, toutesfois depuis qu'il eſt eſleué en l'ær, il vole fort loing. Et quand on le trouue en quelque petite mare, ou il

Ilustracja 26.

Perkozek (?), [w:] Pierre Belon, *L'Histoire de la nature des oyseaux,* Paris 1555, s. 177.

ræ maximè ſi non ſenuerit. Piſcatores has raias ſale conditas in fumo & ſole exiccant, vulneribus multis priùs lateribus inflictis, quò meliùs & celeriùs exiccentur. Exiccatæ diu incorruptę ſeruantur, tum ob humiditatem ſuperuacuam & excrementitiam à ſole abſumptam, vt nullum ſit putredinis periculum, tum ob carnis ſubſtantiam glutinoſam & viſcidam. Nam qui piſces carne nimiùm pingui molliq; ſunt, ſalituræ idonei non ſunt, quia in ea contabeſcunt & diſſoluuntur.

De Raia oculata & læui.



CAPUT IX.

INTER Læues etiam numeranda eſt ea, quæ à maculis, oculorum figuram referentibus oculata à nobis nuncupatur, à Prouincialibus *mirallet*, à ſpeculorum paruorum ſimilitudine: ea enim vox illis ſpeculum paruum ſignificat: ſed quia maior eſt his maculis cum oculis ſimilitudo, quàm cum ſpeculis, maluimus vulgari neglecta appellatione oculatam nominare: medium enim cæruleum pupillam refert, circulorum duorum qui iridem conſtituunt prior & internus colore eſt nigro, externus flauo. Nonnulli raiam hanc macularum cauſa aſteriam eſſe exiſtimarunt: ſed cùm galeus aſterias ab Ariſtotele à maculis ſtellatim diſpoſitis nominatus ſit, quales in iſta raia minimè ſunt, verùm in alia ſpecie maximè euidentes & conſpicuę, videor mihi hanc rectiùs oculatam nominauiſſe, aliam à ſtellis manifeſtis, in toto corpore ſparſis Aſteriam. Præterea veterum aſterias tenerior eſt, boníq; ſucci, quòd de hac, de qua nunc agimus, dici

Ilustracja 27.

Płaszczka, [w:] Guillaume Rondelet, *Libri de piscibus marinis*, Paris 1554, s. 349.

De pisce Episcopi habitu.

CAPVT XXI.

MONSTRVM Aliud multò superiore mirabilius subiungo, quod accepi à Gisberto Germano medico, cuius antè aliquoties memini, qd ipse ab Amsterodamo cum literis acceperat, quibus ille affirmabat anno 1531. in Polonia visum id monstrum marinũ Episcopi habitu, & ad Poloniæ Regem delatum, cui signis quibusdam significare videbatur vehementer se cupere ad mare reuerti, quo deductus statim in id se coniecit. Sciens omitto plura, quæ de hoc monstro mihi narrata sunt, quia fabulosa esse arbitror. Ea est enim hominum vanitas, vt rei per se satis mirabili præter verum plura etiam affingant, ego qualem monstri effigiem accepi, talem omnino exhibeo. Vera ea sit an non, nec affirmo, nec refello.

De Nereide.

CAPVT XXII.

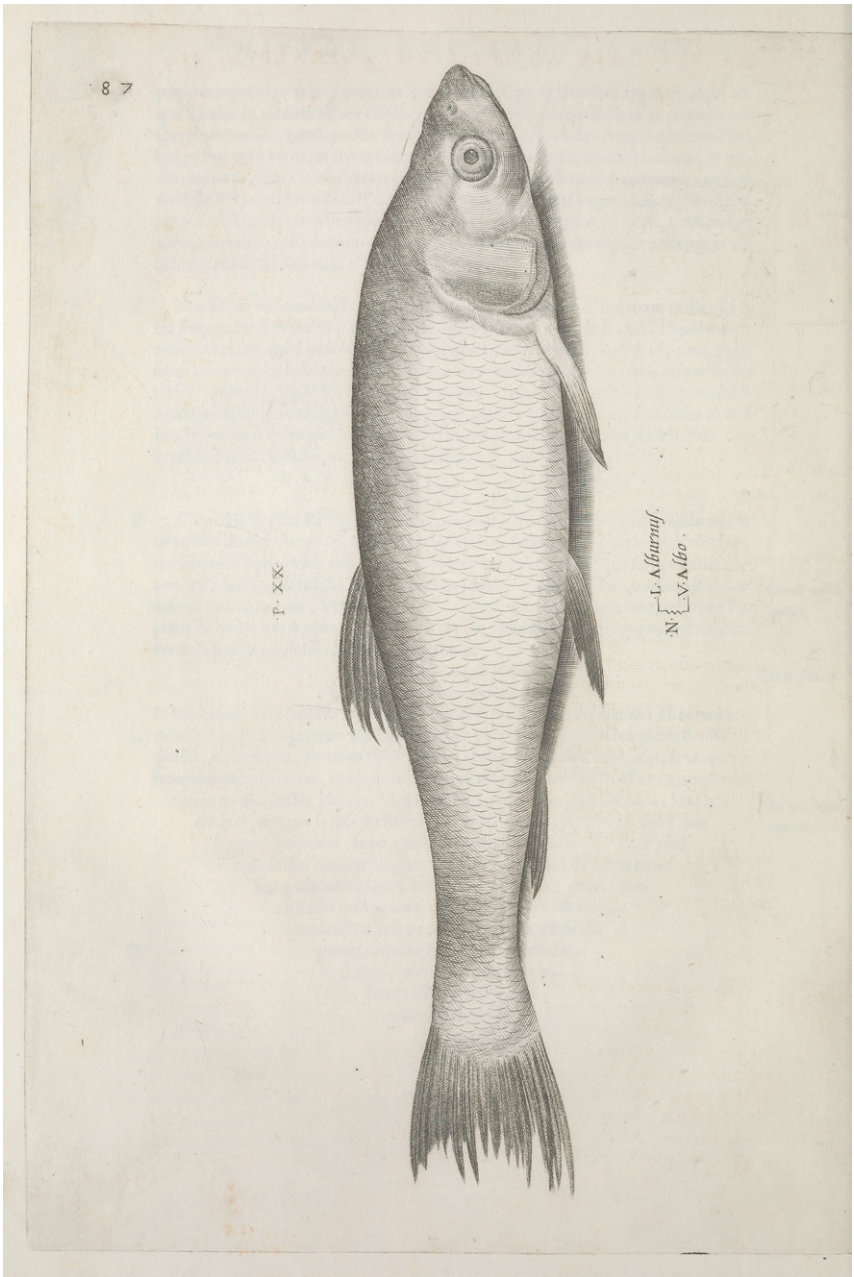
POETÆ Nereides esse finxerunt Nerei & Doridos filias, quarum pars nare videtur, inquit Ouidius,

Pars in mole sedens virides siccare capillos,
Pisce vehi quædam, facies non omnibus vna:
Non diuersa tamen, qualem decet esse sororum.

Id

Ilustracja 28.

Ryba-biskup, [w:] Guillaume Rondelet, *Libri de piscibus marinis*, Paris 1554, s.494.



Ilustracja 29.
Ukleja, [w:] Ippolito Salviani, ***Aquatilium animalium historiae***, Roma 1554, tabl. 87.

właśnie z przedstawień profilowych. Ichtiologia była przy tym stosunkowo najmniej kłopotliwą w ilustracji dziedziną zoologii. Wyłowione z wody ryby można było spokojnie obserwować. Nieruchome, płasko leżące okazy łatwo się rysowało. Z zasady przedstawiano je tylko z jednej strony, za to starano się odzwierciedlić możliwie wiele szczegółów. W przypadku innych grup zwierząt obserwacja była dużo trudniejsza. Czworonogi i ptaki albo rysowano w ruchu, albo posiłkowano się wypchanymi eksponatami, które zwykle ustawiano w wymyślnych pozach utrudniających obserwację. Zatem wybór najbardziej charakterystycznych cech oraz sumaryczne przedstawienie całej sylwetki wymagały od artystów umiejętności selekcji informacji wizualnych. Jednakże ani wśród rysowników, ani wśród posługujących się ilustracjami przyrodników nie było zgody, na czym właściwie ten dobór cech miałby polegać. Selekcji dokonywano zatem arbitralnie i dwa przedstawienia tego samego gatunku mogły się od siebie znacząco różnić.

3

Narodziny nowożytnej zoologii

Conrad Gessner i jego historia naturalna

Od lat trzydziestych XVI wieku działał przyrodnik, który jako pierwszy starał się zdefiniować, jakie kryteria powinna spełniać wiarygodna przyrodnicza informacja wizualna. Lekarz Conrad Gessner postawił przed sobą zadanie zebrania w jednym dziele wszystkich dostępnych informacji tekstowych i wizualnych o zwierzętach. Miał ambicję stworzenia nowej „Historii naturalnej", która dla XVI-wiecznych uczonych stałaby się kompendium na miarę dzieła Pliniusza. Opracowanie monumentalnej encyklopedii przyrodniczej tego rodzaju nie wymagało od niego prowadzenia rozległych badań zoologicznych, a raczej wielkiej erudycji, umiejętności weryfikacji informacji oraz obserwacji rzeczywistości. Były to zatem kompetencje filologa, a nie przyrodnika.

Gessner odebrał staranne wykształcenie medyczne m.in. na uniwersytetach w Paryżu i Montpellier[1]. Po studiach powrócił do rodzinnego Zurychu, gdzie w 1554 roku objął stanowisko lekarza miejskiego. Chociaż w 1557 roku został profesorem historii naturalnej na miejscowym uniwersytecie, przez całe życie musiał łączyć badania naukowe z praktyką medyczną. A zainteresowania miał szerokie. Oczywiście jako lekarz zajmował się ludzkim zdrowiem, prowadził własne obserwacje przyrody, miał nawet ogród botaniczny[2], jednak naj-

1 O młodych latach Gessnera, zob. U. B. Leu, *Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance*, Zürich 2016, s. 13–82.

2 D. Fretz, *Konrad Gessner als Gärtner*, Zürich 1948.

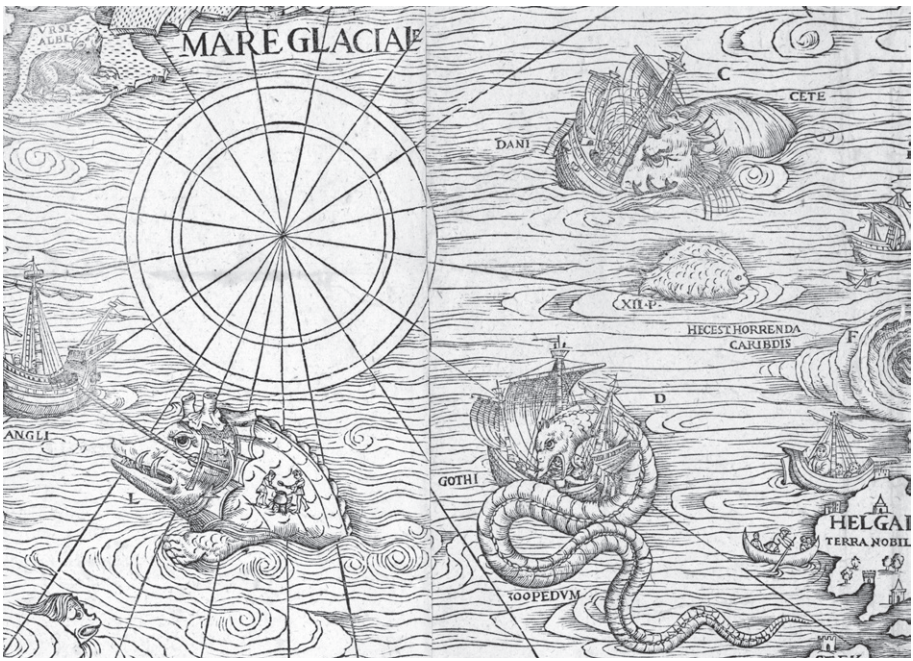
bardziej ciągnęło go do studiów filologiczno-medycznych. Chętnie wydawał edycje krytyczne i komentarze do dawniejszych traktatów medycznych oraz różnego rodzaju kompendia zbierające informacje z możliwie dużej ilości tekstów[3]. Już w 1541 roku wydał nieilustrowaną *Historię roślin*, w której zebrał informacje z greckich i rzymskich dzieł botanicznych, a rok później *Katalog roślin* — łacińsko-grecko-niemiecki słownik nazw roślin[4].

Gessner jednak wkrótce uznał, że taka forma encyklopedii przyrodniczej — nieilustrowana kompilacja niesprawdzonych informacji z dzieł antycznych — jest niewystarczająca dla współczesnych przyrodników i lekarzy. Dlatego jego badania zwierząt były zakrojone na dużo większą skalę. Zebrał wszelkie możliwe wzmianki o zwierzętach z rozlicznych, bardzo różnorodnych źródeł. Lektura bibliografii XVI-wiecznych druków (książek i druków ulotnych) sugeruje, że faktycznie niewiele dzieł było mu nieznanych.

Przeanalizował i porównał informacje z tekstów przyrodniczych i medycznych, ale też podróżniczych, historycznych, a nawet Biblii, mitologii i dzieł poetyckich. Sięgał do źródeł antycznych — z *Historią naturalną* Pliniusza na czele, ale nie bagatelizował też innych greckich i rzymskich autorów. Korzystał z dzieł średniowiecznych — różnych bestiariuszy, encyklopedii natury, a także arabskich traktatów przyrodniczych. Informacje z tych tekstów weryfikował i uzupełniał, opierając się na współczesnych kompendiach i traktatach zoologicznych, drukach ulotnych oraz obserwacjach własnych i swoich licznych korespondentów. Szczególnym zaufaniem darzył dzieła bardziej specjalistyczne, których autorzy zajmowali się tylko jednym obszarem bądź grupą zwierząt. Dlatego większość informacji ichtiologicznych Gessnera pochodzi z kompendiów Belona i Rondeleta (w mniejszym stopniu Salvianiego). Wiedzę o faunie skandynawskiej zaczerpnął przede wszystkim z korespondencji z Olausem Magnusem, mieszkającym od 1537 roku w Rzymie tytularnym biskupem Uppsali oraz z wydanej przez niego w 1539 rok *Mapy morskiej* [*Carta marina*] — bogato zdobionej przedstawieniami zwierząt, zabytków i tradycyjnych zajęć mapy Półwyspu Skandynawskiego [ilustr. 30]. Podobnie Rzeczpospolitą i Wielkie Księstwo Litewskie znał z popularnych wówczas współczesnych opisów powstałych *in situ* (przede wszystkim *Traktatu o dwóch Sarmacjach* [*Tractatus*

3 C. Gessner, *Bibliotheca Universalis, sive Catalogus omnium scriptorum locupletissimus, in tribus linguis*, Zürich 1545.

4 C. Gessner, *Historia plantarum et vires ex Dioscoride, Paulo Aegineta, Theophrasto…*, Basel 1541; *Catalogus plantarum latine, graece, germanice, & gallice*, Zürich 1542. Autorska *Historia plantarum* opracowywana w latach 1555–1565 została wydana dopiero w 1741 roku.



Ilustracja 30.

Morskie potwory, [w:] Olaus Magnus, *Carta marina*, Venezia 1539.

de duabus Sarmatiis] Macieja z Miechowa wydanego w Krakowie w 1517 roku) oraz z relacji dyplomatów i kupców podróżujących na wschodnie rubieże Europy (np. *Komentarzy do spraw moskiewskich* [*Rerum Moscoviticarum commentariorum*] austriackiego posła Sigmunda von Herberstein[5]).

Chociaż w latach czterdziestych XVI wieku dostępnych było już wiele relacji z podróży do Azji i Afryki, Gessner wykorzystał tylko nieliczne z nich. Odwoływał się zarówno do relacji starożytnych z *Dziejami* Herodota na czele, jak i do dzieł nowszych, chociażby Bernharda von Breydenbacha[6] i Belona. Wo-

5 Von Herberstein jechał przez terytoria Rzeczypospolitej i Ruś do Moskwy dwukrotnie, w latach 1517 i 1526. W trakcie tych podróży skrupulatnie notował nie tylko swoje spostrzeżenia o miejscowych zwyczajach, lecz także o lokalnej przyrodzie. Jego relacja została wydana po raz pierwszy w Bazylei w 1549 roku, natomiast Gessner korzystał z edycji z 1551 lub 1556 roku [*Rerum Moscoviticarum commentarii* wymienia katalog biblioteki Gessnera, por. U. B. Leu, R. Keller i S. Weidmann, *Conrad Gessner's Private Library*, Leiden, Boston 2008].

6 W jego *Peregrinatio in Terram Sanctam*, wydanej w Moguncji w 1486 roku, znalazł się całostronicowy drzeworyt Erharda Reuwicha z przedstawieniami siedmiu zwierząt, które Breydenbach widział w sułtańskiej menażerii w Konstantynopolu: żyrafy, wielbłąda, kóz egipskich, jednorożca, krokodyla,

lał jednak sięgać do informacji już sprawdzonych przez innych przyrodników. Na ogół zwierzęta azjatyckie i afrykańskie znane były w Europie od czasów starożytnych – niektóre z nich żyły nawet w królewskich menażeriach[7], zatem identyfikacja większości z nich nie budziła wątpliwości. Część z występujących w bestiariuszach stworzeń zgodnie uznano za zmyślone (np. pegazy czy centaury) i ich opisy zniknęły z dzieł przyrodniczych już w końcu XV wieku. Inne (jak jednorożce czy smoki) określono jako wymysł poetów. Chociaż to też były stworzenia fantastyczne, były one tak powszechne w świadomości Europejczyków, że Gessner postanowił uwzględnić ich opisy. Studia zoologiczne skomplikowało to, że jednym ze skutków portugalskich i hiszpańskich ekspedycji w XV i XVI wieku było pojawienie się nowych zwierząt egzotycznych[8]. Starano się utożsamić je z bestiami opisywanymi w antycznych traktatach. Tak poznano wygląd *camelopardalusa* (żyrafy), słonia, nosorożca (którego zresztą bez większych wątpliwości odróżniano od różnych gatunków jednorożca[9]). Pojawiły się też zwierzęta nowe, wcześniej nieopisywane, jak cudowronki (rajskie ptaki).

Prawdziwy problem sprawiły uczonym zwierzęta z Nowego Świata. W czasie, gdy Gessner zbierał materiały do *Historii zwierząt*, hiszpańska kolonizacja Ameryki trwała już pół wieku, jednak wydano stosunkowo niewiele opisów fauny nowych ziem[10]. Konkwistadorzy przede wszystkim opisywali bogactwa Ameryki, o przyrodzie wspominając mimochodem. Jeśli publikowano relacje przyrodnicze, to koncentrowano się raczej na florze, w tym na możliwościach hodowli amerykańskich roślin w Europie, ich wykorzystaniu w kuchni i medycynie. Systematycznie sprowadzano nasiona i sadzonki, które zasilały zasoby ogrodów botanicznych – wpierw królewskich, później uniwersyteckich,

salamandry i „leśnego człowieka" (zapewne jakiegoś przedstawiciela naczelnych), por. B. von Breydenbach, *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486, k. 224v; zob. też E. Ross, *Picturing Experience in the Early Printed Book. Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem*, University Park 2015.

7 G. Loisel, *Histoire des menageries de l'antiquite a nos jours*, Paris 1912, t. 2.

8 W 1487 roku we Florencji pojawiła się żyrafa [M. Belozerskaya, *The Medici Giraffe and Other Tales of Exotic Animals and Power*, New York 2006.], w 1514 roku w Lizbonie słoń indyjski [E. Bassani, *Raphael at the Tropics? A carved ivory oliphant in the Musée de l'Homme*, „Journal of the History of Collections", 1998, t. 10, nr 1, s. 1–8.], a rok później nosorożec sumatrzański [T. H. Clarke, *The Iconography of the Rhinoceros from Dürer to Stubbs*, „The Connoisseur", 1974, t. 184–185, s. 1–13, 113–122].

9 J. Czapla, *Jednorożec indyjski. Nowożytny mit naukowy i jego graficzna ilustracja Jana van der Straet*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie", 2012, t. 57, s. 399–412.

10 M. de Asúa i R. French, *A New World of Animals. Early Modern Europeans on the Creatures of Iberian America*, Aldershot 2005; A. Gerbi, *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernandez de Oviedo*, Pittsburgh 2010.

skąd kolejne rozsady i nasiona były rozpowszechniane wśród botaników. W porównaniu ze stosunkowo łatwo dostępną florą poznanie amerykańskiej fauny napotykało w XVI wieku na wiele przeszkód. Niewiele zwierząt przeżywało kilkumiesięczną podróż, techniki wypychania i konserwacji były jeszcze mocno niedoskonałe, toteż wiedzę o zwierzętach Nowego Świata czerpano przede wszystkim z ustnych i pisemnych relacji marynarzy i podróżników oraz z druków ulotnych przedstawiających te nieliczne stworzenia, które dotarły do Europy. Zdaniem Gessnera były to jednak informacje mało wiarygodne – opisywane zwierzęta były niepodobne do znanych ze Starego Świata. Dlatego bardzo ostrożnie włączał do swojego kompendium opisy amerykańskiej i pacyficznej fauny[11].

Gessner starał się korzystać ze wszystkich dostępnych źródeł. W jego rozumieniu oznaczało to nie tylko książki, lecz także druki ulotne. Stąd właśnie czerpał zwykle informacje o sensacyjnych zjawiskach przyrodniczych, np. egzotycznych zwierzętach, które niedawno sprowadzono do Europy, ale też o niecodziennych stworzeniach wyrzuconych z morza albo widzianych w lasach. Zanim ich opisy trafiły do książek, publikowano je właśnie w formie łączących tekst i ilustrację druków ulotnych. Oczywiście Gessner bardzo uważnie analizował takie informacje. Używał przy tym różnych kryteriów, które pozwalały mu ocenić prawdziwość informacji. Jednym z nich była jakość towarzyszącej opisowi ryciny. Nawet najbardziej nieprawdopodobna historia (na drukach ulotnych opisywano zarówno wieloryby i cudowronki, jak i syreny czy „dzikich ludzi”[12]) była uznawana za względnie wiarygodną, jeśli towarzyszyła jej ilustracja wykonana *ad vivum* przez świadka wydarzeń. Podobnie jak współczesne fotografie prasowe to właśnie ryciny miały dowodzić, że przekaz jest prawdziwy. Jednakże zwykle ukazywała się tylko jedna publikacja dotycząca danego wydarzenia. Następnie ją powielano w kolejnych miastach albo reprodukowano w kompendiach zoologicznych. Gessner starał się takie informacje weryfikować: poszukiwał druków ulotnych na ten sam temat lub pytał swoich korespondentów o opisywane zjawiska. Jeśli znalazł potwierdzenie tych wiadomości, cytował je bez zastrzeżeń. W innym przypadku albo

11 W tomie pierwszym znalazła się tylko *simivulpa*, która zwykle jest utożsamiana z oposem [C. Gessner, *De quadrupedibus viviparis…*, s. 981–982], w trzecim tomie są opisy i przedstawienia indyka i papug [*De avibus…*, s. 464–465, 611–614, 689–694], inne zwierzęta opisywane są zaś w dodatkach i *Icones* [np. kawia domowa i pancernik w *De quadrupedibus oviparis… Appendix*, s. 19–20; lama i marmozeta w *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum*, Zürich 1560, 2. wyd., s. 42–43, 96].

12 Pełną bibliografię nowożytnych druków ulotnych opracował zespół Ingrid Faust [*Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800*, Stuttgart 1998–2011].

rezygnował z przytaczania informacji, albo zastrzegał, że nie był w stanie jej sprawdzić.

W zebraniu i analizie wiadomości zoologicznych Gessnerowi pomagała rozległa siatka korespondentów[13]. Chociaż był protestantem, utrzymywał kontakty z uczonymi różnych wyznań. W każdej z części *Historii zwierząt* przedstawił nie tylko stosunkowo wyczerpujący wykaz dzieł, z których korzystał, lecz także spis uczonych, z którymi wymieniał listy. Wśród jego najsłynniejszych korespondentów należy wspomnieć o hebraiście i geografie z Bazylei Sebastianie Münsterze, norymberskim lekarzu Korneliuszu Sittardzie[14], medyku i autorze dzieł z zakresu historii naturalnej Girolamo Cardano, angielskim przyrodniku Williamie Turnerze[15], Guillaumie Rondelecie, Pierze Belonie i bolońskim badaczu natury Ulissesie Aldrovandim. Gessner utrzymywał kontakty w całej Europie. Wymieniał informacje także z mieszkańcami Europy Środkowej – mazowieckim szlachcicem i oszustem Florianem Rozwicz-Susligą, działającym w Krakowie lekarzem z Zurychu Antonem Schneebergerem czy czeskim humanistą Zygmuntem Gelenem. Jak widać, chociażby z powyższego zestawienia, większość korespondentów Gessnera to lekarze, przyrodnicy i filolodzy. Część informacji (a zapewne też najnowsze publikacje) przesyłali mu zaprzyjaźnieni drukarze: Hieronim Froben, Jan Oporinus i Vincenzo Valgrisi[16].

Wszystkie informacje zebrane z książek, druków ulotnych, listów i przekazów ustnych Gessner uporządkował i, w miarę możliwości, sprawdził. Na tej podstawie opracował swoją encyklopedię. Zgodnie z obowiązującą od starożytności klasyfikacją podzielił znane zwierzęta na sześć grup: zwierzęta czworonożne żyworodne (*De quadrupedibus viviparis*, wyd. 1551) i jajorodne

13 O sieci korespondentów Gessnera zob. np. C. Delisle, *Accessing Nature, Circulating Knowledge. Conrad Gesner's Correspondence Networks and his Medical and Naturalist Practices*, „History of Universities", 2008, t. 23, nr 2, s. 35–58; F. Egmond i S. Kusukawa, *Circulation of images and graphic practices in Renaissance natural history. The Example of Conrad Gessner*, „Gesnerus", 2016, t. 73, nr 1, s. 29–72. Źródła ilustracji Gessnera omawia przede wszystkim Sachiko Kusukawa [*The sources of Gessner's pictures for the Historia animalium*, „Annals of Science", 2010, t. 67, nr 3, s. 303–328] oraz Angela Fischel [*Collections, Images and form in Sixteenth-Century Natural History. The Case of Conrad Gessner*, „Intellectual History Review", 2010, t. 20, nr 1, s. 147–164].

14 L. B. Holthuis, *Original watercolours donated by Cornelius Sittardus to Conrad Gesner, and published by Gesner in his works on aquatic animals*, „Zoologische Mededelingen", 1996, t. 70, nr 11, s. 169–196.

15 A. Wheeler, P. S. Davis i E. Lazenby, *William Turner's (~1508–1568) Notes on Fishes in his Letter to Conrad Gessner*, „Archives of Natural History", 1986, t. 13, nr 3, s. 291–305.

16 Wszyscy oni są wymienieni w *De quadrupedibus viviparis…*, k. 11r–12r. Sieć korespondentów Gessnera omawia U. B. Leu, *Conrad Gessners Netzwerk*, [w:] *Facetten eines Universums. Conrad Gessner 1516–2016*, red. U. B. Leu i M. Ruoss, Zürich 2016, s. 61–74.

(*De quadrupedibus oviparis*, wyd. 1554), ptaki i zwierzęta latające (*De avium natura*, wyd. 1555), stworzenia wodne (*De piscibus*, wyd. 1558), węże i smoki (*De serpentium et draconum*, wyd. pośmiertne z notatek Gessnera, 1587) oraz owady (*Insectorum… theatrum* opracowane na podstawie materiałów Gessnera, wyd. 1634). W obrębie każdej grupy zwierzęta zostały uporządkowane alfabetycznie. W poszczególnych hasłach (każde jest poświęcone jednemu gatunkowi) informacje zostały zgrupowane w ośmiu podrozdziałach oznaczonych literami. Obejmują one kwestie: etymologii, wariantów i wersji językowych nazw zwierząt (A), ich wyglądu (B), fizjologii (C), zachowania (D), możliwości wykorzystania przez człowieka (E, F, G) oraz znaczeń symbolicznych (H)[17].

Gessner postawił przed sobą zadanie zebrania możliwie kompletnych wiadomości o wszystkich gatunkach zwierząt. Rozumiał przez to zarówno informacje tekstowe, jak i wizualne. Dlatego zgromadził nie tylko pokaźną bibliotekę[18], lecz także kolekcję rysunków i rycin. Zbiory do swojego papierowego muzeum — podobnie jak do dopełniającego je, dużo skromniejszego, rzeczywistego muzeum — zdobywał przede wszystkim dzięki swoim rozległym kontaktom naukowym. Korespondenci Gessnera nierzadko dołączali do listów ilustracje, powszechnie traktowane jako dodatkowy nośnik informacji, których nie można było zawrzeć w opisie. Przede wszystkim były to rysunki (dzieła autorskie nadawców lub realizacje zawodowych ilustratorów), a także luźne drzeworyty czy druki ulotne.

Papierowe muzeum Gessnera jest obecnie rozproszone po kilku bibliotekach europejskich[19], toteż nie można definitywnie powiedzieć, jak przechowywał swoje ilustracje. Trudno jednak sądzić, że jego rozwiązania różniły się znacznie od metod innych przyrodników aktywnych około połowy XVI wieku. Mimo że Gessner postulował, żeby obserwować żywe zwierzęta i zakonserwowane eksponaty, sam wiele korzystał z opublikowanych już ilustracji. Przedstawienia z książek i druków ulotnych były nierozerwalnie związane z tekstem. Dlatego

17 C. Gessner, *De quadrupedibus viviparis…*

18 Zob. U. B. Leu, R. Keller i S. Weidmann, *Conrad Gessner's Private…*

19 Albumy zoologiczne są w bibliotece Uniwersytetu w Amsterdamie [*Gessner-Platter-albums*. Ms III C 22–23] i bibliotece Uniwersytetu w Bazylei [*Abbildungen von Vögeln*, Ms K I 1, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-12849), pojedyncze rysunki zoologiczne są w Zentralbibliothek w Zurychu [Ehem.Varia Tiere I, 10], a albumy botaniczne są w bibliotece uniwersytetów w Erlangen [Sammlung Trew, H62, Ms 2386, t. 1–2] i w Tartu [C. Gessner, *Icones stirpium. Collectio Plantarum delineatorum et pictorum*. Mscr 55, online: http://hdl.handle.net/10062/31974; *Collectio Plantarum nonnullorumque animalium delineatorum et pictorum*. Mscr 57, online: http://hdl.handle.net/10062/32007]. Por. F. Egmond, *Conrad Gessners „Thierbuch". Die Originalzeichnungen*, Darmstadt 2018, tamże bibliografia.

zazwyczaj były przechowywane w bibliotekach, oprawione razem z opisem, który określał źródło danego drzeworytu. Było to szczególnie istotne w przypadku druków ulotnych, gdzie tekst dokładnie streszczał okoliczności, w jakich widziano dane zwierzę.

Metodologia Gessnera skłaniała go jednak przede wszystkim do zbierania rysunków. Ilustracje zoologiczne Gessnera trafiły po jego śmierci do muzeum bazylejskiego lekarza i kolekcjonera naturaliów Felixa Plattera[20]. Platter połączył je ze swoimi zbiorami. Zrobił to na tyle wprawnie, że trudno jednoznacznie stwierdzić, które szkice należały pierwotnie do Gessnera. Można jednak w tych zbiorach rozpoznać ilustracje, które zostały zreprodukowane w *Historii zwierząt*, a zatem najprawdopodobniej pochodzą z kolekcji Gessnera. Pojedyncze rysunki, datowane na lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte XVI wieku definitywnie należały zaś do Plattera.

Rysunki Gessnera najprawdopodobniej były przechowywane na luźnych kartach[21]. Mniejsze szkice czy ryciny naklejano na czyste karty [ilustr. 31]. Większe trzymano osobno. Zgromadzone ilustracje były dokładnie opisywane nazwą łacińską. W części przypadków zapewne odnotowywał też źródło przedstawienia. Wiele z tych zapisów zostało później powtórzonych w *Historii zwierząt*. Określenie, skąd pochodzi i w jakich okolicznościach powstała dana ilustracja, było w XVI wieku niezwykle ważne. Nadawca gwarantował swoim nazwiskiem prawdziwość ilustracji. Rzeczywisty jej autor był przy tym mniej istotny. Często był tylko szeregowym pracownikiem oficyny publikującej druk ulotny lub młodym czeladnikiem. Gessner sporadycznie tylko notował nazwiska rysowników[22]. To przede wszystkim artyści zuryscy, którzy wykonywali szkice zgodnie z jego wskazaniami. Wydaje się, że większość z nich regularnie współpracowała z wydawcą i drukarzem Gessnera, Christophem Froschauerem Starszym. Hans Asper, jego uczeń Jakob Klauser oraz Josias Muller St., a także jego syn (i imiennik) są znani głównie z działalności sztycharskiej, ale można domniemywać, że przygotowywali także rysunki przyrodnicze oraz

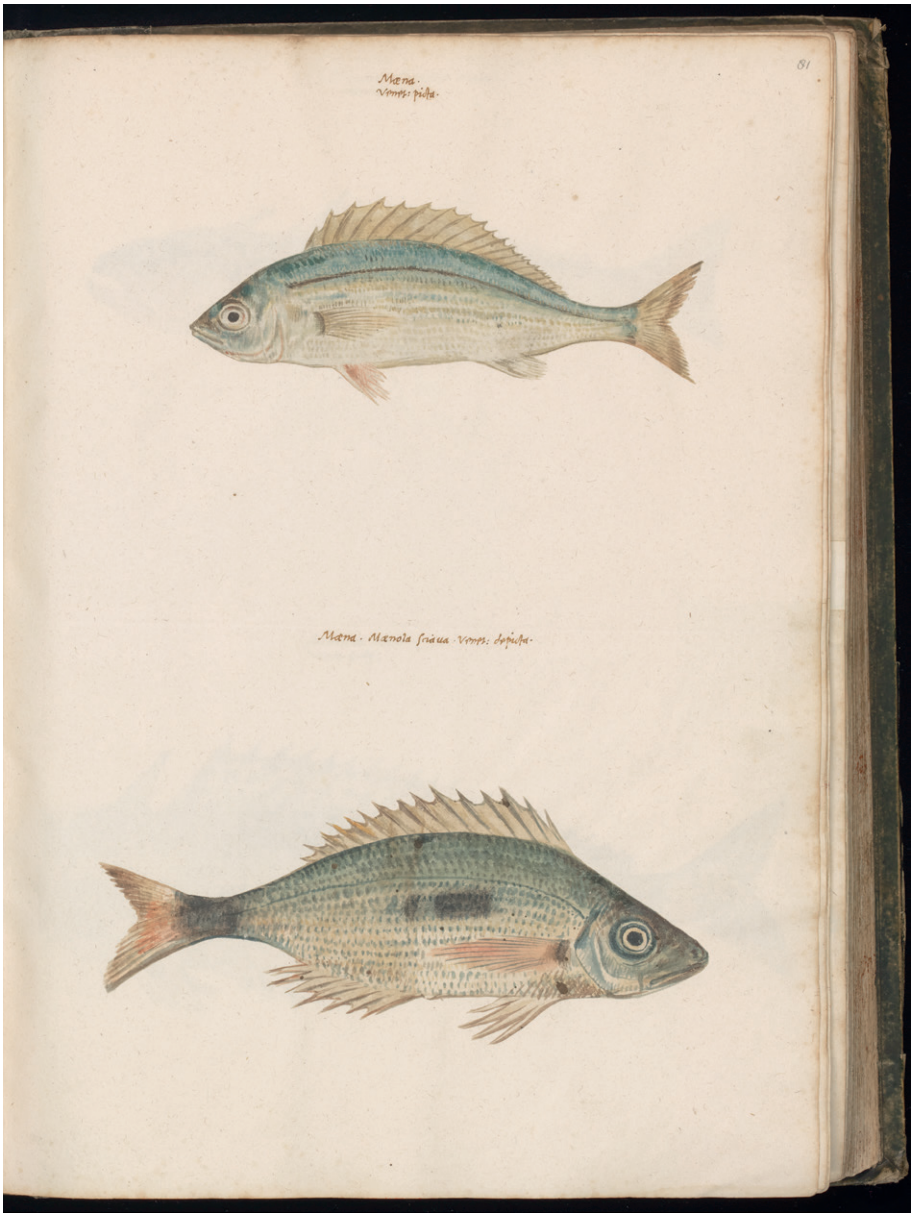
20 Nie są znane okoliczności ani nawet data tego zakupu, por. F. Egmond, *Conrad Gessners „Thierbuch"…*, s. 18. Możliwe, że trafiły do Plattera poprzez Caspara Wolffa, który w początku lat osiemdziesiątych XVI wieku sprzedał Joachimowi Camerariusowi notatki i albumy botaniczne.

21 Pewne pojęcie o tym, jak wyglądały ilustracje zoologiczne Gessnera dają jego albumy przedstawień botanicznych, które omawia U. B. Leu, *The Rediscovered Third Volume of Conrad Gessner's „Historia plantarum"*, [w:] *For the Sake of Learning. Essays in Honor of Anthony Grafton*, red. A. Blair i A.-S. Goening, Leiden, Boston 2016, s. 415–422.

22 Wymienia ich m.in. *Database of Scientific Illustrators* prowadzona przez Uniwersytet w Stuttgarcie: *Database of Scientific Illustrators*, 2011, https://dsi.hi.uni-stuttgart.de/.

Ilustracja 31.

Owce, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 23, k. 36.



Ilustracja 32.

Moena, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 22, k. 81.

adaptowali kolorowe przedstawienia tak, by można je było wyciąć na klockach. Spośród nich Asper niewątpliwie był uznany za portrecistę i twórcę martwych natur, które zdobiły także przedstawienia ptaków[23].

Część ilustracji ornitologicznych powstała w Strasburgu. Działali tam m.in. David Kandel, Franz Oberreiter i Lucas Schan. Prace tego ostatniego musiały szczególnie przypaść Gessnerowi do gustu, ponieważ Schan – jako jedyny artysta – został wymieniony w spisie korespondentów Gessnera[24].

Gessner do swoich zbiorów włączał nie tylko rysunki wykonane na zamówienie, lecz także szkice, które przysyłali mu liczni korespondenci. W portowej Wenecji w latach czterdziestych XVI wieku prowadzono już handel naturaliami. Szczególnym zainteresowaniem cieszyły się osobniki wyłowione z morza – ryby [ilustr. 32], a także głowonogi i skorupiaki. Aptekarze, ale zawodowi sprzedawcy okazów przyrodniczych także, kolekcjonowali i obracali zasuszonymi okazami oraz przedstawieniami i opisami zwierząt. Zarówno w Wenecji, jak i w Weronie stopniowo zaczęli pojawiać się malarze specjalizujący się w ilustracji zoologicznej. Usiłowali znaleźć przy tym równowagę między dwiema tradycjami: nowoczesnymi, realistycznymi przedstawieniami zwierząt, które rysowali w szkicownikach a bardziej konwencjonalnymi miniaturami z bestiariuszy. Z tych doświadczeń zaczęły powoli wyłaniać się nowe konwencje. Malarze – najczęściej wykształceni jako iluminatorzy – obserwowali żywe (czy też, w przypadku ryb, niedawno schwytane i zmarłe) zwierzęta. Zarazem jednak przedstawiali je podobnie jak w bestiariuszach – nieruchomo, z profilu i niekiedy na tle wody. Takie właśnie, niestety anonimowe, ilustracje ichtiologiczne zostały przez Gessnera nabyte w czasie pobytu w Wenecji[25].

Zarówno rysunki, jak i ryciny z kolekcji Gessnera zostały wykorzystane do ilustracji jego kompendium, po czym wróciły do niego. Po śmierci Gessnera zapewne krążyły między różnymi przyrodnikami, aż wreszcie trafiły, najprawdopodobniej w latach osiemdziesiątych XVI wieku, do Plattera. Ten wyciął

23 O pracujących dla Gessnera malarzach zuryskich zob. przede wszystkim P. Leemann-van Elck, *Der Buchschmuck in Conrad Gessners naturgeschichtlichen Werken*, „Der Schweizer Sammler und Familienforscher", 1934, t. 8, s. 212–218.

24 „Lucas Schan pictor Argentoratensis aves plurimas ad vivum nobis expressit, et quarundam historias quoque addidit, uit picturae simul et aucupii peritus", C. Gessner, *De quadrupedibus viviparis…*, k. 12v. O działalności Schana dla Gessnera zob. P. Leemann-van Elck, *Der Buchschmuck…*, s. 213–214.

25 H. Wellisch, *Conrad Gessner. A Bio-Bibliography*, „Journal of the Society for the Bibliography of Natural History", 1975, t. 7, nr 2, s. 159; o weneckich ilustracjach Gessnera zob. np. F. Egmond i S. Kusukawa, *Circulation of images…*

wszystkie rysunki (większość po konturze i tylko kilka z tłem[26]) oraz nakleił na nowe karty. Następnie uzupełnił je o potraktowane w ten sam sposób szkice. Gessner miał zapewne luźne ilustracje, natomiast Platter, który włączył je do swojego muzeum, ułożył je na nowo, w porządku zgodnym z obowiązującą wówczas klasyfikacją. Dlatego pomieszał ilustracje Gessnera i swoje tak, by na jednej stronie, czy też sąsiednich stronach, znalazły się przedstawienia spokrewnionych gatunków. Rysunki zostały przez niego podpisane łacińskimi, a niekiedy też niemieckimi nazwami. Ponadto Platter przy niektórych dodał opisy okoliczności powstania lub uzyskania tych przedstawień. Następnie ilustracje zostały oprawione.

Obecnie albumy z ilustracjami zoologicznymi Plattera znajdują się w Bazylei (album ornitologiczny)[27] i Amsterdamie (zwierzęta wodne i lądowe)[28]. W tych trzech woluminach znajduje się ponad tysiąc rysunków, z czego tylko około jedną czwartą można bezdyskusyjnie wiązać z Gessnerem[29]. Platter gromadził swoją kolekcję już od czasu studiów w latach pięćdziesiątych XVI wieku. W jego albumach znalazły się zatem ilustracje powstałe w przeciągu ponad 60 lat (od lat czterdziestych do końca XVI wieku), które jednak stanowią dość jednorodny zbiór.

Bazylejski album ilustracji ornitologicznych został zidentyfikowany jako spuścizna po Gessnerze stosunkowo wcześnie[30]. To zaledwie niewielki wycinek tego, co było w zbiorach Plattera. XVI-wieczne rysunki zostały w XVIII wieku ponownie wycięte i – razem z komentarzami Plattera – przeklejone na nowe karty[31]. Na 78 kartach znajduje się tylko 35 ilustracji, z czego 18 ma swoje odpowiedniki w *Historii zwierząt* [ilustr. 33–34]. Prawie wszystkie przedstawienia są opisane ręką Plattera, a jeden z kuratorów uzupełnił je dodatkowo o identyfikację ptaków z drzeworytami. Są to przedstawienia konkretnych, w większości żywych, osobników. Niektóre okazy zostały przedstawione sztywno i nieruchomo, ale w kilku przypadkach ich pozy są nieco bardziej

26 Np. kozła, owcę oraz małpy amerykańskie.

27 *Abbildungen von Vögeln*. Bazylea, biblioteka uniwersytecka, K I 1.

28 *Gessner-Platter-albums*. Amsterdam, biblioteka uniwersyteckaA, Ms III C 22–23, por. F. Egmond, *Animal Drawings for Gessner's Historia Animalium Rediscovered in Amsterdam*, [w:] *Facetten eines Universums…*, s. 156–157; tejże, *Conrad Gessners „Thierbuch"…*

29 Zidentyfikowała je Florike Egmond [*Conrad Gessners „Thierbuch"…* – o metodologii zob. s. 19–21].

30 P. Merian, *Nachrichten über Felix Platters Naturaliensammlung*, „Bericht über die Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel", 1840, t. 4, s. 101–102.

31 F. Egmond, *A collection within a collection. Rediscovered animal drawings from the collections of Conrad Gessner and Felix Platter*, „Journal of the History of Collections", 2012, t. 25, nr 2, s. 6.

Ilustracja 33.

Ptak z rodziny jastrzębiowatych, [w:] ***Abbildungen von Vögeln***, Zürich, około 1545–1555, Universitätsbibliothek Basel, K I 1, k. 28r.

De Ardea. A. Lib. III. 201

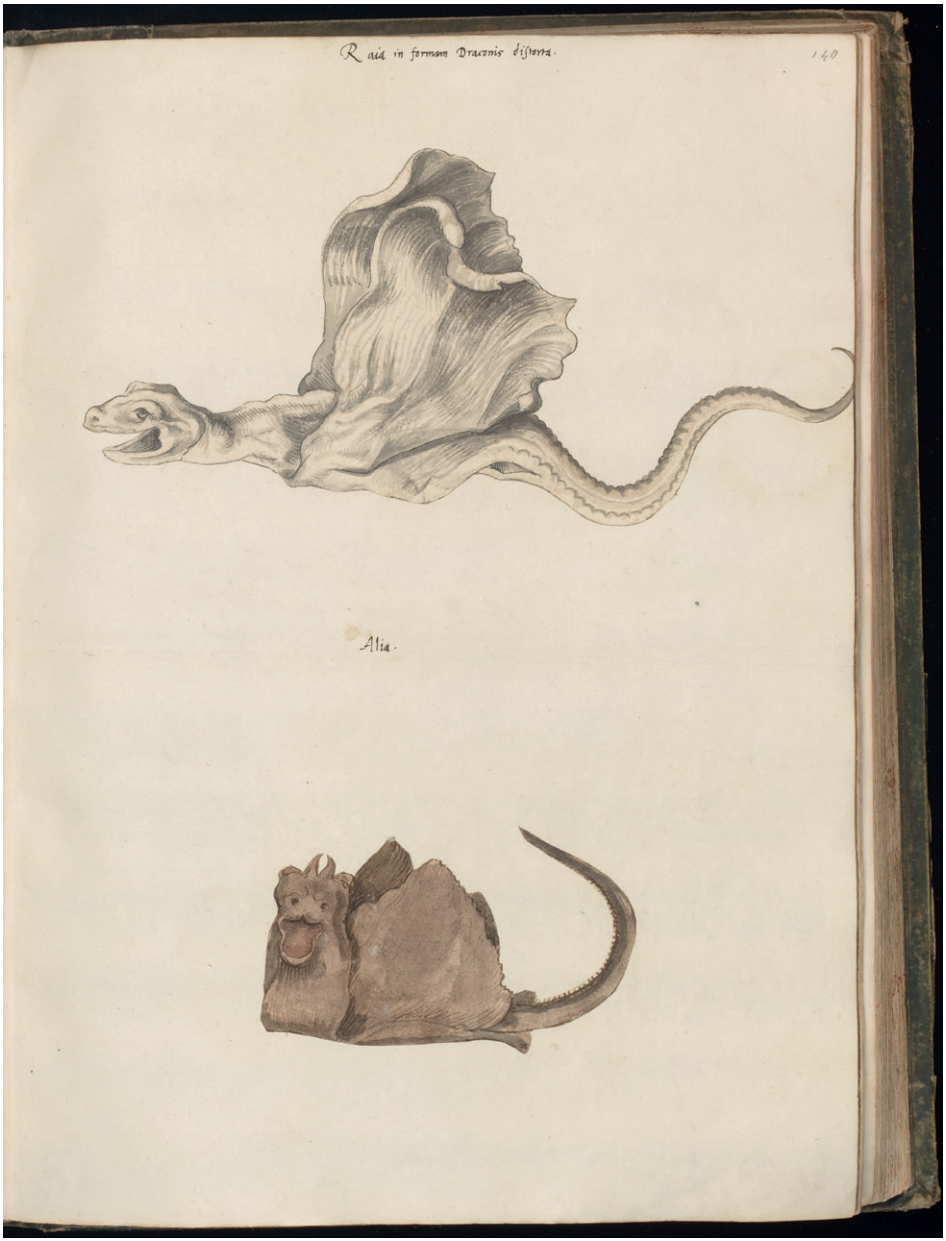
HISTORIA DE ARDEA IN GENERE VBI CVM cæteris ardearum generibus, tum pellæ imprimis siue cinereæ uulgò dictæ pleraque conueniunt.

A.

ARDEA diuersorum generum est. apud nos quidem pellam siue cineream, simpliciter ardeam uocamus, & Aristoteles pugnam aduersus aquilam aliàs ardeæ simpliciter tribuit, aliàs pellæ cognomento. Idem de historia animalium 8. 3. leucerodion erodio minorẽ esse tradit, per erodium proculdubio pellon non asterian intelligens, quæ tantum tria genera ab eo numerantur. Saxones tamen ardeam simpliciter sua lingua nominantes, de alba intelligunt. Ardeola quanquam diminutiuũ est, pro ardea tamẽ simpliciter à Plinio & aliis accipitur. שלך, Schalac, Deuter. 14. & Leuitici 11. nomen auis impuræ, quam Iudæi interpretantur Reiger, id est ardeam, Munsterus: aliqui mergulum: Vide supra in Mergo post anates statim. Ibidem leges de uoce קאת, kaath, uel kaas, quam alij ardeam, alij mergulum, alij aliter interpretantur. Huic finitima uidetur uox כוס, kos, quam exponunt herodium, falconem, nycticoracem, &c. uide infra in Bubone. sed herodium an pro ardea accipiant, ut Græci faciunt, an pro genere aquilæ, ut rectiores quidam indocti, dubitari potest. Ardea schalach Hebræis à proiiciendo, quòd se ad capiendum pisces in mare proiiciat. nam & Hebræi pisces eam è mari prædari scribunt. Chaldæus schalenuna uertit, uoce composita à schalal, quod est prædari, & nuna quod piscem significat, à præda piscium. Aben Ezra aliam adfert causam, nempe quòd abiiciat pullos suos, P. Fagius. אנפה, Anapha, Dauid Kimhi auem dicit, quam magistri uocant חיה רעזית, daiah ragasiith, id est uulturem ferocissimum &

Ilustracja 34.

Ptak z rodziny jastrzębiowatych, [w:] Conrad Gessner, *Historia animalium de avibus*, Zurich 1555, s. 201.



Ilustracja 35.

Smoki wykonane z płaszczek, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 22, k. 140..

Ilustracja 36.

Ośmiornica i muszla łodzika, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 22, k. 194.

skomplikowane — ptaki unoszą nogi albo gwałtownie pochylają głowy. Pojedyncze zwierzęta, jak chociażby cudowronkę, ewidentnie narysowano w trakcie obserwacji wypchanych eksponatów.

Zidentyfikowane przez Florike Egmond dopiero w początku drugiej dekady XXI wieku[32] dwa albumy amsterdamskie także mają inną postać niż ta, którą nadał im Platter. W jego zbiorach ilustracje przyrodnicze były w ośmiu tomach, z czego dwa poświęcone były człowiekowi, jeden zwierzętom czworonożnym, jeden ptakom, dwa rybom morskim i słodkowodnym, jeden innym stworzeniom wodnym i jeden owadom[33]. Obecnie niewielki ułamek albumu ornitologicznego stanowi jeden album, natomiast pozostałe ilustracje zoologiczne znajdują się w dwóch woluminach. Pierwszy tom poświęcony jest zwierzętom wodnym. Zgodnie z XVI-wieczną klasyfikacją to nie tylko ryby, lecz także nieliczne morskie ssaki (zarówno walenie, jak i płetwonogie), morskie potwory (w tym „smoki" już wówczas opisywane jako falsyfikaty zoologiczne [ilustr. 35]), różne morskie bezkręgowce oraz muszle [ilustr. 36]. W drugim albumie przede wszystkim znalazły się przedstawienia kręgowców lądowych, ale także owadów, pajęczaków i niektórych mięczaków. Podobnie jak ilustracje ornitologiczne, w tych dwóch albumach również większość zwierząt przedstawiono *ad vivum*. Wiele z nich, nawet zwierzęta nieeuropejskie, zostały ukazane stosunkowo wiernie i realistycznie, a autorzy tych rysunków niewątpliwie mieli okazję uważnie przyjrzeć się żywym stworzeniom bądź zakonserwowanym eksponatom. Wyniki swoich obserwacji odzwierciedlali w różny sposób. Niektóre zwierzęta są przedstawione zgodnie z tradycją bestiariuszy — nieruchomo i z profilu na możliwie neutralnym tle. Inne także są wyabstrahowane z otoczenia, jednak ukazane są w bardziej urozmaiconych pozach — leżące, stojące tyłem itp. [ilustr. 37]. Prócz tego w albumach znalazły się przedstawienia konkretnych zwierząt noszących obroże [ilustr. 38] czy też są to ewidentnie wypchane eksponaty [ilustr. 39]. Wszystkie jednak, nawet nieliczne przedstawienia fantastycznych zwierząt, które zostały skopiowane z rycin, mają pozory realizmu [ilustr. 40]. Część tych ilustracji wycięto z fragmentem tła, przy innych zwierzętach narysowano — już na kartach Plattera — zarys gruntu. Także zamieszczone na końcu jednego z albumów ilustracje entomologiczne są, mimo

32 F. Egmond, *Collection within…*

33 Ich pierwotna zawartość szczegółowo opisana jest w katalogi kolekcji Plattera sporządzonym około 1595 roku przez jego brata, Thomasa, zob. T. Platter, *Katalog von Felix Platters Sammlungen*, 1595, oprac. W. His, Bazylea, J I 5, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-13866, k. 52v–67r.

że powstały bez użycia mikroskopu, niezwykle dokładne [ilustr. 41]. Notatki entomologiczne Gessnera pozostawały wówczas w gestii Joachima Camerariusa i zapewne do Norymbergi trafiły także przedstawienia owadów. Dlatego ilustracje w amsterdamskich albumach to najprawdopodobniej przedstawienia późniejsze, z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XVI wieku, należące do zbiorów Plattera[34].

Młodszy od Gessnera o 20 lat Felix Platter zainteresował się badaniami przyrodniczymi już w czasie swojego pobytu w Montpellier, gdzie studiował pod kierunkiem Guillaume'a Rondeleta[35]. Rondelet postulował prowadzenie empirycznych badań zwierząt. Wyspecjalizował się w rybach, przeprowadzał ich sekcje zwłok, ale też zbierał zasuszone okazy oraz ilustracje ichtiologiczne[36]. Platter ukończył studia w 1556 roku. Rok później obronił w Bazylei doktorat i objął stanowisko miejskiego lekarza. Mimo dużego zainteresowania historią naturalną sam raczej nie prowadził badań przyrodniczych. Z dużym zaangażowaniem organizował zaś prywatne muzeum historii naturalnej[37]. Jednakże wydaje się, że nie kupował bezpośrednio od handlarzy naturaliów ani nie zamawiał własnych rysunków, tylko zdobywał najcenniejsze eksponaty z innych kolekcji. W jego zbiorach znajdowały się np. rysunki Hansa Weiditza, które stanowiły podstawę ilustracji do *Herbarium vivae icones* Ottona Brunfelsa[38]. Platter prowadził też ożywioną korespondencję, dzięki której zarówno zdobywał nowe ilustracje i eksponaty, jak i upowszechniał informacje o swojej kolekcji. Znane są jego listy wymieniane z zuryskim uczniem Gessnera Casparem Wolffem[39], Joachimem Camerariusem, notabene przyjacielem i Ges-

34 W albumie HS III C 23 nie ma przedstawień entomologicznych oznaczonych jako należące do Gessnera. Sześć kart (k. 120–125) zawiera przedstawienia motyli, niewycięte, ale narysowane bezpośrednio na karcie bazylejskiego papieru. Ponadto jeden z rysunków datowany jest na 1589 rok, a opis innego odwołuje się do publikacji z 1614 roku.

35 *Matricule de l'Université de médecine de Montpellier (1503–1599)*, red. M. Gouron, Genève 1957, s. 126, poz. 1969. Wspomnienia Plattera z jego pobytu w Montpellier zostały wydane z rękopisu, zob. F. Platter i T. Platter, *Félix et Thomas Platter à Montpellier (1552–1559 — 1595–1599)*, Montpellier 1892.

36 G. Lewis, *Clusius in Montpellier, 1551–1554. A Humanist Education Completed?*, [w:] *Carolus Clusius. Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist*, red. F. Egmond, P. Hoftijzer i R. Visser, Amsterdam 2007, s. 75.

37 Znane przede wszystkim dzięki opracowanemu około 1595 roku inwentarzowi, zob. T. Platter, *Katalog*... Szczegółowo omawia je E. Landolt, *Materialen zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund*, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde", 1972, t. 72, s. 245–306.

38 H. Weiditz, *Pflanzen aus dem Platter'schen Muzeum*. Bazylea, K IV 1, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-13847; zob. W. Rytz, *Pflanzenaquarelle des Hans Weiditz aus dem Jahre 1529. Die Originale zu den Holzschnitten im Brunfels'schen Kräuterbuch*, Bern 1936.

39 Bazylea, biblioteka uniwersytecka, Frey-Gryn Mscr I 11:Bl.131–136.

Ilustracja 37.

Leżący lampart, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 23, k. 10.

Ilustracja 38.

Lama, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 23, k. 38.

Ilustracja 39.

Wiewiórka, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 23, k. 50.

Ilustracja 40.

Ryba-mnich, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 22, k. 137.

Ilustracja 41.

Chrząszcze, [w:] Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 23, k. 127.

snera, i Plattera[40], a także z niderlandzkim botanikiem, Carolusem Clusiusem, którego poznał najprawdopodobniej w Montpellier[41]. Co więcej, jego muzeum było miejscem wymiany informacji przyrodniczej, odwiedzanym przez licznych gości. Jeszcze po śmierci Felixa, przynajmniej do 1664 roku, w miejskim domu Platterów można było obejrzeć zarówno eksponaty, jak i kolekcję bezcennych ilustracji botanicznych, mineralogicznych i zoologicznych, które pieczołowicie gromadził[42].

Główną zasługą Plattera było zabezpieczenie materiałów Gessnera dla przyszłych pokoleń. To Gessner był jednym z pierwszych przyrodników, którzy zgromadzili i na dużą skalę korzystali ze zbiorów przedstawień zwierząt. Niewątpliwie doceniał on ilustracje jako źródło wiedzy zoologicznej[43]. W jego rozumieniu rysunki zoologiczne zaliczały się do *verae iconum*, czyli „prawdziwych przedstawień", które zostały wykonane *ad vivum*. Zakładał zatem, że ilustracje, których wykonanie sam nadzorował albo które zostały mu przysłane przez zaufanych przyjaciół, były wiarygodnymi obrazami realistycznie

40 Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Sammlung Trew H62/TREWBR PLATER_FELIX[1–9].

41 Listy Plattera do Clusiusa znajdują się w bibliotece Uniwersytetu w Lejdzie, w wersji zeskanowanej i transkrybowanej dostępne są w bazie *Clusius Correspondence. A Digital Edition-in-progress*, red. E. van Gelder, 2015, https://clusiuscorrespondence.huygens.knaw.nl, poz. 1390–1392.

42 E. Landolt, *Materialen zu Felix…*, s. 256.

43 „De picturis animalium in hoc Opere: Romani imperii principes olim adhuc maximae orbis terrarium partis domini, multa peregrina subindex animalia populo spectanda offerebant, ut ita illius animos sibi devincirent. Atqui illa non nisi brevi tempore, quo scilicet durabant spectacular, inspici et considerari poterant. Nostrae vero icones, quas omnes ad vivum fieri aut ipse curavi, aut ab amicis fide dignis ita factas accepi, (nisi aliter admonuerim, quod rarum est,) quovis tempote & perpetuo periculum ex crudelitate ipsorum aut vi veneni, quis comminus inspicere sustineat; ut saevos leones, ursos immanes, crudelissimas tigres, rabidas pantheras, infestissimos crocodilos, & in mari canes, siluros, lamias, cete: Denique venenata viperarum, aspidum, chelydrorum, et alia serpentium ferarumque genera, quae vel solo aspectu, cornibus, rictu, dentibus, unguibus, calcibus, aut aliter vulnera & mortes minitantia, protinus homini se inimica declarant. Atqui eadem picta non modo sine terrore, verum & iucunde spectamus: & tanto maiori quam innoxias animantes voluptate, quanto minus viva accurate & de proximo inspicere sustinemus: Cuius rei causam Aristoteles etiam in problematis inquirit. Optassem equidem cum suis coloribus excudi potuisse effigies: quod quoniam fieri non potuit, typographus pro iis qui sumptum facere aliquanto maiorem non recusabunt, exemplaria aliquot pictoris manu coloribus illustranda ad archetypum nostrum curavit. Minora animalia, inter aves, pisces, & insecta praecipue, ea qua vivunt magnitudine plerunque expressa sunt, si libri vel chartae spatium admittebat. Maiora vero necessario imminuta sunt: quod si non satis certa proportione inter ea servata ubique facta est imminutio illa, excusare me poterit, partim pictorum diversitas quibus usi sumus, idque diversis temporibus & locis partim occupations plurimae, quae me tum libro conscribendo tum alias intricabant, ut picturis operam dare satis non possem, eamque curam fere in typographos reiicerem. Sed de magnitudine, & magnitudinum inter se proportione non admodum refert, dum caetera bene haberant, in quo quidem curando pro mea parte diligentiae nihil intermisi". C. Gessner, *De quadrupedibus viviparis…*, k. 12v.

oddającymi wygląd zwierząt. Mimo że (podobnie zresztą jak inni przyrodnicy połowy XVI wieku) Gessner postulował stosowanie metod empirycznych, uważał studiowanie ilustracji za lepszą metodę niż badanie żywych stworzeń. Jego zdaniem to ilustracja pozwalała na dokładną obserwację całego okazu, a nie tylko zakonserwowanego fragmentu albo zarysu, który mignął między drzewami. W XVI wieku gwałtownie zmieniał się obraz świata, do Europy nieustannie docierały informacje o nowych zwierzętach. Niemożliwe było poznanie ich wszystkich przez jednego przyrodnika, toteż konieczne było zaufanie innym uczonym. Za pośrednictwem rycin czy rysunków łatwo można było poznać zwierzęta niedostępne w Europie (choć już w tym miejscu muszę zaznaczyć, że Gessner analizował te przedstawienia bardzo uważnie). Ilustracje zapewniały też bezpieczeństwo badaczowi, który nie narażał się na kontakt z jadowitym czy agresywnym drapieżnikiem.

Zarazem jednak Gessner sygnalizował też problemy, które sprawiało korzystanie z ilustracji. Zwracał przede wszystkim uwagę, że dostępne rysunki i ryciny pochodziły z różnych źródeł i były różnej jakości. Dlatego nie wszystkie ilustracje obdarzał takim samym zaufaniem. Własne bądź wykonane pod jego nadzorem rysunki z natury były oczywiście najbardziej rzetelne. Wiarygodne były też szkice z obserwacji żywych zwierząt, które przesyłali mu zaprzyjaźnieni korespondenci, często dodatkowo opatrujący je opisem. Ilustracje druków ulotnych (publikacji o charakterze *de facto* informacyjnym) też można było traktować jako godne zaufania. Powszechnie zakładano, że dotyczą one rzeczywistych wydarzeń, których ilustrator był świadkiem. Rysunki ukazujące zakonserwowane eksponaty i preparaty musiały być studiowane już z większą ostrożnością, bo nie były to przedstawienia żywych zwierząt. Należało też uważać na kopie rysunków, ponieważ były one tylko pośrednio wzorowane na żywym okazie i istniało ryzyko, że mechanicznie powielający szkic kopista popełnił jakiś błąd. Ryciny artystyczne były najmniej godne zaufania. Nie było gwarancji, że jest to realistyczne przedstawienie, a nie wyraz fantazji artysty. Nawet pochodzące z najpewniejszych źródeł ilustracje musiały być ostrożnie studiowane. Sam Gessner dbał o to, by możliwie wiele zwierząt — przede wszystkim bezkręgowców, ale też ryb i mniejszych ptaków — ukazać naturalnej wielkości. Niekiedy też odnotowywał skalę, w jakiej pomniejszono większe zwierzęta. Tymczasem w przypadku przysyłanych mu ilustracji musiał zaufać swoim korespondentom, a niekiedy wręcz zgadywać, jakiej wielkości powinno być przedstawione zwierzę. Wszystkie te przeszkody nie zniechęciły go jednak do korzystania z przedstawień zoologicznych.

Gessner starał się zebrać w swoim kompendium wyłącznie osobiście zweryfikowane informacje – nie tylko tekstowe, lecz także wizualne. Ilustracje fauny europejskiej były stosunkowo jednoznaczne, natomiast wygląd zwierząt z innych kontynentów często budził jego wątpliwości. W okresie, kiedy zbierał materiały do *Historii zwierząt*, dostępne były liczne rysunki, druki ulotne i mapy, na których przedstawiano zwierzęta. Nierzadko jedno stworzenie znał z kilku różnych przedstawień. W zależności od umiejętności rysownika, a nawet tego, czy w ogóle widział on dane zwierzę, mogły się one diametralnie różnić[44]. Nawet najbardziej realistycznie przedstawione zwierzęta sprawiały czasem wrażenie fantastycznych. Praktycznie od końca XV wieku do Europy docierały dziwaczne, niepodobne do miejscowych, zwierzęta z innych kontynentów. Żywo dyskutowano o ich wyglądzie. Jeśli współczesne obserwacje pozwalały jednoznacznie utożsamić je ze stworzeniami opisywanymi przez antycznych przyrodników, a zarazem ich dawne przedstawienia okazywały się wytworami fantazji, aktualne ilustracje wypierały tradycyjne wyobrażenia[45]. Jednakże dziesiątki nowych okazów, które pojawiały się w XVI-wiecznej Europie, były bardziej zagadkowe i uczeni asekuracyjnie opisywali je na nowo, zamiast szukać podobnych zwierząt w bestiariuszach[46]. Dodatkową trudność sprawiała fauna amerykańska, której pierwsze opisy pojawiły się już w relacjach z wypraw Kolumba[47]. Jednakże długo nie towarzyszyły im wiarygodne ilustracje. Do Europy przywożono tylko wybrane gatunki (m.in. kapucynki, kawie, papugi i indyki). Z tego dopływało niewiele żywych okazów. Realistyczne przedstawienia zwierząt z Nowego Świata pojawiały się stopniowo w drugiej połowie XVI wieku i najczęściej badacze nie mieli do nich zbyt wiele zaufania.

Gessner bardzo dokładnie studiował wszystkie dostępne ilustracje. Porównywał je, określał, które przedstawienie jest bardziej wiarygodne. Odnotowywał też, czy znany rysunek jest artystycznym wyobrażeniem, czy szkicem

44 Gessner dysponował np. dwoma przedstawieniami żyrafy – tradycyjnym, powszechnie znanym, choć nieco fantastycznym drzeworytem Reuwicha z *Peregrinatio in Terram Sanctam* oraz opublikowaną w 1559 roku przez Hansa Adama ryciną według rysunku Melchiora Lorcka, który w 1555 roku uwiecznił zwierzę widziane w menażerii sułtana.

45 Taka sytuacja miała miejsce np. w przypadku salamandry, której pierwsze przedstawienie Gessner powielił z *Peregrinatio in Terram Sanctam* Breydenbacha i porównał z rysunkiem wykonanym *ad vivum*. Zob. C. Gessner, *Icones animalium quadrupedum (ed. 2)*..., s. 119.

46 Część identyfikacji antycznych zwierząt, jak np. feniksa z flamingiem, to ustalenia XX- i XXI-wiecznych badaczy. Zob. np. J. H. Reichholf, *Einhorn, Phönix, Drache. Woher unsere Fabeltiere kommen*, Frankfurt 2015.

47 A. Gerbi, *Nature in the New World*...

wykonanym *ad vivum* [ilustr. 42]. W sytuacji, gdy nie mógł zweryfikować posiadanych przedstawień, nie udostępniał ich, żeby nie upowszechniać niesprawdzonych informacji. Zarazem przez cały czas poszukiwał nowych, dokładniejszych ilustracji. Rysunki i ryciny napływały do pracowni Gessnera nieustannie. Regularni korespondenci przysyłali mu nowe informacje, a czytelnicy dzielili się własnymi obserwacjami. Dlatego praca nad poszczególnymi częściami *Historii zwierząt* nie kończyły się wraz z ich wydaniem. Już do publikacji drukowanej w 1551 roku, pt. *O zwierzętach czworonożnych* [*Historia animalium de quadrupedibus*], trzeba było dołączyć *Paralipomena* (listę informacji zdezaktualizowanych) oraz uzupełnienia i poprawki. W kolejnych częściach te dodatki obejmowały zakres zarówno bieżącego, jak i poprzednich tomów. Miały one różną formę: pełnych, nierzadko ilustrowanych opisów nowych stworzeń, transkrypcji druków ulotnych (zwykle z kopią drzeworytu), rycin uzupełniających bądź korygujących hasła już opublikowane albo pojedynczych informacji dodawanych do opisów [ilustr. 43].

Te skrzętnie zbierane i wnikliwie analizowane przedstawienia zwierząt stanowiły podstawę warsztatu badawczego Gessnera. Przygotowując poszczególne części do druku, starannie wybierał też ilustracje ze swojego papierowego muzeum. Wydaje się przy tym, że zostawił Froschauerowi niewiele swobody. Gessner przygotował nie tylko tekst i wzory ilustracji, lecz także nadzorował cały proces wydawniczy. W Zentralbibliothek w Zurychu przechowywany jest należący do niego egzemplarz drugiego wydania *Obrazów zwierząt* [*Icones animalium*][48]. Znajdują się w nim liczne uzupełnienia do tekstu, komentarze dotyczące pochodzenia i jakości drzeworytów oraz uwagi korektorskie [ilustr. 44]. Można się spodziewać, że we wszystkich tomach *Historii zwierząt* Gessner robił podobną korektę i pilnował ilustracji.

Na tle nieco wcześniejszych i współczesnych mu dzieł zoologicznych proces opracowywania drzeworytów do encyklopedii Gessnera był nowatorski. W tym okresie ilustracje (rysunki wzornikowe i klocki drzeworytnicze) powszechnie powstawały w drukarni i pozostawały własnością drukarza. W przypadku *Historii zwierząt* papierowe muzeum zostało wykorzystane jako wzornik przez pracujących dla Froschauera rytowników, po czym ilustracje wróciły do zbiorów Gessnera. W kompendium znalazły się zatem tylko zaakceptowane przez autora reprodukcje wybranych przez niego rysunków.

48 Zurych, Zentralbibliothek, NNN 44F.

Co więcej, Gessner dbał o bardzo staranne podpisy pod drzeworytami – zwykle zamieszczał w nich nazwę zwierzęcia oraz informacje o ofiarodawcy (rzadziej o autorze) przedstawienia, niekiedy uzupełniając je o to, czy zostało ono wykonane *ad vivum*, czy może jest fikcyjne.

Pięciotomowe kompendium Gessnera ilustruje ponad 1000 drzeworytów. Nie wszystkie hasła są ilustrowane, jednak przy niektórych znajduje się kilka przedstawień [ilustr. 45]. Stały za tym różne powody. Przede wszystkim pod jedną nazwą znano niekiedy różne zwierzęta. Nieprecyzyjne opisy nie zawsze pozwalały jednoznacznie zidentyfikować stworzenie. W takiej sytuacji zebranie rycin z różnych źródeł pomagało w ustaleniu, jak miał wyglądać opisywany gatunek bądź gatunki. Ponadto dołączenie kilku przedstawień dawało możliwość zwięzłego przedstawienia odmienności wynikających z dymorfizmu płciowego bądź różnicy wieku osobników [ilustr. 46]. Dodatkowo w przypadku zwierząt słabo znanych w Europie Zachodniej Gessner pokazywał całe zwierzę oraz dołączał ilustracje dostępnych eksponatów: skór, elementów szkieletu itp. [ilustr. 47]. Dzięki temu czytelnicy mogli skonfrontować dostępne u handlarzy naturaliów preparaty z hasłami w jego encyklopedii.

Gessner jako jeden z pierwszych uczonych nie tylko korzystał z papierowego muzeum, lecz także starał się wyjaśnić powody studiowania obrazów w celu poznania natury. We wstępie do *O zwierzętach czworonożnych* uzasadnił, dlaczego stanowiły one wiarygodny materiał badawczy oraz dlaczego są niezbędne przy publikacji wyników badań. Zebrał w jednym miejscu wszystkie wymienione wcześniej argumenty (sumaryczne przedstawienie informacji, możliwość bezpiecznego obejrzenia całego zwierzęcia itd.). Zwrócił przy tym uwagę na problemy, na które mogli natknąć się jego czytelnicy. Wiarygodne było tylko przedstawienie wykonane *ad vivum*, a nie wszyscy ilustratorzy byli rzetelni. Ostrzegał ponadto, że na drzeworytach zwierzęta są zwykle pokazane w pomniejszeniu lub powiększeniu, co czasem może zaburzać ich percepcję. Niekiedy proporcje ulegały zaburzeniu przy przenoszeniu rysunku na klocek. Utyskiwał też na brak koloru, acz akurat temu problemowi łatwo było zaradzić. Sam Gessner zachęcał czytelników do oddania zakupionego egzemplarza zatrudnionym przez Froschauera kolorystom, którzy dekorowali ryciny według zaakceptowanego przez Gessnera wzornika[49].

49 O praktyce kolorowania drzeworytów w warsztacie Froschauera (oraz cennik), zob. U. B. Leu, *Die Tierbücher – Arche Noah der Renaissance*, [w:] *Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter…*, s. 218–220.

ITALICE Scinco uel Stinco.

GERMAN. Ein Egochsen art vß Aegypten/in den Apotecken bekañt vnd Stinck genennet.

LATINE Lacertus uel Lacerta ſimpliciter. Kiranides Lacertæ tria genera facit: heliacam, omnibus notã, ut inquit: Χαλκῆν, id eſt, æream: & chlorân, id eſt, uiridem. Ego uulgarem noſtrum Lacertũ pro heliaco (cuius etiã Epiphanius meminit) acceperim: cui nomen forſan ab eo factũ eſt, quòd Sole & apricatione gaudeat. ærea uerò ſeu chalcidica cognomine, à colore nimirum, (quæ & Chalcis & Zignis & Seps uocatur,) peregrina & alterius orbis, multoq; magis uenenata mihi uidetur: quanq; Ge. Agricola Germanicum eius nomen finxit, Kupferadex, id eſt, ærea Lacerta.

ITALICE Liguro, Leguro, Lucerta, Lucertula. & fortè etiam Ramarro: Vide in Italicis nominibus Buffonis.

GALLICE Lyſarde. GERMAN. Aderx/Egles/Egochſ.

LATINE & GRAECE Salamandra, Σαλαμάνδρα.

ITALICE Salamandra.

GALLICE Sourd, Blande, Alebreñe, Arraſſade, That, & Normannis (ni fallor) Muron.

GERM. Maal/Moll/Molch/Moldwurm/Olm/Puntermaal/Quattertetſch.

Salamandræ figura falſa: quam addidimus reprehendi tantùm cauſa illos qui eam publicarunt. Apparet autem confictam eam eſſe ab imperitis, ne dicam impudentibus quibuſdam, Salamandram & Stellionem unum animal eſſe arbitratis: & cum à ſtellis Stellionẽ dictum legiſſent, dorſum eius ſtellis inſignire uoluiſſe. Pilos etiam addiderunt contræ huius generis naturam: quoniam amiantum, alumen plumæ uulgò dictum, pilorum quadam ſpecie, Salamandræ pilos aliqui nominant.

Ilustracja 42.

Salamandry, [w:] Conrad Gessner, *Icones animalium quadrupedum*, Zurich 1560, s. 119.

Additiones. 125

Luotig Conſtantinopoli, (ubi Turcarum imperatori hoc animal donatum fuit,) & amico cuidam in Germaniam trãſmiſſum, anno Salutiferi partus M. D. LIX.

CERVI Burgundici, ſeu Subulonis, aut ſemper Subulonis (de quo ſcriptum eſt ſuprà in Ceruo, paginis 44. & 45.) caput ad ſcelcton expreſſum.

GALL. Brocard in Burgundia. idem quidem nomen Galli cæteri Ceruo communi bimo attribuunt.

GERMAN. Ein Spiſs oõ Spiſs-hirtz/der von natur ein Spiſs-hirtz iſt vñ bleybt: dañ ſunſt nennet man die zwey-jårigen Hirtzen auch alſo. wirdt in Burgund gefangen.

ALCES figura accuratior quàm ſuperiùs (pag. 53.) exhibita. Hanc quidẽ ceu ad uiuum pictam Io. Kentmanus & Io. Pontanus, excellentiſſimi medici, ad me dederunt: nec diſſimilem, ſed breuiore & magis cõpacto corpore Ant. Schnebergerus.

Quę fera Lithuanis (inquit Sigiſmundus Liber Baro) ſua lingua Loſs eſt, eam Germani Ellend, quidam Latinè Alcen uocant: Poloni uolunt Onagrum, hoc eſt, Aſinum agreſtem eſſe, nõ reſpondente for-

Ilustracja 43.

Żyrafa, [w:] Conrad Gessner, *Icones animalium quadrupedum*, Zurich 1560, s. 125.

Ordo ſecundus. 67

eſt Onagris, animal perniciſſimum, pelle maculoſa, colore cinereo. Huius generis ſe
ræ Romæ in Theatro exhibitæ ſunt currum trahentes agente auriga, mirabili ſpecta
culo: & talis currus (Tigribus iunctus) regiam ſponſam uexit.

LATINE Panthera, Pardalis, Varia, Africana, Leopardus. Pardum Plinius à Pan
thera ſexu tantùm differre putat, quanquam dubitat.

ITALICE Leonpardo. GALLICE Leopard.

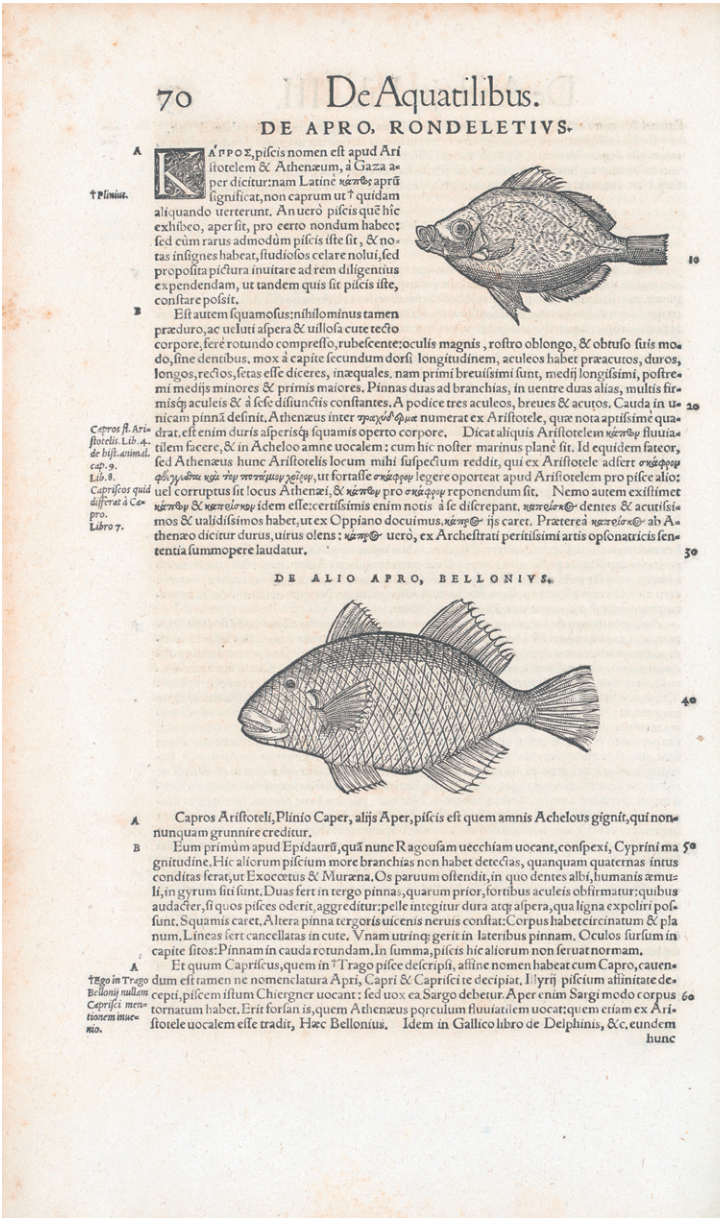
GERMAN. Leppard. Sind klein vnd groß. Vide ſequentes duas figuras.

PARdalium duplex genus eſt, inquit Oppianus. ſunt enim aliæ maiores, ſed cauda mi
nore, aliæ minores, cauda maiore, robore non inferiores. Eandem coloris uarij, & fi
guræ corporis ſpeciem ſimilitudinémq; ambæ, præter caudam, gerunt, &c. Alne
mer (inquit Andreas Bellunenſis) eſt animal minus Lynce, id eſt, Lupo ceruario,

F iiij

Ilustracja 44.

Tygrys i pantera, [w:] Conrad Gessner, *Icones animalium quadrupedum*, Zurich 1560, s. 67.



70 De Aquatilibus.

DE APRO, RONDELETIVS.

A ΚΆΠΡΟΣ, piscis nomen est apud Aristotelem & Athenæum, à Gaza aper dicitur: nam Latinè κάπρος aprũ significat, non caprum ut † quidam aliquando uerterunt. An uerò piscis quẽ hîc exhibeo, aper sit, pro certo nondum habeo: sed cùm rarus admodùm piscis iste sit, & notas insignes habeat, studiosos celare nolui, sed proposita pictura inuitare ad rem diligentius expendendam, ut tandem quis sit piscis iste, constare posit.

† Plinius.

B Est autem squamosus: nihilominus tamen præduro, ac ueluti aspera & uillosa cute tecto corpore, ferè rotundo compresso, rubescente: oculis magnis, rostro oblongo, & obtuso suis modo, sine dentibus. mox à capite secundum dorsi longitudinem, aculeos habet præacutos, duros, longos, rectos, setas esse diceres, inæquales. nam primi breuissimi sunt, medij longissimi, postremi medijs minores & primis maiores. Pinnas duas ad branchias, in uentre duas alias, multis firmisq; aculeis & à sese disiunctis constantes. A podice tres aculeos, breues & acutos. Cauda in unicam pinnã desinit. Athenæus inter τραχύδερμα numerat ex Aristotele, quæ nota aptissimè quadrat. est enim duris asperisq; squamis operto corpore. Dicat aliquis Aristotelem κάπρον fluuiatilem facere, & in Acheloo amne uocalem: cum hic noster marinus planè sit. Id equidem fateor, sed Athenæus hunc Aristotelis locum mihi suspectum reddit, qui ex Aristotele adfert σκάφρον φθέγγεσθαι καὶ τὸν ποτάμιον χοῖρον, ut fortasse σκάφρον legere oporteat apud Aristotelem pro pisce alio: uel corruptus sit locus Athenæi, & κάπρον pro σκάφρον reponendum sit. Nemo autem existimet κάπρον & καπρίσκον idem esse: certissimis enim notis à se discrepant. καπρίσκος dentes & acutissimos & ualidissimos habet, ut ex Oppiano docuimus, κάπρος ijs caret. Præterea καπρίσκος ab Athenæo dicitur durus, uirus olens: κάπρος uerò, ex Archestrati peritissimi artis opsonatricis sententia summopere laudatur.

Capros fl. Aristotelis. Lib. 4. de hist. animal. cap. 9. Lib. 8. Capriscos quid differat à Capro. Libro 7.

DE ALIO APRO, BELLONIVS.

A Capros Aristoteli, Plinio Caper, alijs Aper, piscis est quem amnis Achelous gignit, qui nonnunquam grunnire creditur.

B Eum primùm apud Epidaurũ, quã nunc Ragousam uecchiam uocant, conspexi, Cyprini magnitudine. Hic aliorum piscium more branchias non habet detectas, quanquam quaternas intus conditas ferat, ut Exocœtus & Muræna. Os paruum ostendit, in quo dentes albi, humanis æmuli, in gyrum siti sunt. Duas fert in tergo pinnas, quarum prior, fortibus aculeis obfirmatur: quibus audacter, si quos pisces oderit, aggreditur: pelle integitur dura atq; aspera, qua ligna expoliri possunt. Squamis caret. Altera pinna tergoris uicenis neruis constat: Corpus habet circinatum & planum. Lineas fert cancellatas in cute. Vnam utrinq; gerit in lateribus pinnam. Oculos sursum in capite sitos: Pinnam in cauda rotundam. In summa, piscis hic aliorum non seruat normam.

A Et quum Capriscus, quem in † Trago pisce descripsi, affine nomen habeat cum Capro, cauendum est tamen ne nomenclatura Apri, Capri & Caprisci te decipiat. Illyrij piscium affinitate decepti, piscem istum Chiergner uocant: sed uox ea Sargo debetur. Aper enim Sargi modo corpus tornatum habet. Erit forsan is, quem Athenæus porculum fluuiatilem uocat: quem etiam ex Aristotele uocalem esse tradit, Hæc Bellonius. Idem in Gallico libro de Delphinis, &c. eundem hunc

† Ego in Trago Bellonij nullam Caprisci mentionem inuenio.

Ilustracja 45.

Kaprosze, [w:] Conrad Gessner, *Historia animalium de piscibus*, Zurich 1558, s. 70.

De Muſtela. A. Lib. I. 851

DE MVSTELA PROPRIE SIC DICTA:
CVIVS HISTORIAE ETIAM ILLA ADDI-
dimus, quæ muſtelis omnibus, ut uiuerræ, marti,
&c. ex æquo conueniunt.

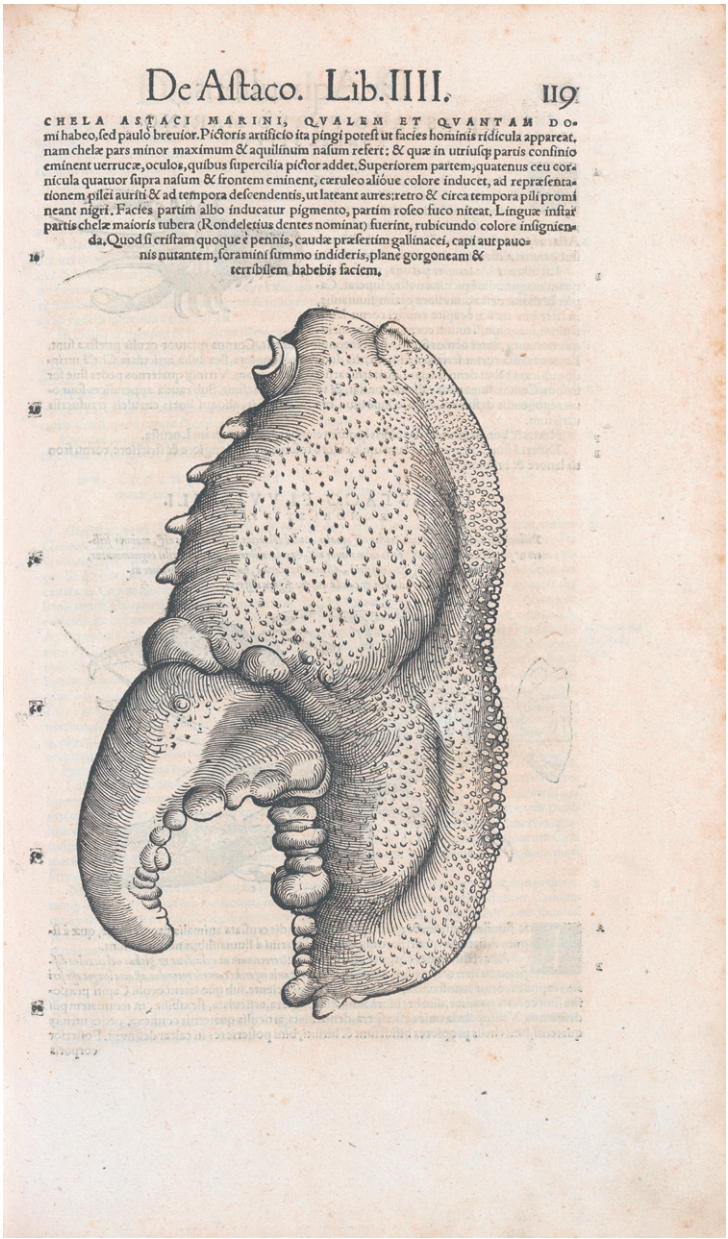
Hæc figura bis ponitur, quoniam muſtela alba ſolo colore ab altera differt.

A.

MVSTELARVM genera diuerſa ſunt. Nos de ſingulis ſeparatim dicemus: & primum de minima muſtela, quæ & uulgaris Plinio & domeſtica nominatur ab alijs: Græcis κατοικίδιος, ut Hermolaus & alij eruditi (Ge. Agricola, & Carolus Figulus qui de muſtelis dialogum conſcripſit) ſentiunt. Muſtelarum duo genera: alterum ſylueſtre. diſtant magnitudine, Græci uocant ictidas. Hæc autem quæ in domibus noſtris oberrat, &c. Plinius. Non probo quòd Niphus muſtelam in urbanam & ruſticam diuidit: nam domeſticæ muſtelæ non in urbibus tantum, ſed ruri etiam frequentius puto circa domos & uillas reperiuntur. Sed in hoc etiam errat, q̃ muſtelam urbanam, ut ipſe uocat, non aliã quàm catum ſeu felem eſſe uult, ut & Marcellus Vergil. Quanquam uero & aliæ quædam maiores muſtelæ ſæpe circa domos reperiantur, ut domeſticæ dici poſſint, ut genus illud interdum quod noſtri iltiſſum uocant, & martis genus unum, quia tamen eædem ſylueſtres ſunt, nec ſemper domeſticæ, non propriè ſic nominabuntur. Iltiſſus noſter uerſatur circa aquas, ubi piſces captat: in ſyluis, ubi prehendit aues: in domibus, ubi gallinas, quare Plinius eã eſſe domeſticam dicit, Ge. Agricola. Sed de alijs infra: hic de minima tantum agemus, cuius adiecta eſt effigies, & abſolutè etiam muſtela nominatur Latinis, Græcis γαλὴ ſimiliter abſolute. Solemus enim ferè quæ uulgaria aut domeſtica ſunt, ſimpliciter nominare: rarioribus uero aut ſylueſtribus aliquid diſcernendi cauſa adijcere. ¶ חלר, choled, Leuitici undecimo muſtela conuertitur ab omnibus interpretibus. Magiſtri uocant חולדה chuldah, uulgò מושתילא muſtela, ut Dauid Kimhi ſcribit. Chaldæus trãſtulit חולדא chulda: Arabs בלדה caldah: Perſes גורבה gurba: Septuaginta γαλή, Hieronymus muſtela. אוח, oach, Hebraica uox, unde plurale ochim ſemel ponitur Eſaię 13. (Babylon, inquit, ſubuertetur, & implebunt domos eorum ochim, Munſterus cercopithecos uertit.) Dauid Kimhi exiſtimat animal q̃d magiſtri Thalmudici במיה, nemiah uocant, ſimile feli, uulgò dictum מורטורו, marturo, id eſt martes, aut פירון, ſirun, & פורון, ſuron. Author Concordantiarũ Hebraic. קוח, koph, interpretatur cercopithecum uel cephum: & חולדה chuldah, id eſt muſtelam, uel, ut Iudæi putant, martem. Chaldæus tranſtulit אוחין ochijn. Symmachus etiam uocem Hebraicam reliquit. Septuaginta & Theodotion ἦχος, id eſt ſoni: (quaſi echo intelligenda ſit, quæ ſolet in magnis & deſertis ædificijs reſonare, ut in cauis & deſertis circa montes locis.) Aquila typhones, Hieronymus dracones reddit. Koah quidem lacerti genus uel chamæleontem interpretantur Leuitici 11. Pro muſtela apud Albertũ barbara uocabula legimus his & hyrzus, quæ nec ipſe intellexit: ſed ex collatione cũ textu Ariſtotelis hanc ſignificationem ipſe deprehendi: nam Albertus hyrzum ineptiſſimè leporem exponit, deceptus quoniam utrunq; animal ore ſuo catulos ſæpe de loco ad locum transfert. Fethis etiam apud Albertum in Ariſtotelem 9.1. non alia quàm gale, id eſt muſtela eſſe uidetur, quanquam addit, & gali, ceu de diuerſis animantibus agens. Nam 9.6. Feyton, inquit, ingenium habet ut uulpes, (ſcilicet in inuadendis gallinis) & eius altera ſpecies eſt katiz, id eſt ictis. Niniſi, id eſt muſtela, Syluaticus: forte nimfi legendum: nam nimfitza apud Græcos hodie uulgò uocatur. Ibanauge eſt muſtela, Vetus gloſſematarius in Auicennam. Ibinuers, id eſt animal quod uocatur bellula, Syluaticus: Videtur autem bellula muſtelam ſignificare, uoce ficta à Gallis uel Italis, qui belettam aut balottam pro muſtela dicunt. Et alibi, Yena, id eſt bellula. γαλὴ Græcis ueteribus ſemper muſtelam ſignificat, recentiores quidam Græci pro fele, id eſt cato abutuntur, ut ſupra in Cati hiſtoria dictum eſt. Theodorus Gaza apud Ariſtotelem, interdum muſtelam, interdum cattum interpretatur: nec quamobrẽ ita uerterit ſatis conijcere poſſum, cum cattum Græci æluron, & Latini felem appellent, uti ipſe etiã tranſtulit, Maſſarius. Albertus galen aliquoties ineptiſſimè uulpem interpretatur. Σπονδύλλη, ἡ γαλὴ, Atticè, Heſychius & Varinus. Malim per λ. ſimplex. Eraſmus in prouerbio, Spondyla fugiens

Ilustracja 46.

Łasica, [w:] Conrad Gessner, *Historia animalium de quadrupedibus*, Zurich 1551, s. 851.



De Aſtaco. Lib. IIII. 119

CHELA ASTACI MARINI, QVALEM ET QVANTAM DOmi habeo, ſed paulò breuior. Pictoris artificio ita pingi poteſt ut facies hominis ridicula appareat, nam chelæ pars minor maximum & aquilinum naſum refert: & quæ in utriuſque partis confinio eminent uerrucæ, oculos, quibus ſupercilia pictor addet. Superiorem partem, quatenus ceu cornicula quatuor ſupra naſum & frontem eminent, cæruleo alióue colore inducet, ad repræſentationem pilei auriti & ad tempora deſcendentis, ut lateant aures: retro & circa tempora pili promineant nigri. Facies partim albo inducatur pigmento, partim roſeo fuco niteat. Linguæ inſtar partis chelæ maioris tubera (Rondeletius dentes nominat) fuerint, rubicundo colore inſignienda. Quod ſi criſtam quoque è pennis, caudæ præſertim gallinacei, capi aut pauonis nutantem, foramini ſummo indideris, plane gorgoneam & terribilem habebis faciem.

Ilustracja 47.

Szczypce homara, [w:] Conrad Gessner, *Historia animalium de piscibus*, Zurich 1558, s. 119.

Popularność kompendium Gessnera sprawiła, że w latach 1557–1589 Froschauer wydał niemieckie tłumaczenie *Historii zwierząt* opracowane przez Conrada Forera[50]. Jednocześnie okazało się, że pojawia się zdecydowanie więcej nowych ilustracji niż nowych tekstów zoologicznych. Wykorzystane przez Gessnera w *Historii zwierząt* przedstawienia pochodziły z różnych źródeł, a zatem były różnej jakości. Wyraźnie doskwierało to jego czytelnikom, ponieważ chętnie przysyłali mu nowsze drzeworyty i własne, wykonane z natury rysunki, które opatrywali krytycznymi uwagami. Te nowe przedstawienia publikowano zarówno w uzupełnieniach zamieszczanych w poszczególnych tomach, jak i w wydawanych od 1553 roku *Obrazach zwierząt*[51]. Zebranie ich w jednym

50 C. Gessner: *Vogelbuoch*, Zürich 1557; *Fischbuoch*, Zürich 1563; *Thierbuoch*, Zürich 1563; *Schlangenbuoch*, Zürich 1589.

51 C. Gessner, *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum*, Zürich 1553. Dodatkowe opinie o ilustracjach opublikowane w drugim wydaniu *Icones*: „Quod ad Icones: agnosco non omnes optime pictas: non meat amen culpa: qua de re nunc dicere tempestivum non est. mediocres quidem sunt pleraeque & tolerabiles: quandoquidem his meliores (De quadrupedibus loquor) hactenus publicatae non sunt. Fictitiae vero, ut quidam suspicatur, nullae sunt: vel si quae sunt, non approbantur a me, sed notantur aut reprehenduntur: ut Olai Ragnifer, aliaque pauca in Quadrupedibus, in Aquatilibus plura: & Salamandra quorundam, &c. Quod si quae ipse non pinxi (id est, pingenda curavi) ad vivum, authores citavi a quibus acceperim, aut quorum e libris nutuatus sim. Paucas quasdam in hac editione accurationes dedi, relictis tamen etiam veteribus: ut ex collatione appareat illas quoque non omnino malas neque fictitias esse: ut Alcis, Lyncis, Felis Zibethi. Obiicit mihi bonus quidam vir, (bonum appello, animi & habitus, quem in eo esse non dubito, respect: neque enim statim malus est, qui alicui iniuriam facit prae iracundia aut vindicate studio, aliave causa quae veniam mereatur, si non ut plurimum & consulto talis sit) obiicit inquam, Gulonem, Lupum Scythicum, Camelopardalin, Cricetum. Atqui authores unde acceperim nominavi in singulis, si non in prima editione Iconum cum nomenclaturis editarum, saltem in Historia prius evulgata, ad quam Lector in ipso Libri titulo remittitur. Ponticum etiam Murem fictum a me dicit: cum ego pro Mure Pontico Sciurum me posuisse, colore tantum differentem, profitear. Sciurum vero frequentissimum nobis animalculum, fingi quid opus erat. Putorius forsan non qua debuit aut fieri potuit diligentia & arte a picture sculptoreque nostris expressus est: id circo ne fictus erit: non magis puto quam homines deformes, ficti non sunt. Sphingem quoque finxisse me ipse sibi signit: in libris enim nostris nulla reperitur. Denique Damam Plinii: cuius imagines authorem nominavi Io. Caium Anglum medicum, virum doctrina, iudicio, fide & diligentia summum. Quod si is ipse nullas herbarum imagines ab amicis missas ponere volvisset, in suis quibus Dioscoridis libros illustrat commentariis, plurimis & rarissimis sane destituerentur. Fieri non potest ut unus homo diversas Orbis regions adeat, & quae singulis pecularia sunt ipse videat. Acquiescendum est illis quae miserint amici: quamvis non optime aliquando expressis. Falsas etiam vel prorsus vel aliqua ex parte imagines, illarum rerum, quarum veras adhuc nemo dederit, exhibere, modo nominato authore & nulla dissimulatione id fiat, non est inutile: sed occasio ad inquirendas ab aliquibus, aut communicandas ab iis qui iam habent, veras. Hoc consilio, & hac confessionem si Aconiti primi & Siluri sui icons nobis dedisset ille, nihil dubitatione aut reprehensione nostra opus fuisset. Haec quidem invitus publice scribe: neque derebus ipsis adeo contenderem, (quanquam harum etiam veritas mihi homini naturae cognitionem ex professo indaganti curae est,) nisi honoris etiam mei, & librorum quos edidi authoritatis, habenda esset ratio. Coeperam privatis epistolis cum illo agree, sed frustra. Itaque publicis eius calumniis, respondeo publice. Fateor me priorem de Aconiti ipsius imagine,

kompendium miało usystematyzować przedstawienia zwierząt z głównych części *Historii zwierząt*, dodatków i komentarzy czytelników. Uporządkowanie tych informacji pozwoliło Gessnerowi na wyjaśnienie różnych wątpliwości dotyczących wyglądu zwierząt. Z tego też powodu w *Obrazach zwierząt* znalazło się więcej przedstawień fauny pozaeuropejskiej [ilustr. 48]. Chociaż *Obrazy* były wydawane z myślą o przyrodnikach i filologach, wkrótce okazało się, że doskonale sprawdzają się jako wzornik, z którego korzystali zarówno ilustratorzy innych dzieł zoologicznych, jak i malarze, projektanci gobelinów czy haftów[52].

Conrad Gessner zmarł w 1565 roku. Miał zaledwie 49 lat i dalsze plany wydawnicze obejmujące dwa kolejne tomy *Historii zwierząt* (poświęcone wężom i owadom), *Historię roślin* oraz kompendium mineralogiczne. Krótko przed śmiercią Gessnera jego materiały i księgozbiór odkupił jego przyjaciel i następca na stanowisku lekarza miejskiego Caspar Wolff. Zamierzał opracować je do końca (już w marcu 1566 roku zapowiadał wydanie *Historii roślin*). Wkrótce jednak zniechęcił się i zaczął rozprzedawać schedę po Gessnerze. Większość ilustracji zoologicznych i zbiorów minerałów zasiliła kolekcję Plattera, prawie gotowy tekst *Historii roślin*, notatki, rysunki, a nawet gotowe klocki z przedstawieniami botanicznymi odkupił w 1580 roku korespondent Gessnera z Norymbergi Joachim Camerarius Młodszy[53]. Możliwe, że też do niego trafiły wpierw zbiory entomologiczne, które kupił Thomas Penny.

---

an vera esset, dubitasse: cuius dubitationis causas, quas multas & graves habeo, hic exponere non convenit. Sed dubitare non est calumniari. Ipse plurimas in meis libris fictas imagines reperiri, nulla dubitatione & simpliciter ait: quam vere, quo candore, ipse viderit: idque non in secunda solum Dioscoridis sui editione Latina: sed nuper etiam tertia, ut audio (neque dum enim vidi) Venetiis excusa. Potest sane calumnia, etiam cum veritate, aut potius Veritatis parte, coniungi: cum id quod verum est, non integrum, sed ex parte tantum, in alterius detrimentum aut infamiam dicitur. Posuit Gesnerus icons fictitias. Fatetur. Sed ita ut agnoscat, authores nominet, saepe etiam reprehendat. Horum ille censor meus nihil dicit: sed primam solum partem. Ignosco tamen (quod, ita me Deus amet, candide & nullo scommate dico) illi bono eruditioque viro, tum aliarum ipsius virtutum & doctrinae, tum meae tranquilitatis, officiique hominis Christiani causa. Haec hactenus fatis, & quidem prolixius quam volebam. Porro si quis aliud quippiam hic adicendum ut excusandum a me forte expectat, quae in alios huius argumenti libros praefatus sum, legat". C. Gessner, *Icones animalium quadrupedum (ed. 2)…*, s. 7.

52 K. Acheson, *Gesner, Topsell, and the Purposes of Pictures in Early Modern Natural Histories*, [w:] *Printed Images in Early Modern Britain. Essays in Interpretation*, red. M. Hunter, Farnham 2010.

53 *Historia plantarum* ostatecznie została wydana dopiero w 1754 roku. Wcześniej Camerarius i jego spadkobiercy wykorzystywali te klocki do ilustracji innych dzieł botanicznych. Por. J. Czapla, *Siedemnastowieczny „Ogród zdrowia". „Parnassus Medicinalis Illustratus" w tradycji kompendiów farmaceutycznych*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie", 2016, t. 61, s. 37–46.

Ordo primus. 43

gitudo quinq; collum cygneo colore candidissimum: corpus (reliquum) ruffum uel puniceum. pedes ceu Struthocameli: cuius instar urinã quoq; retro reddit. Hoc animal (erat autem mas, ætatis annorum quatuor) Theodoricus de Neus ciuis Coloniensis ad Rhenum, Cæsareæ maiestati adduxit & obtulit. Hæc hactenus ut in Scheda illa leguntur, Noribergæ, ut conijcio, excusa. in qua ciuitate hanc bestiam sibi uisam amicus quidam nobis retulit. Eam quanuis non cornutam, hoc loco post Camelopardalim dare uolui, quòd quàm plurima ei communia habeat: & nomen Ouis similiter, non ab aliqua corporis similitudine, ut apparet, sed ob similem morũ mansuetudinem in tanto corpe miram.

LATINE Ceruus. ITALICE Ceruo.
GALLICE Cerf. GERMANICE Hirtz.
Fœmina uero LAT. Cerua. ITALICE Cerua.
GALLICE Biche. GERMAN. Hinde / oder Hindin.

Ceruum recens natum νεβρὸν dixerim, adultiorem paulò κεμάδα, deinde παταλίαν, postea ἔλαφον, postremo κεράστην aut ἀχαίνην, &c. ¶ Vidi hodie in regio conclaui maxima cornua cerui ex quercu arbore egredientia seu enascentia miro modo. in altera (posteriori) nanque parte prima uertebra colli adhuc eminet: antrorsum nihil nisi utrinq; duo infimi rami cornuum egrediuntur, reliqua pars sursum tendit, &c. Curabo depingi, & ad te mittam cum diligenti descriptione. est enim res admiranda: Antonius Schnebergerus in suis ad me literis è Vilna Lithuaniæ datis, quarto Augusti anno 1559. Cornua Ceruo post annũ sextum nihilò numerosius ramificant. Quin senibus duo desunt rami, qui prima statim prodeunt ætate, quos ἀμυντῆρας Græci, Latinè minus bene adminicula, melius prosubulas dixeris: quia & alijs surrectis prostant: & primorum faciem gerunt, quas Latini subulas in anniculis appellant: unde & ipsos, Subulones, Scaliger. Vide cum sequente figura.

D iiij

Ilustracja 48.

Lama, [w:] Conrad Gessner, *Icones animalium quadrupedum*, Zurich 1560, s. 43.

De Serpentibus

putes, deinde eorsum capitis aufert, quo facto reliqua pars facilius spoliatur, & cùm spoliatus fuerit habet modum & formam embryonis. Tyrus ouat intus, & antequam egrediatur fit animal & generat sibi simile. Author de natura rerum, & Vincentius Bellouacensis.

¶ Fit & quæ iuuentutem instaurat aqua cum tyri carne, sit & cum helleboro, qualem apud patrem meum vidi, sed hę diuexant corpora, & iuuentutis imaginem fucatam reddunt, non præstant iuuentutem, Cardanus lib. 2. de subtilitate.

¶ Est præterea serpens exiguus, quem in Italia quidam tyrum appellant, forsitan dipsadum generis, Gesnerus in pandectis.

DE SERPENTIBVS QVORVM NOMINA INCIPIVNT A LITERA V.

DE VIPERA.

A.

Nomina.

Vipera.

VIPERA suum inter serpentes locum habet: vnde satis mirari non possum, inquit Mercurialis lib. 2. de venenis, Augustini Suessani infantiam, qui in comment. ad primum Arist. de gen. anim. cap. 10. scribit, viperam non esse serpentem, eo quòd serpens ab Arist. dicatur ὄφις, vipera verò ἔχις. Certè mera est puerilitas, eo maximè quod ipsemet Arist. 5. de gen. anim. cap. vlt. viperam ponit in ter genera ὄφεων, id est serpentũ. Quanquam duas habet conditiones à reliquis serpentibus diuersas, vna quod viuum fœtum edit; altera quòd cæteri serpentes hyeme in terra latent, vipera verò in saxis: vt pluribus posthac dicetur, Hæc Mercurialis. Viperam Arabes (vt in tyro iam diximus) ex Græcorum lingua, vt assolent, vocabulo detorto deluxatoq; thiron vocant, nomine generis speciei imposito: nam θηρίον id est therion, fera est, pudendo magni Alberti errore: qui & in plerisque alijs huius scientiæ videtur peccasse. Nam quos Galeno Paulo q; trohiscos, siue pastillos theriacos appellare moris est: quoniam ex therio, id est, vipera commiscentur, Auicenna in mentione Andromachi theriaces, trochiscos thiri vocat. Porro quæ à Serapione sunt de thiro obseruata, de vipera rectè pronunciari ex Dioscoride Galeno ac Paulo recognoscimus, Cæl. Rhodig. antiq. lect. lib. 6. Tirum tamen serpentem esse à vipera diuersum Auicenna Arabs quinto sui libri de medicina volumine, videtur existimasse. Siquidem in varijs theriaces descriptionibus aliquando trochiscos tiri, aliquando trochiscos ex viperis recipi præcepit, vt plures magni in medicina nominis iuniores, Auicennæ (vt arbitror) authoritatem secuti, alios esse trochiscos ex viperis, alios ex tiro crediderint. Gentilis quoque eiusdem Auicennæ expositor, viperam apud hunc authorem non tirum non vnam aliquam specialem serpentis naturam, sed pluribus generibus seu speciebus communem interpretatur. Nicolus Florentinus sermone 4. capite 18. de speciebus serpentum agens, aliquando viperam speciem serpentium cornutorum qui in Ægypto nascuntur insinuat: non multo post ex authoritate Aristotelis serpentes ouantes intra se tenentes oua, tiros nominat. Subiungit esse tertij ordinis serpentes graciles, oblongos, viperas nominatos, & esse illos qui proprie inueniuntur apud nos, quorum

Tyrus.

Ilustracja 49.

Żmije, [w:] Conrad Gessner, *Historia animalium de serpentibus*, Zurich 1587, k. 71v.

Piąty tom *Historii zwierząt* miał być poświęcony wężom i smokom. Traktat herpetologiczny był jedyną częścią kompendium, którą Wolff zdołał przygotować do druku. Zajęło mu to ponad dwadzieścia lat. Wydaje się, że tylko przytoczył zebrane z literatury informacje bez żadnych komentarzy Gessnera ani własnych uwag. Wolff nie był pewien, jak identyfikować opisywane przez starożytnych autorów węże – podrząd najczęściej opisywany w antycznych farmakopeach. Dodatkowy problem stwarzało włączenie do tej części zwierząt legendarnych – smoków i bazyliszków, których istnienie budziło wątpliwości Gessnera. Wolff nie miał dość materiałów i ewidentnie nie czuł się kompetentny, by rozstrzygać te kwestie. Także ilustracje przygotowane we frankfurckiej oficynie Jacoba Carronusa są mniej dokładne [ilustr. 49]. Nie są też tak szczegółowo opisane. Do wydanej w 1587 roku *O wężach* [*Historia animalium de serpentium*] Wolff dołączył swój autorski traktat o skorpionach, który pierwotnie miał się znaleźć w poświęconej owadom części szóstej.

Zbiory entomologiczne Gessnera czekały na publikację jeszcze dłużej. Pozostałe po nim notatki i rysunki kupił w 1565 lub 1566 roku angielski lekarz Thomas Penny[54]. Na podstawie tych materiałów, spisanych w pierwszej połowie XVI wieku, obserwacji Edwarda Wottona oraz własnych spostrzeżeń przygotował traktat o owadach. Jego wydanie napotkało liczne przeszkody. Penny zmarł w 1589 roku. Rękopis kupił jego przyjaciel Edward Moffett[55], który próbował wydać go w Hadze, jednak nie udało mu się znaleźć chętnego drukarza. Wszystkich odstraszał szacowany koszt wydania dzieła, które miało być ilustrowane miedziorytami. Po śmierci Moffetta w 1604 roku rękopis przeszedł w posiadanie Darnella, aptekarza, który po 1619 roku odsprzedał go Théodorowi Turquet de Mayerne. On ostatecznie napisał wstęp i doprowadził do wydania w 1634 roku *Teatru owadów, czyli zwierząt najmniejszych*[56]. Przeciwnie do planów Pennyego i Moffetta kompendium ilustrują dużo skromniejsze, acz stosunkowo dokładne drzeworyty [ilustr. 50].

---

54 A. Larsson, *Thomas Penny and Conrad Gessner. A Revision of some long-established chronological particulars*, „Archives of Natural History", 2018, t. 45, nr 1, s. 165–169.

55 Obecnie przechowywany jest w British Library [T. Moffett, *Insectorum sive minimorum animalium theatrum*. Londyn, British Library, Sloane Ms 4014]. Więcej o okolicznościach wydania *Insectorum… theatrum* zob. m.in. H. M. Fraser, *Moufet's Theatrum Insectorum*, „Gesnerus", 1946, t. 3, nr 3, s. 131; B. Milt, *Some explanatory Notes to Mr. H. M. Fraser's Article about Moufet's Theatrum Insectorum*, „Gesnerus", 1946, t. 3, s. 132–134.

56 T. Moffett et al., *Insectorum sive minimorum animalium Theatrum*, London 1634.

Ilustracja 50.

Ważki, [w:] Thomas Moffett, *Insectorum sive minimorum animalium Theatrum*, London 1634, s. 67.

Zebrane przez Gessnera różnorodne ilustracje stanowią najlepszy przykład XVI-wiecznych możliwości wykorzystania obrazów w badaniach przyrodniczych. Jego pogląd, że dopiero dopełniające się opis i przedstawienie pozwalają w pełni poznać zwierzę, stworzy podstawy metodologii humanistycznej historii naturalnej, w której tekst cytuje i weryfikuje wiadomości zebrane z dzieł innych autorów, natomiast obraz jest zapisem obserwacji rzeczywistości. Jedynie ich połączenie mogło dać kompletną informację o otaczającej naturze. Gessner jako badacz opierał na tym swój warsztat, a co więcej w ten sam sposób przekazywał wiedzę swoim czytelnikom. To, jak rozumiał badania przyrodnicze i funkcję, jaką pełniły w nich obrazy, wpłynęło na sposób pracy kolejnych pokoleń uczonych zajmujących się historią naturalną, którzy podzielali jego stosunek do ilustracji.

4

Jak przedstawić makrokosmos w pigułce?

Muzeum Ulissesa Aldrovandiego

Około połowy XVI stulecia zakres badań przyrodniczych prowadzonych na uniwersytetach zaczął się poszerzać. Już od lat trzydziestych XVI wieku wykładano w ramach studiów medycznych podstawy botaniki, zakładano też pierwsze ogrody botaniczne[1]. Uczono o hodowli, możliwościach wykorzystania w leczeniu oraz morfologii i fizjologii roślin. Badacze zaczynali się stopniowo interesować również właściwościami zwierząt i minerałów. Obok *materia medica* pojawiały się samodzielne katedry historii i filozofii naturalnej. Prowadzone w nich obserwacje miały pomóc zrozumieć świat – widzialny i rzeczywisty, a nie jego ukryte, symboliczne znaczenia czy Boski plan budowy świata. Historia naturalna w XVI wieku była nauką opisującą przyrodę ożywioną i nieożywioną zgodnie z tym, co można było zaobserwować. Popularność przyrodoznawstwa można, przynajmniej częściowo, tłumaczyć ówczesną atmosferą wokół teologii i filozofii. Rozgrzewające europejskich myślicieli spory religijne, próby uzgodnienia różnych szkół teologicznych, wreszcie zainteresowanie Świętego Oficjum poglądami uczonych skutecznie zniechęcały do rozważań ontologicznych. Badanie świata widzialnego nie narażało na podejrzenie o herezję[2].

Historię naturalną studiowano po obu stronach Alp. We Włoszech dodatkowy impuls do prowadzenia badań przyrodniczych dawało przyzwolenie (a niekiedy i zachęta) władz kościelnych. XVI-wieczna Bolonia była prężnie

1 L. Tongiorgi Tomasi, *Il Giardino dei Semplici. L'Orto botanico di Pisa dal XVI al XX secolo*, Pisa 1991.
2 K. M. Reeds, *Botany in Medieval and Renaissance Universities*, New York, London 1991, s. 13–14.

rozwijającym się ośrodkiem uniwersyteckim. Kwitły tu nauki prawnicze, którym uczelnia zawdzięczała swoją sławę. Stopniowo zaczęło się tu rozwijać przyrodoznawstwo. Popularność historii naturalnej w Bolonii to w dużej mierze zasługa autonomii, którą zapewnił jej arcybiskup Gabriele Paleotti[3]. Rodowity bolończyk, absolwent i wykładowca miejscowego uniwersytetu, był jednym z kluczowych prawników ostatniej fazy soboru trydenckiego. W 1567 roku został biskupem Bolonii. Stanął przed zadaniem zreformowania Kościoła w jednym z najważniejszych ośrodków naukowych Półwyspu Apenińskiego. W prace nad wprowadzeniem w życie diecezji ustaw soborowych zaangażował najwybitniejszych uczonych, a zarazem przyjaciół z czasów studiów i późniejszej pracy na uniwersytecie. Wspólnie prowadzili dysputy z zakresu teologii, filozofii, prawa, a nawet teorii sztuki[4]. Paleotti zachęcał też do prowadzenia badań, chronił przed zainteresowaniem Świętego Oficjum i zapewniał kościelną aprobatę.

Wsparcie biskupa pozwoliło na prężny rozwój studiów przyrodniczych łączących lekturę tekstów poprzedników z obserwacją natury. W takich półempirycznych studiach pomagał uniwersytecki ogród botaniczny założony w 1568 roku dzięki wsparciu Camilla Paleottiego, brata Gabriela. Obaj interesowali się przyrodą, choć wydaje się, że raczej nie mieli czasu na własne studia. Zgromadzony w Bolonii materiał badawczy oraz oficjalne i prywatne wsparcie najważniejszego duchownego miasta dawały możliwość spokojnego prowadzenia obserwacji przyrodniczych służących opisaniu świata bez obaw o narażenie się władzom kościelnym.

Wśród uczonych, którzy dzięki przyjaźni z Paleottim zyskali wsparcie dla swoich badań natury, był Ulisse Aldrovandi[5]. Był uboższym krewnym bolońskich senatorów i dyplomatów. Po burzliwie spędzonym okresie dojrzewania (m.in. uciekł z domu do Rzymu, skąd — z przypadkiem poznanym pielgrzymem — podróżował do Santiago de Compostela) około 1542 roku wrócił do Bolonii i podjął studia prawnicze. Początkowo planował karierę w zawodzie notariusza. Przyrodoznawstwem zainteresował się dopiero na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XVI wieku. W 1548 roku wyjechał do Padwy,

3 O działalności Paleottiego zob. przede wszystkim P. Prodi, *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522–1597)*, Roma 2022 (najnowsze wyd.).

4 P. Prodi, *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna 2014.

5 Autobiografię Aldrovandiego wydał z jego rękopisu Giovanni Fantuzzi [*Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi*, red. G. Fantuzzi, Bologna 1774]. Zob. też P. Oszajca i Z. Bela, *Ulisses Aldrovandi w kronice Fantuzziego*, „Opuscula Musealia", 2013, t. 21, s. 169–179.

gdzie słuchał wykładów z medycyny Giovanniego Battisty Montego (notabene jednego z założycieli miejscowego ogrodu botanicznego). Wiosną następnego roku powrócił do rodzinnego miasta, gdzie po raz pierwszy spotkał się z pracującym dla Medyceuszy botanikiem Lucą Ghinim. Niestety w czerwcu 1549 roku Aldrovandi został aresztowany w związku z podejrzeniem o antytrynitarskie poglądy[6]. Wraz z trzema innymi oskarżonymi miał być sądzony w Rzymie. Zanim jednak doszło do procesu, umarł Paweł III i z tej okazji otwarto więzienia. Zwolniony z aresztu Aldrovandi spędził w Wiecznym Mieście następne pół roku. W tym czasie zajął się pisaniem przewodnika po rzymskich zabytkach[7]. Podjął też pierwsze studia ichtiologiczne pod przewodnictwem kolekcjonera naturaliów i autora nieilustrowanego traktatu *O rybach rzymskich* [*De romanis piscibus*] Paola Giovia oraz Guillaume'a Rondeleta, który przebywał wówczas w mieście. Aldrovandi wrócił do Bolonii w maju 1550 roku. W 1553 roku ukończył studia medyczne i filozoficzne i został przyjęty w poczet wykładowców. Od 1556 roku prowadził wykłady o zielniku Dioskurydesa, a później też – jako pierwszy uczony – o tekstach botanicznych Teofrasta[8]. Jego zajęcia cieszyły się tak wielką popularnością, że w 1561 roku utworzono dla niego katedrę filozofii naturalnej (*lectura philosophiae naturalis ordinaria de fossilibus, plantis et animalibus*). Oskarżenia o herezję sprawiły jednak, że jego badania i publikacje były uważnie sprawdzane przez inkwizycję do 1571 roku[9].

Wykłady Aldrovandiego dotyczyły najważniejszych tekstów botanicznych starożytności, natomiast we własnej pracy naukowej koncentrował się na stworzeniu możliwie kompletnego opisu przyrody ożywionej i nieożywionej. Prowadził badania w uniwersyteckim ogrodzie botanicznym, wychodził też poza mury miejskie. W terenie obserwował i zbierał rośliny. Kolekcjonował też okazy zoologiczne, skamieniałości i minerały. Jego muzeum liczyło kilka tysięcy eksponatów, które uzupełniało dziesięć albumów rysunków przyrodniczych

6 O procesie Aldrovandiego, zob. A. Biondi, *Ulisse Aldrovandi e l'eresia a Bologna*, „Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico di Trento", 1991, t. 17, s. 77–99; G. dall'Olio, *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna 1999.

7 U. Aldrovandi, *Di tutte le statue antiche, che per tutta Roma in diversi luoghi, e case si veggono*, Venezia 1556. Egzemplarz z kolekcji Aldrovandiego, Biblioteca Universitaria di Bologna, A 5142, online: https://amshistorica.unibo.it/130.

8 O pracy Aldrovandiego na uniwersytecie zob. E. Costa, *Ulisse Aldrovandi e lo studio bolognese della seconda metá del secolo 16.*, Bologna 1907.

9 O problemach Aldrovandiego ze Świętym Oficjum zob. K. M. Bentz, *Ulisse Aldrovandi, Antiquities, and the Roman Inquisition*, „Sixteenth Century Journal", 2012, t. 43, nr 4, s. 963–988.

oraz pokaźna biblioteka. Te zbiory oraz ponad 130 tomów notatek[10] zapisał Senatowi Bolonii z przeznaczeniem na stworzenie ośrodka badawczego dostępnego bez ograniczeń dla zainteresowanych uczonych[11].

Wkrótce po podjęciu pracy na uniwersytecie Aldrovandi zaczął zbierać materiały do swojego kompendium historii naturalnej. Mimo że jego metody badawcze były podobne do postulowanych przez Gessnera, Aldrovandi prowadził obserwacje zdecydowanie intensywniej. Dlatego starał się zebrać możliwie dużo eksponatów i ilustracji. Pozwoliło mu to na bardziej krytyczną lekturę tekstów starożytnych, średniowiecznych i współczesnych. Gessner był kompilatorem informacji książkowych i stosunkowo niewiele miejsca poświęcał informacjom *stricte* przyrodniczym. Aldrovandi pragnął zaś opracować kompendium, w którym przedstawi porządek natury. Z tego powodu skoncentrował się na przekazaniu własnych obserwacji przyrodniczych, a informacje o kulturowych właściwościach zwierząt zacytował z dawniejszej literatury.

Oczywiście Aldrovandi doskonale znał dzieła antycznych badaczy przyrody, z *Historią naturalną* Pliniusza na czele[12]. Chętnie korzystał też z tekstów współ-

10 Pełny katalog rękopisów Aldrovandiego przechowywanych w Bibliotece Uniwersyteckiej w Bolonii opracował zespół L. Frati, G. Alessandro i A. Sorbelli, *Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1907, aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb/UlisseAldrovandi_catalogomanoscritti.asp. Od 2001 roku jest on udostępniany – podobnie jak zdigitalizowane papierowe muzeum – w formie bazy danych dostępnej online.

11 „Senato di Bologna suddetto, che si contenti averne quella cura, et custodia dopo la morte mia, che si conviene a tante fatiche, et meritamente ho eletto con mia soddisfazione il suddetto Illustriss. Senato […] avendomi essi Signori riconosciuto secondo la loro possibilità non solo d'augmenti, ma anco di sussidii, acciò possi incamminare le figure con l'intaglio degli animali, et altre cose naturali, principalmente degli Uccelli, i quali sono a buon termine, e di più avendo eretto il Giardino pubblico prima fatto in Palazzo, e di poi a S. Giuliano, et ora ritornato in Palazzo ad instanza mia per utile de'Scolari, et del Protomedicato tantonecessario, il quale desidero, esorto, e pregone il detto Illustriss. Senato a conservarlo, et continuarlo dopo me, acciò non resti inferiore a quello di Padoa, et Pisa, avendo loro da spendere per ciò lire cinquecento l'anno per uso di quello, et acciochè effettualmente si abbia de eseguire la mente mia, voglio che sia eletto un loco atto per il mio Museo, et Studio de'libri stampati, et quei delle pitture, che saranno disdotto, quindici legati, e tre dislegati, et delle piante agglutinate, che sono quindici, et un altro di non agglutinate, desiderei perciò, che li fosse dato un loco sicuro con custodia, et ritirato nelle Scuole, ovvero in altro luogo atto in Palazzo, ovvero nel Giardino pubblico, fabbricandovi stanze atte, et ciò con chiave diverse, che siano conservate una appresso l'Illustriss. Sig. Confaloniero pro tempore, un altra appresso il Sig. Co. Pompeo Aldrovandi, et soi descendenti, et in loro difetto, appresso uno delli più prossimi della Famiglia, et un altra appresso il Sig. Galeazzo Paleotti, et suoi descendenti, et in loro difetto, appresso uno delli più prossimi della Famiglia de'Signori Paleotti". Testament Aldrovandiego został przytoczony w całości w U. Aldrovandi, *Memorie della vita…*, s. 65–85, cytowany fragment na s. 76–78.

12 Opatrzone licznymi adnotacjami książki ze zbiorów Aldrovandiego znajdują się obecnie w kolekcji Biblioteki Uniwersyteckiej w Bolonii. Więcej informacji zob. D. A. Lines, *La biblioteca di Ulisse Aldrovandi in Palazzo Pubblico. Un inventario seicentesco*, [w:] *Biblioteche filosofiche private. Strumenti e prospettive di*

czesnych. Sięgał do opracowanych już kompendiów, m.in. do *Historii zwierząt* Gessnera[13]. Przede wszystkim jednak starał się powoływać na teksty źródłowe: relacje z podróży, historie naturalne odległych krajów autorstwa miejscowych przyrodników, sprawozdania z wizyt w menażeriach itp. W jego bibliotece poczesne miejsce zajmowały (sądząc po notatkach) uważnie czytane teksty podróżnicze opisujące wszystkie znane wówczas ziemie, włącznie z krainą australijską, której wybrzeża i fauna były znane europejskim żeglarzom[14].

Przeczytane teksty były dla niego tylko punktem wyjścia do własnych badań. Aldrovandi prowadził obserwacje przyrody przede wszystkim we własnym muzeum, a także w okolicach Bolonii. Trzykrotnie też wyjechał z miasta: w 1571 roku do Wenecji (po drodze odwiedził też Mantuę, Weronę, Padwę i Ferrarę), w 1577 roku do Rzymu i Florencji oraz w 1586 roku ponownie do Florencji. Pierwsza z tych podróży służyła głównie zdobyciu nasion i sadzonek do nowego ogrodu botanicznego w Bolonii. Aldrovandi starał się zebrać też informacje zoologiczne. Spotykał się z kolekcjonerami i handlarzami naturaliów, m.in. Franceskiem Calzolarim w Weronie i Leonem Tartaglinim w Wenecji. Odwiedzał książęce menażerie i muzea, studiował dostępne w bibliotekach rzadkie druki i rękopisy przyrodnicze. Uważnie też oglądał przechowywane w nich albumy przyrodnicze i nawiązywał znajomości z lokalnymi artystami słynącymi z wiernego przedstawiania natury — w Mantui z Teodorem Ghisim, w Wenecji z Franceskiem Ligozzim[15].

Aldrovandi nawiązał kontakty z dworem Medyceuszy już w latach sześćdziesiątych XVI wieku, kiedy starał się zainteresować wielkiego księcia Toskanii ekspedycją badawczą do Ameryki. Wyprawa nie doszła do skutku. Medyceuszom udało się zorganizować w Meksyku tylko przedstawicielstwo handlowe[16], ale zainteresowali się działalnością bolońskiego przyrodnika. Już

ricerca, red. R. Ragghianti i A. Savorelli, Pisa 2014, s. 133–152; C. Duroselle-Melish i D. A. Lines, *The Library of Ulisse Aldrovandi (†1605). Acquiring and Organizing Books in Sixteenth-Century Bologna*, „Library", 2015, t. 16, nr 2, s. 133–161.

13 Mimo że uczeni ze sobą korespondowali, Aldrovandi ostrożnie cytował dzieła Szwajcara, starając się nie wymieniać jego nazwiska. Posługiwał się raczej określeniami, jak *Zoologus*.

14 O dziełach podróżniczych w księgozbiorze Aldrovandiego zob. M. C. Bacchi, *Libri di viaggi nella biblioteca di Ulisse Aldrovandi*, [w:] *Il Viaggio. Mito e scienza*, red. W. Tega, Bologna 2007, s. 169–181. Dostępną w XVI-wiecznej Europie wiedzę o faunie pozauropejskiej przedstawiła m.in. W. George, *Sources and Background to Discoveries of New Animals in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, „History of Science", 1980, t. 18, s. 79–104.

15 Zapiski z podróży do Wenecji z 1571 roku znajdują się w Bibliotece Uniwersyteckiej w Bolonii, Ms Aldrovandi 136, t. 5.

16 D. Heikamp, *Mexico and the Medici*, Firenze 1972.

w czasach Wawrzyńca Wspaniałego we Florencji była menażeria, Kosma I sfinansował założenie ogrodu botanicznego w Pizie i laboratorium chemicznego we Florencji[17]. Jego syn Franciszek I nie tylko patronował badaniom przyrodniczym, lecz także zatrudniał artystów specjalizujących się w naukowej ilustracji botanicznej i zoologicznej. Zamierzał też pomóc Aldrovandiemu w sfinansowaniu jego publikacji.

Aldrovandiemu zależało na zdobyciu medycejskiego mecenatu. Aby zapewnić sobie dostęp do informacji o ich zbiorach, dzielił się kopiami swoich materiałów. Wreszcie w 1577 roku — w drodze powrotnej z Rzymu, gdzie bronił swoich poglądów farmaceutycznych — dotarł do Florencji[18]. Dzięki uprzejmości Franciszka I mógł obejrzeć medycejską menażerię, kolekcję naturaliów oraz zbiór ilustracji. Pozwolono mu też odwiedzić pracownię Jacopa Ligozziego, zatrudnionego przy uwiecznianiu flory Toskanii i zwierząt z medycejskiej menażerii. Jego ilustracje zoologiczne ceniono za ich realizm, osiągany m.in. dzięki wielu warstwom tempery przedzielonym werniksem[19]. Dzieła Ligozziego były znane w całej Europie — różnymi kanałami docierały np. do zbiorów habsburskich. Słyszał o nich także Aldrovandi, który mógł widzieć jego rysunki ichtiologiczne w 1571 roku w weneckich zbiorach Daniela Barbaro i Francesca Calzolariego[20]. Trudno się zatem dziwić, że bardzo chciał zobaczyć na własne oczy jego prace dla Medyceuszy, a także poznać ich autora. Zarówno w czasie pobytu we Florencji, jak i później starał się zdobyć ich reprodukcje. Ostatecznie w kolekcji Aldrovandiego znalazło się około 30 kopii warsztatowych ilustracji Ligozziego[21]. W czasie swojej drugiej wizyty we Florencji w 1586 roku Aldrovandi ponownie oglądał zbiory naturaliów i ilustracji, które w tym czasie pojawiły się w medycejskiej kolekcji, m.in. przedstawienia aguti [ilustr. 51], myszoskoczka i ary błękitnej.

17 L. Tongiorgi Tomasi, *The study of the natural sciences and botanical and zoological illustration in Tuscany under the Medicis*, „Archives of Natural History", 2001, t. 28, nr 2, s. 179–194.

18 U. Aldrovandi, *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, red. A. Tosi, Firenze 1989, s. 28–30.

19 *Jacopo Ligozzi. Pittore universalissimo*, red. A. Cecchi, L. Conigliello i M. Faietti, Firenze 2014.

20 Lista zbiorów, które Aldrovandi widział w Wenecji, zob. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 5, k. 190v–233v.

21 Aldrovandi wymienia otrzymane od Ligozziego ilustracje kilkakrotnie, m.in. w spisach: *Pisces missi ad Magnum Ducem Hetruriae depincti a D. Jacobo Ligotio pictore eiusdem Ducis*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 6, k. 218–227; oraz *Memoriale de li uccelli et animali che ha disegnato M. Jacopo Ligozza*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 11, k. 157–158.

Ilustracja 51.
Jacopo Ligozzi [ilustr.], Aguti, około 1577–1587, Uffizi 1957O.

Ilustracja 52.

Daniel Fröschl [ilustr.], Kardynały, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 2, k. 155.

W procesie gromadzenia przez Aldrovandiego materiałów do kompendium niezwykle ważną rolę odgrywała sieć korespondentów[22]. Wymieniał listy ze wszystkimi liczącymi się przyrodnikami ówczesnej Europy. Włączał do swojej sieci również kolekcjonerów (oraz kuratorów zbiorów) naturaliów. Za pośrednictwem listów starał się uzyskać materiały — eksponaty, ilustracje i książki — oraz informacje o nich, a także rekomendacje, które umożliwiłyby mu wgląd w niektóre zbiory.

Aldrovandi utrzymywał kontakty z Franciszkiem I Medyceuszem, a w mniejszym stopniu też z jego bratem i następcą Ferdynandem I, dzięki którym otrzymał kopie ilustracji zoologicznych ze zbiorów florenckich[23]. Korespondował też z zatrudnianymi przez wielkiego księcia uczonymi, m.in. poznanym jeszcze w latach czterdziestych XVI wieku Lucą Ghinim czy z Giuseppe Casaboną (Josephem Goedenhuyse) — botanikiem odpowiedzialnym za zdobywanie nowych roślin do florenckiego ogrodu botanicznego. Za pośrednictwem tego ostatniego poznał też twórczość Daniela Fröschla, którego przedstawienia kreteńskich roślin otrzymał około 1591 roku. Później jeszcze kolejny dyrektor pizańskiego Giardino dei Semplici, Francesco Malocchi, przesłał mu rysunek dwóch kardynałów autorstwa Fröschla [ilustr. 52].

Wśród korespondentów Aldrovandiego byli też przyrodnicy neapolitańscy — Giovanni Della Porta i Fabio Colonna. Służyli mu informacjami o przechowywanych przez Leonarda Antonia Recchiego materiałach dotyczących historii naturalnej Ameryki Środkowej[24]. Notatki oraz szkice botaniczne i zoologiczne zebrane przez Francisca Hernándeza de Toledo w czasie ekspedycji do Meksyku w latach 1571–1576 zostały przez niego wstępnie opracowane jeszcze w Madrycie. Następnie Recchi został wysłany z nimi do Neapolu, gdzie miał dopilnować wydania ich ku chwale króla Hiszpanii. Aby zapewnić sobie pierwszeństwo w publikacji tych wiadomości, pilnie strzegł zarówno tekstu, jak i 600 rysunków przyrodniczych, które miały go zilustrować. Niechętnie pokazywał te materiały, kategorycznie nie zgadzał się na wykonanie z nich żadnych odpisów bądź odrysów. Tymczasem wielu przyrodników, m.in. Aldrovandi, z niecierpliwością czekało na ich publikację. Kiedy stało się jasne, że nie nastąpi to zbyt szybko, różnymi kanałami usiłowano uzyskać dostęp do tych

22 Zob. np. G. Olmi, *„Molti amici in varij luoghi". Studio della natura e rapporti epistolari nel secolo XVI*, „Nuncius", 1991, t. 6, nr 1, s. 3–31.

23 Korespondencja Aldrovandiego z dworem medycejskim została opublikowana przez Alessandra Tosiego w U. Aldrovandi, *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*…

24 Materiały te przedstawiam w rozdziale 7.

materiałów. Aldrovandi początkowo starał się wykorzystać swoje kontakty na dworze Franciszka I Medyceusza. Kiedy autorytet wielkiego księcia Toskanii nie pomógł, zwrócił się do Della Porty i Colonny z prośbą o streszczenie ich zawartości. Opisywany przez nich materiał okazał się niemożliwy do wykorzystania, bo nadal był nieuporządkowany i liczne fragmenty były niejasne[25]. Kompendium Hernándeza zostało ostatecznie wydane dopiero w 1651 roku.

Włoscy lekarze i przyrodnicy pracowali także w ośrodkach poza Półwyspem Apenińskim. Medyk burgrabiego Karlsteinu Hansa Kinskyego, Francesco de Paduanis, był korespondentem Aldrovandiego w latach 1583–1585[26]. Dzięki niemu boloński przyrodnik poznał materiały opracowane na praskim dworze Rudolfa II[27]. Cesarz miał bogato wyposażone muzeum i menażerię. Zatrudniał uczonych, którzy opiekowali się tymi zbiorami, i artystów, którzy uwieczniali je na rysunkach. Te szkice znane były przyrodnikom zapraszanym na praski dwór. Za ich pośrednictwem sława habsburskiego muzeum przyrodniczego rozeszła się po Europie. Dotarła też do Bolonii. Aldrovandi nawiązał korespondencję z Franciscem de Paduanis, aby uzyskać kopie tych rysunków. Lekarz Kinskyego zdobył dla Aldrovandiego 24 rysunki zoologiczne dzięki znajomości z cesarskim medykiem Jacobem Scutellariusem[28]. Kilkuletnią wymianę listów uwieńczyło przesłanie do Bolonii ilustracji we wrześniu 1585 roku[29]. Część wymienionych przez Aldrovandiego rysunków Giuseppe Arcimbolda można zidentyfikować z ilustracjami w jego papierowym muzeum i wydrukowanym już kompendium [ilustr. 53][30].

Większość zebranych przez Aldrovandiego ilustracji powstała jednak na miejscu, w Bolonii. Mimo że najczęściej przyrodnicy mieli przynajmniej podstawowe umiejętności rysunkowe, które pozwalały na stosunkowo wierne

25 Korespondencja Aldrovandiego z della Portą i Colonną przechowywana jest w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Bolonii. Odpisy i wyciągi z listów della Porty m.in. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 13, k. 293r, t. 14, k. 165–168, t. 17, k. 53. Wyciąg z listu Colonny: Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 19, k. 83r.

26 W drugim tomie *Ornitologii*, zanotowanym też mylnie jako *Hieronymus*, żyjący w XV wieku. Zob. U. Aldrovandi, *Ornithologia*, Bologna 1600, s. 482.

27 Kolekcja Rudolfa II i tworzący ją artyści są jednym z głównych tematów rozdziału 9.

28 Spis przedstawień przesyłanych przez Francisca de Paduanis do Aldrovandiego 1583–1585: „Dirigantur haec ad Ex. Franc. Paduanu[m] in Maiestatis Ces. Curia per Manus Jacobi Scutelarii Medici". Zob. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 137, t. 1, k. 31, cytowany w M. Staudinger, *Sources on Arcimboldo at the Habsburg Court*, [w:] *Arcimboldo (1526–1593)*, red. S. Ferino-Pagden, Milano 2007, s. 307.

29 Wszystkie one są wymienione w *Animalium peregrinorum depictorum catalogus apud Caes. Maest. Imp. quae dipingi curavit D. Franciscus Paduanus*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 137, t. 1, k. 31.

30 M. Staudinger, *Arcimboldo and Ulisse Aldrovandi*, [w:] *Arcimboldo (1526–1593)*, s. 113–118.

Ilustracja 53.

Giuseppe Arcimboldo [ilustr.], Antylopa, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 5, k. 20.

Ilustracja 54.

Giovanni de Neri (?) [ilustr.], Kogut, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 1, k. 18.

Ilustracja 55.

Giovanni de Neri (?) [ilustr.], Koczkodan, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 1, k. 84.

Ilustracja 56.

Giovanni de Neri (?) [ilustr.], Okoń morski i korwin [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 4, k. 19.

przedstawianie obserwowanych obiektów, zdecydowanie wyżej cenili szkice wykonywane przez profesjonalnych rysowników. Także Aldrovandi, „by nie odrywać się od swoich studiów”[31], zatrudniał kilku artystów, którzy wykonywali przedstawienia eksponatów z jego muzeum, przysyłanych mu fragmentów roślin i zwierząt oraz żywych okazów przybywających do miasta, a także kopiowali wypożyczane mu ilustracje[32]. Trudno jednak mówić tu o jakimkolwiek zgranym zespole. Większość ilustracji można przypisać jednemu autorowi, natomiast pozostali pracowali dla Aldrovandiego jedynie okazjonalnie.

Giovanni de’ Neri (w dawnej literaturze nazywany Giovanni Triulxi[33]), nazywany przez bolońskiego przyrodnika „il mio pittore”, wykonywał dla niego ilustracje przez ponad 30 lat[34]. Niewiele wiadomo o jego życiu. Wymienianego przez Aldrovandiego Joannesa de Negris można jednak utożsamić z pochodzącym z Werony malarzem urodzonym w początku lat trzydziestych XVI wieku[35]. Wykształcony w rodzinnym mieście de’ Neri znał też niewątpliwie sztukę wenecką. Nie wiadomo, jak dowiedział się o nim Aldrovandi, acz nie jest wykluczone, że pośredniczył w tym Francesco Calzolari. W Bolonii de’ Neri pojawił się w 1558 roku i pracował dla Aldrovandiego do końca lat osiemdziesiątych. Mimo że niejednokrotnie wyjeżdżał do Werony[36], szacuje się, że wykonał dla Aldrovandiego prawie 7000 szkiców [ilustr. 54–56]. Przede wszystkim dokumentował wygląd eksponatów z bolońskiego muzeum, a także kopiował pożyczane i udostępniane Aldrovandiemu szkice, jak przede wszystkim zaginiony album przedstawień ryb autorstwa Plinia Scarpellego, który należał do

31 „È ben vero che per non dare impedimento alli miei studii, ho havuto Pittori appresso di me continuante”. U. Aldrovandi, *Discorso naturale… Nel quale si tratta in generale del suo Museo, e delle fatiche da lui usate per raunare de varie parti del mondo…*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 91, k. 557v.

32 Zob. L. Frati, *I Pittori che coadiuvarono Ulisse Aldrovandi*, „Erudizione e Belle Arti”, 1905, t. 2, nr 11/12, s. 174–176; S. de Rosa, *La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi in una lettera inedita di Cristoforo Coriolano de Norimberga*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 1981, t. 25, nr 3, s. 391–398; G. Olmi, *L’Inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992; F. Egmond, *Aldrovandi, Truthfully Drawing Naturalia, and Local Context*, „Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia”, 2021, t. 32, nr 18 N. S., s. 81–96.

33 L. Frati, *Pittori che coadiuvarono…*, s. 25. Ewidentną pomyłkę Aldrovandiego (połączenie malarza Giovanniego de’ Neri i skryby Willema Triulxiego) dostrzegł Giuseppe Olmi [*Inventario del mondo…*, s. 65–66].

34 Jako pierwszy przedstawił tę współpracę E. Battisti, *L’Antirinascimento*, Milano 1962, s. 269.

35 G. Biadego, *Un ignoto pittore veronese (Giovanni De’Neri)*, „Atti della Accademia Scientifica Veneto-Trentino-Istriana”, 1904, N. S. t. 1, nr 2, s. 62–63; zob. też G. Olmi, *Inventario del mondo…*, s. 64–76; F. Egmond, *Aldrovandi, Truthfully…*, s. 85.

36 G. Biadego, *Ignoto pittore…*, s. 63.

Daniela Barbaro[37]. Prawdopodobnie też towarzyszył bolońskiemu przyrodnikowi w jego podróży do Wenecji w 1571 roku, kiedy rzekomo wykonał kopie ilustracji ichtiologicznych z niezidentyfikowanego zbioru Leona Tartagliniego[38].

Chociaż jego ilustracje były dość nierównej jakości (co zresztą nie może dziwić, biorąc pod uwagę, że powstawały przez trzy dekady), Aldrovandi nie rezygnował z jego usług. Konsekwentnie chwalił jego prace (zarazem utyskując na różne mankamenty, a nawet skarżąc się, że de' Neri przesłał kopie swoich ilustracji zoologicznych Tartagliniemu[39]) i rozsyłał kopie jego rysunków (m.in. Franciszkowi I przesłał serię przedstawień ptaków). Ten entuzjazm można tłumaczyć brakiem alternatywy. W latach sześćdziesiątych de' Neri był jedynym ilustratorem pracującym dla Aldrovandiego. Wykonywał średnio trzy do czterech rysunków tygodniowo. Nieustannie jednak poszukiwał innych zleceń i przerywał pracę nad dokumentacją przyrodniczą. W latach osiemdziesiątych XVI wieku zdecydowanie ograniczył tempo pracy, a około 1590 roku powrócił do Werony, gdzie zajął się też astrologią[40]. Z tego powodu Aldrovandi ustawicznie poszukiwał innych rysowników, którzy chcieliby pracować w jego muzeum. W jego korespondencji niejednokrotnie pojawiały się wzmianki o niesolidności de' Neriego oraz prośby o polecenie zdolnych artystów. Nie ma jednak żadnych dowodów, że zdołał tą drogą kogokolwiek znaleźć. Niemniej w latach osiemdziesiątych XVI wieku w muzeum Aldrovandiego zaczęli pojawiać się inni artyści. Nieznany z imienia Maestro Pellegrino (w dawnej literaturze mylnie identyfikowany z Pellegrino Tibaldim[41]) przygotował ponad 30 rysunków ornitologicznych[42].

37 M. Hochmann, *Plinio Scarpelli, pittore di Daniele Barbaro e dei Grimani di Santa Maria Formosa*, „Arte veneta", 2010, t. 67, s. 43–53; F. Egmond, *Aldrovandi, Truthfully…*, s. 87.

38 A. Tosi, *Contrivances of Art. The Power of Imagery in the Early Modern Culture of Curiosity,* [w:] *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and Deception in Early Modern Science*, red. M. Beretta i M. Conforti, Sagamore Beach 2014, s. 167–168.

39 Aldrovandi skarżył się, że „Studiosus Vir Leo Folianus qui librum depingendum curavit et in quo erant multae icons rarae a Joanne de Negris pittore meo ex meis archetypis translatae, quem librum postea habuit R.mus Ep.s veronensi Valerius Card.is". Wypowiedź Aldrovandiego cytowana (bez źródła) za: A. Forti, *Del drago che si trovava nella raccolta Moscardo e di un probabile artifice di tali mistificazioni. Leone Tartaglini da Foiano*, „Madonna Verona", 1914, t. 8, nr 29, s. 31. Por. też G. Olmi, *Inventario del mondo…*, s. 69, tamże jako źródło podany jest Ms Aldrovandi 110, b.k. Zob. też E. Sallent Del Colombo, *Natural History Illustration between Bologna and Valencia. The Aldrovandi–Pomar Case*, „Early Science and Medicine", 2016, t. 21, nr 2–3, s. 192.

40 G. di Neri, *Trattato… della mutatione dell'aria secondo gl'orti et occasi d'alcune stelle fisse et pronostici universali*, Verona 1600; zob. też G. Biadego, *Ignoto pittore…*

41 L. Frati, *Pittori che coadiuvarono…* Informację tę zanegował G. Olmi, *Inventario del mondo…*, s. 88–89.

42 U. Aldrovandi, *Aves pictae a M.ro Pelegrino*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 5, k. 101–108.

W 1597 roku Bartolomeo Passarotti wykonał trzynaście przedstawień ptaków[43]. Pojedyncze szkice są też autorstwa jednego z przedstawicieli malarskiej rodziny Cervów, możliwe, że Antonia[44], oraz Passarotta Passarottiego — syna Bartolomea, a zapewne też innych bolońskich artystów, którzy wcześniej zajmowali się dekoracją wiejskiego domu Aldrovandiego[45]. Pracujący głównie jako *designator* Cornelius Schwindt wykonał też około 150 studiów entomologicznych [ilustr. 57][46]. Wśród wymienionych w spisie gości Aldrovandiego jest też uczeń Ligozziego, Andrea Budana (Pudana)[47], i można przypuszczać, że on też jest autorem przynajmniej kilku ilustracji.

Chociaż Aldrovandi korzystał z usług rysowników różniących się znacznie umiejętnościami i doświadczeniem, dbał, by jego kolekcja sprawiała wrażenie spójnego zbioru. Ilustracje w jego papierowym muzeum miały zastępować brakujące obiekty. Kolekcja naturaliów Aldrovandiego wraz z leżącym w jego gestii jako profesora historii naturalnej ogrodem botanicznym stanowiły uporządkowany mikrokosmos, w którym miały znaleźć się przykłady wszystkich dzieł natury[48]. Akwarelowe przedstawienia zwierząt stanowiły substytut eksponatów, które w przyszłości wypełniłyby sale muzeum. Aldrovandi kolekcjonował też rysunki zwierząt, których pozyskanie — chociażby ze względu na ich rozmiary — było niemożliwe. Jego papierowe muzeum pełniło także inną funkcję. Ilustracje pozwalały mu na uwiecznienie własnych zbiorów. Stanowiło to zabezpieczenie na wypadek zniszczenia eksponatów, zapewniało zachowanie informacji o ich kolorze. Ponadto gotowa dokumentacja wizualna własnych zbiorów pozwalała na upowszechnianie ich wśród innych przyrodników. Korzystali z niej także bolońscy malarze, którzy szkice zoologiczne Aldrovandiego traktowali

43 Według listu do Enrico Verlario z 28 IV 1597: „undeci tavole per tredeci uccelli da designarli", Biblioteca Universitaria di Bologna, MS Aldrovandi 136, t. 26, k. 53v.

44 U. Aldrovandi, *Catalogus virorum illustrium ex variis diversique nationibus*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 24, k. 30r. Antonio podpisany jest na kilku ilustracjach Aldrovandiego, acz są one datowane na lata 1613–1614 — por. L. Tongiorgi Tomasi, *Dopo Ulisse Aldrovandi. Migrazioni di immagini*, [w:] *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di storia naturale nella prima età moderna*, red. G. Olmi i F. Simoni, Bologna 2018, s. 12–13.

45 U. Aldrovandi, *Catalogus virorum… ex variis…*

46 U. Aldrovandi, *Catalogus animalium rariorum et insectorum depictorum a Domino Cornelio*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 18, k. 65–129; zob. S. de Rosa, *Cornelius Schwindt da Francoforte (1566–1632) „Pictor et Designator" a servizio di Ulisse Aldrovandi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1985, t. 29, nr 2/3, s. 401–409.

47 U. Aldrovandi, *Catalogus virorum… ex variis…*, k. 26r; zob. G. Olmi, *Inventario del mondo…*

48 M. C. Tagliaferri, S. Tommasini i S. Tugnoli Pattaro, *Ulisse Aldrovandi als Sammler. Das Sammeln als Gelehrsamkeit oder als Methode wissenschaftlischen Forschens?*, [w:] *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube Zur Gesachichte des Sammelns 1450–1800*, red. A. Grote, Berlin 1994, s. 265–282.

jak rysunki wzornikowe[49]. Wydaje się jednak, że to akurat było ubocznym skutkiem zgromadzenia pokaźnej i stosunkowo łatwo dostępnej kolekcji ilustracji przez przyrodnika, który obracał się w kręgu arcybiskupa Paleottiego[50].

Papierowe muzeum Aldrovandiego jest niekwestionowanie największym zbiorem nowożytnych ilustracji przyrodniczych[51]. Po śmierci Aldrovandiego pozostawały w jego domu przez ponad dziesięć lat, po czym w 1617 roku przeniesiono je do Palazzo Pubblico, gdzie były przechowywane do 1742 roku. Wówczas włączono je do nowo organizowanego muzeum historii naturalnej w Palazzo Poggi, gdzie znajdują się do dziś.

Osiemnaście tomów zostało w większości oprawionych jeszcze za życia Aldrovandiego[52]. Możliwe jednak, że późniejsi kuratorzy tej kolekcji — zwłaszcza Joannes Cornelius Uterverius i Thomas Dempster — dołączyli nowe ilustracje. Na 2700 stronach ukazano ponad 3000 zwierząt i 4000 roślin. Większość kręgowców jest przedstawiona po jednym stworzeniu na stronie, jednak część ryb, płazów oraz większość bezkręgowców przedstawiono w grupach po kilka, a nawet kilkanaście spokrewnionych gatunków zwierząt. Mimo że zebrane przez Aldrovandiego rysunki są różnego autorstwa i, co z tego wynika, różnej jakości, to robią wrażenie dość spójnego zbioru. Jest to niewątpliwie zasługa sposobu, w jaki przedstawiane są różne stworzenia. Zwierzęta czworonożne i ptaki z reguły ukazane zostały z profilu, patrzące przed siebie. Stoją na skrawku ziemi nieruchomo jak wypchane eksponaty [ilustr. 58]. Wyłowione z wody ryby i inne wodne kręgowce leżą na boku [ilustr. 59]. Węże, niektóre płazy, owady oraz inne bezkręgowce najczęściej przedstawione są od góry, jakby leżały w gablocie [ilustr. 60]. Wszystkie zwierzęta przedstawiono na gładkim tle białej kartki, w jednolitym oświetleniu. To wrażenie jednolitości dodatkowo potęguje użycie takiej samej techniki. Poza nielicznymi wyjątkami

49 Aldrovandi wymienia w swoich zapiskach m.in. Prospera i Lavinię Fontanów, Bartolomea Passarottiego i Orazia Samachiniego. Zob. U. Aldrovandi, *Catalogus virorum… ex variis…*

50 O relacjach artystów i przyrodników w Bolonii drugiej połowy XVI wieku zob. np. G. Olmi i P. Prodi, *Art, Science, and Nature in Bologna Circa 1600*, [w:] *The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cambridge 1986, s. 213–235; G. Olmi, *Ulisse Aldrovandi and the Bolognese painters in the second half of the 16th century*, [w:] *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A Symposium*, red. H. A. Millon, Washington 1987, s. 63–73.

51 Ilustracje te zostały wydane przez zespół Ady Alessandrini w 2007 roku [*Natura picta. Ulisse Aldrovandi*, Bologna 2007]. Obecnie są one udostępniane online, zob. Tavole, http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb/UlisseAldrovandi_tavoleacquerellate4.asp?objtypeid=all&macrofamilyid=10&comptypeid=102&language=it.

52 U. Aldrovandi, *Memorie della vita…*, s. 77. Obecnie te tomy mają sygnatury Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, *Tavole* vol. 1–10, przy czym woluminy 1–7 są w dwóch tomach każdy.

Ilustracja 57.

Cornelius Schwindt [ilustr.], Owady, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 7, k. 79.

Ilustracja 58.

Wiewiórka, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 5, k. 5.

Ilustracja 59.

Rekin i raszpla, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 4, k. 40.

Ilustracja 60.

Szarańcza i jaszczurka, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 7, k. 102.

Ilustracja 61.

Potwory morskie, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 6, k. 72.

prawie wszystkie ilustracje zostały wykonane farbami wodnymi. Jedynie morskie potwory to linearne, czarno-białe przerysy piórkiem z mapy Olausa Magnusa [ilustr. 61]. Nawet tych kilka antwerpskich rycin przedstawiających faunę afrykańską (m.in. nosorożca), które znalazły się w papierowym muzeum, zostało pokolorowanych. Formalne ujednolicenie ilustracji w jednym zbiorze było nierozerwalnie związane z funkcjami, jakie przypisywał im Aldrovandi. Przede wszystkim pozwalało to na obserwację wyglądu zwierząt i wyciągnięcie wniosków na temat podobieństw oraz różnic między nimi. Ilustracje miały być też uzupełnieniem jego kolekcji, a ponadto stanowiły źródło wzorów dla drzeworytów ilustrujących jego dzieło.

Większość ilustracji w albumach Aldrovandiego wykonali artyści wykształceni w państwie weneckim. Metody tworzenia przedstawień zwierząt na terenie Półwyspu Apenińskiego wypracowano już na kilka stuleci, zanim Aldrovandi zorganizował swoją pracownię. Artyści zbierali w prywatnych szkicownikach rysunki, które służyły za wzory wykorzystywane do przedstawiania zwierząt na pejzażach, scenach religijnych, a także na pierwszych obrazach animalistycznych. Przy pomocy silnych skrótów perspektywicznych, niecodziennych punktów widzenia czy zróżnicowanych póz starali się oddać wiernie wygląd zwierząt, ale też dbali o zachowanie pozorów życia, bo najczęściej ukazywali także charakterystyczne dla nich ruchy.

Dopiero około połowy XVI wieku zaczęto organizować profesjonalne zespoły ilustratorów wykonujących dokumentację przyrodniczą. W tym okresie *explicite* zdefiniowano też powszechnie uznawane standardy, które powinna ona spełniać. Ilustracja naukowa – zwłaszcza tak starannie selekcjonowana przez badacza jak zbiór Aldrovandiego – rządziła się nieco innymi prawami niż szkice artystyczne. Boloński przyrodnik miał dość określone oczekiwania wobec przedstawień botanicznych i zoologicznych, które włączał do swojego papierowego muzeum.

Jego opinie o znaczeniu realistycznej ilustracji przyrodniczej w badaniach naukowych i sztuce były dobrze znane w Bolonii ostatniej ćwierci XVI wieku. Upowszechniały je przede wszystkim teksty przygotowywane dla Gabriela Paleottiego[53]. Arcybiskup w początku lat osiemdziesiątych XVI wieku

53 U. Aldrovandi, *Avvertimenti sopra alcuni capitoli della pittura; Avvertimenti… sopra le pitture mostrifiche et prodigiose; Enarratione di tutti i generi principali delle cose naturali et artificiali che ponno cadere sotto la pittura*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 6, t. 2, k. 107r–148r, online: https://amshistorica.unibo.it/204.

opracowywał *Discorso alle imagini sacre e profane* — traktat poświęcony zagadnieniom sztuki przedstawieniowej[54]. Carlo Sigonio określił podstawy teorii malarstwa historycznego, a Aldrovandi przedstawił kwestie dotyczące „obrazów świeckich", czyli malarstwa realistycznego przedstawiającego elementy otaczającego świata (portretów, pejzaży, martwych natur, obrazów animalistycznych itd.)[55].

Uwagi zebrane zarówno w spisywanych od stycznia 1581 roku *Avvertimenti*, jak i opracowanej w końcu następnego roku *Enarratione* zasadniczo odnosiły się do malarstwa. Jednakże z tych tekstów jednoznacznie wynika, że Aldrovandi podobnie podchodził do związków przedstawienia z przedstawianym w kontekście ilustracji naukowej. Oczywiście jego poglądy nie były oryginalne ani na tle ówczesnej teorii malarstwa, ani praktyki tworzenia ilustracji przyrodniczej. Należy raczej powiedzieć, że porządkowały one opinie, które powtarzano od czasów antycznych. Rolą sztuki miało być wierne odtwarzanie rzeczywistości. Malarstwo powinno przedstawiać wyłącznie świat widzialny, unikać wprowadzania fantastycznych elementów. Tak rozumiane realistyczne przedstawienia pozwalały poznać świat. Dlatego też można je było wykorzystywać w badaniach przyrodniczych. Przedstawienia roślin i zwierząt pomagały rozwiewać liczne wątpliwości, które narosły przez stulecia rozpowszechniania opisów nieprecyzyjnych, a nierzadko i sprzecznych. Dlatego tak istotne było, aby ilustratorzy przygotowywali szkice *al vivo*, a nie fantazjowali[56].

W dwóch kolejnych *Avvertimenti* — poświęconych „obrazom dziwacznym i cudownym" (*pitture mostrifiche et prodigiose*) — Aldrovandi poruszył kwestie

54 G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582; G. Paleotti, *Discourse on Sacred and Profane Images*, red. P. Prodi, tłum. W. McCuaig, Los Angeles 2012.

55 D. Acciarino, *Antipoetica delle grottesche. Le Lettere sulla pittura di Ulisse Aldrovandi*, „Schede umanistiche", 2016, t. 30, s. 169–196.

56 „Per isperienza si vede quanto giovamento alli studiosi appostano le pitture di vari animali, come d'uccelli, pesci, ceti, serpenti, animali quadrupedi, ovipari et vivipari; sicome anco veggiamo nella pittura de gli animali essangui, come sono gli insetti, crustacei, testacei et altri chiamati dal Filosofo Malachia et parimente i Zoofiti, nominati piantanimali, si come si può vedere nelle mie istorie et nelle mie figure: dove ho depinti al vivo insino a tre mila animali diversi. Per mezo di queste pitture, insieme con l'historie, ponno gli studiosi venire in piena cognitione, quali fossero appresso gli antichi. La qual utilità è tanto grande, che non sipuo imaginar maggiore, perche se gli antichi havessero fatto ritrare et depingere tutte le cose che hanno descritte, non si truverebbero tanti dubii et errori infiniti appresso gli scrittori. Dove lasciarò le piante, dipinte parim[ente] al vivo, che tanta utilità apportano à li medici, conoscendo per mezzo della pittura. Le piante istesse dalla natura all'humano beneficio prodotte: dalle cui parti (ò siano fiori, frutti, semi, radici o foglie; o legni scorze, lacrime, come resina et gomma, sughi et liquori) si pigliano tanti varii remedii per indurre la sanità perduta, come ancora per conservarla". U. Aldrovandi, *Avvertimenti sopra alcuni capitoli…*, k. 110–111r.

związane z przedstawieniami imaginacyjnymi. Mimo że omawiał przede wszystkim przedstawienia fantastyczne (*grotesche*), to zwrócił też uwagę na to, że nawet w bardzo realistycznych przedstawieniach kolor roślin nie zawsze jest zgodny z prawdą. Aby tego uniknąć, konieczne jest malowanie świeżych (najlepiej żywych) okazów. Tak samo zwierzęta powinny być przedstawiane *ad vivum*, i to przez wprawnych malarzy, aby uniknąć wątpliwości, jakie zwierzę zostało przedstawione[57].

Większość przemyśleń Aldrovandiego na temat przedstawień zwierząt znalazło się w *Enarratione*, które przekazał Paleottiemu w końcu 1582 roku, kiedy *Discorso alle imagini* było już w druku[58]. W tym tekście powtórzył swoje opinie, że zadaniem sztuki, ale też — w domyśle — ilustracji naukowej, jest wierne odwzorowywanie rzeczywistych obiektów. Dlatego malarze powinni mieć przynajmniej podstawową wiedzę z zakresu historii naturalnej, żeby rozumieć, co przedstawiają, i nie popełniać przy tym zbyt wielu błędów[59]. Aldrovandi oczekiwał, że rysownicy będą umieli samodzielnie oddać wygląd zwierzęcia bądź rośliny. Zarazem jednak, w przypadku jakichkolwiek wątpliwości, powinni konsultować się z przyrodnikami, którzy pilnowaliby wierności tych przedstawień[60]. Ilustratorzy mieli uważnie obserwować poszczególne okazy,

57 „ma mostra le difficoltà grande che è nel dipingere le piante, si come si vede hoggidi me molti i quali hanno volute dare il colore alle piante delineate et stampate dal Mattiolo et per non haver havuto la pianta avanti gli occhi verde: hanno pigliati molti granchii per haver dipinte tutte le piante de quel libro d'un mode color ciorche essendo monde infinite le varietà de colori, come testifica Aristotele secundum magis et minus. Et ancorche le piante generalmente et per la maggior parte siamo di color verde: non de ci è una diversità infinità tra quei modi colore essendo in alcuni verdiscuri che siano al nero altri chiari che tiranno all'azuro altri al purpurei alt[r]i gialleggiano altri tirano alberette scuro altri al color tanedo. Di modo che a voler dipingere le piante naturalemente bisogna esser non solamente essercitatissimo pittore ma di piu bisogna havere la pianta fresca et viva cavata all'hora della pittura: perche le piante essicate non si penne dipingere. […] Et chi altramente farà, sarà simile à quindi pittori antichi rozzi i quali erano tanto inette et con tanto impolite penello dipingerano gli animali, che era necessario scriver di sotto le pitture: questo è asino, questo è bue, questo è cavalli etc. Questo si rivedo ancor hoggidi assendere in alcuni pittori i quali vogliono ritrare gli huomini al vivo, ma non sapendo imitarli bene sono sforzati à metterei sotto il nome ma i buon pittori non hanno bisogno detale avuto". U. Aldrovandi, *Avvertimenti… sopra le pitture mostrifiche*, k. 125.

58 U. Aldrovandi, *Enarratione di tutti i generi principali…*; wydane pt. *Modo di esprimere per la pittura tutte le cose dell'universo mondo*, [w:] *Scritti d'arte del cinquecento*, red. P. Barocchi, Milano; Napoli 1971, t. 1, s. 923–930.

59 „Se fosse possibile che il pittore havesse cognitione sensata di tutte le cose naturali. Le quali cascano sotto la pittura; chiara cosa è che non commetterebbe errore Viruno; perche ogni cosa imitarebbe col pinello secondo il suo naturale per è supponendo pero che il pittorie sia buonissimo designatore, essendo il disegno et la pittura sorelle". U. Aldrovandi, *Enarratione di tutti i generi principali…*, k. 138v.

60 „Bisogna ché il pittore molto bene conosca particolarmente tutte le cose sopradette siano inanimate o vegetabili, accio le possa dipingere con i suoi proprii colori. Et non conoscendoli debbe consultare

aby nadawać im pozory życia. Musieli też zwracać uwagę na wiek i płeć rysowanych osobników[61]. Jednakże nie oznaczało to, że mieli stosować wymyślne pozy albo oddawać dokładnie jednostkowe cechy, bo istotą jest przedstawienie gatunku, a nie uchwycenie wyglądu poszczególnych zwierząt, które — z zasady — są identyczne[62].

Główną zasługą Aldrovandiego było wykorzystanie tych poglądów do jasnego zdefiniowania, czym powinna charakteryzować się ilustracja naukowa[63]. Dzięki jego papierowemu muzeum oraz sieci korespondentów inni przyrodnicy i kolekcjonerzy naturaliów korzystali z podobnych kryteriów oceny wiarygodności i naukowości przedstawień zwierząt. To z kolei przyczyniło się do utrwalenia konwencji ilustracji zoologicznej. Zadaniem artystów było stworzenie możliwie obiektywnego przedstawienia. Dlatego zwierzęta ukazywano na białym tle, możliwie bez habitatu (lub w bardzo uogólnionym środowisku). Równomierne oświetlenie sprawiało, że cieniowanie nie ukrywało, ale też nie uwydatniało nadmiernie charakterystycznych cech zwierzęcia. Ujęcie profilowe, do którego czytelników przyzwyczaiły już średniowieczne bestiariusze, pozwalało przekazać najwięcej informacji o wyglądzie zewnętrznym. W odróżnieniu od rysunków w szkicownikach artystów, w profesjonalnej ilustracji naukowej unikano silnych skrótów perspektywicznych, które miały dawać iluzję ruchu. Te wymagania sprawiły, że nawet doświadczeni w animalistyce artyści musieli odzwyczaić się od realistycznego przedstawiania konkretnych żywych osobników. Oczekiwano od nich bowiem uśrednionych przedstawień gatunku.

---

quelli che n'hanno cog[nitione] accio possa sapere la loro figura ò per delineatione ò per scrittura dandoli i suoi proprii colori". U. Aldrovandi, *Enarratione di tutti i generi principali…*, k. 139v.

61 „Parimente ne gli animali bisogna distinguere l'età et differentiare i feti da i loro genitori, accioche per i feti si possa significare l'età giovanile et per i padri et madri l'età della vechiezza et per i mediocri l'età virile et dell adolescenza, et cosi di mano in mano quanto alle cose artificiali come città, castelli, ville, palazzi, chiese, capelle, oratorii, piazze strade vestimenti, arme, machine di guerra, sepolture piramidi, navighi et altre infinite cose prodotte dall'ingegno humano per mezzo della mano la quale come dice il filosofo è astromento de gli stromenti deve molto bene considerare il pittore in tutte queste cose et havere il modello avanti gli occhi, accio lo possa imitare et dipingere al vivo: presupponendo che di tutte quelle cose da me sopradette n'habbia d'havere oculata scienza: overo la descritt[ione] attissima da persone intelligenti. Altrimenti facendo le sue pitture saranno mostrifiche imitando le grotesche che non sono secondo la natura delle cose". U. Aldrovandi, *Enarratione di tutti i generi principali…*, k. 147v–148r.

62 „Il che non occorre cosi nell'altre specie d'animali ò piante: perche gli individui di gli altri animali perfetti sono nel suo genere quasi tutti d'una medesima sembranza, et difficilmente l'uno dall'altro si distinguono". U. Aldrovandi, *Enarratione di tutti i generi principali…*, k. 146r.

63 Zob. też F. Egmond, *Aldrovandi, Truthfully…*, gdzie zwraca ona uwagę na rozumienie realizmu w kręgu Aldrovandiego.

Dlatego na ilustracjach zoologicznych zwierzęta zwykle stoją lub siedzą nieruchomo, przypominając bardziej zastygłe w bezruchu eksponaty muzealne niż okazy żyjące w menażeriach. Niezwykle drobiazgowe szkice ukazywały możliwie najwięcej cech pozwalających na opisanie i identyfikację zwierzęcia.

Tak przygotowane kolorowe ilustracje służyły Aldrovandiemu za materiał badawczy. W ten sposób poznawał on wygląd różnych zwierząt. Zarazem jednak jego ambicją było udostępnienie czytelnikom nie tylko opisów, lecz także wiarygodnych ilustracji zoologicznych. Dlatego jego wielobarwne papierowe muzeum posłużyło za wzornik dla zatrudnianych przez niego *designatores*, którzy zaadaptowali te akwarelowo-temperowe ilustracje na linearne szkice przeznaczone do wycięcia w klockach. Pierwsze projekty drzeworytów — 500 rysunków ornitologicznych — wykonał aktywny na dworze Medyceuszy Lorenzo Benini w latach 1585–1587[64]. Benini jednak musiał wrócić do Florencji i kolejni rysownicy pojawili się w bolońskim warsztacie dopiero w 1590 roku, kiedy prace nad zasadniczą częścią papierowego muzeum były już na ukończeniu. Wówczas Aldrovandi zatrudnił pochodzącego z Frankfurtu Corneliusa Schwindta. Młody, zaledwie 24-letni rysownik spędził w Bolonii około siedmiu lat. W oczach Aldrovandiego był idealnym współpracownikiem. Profesjonalny projektant drzeworytów, który zarazem miał niewielkie jeszcze doświadczenie zawodowe, dzięki czemu łatwo dostosowywał się do oczekiwań[65]. Pojedyncze szkice przenosili na klocki także inni artyści, m.in. Joachim Jungermann — siostrzeniec Joachima Camerariusa, i Francesco Cavazzoni — uczeń Bartolomea Passarottiego.

Kolejnym etapem przygotowywania *Historii naturalnej* do druku było wycięcie klocków[66]. Zasadniczy zrąb materiału ilustracyjnego był gotów w począt-

64 List Aldrovandiego do Franciszka I z 28 VII 1587: „Confidatomi dunque in questo, vengho hora con l'occasione del presente latore messer Lorenzo Benini suo suddito, pittore et dessignatore, che fece venir cost` i per designarmi da 500 uccelli che io in molti anni haveva raccolti in pittur; vengho hora, dico, con questa mia humilmente a baciiarle le mani a Vostra Alteza serenissima, et insieme farle vedere un saggio di tre ucelli in carta a raso, intagliati in pero dal mio intagliatore, come Vostra Altezza serenissima potr'a vedere. L'uno de' quali sar'a la gallina indiana, ucello notissimo. Il secondo dal rostro lungho'e il scheniolo d'Aristotile, che traduce il Gaza junco, da alcuni chiamato passe di canna". Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 788, k. 273r. Cytowany w: *Ulisse Aldrovandi e la Toscana…*, s. 305–306.

65 Spisy wykonanych przez Schwindta ilustracji, zob. *Index rerum naturalium a Cornelio Svinto hactenus in tabulis delineatarum*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 118; *Index plantarum, animalium, etc. in tabellis ligneis depinctorum a Cornelio Swindt*, 1590, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 14, k. 47–140.

66 Historię klocków ze zbiorów Aldrovandiego, zob. F. Simoni, *La natura incisa nel legno. La collezione di matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi conservata all'Università di Bologna*, „Studi di Memofonte", 2016, t. 17, s. 129–144; F. Simoni, *Dal disegno al libro a stampa. La rappresentazione del mondo naturale*

ku lat dziewięćdziesiątych XVI wieku, natomiast koszt i czas przygotowania drzeworytów znacznie opóźniły druk jego kompendium. Pracujący na uniwersytecie Aldrovandi nie dysponował środkami na wydanie dzieła. Usiłował zatem zainteresować swoją pracą różnych włoskich arystokratów, którzy byliby skłonni sfinansować tę publikację[67]. Najbardziej był tym zainteresowany Franciszek I Medyceusz. Wielki książę Toskanii udostępniał Aldrovandiemu swoje ilustracje oraz wysyłał do Bolonii zatrudnianych przez siebie artystów. Początkowo, on też miał wyłożyć środki na druk *Historii naturalnej*. Jednakże po śmierci Franciszka I w 1587 roku jego brat i następca nie był tak zainteresowany pomocą bolońskiemu przyrodnikowi. Aldrovandi był zatem zmuszony do poszukiwania kolejnych patronów[68]. Z tego też powodu przygotowanie klocków trwało kilka dziesięcioleci. Pierwsze, zdaje się próbne, wykonał w 1585 roku Agostino Veneto[69]. Dopiero dwa lata później Aldrovandi zatrudnił rytownika, spod którego ręki wyszła większość klocków do jego dzieła. Pochodzący z Norymbergi Christoph Lederer, znany we Włoszech jako Cristoforo Coriolano, przyjechał do Bolonii – podobnie jak Benini – z Florencji. Christoph oraz jego brat Joachim byli wymieniani wśród artystów zatrudnionych w *Guardarobie* Franciszka I Medyceusza. Lederer pracował dla Aldrovandiego w latach 1587–1593. Zadanie wycięcia kilku tysięcy klocków przekraczało jednak znacznie możliwości jednego twórcy. Dlatego jeszcze w 1587 roku Aldrovandi pisał do mieszkającego w Norymberdze Joachima Camerariusa z prośbą o polecenie drugiego rytownika[70]. W bolońskiej pracowni pojawił się niezidentyfikowany

nelle matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi, [w:] *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini…*, s. 59–70, tamże bibliografia.

67 Świadectwem próby zainteresowania hiszpańskich Habsburgów swoją pracą jest ofiarowanie za pośrednictwem Pietra Aldobrandiniego atlasu przedstawień przyrodniczych, który obecnie znajduje się w Walencji. Tzw. kodeks Pomara znajduje się obecnie w zbiorach biblioteki uniwersyteckiej w Walencji, więcej na ten temat zob. w rozdziale 7. Por. też E. S. Del Colombo i J. Pardo Tomás, *Materiali aldrovandiani in Spagna. L'Enigmatico caso del Códice Pomar*, [w:] *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini…*, s. 37–48

68 Wszyscy, którzy przyczynili się do wydania *Historiae naturalis* zostali przez Aldrovandiego wymienieni w spisie osób, którym zamierzał przesłać egzemplarze z osobistą dedykacją. Zob. U. Aldrovandi, *Catalogus virorum illustrium, quibus ornithologiam meam impertire cogor*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 27, k. 64–71.

69 Wymieniony jest jako jeden z twórców w spisie U. Aldrovandi, *Index avium atque aliorum animalium designatorum atque incisorum*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 11, k. 197; G. Olmi, *Inventario del mondo…*, s. 74–75.

70 List Aldrovandiego do Camerariusa z 19 IX 1587: „Ego quam primum Icones quae numero 600 artificiosissime Fiorentino pictore biennij spacio summa industria delinea- tae, ab incisore (quem ego ex urbe Norenberga vestra Christophorum Leiderlein habeo) sculptae fuerint Historiam de avibus incudi subdere decrevi. Neque vero ita brevi meus iste Iconographus, quamvis se solum mihi meoque operi consecravit tanto negocio finem imponet, si socium illi non adjunxero. Cum vero urbem vestram summis

bratanek Lederera, możliwe, że „Lorenzo da Norimberga, intagliatore”[71]. Po sześciu latach Christoph wrócił do rodzinnego miasta, nadal jednak przygotowywał ilustracje do *Historii naturalnej*. Musiał się cieszyć dużym uznaniem Aldrovandiego, ponieważ w swoim testamencie polecił go Senatowi Bolonii do przygotowania dalszych klocków[72]. Lederer umarł jednak w 1603 roku, dwa lata przed Aldrovandim, i przygotowanie ilustracji spadło na jego synów — Bartolomea i Giovanniego Battistę.

Tekst dziewięciocześciowego kompendium zaczął być redagowany dopiero w 1594 roku [73]. Podpisany z weneckim wydawcą, Francesco di Franchescim, kontrakt określał plany wydawnicze Aldrovandiego, którego *Historia naturalna* miała odzwierciedlać formę jego muzeum. Franchesci jednak umarł w 1599 roku i zdołał sfinansować tylko publikację pierwszego tomu *Ornitologii*[74]. Po śmierci Franchesciego Aldrovandi nawiązał współpracę z bolońskim drukarzem Giovannim Battistą Bellagambą. Redakcja tekstu, przygotowanie klocków, a także sam druk posuwały się jednak bardzo powoli i do śmierci Aldrovandiego w 1605 roku zgromadzony materiał był wydany tylko w niewielkim stopniu. Do tego czasu opublikowano trzytomową *Ornitologię* (1599–1603) i część poświęconą owadom (*De insectis*, 1602), trzecia część zaś, opisująca „zwierzęta bezkrwiste” (mięczaki, skorupiaki i niektóre jednokomórkowce) była w druku i ukazała się na początku 1606 roku (*De exsanguibus*). W myśl testamentu Aldrovandiego pozostały materiał został przekazany Senatowi Bolonii pod warunkiem zapewnienia mu odpowiedniego przechowywania

hac in re artificibus, fertilem esse non ignorem, cumque multa ibi conficiendo negocio instrumenta accommoda quae meus hic sculptor sibi deesse conqueritur inveniantur etiam atque etiam peto ut si quis praestanti ingenio juvenis qui hanc provinciam suscipere velit… haberi possit… per literas significare non dedigneris”. Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Briefsammlung Trew, Aldrovandi 17. Por. G. Olmi, *Inventario del mondo…*, s. 82.

71 „habeo insignem Christophorum Coriolanum Norimbergensem, atque eius nipotem”. U. Aldrovandi, *Ornithologia…*, k. 5r; o „Lorenzo da Normiberga” zob. G. Olmi, *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi*, „Annali dell’Istituto Storico Italo-Germanico di Trento”, 1977, t. 3, s. 153.

72 Według testamentu Aldrovandiego: „pregando anco, che vogliano admettere Messer Cristoforo Coriolano per intagliage, essendo egli rarissimo in questa professione, come n’ho caparra io”. U. Aldrovandi, *Memorie della vita…*, s. 79.

73 Wynikałoby to z kontraktu między Aldrovandim a Franchescim, przechowywanym w Archivio di Stato di Bologna, Fondo Archivistico Notarile, Colloc. 6/7, Rogiti di Achille Canonici, Anno 94–95, Prot. O, c. 179v–182r. Pełen tekst został opublikowany w S. Marabini, L. Donati i G. B. Vai, *Ulisse Aldrovandi’s printing contract 1594*, [w:] *Four Centuries of the Word „Geology”*, red. G. B. Vai i W. Cavazza, Bologna 2003, s. 113–125.

74 Wedle kontraktu jako pierwsze musiało ukazać się opracowanie dotyczące skamielin, *De fossilibus*, por. S. Marabini, L. Donati i G. B. Vai, *Ulisse Aldrovandi’s printing…*

i opracowania[75]. Zebrane w tomach tekstu i luźnych notatek ustalenia zostały przygotowane do druku przez pochodzącego z Delft ucznia Aldrovandiego — Jana Corneliusa Uterveriusa (Wterwera). Wydawany przez niego materiał był w dużym stopniu już opracowany. Z wydaniem tomów o rybach i stworzeniach wodnych (*De piscibus et cetis*, 1613) i zwierzętach nieparzystokopytnych (*De quadrupedibus solidipedibus*, 1616) czekano tylko na ilustracje.

Kłopoty finansowe, na jakie napotykano w związku z publikacją *Historii naturalnej*, tylko narastały. Po śmierci Uterveriusa w 1621 roku Szkot Thomas Dempster wydał opracowany przez niego opis zwierząt parzystokopytnych (*Quadrupedum omnium bisulcorum historiae*). Przygotowanie kolejnych części zajęło ponad 15 lat. Sfinalizowanie publikacji Aldrovandiego zostało po śmierci Dempstera w 1625 roku powierzone kuratorowi muzeum Aldrovandiego Bartolomeo Ambrosiniemu. W 1637 roku ukazał się tom poświęcony zwierzętom czworonożnym (*De quadrupedibus digitatis viviparis et oviparis historiae*), w 1640 roku przedstawiający węże i smoki (*Serpentum et draconum historiae*), a dwa lata później ostatni tom opisujący „potwory", czyli ludzi i zwierzęta z deformacjami (*De monstrorum historiae*). Ich niecodzienny wygląd był zazwyczaj wynikiem wad wrodzonych, które w świetle współczesnej wiedzy medycznej i zoologicznej były możliwe do zidentyfikowania.

Chociaż w okresie, w którym publikowano kompendium Aldrovandiego, na ogół rezygnowano już z prób syntetycznego opisu natury, wydawana w Bolonii *Historia naturalna* została opracowana zgodnie z XVI-wieczną metodologią. Każdemu zwierzęciu zostało poświęcone osobne hasło. Opisy ułożone zgodnie z obowiązującą wówczas systematyką obejmowały przede wszystkim zagadnienia *stricte* przyrodnicze: opis wyglądu i anatomii, kwestie związane z fizjologią i ekologią poszczególnych gatunków oraz uwagi o specyfice ich zachowania. Równie ważnym elementem tych charakterystyk są wiadomości dotyczące przydatności zwierząt dla człowieka. Aldrovandi zwracał tu uwagę zarówno na aspekty praktyczne (wykorzystanie w rolnictwie, medycynie, kuchni i łowiectwie), a także — używając współczesnego określenia — kulturowe (rolę w kulcie religijnym — zarówno rzymskim, jak i chrześcijańskim, znaczenie symboliczne i mistyczne, ważne wydarzenia i teksty literackie, w których pojawiają się zwierzęta, a także kwestie ich ikonografii — przedstawień zwierząt na monetach, herbach, w hieroglifach i emblematach, oraz dziełach

75 U. Aldrovandi, *Memorie della vita…*, zwłaszcza s. 75–81.

malarskich, graficznych i rzeźbiarskich). Każdemu z takich opisów towarzyszyła co najmniej jedna ilustracja [ilustr. 62–64].

Redaktorzy materiałów Aldrovandiego starali się w nie zbytnio nie ingerować. Uterverius, Dempster i Ambrosini zweryfikowali zebrane wcześniej informacje i pilnowali przygotowywania kolejnych klocków. Żaden z nich nie miał jednak takiego doświadczenia w pracy z ilustracjami, toteż XVII-wieczne drzeworyty są mniej precyzyjne – pomijają wiele szczegółów, które pozwalają na rozróżnienie gatunków, jak np. wzory łusek węży czy ryb albo rysunek piór ptaków.

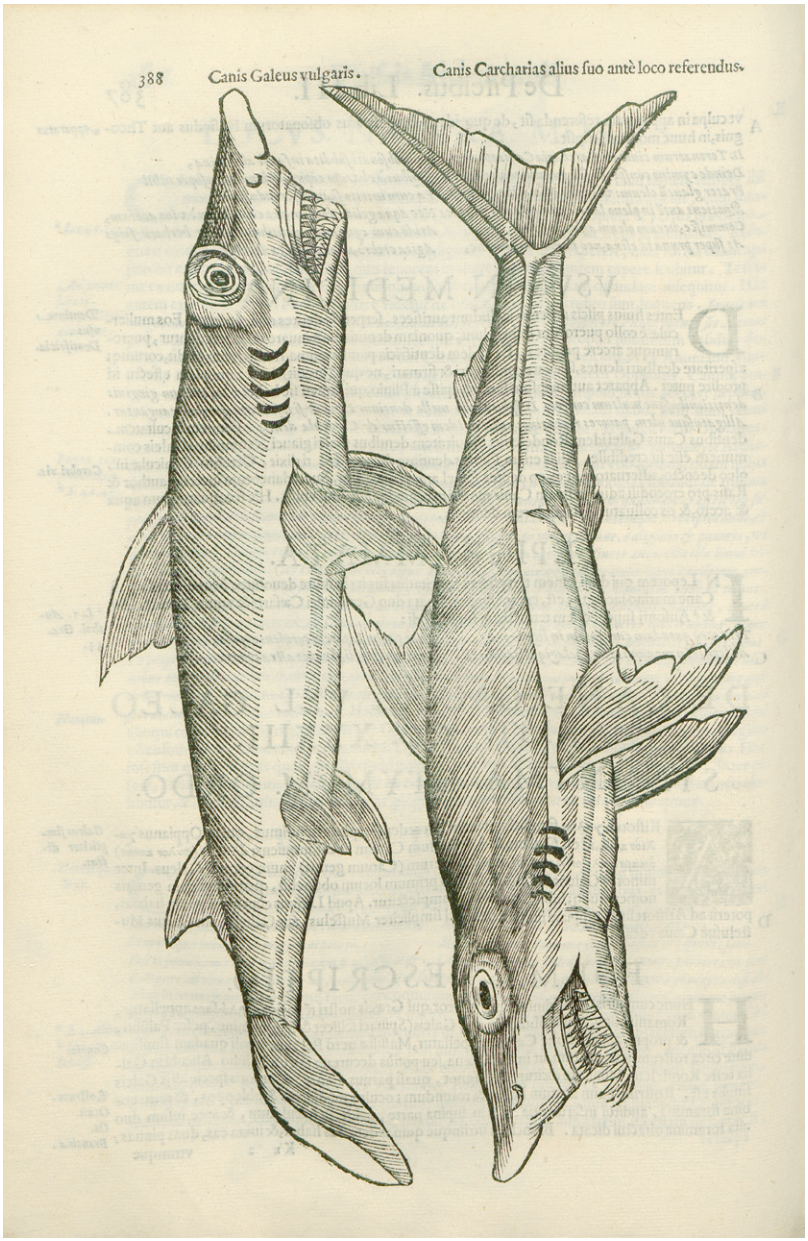
Opinie Aldrovandiego o ilustracji przyrodniczej były znane nie tylko w kręgu Paleottiego. Rozproszone po różnych zapiskach uwagi znalazły się także we wstępach do *Ornitologii* i *O owadach*. Aldrovandi podobnie jak Gessner uważał, że ilustracje uprzyjemniają lekturę oraz pozwalają lepiej zrozumieć i zapamiętać informacje. W wydanym w 1599 roku pierwszym tomie *Ornitologii* opisał ponadto swoją trzydziestoletnią praktykę zbierania i badania rysunków oraz proces przygotowywania drzeworytów[76]. Aldrovandi też – jako jeden z pierwszych przyrodników – docenił zalety drobiazgowej ilustracji entomologicznej. W wydanym w 1602 roku *O owadach* wyjaśnił, że przedstawienia lepiej pomagają poznać niewielkie owady. Rozliczne gatunki starano się ukazać możliwie dokładnie, uwzględniając – w miarę możliwości – zarówno ich budowę, jak

76 „Pictura utilitas: Ut vero magis adhuc studiosorum rebus consulerem, omnes quas nascisci potui, avium, multarumque cum externarum, tum internarum partium Icones, tanto sculptas artificio, ut vivae potius quam mortuae appareant, quae non visu tantum spectatorem oblectant, sed ad avium, quarum sunt, cognitionem (sunt enim picturae muti quidem magistri, qui quasi digito demonstrant, quae in Historiis tractantur) perducunt, addidi, & suo quasque loco disposui, non tamen, ut earum spectator tantummodo sit lector, sed ut utrisque collatus lectione scilicet, cum inspectione veras cum internas, tum externas avium notitas in animum deferat, & memoriae affigat, curiositate, atque inutili visus voluptate contempta: Absurdum enim est, ac nulla ratione comprobandum rerum natiralium imagines ideo speculati libentius, ut ingenium eorum, qui eas secerunt, pictoris scilicet, & sculptoris admitemur, & solertiam; rerum autem naturae miro ingenio, ac studio procreatarum contemplationem non potius prosequamur, atque a,plectamur, ut causas earum indagare valeamus. His praeterea Iconibus multarum plantarum, atque animalium figuras ad vivum exsculptas addidi, quibus aves illae vel vesci solent, vel oblectari, vel sanitatem conservare, vel recuperare. Quantum vetro eiusmodi Icones ad tem ipsam declarandam conducant, vel ex hoc manifestum est, quod plurima ab antiquis concise, breviterque descripta, ac tanquam nimis vulgata neglecta, nobis hodierna die vel adhuc incognita sint, vel maximas obscuritates patiant, quae si Iconibus expressa essent, omnem nobis laborem ademissent. Cuius rei difficultatem olim Evax rex forte secum reputans, plantas non tantum exacte descripsit, sed depingi etiam curavit, quas ita depictas, & descriptas Neroni Caesari misit honoris gratia". U. Aldrovandi, *Ornithologia*..., k. 5–6.

Ilustracja 62.

Koczkodan, [w:] Ulisse Aldrovandi, *De quadrupedibus digitatis*, Bologna 1637, s. 248.

Ilustracja 63.
Struś, [w:] Ulisse Aldrovandi, *Ornithologiae tomus 1*, Bologna 1599, s. 590.



Ilustracja 64.
Rekiny, [w:] Ulisse Aldrovandi, *De piscibus et cetis*, Bologna 1613, s. 388.

Ilustracja 65.
Chimera, [w:] Ulisse Aldrovandi, *Monstrorum historia*, Bologna 1642, s. 336.

Ilustracja 66.
Zebra, [w:] Ulisse Aldrovandi, *De quadrupedibus solidipedibus*, Bologna 1648, s. 417.

i wzory oraz kolory[77]. Przemyślenia Aldrovandiego na temat roli ilustracji nie zaprzątały jego następców, którzy w swoich wstępach poświęcali im tylko po kilka zdań — zwykle zdawkowych uwag o ich źródłach.

Aldrovandi bardzo uważnie dobierał ilustracje do swojego kompendium. Dbał o to, by znalazły się w nim tylko przedstawienia zwierząt, których istnienie było w końcu XVI wieku definitywnie potwierdzone. Opisy stworzeń legendarnych — chociażby harpii czy feniksów — są opatrzone ilustracjami zabytków, które je ukazywały [ilustr. 65][78]. Następcy Aldrovandiego nie mieli wielu takich dylematów. W sytuacji, kiedy zwierzę było znane, jak żyrafa czy zebra, ale jego wygląd nie był definitywnie potwierdzony, dołączali dowolną ilustrację, która była prawdopodobna i zgodna z kryteriami naukowej ilustracji [ilustr. 66]. Starali się przy tym korzystać jak najwięcej ze zgromadzonych przez niego materiałów, toteż nie uzupełniali ich o ustalenia pierwszej połowy XVII wieku, kiedy liczba sprawdzonych informacji o faunie pozaeuropejskiej gwałtownie wzrosła.

Mimo że w Europie przełomu XVI i XVII wieku nie ukazało się już żadne kompendium, które zakresem dorównywałoby dziełu Aldrovandiego, to jego metoda badawcza polegająca na zbieraniu i analizowaniu rysunków zoologicznych była popularna wśród współczesnych mu przyrodników od Wiednia po Lejdę.

77 „Cum autem mecum repute, quot dies iis impenderim, quos sumptus secerum, mirari subit, quo modo tot animalcula invenire, examinare, describere potuerim. Quidem illorum inveniendorum causa, in suburbium, non ad recreandum animum (ut plerique faciunt) totis aestivis ac autumnalibus mensibus, me conferebam; ubi rusticos et prece et pretio excitabam, ut, si quid per agros, sub terra, in aquis insectorum sive volatilium sive reptilium invenirent, ad me deferrent: Si quid portabatur nomen, naturam, locumque ubi cepissent, inquirebam, ac saepe etiam ipse una cum amanuensibus et pictore, cum ob continua studia fessi essemus, per vineta, agros, paludes, montesque expatiabar: pictor secum penicillum, amanuenses pugillares et stylum ferebant; ille, si quid caperemus pictu dignum, pingebat, illi quod notatu erat dignum me dictante notabant; atque hoc modo tam variam Insectorum supellectilem nancisci contigit. Verum, si eiuscemodi meos laborec ecu nimiam curiositatem quis redarguat, is magnopere fallitur: siquidem quae ad nos non pertinent, scire et indagare velle curiositatis vitium est, sed haec ad nos pertinent maxime: sin imperfectos elle contendat, quia nemo unquam eiuscemodi animalcula, ob infinitas eorum species observare queat, cum ego obnixe rogabo, ut quae a me derelicta sunt, eadem animi erga studiosos propensione, eademque voluntate ac voluptate, addat. Spero interim, quin certo mihi persuadeo, et iucundum fore legentibus hocce meum opis, et non inutile: iucundum autem, cum in tantillis bestiolis, tam varios colores, constitutionemque corporis omnibus numeris absolutissimam, robur item atque virtutes plurima laude dignas, sit conspicere. Tanta autem nonnullis colorum diversitas, ut ne Apelles, aliusue praestantissimus pictor eos aemuletur". U. Aldrovandi, *De animalibus insectis…*, k. 3.

78 Najbardziej charakterystyczne są tu dwa przykłady zreprodukowane dopiero w *Monstrorum Historia*, tj. chimera — reprodukcja odkrytej w 1553 roku i znajdującej się w zbiorach medycejskich *Chimery z Arezzo*, oraz gryf — reprodukcje malowideł egipskich [U. Aldrovandi, *Monstrorum Historia*, red. B. Ambrosini, Bologna 1642, odpowiednio na s. 336 i 342].

5

Ilustracja najlepszą reklamą własnych zbiorów

Włoscy sprzedawcy naturaliów

Muzeum Aldrovandiego nie było w Europie drugiej połowy XVI wieku ewenementem. Mimo że było największe i jest najlepiej zachowane, tego rodzaju kolekcjami dysponowali liczni przyrodnicy. Niewielu jednak dbało tak jak Aldrovandi o przyszłość swoich kolekcji. Zdarzało się, że zarówno okazy botaniczne, zoologiczne, jak i ilustracje pozostawały w gestii rodziny tylko przez jedno czy dwa pokolenia. Na ogół jednak, do końca XVII wieku większość z nich była rozprzedana i zapomniana[1]. Trudno zresztą się temu dziwić w świetle dominującej od około połowy XVII wieku metody empirycznej w badaniach przyrodniczych, w myśl której odrzucano studiowanie obiektów innych niż żywe okazy.

Jednakże zanim zoologowie uznali obserwacje żywych zwierząt i sekcje zwłok za podstawowe metody poznawania morfologii i anatomii, w drugiej połowie XVI i początkach XVII wieku eksponaty zoologiczne i przedstawienia zwierząt były podstawowym materiałem badawczym. Dlatego przyrodnicy gromadzili ilustracje zoologiczne, pokazywali je znajomym, dzielili się nimi. Dobrej jakości papierowe muzea były niewiele tańsze od eksponatów, toteż namawiali oni swoich patronów do organizowania nie tylko menażerii, ogrodów i wunderkamer, lecz także kolekcji rysunków przyrodniczych i zatrudniania

1 Taki los spotkał np. zbiory Ole Worma [*Musei Wormiani Historia*, Leiden 1655] oraz Alberta Seby [*Locupletissimi rerum naturalium thesaurus*, Amsterdam 1734–1765].

profesjonalnych ilustratorów. Niezależnie jednak od dworskich papierowych muzeów, do których jeszcze powrócę w dalszych rozdziałach, *gros* europejskich przyrodników miało własne zbiory ilustracji. Znamy ich dzięki siatce korespondentów, którą utrzymywali. Spośród rozlicznych XVI-wiecznych europejskich lekarzy, farmaceutów, botaników i zoologów warto przyjrzeć się kilku włoskim aptekarzom, których muzea i papierowe muzea stanowiły jedne z najsłynniejszych kolekcji naturaliów w ówczesnej Europie[2].

Podobnie jak Aldrovandi także inni włoscy przyrodnicy chętnie udostępniali swoje kolekcje. Pochodzący z Werony farmaceuta Francesco Calzolari — przyjaciel bolończyka jeszcze z okresu studiów w Padwie i jego stały korespondent[3] — zajmował się głównie badaniem roślin[4]. W swoim założonym w latach pięćdziesiątych XVI wieku prywatnym muzeum historii naturalnej[5] udostępniał przyprawy, zasuszone rośliny, nasiona i minerały, czyli niejako „standardowe" wyposażenie ówczesnej apteki, a także różnorodne eksponaty zoologiczne i kurioza, m.in. delfina, krokodyla, alikorn, czyli imitujący róg jednorożca ząb narwala oraz rajskiego ptaka[6]. Chociaż nie mamy zachowanych przykładów ilustracji przyrodniczych ze zbiorów Calzolariego, możemy się domyślać, że jego kolekcję uzupełniało papierowe muzeum. Podstawowym, acz niezwykle skąpym źródłem informacji na ten temat jest katalog jego muzeum, który w 1622 roku wydali jego spadkobiercy[7]. Pojedyncze wzmianki znajdują się

2 Kolekcjonowanie naturaliów i ilustracji było — na różną skalę — powszechne w XVI- i XVII-wiecznej Europie, por. F. Egmond, *Precious Nature. Rare Naturalia as Collectors' Items and Gifts in Early Modern Europe*, [w:] *Luxury in the Low Countries. Miscellaneous Reflections on Netherlandish Material Culture 1500 to the Present*, red. M. Jacobs et al., Brussels 2010, s. 47–65; o kolekcjach XVI-wiecznych aptekarzy zob. przede wszystkim *Kunst- und Wunderkammer Apotheke. Katalog zur Ausstellung im Tiroler Volkskunstmuseum*, red. H. Menardi, Innsbruck 2001; F. Egmond, *Apothecaries as Experts and Brokers in the 16th-c. Network of the Naturalist Carolus Clusius*, „History of Universities", 2008, t. 23, nr 2, s. 59–91.

3 Korespondencja Calzolariego z Aldrovandim przechowywana jest w Bibliotece Uniwersyteckiej w Bolonii. Listy te wydał Mario Cermenati w 1909 roku [*Francesco Calzolari e le sue lettere all'Aldrovandi*, „Annali di Botanica", 1909, t. 7, s. 83–138].

4 Biogram Calzolariego zob. A. Brugnoli, L. Latella i R. Salmaso, *Francesco Calzolari nel contesto del naturalismo europeo del '500*, „Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. Monografie Naturalistiche", 2009, t. 4, s. 49–52.

5 Data założenia muzeum Calzolariego pozostaje nieznana, acz wiadomo, że Aldrovandi widział je już w 1554 roku. Zob. A. Brugnoli, L. Latella i R. Salmaso, *Francesco Calzolari…*, s. 50.

6 Spis eksponatów muzeum Calzolariego, zob. G. B. Oliva i F. Calzolari, *De reconditis, et praecipuis collectaneis ab Francisco Calceolario Veronensi in Musaeo adservatis*, Venezia 1584, Indeks, k. +++4. Pojedyncze eksponaty zostały zidentyfikowane w Museo di storia naturale w Weronie, por. P. Findlen, *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Nodern Italy*, Berkeley, Los Angeles, London 1994, s. 31.

7 B. Ceruti i A. Chiocco, *Musaeum Franc. Calceolari iun. veronensis*, Verona 1622.

także w korespondencji Calzolariego z Aldrovandim. Najprawdopodobniej to właśnie Calzolari odkrył talent ilustratorski Jacopa Ligozziego i poinformował o tym przyjaciela z Bolonii[8]. W muzeum Calzolariego miały znajdować się albumy ilustracji ichtiologicznych i ornitologicznych przypisywane właśnie Ligozziemu[9]. Calzolari korzystał też z usług innych miejscowych artystów, którzy w większości dzielili swój czas między Weronę i Mantuę. W katalogu z 1622 roku wymienieni zostali: Giovanni Francesco Caroto, Francesco Marcoleoni oraz Paolo Farinati[10]. Poza Ligozzim, działającym do połowy lat siedemdziesiątych XVI wieku w Weronie i Wenecji, ci malarze raczej nie byli znani jako ilustratorzy przyrody, co dodatkowo utrudnia wysnucie jakichkolwiek hipotez na temat posiadanych przez Calzolariego przedstawień roślin i zwierząt. Można się jedynie domyślać, że był to zbiór ilustracji ryb śródziemnomorskich, europejskich ptaków oraz różnorodnych okazów, które były w muzeum Calzolariego.

Mimo że Calzolari mieszkał w Weronie, utrzymywał bliskie kontakty ze środowiskiem weneckich przyrodników i naturalistów[11]. Niewątpliwie znał zbiory Leona Tartagliniego[12]. Pochodzący z toskańskiego Foiano Tartaglini nie był — w odróżnieniu od innych przedstawianych w tym rozdziale kolekcjonerów — aptekarzem. W archiwach weneckiego urzędu do spraw zdrowia (*Provveditori alla Sanità*) jest notowany jako *zaratano*. W XVI-wiecznej terminologii medycznej zawód szarlatana był jednak rozumiany nieco inaczej niż

8 O roli Calzolariego w karierze Ligozziego zob. przede wszystkim L. Tongiorgi Tomasi, *„Tutte le pitture dipinte al vivo dal signor Jacomo Ligozzi a'quali non mancha se non il spirito"*, [w:] *Jacopo Ligozzi. Pittore…*, s. 29–38, zwłaszcza s. 31.

9 List Calzolariego do Aldrovandiego z 16 XII 1571: „Non voglio restar de dirli che ò qui in Verona quel pitore valentomo che à fato li semplici e pes[c]i a maistro Leone. Qual mi finise il mio libro cum gran stupore de ogni mio, e a fato alquanti pes[c]i e ucelli che passa il vivo che è miracollosso, certissimo, Desiderarei che la Vostra E[ccellen]tia l'avesse apresso di lei che certo in questa proffe- sione è un grand'omo". Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 38, t. 2.3, k. 60. List opublikowany w M. Cermenati, *Francesco Calzolari…*, s. 126. O identyfikacji z Ligozzim, zob. np. L. Tongiorgi Tomasi, *Tutte le pitture…*

10 B. Ceruti i A. Chiocco, *Musaeum Calceolari…*, s. 721.

11 O kolekcjonerstwie weneckim zob. np. P. Findlen, *The market and the world. Science, culture and collecting in the Venetian Republic*, [w:] *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, red. B. Aikema, Venezia 2005, s. 55–68; Michel Hochmann, *Le collezioni veneziane nel Rinascimento. Storia e storiografia*, [w:] tamże, s. 3–39.

12 Podstawowe informacje o Tartaglinim zebrał Marcello Brusegan [*Opera nuova nella quale se contiene la natura dil sonno cioe come lhuomo debbe dormire per mantenersi sano con alchuni bellissimi & utilissimi secreti medicinali. Con il testamento inedito*, red. M. Brusegan, Fermo 1996]. Biogram Tartagliniego zob. D. Gentilcore, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford, New York 2006, s. 69–71.

współcześnie[13]. Podobnie jak inni sprzedawcy substancji medycznych byli oni licencjonowani. Obracali też tym samym towarem — medykamentami i kuriozami. Zasadniczą różnicą był sposób, w jaki prowadzili handel. W przeciwieństwie do aptekarzy raczej mieli kramy niż sklepy z zapleczem laboratoryjnym. Ponadto swoje wyroby sprzedawali bez konsultacji medycznej, podczas gdy aptekarze mieli prawo wykonywać tylko leki przepisane przez lekarza[14].

Posługujący się przydomkiem *L'Herbolario* (*L'Herbolato*) Tartaglini był w swoim zawodzie cenionym fachowcem. Publikował poradniki zdrowotne[15]. W Wenecji miał patenty na leki z korala. Jego specyfiki i terapie musiały być przynajmniej częściowo skuteczne, bo w 1563 roku *Provveditori alla Sanità* mianowali go nadzorcą szarlatanów weneckich[16]. Pozycję Tartagliniego wśród medyków i przyrodników dodatkowo umacniała jego kolekcja naturaliów. Zbierał i handlował eksponatami przyrodniczymi, a także fabrykował własne zwierzęta. Z zasuszonych płaszczek modelował smoki, które cieszyły się tak wielką popularnością, że przyrodnicy ostrzegali swoich czytelników przed takimi fałszywymi okazami[17].

Niezbywalnym elementem jego zbiorów były ilustracje przyrodnicze, które chwalili różni badacze natury. Tartaglini świetnie znał przy tym środowisko weneckich i werońskich rysowników. Korzystał z usług Jacopa Ligozziego, a zapewne też jego starszego brata Francesca[18]. Niewątpliwie pośredniczył również w kontaktach między ilustratorami i przyrodnikami. Korespondowali i wymieniali z nim eksponaty oraz rysunki m.in. Calzolari[19] i Aldrovandi[20]. Bolończyk dość dobrze znał ilustracje „mistrza Leona", których kopie wykonał

13 O różnicy między aptekarzami i szarlatanami w XVI–XVIII wieku zob. D. Gentilcore, *„For the Protection of Those Who Have Both Shop and Home in this City". Relations Between Italian Charlatans and Apothecaries*, „Pharmacy in History", 2003, t. 45, nr 3, s. 108–121; D. Gentilcore, *Medical Charlatanism*…

14 D. Gentilcore, *For the Protection*…, s. 112–113.

15 L. Tartaglini, *Opera nuova nella quale se contiene la natura dil sonno cioe come lhuomo debba dormire per mantenersi sano*, Venezia 1551; L. Tartaglini, *Erbolaio parte prima*, Firenze 1558.

16 Archivio di Stato di Venezia, Provveditori alla Sanità 731, k. 4r–6v.

17 U. Aldrovandi, *Serpentum*…, s. 314. Więcej o tej praktyce, zob. A. Tosi, *Contrivances of Art*…

18 O kontaktach Ligozziego z Tartaglinim pisały m.in. Lucilla Conigliello [*Pesci, crostacei e un'iguana per l'imperatore Rodolfo II*, „Paragone", 1991, t. 52, nr 493–495, s. 22–29] oraz Lucia Tongiorgi Tomasi [*Tutte le pitture*…, s. 31].

19 M. Cermenati, *Francesco Calzolari*…, s. 126, P. Findlen, *Inventing Nature. Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities,* [w:] *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, red. P. Findlen i P. H. Smith, New York 2002, s. 302–306.

20 Zob. np. trzy listy Tartagliniego z lat 1571–1576, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 38, t. 2.3, k. 246–248.

w czasie pobytu w Wenecji de' Neri[21]. Pragnął także poznać ich autora, czyli właśnie Ligozziego.

Tartaglini zamawiał własne ilustracje, kopiował (niekiedy nie do końca legalnie, jak w przypadku rysunków Aldrovandiego) cudze szkice oraz wymieniał się rysunkami z innymi handlarzami naturaliów, aptekarzami i przyrodnikami, a nawet arystokratami, m.in. z książętami Mantui i Toskanii (te kontakty zawdzięczał zresztą Aldrovandiemu)[22]. Dzięki temu zdołał zebrać pokaźną kolekcję przedstawień zwierząt. Mimo że jego papierowe muzeum jest obecnie uważane za zaginione, testament Tartagliniego z 1576 roku oraz uwagi współczesnych mu przyrodników wskazują na przynajmniej trzy albumy, które posiadał[23]. Największą popularność w XVI wieku miał zbiór rysunków ichtiologicznych, który zazwyczaj przypisuje się Ligozziemu[24]. Miały to być wykonane *ad vivum* przedstawienia świeżo odłowionych ryb adriatyckich, które w końcu lat siedemdziesiątych tego samego stulecia Tartaglini sprzedał biskupowi Werony Agostinowi Valerio[25]. W kolekcji Tartagliniego był też album ilustracji ornitologicznych i botanicznych oraz namalowane na pergaminie przedstawienia egzotycznych owoców, które najprawdopodobniej też wykonał Ligozzi. Można przypuszczać, że miał również przedstawienia innych zwierząt i roślin.

Swoje ilustracje Tartaglini chętnie pokazywał i udostępniał do kopiowania. Wśród współczesnych przyrodników zasłużył się przede wszystkim jako pośrednik w obiegu informacji, w tym dokumentacji wizualnej. Zajmował się handlem naturaliami. Udostępniał własne rysunki, sprzedawał i wymieniał szkice, ryciny i druki zoologiczne. Sam zapewne nie interesował się szczególnie badaniami przyrody, ale potrafił znaleźć i upowszechnić ciekawe oraz wartościowe teksty i przedstawienia zwierząt.

Niestety nie znamy obecnie ilustracji ani ze zbiorów Calzolariego, ani Tartagliniego. Nieco, acz nadal niewiele więcej wiadomo o kolekcji mantuańskiego

21 Oglądane przez Aldrovandiego zbiory Tartagliniego są wymienione w jego itinerarium z podróży do Wenecji, zob. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136 t. 5, k. 192v–204r.

22 A. Tosi, *Contrivances of Art…*, s. 169, tamże cytowane fragmenty listów do Aldrovandiego.

23 „libro delli pesci tanto onorato […] et cosi quello delli uccelli et herbe […] quindere foglie de carta bergamina dove sono depenti sopra et miniadi li frutti rarissima fatti per […] messer Giacomo dipintore da Verona". Testament Tartagliniego, przechowywany w weneckim Archivio degli Istituti di Ricovero e di Educazione, sygn. test. 545 (26 X 1576) zacytował M. Brusegan w L. Tartaglini, *Opera nuova (1996)…*, s. 41–51.

24 L. Tongiorgi Tomasi, *Tutte le pitture…*, s. 31.

25 A. Tosi, *Contrivances of Art…*, s. 168–169.

aptekarza Ippolita Genifortiego della Serena[26]. Interesujący się głównie botaniką Geniforti posiadał ilustracje botaniczne i ornitologiczne. Co prawda jego papierowe muzeum również się nie zachowało, ale w zbiorach Aldrovandiego udało się zidentyfikować kilkanaście kopii tych szkiców. To przede wszystkim szkice botaniczne lokalnych i hodowanych w ogrodach roślin oraz przedstawienia bobra [ilustr. 67] i czterech kaczek żyjących na otaczających Mantuę jeziorach[27], acz w sumie zamierzał przesłać do Bolonii 36 ilustracji zoologicznych[28]. Zachowane w Bolonii przedstawienia zwierząt dość dokładnie odpowiadają temu, czego oczekiwał od ilustracji zoologicznej Aldrovandi. To profilowe przedstawienia bobra i ptaków. Stoją one spokojnie na niewielkim skrawku brzegu jakiegoś zbiornika wodnego. Ptaki mają płasko złożone skrzydła i lekko wygięte szyje, by dobrze było widać ich upierzenie. Geniforti zaprzyjaźniony z Aldrovandim miał też ambicję zorganizowania warsztatu wykonującego dla niego ilustracje przyrodnicze. W tym celu zatrudnił — niestety nieznanego z imienia — młodego, zaledwie dwudziestoletniego miejscowego malarza, który zobowiązał się do pracy w jego domu i przygotowywania przedstawień roślin[29].

Geniforti jednak nie tylko gromadził i udostępniał własne ilustracje, lecz także — podobnie jak Tartaglini — pośredniczył w ich obiegu. To za jego pośrednictwem Aldrovandi otrzymał kopie przedstawień papug autorstwa Teodora Ghisiego, a zapewne także innych rysunków ze zbiorów Gonzagów[30].

Podobnie neapolitańscy farmaceuci — na czele z Ferrantem Imperato — zajmowali się handlem naturaliami i upowszechnianiem informacji o nich. W większości miejscowych aptek znajdowały się także kolekcje kuriozów

26 A. Zanca et al., *La Scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, red. D. A. Franchini, Roma 1979, s. 30–35.

27 Przedstawienia roślin, zob. Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi *Tavole*, t. 1, k. 40, 54, t. 2, k. 232, 285 oraz t. 6, k. 126, 225 i 447. Przedstawienia zwierząt, zob. t. 1, k. 45, 97, 153 oraz t. 2, k. 124 i 141. Identyfikacja ilustracji za A. Zanca et al., *Scienza a corte…*, s. 73–77.

28 List Genifortiego do Aldrovandiego z 15 XII 1572: „Per messer Lionardo lator del presente li mando quattro o sei uccelli dil nostro lago quali ho fatto ritrare hora che n'è copia grandissimma, et tutta via fo seguitare abenchè il freddo non puoco ci impedisca. Ne ho in nota da trentasei fra i quali è il cigno, quali, ritratti che saranno, glieli mandarò". Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 38, t. 2.3, k. 238. Transkrypcja w A. Zanca et al., *Scienza a corte…*, s. 229.

29 List Genifortiego do Aldrovandiego z 15 XII 1572: „Gli mando anco alcune piante aciò dia giuditio se questo pitor nuovo mi servirà, qual è un giovine mantovano di venti anni, un puoco fantastic. Me ha promisso de venir a star in casa come si puossi lavorare comodamente". Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 38, t. 2.3, k. 238. Transkrypcja w A. Zanca et al., *Scienza a corte…*, s. 229.

30 Ilustracje w Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi *Tavole*, t. 1, k. 1–2. Zob. też U. Aldrovandi, *Ornithologia…*, s. 663–666; por. A. Zanca et al., *Scienza a corte…*, s. 69–70.

Ilustracja 67.

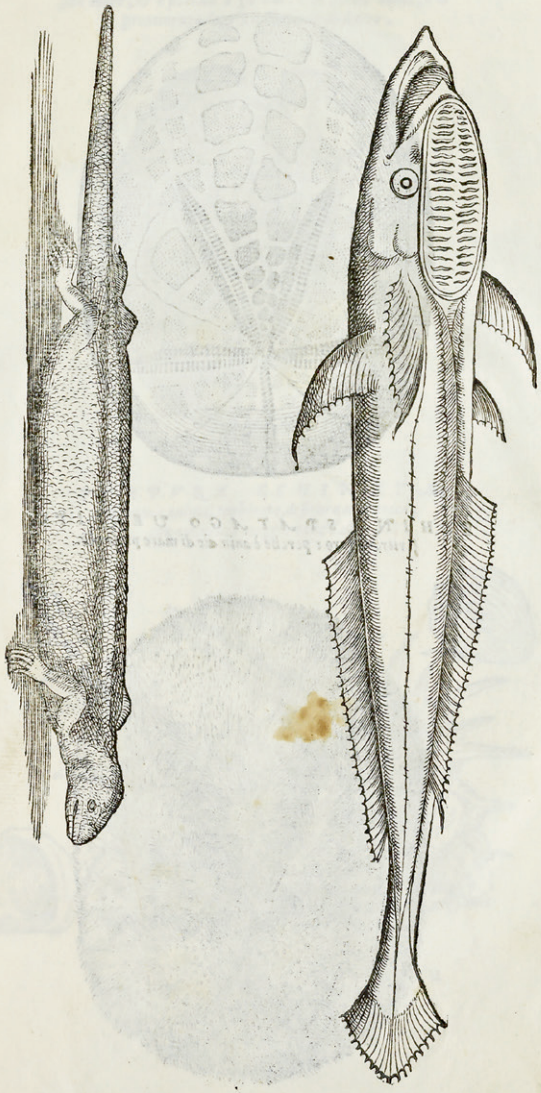
Bóbr, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 1, k. 97.

Ilustracja 68.
Wnętrze muzeum, [w:] Ferrante Imperato, *Dell'historia naturale*, Napoli 1599.

Ilustracja 69.
Scynka i remora, [w:] Ferrante Imperato, *Dell'historia naturale*, Napoli 1599, s. 779.

SCINCO DI LYDIA
Prouincia di Mauritania,
descritto da Dioscoride.

ECHENEI, SEV REMORA, PESCE,
con la parte soprana della testa si attacca a vascelli, et animali cetacei, e lor ferma il corso.



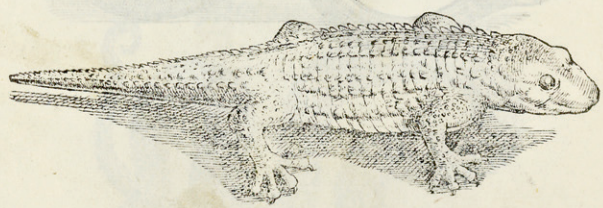
786 DELL'HIST. NATVRALE

SALAMANDRA COL SVO PARTO.

Altra ſpezie di Salamandra di rado veduta.

Vi è oltre della detta vn'altra ſpezie di Salamandra montana, più di rado veduta, di corpo minore, e coda à proporzion del corpo più lunga, & acuta. il color ſuo del dorſo, e parti ſoprane è nero interamente. il color del ventre, e parti ſottane della coda, e piedi tutti, roſſo affatto, e ſanguigno. hanno oltre di ciò alcune linee bianche pallide nelli ſopracigli, & eſtremità del mento inferiore, e confini laterali del ventre.

LACERTA CHALCIDICA,
volgarmente detta Verminara.



Ilustracja 70.

Salamandra i ostajnica, [w:] Ferrante Imperato, *Dell'historia naturale*, Napoli 1599, s. 786.

przyrodniczych. Z jednej strony były one oczywiście wynikiem zainteresowań tych aptekarzy. Z drugiej jednak ich podstawową rolą była reklama apteki jako miejsca, gdzie pracuje światły i nowoczesny farmaceuta, gdzie można dostać rzadkie i egzotyczne okazy i substancje. Te zbiory były doskonale znane wśród uczonych, którzy je odwiedzali i nierzadko kupowali wystawione eksponaty do nowych muzeów. O ile jednak w XVI wieku powszechną praktyką było upowszechnianie informacji dzięki listom i załączanym szkicom, to Francisco Imperato w 1599 roku opublikował katalog muzeum swojego ojca[31]. To nie tylko ogólnikowy opis kolekcji opatrzony przedstawieniem wnętrza. Francisco Imperato opisał też szczegółowo pojedyncze eksponaty. Co więcej, zostały one opatrzone ich drzeworytowymi przedstawieniami. Wydaje się, że lepiej odzwierciedlają one zasoby neapolitańskiego muzeum niż — trochę wyidealizowane — przedstawienie pokoju, w którym Imperato prezentował swoje zbiory [ilustr. 68]. Na ilustracjach ostatniej, dwudziestej ósmej, księgi zostało ukazanych zaledwie kilkanaście zwierząt. Są to stworzenia, które albo nie były wcześniej opisywane, albo Imperato uważał te opisy za błędne. W przeciwieństwie do innych włoskich ilustracji XVI-wiecznych, których autorzy starali się jednak ujednolicić przedstawienia tak, by były to typowe okazy, ilustracje katalogu Imperato przedstawiają konkretne eksponaty. To stworzenia morskie, przede wszystkim bezkręgowce (jeżowce, korale i gąbki), ale są też omówione i ukazane muszle oraz dwie ryby śródziemnomorskie [ilustr. 69]. W katalogu znalazły się także przedstawienia nielicznych zwierząt lądowych: jaszczurek, węży, salamander [ilustr. 70] oraz licznych owadów i jednego pająka. Dokładność w ukazywaniu zwierząt (np. salamandra, ostajnica i żmija są z właśnie narodzonymi młodymi[32], chrząszcze ukazano zarówno od strony grzbietowej, jak i brzusznej, a gąbki i korale są uszkodzone) wyraźnie wskazuje, że rysownik miał przykazane zilustrowanie eksponatów dokładnie tak, jak je widział. W katalogu zostało opisanych 45 stworzeń, jednak nie wszystkie zostały przedstawione na samodzielnych ilustracjach. Zdecydowanie więcej okazów, w tym

31 F. Imperato, *Dell'historia naturale di Ferrante Imperato Napolitano libri*, Napoli 1599. Biografię Imperato i charakterystykę jego muzeum opracowała Enrica Stendardo [*Ferrante Imperato. Il Collezionismo naturalistico a Napoli tra '500 e '600, ed alcuni documenti inediti*, „Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", 1991, t. 28/29, s. 43–79; zob. też tejże, *Ferrante Imperato. Collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Napoli 2001].

32 Badania herpetologiczne stanowiły jeden z najistotniejszych aspektów działalności Imperato. W neapolitańskiej aptece gady były zarówno obserwowane z perspektywy zoologicznej, jak i badane jako potencjalne źródło substancji medycznych. Zob. N. Maio i E. Stendardo, *Pioneering herpetological researches of Ferrante Imperato*, „Italian Journal of Zoology", 2004, t. 71, s. 209–212.

zwierzęta nieopisane w katalogu, znalazło się na ilustracji wnętrza muzeum. Mimo że Imperato nie przygotował haseł odpowiadających tym przedstawieniom, wydaje się, że to także są eksponaty z jego zbiorów. Na ilustracji wyraźnie widoczne są większe, dobrze znane zwierzęta, których ewidentnie nie trzeba było opisywać. To m.in. krokodyl, pelikan, foka i kameleon. To również kurioza zoologiczne, jak stojące na półce popiersie dwugłowego psa czy zwieszający się z sufitu smok spreparowany z jaszczurki.

Imperato swoją sławę w dużym stopniu zawdzięczał właśnie temu katalogowi. Zawarte w nim informacje zachęcały innych przyrodników do odwiedzenia jego muzeum. Dodawały mu też wiarygodności jako badaczowi, dzięki czemu korespondował z uczonymi nie tylko jako handlarz, lecz także jako przyrodnik. Imperato rozsyłał zaprzyjaźnionym botanikom zarówno nasiona, jak i ilustracje już zakwitłych roślin[33]. Pośredniczył w wymianie informacji. Mimo że pisał po włosku, korespondował także z niemieckimi i niderlandzkimi uczonymi, m.in. Carolusem Clusiusem i Joachimem Camerariusem[34]. Imperato starał się także udostępniać wiadomości o innych zbiorach neapolitańskich na czele z kolekcją Leonarda Antonia Recchiego.

33 F. Egmond, *The World of Carolus Clusius. Natural History in the Making, 1550–1610*, London 2010, s. 98.

34 O korespondencji Imperato z Clusiusem zob. np. *Carolus Clusius. Towards…*; włoskie kontakty Camerariusa omawia m.in. Giuseppe Olmi *„Molti amici"…*; tegoż, *Per la storia dei rapporti scientifici fra Italia e Germania. Lettere di Francesco Calzolari a Joachim Camerarius II*, [w:] *Dai cantieri della storia. Liber amicorum per Paolo Prodi*, red. G. Olmi i G. P. Brizzi, Bologna 2007, s. 343–361.

6

Szkice przyjaciół źródłem materiału ilustracyjnego

Studia zwierząt Carola Clusiusa

Jak dobrze pokazuje tych kilka włoskich przykładów, tak wielkie zbiory ilustracji i naturaliów jak muzeum Aldrovandiego były jednak w Europie drugiej połowy XVI wieku rzadkością. Zgromadzenie wyczerpującej kolekcji eksponatów i przedstawień wymagało olbrzymiej wiedzy, rozległych znajomości (zarówno wśród przyrodników, jak i potencjalnych patronów), zdolności organizacyjnych oraz znacznych nakładów finansowych. Nie tylko zakonserwowane okazy były drogie[1], ale też zatrudnienie – najlepiej na stałe – kompetentnego i uzdolnionego ilustratora nie było tanie. Z tego powodu wielu przyrodników, jak Gessner, Aldrovandi czy Clusius, musiało korzystać z ilustracji pochodzących z różnych, nie zawsze w pełni sprawdzonych źródeł. Inni z kolei, jak chociażby Imperato, zlecali tylko przygotowanie przedstawień własnych zbiorów. Alternatywą było korzystanie z papierowego muzeum stworzonego przez bogatego patrona, jak robili np. Aldrovandi i Clusius. Zdarzały się też – co prawda w drugiej połowie XVI wieku niezwykle rzadko – sytuacje, gdy badacze studiowali wyłącznie lub prawie wyłącznie żywe okazy (w ogrodach botanicznych

1 F. Egmond, *Precious Nature*...

i menażeriach) i zakonserwowane eksponaty oraz tylko sporadycznie posiłkowali się ilustracjami.

Wśród korespondentów Aldrovandiego i Imperato pojawia się Charles de L'Ecluse[2]. Znany powszechnie pod łacińską wersją nazwiska Carolus Clusius parał się głównie botaniką. W trakcie swoich badań nierzadko napotykał też na informacje zoologiczne i w początkach XVII wieku zajął się także studiami zwierząt.

Zanim jednak pochłonęło go przyrodoznawstwo, studiował prawo – najpierw na uniwersytecie w Lowanium, a później w Marburgu, gdzie zainteresował się też filozofią. Jednakże jako protestant musiał w 1549 roku opuścić miasto. Swoje studia kontynuował w Wittenberdze pod kierunkiem Filipa Melanchtona. Pod jego wpływem Clusius zajął się filozofią przyrody, czyli próbami zrozumienia Boga i świata poprzez studiowanie natury. W tym celu rozpoczął studia medyczne. Wydaje się jednak, że nie zamierzał praktykować tej dyscypliny, nigdy też nie określał się jako *medicus*. Medycyna była dla niego tylko środkiem do badań botanicznych. Łatwo to zrozumieć, jeśli będziemy pamiętać, że to właśnie na wydziałach medycznych w latach trzydziestych i czterdziestych XVI wieku były prowadzone pierwsze studia roślin. Wittenberga jednak dość szybko przestała Clusiusowi wystarczać. Po dwóch latach przeniósł się do Montpellier – wówczas jednego z najprężniej rozwijających się ośrodków medycznych i przyrodniczych. Dzięki działalności Guillaume'a Rondeleta zaczęto prowadzić tam studia zgodnie z nową metodologią, inspirowaną traktatami Arystotelesa. Wykonywano obserwacje i sekcje zwłok zwierząt (głównie ryb). Wychodzono też w teren i zbierano rośliny, które suszono i przechowywano w zielnikach[3].

Jeszcze w czasie studiów w Montpellier Clusius nawiązał osobiste i korespondencyjne kontakty z kolekcjonerami i handlarzami naturaliów oraz przyrodnikami w całej Europie. Dzięki temu, kiedy w 1554 roku musiał wrócić do Niderlandów, mógł kontynuować swoje studia. Przełomowe dla jego kariery okazało się zatrudnienie go przez Jacoba Fuggera. W 1564 roku wyjechał z nim na Półwysep Iberyjski. Nie mamy żadnej pewności, w jakim charakterze Clusius pracował dla Fuggera, ale ta wyprawa była dla niego niepowtarzalną okazją do

2 Jego najdokładniejszą biografię opublikował Friedrich Hunger [*Charles de l'Escluse (Carolus Clusius) Nederlandsch kruidkundige, 1526–1609*, 's-Gravenhage 1927–1943].

3 O badaniach przyrodniczych w Montpellier w okresie studiów Clusiusa, zob. G. Lewis, *Clusius in Montpellier…*

zdobycia informacji zarówno o roślinach Hiszpanii i Portugalii, jak i Nowego Świata[4]. Clusius powrócił z Hiszpanii w 1565 roku i przez następne cztery lata pracował w Moerkerke jako sekretarz Karela van Sint Omaarsa, flamandzkiego arystokraty, amatora botaniki, kolekcjonera roślin i ich przedstawień[5]. Clusius musiał go poznać jeszcze w czasie poprzedniego pobytu w Niderlandach, ponieważ z Hiszpanii przesyłał dla niego nasiona i sadzonki[6]. Propozycja pracy dla miłośnika przyrody, właściciela wielkiego ogrodu botanicznego i skromnego zwierzyńca (żyły w nim m.in. owce, kozy i niedźwiedź, ale też ptaki — bażanty, perliczki i papugi)[7], kolekcji naturaliów i olbrzymiej biblioteki przyrodniczej (obejmującej dzieła drukowane i papierowe muzeum botaniczno-zoologiczne[8]) była nie do pogardzenia. Zwłaszcza że w zakresie obowiązków Clusiusa leżało opracowanie traktatu na podstawie przywiezionych z Półwyspu Iberyjskiego notatek[9]. Niewątpliwie mógł też korzystać z hodowanych w ogrodzie Sint Omaarsa roślin i zgromadzonych przez niego opracowań i ilustracji[10]. Zapew-

4 J. L. Barona, *Clusius' Exchange of Botanical Information with Spanish Scholars*, [w:] *Carolus Clusius. Towards…*, s. 99–116.

5 Działalność Karela van Sint Omaarsa badał przede wszystkim Jacques de Groote [*'t Zwin*, 2010, http://tzwin.be/, strona nieaktywna od 2013 roku, dostępna w wersji zarchiwizowanej przez archive.org]; wyniki tych badań zostały w dużej mierze powtórzone *verbatim* (acz z mniejszą liczbą ilustracji) w artykule: *De botanische en zoologische aquarellencollectie van jonker Karel van Sint Omaars. 1*, „Rond de poldertorens", 2012, t. 2, s. 35–82; *De botanische en zoologische aquarellencollectie van jonker Karel van Sint Omaars. 2*, „Rond de poldertorens", 2012, t. 3, s. 87–115. O relacjach Clusiusa i Sint Omaarsa zob. też np. H. Wille, *The Albums of Karel van Sint Omaars (1533–1569). Libri picturati A 16–31, in the Jagiellon Library in Krakow*, „Archives of Natural History", 1997, t. 24, nr 3, s. 423–437; F. Egmond, *Clusius, Cluyt, Saint Omer. The origins of the sixteenth-century botanical and zoological watercolours in Libri Picturati A. 16–30*, „Nuncius", 2005, t. 20, nr 1, s. 11–68.

6 List Guya Laurina do Clusiusa z 25 listopada 1564 roku: „Seminum fasciculum una cum literis ad clarissimum virum D. a Dranoutere ipsemet Moerkerckam detuli, quam ei hoc gratum fuerit, ex eius ad te literis cognosces, et nescio quo modo occasio haec literarum in βοτανοφιλίαν pellexit". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, skan i transkrypcja dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 1069; list cytowany też w F. Egmond, *Clusius, Cluyt, Saint Omer…*

7 F. Egmond, *World of Carolus Clusius…*, s. 15.

8 Zidentyfikowane ze znajdującymi się obecnie w Bibliotece Jagiellońskiej w Krakowie *Libri Picturati A 16–30*. Zob. więcej np. w *Drawn After Nature. The Complete Botanical Watercolours of the 16th-century Libri Picturati*, red. J. de Koning et al., Zeist 2008.

9 Opublikowanych jako *Rariorum aliquot stirpium per Hispanias observatarum historia, libris duobus expressa*, Antwerpen 1576.

10 Udział Clusiusa w opracowaniu papierowego muzeum Sint Omaarsa jest przedmiotem dyskusji wśród badaczy. Zob. m.in. H. Wille, *The Discovery of the Scientific Heritage of Karel van Sint Omaars (1533–1569). The Libri Picturati a 16–30 in the Jagiellon Library in Krakow*, „Scientiarium Historia", 1996, t. 22, nr 2, s. 67–80; H. Wille, *Albums of Karel…*; F. Egmond, *The Making of the Libri Picturati*, [w:] *Drawn After Nature…*, s. 12–21; por. J. de Groote (*t Zwin…*; *De botanische en zoologische aquarellencollectie 1–2)*, który przedstawia alternatywną opinię.

ne pracował także przy redakcji części botanicznej papierowego muzeum[11]. Wydaje się też, że Sint Omaars zamierzał sfinansować wydanie kompendium Clusiusa[12]. Niestety arystokrata był bardzo słabego zdrowia i zmarł w 1569 roku w wieku zaledwie 36 lat.

Clusius zaczął szukać nowego patrona. Przeniósł się do Mechelen, gdzie zamieszkał w domu Jeana de Branciona. Jego nowy mecenas także miał niebagatelnych rozmiarów ogród botaniczny, w którym rosły liczne rośliny z Nowego Świata, bibliotekę oraz kolekcję skamielin i kuriozów[13]. Dzięki Brancionowi — dworzaninowi namiestników Niderlandów — Clusius nawiązał też pierwsze kontakty z dworami habsburskimi. Znajomości Branciona obejmowały nie tylko Madryt i Wiedeń, lecz także dyplomatów cesarskich aktywnych na Półwyspie Apenińskim (za tym pośrednictwem Clusius poznał Aldrovandiego, Imperato czy Calzolariego) i w Imperium Osmańskim.

Wreszcie, w 1573 roku, Clusius zdobył prestiżowe stanowisko na dworze Maksymiliana II Habsburga. Dzięki ambasadorowi w Konstantynopolu — Ogierowi Ghiselinowi de Buspecq — Clusius został mianowany prefektem cesarskiego ogrodu w Wiedniu[14]. Do jego zadań należały nie tylko hodowla i obserwacja roślin medycznych, lecz także zdobywanie i opisywanie nowych okazów. Kiedy po śmierci Maksymiliana II tron objął jego syn Rudolf II, Clusius został zwolniony. Oficjalnie jako przyczynę rezygnacji z jego pracy Clusius podawał nadmierne zainteresowanie Rudolfa zoologią i cesarskie plany przekształcenia ogrodu botanicznego w menażerię, z czym Clusius nie mógł się pogodzić[15].

11 W opinii większości badaczy to właśnie z Clusiusem należy wiązać adnotacje sporządzone „profesjonalną ręką". Zob. np. H. Wille, *Albums of Karel…*, s. 435; L. Ramón-Laca, *Charles de l'Écluse and Libri picturati A. 16–30*, „Archives of Natural History", 2001, t. 28, nr 2, s. 197; F. Egmond, *Clusius, Cluyt, Saint Omer…*, s. 52–53.

12 Sądząc po liście Sint Omaarsa do Clusiusa z 14 XII 1567 roku, arystokrata był zainteresowany publikacją jego pracy o rzadkich roślinach: „Quod ad operis illius de plantis rarioribus vel nondum exhibitis a te instituti inscriptionem attinet, salvo iudicio tum tuo tum aliorum meliori, quando nulli certo ordini aut methodo hac in re te astringere velle videris, non alio titulo aptius inscribi posse censet, quamCenturiae flantarum rariorum etc, ita ut opus in Centurias primam, secundam, tertiam etc. distinguatur. Sic enim liberum tibi fuerit semper addere novam centuriam vel plures prius editis earum herbarum quas te postea continget observare". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, skan i transkrypcja dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 1221.

13 F. Egmond, *World of Carolus Clusius…*, s. 18–20.

14 Znajomość Clusiusa z Ghiselinem de Busbecq obejmowała przede wszystkim wymianę informacji na temat tulipanów. Por. korespondencja przechowywana w Lejdzie w bibliotece uniwersyteckiej, VUL 101, dostępna w *Clusius correspondence…*, poz. 340–346.

15 List Clusiusa do Joachima Camerariusa z 20 VIII 1577 roku: „Nam intelligo Caesarem eo studio nullo modo delectari, et in animo habere Hippodromum et beluarum caveas ex horto medico construere. Sic raro videmus haeredes iisdem rebus cum parentibus suis delectari. Dixit mihi praeterea Praefectus

Jednak jego wyznanie także musiało wpłynąć na decyzję władcy. Po kilku miesiącach opuścił Wiedeń i zaczął podróżować po Europie. W ciągu następnej dekady był m.in. na dworze margrabiego Hesji w Kassel, dwukrotnie w Anglii, spędził kilka lat w domu węgierskiego magnata Balthasara Batthyány'ego, dzięki któremu badał florę Węgier i Półwyspu Bałkańskiego. Kilkakrotnie też wracał do Wiednia, aż w 1588 roku przeniósł się do Frankfurtu. Tam zajął się głównie tłumaczeniem i opracowywaniem własnych tekstów.

Uznanie środowiska dla jego badań przyszło w 1593 roku. Wówczas uniwersytet w Lejdzie nadał mu tytuł profesora botaniki i powierzył pieczę nad niedawno (1590) założonym ogrodem botanicznym[16]. Mimo że ogrodem *de facto* zajmował się aptekarz Dirck Outgaertsz Cluyt[17], to Clusius przygotował jego inwentarz i plan. Zarazem zyskał czas na opracowanie gromadzonych przez całe życie materiałów. W 1601 roku ukazała się *Historia rzadkich roślin*[18], a cztery lata później *Dziesięć ksiąg o egzotyce* [*Exotica*][19]. Clusius zmarł w 1609 roku, nie doczekawszy efektów swoich odkryć – rozkwitu ogrodu botanicznego w Lejdzie i fascynacji tulipanami[20]. Po jego śmierci ostatnie notatki botaniczne i komentarze do Belona ukazały się w 1611 roku[21].

Clusiusa interesowały przede wszystkim rośliny, jednak niemożliwe jest, by nie miał żadnego kontaktu z uczonymi zajmującymi się badaniami zwierząt. Już w Montpellier współpracował z Rondeletem, który w tym okresie prowadził swoje obserwacje ichtiologiczne. Metoda badawcza Rondeleta, opierająca się na obserwacji odłowionych i zakonserwowanych (zwykle zasuszonych) okazów, była w późniejszych latach podstawą metodologii (choć nie faktycznie prowadzonych badań zoologicznych) Clusiusa. Biorąc pod uwagę, że Clusius przez większość pobytu w Montpellier mieszkał w domu mentora, można

---

Caesarei palatii ante octiduum, cum hinc in arcem suam discederet, Caesarem non velle amplius mea opera uti, sed mihi exauctorarionem denunciare. Brevi tamen sciam an ita sit: nam cum sciam istum Praefectum mihi maxime infensum non facile ei credo. Serenissimi autem Archiduces Caesaris fratres omne dubium resolvent: susceperunt enim meam causam apud fratrem agendam". Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Sammlung Trew 62, transkrypcja dostępna w *Clusius correspondence…*, poz. 605.

16 Już w 1601 roku ukazało się dzieło Petera Paauwa opisujące ten ogród i okoliczności jego założenia, pt. *Hortus publicus Academiae Lugduno-Batavae, eius ichno- graphia, descriptio, usus*, Leiden 1601.

17 H. A. Bosman-Jelgersma, *Dirck Cluyt, de eerste leidse hortulanus*, „Leids Jaarboekje", 1991, t. 83, s. 74–88.

18 C. Clusius, *Rariorum plantarum historia*, Antwerpen 1601.

19 C. Clusius, *Exotica…*

20 O zainteresowaniu Clusiusa tulipanami i jego wpływie na zjawisko tulipomanii zob. przede wszystkim A. Goldgar, *Tulipmania. Money, Honor, and Knowledge in the Dutch Golden Age*, Chicago 2008.

21 C. Clusius, *Curae posteriores*, Leiden, Amsterdam 1611.

założyć, że uczestniczył w prowadzonych przez Rondeleta sekcjach, a także znał jego kolekcję zasuszonych ryb i ich przedstawień[22].

Zaopatrzony w te doświadczenia Clusius po powrocie z Hiszpanii wzbogacił je o studia w papierowym muzeum i menażerii Karela van Sint Omaarsa. W Moerkerke miał okazję do obserwacji żywych okazów i zakonserwowanych eksponatów różnych gatunków zwierząt. Tam też najprawdopodobniej po raz pierwszy zobaczył też profesjonalnie wykonane ilustracje przyrodnicze.

Sint Omaars interesował się światem natury od najwcześniejszej młodości. Gromadził rośliny, wymieniał nasiona i sadzonki, starał się zorganizować ogród botaniczny. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XVI wieku (raczej nie przed 1559 rokiem) zaczął też organizować swoje papierowe muzeum. Wykonane na jego zlecenie ilustracje botaniczne i zoologiczne stanowią podstawę tzw. kolekcji Clusiusa, 16-tomowego albumu należącego do zbioru *Libri Picturati* z berlińskiej Staatsbibliothek, a obecnie przechowywanego w Bibliotece Jagiellońskiej[23]. Ponad 1100 przedstawień roślin i zwierząt z ponad 1800 ilustracji w *Libri Picturati A16–30* powstało na włoskim papierze produkowanym około 1554 roku[24]. Sint Omaars odziedziczył majątek po śmierci matki w 1559 roku, co dopiero pozwoliło mu uzyskać środki na sfinansowanie tego przedsięwzięcia[25]. W ciągu następnej dekady (acz najprawdopodobniej zasadnicze prace trwały w pierwszej jej połowie, czyli jeszcze przed przyjazdem

22 G. Lewis, *Clusius in Montpellier…*, s. 75–77.

23 Po śmierci Sint Omaarsa w 1569 roku albumy przeszły na własność wdowy po nim — Anne d'Onghien. Następnie, około 1590 roku, były własnością Karela van Arenberg. Pozostawały w rodzinie Arenbergów do połowy XVII wieku, kiedy zubożała po śmierci męża córka Karela, Dorothea van Arenberg, wystawiła je — pośród innych pozycji z biblioteki rodzinnej — na aukcji w 1659 roku. Wówczas nabył je Daniel Weiman, kanclerz Kleve. Jego biblioteka z kolei w 1663 roku zasiliła (poprzez aukcję po śmierci Weimana) nowo tworzony księgozbiór elektora Fryderyka Wilhelma I. W berlińskiej bibliotece (przekształconej następnie w Pruską Bibliotekę Królewską i Pruską Bibliotekę Państwową) albumy pozostawały do 1941 roku. Wówczas zostały — wraz z częścią najcenniejszych zbiorów berlińskich — wywiezione na Śląsk. *Libri Picturati* trafiły najpierw do Książa, a później do Krzeszowa, skąd w 1946 roku przewieziono je do Krakowa. Złożone w Bibliotece Jagiellońskiej albumy do lat siedemdziesiątych uważano za zaginione lub zniszczone w toku działań wojennych. Dopiero w 1977 roku udostępniono je badaczom. O historii zasobów berlińskich, a w szczególności *Libri Picturati*, zob. np. P. J. P. Whitehead, G. van Vliet i W. T. Stearn, *The Clusius and other Natural History Pictures in the Jagiellon Library, Kraków*, „Archives of Natural History", 1989, t. 16, nr 1, s. 15–32; H. Wille, *Albums of Karel…*; J. de Koning et al., *Drawn After Nature…*; G. Simonini, *Daniel Weiman and Libri picturati A 16–31*, „Archives of Natural History", 2018, t. 45, nr 1, s. 40–53.

24 L. Ramón-Laca, *Charles de l'Écluse…*, w Załączniku B (s. 210–243) przedstawił wszystkie rodzaje papieru wykorzystane w tym albumie, a zarazem daty post quibus ilustracji.

25 J. de Groote, *De botanische en zoologische aquarellencollectie 1…*, s. 41.

Clusiusa do Moerkerke) kilku artystów[26] opracowywało przedstawienia roślin i zwierząt. Część pracowała w ogrodzie botanicznym — a zapewne i w menażerii — Sint Omaarsa, natomiast inni rysowali rośliny na podstawie okazów zasuszonych w zielniku[27].

Ponad 150 przedstawień zwierząt zgromadzonych obecnie w dwóch, a pierwotnie w trzech albumach[28] jest zapewne autorstwa jednego warsztatu. Mimo włoskiego pochodzenia papieru (z papierni w Fabriano) niewątpliwie powstały one we Flandrii[29]. To niemal wyłącznie zwierzęta europejskie [ilustr. 71]. Wśród nielicznych wyjątków należy wspomnieć o – znanych już w latach sześćdziesiątych XVI wieku — ostronosie i onagrze. O flamandzkim pochodzeniu tych ilustracji świadczą m.in. różne wzmianki Adriaena Coenena, handlarza ryb i amatorskiego ichtiologa, który przesyłał Sint Omaarsowi przedstawienia niecodziennych ryb[30]. Przy okazji Coenen wspominał też o Sint Omaarsie jako o kolekcjonerze naturaliów, który zatrudniał także artystów malujących ich przedstawienia[31]. Co więcej, na trzech rysunkach ornitologicznych pojawia się sygnatura „IC". Z reguły wiąże się ją z Jacobem van Corenhuysem[32]. Działający od 1554 roku w Brugii, leżącej zaledwie 10 km od Moerkerke, artysta

26 Według niektórych szacunków było to nawet pięć warsztatów, zob. H. Wegener, *Das große Bilderwerk des Carolus Clusius in der Preußischen Staatsbibliothek*, „Forschungen und Fortschritte", 1936, t. 12, nr 29, s. 375.

27 L. Ramón-Laca, *Charles de l'Écluse…*, s. 206.

28 W inwentarzu posiadłości spisanym po śmierci Sint Omaarsa wymieniony jest „Vng couffre ou jl ya doens quatre liures dherbes paintes, Vng commenchement dung liure des oyseaulx, Vng commenchement dung liure des poissons et aultres animaulx", które — zdaniem de Groote [*De botanische en zoologische aquarellencollectie 1…*, s. 40] — należy identyfikować właśnie z albumami z kolekcji *Libri Picturati*. W latach dziewięćdziesiątych XVI wieku na kartach tytułowych poszczególnych tomów dopisano oznaczenia literowe (A, B, C) oraz ich zawartość. W latach 1659–1661 kolejny właściciel tej kolekcji, Daniel Weiman, przeoprawił je, nadając im obecną formę. W 1663 roku zostały one zakupione do biblioteki elektora Fryderyka Wilhelma I [szczegółową drogę tych tomów z Moerkerke do Berlina, zob. G. Simonini, *Daniel Weiman…*].

29 Pierwsze analizy tych albumów, prowadzone jeszcze w Berlinie, postulowały, że ilustracje ichtiologiczne powstały w Montpellier, a przedstawienia ornitologiczne należy wiązać z osobą Pierre'a Belona [zob. H. Wegener, *Große Bilderwerk…*, s. 375–376]. Obecnie flamandzkie pochodzenie wszystkich ilustracji nie budzi wątpliwości, zob. m.in. H. Wille, *Albums of Karel…*; L. Ramón-Laca, *Charles de l'Écluse…*; F. Egmond, *Clusius, Cluyt, Saint Omer…*; J. de Groote, *De botanische en zoologische aquarellencollectie 1–2*.

30 O relacjach Coenena i Sint Omaarsa, zob. F. Egmond, *Clusius, Cluyt, Saint Omer…*, s. 41–49. Zob. też A. Coenen, *The Whale Book. Whales and Other Marine Animals as Described by Adriaen Coenen in 1585*, red. F. Egmond i P. Mason, London 2003.

31 H. Wille, *Albums of Karel…*, s. 426.

32 Jako pierwsza tę identyfikację zaproponowała Helena Wille [*Discovery of the Scientific Heritage…*, s. 73–75]. Jej ustalenia powtarzają, niekiedy uzupełniając o dodatkowe argumenty, wszyscy późniejsi badacze.

Ilustracja 71.
Pies, [w:] *Libri Picturati. Kolekcja Clusiusa*, Biblioteka Jagiellońska A16, k. 42.

był zatrudniany przez Sint Omaarsa do malowania roślin[33]. Ponieważ można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że te ilustracje powstawały bezpośrednio w ogrodzie botanicznym Sint Omaarsa[34], zasadne wydaje się utożsamienie Corenhuyse'a z jednym z „dwóch artystów […], którzy malowali ryby

33 Jako autora ilustracji botanicznych dla „Pana de Reynoutre" (była to jedna z domen Sint Omaarsa) podaje nazwisko Corenhuysa Matthias Lobelius: „Het meeste deel van dese voorseyde Graskens is wel gheobserveert vanden vromen Heere goeder ghedachtenissen Mijn-Heer de Reynoutre ende gheschildert door Meester Jacques van Koren-Huyse zeer geschickt in dese conste" [M. de L'Obel, *Kruydtboeck oft beschrÿuinghe van allerleye ghewassen, kruyderen, hesteren, ende gheboomten*, Antwerpen 1581, s. 26]. „Mijn-Heer van Reynoutre saligher memorie heeft een soorte van dese Angelica in sijnen hof gheoeffent welcke van wortel ende bruyngroene blöderen niet zeer en eenen wyden wtghespreyden dobbelen crans schijn te verschilden; dan dat dese heeft van bloemen ende saedt ghelijck de stinckende Cicutaria met breede blöderen. Onse Jacques van Corenhuyse heeft dese Angelica zeer fraey nae t'leven gheconterfeyt door het bevel vanden voorseyden Heere Reynoutre op dat die den naecomelinghen soude gheopenbaert ende bekent worden" [M. de L'Obel, *Kruydtboeck oft beschrÿuinghe van allerleye ghewassen…*, s. 581]. Por. H. Wille, *Albums of Karel…*, s. 426–429.

34 L. Ramón-Laca, *Charles de l'Écluse…*, s. 206.

i ptaki; ci malarze żyli na jego [Sint Omaarsa] dworze”[35]. Choć ta atrybucja wydaje się prawdopodobna (i dodatkowo podparta sygnaturą bliską tej na jedynym bezdyskusyjnie przypisywanym Corenhuyse'owi obrazie[36]) to, z braku definitywnych źródeł, pozostaje tylko hipotezą.

Niezależnie jednak od faktycznego autorstwa przedstawień zwierząt nie ulega wątpliwości, że ich twórca bądź twórcy doskonale znali ówczesną literaturę zoologiczną i jej ilustracje. Wbrew temu, co można by przypuszczać, nawet te rysunki, które zdawałoby się, że są reprodukcjami opublikowanych już rycin (jak cudowny, wytatuowany tuńczyk czy samogłów[37]), nie są ich dokładnymi kopiami. Artysta przede wszystkim uzupełniał je o kolor, który jest prawidłowo oddany. Zadbał też o dodanie szczegółów, znanych np. z innych ilustracji. Natomiast niektóre okazy zostały nie dość, że narysowane *ad vivum*, to są właściwie portretami konkretnych osobników (jak np. pies, który należał do de Wackenego[38]).

Wszystkie te stworzenia — ryby i inne zwierzęta wodne, czworonogi oraz ptaki i inne zwierzęta latające[39] — ukazane są nieruchomo, na stosunkowo neutralnym tle[40]. Większość z nich została przedstawiona z profilu lub w ujęciu ¾, tylko niektóre ryby przedstawiono od góry. Spełniają zatem te same standardy ilustracji naukowej, które dekadę później tak szczegółowo scharakteryzował Aldrovandi. Biorąc pod uwagę, że Sint Omaars — mimo swojej fascynacji przyrodą — był w rzeczywistości laikiem, który nie prowadził samodzielnych badań, te zasady ewidentnie musiały być uniwersalne i powszechnie stosowane. Jest to o tyle zrozumiałe, że ilustracje stanowiły nieodłączny element komunikacji naukowej.

---

35 „Hij hadde twee scilders die hem alle dagen seidsame vogelen ende visschen groot beminder van seldame vremde dinghe uutscilderde dese scilders hadde hij al binnen zijn hof”. Cytat za: H. Wille, *The albums of Karel…*, s. 432, źródło cytatu nieustalone.

36 J. de Groote, *De botanische en zoologische aquarellencollectie 1…*, s. 48–54.

37 F. Egmond, *Clusius, Cluyt, Saint Omer…*, s. 43–48.

38 „Chien sans queue […] lequel oyt fort cler, retiré sur le naturel du chien de Mons.' de Wackene l'an 1565”, zob. *Libri Picturati A16*, k. 42.

39 Poza tym, w pozostałych albumach rozproszone są pojedyncze przedstawienia bezkręgowców (głównie owadów) i płazów towarzyszących różnym roślinom. Szczegółowe ich omówienie zob. L. B. Holthuis, *Animals Depicted in the Libri Picturati A18–30*, [w:] *Drawn After Nature…*, s. 144–150.

40 Zoologiczne albumy *Libri Picturati A16–17* są ze względu na zły stan zachowania praktycznie niedostępne. Pojedyncze ilustracje z nich można znaleźć w artykułach: H. Wegener, *Große Bilderwerk…*; P. J. P. Whitehead, G. van Vliet i W. T. Stearn, *Clusius and other…*; H. Wille, *Albums of Karel…*; L. Ramón-Laca, *Charles de l'Écluse…*; J. de Groote, *De botanische en zoologische aquarellencollectie 1–2…*

Menażerie, może poza monarszymi, były raczej niewielkie. Także polityka gromadzenia zwierząt nie ułatwiała poznania całego świata fauny. Do zwierzyńca trafiały te stworzenia, które udało się kupić lub w inny sposób zdobyć. W różnych ośrodkach pojawiały się różne gatunki. Przy czym różnorodność gatunków egzotycznych była dość znacznie ograniczona. Najczęściej przywożono stworzenia łatwe do schwytania i niesprawiające kłopotów w transporcie — niewielkie, niedrapieżne, często stosunkowo bliskie znanym europejskim gatunkom, co ułatwiało np. zapewnienie im wyżywienia, czy pozwalało przewidzieć ich zachowanie. Takie zwierzęta nie tylko dość dobrze przeżywały podróż, lecz także nieźle znosiły niewolę, a nawet dawały się oswajać i hodować. Toteż importowano przede wszystkim małe ssaki i ptaki. Inne gromady gorzej znosiły długie podróże i zmiany klimatu. Jeżeli do Europy w ogóle trafiały ryby, płazy czy gady, to najczęściej jako już wypatroszone i zasuszone eksponaty. To wszystko w znaczący sposób ograniczało bezpośredni dostęp do informacji zoologicznej. Dlatego wiadomości o zwierzętach przekazywano sobie przede wszystkim w listach. Opisy jednak nie zawsze były w stanie oddać prawdziwy wygląd zwierząt, toteż posiłkowano się ilustracjami. Jak zauważył Gessner, przedstawienia zoologiczne pomagały poznać wygląd stworzeń i porównać informacje zebrane oraz upowszechniane przez różnych badaczy.

Chociaż Clusius znał dobrze papierowe muzeum Sint Omaarsa oraz ilustracje przyrodnicze przygotowywane w Montpellier czy Madrycie, a także sam posiadał kolekcję przedstawień przyrodniczych[41], to wydaje się, że jego ambicją było badanie i opisywanie tylko roślin, które mógł zaobserwować w jakimś ogrodzie[42]. Kiedy w początku lat siedemdziesiątych XVI wieku przeniósł się do Wiednia, kontynuował pracę zgodnie ze swoją metodologią. Mimo że Maksymilian II miał menażerię, Clusius koncentrował się na obserwacjach botanicznych. Przede wszystkim pracował w ogrodzie, ale też podróżował po Austrii.

Przez większość swojej kariery Clusius nie miał zbyt wiele czasu na prowadzenie własnych badań. Zatrudniany jako zarządca ogrodów botanicznych czy

41 Wśród materiałów licytowanych po jego śmierci znalazły się „designationes plantarum, florum, fungorum, fructuum, bestiarum, &c. vivis coloribus" [*Catalogus librorum bibliothecae clarissimi viri Caroli Clusii Aulae Caesareae quondam familiaris. Quorum auctio habebitur in aedibus Pauli Stochij XXI die Maij M.DC.IX.*, Leiden 1609, s. 23]. O bibliotece Clusiusa (w tym o jego kolekcji ilustracji) i jej losach po jego śmierci, zob. S. van Zanen, *'Met veel verlangen kijk ik uit naar het verschijnen van dat boek'. De bibliotheek van de plantkundige Carolus Clusius*, „Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis", 2016, t. 23, s. 10–31.

42 Zoologią Clusius zainteresował się dopiero w początkach XVII wieku w Lejdzie, jako człowiek ponad siedemdziesięcioletni, i tu już był zmuszony opierać się na przesyłanych mu ilustracjach.

sekretarz odpowiedzialny za organizowanie materiałów przyrodniczych zajmował się przede wszystkim selekcją i obserwacją roślin, a w publikowaniu własnych traktatów napotykał wiele trudności. Dopiero kiedy przeprowadził się do Frankfurtu (i później, jako dyrektor ogrodu uniwersyteckiego w Lejdzie), mógł zająć się pracą naukową. W tym okresie wiele tłumaczył, a także zaczął porządkować zbierane przez dziesięciolecia obserwacje oraz przygotowywać do druku materiał ilustracyjny[43]. Czynione na marginesie badań i prac botanicznych studia zwierząt zajęły jego uwagę dopiero w początku XVII wieku, kiedy zaczął opracowywać swoje ostatnie dzieło.

Wydane w 1605 roku *Exotica* to kompendium informacji o egzotycznych, czyli nieeuropejskich roślinach, zwierzętach oraz substancjach zapachowych i leczniczych, kamieniach szlachetnych itp. Zakres informacji, które Clusius chciał zawrzeć, był tak szeroki, że musiał korzystać nie tylko z własnych obserwacji, lecz także literatury. Sięgał przede wszystkim do dzieł badaczy, którzy podróżowali do opisywanych krajów[44]. Nie tyle jednak — jak Gessner czy Aldrovandi — włączał opublikowane wcześniej obserwacje do swoich dzieł, ile dołączył pełne teksty własnych tłumaczeń, opatrując je ponadto rozbudowanym komentarzem.

Zasadniczą część *Exotica* stanowią własne opisy Clusiusa, które sporządził na podstawie studiów żywych organizmów w ogrodach botanicznych i menażeriach, zakonserwowanych eksponatów w kolekcjach przyrodniczych i zielnikach oraz przesyłanych mu ilustracji. Starał się przy tym zdobyć jak najwięcej okazów, które mógłby sam przebadać.

Początkowo Clusius poświęcił zoologii dwie księgi. Po czterech autorskich częściach o botanice, w części piątej znalazły się opisy 21 zwierząt. To 12 ptaków (m.in. kazuar, dodo, pingwin [gęś Magellana], nurogęś, mewa siodłata, alka, koronnik i pelinan brunatny, by wymienić tylko te bezspornie zidentyfikowane) oraz nietoperz. W drugiej części tej księgi jest opisanych osiem stworzeń lądowych: trzy ssaki amerykańskie (pancernik, leniwiec i łasica tropikalna) i pięć gadów (amejwa, anakonda, iguana oraz niezidentyfikowany wąż określony

43 S. van Zanen, *'Designationes plantarum, florum, fungorum, fructuum, bestiarum, &c. vivis coloribus' De herkomst, functie en waardering van illustraties in de botanische boeken van Carolus Clusius (1526–1609)*, „Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis", 2014, t. 21, s. 58–67.

44 M.in. dzieła Garcii de Orta [*Aromatum et simplicium aliquot medicamentorum apud Indos nascentium historia*, Antwerpen 1567], Nicolasa Monardesa [*De simplicibus medicamentis ex Occidentali India Delatis*, Antwerpen 1574], Cristobala Acosty [*Aromatum et medicamentorum in Orientali India nascentium liber*, Antwerpen 1582].

jako *serpens peregrinus*, którego Clusius znał tylko skórę, i niezidentyfikowana jaszczurka zapisana jako *lacertus peregrinus*). Zwierzętom wodnym Clusius poświęcił osobną księgę. Opisał w niej 12 koralowców, skrzypłocza, omułka, dwa wieloryby, manata, rybę-piłę (notabene zwierzę słodkowodne), rekina, kilka najeżkowatych, kosterę, niezidentyfikowaną rybę pochodzącą z Oceanu Indyjskiego i rozgwiazdę.

Te dwie księgi nie wyczerpały jednak wiadomości o egzotycznych zwierzętach. Dlatego w *Auctarium* na końcu głównej części *Exotica* znalazły się opisy 11 dodatkowych stworzeń (ptaków, małp, łuskowca – opisanego zresztą jako jaszczurka wędrowna łuskowata *lacertus peregrinus squamosus*, oraz – żyjącego obecnie w dorzeczach Wołgi i Donu – desmana ukraińskiego jako *Mus aquaticus*) i nowy opis leniwca.

Podobnie jak inni przyrodnicy Clusius był przekonany, że w traktatach przyrodniczych niezbędne są ilustracje. Opisywał zwierzęta słabo znane i bardzo rzadko widziane w Europie, a przez to trudne w identyfikacji. W przeciwieństwie do chociażby Aldrovandiego, który miał ambicję stworzenia wyczerpującej encyklopedii, Clusius postawił przed sobą zadanie zweryfikowania i ujednolicenia dostępnych informacji o egzotycznych zwierzętach. Odwoływał się przy tym do samodzielnie zebranych i otrzymanych od licznych korespondentów wiadomości o konkretnych okazach[45]. Dlatego hasła są też opatrzone nieuogólnionymi ilustracjami. To z reguły przedstawienia zakonserwowanych eksponatów lub tylko części zwierząt. Świadczą o tym nienaturalne pozy, sztywne, wygięte kończyny, rozpięte skrzydła, rozchylone pyski i dzioby, skóry wysuszone i ciasno opinające szkielety [ilustr. 72]. Jedynie w *Auctarium* kilka zwierząt rysowano jeszcze za życia – kakadu i papużka falista [ilustr. 73] siedzą na żerdziach w naturalnych pozach, dwie małpki (zapewne kapucynki) mają spojrzenie utkwione w czytelniku.

Oprócz tych dwóch rozdziałów o zwierzętach i informacji w suplemencie wiadomości zoologiczne znalazły się także w przetłumaczonym i uzupełnionym przez Clusiusa *Observations* Pierre'a Belona[46]. Wydany w 1554 roku traktat z obserwacjami z podróży na Bliski Wschód został bogato zilustrowany,

45 Jednym z nielicznych przykładów zwierzęcia opisanego i przedstawionego na podstawie konkretnego okazu jest manat, którego eksponat został w 1600 roku przywieziony do Lejdy [zob. C. Clusius, *Exotica…*, s. 132–135]. Przypadki poszczególnych zwierząt (manata, leniwca, cudowronki, pingwina i pancernika) opisuje Peter Mason [*Americana in the Exoticorum libri decem of Charles de l'Écluse*, [w:] *Carolus Clusius. Towards…*, s. 200–217].

46 P. Belon, *Observations…*

nocte dumtaxat hoc animal cantat, per modica intervalla sex illas voces repetendo; interdiu nunquam cantare auditur: eam ob causam, & propter illius exiguos oculos, nocturnum animal esse arbitror, ac obscuritate & tenebris delectari. In ædes translatum, naturali suâ tarditate movetur, nec acclamatione ullâ, aut impulsione, gradum accelerat. Alui aliquando domi hoc animal, & quantum ego, vel alij qui etiam aluerunt, observare potuimus, numquam ullâ re vesci deprehendimus, sed ex aëre vivere æstimavimus, quia caput & os ad eam partem semper obvertere conspiciebamus, unde ventus spirabat, potiùs quàm ad aliam, ex quo apparebat aërem illi valdè gratum esse: noxium animal non est, neque mordet, imò nec etiam mordere potest, propter oris angustiam: verùm adeò fœdum aut ignavum animal videre non memini. Arborem nactus quam conscendere queat, etiam in altissimos ejus, ut dixi, ramos evadit, in quibus octo, decem, vel viginti dies hærebit; nec sciri potest quâ re vescatur. Hactenus Oviedus.

Iosephus à Costa lib. IV. Natural. & Moral. Histor. Ind. Occidental. cap. XXXVIII. hujus animalis etiam mentionem facit, & formicis vesci tradit: tres autem dumtaxat ungues in singulis pedibus illi tribuit, ut illud habebat cujus iconem exhibemus, tametsi Oviedi descriptioni per omnia non respondeat, quod vetustati resiccati animalis tribuo, quæ nativam ejus faciem & formam corruperat.

Hau. Hauthi, Hay.

Verumtamen considerandum, an hic Ignavus, animal illud sit, de quo agunt Andreas Thevetus cap. LII. Singularium Franciæ Antarcticæ, & Ioannes Lerius cap. X. Historiæ Americanæ, quodque ille *Haü* sive *Hauthi* appellat, Lerius verò *Hay*: uterque enim illi tribuit simiæ faciem, cutem hispidam & villosam, crura hirsuta, ternos in singulis pedibus oblongos & acutos ungues; plerumque in arboribus versari, captum autem sine difficultate curari & domesticum fieri; à nemine conspectum quidpiam edere, ea de causa à plerisque ex aëre vivere existimari: neuter tamen tantâ ignaviâ præditum esse dicit, aut caudâ carere, sed brevem caudam habere, uterque scribit. Lector ea quæ apud dictos Auctores extant, cum his quæ ex Oviedo protuli, conferre potest.

Γαλῆ Λιβυκὴ, *Mustela Africana.*

CAP. XVII.

IN ea epistola, quam cap. XV. dicebam Iacobum Plateau ad me scribere mense Novembri, fiebat etiam mentio animalculi cujusdam, quod à nautis Rotomagensibus è Barbaria, ut ferebant, allatum ab amico dono acceperat: illius, quòd elegans & valdè peregrinum ipsi videretur, nec unquam mihi conspectum arbitraretur, picturam nativis coloribus expressam cum Tatou suprà descripti effigie ad me mittebat, additis paucis notis quæ ad ejus historiam facerent: meo tamen rogatu, Iunio subsequente, *Omissa* aviculæ picturam mittens, plures notas addebat, è quibus, & ipsius animalculi picturâ, hanc descriptionem concinnabam; iconem verò, qualis hîc adposita, delineandam & sculpendam curabam in benevoli Lectoris gratiam.

Mustela Africana.

ERAT porrò hoc animalculum majoris muris, sive gliris non prorsus adulti magnitudine, corporis formâ mustelam & sciurum quodammodo referens: nam capite & caudâ longis

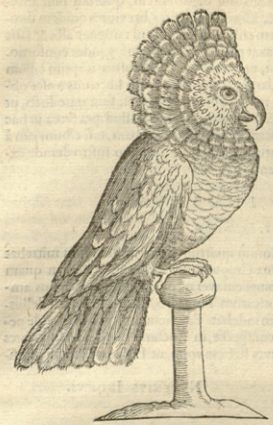
Ilustracja 72.

Wizon (?), [w:] Carolus Clusius, *Exotica*, Leiden 1605, s. 112.

PSITTACVS ELEGANS.

Psittacus elegans.

EVM autem se plus quàm biennio alui scribebat, columbæque esse magnitudine, caput illum habere pænè instar Accipitris, ejusdemodi nempe coloris pennis tectũ, ardentes oculos: collum & pectus versicolores pennæ obsidebant, quas quum irasceretur, aut molestiâ aliquis ipsi crearet, admoto ad caveam quâ cõclusus erat, aliquo animali, surrigebat, ut cristatus quodammodo videretur: erant autem illæ rubescentis coloris, & extimâ parte cærulei elegantissimi: ventris pennæ similis ferè erant coloris, fusco tamen insuper suffusæ colore; dorsi pénæ virides, & alarum remiges pennæ subcærulææ: cauda frequẽtibus pennis viridibus sed non longis constabat.



Illum Psittacum nunc habet Illustrissimus Princeps Carolus Dux Croyus & Arescotensis, ab ipso Iacobo Plateau redẽptum cum toto ipsius rerum Exoticarum thesauro, qui instructissimus esse solebat. Sed & alios duodecim aut plures psittacos diversi generis habere illum Principem intelligo, quorum plerique vivi, & eorum nonnulli perfectè humana verba exprimere, alii saltare norunt.

CERTE de Psittacis quidpiam commentari non statueram, quandoquidem exactissimè C. V. Vlysses Aldrovandus, ut dixi, de iis tradiderit, & ante ipsum C. V. Conradus Gesnerus etiam de illis egerit: sed quum hanc iconem à Iacobo accepissem, facere nõ potui, quin ejus aliquam mentionem facerem, & aliorum similiter Psittacorum quos mihi diverso tempore & variis in locis videre contigit. Propter eandem causam prætermittere nequivi Psittaci pusillum genus quod ex Æthiopia locisque Manicongo vicinis, proximis his annis à Batavis naucleris relatum est; & maris iconem, quia feminâ multo elegantior (utriusque enim sexus allatus) lectoris oculis proponerem.

PSITTACVS MINIMVS.

Psittacus minimus.

CORPVSCVLI moles Fringillæ magnitudinem æquabat, hoc est, duarum unciarum cum semisse longitudinem habebat ab infimo collo ad ouropygium usque: omnes pennulæ corpusculum tegentes, viridis erant coloris, sed in quibus manifestum apparebat discrimen: nam quæ in dorso, saturatiores erant; quæ in ventre, dilutiores: remiges alarum pennæ trium unciarũ longitudinem habebant, & tametsi pronâ parte, eo videlicet latere quo brevioribus villis erant præditæ, quoque sese invicem tegebant, viridi saturo colore essent tinctæ, altero tamen, quod longiores villos habebat, & totâ supinâ parte, fusci erant coloris: caudæ pennæ elegãtissimæ erant, & pænè binas uncias longæ, paullò minus semunciâ latæ, colore eâ parte quâ ouropygio infixæ viridi cum flavo permixto tinctæ, deinde rubro eleganti, demum nigro, postremò viridi: & tres isti postremi colores ab invicem distincti, veluti in quorumdam psittacorum viridium majore corporis mole præditorum caudæ pennis videre est: istæ autem vix conspiciebantur, nisi quum caudam explicaret, quia ab aliis ejusdem longitudinis tegebantur, quæ prorsus virides: collum breve & crassiusculum: plumulæ caput tegentes breves admodum & virides, præter eas quæ verticem supra rostrum, quæque totum guttur tegebant, nam illæ rubrum elegantem & floridum colorem habebant; de mare loquor, quia feminæ pennulæ dilutiùs rubebant, neque tam amplum spatium occupabant quàm in mare: oculi erant nigerrimi: rostrum crassum & firmum, superna pars aduncæ

Ilustracja 73.

Kakadu i papużka falista, [w:] Carolus Clusius, *Exotica*, Leiden 1605, s. 365.

enim probâ materie, atque tam magnifico opere exſtructi ſunt, ut adhuc integri perſiſtant. Neceſſarii etiam omninò erant: nam Alexandriæ incolæ ſemel in anno eos implere ſolent, cùm Nilus inundat, ad totius anni uſum. Per ingentem canalem primum univerſas urbis ciſternas replent, in quibus depuratur & limpida redditur. Tota autem urbs ſupra ejuſmodi ciſternas & puteos exſtructa fuit olim firmo lapidum & laterum opere, quoniam rara per Ægyptum naſcuntur ligna, præter frequentes Palmas, quæ ad ædificandum prorſus ſunt inutiles. Ægyptii ruſtici per agros palmas abortivas & quæ vitium fecerunt, requirere ſolent, quarum cacuminibus exciſis, candidam medullam eximunt, & in foro venalem proponunt: ea cruda veſcuntur, cynaræ enim ſaporem refert. Veteres Palmæ medullam ſive cerebrum nuncuparunt, Græci ἐγκέφαλον. Advertendum tamen eſt, Varia eſſe Palmarum genera: ſpinoſum enim in Creta obſervavimus genus, ab eo differens quod nautæ ex Hiſpania advehunt & Cephaloni [*Hiſpani Palmitos*] vocant; pumilam videlicet illam Palmam quam Rotomagenſes & Lutetiani Aromatarii in ſuis officinis recentem venalem proponunt, & quaternos vel quinos aſſes æſtimant.

Ichneumonem hodierno adhuc tempore in multis Ægypti ædibus cicurem adſervari: & alterius Ichneumonis veſpæ adverſus Phalangium certamen.

CAPVT XXII.

ALEXANDRIÆ incolæ Ichneumonem Ægypti peculiare animal alunt: cicurari enim poteſt, non ſecus atque feles & canes. Vulgus antiquo nomine appellare deſiit, & vernaculo ſermone Pharaonis murem nuncupat. Obſervavimus porrò ejus catellos à ruſticis Alexandriam venales inferri, atque ab oppidanis avidè emi, ut domi alant, nam mures venantur non ſecus atque muſtelæ. Exiguum eſt animal, & valdè mundum. Qui id non conſpectum ex ingenio duntaxat depinxerunt, rectè exprimere nequiverunt, ut ex præſenti pictura deprehendere licet; illæ enim nihil naturale referunt: in noſtra autem, reliquo corpori conjungenda eſt cauda.

Primum Alexandriæ conſpeximus, inter arcis rudera, gallinam quam ceperat vorantem. Vafer eſt in præda aucupanda: nam poſterioribus pedibus ſeſe ſublevat, & obſervata præda, ſumma tellure adrepens, magno impetu ſeſe in prædam vibrat, indifferenter veſcens omnibus vivis corporibus, uti ſcarabeis, lacertis, chamæleone, omni ſerpentum genere, ranis, muribus majoribus & minoribus, aliiſque ſimilibus. Aviculas etiam maximè appetit, præſertim gallinas atque earum pullos: indignabundus, pilos ſurrigit, qui duorum ſunt per intervalla colorum, nempe exalbidi vel flaveſcentes, & cinerei, duri & aſperi inſtar pilorum lupi. Majore eſt robuſtioreque corporis mole quàm felis, roſtrúmque nigrum & mucronatum habet inſtar viverræ, ſine ullis tamen barbæ pilis: breves & orbiculares habet aures, coloremque cinereum ad flaveſcentem accedentem, qualis in cercopithecis conſpicitur: ejus crura nigreſcunt, & quinque digitis poſteriores pedes ſunt præditi, quorum calcar interius breve eſt: cauda oblonga eſt, & ſuperiore, qua ſpinæ adhæret, parte, craſſa: linguam verò & dentes felinos habet. Peculiari præditus eſt nota, qua reliquæ quadrupedes animantes carent; quæ ſuſpicionem Auctoribus præbuit, ut exiſtimarent mares non minùs uterum geſtare quàm feminas. habet enim præter muliebris ſexus meatum, alium amplum illi contiguum, pilis obſitum, non admodum diſſimilem pudendo mulieris, quem per magnos æſtus aperit (clauſo nihilominus permanente quo excrementa reddit foramine) ut ejus cavitas appareat. Teſticulos felis habet: & ventum magnopere formidat. Tametſi hoc animal exiguum ſit, adeò tamen induſtrium & agile eſt, ut adverſus magnum canem confligere non vereatur: atque ſi felem obſervet, ſtatim ſtrangulet. Quum verò os adeò mucronatú habeat, difficulter craſſiorem carnis molem morſu apprehendere poteſt, imo ne humanam quidem manum in pugnum contractam mordere. Auctores de eo multa alia ſcripſerunt, præſertim bellum adverſus aſpidem gerere, crocodili ova confringere, admodumque vigilantem eſſe; illi multas ſingulares facultates tribuentes, quas brevitatis cauſa hîc prætermittimus; exiſtimantes nos ſatis functos eſſe officio, datâ ejus deſcriptione. Sed & aliud animalculum eſt, è veſparum genere, Ichneumon

veſpa

Ilustracja 74.

Ichneumon, [w:] Carolus Clusius, *Exotica*, Leiden 1605, s. 96.

częściowo według rysunków Belona. Hasła są ułożone zgodnie z chronologią podróży. Informacje botaniczne, zoologiczne i kulturowe są przemieszane i z reguły Belon dokumentował tylko to, co przykuło jego uwagę. Dlatego zilustrował jedynie wybrane gatunki. To zwierzęta albo bardzo typowe (np. różne kozy), albo bardzo rzadkie, błędnie przedstawiane w Europie (jak kameleon i żyrafa) lub nigdy wcześniej niewidziane (jak ichneumon czy cyweta). W swoich komentarzach Clusius odwoływał się do tekstu Belona i drzeworytów z połowy XVI wieku, toteż w *Exotica* zostały zreprodukowane w skali 1:1 bezpośrednio z *Observations*. Dlatego są one mniejsze niż pozostałe ilustracje opracowane do kompendium Clusiusa, zajmują nieco mniej niż połowę szerokości kolumny tekstu. Co więcej, są one wzorowane na szkicach z podróży, zatem przedstawione zostały na nich żywe zwierzęta, często stojące na ziemi wśród wątłych roślin i skał. Oczywiście, na kilkakrotnie kopiowanych rycinach widoczne są błędy i uproszczenia[47], które wynikają właśnie z tego, przed czym przestrzegali ówcześni przyrodnicy, czyli przed opisywaniem i przedstawianiem obiektów, których się nie widziało [ilustr. 74].

Forma i funkcja drzeworytów w *Exotica* są doskonałym przykładem, jak zoologowie drugiej połowy XVI wieku postrzegali ilustrację w tekstach o zwierzętach. Nic w tym dziwnego, bo Clusius obracał się w środowisku, gdzie korzystanie z przedstawień zoologicznych i botanicznych było powszechne. Sam miał niewielką — i niestety niezachowaną — kolekcję ilustracji. Także wielu z jego patronów dysponowało papierowymi muzeami. Jego korespondenci przesyłali mu rysunki i prosili o inne szkice, ale w swoich listach wspominali też o obrazach i je komentowali.

Jak już wspomniałam, Clusius nawiązał kontakty z różnymi uczonymi już w czasie studiów w Montpellier i wykorzystywał te znajomości przez całą swoją karierę. Wśród ponad 300 nadawców listów do Clusiusa, przechowywanych w Lejdzie i Erlangen, są zarówno najważniejsi przyrodnicy XVI i początków XVII wieku, jak i kolekcjonerzy eksponatów przyrodniczych[48]. Clusius omawiał z nimi najnowsze publikacje, znane okazy, eksponaty i ilustracje.

47 Najsłynniejszym przykładem jest tu ichneumon. W oryginalnym tekście Belona [*Observations…*, k. 95r] lewa krawędź drzeworytu znajduje się bardzo blisko zszycia książki i fragment ogona jest niewidoczny w większości egzemplarzy. Wszystkie dzieła, w których ta ilustracja została zreprodukowana ukazują ichneumona z ogonem w dwóch kawałkach.

48 Korespondentów Clusiusa i lejdejski projekt opracowania jego korespondencji omawia szczegółowo Florike Egmond, np. *Clusius and Friends. Cultures of Exchange in the Circles of European Naturalists*, [w:] *Carolus Clusius. Towards…*, s. 9–48; *World of Carolus Clusius…*

Mimo że w zachowanych listach nie ma raczej uwag i komentarzy metodologicznych dotyczących roli ilustracji w badaniach, jasno z nich wynika, że zarówno Clusius, jak i jego korespondenci byli przekonani, że są one niezbędne. W ich listach znajdują się liczne wzmianki na temat przedstawień roślin i zwierząt. Z reguły uczeni dziękowali mu za przesłane ilustracje i prosili o następne albo informowali o planowanych kolejnych przesyłkach[49]. Poza tym starali się zdobywać dla Clusiusa kolejne informacje o ilustracjach[50].

Należy jednak zwrócić uwagę na kilka listów, w których znalazły się bardziej merytoryczne uwagi na temat przedstawień zwierząt. Listy Aldrovandiego do Clusiusa w skrócie wyjaśniają, dlaczego tak licznie gromadzono i studiowano przedstawienia przyrodnicze w drugiej połowie XVI wieku. W liście z marca 1591 roku możemy znaleźć krótką charakterystykę bolońskiej kolekcji oraz jedną z wielu próśb o przesłanie ilustracji i opisów ornitologicznych. Korespondencja obu przyrodników zaczęła się w 1569 roku, kiedy Aldrovandi wysłał do Clusiusa mieszkającego w domu Branciona prośbę o opisanie kilku gatunków ptaków, które znał tylko z ilustracji[51]. Mimo że nie są znane odpowiedzi Clusiusa, wiemy, że co kilka lat otrzymywał z Bolonii listy, w których powtarzały się prośby o ilustracje i opisy. Dopiero w 1591 roku Aldrovandi wyjaśnił, dlaczego tak usilnie zabiegał o nowe przedstawienia zwierząt. Chociaż w jego papierowym muzeum znajdowało się wówczas już ponad 700 rysunków[52], nie miał pewności, czy faktycznie są to przedstawienia opisywanych gatunków. Ze względu na brak określonego nazewnictwa zoologicznego jeden gatunek często występował pod różnymi nazwami, a jednej nazwie przypisywano po

49 Np. Joachim Camerarius II w liście z 16 II 1585 roku zobowiązał się zdobyć dla niego przedstawienia hiszpańskich roślin od Fuggera: „De Hispanicis picturis brevi intelligemus aliquid certi, promiseruat enim mihi Dominus Fuggari 4se ea de re ad suos esse scripturum". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 353.

50 To od Ferrante Imperato Clusius chciał uzyskać jak najwięcej informacji o przedstawieniach przyrody meksykańskiej przechowywanych w Neapolu. Zob. listy z 8 VIII 1597 i 7 I 1598. Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 1028–1029.

51 List Aldrovandiego do Clusiusa z 8 II 1569 roku: „Quapropter nunc non sum veritus his literis meum amorem tibi patefacere, tuumque mihi conciliare incensus ardenti desiderio tecum ineundi sanctissimi illius foederis quod amicitiam nuncupamus, quae cum originem suam habeat a virtute ex s[ente]ntia articulis omnium optima erit cuius inter nos auspicem et confirmatorem Deum Opt[imum] Max[imum] cupio, eodem accessit avium Phaenicopteri, Berniclae ac Halieti descriptiones max[im] a cum diligentia a te mei iam conscriptae in gratia Ill[ust]ris Domini Brancionis, qui icones illarum ad vivum depictas ad me liberalitate sua dono missit, una cum aliis peregrinis plantis inter quas et[iam] quaedam a nobilitate tua ex Hispania allatae fuerunt eique Illustri viro mei causa communicatae". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101 dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 185.

52 W rzeczywistości w tym okresie było ich już około 7000.

kilka gatunków. Dlatego Aldrovandi nie był w stanie opracować spisu posiadanych oraz brakujących ilustracji i starał się ich zebrać możliwie jak najwięcej[53]. Jeśli przyjrzymy się ilustracjom w *Exotica*, to jasno widać, że Clusius także był przekonany, że opisywanie znanych mu okazów nie wystarcza i niezbędne są przedstawienia konkretnych eksponatów, tak by jego czytelnicy dokładnie wiedzieli, jakie zwierzęta czy rośliny przebadał.

W zdobywaniu ilustracji zoologicznych Clusiusa szczególnie wspierał Jacques Plateau – sędzia i właściciel dużego ogrodu botanicznego w Tournai[54]. Informacje i ilustracje botaniczne wymieniali od połowy lat osiemdziesiątych, a w 1602 roku Plateau przesłał Clusiusowi kilkanaście przedstawień zwierząt, które wykonano na podstawie należących do niego okazów. Zauważył przy tym, że miał trudności w znalezieniu malarza, który byłby dobrym obserwatorem, miał wystarczające umiejętności techniczne do pracy z akwarelą i był dostępny[55]. W swoim kolejnym liście Plateau zwrócił uwagę także na problem ze znalezieniem wprawnych drzeworytników, którzy przenieśliby i wycięli jego rysunki za rozsądną cenę. Sugerował przy tym, że Clusius – który nie pisał wyłącznie o nowych gatunkach – mógłby ograniczyć liczbę ilustracji[56]. W kore-

53 List Aldrovandiego do Clusiusa z 20 III 1591 roku: „Tu, quaeso, vicissim si praeter eas quas Gesnerus et Bellonius in lucem dederunt, avem quampiam observabis aut depictas aut descriptas saltem, si eas ipsas non potes, mihi communicare, quidve istic reperiatur avium rararum, indicare haud graveris. Nam Catalogum mearum iconum, quae septingentarum numerum superant, tibi transmittere inutile neque operae pretium duxi, quod, cum plurimarum peregrinarum seu exoticarum et etiam nostratium hactenus invisarum peregina et vernacula tantum ac alibi inaudita sint nomina, quid mihi desit ex eo colligere non liceat". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 190.

54 O ich korespondencji zob. przede wszystkim S. van Zanen, *Jacques Plateau and Carolus Clusius. A Shared Passion for Gardens and Plants*, „Jahrbuch für Europäische Wissenschaftskultur", 2011, t. 6, s. 39–68. Van Zanen także jako pierwsza szczegółowo omówiła wyrażane przez Clusiusa w listach poglądy na ilustracje, zob. *Designationes plantarum…*

55 List Plateau do Clusiusa z 4 XI 1602 roku: „Monssr la cause principale que n'ay donne responce aux vostres du 8e Jullet, et 27 Aoust, pensant tousiours acompaigner mes lettres d'aucuns pourtrais. Combien que nous eusions plusieurs paintres en Tournay, Il n'en y a pas un quy sauroit pourtraire une seul plante a la plume, Il n'en y a qu'un lequel sait aucunement paindre sur papier avec couleur, chose grosser, Il est advenu, que Dieu auroit appelle sa femme. De ce monde et n'a gaire voulu besogner depuis, iusque a ce qu'il a recouvert une nouvelle femme, Il m'a falu par force avoir patience de luy, iusques a ce que la volunte luy est venue de besogner, combien touttesfois que ie l'ay prie par plusieurs fois". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 1383.

56 List Plateau do Clusiusa z 17 X 1603 roku: „Je suis bien mesmerveille que dit que les imprimeurs font dificulte de faire les despens de beaucop de figures mais au contraire ils vous debvroyent salarier et donner recompense pour les paines et labeurs que vous faict pour leurs particuliers proffits plus y aura il de figures estranges et plus seru vre livre requis et plus chere vendus, car il en aura plusieurs lesques seront ignorant de la langue latine, l'achateront pour les figures, et chose nouvelle, non plus veu. J'estime avec le temps (si dieu vous prolongue la vie) que Ie mettres en language Franchoise, et y adionstant

spondencji z Plateau wyraźnie sygnalizowane są najczęstsze problemy, z jakimi mierzyli się uczeni pracujący bez patronów gwarantujących sfinansowanie ich publikacji.

Także Clusius w niektórych swoich listach wspominał nie tylko o konkretnych ilustracjach lub ich braku, lecz także komentował, jakie oczekiwania miały one spełniać, by można było z nich korzystać. Nie była to spójnie wyrażona teoria ilustracji przyrodniczej, a luźne uwagi rozproszone po korespondencji. Podstawowe informacje znajdują się w listach do Joachima Camerariusa II. Norymberski lekarz był jednym z najczęstszych jego korespondentów. Wymiana listów zaczęła się najprawdopodobniej w 1573 roku, kiedy Clusius nie zastał Camerariusa w Norymberdze, którą odwiedził, zanim jeszcze wyjechał do Wiednia. Do śmierci Camerariusa w 1598 roku wymienili w sumie ponad 200 listów. W około jednej czwartej z nich są wzmiankowane ilustracje.

Na szczególną uwagę zasługuje list z końca 1585 roku. Clusius opisał w nim otrzymany szkic i skrytykował za ewidentne błędy. Przy tym, chyba jedyny raz, zwrócił uwagę na to, że wiarygodne ilustracje powinny też mieć odpowiednią formę. Wspominał o swoich złych doświadczeniach z rysownikami, którzy niezbyt uważnie obserwowali okazy i zbyt mocno posiłkowali się fantazją. Z tego też powodu postulował, by ilustratorzy pracowali pod nadzorem przyrodnika[57].

---

ce quil vous surviendra de nouveaux. Ques despens a fait Rouellius imprimeur de Lion en mettant en lumiere lhistoire des plantes de Dalechampius en deux grandes volumes toutesfois la plus grande partie de ses figures avoient auparavant estees veules et mises en lumiere par vous et d'autres Il n'y a si petit imprimeur quy n'a voulu mettre en lumiere Matthiole les uns en grande volume les autres en petit, Johannes Bauhinus a faict un petit traite de lapidibus metalicis lequel contient plus de 300 figures y comprins les portraicts des pommes et poires toutte chose de petit importance et de grande frais. Johannes Baptist Porta Neapo en son Phytognomonica, n'a il point mis plus de 100 figures de plantes, lesquelles avoyent estees mises en lumieree par autres Il me semble que ce sont empartie des despens inutiles, Je vous en poldroye encoire nommer plusieurs autres quy ont fait Ie semblable. Ce nest point comme vostre livre lequel contiendra tout chose nouvelle, non au paravant veules, Il me semble tant que pores recouvrer chose estrange en debves estre joyeux et semblablement limprimeur J'ay encoire de la matiere asse en mon cabinet, sil vouloit faire les despens de faire tailler les portraicts". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 1386.

57 List Clusiusa do Camerariusa z 25 XII 1585 roku: „S. Daturae iconem mihi reddidit Dominus Aicholtzius, et salutem a te renunciavit, Clarissime Domine Camerari. Ut pictoris diligentiam in exprimenda icone laudo, sic quod nimium suae licentiae tribuerit, laudare non possum, nam et caulis spinis caret, et folia temere per ramos sparsa non sunt, sed ubi duntaxat in alas dividuntur, ipse praeterea flos in quinque solum angulos desinere debet, ut convolvulorum flores, ut Tabaci. Saepius profecto expertus sum, peritos alioqui artifices, nimis licentiose sua arte uti, nisi quis diligens observator illis adsit, illos admoneat. Attamen nobis maxime curandum, ut stirpium quas describimus icones ad vivum

Nieco więcej informacji wynika z korespondencji Clusiusa z wydającym jego dzieła spadkobiercą Janem Moretusem[58]. W liście pisanym z Frankfurtu w 1592 roku Clusius – wówczas borykający się z przygotowaniem ilustracji do *Historii rzadkich roślin* – zasugerował, że najprostszym rozwiązaniem byłoby, gdyby wysyłał do Antwerpii opisane klocki z narysowanym projektem drzeworytu. To rozwiązanie miało pozwolić na uniknięcie błędów, które mogliby zrobić ilustratorzy, nad którymi nie czuwałby przyrodnik[59]. Skargi Clusiusa na nie-

exprimantur, ne nimium nasuti ansam calumniandi arripiant". Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Sammlung Trew 62, dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 677.

58 Korespondecję Clusiusa z Plantinem i Moretusem zob. M. Sabbe, *Uit de briefwisseling van Clusius met Chr. Plantin en J. Moretus*, [w:] *Uit het Plantijnsche Huis*, Antwerpen 1924, s. 57–67.

59 List Clusiusa do Moretusa z 18 VI 1592 roku: „Quand aux six pourtrais j'y trouve à redire, veu qu'on n'a suivy trop fidèlement la copie que j'en avoye envoyé: et entre icelles y a une espéce d'Anémone, a laquelle on a donné un mesme sueillage et mesme racine, qu'à deux autres precedentes que j'ay receu, contre le naturel: car je scay bien qu'aux portraicts que j'ay envoyé les sueilles et racines ont esté diverses. Parquoy si le trouvez bon; il vaudra mieux que le reste des figures qui sont a faire, soit icy paindt sur les planches de bois par un paintre qui travaille sort bien, et auquel je peux déclarer de bouche mon intention et luy monstrer ce qu'il faut qu'il suive. auquel en ay faict paindre ja une vingtaine hors de plantes vives, lesquelles autremêt il m'eut fallu faire paindre sur papier avec les couleurs par un autre pour les vous enwoyer a fin de les tirer pardela puis après sur planches de bois, pour les bailler au tailleur, qui reviendroit a plusgrande despense: car nulle de celles qui sont paindtes de couleurs ne coufte moins de demy reichstaller ou demy florin. Celuy qui les portraict icy sur planches de bois observe mieux tous lineamens, et suit mon instruction. J'ay faict marché avec luy de cinq batz pour piece l'une portant l'autre, et avec le tailleur (duquel en ay ja tiré. 6. ou 7.) de 14 batz de chacune piece l'une portât l'autre (car il y a plus d'ouvrage à l'une qu'à l'autre) il est le meilleur tailleur de ceste ville; fils de Virgilius Solis, et le puis solliciter a son ouvrage, ce que ne pourroye faire, s'il estoit hors de la ville, qui taillant les planches à leur plaisir s'acquittent bien souvent fort mal de leur devoir, mesmes corrôpent souvent la figure bien pourtraicte: puis ay trouvé icy un menuisier qui est seul qui scache faire bonnes planches de poirier bien affaisonné et net, a dix pfennings pour planche de forte que chasque planche reviendroit a ung Reichstaller ou 20 batz 4 deniers moins. Avizez si vous les voudrez avoir à tel pris, et m'en donnez advertissement par le premier, a fin que si le marché ne vous aggreoit, je ne poursuive plus avant: car j'aymeray mieux a bailler les descriptions sans aucune figure (encores que le livre en fera moins estimé) que de me mettre en plus ample despense. Toutesfois je pense que la pourtraicture et la taille de chasque planche ne coustera guere moins en Anvers: et les faisant faire icy on espargne la depense du paintre lequel il me faudrait icy employer, car j'en puisse aucunefois tirer avec le craion quelques unes (come je ne suis pas paintre) je ne les puis fi naisvemet exprimer qu'il ferait de besoing et ce me ferait beaucoup de temps perdu. Je colleray toutes les figures fur quoiers de papier, les disposant tellemêt par ordre, et escrivât sur chacune le nom, le chapitre, et le livre ou chacune doit entrer, voire et le nôbre (quant il y entre plus d'une en un mesme chapitre) qu'un apprenty ne scauroit faillir de les mettre ou elles appartienet. J'ecry aussi sur le dos de chasque planche le mesme, afin que par les figures marquées on les cognoisse incôtinent Et a la foire prochaine, je vous envoiray et les planches taillées, et le caiers des figures collées que j'auray prestes: mais il faudra que premier toutes les figures des sortes d'Anémone que j'ay envoyées pardela, a cause que la taille de celles que m'avez envoyées est tellement confuse que je ne scay lesquelles doivent aller devât ou aprèsparquoy faictes tailler toutes les fortes d'Anémone les premieres, et m'en envoyéz les espreuves avec mes pourtraicts a ceste foire prochaine à fin que les conferant avec mesdicts pourtrais, je le puisse tant mieux disposer par ordre". Antwerpia, Museum Plantin-Moretus, transkrypcja dostępna w *Clusius correspondence…*, poz. 482.

kompetentnych i niesolidnych rysowników i drzeworytników pracujących dla Moretusa powtarzały się w kolejnych listach[60].

Z korespondencji Clusiusa dość jasno wynika, że nie tylko znał dobrze ilustracje zgromadzone przez swoich patronów, lecz także miał własną — stosunkowo niewielką — kolekcję. Większość z nich została rozprzedana po jego śmierci[61], jednak wydaje się, że część jego materiałów pozostała w drukarniach. Mimo że Clusius, jak większość współczesnych mu przyrodników, chciał, by rysunki wracały do niego, niekiedy gubiły się lub ulegały zniszczeniu w trakcie adaptacji na klocki drzeworytnicze[62]. Akwarele, które mogły stanowić wzory dla ilustracji w kompendiach Clusiusa, zostały zidentyfikowane w przechowywanych w Lejdzie: traktacie *O grzybach* [*De fungis*] i dwóch rękopisach należących do Raphelengiusa[63], w amsterdamskim Międzynarodowym Instytucie Historii Społecznej[64] oraz w zbiorach Muzeum Plantina w Antwerpii[65].

Przy opracowywaniu tych ilustracji często korzystano także z rycin już opublikowanych. We wstępie do *Historii rzadkich roślin* Clusius zaznaczył jednak, że tak, jak cytował opisy już opublikowane przez innych, tak też dołączył ilustracje już wydane, aby pozostały zgodne z tekstem[66]. We wstępie do *Exotica* znalazła się druga — równie zdawkowa — uwaga na temat ilustracji. Mimo że część drzeworytów także została skopiowana z już opublikowanych dzieł, Clusius podkreślił, że są to tylko sprawdzone, wykonane *ad vivum* przedstawienia, których źródła są opisane[67].

60 Np. w listach z 6 XII 1592, 27 IV 1593. Antwerpia, Museum Plantin-Moretus, transkrypcje dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 485, 488.

61 S. van Zanen, *Designationes plantarum…*, s. 68–69.

62 Van Zanen przywołuje 32 rysunki do *Fungorum brevis historia* zagubione w drukarni Moretusa, zob. *Designationes plantarum…*, s. 69.

63 C. Clusius, *De fungis cum tabulis pictis*, 1584. Lejda, biblioteka uniwersytecka, BPL 303; F. Raphelengius, *Icones plantarum*. Lejda, biblioteka uniwersytecka, BPL 948–949.

64 *Tulpenboek*. Amsterdam, IISG, NEHA 254.

65 Tam też znajdują się klocki drzeworytnicze z ilustracjami do dzieł botanicznych Clusiusa, zob. S. van Zanen, *Designationes plantarum…*, s. 70–71.

66 „Quarundam praeterea mentionem facere me profiteor, quae ab aliis fuerunt descriptae, atque etiam illarum icones in meum librum interdum intulisse quia ad seriem earum, quas describo, servandam, commodae videbantur". C. Clusius, *Rariorum plantarum historia…*, k. *3v.

67 „Legitimis iconibus ad vivum expresis (non modicum, meo iudicio, momentum ad eorum cognitionem adipiscendam allaturis) illustrata reperiet". C. Clusius, *Exotica…*, k. +7v.

Faktycznie, w tekście regularnie pojawiają się informacje na temat pochodzenia ilustracji. Ponieważ Clusius nie miał doświadczenia w badaniach zwierząt, zdecydowanie więcej niż w częściach botanicznych korzystał z wiadomości, które otrzymał od swoich korespondentów. Dlatego starannie odnotowywał, które zwierzęta (żywe okazy lub zakonserwowane eksponaty) widział osobiście, jak np. skóry węży, korale, ale też wieloryba. Sygnalizował także, jeśli jakieś stworzenie widział, ale dysponował tylko ilustracją otrzymaną od jednego z korespondentów. Wiele z nich otrzymał w latach 1602–1603 od Plateau, który przesłał mu kilkanaście szkiców zoologicznych, m.in. koronnika, najeżkowatych i pancernika. Decyzję Clusiusa o reprodukowaniu ilustracji otrzymanych od znajomych i nierzadko już opublikowanych można przede wszystkim wiązać z koniecznością znalezienia oszczędności i przyspieszenia procesu wydawniczego. Nie oznacza to jednak, że niestarannie dobierał materiał ilustracyjny, wręcz przeciwnie, bardzo uważnie studiował wszystkie przedstawienia oraz komentował otrzymane i zreprodukowane rysunki. Zwracał uwagę, że niektóre starsze ilustracje (np. maskonura) są nieprawidłowe lub niedokładne [ilustr. 75]. Zastrzegał także, że części zwierząt nie widział i znał je tylko z opisów i rysunków (jak pelikana). Co więcej, w przypadku większości ilustracji podkreślał, że drzeworyty powinny być kolorowane.

Chociaż Clusius nie słynął wśród sobie współczesnych jako właściciel kolekcji ilustracji[68], to nie ulega wątpliwości, że stanowiły one ważny element jego warsztatu badawczego. W swoich studiach starał się opierać na obserwacji żywych okazów. Miał też ambicję, by ilustracje jego dzieł powstały *ad vivum* i zgodnie z jego oczekiwaniami. W praktyce nie było to jednak w pełni wykonalne. Szkice botaniczne powstawały z rysunków autorskich Clusiusa, a także z zamówionych przez niego u Petera van der Borchta oraz szkiców przesłanych przez przyjaciół[69]. Zdobycie przedstawień zwierząt wymagało od niego większego wysiłku. Clusius zajmował się zoologią raczej hobbystycznie i większość jego znajomych była botanikami bądź właścicielami ogrodów[70]. Poszukiwał opisów i przedstawień stworzeń słabo znanych, dlatego musiał częściej zaufać swoim korespondentom, choć doskonale zdawał sobie sprawę

68 Żaden z jego korespondentów nie prosił go o udostępnienie ilustracji. Nawet Aldrovandi, który apelował do wszystkich znajomych o dzielenie się kopiami rysunków, prosił go o znalezienie dla niego ilustracji, a nie przekazanie swoich.

69 O praktyce ilustrowania dzieł botanicznych Clusiusa i ich rysownikach i sztycharzach zob. S. van Zanen, *Designationes plantarum…*, s. 56–60.

70 Strukturę znajomych Clusiusa omawia F. Egmond, *World of Carolus Clusius…*

Catarrhactæ. CAPITE autem, rostro, & collo, ad Mergi genera magis accedebat hæc avis, quàm ad Laros sive Gavias: nam collum oblongius atque rostrum triuncialis longitudinis habuisse videbatur, idque valde acuminatum & prorsus nigrum: capitis partem anteriorem, in qua oculi, etiam nigram fuisse ex pictura apparebat, pennas quæ in reliquo corpore, albas ad cineraceum colorem nonnihil tendentes, præter eas quæ in cauda, illæ enim ad fuscum tendebant: alarum porrò longitudine & brevibus cruribus, ad Gaviæ genera magis accedebat, quàm ad Mergos: palmipes erat, hoc est, pedis digitos membranâ connexos habebat instar anatum & anserum; crura verò & pedes, perinde ac rostrum, nigri prorsus erant coloris.

Quùm porrò hæc avis inter mergum & larum sit dubia, totaque candicans, quantum quidem ex pictura conjecturam facere licet, rostro & pedibus exceptis, dubitabam an καταῤῥάκτη Oppiani dici posset.

Larus ingens marinus.

CAP. IX.

ALTERA, cujus superiore capite mentionem faciebam, haud dubiè ad Lari marini genera est referenda: nam totâ formâ Laris sive Gaviis similem esse pictura ostendebat. Illius etiam iconem, quia illi parem videre non memini, nec apud quempiam eorum, qui de Avibus scripserunt, extare puto, Lectoris oculis proponere non dubitabam.

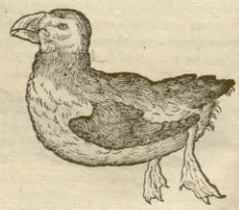
Larus ingens.

ILLAM autem anseris ferè magnitudine esse, suprà dictum est: caput ejus, collumque usque ad alas, pectus insuper & totum ventrem albis pennis fuisse tectum, pictura fidem faciebat; dorsi verò & alarum pennas nigri coloris, rostrum præterea habuisse aquilinum coloris flavescentis, cui rubedo quædam admixta in rostri inferna sive supina parte: crura autem paullò quàm in reliquis Lari generibus, meâ opinione, longiora, si pictor justam eorum proportionem observarit, atque etiam magis tenuia, subrubentis coloris, quemadmodum & pedes, qui plani, & eorum digiti membranaceâ cartilagine conjuncti.

Anas arctica.

CAP. X.

HANC avem cum Mergo illo maximo ex Norwagia accipiebat Cl. V. Doctor Petrus Pauwius, ab eruditissimo viro D. Henrico Hoiero, mihi sanè priùs non conspectam: illam tamen, simulatque videbam, esse arbitrabar cujus meminit Cl. V. Conradus Gesnerus in Paralipomenis ad calcem Historiæ de Avibus, à Ioanne Caio Medico Anglo sibi missæ Picæ marinæ appellatione. Quum porrò figura ab eo exhibita, satis infeliciter, meâ opinione sit expressa pag. 767. neque descriptioni, sequente paginâ propositæ, per omnia respondere videatur, non incommodè facturum existimabam, si veram iconem ad avis reficcatæ formam expressam lectoris oculis subiicerem.



MARINA

Ilustracja 75.

Maskonur, [w:] Carolus Clusius, *Exotica*, Leiden 1605, s. 104.

z niedoskonałości tej metody prowadzenia badań przyrodniczych i w miarę możliwości przestrzegał swoich czytelników przed pokładaniem zbytniego zaufania w jego opisy i ilustracje.

6.1. Nadworne papierowe muzea i ich miejsce w badaniach przyrody

Nowożytna zoologia – podobnie zresztą jak inne dyscypliny naukowe – nie była w stanie rozwijać się bez patronów. Większość uczonych przedstawionych w poprzedniej części cieszyła się przynajmniej wsparciem finansowym ze strony władców, a niekiedy zatrudnieniem jako dworscy lekarze, którzy mogli swobodnie prowadzić badania. Chociaż w XVI i początkach XVII wieku były to jeszcze indywidualne badania, a nie zorganizowane zespoły badawcze, bez monarszego i arystokratycznego zainteresowania zwierzętami przyrodnicy nie mieliby materiału badawczego.

Władcy utrzymywali zwierzyńce i menażerie. Do średniowiecznych parków, w których żyła zwierzyna łowna, sprowadzano nowe, egzotyczne gatunki. Usiłowano je też – z lepszym lub gorszym skutkiem – rozmnażać. Władcy kolekcjonowali też kurioza przyrodnicze. Zakonserwowane okazy rzadkich stworzeń, zdeformowane osobniki, niecodzienne twory przyrody miały budzić zachwyt, a także pozwalały poznać świat przyrody. Do menażerii i wunderkamer zapraszano już nie tylko dyplomatów, lecz także przyrodników, którzy mogli przyjrzeć się zwierzętom i badać eksponaty. Dostęp do zwierzyńców mieli też dworscy malarze, uwieczniający wygląd zwierząt zarówno na prywatny użytek, jak i dla badaczy. Ponadto organizowano pierwsze ekspedycje, które miały badać rośliny i zwierzęta w ich naturalnym środowisku. Bardziej zainteresowani studiami przyrodniczymi władcy angażowali się też w organizację ogrodów botanicznych czy bardziej naukowych muzeów, w których gromadzono nie tylko ciekawostki, lecz także okazy typowe. Zazwyczaj nieodłączną częścią tych królewskich czy książęcych kolekcji były papierowe muzea. W malarniach pojawili się artyści, których jedynym, lyb przynajmniej głównym, zadaniem było przygotowywanie przedstawień roślin i zwierząt.

W tej części przedstawiam zatem cztery monarsze kolekcje przedstawień zoologicznych, które wywarły największy wpływ na kształt badań przyrodników przedstawionych w poprzedniej części. Na hiszpańskim dworze

zorganizowano pierwszą *sensu stricto* ekspedycję naukową do Ameryki, a jej wyniki frapowały uczonych przez następne pół wieku. We Florencji i Mantui dbano o przygotowanie dokumentacji wizualnej, która jednocześnie zaspokajałaby oczekiwania naukowe badaczy i estetyczne władców. Zatrudniani przez Rudolfa II przyrodnicy i artyści wspólnie stworzyli z menażerii i muzeum mikrokosmos, w którym miał być przedstawiony cały znany świat natury.

Wszystkie te inicjatywy były doskonale znane przyrodnikom XVI i początków XVII wieku. Dzięki nim mogli przede wszystkim zobaczyć nigdy wcześniej niewidziane zwierzęta, uzyskać kopie ich przedstawień, a niekiedy także wsparcie finansowe, które pomogłoby im publikować bogato ilustrowane kompendia.

7

Ad majorem regis gloriam

Ekspedycja naukowa Francisco Hernándeza

Badania przyrody w drugiej połowie XVI wieku prowadzono z reguły w zwierzyńcach, ogrodach botanicznych, rzeczywistych i papierowych muzeach. Uczeni rzadko wychodzili poza obręb murów miejskich. Sporadycznie sami hodowali i zbierali rośliny, praktycznie nie obserwowali zwierząt w naturalnym środowisku. Na tym tle ewenementem była ekspedycja naukowa do Meksyku, zorganizowana przez Filipa II[1]. Wpisywała się ona świetnie w hiszpański program kolonizacji Ameryki. Już od początków XVI wieku zarządcy nowych terytoriów mieli obowiązek zbierać wszystkie informacje o ludności, geografii i przyrodzie danego obszaru. Do Hiszpanii płynęły zatem nie tylko nasiona, zwierzęta, kruszce i wyroby rzemiosła, lecz także raporty, mapy i ilustracje dokumentujące wygląd mieszkańców oraz przyrody Indii Zachodnich[2]. Dla rządu w Madrycie były to informacje wrażliwe, które należało objąć tajemnicą państwową. Ujawnienie chociażby zbyt wielu szczegółów topografii terenu mogło ułatwić innym krajom przejęcie nowych ziem. Dlatego większość raportów, map, a nawet ilustracji była odsyłana do tajnych archiwów Rady Indii[3].

---

1 Zebrane w czasie tej ekspedycji materiały zostały opublikowane – i to w bardzo okrojonej formie – dopiero w 1651 roku: F. Hernández i L. A. Recchi, *Thesaurus Mexicanus…*

2 A. Barrera-Osorio, *Experiencing Nature. The Spanish American Empire and the Early Scientific Revolution*, Austin 2006, s. 82–84.

3 R. L. Kagan, *Arcana Imperii. Mapas, sabiduría y poder en la corte de Felipe IV*, [w:] *El Atlas del Rey Planeta. La 'Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos' de Pedro Texeira (1634)*, red. F. Marías

W drugiej połowie XVI wieku zainteresowanie europejskich uczonych przyrodą i kulturą Ameryki było już jednak tak wielkie, że Hiszpanie zaczęli stopniowo ujawniać swoje sekrety. W latach siedemdziesiątych XVI wieku Rada Indii zaczęła systematyzować zbierane informacje. Do gubernatorów rozsyłano kwestionariusze, które miały posłużyć do stworzenia wyczerpującej, acz tajnej „księgi opisów Indii" (*libro de las descripciones de Indias*)[4]. Urzędnicy mieli zbierać informacje o historii, kulturze, przyrodzie, topografii i geologii danego terytorium oraz o jego potencjale handlowym. Były to nie tylko informacje tekstowe, lecz także wizualne[5]. Możemy domniemywać, że na tej podstawie planowano wydać wyczerpujące, autoryzowane kompendium wiedzy o Ameryce.

Były to jednak wiadomości, które urzędnicy wpisywali do opracowanego w Madrycie ujednoliconego kwestionariusza. Zarazem okazało się, że — aby wiadomości przyrodnicze mogły zostać wykorzystane praktycznie przez medyków i botaników — niezbędne jest, żeby florę i faunę obserwowali i opisywali uczeni. Toteż w 1571 roku do Ameryki Południowej wyruszyła wyprawa dowodzona przez Francisco Hernándeza de Toledo. Jej zadaniem było zebranie wszelkich możliwych informacji o przyrodzie Nowej Hiszpanii właśnie tak, by można było opracować i opublikować wyczerpujące kompendium. Początkowo przewidywano, że badania terenowe zajmą Hernándezowi dwa lub trzy lata. Materiał okazał się jednak tak bogaty, że studia przeciągały się mimo słanych z Madrytu ponagleń i gróźb zaprzestania finansowania wyprawy[6]. Wreszcie w 1576 roku Hernández przesłał na dwór kilkanaście tomów notatek i ilustracji przyrodniczych. Rok później powrócił do Hiszpanii z kolejnymi 22 tomami tekstu i rysunków, workami nasion i korzeni, zasuszonymi roślinami oraz malowanymi na drewnie przedstawieniami roślin i zwierząt[7]. Materiał został ofiarowany Filipowi II i złożony w bibliotece w Eskurialu. Spodziewano się, że zostanie szybko opracowany i opublikowany.

---

i F. Pereda, Madrid 2002, s. 49–70.

4 *Cuestionarios para la formación de las Relaciones geográficas de Indias. Siglos XVI–XIX*, red. F. de Solano, Madrid 1988, s. 16–74.

5 D. Bleichmar, *The Imperial Visual Archive. Images, Evidence, and Knowledge in the Early Modern Hispanic World*, „Colonial Latin American Review", 2015, t. 24, nr 2, s. 250–251.

6 Zob. *The Instructions of Filip II to Dr Francisco Hernández*; oraz listy Hernándeza do króla słane z Meksyku (źródło nieustalone) opublikowane w *The Mexican Treasury. The writings of Dr. Francisco Hernández*, red. S. Varey, tłum. R. Chabrán, C. L. Chamberlin i S. Varey, Stanford 2000, s. 45–60.

7 O pobycie Hernándeza w Meksyku zob. np. C. Benito-Vessels, *Hernández in México. Exile and Censorship?*, [w:] *Searching for the Secrets of Nature. The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*, red. S. Varey, R. Chabrán i D. B. Weiner, Stanford 2000, s. 41–50.

Przed Hernándezem postawiono gigantyczne zadanie. Zebrany materiał obejmował ponad 3000 roślin i 400 zwierząt oraz informacje geologiczne i antropologiczne. Dotyczył przede wszystkim kwestii medycznych, ale — dzięki rozmowom z miejscowymi lekarzami, przyrodnikami i tłumaczami — Hernández zadbał też o udokumentowanie nazw w języku nahuatl (a niekiedy i innych językach z grupy uto-azteckiej) oraz przypisywanych roślinom i zwierzętom znaczeń kulturowych. Mimo że Hernández miał niewielkie doświadczenie w pracy badawczej (do 1567 roku pracował jako lekarz w szpitalu w Guadalupe[8]), zdołał w ciągu około dwóch lat przygotować encyklopedię historii naturalnej Meksyku[9]. Tekst przedstawiono konsylium lekarzy królewskich, którzy uznali go za chaotyczny i nieuporządkowany. Pogarszające się zdrowie Hernándeza nie pozwoliło mu już go przeredagować. Konsylium zleciło to Leonardowi Antoniowi Recchiemu.

Pochodzący z okolic Salerno i wykształcony na miejscowym uniwersytecie lekarz znalazł się w Madrycie zapewne w pierwszej połowie lat siedemdziesiątych XVI wieku. Mimo że jego przyjazd nie był związany z medycyną (miał bronić przed sądem przywilejów królewskich dla rodzimego Montecorvino), dość szybko dał się poznać jako oczytany medyk. Zamiast wrócić do Królestwa Neapolu, w 1580 roku znalazł zatrudnienie jako *protomedicus* (lekarz królewski), a dokładniej jako *semplicista*, czyli *de facto* zielarz odpowiedzialny za hodowlę, gromadzenie i badanie roślin oraz opiekujący się królewskimi zbiorami zielników, w tym właśnie materiałami Hernándeza[10]. Recchi bez litości podszedł do notatek z Meksyku. Z prawie 3500 haseł zostało niewiele ponad 600. W samym tekście zmienił niewiele, raczej skoncentrował się na redukcji wielokrotnie powtarzanych informacji i przeorganizowaniu materiału zgodnie z porządkiem Dioskurydesa. Rękopis *O substancjach medycznych Nowej Hiszpanii* [*De materia*

8 Powody, dla których przeciętny i raczej nieznany medyk został lekarzem królewskim (1567) i później urzędnikiem medycznym Indii (1570) omawia Simon Varey,*Francisco Hernández, Renaissance Man*, [w:] *Searching for...*, s. 33–40.

9 Materiały Hernándeza oraz opracowany dla króla rękopis spłonęły w pożarze Eskurialu w 1671 roku. Robocza wersja Hernándeza, tj. *O historii roślin, zwierząt i minerałów Nowej Hiszpanii* [*De historia plantarum, animalium et mineralium Novae Hispaniae*] obecnie jest przechowywana w Hiszpańskiej Bibliotece Narodowej (Ms 22436–22439).

10 „Contando que haya de usar y ejercer el oficio de simplicista, teniendo cuidado de hacer plantar y cultivar yerbas medicinales en nuestros jardines y otras partes convinientes y ver lo que truxo escripto de la Nueva Espana el Dr. Francisco Hernández y concertarlo y ponerlo en orden, para que se siga utilidad y provecho". *Quitaciones de Corte. 21 II 1580*. Madryt, Archivo General de Simancas, EMR,Qui 35. Tekst opublikowany w J. M. Jiménez Muñoz, *Médicos y cirujanos en „Quitaciones de Corte" (1435–1715)*, Valladolid 1977, s. 75.

medica Novae Hispaniae] był gotowy w marcu 1582 roku[11]. Pozostało tylko wybrać i przygotować ilustracje.

W tym momencie sytuacja zaczęła się znowu komplikować. Hernández przywiózł z Meksyku co najmniej tyle samo malowanych przedstawień przyrody co opisów[12]. Co istotne, w jego ekspedycji raczej nie było profesjonalnych malarzy i korzystał z usług miejscowych (i to chyba raczej azteckich, a nie wykształconych w Hiszpanii) artystów. Pracowali oni przede wszystkim w ogrodach i menażeriach[13], m.in. w azteckim ogrodzie przyszpitalnym w Huaxtepec. Co więcej, Hernández miał na miejscu dostęp do azteckich rękopisów i kolekcji ilustracji, na czele ze zbiorem rysunków botanicznych wykonanych w połowie XV wieku dla władcy Texcoco — Nezahualcoyotla[14].

W Hiszpanii znalazły się zatem szkice wykonane przez artystów profesjonalnych, można przypuszczać, że specjalizujących się w ilustracji przyrodniczej, acz wykształconych w zupełnie innej manierze rysowania. Wielobarwne, niezwykle drobiazgowe rysunki miały przedstawiać całokształt flory i fauny Ameryki Środkowej. Liczne okazy ukazano kilkakrotnie, na tle różnego habitatu i zapewne w różnych pozach[15]. Oprócz tego w bibliotece Eskurialu zostały złożone liczne rysunki próbne (*dibujos en apuntamiento y tanteo*)[16], natomiast w antykamerze Filipa II zawisły 23 obrazy „typologii i różnic zwierząt i roślin Indii" (*23 cuadros de tipologías y diferencias de aves y animales y hierbas y frutales de las Indias*)[17]. Z tych kilku tysięcy szkiców Recchi wybrał 600 odpowiadających opracowanym przez niego opisom. Jednakże jego zdaniem sposób, w jaki

11 Podobnie jak materiały Hernándeza, ofiarowany królowi egzemplarz traktatu Recchiego spłonął w 1671 roku, natomiast prywatny egzemplarz Recchiego został sprzedany Federico Cesiemu w 1611 roku. Mimo że zachowanych jest kilka odpisów *O substancjach medycznych Nowej Hiszpanii*, nie udało się definitywnie ustalić, czy jest wśród nich ten właśnie egzemplarz. O historii rękopisów kompendium historii naturalnej Meksyku zob. F. Hernández, *Mexican Treasury…*, s. 3–25; por. też L. Guerrini, *The 'Accademia dei Lincei' and the New World*, 2008 zwłaszcza s. 13–19.

12 Według szacunków Marco Cermenatiego Hernández przywiózł jedenaście tomów ilustracji (dziesięć botanicznych i jeden zoologiczny), w których w sumie było 4000–6000 rysunków, a także kilka tomów zielników z zasuszonymi roślinami. Zob. M. Cermenati, *Ulisse Aldrovandi e l'America*, „Annali di Botanica", 1906, t. 4, nr 313–366, s. 344.

13 O azteckich zwierzyńcach zob. G. Loisel, *Histoire des menageries de l'antiquite a nos jours*, Paris 1912, t. 1, s. 190–196.

14 M. Cermenati, *Ulisse Aldrovandi…*, s. 343.

15 J. López Piñero i J. Pardo Tomás, *Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández*, Valencia 1994, (Cuadernos valencianos de historia de la medicina y de la ciencia, 44), s. 18.

16 J. López Piñero i J. Pardo Tomás, *Nuevos materiales…*, s. 29.

17 J. A. de Almela, *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo*, [w:] *Documentos para historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, red. G. de Andrés, Madrid 1962, t. 6, s. 78.

meksykańscy artyści przedstawiali rośliny i zwierzęta, nie był odpowiedni do opracowania rycin i zlecił przygotowanie na tej podstawie nowych rysunków[18]. Równocześnie, już w marcu 1582 roku, zaczęto poszukiwać sztycharzy, którzy przygotowaliby ilustracje[19].

Z wielu powodów zadanie nie było łatwe. Rada Indii podchodziła z niechęcią do Hernándeza[20]. On sam protestował przeciw ingerencji w swój tekst i ilustracje, choć jednocześnie nie miał siły, by sam go przeredagować. Koszty wydania, nawet tej okrojonej przez Recchiego wersji, były gigantyczne. W Madrycie nie znaleziono wystarczająco wprawnych sztycharzy, którzy podjęliby się przygotowania klocków. Wysłanie rysunków (czy nawet ich kopii) np. do leżącej w sercu Hiszpańskich Niderlandów Antwerpii, która wówczas była jednym z głównych ośrodków sztycharstwa i drukarstwa, nie wchodziło w rachubę. Część szkiców Filip II kazał zawiesić w prywatnych apartamentach[21]. Monarcha nie chciał też, by zbyt wielu uczonych widziało te materiały przed publikacją. Były one pierwszą przywiezioną z Indii Zachodnich profesjonalnie przygotowaną dokumentacją przyrody Nowego Świata. Hiszpanie zazdrośnie strzegli tajemnic swoich kolonii i od początku planowano wydać kompendium Hernándeza z przywilejem i pod patronatem Filipa II. Dlatego, choć o istnieniu tych materiałów wiedzieli praktycznie wszyscy liczący się wówczas przyrodnicy[22], to pokazywano je niechętnie i kopiowano tylko w wyjątkowych okolicznościach. Zazdrośnie strzeżone teksty i ilustracje przywiezione przez Hernándeza z Meksyku i ofiarowane Filipowi II spłonęły w wielkim pożarze Eskurialu w lipcu 1671 roku.

Z tej pożogi ocalały na pewno dwa zbiory ilustracji przyrodniczych z kolekcji królewskich, które już w końcu XVI wieku znalazły się poza Eskurialem. Przechowywany w Bibliotece Uniwersytetu w Walencji *Atlas historii naturalnej*[23] da-

18 S. de Renzi, *Writing and Talking of Exotic Animals*, [w:] *Books and the Sciences in History*, red. M. Frasca-Spada i N. Jardine, Cambridge 2000, s. 154.

19 Według listów Juana de Herrera do Mateo Vázqueza z wiosny 1582 roku (przechowywane w Instituto Valencia de Don Juan, Envío 99). Por. J. López Piñero i J. Pardo Tomás, *Nuevos materiales…*, s. 66, 82–84; D. Freedberg, *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago and London 2002, s. 247–249.

20 Zob. C. Benito-Vessels, *Hernández in México…*

21 J. López Piñero i J. Pardo Tomás, *Nuevos materiales…*, s. 31.

22 Przykładowo, Aldrovandi pisał do Franciszka I Medyceusza z prośbą o pomoc w uzyskaniu kopii ilustracji z Eskurialu. Zob. M. Cermenati, *Ulisse Aldrovandi…*, s. 345–346.

23 *Atlas de historia natural (=Codex Pomar)*, Walencja 1575, online: http://roderic.uv.es/uv_ms_0009. Rękopis szczegółowo omawia José López Piñero [*El Códice Pomar (ca. 1590). El interés de Felipe II por la Historia natural y la expedición Hernández a América*, Valencia 1991, (Cuadernos Valencianos de Historia

towany na około 1590 rok to zbiór ponad 200 ilustracji ofiarowany przez Filipa II Jaimemu Honoratowi Pomarowi[24]. Pomar — profesor botaniki na miejscowym uniwersytecie — zajmował się też ogrodem botanicznym założonym w 1565 roku. Hodowano w nim nie tylko rośliny europejskie. Był on też kolejnym — obok królewskich ogrodów — miejscem, do którego wysyłano sadzonki amerykańskich roślin. Co więcej, w Walencji istniała ptaszarnia, do której przybywały okazy z królewskiego zwierzyńca w Aranjuez[25]. Wiedza botaniczna Pomara musiała być wysoce ceniona na dworze, bo od 1598 roku piastował stanowisko lekarza królewskiego. Podobnie jak Hernández czy Recchi nie leczył jednak rodziny królewskiej, ale do jego obowiązków należało hodowanie roślin i badanie ich użyteczności w medycynie, w związku z czym przeniósł się do Madrytu.

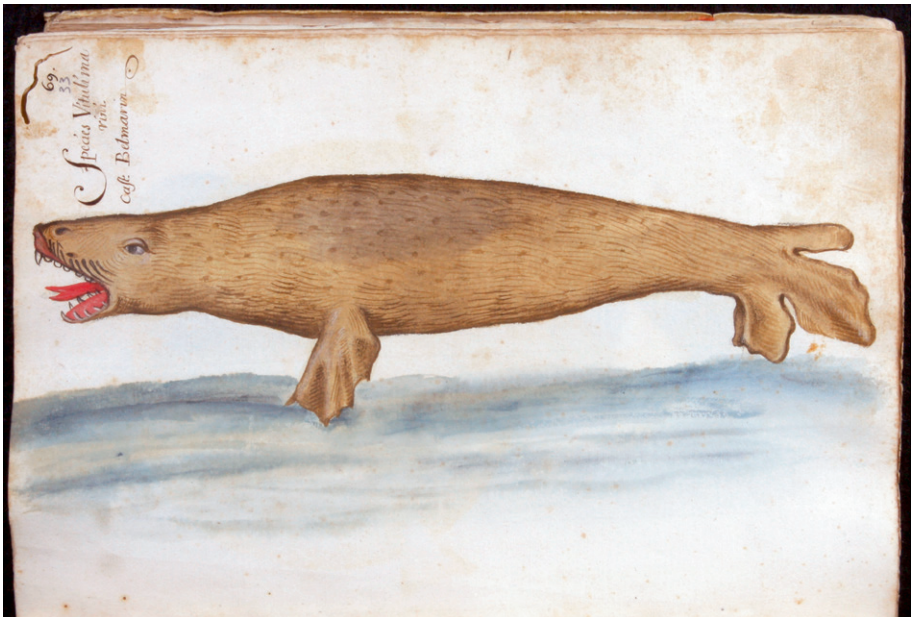
Wówczas (na pewno przed 1606 rokiem) otrzymał od Filipa III album ilustracji przyrodniczych. Zgodnie z zainteresowaniami naukowymi Pomara były to głównie przedstawienia botaniczne, jednak w kodeksie znalazło się też 60 przedstawień zwierząt. To w znakomitej większości stworzenia europejskie [ilustr. 76] i afrykańskie, acz znalazły się tam też tygrys [ilustr. 77], cudowronka oraz siedem zwierząt amerykańskich [ilustr. 78]. To przede wszystkim ptaki, kilkanaście ssaków, kilka gadów, dwie ryby oraz pająk. Z reguły te zwierzęta były dobrze znane w Europie, także w Hiszpanii, gdzie przy ogrodzie botanicznym w Aranjuez istniała menażeria i wielka ptaszarnia[26]. Chociaż na dworze działała wielka malarnia, raczej nie pracowali w niej wykwalifikowani ilustratorzy przyrody. Album Pomara został oprawiony w bibliotece ogrodu

de la Medicina y de la Ciencia, 38); angielskie tłumaczenie wstępu zostało opublikowane jako *The Pomar Codex (ca. 1590). Plants and Animals of the Old World and from the Hernández Expedition to America*, „Nuncius", 1992, t. 7, nr 1, s. 35–52]. O najnowszych badaniach tego rekopisu zob. E. Sallent Del Colombo, *Natural History Illustration…*; E. S. del Colombo i J. Pardo Tomás, *Materiali aldrovandiani…*, s. 37–48.

24 Na ostatniej karcie znajduje się notatka XVII-wiecznego właściciela o inicjałach H. M. D. LV.: „El Rey nuestro Sr. Felipe 2.° dio este libro a su médico el Dr. Honorato Pomar, Valenciano, catedrático de yervas en la Univesidad de Valencia; heredóle su hijo maestro Pomar y muerto él me le vendió su madre la viuda de dicho Dr. Pomar por 50 libras, habiéndole juzgado los pintores en valor de 100 libras". Por. J. López Piñero, *Códice Pomar…*, s. 10–11. Obecnie monarchę identyfikuje się raczej z Filipem III (w Królestwie Aragonii, do którego należała wówczas Walencja, znanym jako Filip II), zob. E. S. del Colombo i J. Pardo Tomás, *Materiali aldrovandiani…*, s. 39.

25 J. López Piñero, *Códice Pomar…*, s. 27.

26 Opisywana m.in. w latach osiemdziesiątych XVI wieku przez antwerpskiego humanistę Jehana Lhermite [*Le Passetemps de Jehan Lhermite, publié d'après le manuscrit original*, red. C. Ruelens, Antwerpen 1890, t. 1, s. 103–109]; zob. też A. Pérez de Tudela i A. Jordan Gschwend, *Renaissance Menageries. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe*, [w:] *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, red. K. A. E. Enenkel i M. S. Smith, Leiden 2007, (Intersections, 7), s. 427–455.



Ilustracja 76.
Foka, [w:] *Atlas de historia natural (Codex Pomar)*, 1575, Universitat de València, BH Ms. 9, s. 69.

Ilustracja 77.
Tygrys, [w:] *Atlas de historia natural (Codex Pomar)*, 1575, Universitat de València, BH Ms. 9, s. 81.

Ilustracja 78.

Kapucynka (?), [w:] *Atlas de historia natural (Codex Pomar)*, 1575, Universitat de València, BH Ms. 9, s. 88.

Ilustracja 79.
Kuna, [w:] *Atlas de historia natural (Codex Pomar)*, 1575, Universitat de València, BH Ms. 9, s. 74.

Ilustracja 80.
Pancernik, [w:] *Atlas de historia natural (Codex Pomar)*, 1575, Universitat de València, BH Ms. 9, s. 54.

w Aranjuez, jednak rysunki mają ewidentnie włoską proweniencję. To typowe szkice naukowe tego okresu. Zwierzęta są przedstawione z profilu, stoją na gładkim tle lub niekiedy na skrawku ziemi. Te dość konwencjonalne ilustracje spełniają uniwersalne wówczas kryteria naukowości. Pierwotnie przypisywano je Jacopo Ligozziemu bądź nieznanemu Włochowi znającemu jego florenckie rysunki[27]. Obecnie można je raczej bezdyskusyjnie wiązać z pracownią Aldrovandiego[28]. Dla dwóch trzecich szkiców w albumie Pomara można znaleźć bolońskie pierwowzory. Są to zarówno bardzo wierne kopie, jak i rysunki różniące się szczegółami. Ilustracje Aldrovandiego pochodziły z różnych źródeł, toteż 150 ilustracji skopiowanych dla Filipa II także jest różnej jakości. Są wśród nich zarówno bardzo dokładne, realistyczne przedstawienia, niewątpliwie wykonane *ad vivum*, jak np. ilustracje ornitologiczne, cyweta (skądinąd jedno z najpopularniejszych zwierząt hodowanych na europejskich dworach[29]) czy zwierzęta amerykańskie (choć pysk kapucynki jest zbyt zantropomorfizowany). Obok nich są przedstawienia wypchanych eksponatów, które tylko nieco przypominają żywe stworzenia, jak liczne zwierzęta północnoeuropejskie, np. bóbr czy kuna [ilustr. 79]. Wreszcie, w albumie są też przedstawienia zwierząt, których ilustratorzy nie widzieli, jak pancernik skopiowany z popularnej ulmskiej ryciny z 1554 roku [ilustr. 80] czy dzikie koty.

Możemy tylko domniemywać, jak te materiały trafiły do Hiszpanii[30]. Aldrovandi niewątpliwie utrzymywał kontakty z dworem Filipa II i widział w monarsze jednego z możliwych patronów swojej publikacji[31]. W przeciwieństwie jednak np. do Medyceuszy nie udało mu się zapewnić w ten sposób źródła ilustracji czy finansowania[32]. Dlatego bardziej prawdopodobna wydaje się inna, przynajmniej na pierwszym etapie poświadczona źródłowo, droga. W 1598 roku Aldrovandi przesłał kardynałowi Pietrowi Aldobrandiniemu (notabene też jednemu z mecenasów) kopie 550 swoich ilustracji. W końcu tego samego roku Aldobrandini, legat papieski w Ferrarze, uczestniczył w ślubie *per procura* Filipa III z Małgorzatą Austriaczką i wydaje się, że ilustracje wówczas trafiły

27 O autorach ilustracji kodeksu Pomara (w tym o obecnie zdementowanym autorstwie Ligozziego) zob. J. López Piñero, *Códice Pomar…*, s. 31–33.

28 E. Sallent del Colombo, *Natural History Illustration…*, tamże bibliografia.

29 A. Pérez de Tudela i A. Jordan Gschwend, *Renaissance Menageries…*, s. 425.

30 E. S. Del Colombo i J. Pardo Tomás, *Materiali aldrovandiani…*

31 U. Aldrovandi, *Catalogus virorum… ex variis…*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 24, k. 64r.

32 Otrzymywał natomiast materiały z Portugalii, E. S. del Colombo i J. Pardo Tomás, *Materiali aldrovandiani…*, s. 41–43.

do młodego monarchy. Jednakże Filip III, w przeciwieństwie do ojca, nie był zbyt zainteresowany badaniami przyrodniczymi i chyba szybko przekazał ten album Pomarowi[33].

Stosunek monarchy do historii naturalnej wpłynął także na losy drugiego ocalałego przed pożarem w 1671 roku zbioru przedstawień przyrodniczych. Wielkie plany wydawnicze Filipa II zakładały, że meksykańskie kompendium zilustruje 600 kopii rysunków, których przygotowanie zlecił Recchi. O ile rękopisy Hernándeza i Recchiego zachowały się w kilkunastu odpisach, streszczeniach i tłumaczeniach[34], o tyle ilustracji strzeżono dość pilnie. Szkice — najprawdopodobniej kolorowe wzory do rycin — zaczęły powstawać w 1582 roku w podsycanej przez Hernándeza atmosferze niechęci. W 1583 roku Recchi poprosił wręcz króla o zgodę na powrót do Neapolu. Oficjalnie uzasadniał swój wniosek problemami zdrowotnymi, ale w rzeczywistości należy to wiązać właśnie z krytyką, która go spotykała jako tego, który „zmasakrował" materiały Hernándeza. Filip II zgodził się na jego wyjazd, ale Recchi opuścił Madryt dopiero w 1588 roku. Oficjalnie wyjechał jako archiatra (lekarz) wicekróla Neapolu, ale jego głównym zadaniem było przygotowanie drzeworytów i wydanie *O substancjach medycznych Nowej Hiszpanii*. Wziął swój rękopis oraz tych 600 rysunków i z pensją 400 dukatów przeznaczoną na wydanie kompendium osiadł w Neapolu.

Sława meksykańskich materiałów dotarła tam już przed nim. Aldrovandi słyszał o wyprawie Hernándeza już w 1572 roku, a o złożonych w Eskurialu zbiorach ikonograficznych dowiedział się w 1586 roku od jednego ze swoich korespondentów, biskupa Piacenzy, Filippa Segi[35]. Zaraz też zwrócił się z prośbą do Franciszka I, by medycejski ambasador w Madrycie postarał się zdobyć kopie przynajmniej kilku ilustracji[36]. Oczywiście dwór hiszpański nie udostępniał żadnych rysunków, nawet tak uznanemu przyrodnikowi jak Aldrovandi.

---

33 E. S. del Colombo i J. Pardo Tomás, *Materiali aldrovandiani…*, s. 47.

34 Omawia je Simon Varey [*Mexican Treasury…*, s. 3–25]. Alternatywne sieci zależności pomiędzy różnymi wersjami rękopiśmiennymi i drukowanymi zaproponowali m.in. Silvia de Renzi i Luigi Guerrini [S. de Renzi, *Writing and Talking…*; L. Guerrini, *„Accademia dei Lincei"…*].

35 E. S. del Colombo i J. Pardo Tomás, *Materiali aldrovandiani…*

36 List Aldrovandiego do Franciszka I z 1 IV 1586 roku: „Mons[ignor]e Segha, Vescovo di Piasenza, mi disse che haveva veduto apprjesso la Maestà del Re Fillippo un libro di varie piante, animali, et altre cose indiane nove, dipinto; cosa veramente regale; perciò se piacesse a V. A. Ser[enissim]a per il Sig[nor] suo Ambasciadore di Spagna, trarne rittratto di qualche figura degua, penso che non le potriano fursi esser discari". Archivio di Stato di Firenze, Mediceo, 780, k. 711. Cytowane przez O. Mattirolo, *Le lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I Granduchi di Toscana e a Francesco Maria II Duca*

Recchi, przynajmniej początkowo, chętnie pokazywał przywiezione ilustracje. Neapolitańscy przyrodnicy — przede wszystkim Giovanni Battista della Porta i Fabio Colonna, ale też Ferrante Imperato — oglądali je w jego domu i opisywali w listach do przyjaciół. Za ich pośrednictwem wiedzieli o nich m.in. Aldrovandi[37], Camerarius[38] i Clusius[39], który nawet chciał je kupić w końcu XVI wieku[40].

di Urbino, tratte dall'Archivio di Stato di Firenze, „Memorie della Reale Accademia Delle Scienze di Torino. Serie 2", 1904, t. 54, s. 375–376; oraz w *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*…, s. 294–295.

37 List Della Porty do Aldrovandiego z 24 VII 1590 roku: „Dal negotio che V. S. mi scrisse delle piante, sappia che agli anni adietro fecero una petitione al Re nostro di Spagna i Spagnoli che havesse mandato alcun all'Indie a tor ritratto dell'herbe et animali di quelle parti et delle loro virtù atteso che de' scritti di Monardes, che non erano se non semplici relationi di marcadanti, pur si vedevano belle esperienze. Mandò il Re un dottor degno detto il Cortese con patenti mirabili che se gli fosse dato ogni anno denari e favori che fosse stato bisogno: andò il Cortese et in nove anni portò il ritratto di quattromila fra piante e animali et le loro virtù. Il Re fé veder lo libro dal Consiglio suo di Madrito e le fu riferito che la spesa era molta (che si erano spesi 80 000 ducati) et del util pocoessendo l'herbe. nell'India che loro non potevano servirsene in Spagna, e di più lo libro senza ordine, del che il povero medico si mori di doglia. Diedesi il carico di questo al Dottor Recco Ant. di Monte Corvino, che per allora era in Hispagna, et così lui ha ordinato il libro et fattolo in latino, et che ha eletto più di 600 herbe et animali, et il Re adesso lo sta facendo intagliare et l'havrem presto. Il predetto Dottore ha havuto 400 ducati di entrata, è venuto in Napoli con li originali et gli mostra cortesemente a tutti, et per certo son cose belle, rare, utili et stravagantissime. L'ho pregato intonsamente per esser molto mio amico et mi dice che sappendosi che lui le pubblicassi prima che il Re, gli sarebbe pericolo non solo che il Re gli togliesse l'intrate; ma la vita, che è peggio, massime che fra pochi giorni saranno stampati, ecc". (Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 14, k. 165). List Fabia Colonny z 30 X 1595: „Quel libro che dice V. S. venuto d'India non ne so altro, perchè il medico Nardo Ant.° Recco di S. M.* mori l'estate passata" (Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 19, k. 83). Tę korespondencję Aldrovandiego omawia M. Cermenati, *Ulisse Aldrovandi*…, s. 347–350.

38 Wspomina o tym Giuseppe Olmi, sugerując, że Camerarius także otrzymywał informacje od Imperato [*Inventario del mondo*…, s. 247–248].

39 List Clusiusa do Joachima Camerariusa z 20 II 1597 roku: „An ille aliquid certi habeat de magno illo volumine Plantarum, cujus Columna meminit, ignoro: memini autem dum Francofurti vivebam, quosdam Neapoli redeuntes mihi dicere, se ingentem numerum plantarum, avium, quadrupedum suis coloribus expressorum vidisse apud Medicum quendam Regis Hispaniae, Ioannis Baptistae Portae, qui eos ad illum medicum salutandum duxerat, beneficio: verum medicum illum cursim eas icones ostendisse neque permisisse ut paulo attentius observarent, dicentem nimirum, ipsi a Rege inhibitum ne cuipiam eas ostenderet, aut illarum nomen enuntiaret: Regem enim in animo habere, earum historiam in publicum proferre. At qui viderunt, non existimabant id unquam futurum; quod dicerent chaos quoddam confusum esse, et illum cujus fidei istae icones commissae essent, eum non videri qui similem historiam scribere posset: quorum judicio facile subscripserim. Nam nisi plantas nascentes observavit, aut illarum historiam jam scriptam acceperit, quomodo id praestare poterit? Imo viro aliquo opus esse arbitror, qui egregie in hac palestra sit exercitatus, a quo et plantarum in commodas classes distrbutionem, et illarum historiam expectare possimus concinne descriptam". Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Sammlung Trew 193, transkrypcja dostępna w *Clusius correspondence*…, poz. 637.

40 I. Baldriga, *The Influence of Clusius in Italy. Federico Cesi and the Accademia dei Lincei*, [w:] *Carolus Clusius. Towards*…, s. 258–259.

Zarówno Aldrovandi, jak i Clusius liczyli na to, że uda im się uzyskać kopie ilustracji Recchiego do własnych zbiorów. W tym momencie jednak zaczęły mnożyć się kolejne trudności. Recchi był zapewne związany jakimiś instrukcjami, aby zapewnić pierwszeństwo autoryzowanej, hiszpańskiej wersji[41]. Okazjonalnie pokazywał je uznanym przyrodnikom, ale kategorycznie nie zgadzał się na ich pożyczanie lub przerysowywanie. Wśród badaczy krążyły zatem tylko ich opisy wykonywane z pamięci i już po opuszczeniu domu Recchiego. Nie można z nich wnioskować, jak wyglądały poszczególne przedstawienia. Przywiezione z Madrytu kopie ilustracji chwalono za realistyczne oddanie kolorów. Zarazem jednak zwracano uwagę, że jest to zbiór nieuporządkowany oraz że te rysunki są – jak na włoskie standardy – „toporne"[42].

Głównym zadaniem Recchiego w Neapolu miało być zamówienie i dopilnowanie wycięcia klocków, które posłużyłyby do zilustrowania przywiezionego przez niego, gotowego i zaakceptowanego przez Radę Indii, traktatu. Właściwie nie wiadomo, dlaczego do tego nie doszło. W Neapolu nie brakowało sztycharzy. Recchi miał zapewnione środki pieniężne i komplet ilustracji. Wydaje się, że po prostu odpowiadało mu spokojne życie w Neapolu z pensją królewską oraz rola kustosza bezcennych zbiorów. Po wydaniu traktatu straciłby i pieniądze, i popularność. Dlatego chyba niezbyt pilnie szukał ilustratorów. Możliwe też, że koszty wydania przekraczały przyznany mu budżet, a ani dwór Filipa II, ani Rada Indii nie chcieli (czy może raczej – znając sytuację gospodarczą ówczesnej Hiszpanii – nie mogli) przeznaczyć na to dodatkowych funduszy.

W każdym razie do śmierci Recchiego w 1595 roku nie udało się opublikować *O substancjach medycznych Nowej Hiszpanii*. Jego majątek odziedziczył mieszkający wówczas w Montecorvino siostrzeniec, prawnik i zapalony bibliofil Marco Antonio Petilio. Materiały meksykańskie zostały przetransportowane do jego domu i zniknęły z obiegu naukowego. Zainteresowano się nimi ponownie na przełomie pierwszej i drugiej dekady XVII wieku, kiedy Petilio przeniósł się do Rzymu.

Początkowo też nie chciał ich pokazywać, zapewne znając powtarzane przez wuja ostrzeżenie, że opublikowanie tych materiałów przez kogoś innego Recchi

41 Wynikałoby to z cytowanego wcześniej listu della Porty do Aldrovandiego z 24 VII 1590 (Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 14, k. 165), przyp. 37 w tym rozdziale.

42 List Ferrante Imperato do Clusiusa z 7 I 1598: „vi fusse solo nej bellissimi e vivi colori, più che in altro, ma erano pitture grossolanamente fatti". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, transkrypcja opublikowana w *Clusius correspondence*…, poz. 1029.

przypłaci życiem[43]. Jednakże w Hiszpanii od 1598 roku panował Filip III, który nie podzielał zainteresowania ojca studiami natury, Petilio stracił nadzieję, że Hiszpanie sfinansują wydanie tego kompendium. Wówczas zaczął udostępniać je różnym badaczom, a zapewne też szukać na nie kupca.

Już w latach 1597–1598 Clusius, który o ilustracjach Recchiego usłyszał w czasie pobytu we Frankfurcie około 1590 roku[44], korespondował z Ferrantem Imperato w sprawie możliwości ich zakupu[45]. Transakcja nie doszła do skutku, ponieważ Imperato utracił wraz ze śmiercią Recchiego dostęp do jego materiałów. Clusius jednak jeszcze kilkakrotnie usiłował dowiedzieć się, co się z nimi stało. Podejrzewając, że po śmierci Recchiego wróciły do Madrytu, poszukiwał ich w początkach XVII wieku w Hiszpanii[46]. Niestety do śmierci Clusiusa w 1609 roku pozostawały one wraz z Petiliem w Montecorvino i nie było mu dane ich zobaczyć.

Tymczasem w Rzymie dowiedział się o nich książę Federico Cesi. Inicjator i główny fundator założonej w 1603 roku Accademia dei Lincei miał ambicję stworzenia nowego korpusu wiedzy przyrodniczej, opracowanego wyłącznie na podstawie obserwacji natury[47]. W 1604 roku Cesi był w Neapolu, gdzie spotkał się m.in. z della Portą, który miał być głównym akademikiem miejscowej filii jego stowarzyszenia. Możliwe, że już wtedy usłyszał od della Porty o istnieniu kompendium Recchiego. Na pewno wiedział o nich w 1608 roku, kiedy Johannes van Heeck (Heckius) widział ilustracje przechowywane w Eskurialu[48]. W tych latach Cesi prowadził skomplikowane negocjacje z Petiliem

43 Zob. cytowany wcześniej list della Porty do Aldrovandiego z 24 VII 1590 (Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 14, k. 165), przyp. 37 w tym rozdziale.

44 List Clusiusa do Joachima Camerariusa z 20 II 1597, cytowany w przyp. 39 w tym rozdziale.

45 Znane są tylko odpowiedzi Imperato z 8 VIII 1597 i 7 I 1598, w których opisuje materiały Recchiego (Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, transkrypcje opublikowane w *Clusius correspondence…*, poz. 1028–1029]; zob. też G. B. de Toni, *Il carteggio degli italiani col botanico Carlo Clusio nella Biblioteca Leidense*, „Memorie della Regia Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena. Ser. 3", 1911, t. 10, s. 174.

46 Wynikałoby to jego korespondencji z – bliżej nieznanym – Juanem de Castañedą z Sewilli z 29 IV 1601: „El libro estimaré como cosa de VM. a quien estimo en mucho y no pongo en las cartas más cortesía porque acá nos ponen pena y así guardo el estilo de la tierra que bien sé lo mucho que Vm. meresce. Yo procuraré saber de aquél libro que se encomendó a Leonardo Recco Neapolitano y avisaré a Vm.". Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, skan i transkrypcja dostępne w *Clusius correspondence…*, poz. 391. O relacjach Clusiusa z hiszpańskimi przyrodnikami, zob. J. L. Barona, *Clusius' Exchange…*

47 O Accademia dei Lincei zob. np. G. Gabrieli, *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, Roma 1989 (antologia jego artykułów); D. Freedberg, *Eye of the Lynx…*; M. Jonker, *The Accademia dei Lincei's network and practices in the publication of the „Tesoro messicano"*, „Incontri. Rivista europea di studi italiani", 2019, t. 34, nr 1, s. 19–35.

48 List van Heecka do Stellutiego z 2 VI 1608 roku: „Moyae Marchio, etsi ipsius domum relinquerim, tamen amare continuis per omnes tabellarios literis significat, ac his diebus ut saltem hac aestate ipsium

i wreszcie — mniej więcej w okresie przeprowadzki Petilia do Rzymu — w 1611 roku udało mu się odkupić rękopis Recchiego. Tylko rękopis, bo Petilio w ogóle nie chciał sprzedać ilustracji. Cesi mógł tylko wykonać, a dokładniej zamówić wykonanie ich kopii[49].

Po raz kolejny wydawało się, że kompendium ukaże się bardzo szybko. Tekst był gotowy od 1582 roku. Cesi od razu zlecił skopiowanie szkiców. Większość przerysów rysunków botanicznych, wybranych do ilustracji kompendium Recchiego, była gotowa już w maju 1611 roku[50] i od razu przystąpiono do wycinania klocków.

Prace nad ilustracjami nadzorował jeden ze współzałożycieli Accademii Francesco Stelluti. Zadanie powierzono zajmującej się głównie projektami haftów i koronek Isabelli Parasole[51]. Pierwszych 68 ilustracji było gotowych już w 1613 roku, kiedy opublikowano je wraz z dedykacją dla biskupa Bambergi, Johanna Gottfrieda van Aschhausen, jednego z zamierzonych sponsorów wydania kompendium[52]. Na tle wydawanych w tym czasie kompendiów botanicznych te drzeworyty okazały się marnej jakości — co zdaje się, że wiązano raczej z niedoskonałościami kopii rysunków Petilia niż z brakiem precyzji Parasole.

W tym samym czasie okazało się też, że zebrany przez Recchiego materiał wymaga opracowania rozbudowanego komentarza. Johannes Schreck (Terrentius) nie tylko dopisał swoje uwagi do części botanicznej *O substancjach medycznych Nowej Hiszpanii*, lecz także opracował krótkie hasła do ponad 300 roślin,

---

accederem rogavit; cui non adversarer petitioni, si non statuissem ipso eodem tempore ire visum Bibliothecam Regiam in Excuriali, ubi aiunt Regem omnes Indicas plantas glutine affixas servare". Opublikowany w G. Gabrieli, *Il carteggio Linceo*, Roma 1996, k. 109–111. Zob. M. Guardo, *Nell'officina del Tesoro messicano. Il ruolo misconosciuto di Marco Antonio Petilio nel sodalizio linceo*, [w:] *Il "Tesoro Messicano". Libri e saperi tra Europa e Nuovo Mondo*, red. M. E. Cadeddu i M. Guardo, Firenze 2013, s. 70–71.

49 L. Guerrini, *„Accademia dei Lincei"…*, s. 11–13.

50 List Galileusza do Piera Diniego z 21 V 1611 roku: „Adunque dovevo io li giorni passati, quando in casa l'Ill.mo et Ecc.mo S. Marchese Cesi, mio Signore, veddi le pitture di 500 piante Indiane, affermare, o quelle essere una fin[i]zione, negando tali piante ritrovarsi al mondo, o vero, se pur fossero, essere frustratorie et superflue, poi che né io né alcuno de i circostanti conosceva le loro qualità, virtù et effetti?". Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Mss Galileo, P. III, t. 7/2, k. 18–22. Cytat za Galileo Galilei, *Le Opere*, red. A. Favaro, Firenze 1901, t. 11, poz. 532, s. 107–108.

51 Jako pierwszy wymienił ją jako ilustratorkę zielnika księcia Cesiego Giovanni Baglione: „Isabella Parasoli Romana fu moglie di Lionardo e fece di sua inve[n]tione il Libro intagliato con diverse forme di merletti […]. Come anche sono opere di sua mano gl'intagli nel Libro del l'herbe del Principe Cesi d'Acquasparte". *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642, s. 394–395. Zob. też D. Freedberg, *Eye of the Lynx…*, s. 288.

52 *Mexicanarum Plantarum Imagines*, Roma 1613; zob. J. McDevitt, *Rare treasure from the Accademia dei Lincei rediscovered*, „Bulletin of the Hunt Institute for Botanical Documentation", 2015, t. 27, nr 1, s. 8–11.

których Recchi nie opisał, acz posiadał ich rysunki[53]. Ze względu na to, że kompendium Recchiego koncentrowało się na właściwościach medycznych roślin, okazało się też, że brakuje w nim informacji zoologicznych. Członkowie Accademia dei Lincei zamierzali wydać wyczerpujące kompendium przyrodnicze, więc niezbędne stało się przygotowanie traktatu o faunie Meksyku. Zajął się tym Johannes Faber (Schmidt). Około 1625 roku pracował w domu Petilia, gdzie analizował poszczególne przedstawienia zwierząt[54]. Swoją część traktatu napisał zgodnie z metodologią historii naturalnej, do której był przyzwyczajony. Przede wszystkim chciał zidentyfikować 35 zwierząt wybranych przez Recchiego, ale nieopisanych w kompendium. Mimo że w początku XVII wieku do Europy przywieziono już wiele okazów amerykańskiej fauny, wydaje się, że Faber żadnego z nich nie widział, dlatego też posiłkował się innymi relacjami, zarówno drukowanym, jak i korespondencyjnymi, a nawet przekazami ustnymi[55]. Starał się przy tym korzystać z możliwie najdokładniejszych informacji. Nawiązywał zatem kontakty z hiszpańskimi misjonarzami, którzy często pojawiali się w Rzymie. Przykładowo, franciszkanin Gregorio de Bolivar regularnie odwiedzał z nim dom Petilia i na miejscu komentował oglądane ilustracje[56].

Około 1615 roku obok Isabelli Parasole zaczął pracować Giorgio Nuvolstella[57]. Początkowo wykonywał ilustracje zoologiczne (m.in. ilustracje ornitologiczne do traktatu Schrecka [ilustr. 81]), a dopiero od 1618 roku także botaniczne, stopniowo zastępując Parasole[58]. Kolejne ilustracje powstawały w latach dwudziestych XVII wieku, kiedy Faber studiował rysunki zoologiczne w domu Petilia. Wydaje się, że sam wykonywał ich odrysy lub kopie, które przesyłał Cesiemu.

53 J. López Piñero i J. Pardo Tomás, *The Contribution of Hernández to European Botany and Materia Medica*, [w:] *Searching for…*, s. 129.

54 Wizyty te opisywane są w listach Fabera do Cesiego z 1625 roku, zob. np. G. Gabrieli, *Carteggio…*, s. 1023–1026.

55 Okoliczności opracowania przez Fabera traktatu *Animalia mexicana* opisuje Silvia de Renzi [*„Fidelissima delineatio". Descrizioni alla prova nelle note di Johan Faber al „Tesoro Messicano"*, [w:] *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, red. A. Battistini, Bologna 1994, s. 103–120; *Writing and Talking…*].

56 List Fabera do Cesiego z 17 VI 1625 roku: „Io aspetto hora il Padre della America, et se viene anderemo a trovare il Petilio". List opublikowany w G. Gabrieli, *Carteggio…*, s. 1049–1050. O roli, jaką Bolivar i inni hiszpańscy zakonnicy odegrali w procesie opracowywania materiałów meksykańskich przez członków Accademia dei Lincei, zob. przede wszystkim G. Gabrieli, *Un contributo dei missionari cattolici alla prima conoscenza naturalistica del Messico nel „Tesoro Messicano" edito dalla prima Accademia dei Lincei (Roma 1651)*, [w:] *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, Roma 1989, t. 2, s. 1567–1576.

57 O nim też po raz pierwszy wspomina Baglione: „Fece altre cose per particolari. Et alli lavori, á quali manco Isabella suppli Gio. Giorgio Nuvolstella col ne fatiche del suo intaglio". *Vite de' pittori…*, s. 395.

58 D. Freedberg, *Eye of the Lynx…*, s. 288–289; I. Baldriga, *L'Occhio della lince. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo, 1603–1630*, Roma 2002, s. 257–258.

Ilustracja 81.

Giorgio Nuvolstella (?) [ilustr.] Ptaki meksykańskie, [w:] *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, Roma 1651, s. 321.

Na ich podstawie kolejny sztycharz, Giovanni Maggi, przygotowywał klocki drzeworytnicze[59]. Komplet ilustracji był najprawdopodobniej gotowy w końcu lat dwudziestych XVII wieku.

Relacje o wizytach Fabera w domu Petilia to ostatnia informacja, jaką mamy o ilustracjach Recchiego. Później znikają one bez śladu, nikt ich nie ogląda ani o nich nie wspomina[60]. O tym, jak wyglądały, możemy jedynie wnioskować na podstawie opublikowanych drzeworytów. Jednakże 800 ilustracji, które zostały ostatecznie opublikowane, znacznie różni się jakością. Wydaje się, że Nuvolstella wykonywał klocki bezpośrednio na podstawie rysunków Recchiego. Chociaż to reprodukcje hiszpańskich adaptacji meksykańskich ilustracji przywiezionych przez Hernándeza, dość wiernie zdają się oddawać wygląd zwierząt i roślin, zawierają wystarczająco dużo szczegółów, by pozwolić na identyfikację poszczególnych gatunków. Natomiast Maggi (a zapewne także Parasole) wykonał dużo mniej realistyczne ryciny. Należy jednak pamiętać, że klocki Maggiego były opracowywane na podstawie odrysów wykonanych przez nieznającego fauny amerykańskiej amatorskiego przyrodnika z adaptacji rysunków wykonanych *ad vivum* w Meksyku. Faber po pierwsze chyba nie miał większych zdolności plastycznych, a po drugie niezbyt zastanawiał się nad tym, co przerysowuje. Maggi, tworząc klocki, dodatkowo te rysunki uprościł, na co zwracali mu uwagę członkowie Accademii[61].

W 1628 roku wydrukowano pierwsze egzemplarze opracowanej części kompendium. W tej wersji liczyło ono prawie 1000 stron tekstu, z czego około połowę stanowił traktat zoologiczny[62] opracowany przez Fabera oraz 800 ilustracji. Mimo to Cesi nie uważał kompendium za skończone. W 1626 roku inny członek Accademia dei Lincei, Cassiano dal Pozzo, przywiózł z Madrytu odpis nieilustrowanego streszczenia wykonanego przez Andrésa de los Reyes z notatek

59 D. Freedberg, *Eye of the Lynx…*, s. 291.

60 Data śmierci Petilia pozostaje kwestią dyskusyjną – od końca lat dwudziestych [D. Freedberg, *Eye of the Lynx…*, s. 291] po 1640 roku [M. Jonker, *Accademia dei Lincei's network…*, s. 20].

61 Zob. np. różnorodne uwagi Fabera w listach do innych członków Accademii dei Lincei opracowane przez Giuseppe Gabrielego, *Carteggio…*, passim.

62 Zatytułowana *Animalia Mexicana* część krążyła również z własną kartą tytułową (*Ioannis Fabri Lincei… Animalia Mexicana Descriptionibus, scholisq. Exposita. Thesauri Rerum Medicarum Novae Hispaniae… ad… Franciscum Barberinum…*, Roma 1628) i jako nadbitka dla wybranych patronów. Więcej o egzemplarzach kompendium Recchiego: E. Antetomaso, *Il censimento degli esemplari del Tesoro messicano. Nuovi esiti di un'indagine bibliologica*, [w:] *Il "Tesoro Messicano". Libri e saperi tra Europa e Nuovo Mondo*, red. M. E. Cadeddu i M. Guardo, Firenze 2013, s. 104–113.

zoologicznych i geologicznych Hernándeza[63]. Należało je opracować i dołączyć do kompendium. Ponadto wszystkie części — pisane przez różnych uczonych na przestrzeni ponad 40 lat — należało jakoś scalić. Cesi postanowił zatem opracować nowy system klasyfikacji świata organicznego. Do swojej śmierci w 1630 roku zdążył przygotować tylko niewielki jej fragment poświęcony botanice[64].

Ta drobiazgowość Cesiego okazała się dla kompendium zgubna. Książę zmarł nagle, w wieku zaledwie 45 lat. Przez następne trzy lata Stelluti i dal Pozzo — dwaj pozostali przy życiu aktywni członkowie Accademia dei Lincei — starali się odkupić od wdowy po Cesim jego spuściznę naukową. Udało im się jednak odzyskać tylko notatki oraz — najprawdopodobniej — ilustracje. Gotowy do druku tekst pozostał jednak w gestii rodziny Cesich. Co gorsza, proces Galileusza w 1633 roku zniechęcił ostatecznie włoskich arystokratów do patronowania badaniom naukowym.

Przez następnych 15 lat kompendium leżało zapomniane. Dopiero na przełomie lat 1648 i 1649 pojawiła się nadzieja na jego wydanie. Włoski agent Filipa IV Habsburga, Alfonso de las Torres, odkupił — praktycznie za bezcen — od zięcia Cesiego Paola Sforzy ocalałe egzemplarze z 1628 roku, które stały się podstawą końcowej edycji. Jej opracowania podjęli się Stelluti i dal Pozzo, którzy wreszcie dysponowali pełnym tekstem, ilustracjami oraz patronem zainteresowanym wydaniem i dystrybucją kompendium[65].

Tezaurus substancji medycznych Nowej Hiszpanii [*Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*] ukazał się w 1651 roku. To właściwie antologia materiałów z różnych okresów (1582–1631) i różnych autorów (Recchi, Schreck, Faber, Colonna, de los Reyes, Cesi). Podstawową część tezaurusa stanowiło kompendium Recchiego, które Schreck poddał drobnej edycji jeszcze w 1612 roku. W nim znalazła się także część zoologiczna. Recchi wybrał do niej 21 gatunków, które opisał w porządku alfabetycznym nazw w nahuatl[66]. Ta część została zilustrowana drzeworytami Parasole i Nuvolstelliego. To głównie przedstawienia roślin, ale w części zoologicznej znalazły się przedstawienia zwierząt meksykańskich — przede wszystkim ptaki, ale też ssaki lądowe (pancernik, igłozwierz, mulak i skunks) oraz manat [ilustr. 82], kajman, aksolotl [ilustr. 83], frynosoma, grzechotnik oraz pszczoły.

63 A. de los Reyes, *Historiae animalium et mineralium Novae Hispaniae liber unicum*, [w:] *Thesaurus Mexicanus*, druga paginacja.

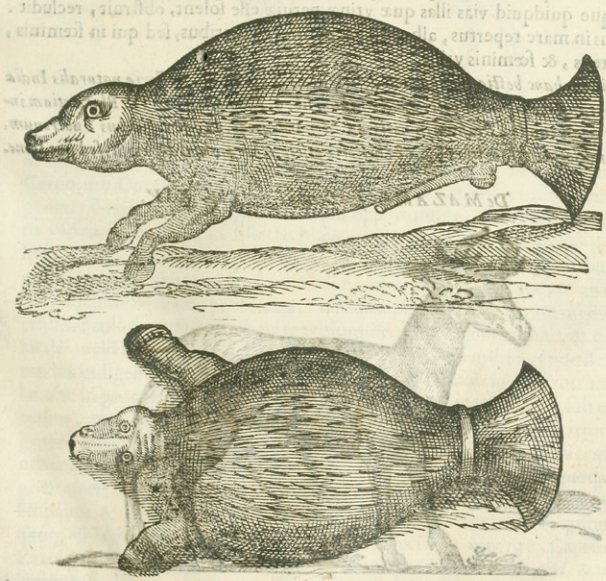
64 F. Cesi, *Phytosophicae tabulae*, [w:] tamże, s. 901–959.

65 D. Freedberg, *Eye of the Lynx…*, s. 267–272.

66 Poza zwierzętami amerykańskimi znalazły się tam też opisy cudowronki i koczkodana.

nec prius decidunt, quam hirudinum more, cauitate sanguine referta, vacuataque causa excitante dolorem, ægri fiant incolumes, liberenturque à morbo. Visendum animal, ac non minus miranda aculeorum vis, & summis laudibus extollenda sapientia atque potentia opificis summi, qui tanta rerum varietate, tamque variis naturæ donis, hunc ornauerit mundum. Sunt verò aculei candentes, luteique, tenues, ac tres vncias longi, sed mucronibus nigricantibus, & peracutis. Cauda breuior illa *Tlacuatzin*; paulò tamen crassior, & aculeorum à media parte vsque ad extremum expers. Pedes sunt quales *Quauhpeçotli*, sed latiores. Rostrum canis simile, sed resimum. Dentes supra infraque bini, velutilli vocatæ *Tuccæ*. Venter spinarum expers est, ac tectum pilis, quemadmodum & externa parte crura atque brachia. Cicurari potest, viuitque in calidis *Tonotlæ*, & *Tezotzocalci*. viueretque, quantum coniectura assequi possumus, apud Hispalenses, calidiusue aliud Beticæ oppidum, si eò portaretur. Vescitur fructibus fugacibus, ac montosis gaudet locis.

De MANATI. Cap. XIII.



EDVCAT vterque oceanus, stagnaque, piscem vocatum ab Haitinis *Manati*, bestiam penè informem, vitulo parem, & caprino capite tumenti, cum ante-

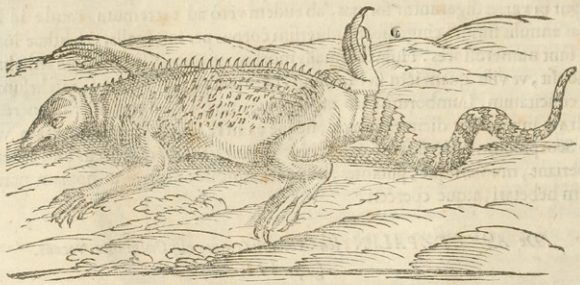
Ilustracja 82.

Manat, [w:] *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, Roma 1651, s. 323.

grinatione comperta, adijciemus. Illud in primis admirari, adeoque immanis vaſtæque beſtiæ, vt quæ ſex ſeptemuè paſſuum longitudinem excedat, à pueris Indorum collum alligari, atque ita pertrahi ad littora, non valente, vt inquiunt, monſtro alioqui tardo ac ſegni, caput nocendi gratia contorquere, ſi non è contrario, ſed lateribus, & tranſuerſo occurſu inuadatur. Nec minus mirabile eſt, per famem ac alterius alimenti inopia lapidibus veſci, & hos ipſos in illorum ventriculis corroſos, & penè abſumptos reperiri, redactoſque in puluerem ac deuoratos, conferre lithiaſi. præterque offendi iuxta *Crocodilorum* fauces, glandulas quaſdam, fabis penè pares, ſuauiſſimum moſci ſpirantes odorem. & has ipſas, febres egregiè ſedare, ac prorſus extinguere. Quin eorumdem ventriculus, ablutus emundatuſque, probè ſole exiccatus, & cum occaſio offertur tritus, & deuoratus, lapidem renum, ac veſicæ frangit, ac pellit, & vrinam promptiſſimè euocat.

Horum lapidum meminit Monardes capite 33. eosque contra quartanæ paroxyſmos, temporib. alligari ab Americis aſſerit.

De AXOLOTL, ſeu Luſu Aquarum. Cap. IV.



GENVS eſt quoddam piſcium lacuſtrium, molli cute intectum, ac lacertarum more quadrupes, dodrantis longitudine, pollicemque craſſum, etſi interdum cubitum excedit. Vuluam habet muliebri ſimillimam. ac venter maculis fuſcis diſtinguitur; à corpore medio ad caudam vſque nempe prolixam, & quæ iuxta finem tenuiſſima ſit, paulatim ac ſenſim gracileſcit. Pro lingua eſt cartilago breuis, ac lata. quaternis natat pedibus, in digitos perſimiles illis ranarum, deſinentibus. Caput depreſſum eſt, & reliqui corporis proportione magnum. hiſcens rictus, aterque color. Huic menſtrua ſingulis quibusque menſibus fluere obſeruatum ſæpè ſæpius eſt, haud aliter ac mulieribus, & ingeſtum venerem excitare haud ſecus ac Scinci facere ſolent, quos terreſtres *Crocodilos* quidam vocant, ad quorum fortaſſe genus pertinent. Salubre, ac gratum præbet alimentum, nec diſſimile anguillarum carni. multis parari modis ſolent, frixi nempe, aſſi, elixique. verum ab Hiſpanis magna ex parte

ex

Ilustracja 83.

Aksolotl, [w:] *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, Roma 1651, s. 316.

Kompendium Recchiego zostało uzupełnione o komentarze i własne traktaty autorstwa członków Accademii. Schreck i Fabio Colonna opracowali kompendia botaniczne[67], a Faber traktat zoologiczny[68]. Do tego dal Pozzo i Stelluti dołączyli tablice systematyczne Cesiego i streszczenie de los Reyesa[69].

W części zoologicznej Fabera zostało opisanych 35 dodatkowych zwierząt. Ilustrujące tę część ryciny Maggiego to nie tylko odrysy z rysunków Recchiego, lecz także niekiedy kopie starszych ilustracji[70]. To przede wszystkim stworzenia środkowoamerykańskie, ale pojawiają się tu też zwierzęta żyjące w Ameryce Północnej, Południowej, a nawet Azji. Większość z nich to ssaki lądowe: meksykańskie drapieżniki, azjatycka cyweta, bizon [ilustr. 84], lama, pekari czy wiewiórka. Dalszą część traktatu Fabera ilustrują przedstawienia ptaków: dwa gatunki pelikanów, nurogęś, błędnie przedstawiony tukan [ilustr. 85] oraz trzy opisywane przez Hernándeza ptaki, których Faber nie zidentyfikował ani nie znalazł pokrewnych im gatunków w faunie Starego Świata. Prócz nich zostały okazane rzeczywiste i fantastyczne gady (szkielet smoka [ilustr. 86] oraz amfisbena przedstawiona zarówno jako zwitnik, jak i jako dwugłowy wąż z bestiariuszy), a także dwa gatunki chrząszczy.

Na pozór, wszystkie te ilustracje spełniają oczekiwania, jakie przyrodnicy drugiej połowy XVI i pierwszej połowy XVII wieku stawiali ilustracji naukowej. Większość zwierząt ukazano z profilu. Stoją nieruchomo na szkicowo zarysowanym kawałku gołej ziemi, na której niekiedy rosną małe kępki trawy. Trudno jednak uznać je za wykonane *ad vivum*. Co więcej, już same kopie Recchiego określano jako „toporne". Wykonane na ich podstawie drzeworyty nie zyskały nowych szczegółów, a w niektórych przypadkach wydają się dodatkowo uproszczone. Kiedy wreszcie, po prawie 60 latach, opublikowano *Tezaurus*, dostępnych było dużo więcej nowych ilustracji (oraz okazów) fauny meksykańskiej. Drzeworyty wykonane na podstawie starych, zapewne już zniszczonych rysunków rozczarowały czytelników. Zamiast doskonałych, wielobarwnych studiów, o których rozpisywali się XVI-wieczni przyrodnicy, ich następcy

67 J. Schreck, *Aliarum Novae Hispaniae plantarum Nardi Antonii Recchi imagines et nomina*, s. 345–455; F. Colonna, *In Nardi Antonii Recchi… Rerum medicarum Novae Hispaniae volumen annotationes et additiones*, s. 841–899.

68 J. Faber, *Aliorum Novae Hispaniae animalium Nardi Antonii Recchi imagines et nomina*, s. 460–840.

69 F. Cesi, *Phytosophicae tabulae…*; A. de los Reyes, *Historiae animalium et mineralium Novae Hispaniae liber unicum…*

70 Najbardziej charakterystycznym przykładem jest tu bizon skopiowany z traktatu André Theveta [*Les singularites de la France Antarctique, autrement nommée Amérique, de plusieurs terres et isles découvertes*, Paris 1558, k. 147v].

w połowie XVII stulecia widzieli czarno-białe, dość ubogie w detale drzeworyty, które nawet z ich perspektywy nie miały wartości naukowej. Wielka kolekcja naukowych ilustracji Filipa II spłonęła w pożarze 20 lat później.

IO. FABRI LYNCEI EXPOSITIONE. 587

TAVRVS MEXICANVS.

IO. FABRI LYNCEI DESCRIPTIO.

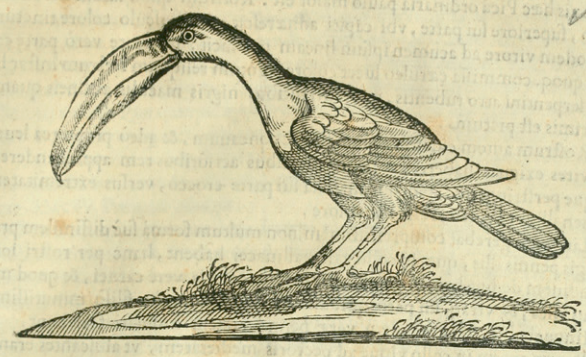
TERRIBILEM Animalis huius Icon, & feri quidem Tauri alicuius ſpeciem repræſentare videtur: licet in autographo nec Latinum nec Mexicanum nomen compareat. Totum corpus fului ſiue rufi illius, quem Itali *Lionato* dicunt, eſt coloris, exceptis cornibus quæ albeſcunt, & in cuſpide nigricant. Vngulæ cinerei ſunt cum nigricante mixti coloris. Villis denſis longis & in cirros magnos conglobatis tota beſtia horret, propendente longâ è collo ex iiſdem cirris ad tibias implicatâ iubâ. Tibiæ quæ humiles ſunt, ſiue quatuor crura in poſteriore ſui parte, & ipſa villis eiuſmodi veſtita; in anteriore glabra apparent. Tota capitis anterior pars glabra eſt, præterquam in intercilijs, vbi piloſa quædam congeries prominet. Oculi non multùm truces, ſed viuidi potius & alacris aſpectus. Aures magnas valde non erectas, ſed ad latera protenſas ac piloſas gerit. Maxillæ longis admodum pilis collum verſus vergentibus, veſtiuntur. In ventre inferiore, qui pilis omnino denudatus eſt, prope genitale, quod maſculinum eſt, aliquid, quod nolarum aut tintinnabulorum aliquot formam refert, coxæ internæ ſiniſtræ alligatum conſpicitur. Caudam longiſſimam, eamque oblongis adeò denſam pilis obtinet, vt Equinam potius, quam Bouinam dicere queas. Tantæ gibbum magnitudinis habet, vt Camelum prorſus imitari videatur.

SCHO-

Ilustracja 84.

Bizon, [w:] Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus, Roma 1651, s. 587.

PICVS AMERICANVS.



IO. FABRI LYNCEI DESCRIPTIO.

NOMEN hìc nullum adſcriptum eſt. Roſtrum in aue nulla maius reperiri exiſtimo. Superior autem huius pars roſtri, inferiore dimidio latior eſt, variegantibus multa cum venuſtate coloribus ex viridi, albo, cæruleo, croceo, rubro, flauo verſus extrema tamen, & acumen ipſius, magis magiſq. rubello. Eſt & hoc cũ admiratione quadã ſpectandũ, medietatẽ capitis, adeoq. frontem integram in roſtrum abſumi. Oculorum pupilla nigerrima, reliqua tunicarum pars flaua circulus has ambiens puniceus, & extra hunc area alba eſt. Colli inferior pars crocei diluti coloris, pectus verò caſtanei ſaturati, inter hoc tamẽ & collũ rubedo leuis apparet. Dorſum nigriuſculum. Alæ ex triplici colore conſtant, fuſco nempe, ſubfuſco & caſtaneo mixtæ, qui in extremis magis diluitur. Inferior ventris & poſterior pars niuea, & caudam verſus rubello colore ſcintillat. Cauda autem nigerrima ſimulq. ſolito longior, id quod à ſculptore hìc non obſeruatum fuit. Pedum digiti ante ac retro bini, ijque duplo, quam in hactenus deſcriptis auibus videre licet, longiores, coloris ſubalbidi ſunt, & recuruis vnguibus. Crura per interualla cæruleo colore notantur.

SCHOLIA EIVSDEM.

ANtequam de meo hìc quicquam addam, operæpretium eſſe cenſeo, eam prius breuiter delineationem ſimilis ferme auis ſubnectere, quam *Carolus Antonius Puteus* mihi lubens communicauit ex viua aue deſumptam, quam

Carolus Antonius Puteus ſimilem auẽ viuã apud

Ilustracja 85.

Tukan, [w:] *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, Roma 1651, s. 697.

ſentiunt ait *Quintilianus. Et plurù*, inquit *Plautus eſt oculatus teſtis vnus, quàm auriti decem, qui audiunt, audita dicunt, qui vident, planè ſciunt.* Hoc ego animal iuſſu & permiſſione Ampliſs. *Cardinalis Barberini* in cuius *Pinacotheca* idipſum oſſibus hęrens, & corio ſuo tectum integrũ fermè adſeruatur, in gratiam auidiſsimi naturalium miraculorum ſcrutatoris, graphicè priùs in tabella expreſſum, iuſtamq. ſuam magnitudinem repræſentans exhibebo. Poſtmodum ad vnguem, pro virili mea deſcribam, verumq. ac genuinum, non fictum, non arte conſarcinatum eſſe, confirmabo. Denique ad quodnam animantium genus referendum ſit, diſſertabo.

Dracunculus Monoceros
ILLVSTRISS. CARD. BARBERINI.

Dracunculi Cardin. Barberini accurata delineatio. Huius longitudo. Caput & rictus. Dentes.

SI totum extendas dimetiarisq. hoc animal, cum capite & cauda, ſpithamam tibi eius longitudo, & digitos quatuor tranſuerſos conſtituet. *Caput* oblongum & roſtratum obtinet, quinimo roſtri cuſpis merè eſt cornea. *Rictum* quoque pro beſtiæ exilitate, iuſto maiorem habet. In vtraque mandibula vtrinque *dentes* tres numerantur molares, ſed eminentijs & cuſpidibus quibuſdam elatis exaſperati, ſeipſos tamen egregiè excipientes, vt ſimul ſumpti duodecim exiſtant. Sunt & canini in vtraque mandibula bini, terribiles, ſed non exerti, ſuperiores tamen inferioribus paulò grandiores. Inter hos videre eſt ſex alios dentes inciſores, & ſuperiores quidem longè inferioribus maiores. Nec hi quidem æqualis prorſus longitudinis, cum duo illi qui vicini ſunt caninis, paulò ſint productiores quatuor alteris medijs, eiuſdé planè magnitudinis. Sex inciſores autem in maxilla inferiore, tam ſunt exiles, vt vitreis oculis opus habeas,

Habet duodecim molares, duodecim inciſores & quatuor caninos.

Ilustracja 86.

Szkielet „smoka”, [w:] *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, Roma 1651, s. 816.

8

Książęce kolekcje przyrodnicze

Zbiory Medyceuszy i Gonzagów

Losy kolekcji ilustracji przyrodniczych Filipa II nie były zbyt szczęśliwe. Oryginalne ilustracje były prywatną własnością króla i pozostawały właściwie nieznane. Ich neapolitańskie kopie pokazywano rzadko i niechętnie. W tych okolicznościach trudno się dziwić, że nie były zbyt popularne wśród przyrodników drugiej połowy XVI wieku.

Dla ówczesnych (jak zresztą i współczesnych) badaczy natury niezbędny był praktycznie niczym nieograniczony dostęp do materiału. Dlatego pracowali w uniwersyteckich ogrodach botanicznych i zakładali własne hodowle, zbierali eksponaty oraz ilustracje przyrodnicze. Nie byli jednak w stanie samodzielnie zgromadzić przykładów wszystkich roślin i zwierząt żyjących na świecie. Toteż nawet jeśli jak Gessner, Aldrovandi czy do pewnego stopnia Clusius działali samodzielnie, to korzystali z pomocy korespondentów i okazjonalnego wsparcia zamożnych mecenasów.

XVI-wieczni władcy państewek Półwyspu Apenińskiego chcieli, by postrzegano ich jako światłych i wykształconych patronów sztuk i nauk. Aby pokazać swoje zainteresowanie światem, wspierali nie tylko rozwój filozofii, lecz także nauk przyrodniczych, które już wtedy wymagały prowadzenia badań empirycznych. Na włoskich dworach działali – głównie w ogrodach botanicznych – uczeni obserwujący przyrodę. Publikację ich traktatów i kompendiów przyrodniczych finansowano z książęcej szkatuły. Co więcej, władcom wypadało utrzymywać ogrody, menażerie oraz gromadzić ciekawe i cenne okazy

przyrodnicze. Dzięki żywym kontaktom z Imperium Osmańskim i Indiami oraz portugalskim i hiszpańskim ekspedycjom do Azji, Afryki i Ameryki na europejskich dworach pojawiły się nowe egzotyczne zwierzęta: żyrafy, nosorożce czy małpy szerokonose[1]. Zwierzyńce, które do tej pory były przede wszystkim miejscem polowań, zaczęły pełnić bardziej złożone funkcje. Zwierzęta starano się jak najdłużej utrzymywać przy życiu, nawet rozmnażać. Uważnie obserwowano też ich wygląd i zachowanie. Rzadkie, z trudem zdobyte okazy były luksusowymi prezentami, niekiedy też handlowano urodzonymi już w Europie osobnikami[2]. Do menażerii zaczęto wpuszczać przyrodników, którzy prowadzili obserwacje, a także artystów dworskich, których zadaniem było dokumentowanie wyglądu zwierząt. W większości były to jednak okazjonalne, jednostkowe studia. Przypadki, w których na dworach konsekwentnie gromadzono papierowe muzea towarzyszące menażeriom, były nieliczne. W drugiej połowie XVI wieku rozwinęło się jednak kilka kolekcji, na które należy zwrócić uwagę, bo wpłynęły one na kształt badań ówczesnych przyrodników.

Florencki zwierzyniec został założony dopiero przez Kosmę I. Jednakże Medyceusze hodowali zwierzęta już w czasach rządów gonfaloniera Piera di Cosimo. W jego menażerii żyły dzikie koty, ptaki drapieżne i zwierzyna łowna[3]. Wkrótce – dzięki rosnącej potędze rodu – zaczęła się ona rozrastać. W okresie rządów Wawrzyńca Wspaniałego nowe egzotyczne zwierzęta przyjeżdżały do niej głównie dzięki bliskim relacjom handlowym z Imperium Osmańskim[4].

1 O historii sprowadzania do Europy nowych zwierząt pisali m.in. Wilma George [*Sources and Background…*] i Peter Mason [*Before Disenchantment. Images of Exotic Animals and Plants in the Early Modern World*, London 2009]. Zob. też teksty dotyczące poszczególnych zwierząt, np. C. D. Cuttler, *Exotics in Post-Medieval European Art. Giraffes and Centaurs*, „Artibus et Historiae", 1991, t. 12, nr 23, s. 161; G. G. Sehm, *The first European bison illustration and the first Central European exhibit of a living bison. With a table of the sixteenth century editions of Francisco López de Gómara*, „Archives of Natural History", 1991, t. 18, nr 3, s. 323–332; F. Egmond i P. Mason, *Armadillos in Unlikely Places. Some Unpublished Sixteenth-Century Sources for New World „Rezeptionsgeschichte" in Northern Europe*, „Ibero-amerikanisches Archiv", 1994, t. 20, nr 1–2, s. 3–52; M. de Asúa i R. French, *New World of Animals…*; M. Masseti i C. Veracini, *The first record of Marcgrave's capuchin in Europe. South American monkeys in Italy during the early sixteenth century*, „Archives of Natural History", 2010, t. 37, nr 1, s. 91–101.

2 Zob. np. A. Pérez de Tudela i A. Jordan Gschwend, *Renaissance Menageries…*; P. F. da Costa, *Secrecy, Ostentation, and the Illustration of Exotic Animals in Sixteenth-Century Portugal*, „Annals of Science", 2009, t. 66, nr 1, s. 59–82.

3 Zwierzęta żyjące na florenckim dworze omawia Angelica Groom [*Exotic Animals in the Art and Culture of the Medici Court in Florence*, Leiden 2019, s. 37–162].

4 Najsłynniejszym zwierzęciem, które trafiło do Florencji z dworu sułtańskiego, była żyrafa, która pojawiła się w mieście w 1487 roku [M. Belozerskaya, *Medici Giraffe…*; według A. Groom była ona darem dla miasta i tylko dzięki szeroko zakrojonej akcji propagandowej Kosmy I jest uznawana za dar dla Wawrzyńca Wspaniałego, zob. *Exotic Animals…*, s. 179–207].

Po powrocie Medyceuszy do miasta w początku XVI wieku rozwój menażerii nie był kluczowy dla wzmocnienia ich władzy i nie dbano o jej rozwój. Dopiero po 1537 roku, kiedy Kosma – potomek młodszej linii rodu – został księciem Florencji, zwierzyniec stał się częścią machiny propagandowej dynastii. Dzięki patronatowi nad sztuką i naukami Kosma I ugruntowywał swoją pozycję światłego władcy w mieście, które aspirowało do bycia intelektualnym i kulturalnym centrum Europy. Dlatego sfinansował założenie ogrodów botanicznych w Pizie (w 1544 roku, notabene był to pierwszy ogród botaniczny zorganizowany zgodnie z nowożytną wiedzą i metodologią badawczą) i Florencji (1545)[5]. Zorganizował też laboratorium chemiczne[6]. Dzięki pielęgnowanym kontaktom handlowym z Turkami miał dostęp do azjatyckich i afrykańskich roślin i zwierząt. Kosma I snuł też plany zdobycia dla Toskanii kawałka Nowego Świata. Medyceuszom nigdy nie udało się jednak założyć kolonii i w Ameryce mieli tylko swoich przedstawicieli handlowych w hiszpańskich i portugalskich faktoriach[7]. Różnymi kanałami zdobywali eksponaty przyrodnicze, nasiona, sadzonki i zwierzęta.

Franciszek I, syn i następca Kosmy I, nie tylko finansował badania naukowe, ale też zorganizował – jako jeden z pierwszych władców w Europie – zespół malarzy, którzy wyspecjalizowali się w naukowej ilustracji botanicznej i zoologicznej. Tym zajęciem trudnili się w medycejskiej malarni różni artyści, jednak najbardziej wsławił się pochodzący z państwa weneckiego Jacopo Ligozzi. Był synem malarza i hafciarza, który kształcił się w pracowni ojca, a później innych malarzy w Weronie, m.in. Giovanniego Antonia Badile'a. O początkach jego drogi artystycznej wiemy stosunkowo niewiele[8]. W 1566 roku był w Trydencie, gdzie sygnował obraz ołtarzowy do kościoła Sant'Antonio w Bivedo. W 1567 roku pracował jeszcze z ojcem nad ołtarzem do kościoła San Silvestro w Vigo Lomaso. Od początku lat siedemdziesiątych XVI wieku prawdopodobnie był w Wenecji. Jego brat (bądź kuzyn) Francesco – także wówczas znany

5 L. Tongiorgi Tomasi, *Giardino…*

6 O działalności Kosmy I zob. L. Tongiorgi Tomasi, *Study of the natural sciences…*

7 D. Heikamp, *Mexico…*; A. Turpin, *The New World collections of Duke Cosimo I de'Medici and their role in the creation of a Kunst- and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio*, [w:] *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, red. R. J. W. Evans i A. Marr, Aldershot 2006, s. 63–86.

8 Informacje znane z tekstów źródłowych podali Alessandro Cecchi i Lucilla Conigliello w *Cronologii* zebranej w katalogu z wystawy monograficznej Ligozziego w Palazzo Pitti w 2014 roku. Zob. A. Cecchi, L. Conigliello i M. Faietti, *Jacopo Ligozzi…*, s. 317–323, tamże biogram autorstwa Conigliello, s. 13–18.

jako twórca ilustracji przyrody[9] — pracował wówczas dla Calzolariego. Możliwe więc, że Jacopo obracał się w tym samym kręgu i w tym okresie wykonał dla werońskiego aptekarza serię przedstawień ryb. Prawdopodobnie wówczas też powstał album ichtiologiczny dla Tartagliniego[10]. Supozycja, że już od końca lat sześćdziesiątych XVI wieku zajmował się ilustracją przyrodniczą, jest o tyle zasadna, że Aldrovandi w 1577 roku odwiedził go jako uznanego i doświadczonego malarza.

W Austriackiej Bibliotece Narodowej znajdują się dwa przypisywane Ligozziemu albumy. Atrybucja starszego z nich — niewielkiego zbioru ilustracji ichtiologicznych[11] — jest domniemana. Przez długie lata uznawano go za zbiór przygotowany na dworze Rudolfa II, możliwe, że przez Jorisa Hoefnagla[12]. Wydaje się jednak, że te ilustracje należy raczej wiązać ze środowiskiem włoskich przyrodników, a nawet, że można je przypisać właśnie młodemu Ligozziemu i utożsamić z albumem opisywanym w inwentarzu zbiorów Rudolfa II, który około 1607–1611 został opracowany przez Daniela Fröschla[13]. Na dwudziestu kartach albumu przedstawiono głównie ryby i skorupiaki śródziemnomorskie. Większość z tych ilustracji powstała *ad vivum* bądź przy niewielkim udziale fantazji artysty. Sprawiają one wrażenie świeżo wyłowionych z wody, nie ma na nich żadnych przebarwień wskazujących na zepsucie [ilustr. 87]. Zwierzęta leżą nieruchomo, zwykle płasko, choć w kilku przypadkach węgorze i mureny są zwinięte, by lepiej zmieścić ich przedstawienia na kartce. Wszystkie są równomiernie oświetlone, nie ma tu żadnej sugestii trójwymiarowości ani cieni. Ryby, skorupiaki [ilustr. 88] oraz ukazana na pierwszej karcie iguana zostały przedstawione na czystym tle, co zresztą jest zgodne z włoską praktyką. Ilustrator posiłkował się ponadto włoskimi miedziorytami z traktatu

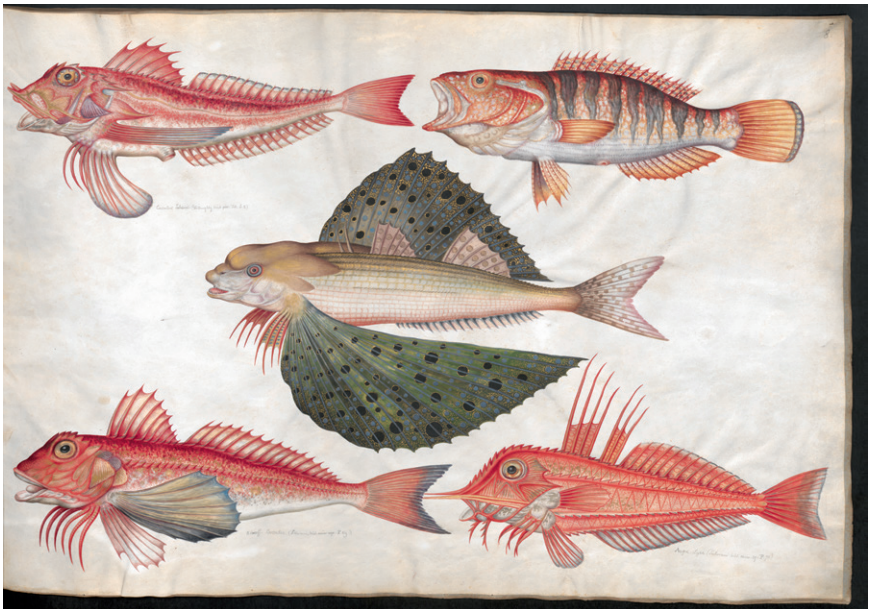
9 R. de Tata, *Francesco Ligozzi. Tavole di Piante in BUB, Ms A T. 2 et 3*, [w:] *La Ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo*, red. M. B. Castellotti, E. Gamba i F. Mazzocca, Milano 1999.

10 L. Tongiorgi Tomasi, *Tutte le pitture…*, s. 31.

11 J. Ligozzi, *Naturhistorische Malereien*. Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 83, online: http://data.onb.ac.at/rec/AC14451093.

12 F. Unterkircher, *Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1959, t. 2.2. Taką atrybucję przyjmuje też katalog Österreichische Nationalbibliothek.

13 „Des Jacopo Ligozi meervischbuch uff pergamen", por. R. Bauer, *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, Wien 1976 (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 72). Album Cod. Min. 83 powiązała z tym opisem Lucia Conigliello [*Pesci, crostacei…*]. Opinia powtarzana jest w późniejszych publikacjach badaczki.



Ilustracja 87.

Jacopo Ligozzi [ilustr.], Ryby, [w:] *Naturhistorische Malereien*, Praga 1590 (?), Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 83, k. 8.

Ilustracja 88.

Jacopo Ligozzi [ilustr.], Skorupiaki, [w:] *Naturhistorische Malereien*, Praga 1590 (?), Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 83, k. 2.

Ilustracja 89.

Jacopo Ligozzi [ilustr.], Różne ptaki, [w:] *Vogelstudien*, Florencja ante 1607, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 131, k. 15.

Ilustracja 90.

Jacopo Ligozzi [ilustr.], Flaming, [w:] *Vogelstudien*, Florencja ante 1607, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 131, k. 39.

Salvianiego[14]. Podobne przedstawienia można też znaleźć w kolekcji Aldrovandiego. Co więcej, tempera jest nałożona wielowarstwowo. Te wszystkie argumenty sugerują raczej włoską niż północnoeuropejską (na praskim dworze działali przede wszystkim artyści niderlandzcy i niemieccy, którzy pojawią się w kolejnym rozdziale) genezę tych ilustracji. Mimo pewnych różnic stylistycznych sposób przedstawienia tych ryb nie wyklucza udziału Ligozziego bądź niezidentyfikowanego weneckiego ilustratora działającego w kręgu Calzolariego i innych miejscowych przyrodników.

Autorstwo albumu z przedstawieniami ptaków[15] raczej nie jest kwestionowane. Już w inwentarzu Fröschla opisany został pergaminowy album ornitologiczny autorstwa Ligozziego[16]. Znalazł się on w kolekcji Rudolfa II jeszcze za życia artysty. Co więcej, w przeciwieństwie do przedstawień ryb, które mogą budzić pewne wątpliwości przy porównaniu cech formalnych, ilustracje ornitologiczne są bardzo zbliżone stylistycznie do innych przedstawień ptaków Ligozziego. Dlatego wydaje się, że można zaufać atrybucji Fröschla, który w latach dziewięćdziesiątych XVI wieku pracował w medycejskiej malarni jako kopista. Można więc przypuszczać, że dzieła Ligozziego były mu dobrze znane. Istnieje nawet sugestia, że to za jego pośrednictwem oba albumy trafiły do Wiednia[17]. Na większości z 52 kart albumu znajduje się po kilka przedstawień ptaków [ilustr. 89]. Są one ukazane na gładkim tle, zwykle bez żadnej żerdzi (nieliczne siedzą na fragmencie gałęzi). Jednak w kilku przypadkach, gdy habitat jest istotny, autor zadbał o jego zaznaczenie (np. dzięcioły są pokazane stukające w drzewo, jedna z kaczek i flaming [ilustr. 90] stoją nad wodą). To przede wszystkim różne zwierzęta europejskie, ale jest też kilka ptaków egzotycznych, choć dobrze znanych w drugiej połowie XVI wieku, jak papugi, flamingi czy warzęchy, by wymienić tylko te najlepiej rozpoznawalne.

14 I. Salviani, *Aquatilium animalium historiae…*

15 J. Ligozzi, *Vogelstudien*. Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 131, online: http://data.onb.ac.at/rec/AC14451044.

16 „Nr 2696: Des Jacopo Ligozi miniatur auf pergamen gemalt vogelbuch", por. R. Bauer, *Kunstkammerinventar…*

17 L. Hendrix, *Natural History Illustration at the Court of Rudolf II*, [w:] *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, red. E. Fučíková, Praha, London and New York 1997, s. 164. Wydaje się, że to bardziej prawdopodobna droga, jaką trafiły one do Wiednia, niż pojawiająca się niekiedy hipoteza, że Ligozzi pracował w Pradze, co nie jest poparte żadnymi świadectwami w księgach rachunkowych. O supozycji pobytu Ligozziego na dworze habsburskim zob. np. A. Groom, *Early Modern Natural Science as an Agent for Change in Naturalist Painting. Jacopo Ligozzi's Zoological Illustrations as a Case Study*, [w:] *Knowing Nature in Early Modern Europe*, red. D. Beck, Brookfield 2015, s. 149.

To zdobyte w środowisku weneckim doświadczenie Ligozziego w przedstawianiu natury sprawiło, że Franciszek I Medyceusz zwrócił na niego uwagę. Jego praca dla wielkiego księcia Toskanii zaczęła się około 1575 roku, kiedy jego nazwisko pojawiło się po raz pierwszy w dworskich księgach rachunkowych[18]. Do Florencji przeprowadził się jednak ostatecznie dopiero dwa lata później. Wydaje się, że został zatrudniony właśnie jako twórca realistycznej ilustracji przyrodniczej, acz otrzymywał także inne zlecenia – od mozaik po dekoracje teatralne[19]. Wśród współczesnych słynął jednak przede wszystkim jako autor przedstawień roślin i zwierząt. Początkowo uwieczniał florę Toskanii, a w miarę, jak do Florencji przybywały kolejne zwierzęta, dokumentował wygląd nowych mieszkańców medycejskiej menażerii.

Zgodnie z miniatorską tradycją oddzielał warstwy tempery werniksem, co w środkowych Włoszech było traktowane jako „tajemna" metoda[20]. Dzięki temu potrafił uzyskać dokładne, realistyczne przedstawienia, właściwie nieporównywalne ze współczesnymi ilustracjami. Przez następnych dziesięć lat opracował prawie 150 przedstawień roślin i zwierząt[21]. Oczywiście miał zespół pomocników, o czym świadczy to, że wśród przypisywanych mu rysunków są dzieła o różnej dozie realizmu i naukowości. Niewątpliwie współpracował z nim kuzyn Francesco di Mercurio Ligozzi, który w medycejskich rachunkach pojawił się w 1590 roku[22]. Jego głównym zadaniem było jednak kopiowanie rysunków Jacopa i można przypuszczać, że inni współpracownicy też głównie tym się zajmowali[23]. To właśnie te kopie zwykle przesyłano badaczom i kolekcjonerom przyrody[24].

---

18 *Libro de Salariati del 1575 segnato D del Ser.mo G. D. Francesco*. Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 321, k. 201.

19 O wszechstronnej działalności Ligozziego na dworze florenckim zob. przede wszystkim A. Cecchi, L. Conigliello i M. Faietti, *Jacopo Ligozzi…*

20 L. Tongiorgi Tomasi, *Study of the natural sciences…*, s. 182.

21 Obecnie znajdują się w zbiorach Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, sygn. 1876 O – 2021 O. Zostały one zdigitalizowane w ramach projektu *Euploos*.

22 *Debitori a Creditori della Galleria dal Marzo 1590*. Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 184, k. 14r. Zob. L. Conigliello, *Alcune note su Jacopo Ligozzi e suoi dipinti del 1594*, „Paragone", 1990, t. 51, nr 485, s. 38.

23 A. Groom, *Early Modern Natural Science…*, s. 143.

24 Rysunki Ligozziego w zbiorach Aldrovandiego, zob. np. U. Aldrovandi, *Memoriale de li uccelli…*; *Catalogo delli uccelli che si trovano appresso M. Fran.co il filio del pittore del Granduca*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. Aldrovandi 136, t. 7, k. 23–24. W kolekcji rudolfińskiej to np. opisywany wcześniej *Vogelstudien* (Cod.min. 131).

Medycejska kolekcja ilustracji przyrodniczych była niezwykle spójna. Należy to przede wszystkim wiązać z tym, że powstała w jednym miejscu (Casina di San Marco, gdzie Franciszek I zorganizował cały swój „instytut badawczy"), w ciągu jednej dekady (ok. 1577–1587), praktycznie dzięki jednemu artyście (Jacopo Ligozzi – choć pomagali mu asystenci, to on nadzorował cały proces) i jedną techniką (tempera i werniks na papierze). Dlatego te ilustracje są jeszcze bardziej konsekwentnie naukowe niż papierowe muzeum Aldrovandiego. Zwierzęta są przedstawione na tle czystego papieru, zazwyczaj nieruchomo i z profilu, chyba że istotne jest pokazanie np. pyska od przodu, rysunku futra na grzbiecie czy łusek [ilustr. 91]. Wśród ssaków jedynie niewielkie, zwykle żyjące w medycejskiej menażerii, są ukazywane w bardziej żywiołowy sposób. To przedstawienia naturalnej bądź prawie naturalnej wielkości i często Ligozzi stwarzał iluzję, że siedzą one bezpośrednio na kartce. Dzięki umiejętnemu zastosowaniu cieni uzyskiwał złudzenie trójwymiarowości. W przeciwieństwie do większości ilustracji ornitologicznych z drugiej połowy XVI wieku ptaki ukazane przez Ligozziego na ilustracjach ze zbiorów medycejskich stoją i siedzą w powietrzu. Tak samo jak w rudolfińskim albumie na tych rysunkach nie ma ani zarysu ziemi, ani gałęzi. Mimo to ptasie łapy zaciskają się tak, jakby trzymały się jakiejś żerdzi [ilustr. 92]. Ssaki i ptaki zostały przedstawione przez Ligozziego jako żywe zwierzęta. Aby zachować taki sam realizm, ryby leżą nieruchomo, z otwartymi pyskami [ilustr. 93]. Zostały ukazane ewidentnie jako martwe, niedawno wyłowione z wody.

Zasadniczy zrąb florenckiej dokumentacji przyrodniczej powstał w ostatniej dekadzie rządów Franciszka I. Ligozzi później jeszcze okazjonalnie pracował dla Medyceuszy[25], ale raczej nie zajmował się ilustracją przyrodniczą. Badania natury, które w końcu panowania Franciszka I bliższe były studiom okultystycznym niż historii naturalnej, po objęciu tronu przez Ferdynanda I szybko odzyskały naukowy charakter. W tym czasie główny ośrodek ilustracji przyrodniczej przeniósł się do Pizy. Jeszcze chyba za życia Luca Ghiniego, pierwszego dyrektora ogrodu, zaczęto organizować nieformalną pracownię dokumentacji wizualnej przy ogrodzie botanicznym. Następcy zmarłego w 1556 roku botanika stopniowo włączali ją w strukturę ogrodu. Zatrudnieni w niej ilustratorzy nie tylko rysowali rosnące na miejscu rośliny, lecz także stosunkowo często jeździli do Florencji, by pracować w miejscowym ogrodzie i menażerii.

25 Do 1592 roku jego nazwisko pojawia się w *Libri de Salariati*, por. A. Cecchi i L. Conigliello, *Cronologia / Regesto documentario*, [w:] *Jacopo Ligozzi. Pittore…*, s. 316–323.

Ilustracja 91.
Jacopo Ligozzi [ilustr.], Żmije rogate, około 1577–1587, Uffizi, 1973O.

Psittacus Ararauna

Ilustracja 93.
Jacopo Ligozzi [ilustr.], Dorada, około 1577–1587, Uffizi, 2007O.

Ilustracja 92.
Jacopo Ligozzi [ilustr.], Ara, około 1577–1587, Uffizi, 1997O.

Największe zasługi dla rozwoju pizańskiej ilustracji przyrodniczej należy przypisać Josephowi Goedenhuyze'owi, flamandzkiemu znawcy roślin bardziej znanemu pod włoskim nazwiskiem Giuseppe Casabona. Świadomie waham się przed nazwaniem go botanikiem. O jego młodości wiemy niewiele. Nie ma też świadectw, by odebrał wykształcenie uniwersyteckie i wydaje się, że jego wiedza wynikała raczej z bezpośrednich obserwacji przyrody niż z lektury tekstów. Około 1570 roku pojawił się w służbie Niccola Gaddiego, florenckiego antykwariusza i właściciela ogrodu botanicznego. W latach siedemdziesiątych XVI wieku Casabona musiał zdobyć zarówno wiedzę, jak i doświadczenie, bo już w 1578 roku został zatrudniony przez Franciszka I. Jego zadaniem było zdobywanie nowych roślin do florenckiego ogrodu. Dzięki listom, które słał zarówno do wielkiego księcia, jak i do różnych botaników europejskich (utrzymywał kontakty m.in. z Aldrovandim, Camerariusem i Clusiusem), znamy szczegóły jego podróży po Półwyspie Apenińskim. Po śmierci Franciszka I, kiedy Ferdynand I zreorganizował toskańskie badania przyrody, Casabona znalazł się w 1590 roku w Pizie. Latem tego samego roku wyruszył wreszcie w planowaną od wielu lat podróż na Kretę. Powrócił w 1591 roku, przywożąc ze sobą nie tylko nasiona i sadzonki, lcz także — niestety zaginiony — album rysunków botanicznych autorstwa młodego, zaledwie osiemnastoletniego Daniela Fröschla[26]. Z nowo zdobytą wiedzą i materiałami Casabona osiadł w Pizie. W 1592 roku zastąpił Lorenza Mazzanigę da Barga na stanowisku prefekta ogrodu botanicznego. Niestety nie cieszył się długo tą pozycją, bo zmarł w 1595 roku. Główną zasługą Casabony dla pizańskiego ogrodu było zorganizowanie przy nim muzeum. Była to typowa, XVI-wieczna wunderkamera, w której gromadzono przede wszystkim okazy botaniczne. Oprócz tego istotną częścią muzeum była kolekcja ilustracji, zdaniem współczesnych równa zbiorom Aldrovandiego. Zbiory papierowego muzeum dotyczyły przede wszystkim roślin, ale były nie tylko dokumentacją okazów z ogrodu. Casabona starał się także uzyskiwać od swoich korespondentów kopie rysunków z ich kolekcji. Włączał do pizańskiego

26 List Casabony do Franciszka I z 1590 roku: „Io ho trovato una belissima ventura cioe un giovane Tudisco il quale ho accordato meco per tutto questo viaggio con le spese et Honesto prezzo il quale tutte le piante me dipinge in Carta reale al vivo et è assai valente in quella professione et spero farà una belissima opera et sarà con tutte le sue descrittion si che spero di far honore a V. S.S.". Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 813, k. 1, cytowany przez L. Tongiorgi Tomasi, *Daniel Froeschl before Prague. His Artistic Activity in Tuscany at the Medici Court*, [w:] *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II.*, red. E. Fučíková, Freren 1988, t. 3, s. 289.

muzeum także druki ulotne i wycinki z książek. W zorganizowanej przez niego pracowni przerysowywano nawet ryciny.

Oczywiście, prócz tego w Pizie powstawały też oryginalne rysunki przyrodnicze. Spośród siedmiu albumów ilustracji[27] zachowanych w pizańskiej bibliotece uniwersyteckiej w jednym (*Ms Hortus Pisanus* 514) znajdują się przedstawienia zwierząt[28]. Podobnie jak inne papierowe muzea związane z działalnością XVI-wiecznych przyrodników, album pizański jest zbiorem różnorodnych ilustracji. Te przedstawienia zwierząt pochodzą z długiego okresu i zapewne do pierwotnego, spójnego albumu sukcesywnie włączano nowe ilustracje otrzymywane jeszcze w XVII wieku. Pierwsze szkice powstały najprawdopodobniej w okresie zakładania ogrodu [ilustr. 94]. Później wklejono je do albumu z rysunkami, których autorstwo zwykle jest przypisywane Danielowi Fröschlowi, którego Casabona zatrudnił w Pizie w 1594 roku[29]. Album stopniowo uzupełniano o kolejne ilustracje: rysunkowe przedstawienia nowych zwierząt (np. pancernika czy praktycznie nieznanego we Włoszech żubra [ilustr. 95]) i części zwierząt zasilających muzeum (poroży, kopyt), ryciny i druki ulotne (ostatni datowany jest na 1621 rok) [ilustr. 96]. Te ilustracje pochodzą z bardzo różnych źródeł, toteż nie wszystkie spełniają XVI- i XVII-wieczne standardy ilustracji naukowej, o których pisali przyrodnicy. Poza typowymi profilowymi przedstawieniami nieruchomych zwierząt są tu sceny z kilkoma zwierzętami wchodzącymi w interakcje (np. jelenie na rykowisku), ułożonymi i usadowionymi w niecodziennych pozach (np. śpiące psy i koty). Co więcej, poza ilustracjami imitującymi wygląd żywych zwierząt, kilka przedstawień ptaków i zajęcy to ewidentnie świeżo upolowana zwierzyna [ilustr. 97]. Twórców tej kolekcji niewątpliwie interesowały też dziwne stworzenia. Do albumu dołączono zatem przedstawienia zwierząt z dwiema głowami, zdeformowanymi łapami czy narośla mi na porożu.

27 G. Rocchi, *Icones plantarum Viridarii Pisani*, 1614. Biblioteca Universitaria di Pisa, Hortus Pisanus 461; G. Dyckman, *Icones variarum plantarum*. Hortus Pisanus 462; G. Casabona, *Libro di compartimenti di giardini*. Hortus Pisanus 464; F. Paladini, *Icones variarum plantarum*, 1625. Hortus Pisanus 465; D. Froeschl, J. van der Heyden i M. Snyders, *Disegni diversi di piante e animali*. Hortus Pisanus 513; D. Froeschl, *Codice Casabona*. Hortus Pisanus 513 bis; D. Froeschl et al., *Disegni di animali*. Hortus Pisanus 514. Materiały zdigitalizowane dostępne: *Sette erbari manoscritti del fondo Hortus Pisanus*, 2017, http://www.internetculturale.it/it/41/collezioni-digitali/26255/sette-erbari-manoscritti-del-fondo-hortus-pisanus.

28 Prócz tego, w D. Froeschl et al., *Disegni…*, znajduje się sześć rycin wzornikowych Michaela Snydersa z początku XVII wieku, na których przedstawiono kompozycje kwiatowe w wazonach, przy których ukazano ptaki i owady. W tym samym woluminie jest też pojedyncze przedstawienie motyla na karcie 66v, a na karcie 228r wklejono przedstawienie jaszczurki.

29 L. Tongiorgi Tomasi, *Daniel Froeschl…*

Na tym tle ilustracje Fröschla wyróżniają się naukowością. Urodzony i wykształcony w Augsburgu Fröschl już jako nastolatek rysował zwierzęta[30]. Jego pierwsza praca dla Casabony, w 1591 roku, wyrobiła mu opinię kompetentnego twórcy przedstawień *ad vivum*. Cztery lata później, już w Pizie, widać było, że potrafił umiejętnie nie tylko odtwarzać naturę, lecz także dostosować się do oczekiwań uczonych. W Pizie pracował zaledwie dwa lata. W 1596 roku Ferdynand I znalazł mu zajęcie we Florencji. Przez następne trzy lata zajmował się przede wszystkim malowaniem zminiaturyzowanych kopii obrazów z kolekcji medycejskich[31]. Wówczas poznał też dzieła Ligozziego. Kiedy kolejny dyrektor pizańskiego ogrodu, Francesco Malocchi, uzupełniał zbiory ikonograficzne, Fröschl pojawił się ponownie w Pizie. W 1599 roku przygotowywał niewątpliwie przedstawienia ptaków[32]. Wydaje się, że jego autorstwa jest większość przedstawień ptaków wykonanych temperą bezpośrednio na kartach kodeksu *Hortus Pisanus* 514 [ilustr. 98]. Te ilustracje zajmują zwykle środkową jedną trzecią strony. W przeciwieństwie do albumów Aldrovandiego pozy w pizańskim albumie są bardziej zróżnicowane. Ewidentnie intencją ich autora było jak najlepsze pokazanie charakterystycznych cech zwierzęcia. Dlatego ptaki wyginają głowy, pokazują grzbiety, podbrzusza i ogony. Mimo że Fröschl był w Toskanii uznanym ilustratorem przyrody, w początkach XVII wieku przeniósł się do Pragi, gdzie znalazł zatrudnienie na dworze Rudolfa II Habsburga.

Zanim udamy się do Pragi, musimy zatrzymać się w lombardzkiej Mantui — księstwie, które Aldrovandi odwiedził w czasie swej podróży po Półwyspie Apenińskim w 1571 roku[33]. Miastem od XIV wieku władała nieprzerwanie dynastia Gonzagów. Mimo niewielkich rozmiarów państwa mieli ambicję, by ich dwór równał się pozycją z najwspanialszymi dworami Europy. Miały w tym pomóc rozliczne inwestycje artystyczne oraz naukowe.

Już panujący w latach 1444–1478 — a więc współczesny Kosmie I, Piotrowi i Wawrzyńcowi Medyceuszom — Ludwik III Gonzaga interesował się przyrodą. Jego następca Franciszek II wraz z żoną Izabellą d'Este stworzyli podwaliny pod kolekcję naturaliów. Ich syn Fryderyk II, który otrzymał od Karola V tytuł

30 Jego najstarszym znanym dziełem jest datowany rysunek dwóch dzięciołów ze zbiorów Austriackiej Biblioteki Narodowej, zob. J. Hoefnagel et al., *Naturstudien*. Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. min. 42, online: http://data.onb.ac.at/rec/AC14451685, k. 54.

31 L. Tongiorgi Tomasi, *Daniel Froeschl…*, s. 293.

32 L. Tongiorgi Tomasi, *Daniel Froeschl…*, s. 295.

33 Mantuańskie zbiory i badania przyrodnicze oraz ich związki ze sztuką zostały szczegółowo opisane w A. Zanca et al., *Scienza a corte…*

Ilustracja 94.

Daniel Fröschl [ilustr.], Głuszec (?), [w:] *Disegni di animali*, Biblioteca Universitaria di Pisa, Ms Hortus Pisanus 514, k. 31.

Ilustracja 95.
Żubr, [w:] *Disegni di animali*, Biblioteca Universitaria di Pisa, Ms Hortus Pisanus 514, k. 300.

Ilustracja 96.
Trojaczki syjamskie owcy. 1620/1621, [w:] *Disegni di animali*, Biblioteca Universitaria di Pisa, Ms Hortus Pisanus 514, k. 365.

Ilustracja 97.
Zające, [w:] *Disegni di animali*, Biblioteca Universitaria di Pisa, Ms Hortus Pisanus 514, k. 373.

Ilustracja 98.

Daniel Fröschl [ilustr.], Papuga, [w:] *Disegni di animali*, Biblioteca Universitaria di Pisa, Ms Hortus Pisanus 514, k. 8

Ilustracja 99.
Giulio Romano [ilustr.], Koń, 1525/26, Mantua, Museo Civico di Palazzo Te.

książęcy, zaczął finansować badania naukowe. Jego synowie Franciszek III i Wilhelm I oraz wnuk Wincent I nie tylko zatrudniali lekarzy i farmaceutów, lecz także zreorganizowali menażerię, ptaszarnię i założyli ogród botaniczny.

Gonzagowie dysponowali dużo bardziej eklektyczną kolekcją naturaliów niż florenckie zbiory Medyceuszy. Założone przez Fryderyka II i Izabelę d'Este muzeum nie koncentrowało się na odzwierciedlaniu makrokosmosu w miniaturze poprzez zbieranie przykładów wszystkich, nawet najzwyklejszych okazów przyrodniczych. Była to raczej typowa wunderkamera, pełna dzieł sztuki, rzemiosła oraz dziwów świata natury. Taki też charakter utrzymywała w kolejnych latach. Zgodnie z koncepcjami XVI-wiecznych teoretyków kolekcjonerstwa zbiory muzealne dzielono na kurioza przyrodnicze (*naturalia*), instrumenty naukowe (*scientifica*) oraz dzieła sztuki i rzemiosła (*artificialia*)[34]. Okazy zoologiczne Gonzagów obejmowały zasuszone i wypchane egzotyczne gady, wyprawione skóry, kości, pióra oraz „monstra" (zapewne nie tylko stworzenia z deformacjami, lecz także różne falsyfikaty zoologiczne), a także ilustracje przyrodnicze, które niestety praktycznie się nie zachowały. O ich formie i jakości możemy wnioskować na podstawie nielicznych przykładów, przede wszystkim kopii w zbiorach Aldrovandiego [ilustr. 67]. Dysponujemy też źródłami pośrednimi, którymi są różnorodne przedstawienia zwierząt na obrazach i freskach w pałacach Gonzagów. Wydaje się, że to w większości portrety konkretnych stworzeń – książęcych psów czy koni [ilustr. 99], a także egzotycznych zwierząt z menażerii, jak wielbłądów czy pancernika.

Zarówno w mantuańskim Palazzo Te, jak i w pałacu książęcym w Marmirolo istniały zwierzyńce, ptaszarnie i stawy rybne. W menażerii początkowo urządzano polowania[35]. Żyły w niej ptaki wodne, różne gatunki jeleniowatych, a także zwierzęta drapieżne, co dawało możliwość organizowania inscenizowanych scen myśliwskich. W XVI wieku stała się przede wszystkim miejscem życia oraz nieśmiałych prób hodowli egzotycznych zwierząt sprowadzanych z Afryki i Azji. Za pośrednictwem swoich przedstawicieli w miastach nadmorskich oraz dzięki kontaktom dyplomatycznym i rodzinnym Fryderyk II zdobył „typowy" zestaw stworzeń: kilka dzikich kotów, wielbłądy, antylopy, strusie,

34 Najbardziej typowym traktatem tego gatunku jest dzieło Samuela Quicchelberga *Inscriptiones Vel Tituli Theatri Amplissimi, Complectentis rerum universitatis singulas materias et imagines eximias*, München 1565.

35 G. Malacarne, *Le Cacce del principe. L'Ars venandi nella terra dei Gonzaga*, Modena 1998.

papugi, indyki[36]. Menażeria była utrzymywana i uzupełniana o nowe okazy, acz nigdy nie pojawiły się w niej bardziej niezwykłe zwierzęta.

Prócz tego Gonzagowie dysponowali wspaniałą biblioteką, w której poczesne miejsce zajmowały rękopisy medyczne i przyrodnicze. Obecnie rozproszona kolekcja bestiariuszy i zielników zaczęła powstawać już w XIV stuleciu[37]. Apogeum jej rozwoju jest nierozerwalnie związane z ambicjami dynastycznymi XV- i XVI-wiecznych markizów oraz książąt Mantui. Wśród rozlicznych rękopisów, inkunabułów i druków medycznych oraz przyrodniczych wyróżnia się jeden manuskrypt zoologiczny. W 1460 roku humanista Pier Candido Decembrio ofiarował Ludwikowi III Gonzadze autograf *O naturze wszystkich zwierząt*[38]. Starannie spisany traktat stanowi adaptację informacji z kilku średniowiecznych kompendiów przyrodniczych. Decembrio przede wszystkim opierał się na księgach zoologicznych z *O naturze rzeczy* Tomasza z Cantimpré, a także na tekstach św. Alberta Wielkiego i Wincentego z Beauvais. Rękopis trafił do Mantui niezilustrowany. Chociaż Ludwik III zamierzał szybko przekazać go iluminatorom[39], ostatecznie spędził on w takiej formie co najmniej sto lat. Z nieznanych właściwie przyczyn iluminacje powstały dopiero

36 A. Zanca et al., *Scienza a corte…*, s. 95–96.

37 Jako przykłady najstarszych rękopisów przyrodniczych z biblioteki Gonzagów warto wymienić znajdujący się we francuskiej Bibliotece Narodowej spisany w końcu XIII wieku łaciński tekst *Fizjologa*, spisany i iluminowany w Mantui [*Physiologus*. Paryż, Bibliothèque nationale de France, Cod. Lat. 2843E, k. 64–79] oraz przechowywane w zbiorach British Library *De proprietatibus rerum* Bartłomieja Anglika, przetłumaczone na dialekt mantuański przez Vivalda Belcalzera w samym początku następnego stulecia [Bartłomiej Anglik, *De proprietatibus rerum*, 1309. Londyn, British Library, Add Ms 8785, online http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Add_MS_8785].

38 Obecnie rękopis znajduje się w Bibliotece Watykańskiej [P. C. Decembrio, *De omnium animantium naturis atque formis*, 1460; Watykan, Biblioteca Vaticana, Urb. lat. 276, online: https://digi.vatlib.it/mss/detail/Urb.lat.276]. Jego historię szczegółowo opisała Cynthia M. Pyle [*Das Tierbuch des Petrus Candidus. Codex Urbinas latinus 276*, Zürich 1984; *The Art and Science of Renaissance Natural History. Thomas of Cantimpré, Pier Candido Decembrio, Conrad Gessner, and Theodoro Ghisi in Vatican Library MS Urb lat. 276*, „Viator. Medieval and Renaissance Studies", 1996, t. 27, s. 265–321], na której atrybucji i datowaniu częściowo się opierałam.

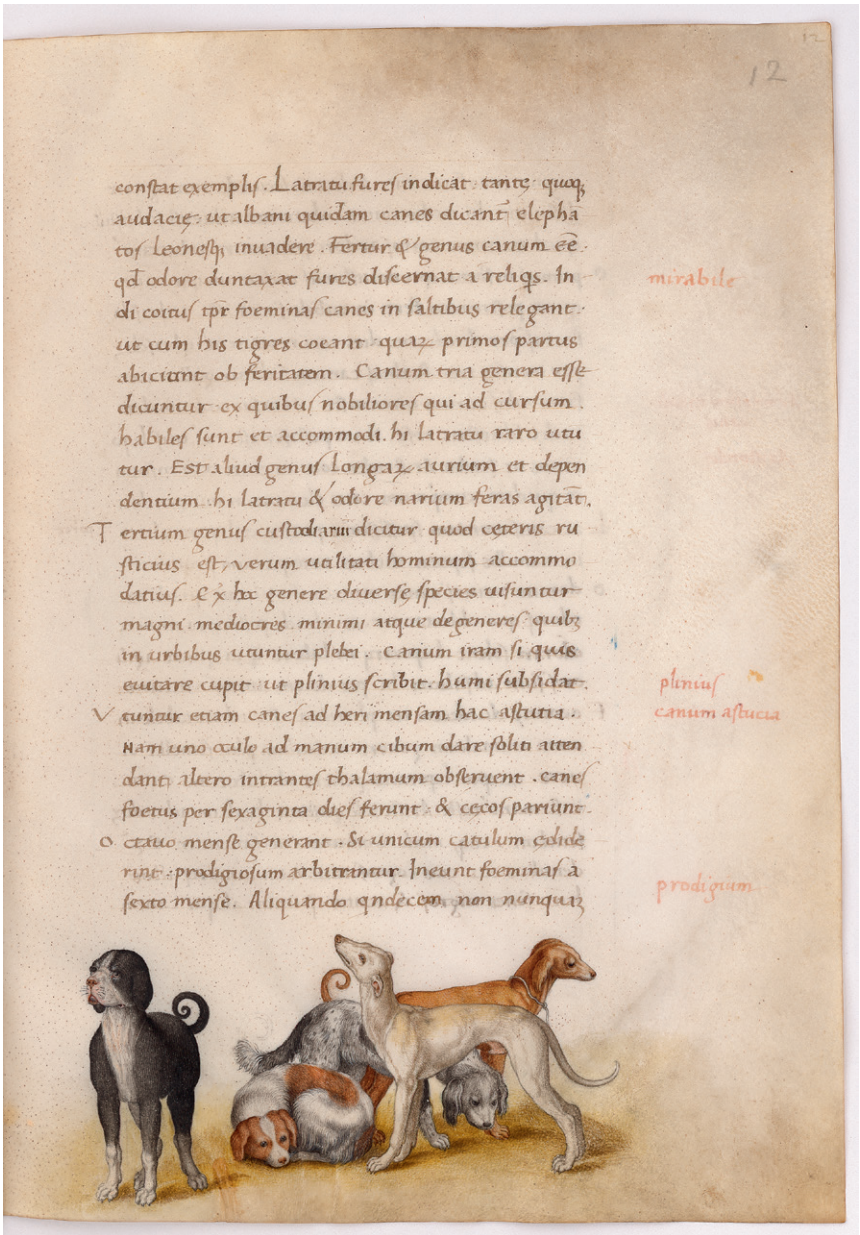
39 List Ludwika III Gonzagi do Decembria z 31 XII 1460 roku: „Et perchè legendo nui ritroviamo pur alcune sorte de animali che quantunche vui tochati la qualità et natura sua tamen non possiamo de ponto comprendere la forma sua, haressemo ad caro che ne li faceste depinzere per man de qualche commune depintore et de bonissima voglia pagaremo ogni spesa; perchè vui, che intendeti, meglio lo sapereti dar ad intendere al pintore non faressimo nui, promettendovi che haverli habiamo ad vostra eterna memoria, faremo transcrivere il libro vostro et a ciaschuno capitulo depinzer le animale suo de mano de bono maestro, si per rispeto del scriptore comò del pletore che sera una bella cosa et degna de la memoria vestra". Archivio di Stato di Mantova, Copialett. del march., L 45. Cytowany za A. Luzio i R. Renier, *I Filelfo e l'umanismo alla corte dei Gonzaga*, „Giornale Storico della Letteratura Italiana", 1890, t. 16, s. 148.

w ostatniej ćwierci XVI wieku. Za datowaniem ich na czasy panowania Wilhelma I lub Wincentego I przemawia kilka argumentów. Autor tych ilustracji definitywnie znał *Historię zwierząt* Gessnera. Większość z niewielkich przedstawień zwierząt na dolnych marginesach mantuańskiego kodeksu została skopiowana, a właściwie należałoby raczej powiedzieć, zaadaptowana z drzeworytów z kompendium szwajcarskiego przyrodnika [ilustr. 100–101]. Jednakże absolutnie nie można traktować ich jako mechanicznie powielonych wzorców ani tym bardziej uznać za ilustracje powstałe w kręgu Gessnera[40]. Przede wszystkim ilustrator mantuańskiego rękopisu miał dostęp do nieco innych źródeł niż Szwajcar. Lepiej od niego wiedział chociażby to, jak wyglądają różne dzikie koty, o czym świadczy np. sposób odwzorowania ich pysków [ilustr. 102]. Ponadto kompendium Decembria powstało na podstawie średniowiecznych bestiariuszy i roi się w nim od stworzeń, o których Gessner w ogóle nie wspominał. Iluminator natomiast przedstawił je zgodnie z tym, co można przeczytać w tekście rękopisu. Nawet niektóre opisywane przez Gessnera zwierzęta są ukazane inaczej niż w jego kompendium. Wreszcie, ilustrator dobrze znał różnorodne włoskie przedstawienia zwierząt. Ukazane przez niego zwierzęta legendarne — centaury, gryfy czy syreny — łudząco przypominają te znane z reprodukcji i adaptacji graficznych antycznych motywów [ilustr. 103]. Ewidentnie korzystał też z różnych przedstawień lub wręcz portretów zwierząt dostępnych w Mantui. Można zatem z dużą dozą pewności założyć, że te ilustracje powstały w Mantui, częściowo na podstawie kompendium Gessnera. Zasadne wydaje się także ich datowanie na ostatnią ćwierć XVI wieku. Prawie na pewno powstały one po 1571 roku, ponieważ Aldrovandi nie wspomina o tym rękopisie w swoim mantuańskim *Itinerarium*[41]. Biorąc pod uwagę, jak wiele okazów i dzieł sztuki zostało mu pokazanych, trudno przypuszczać, by tej klasy rękopis przed nim ukryto. Jeszcze mniej prawdopodobne jest, by Aldrovandi go widział i nic o nim nie wspomniał, zwłaszcza że sam posiadał inny odpis tekstu Decembria[42]. Przedstawienia onocentaura (pół-człowieka, pół-osła tradycyjnie przedstawianego o dwóch kopytach i dwóch rękach) oraz monstrualnego

40 Taką atrybucję zasugerował w początku XX wieku Sebastian Killermann, który jako pierwszy opisał ten rękopis, zob. *Das Tierbuch des Petrus Candidus, geschrieben 1460, gemalt im 16. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Geschichte der Zoologie", 1914, t. 6, s. 113–222.

41 Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 21, k. 27v–29v.

42 P. C. Decembrio, *De omnium animantium naturis atque formis*, 1475. Biblioteca Universitaria di Bologna, Cod. lat. 593. Por. L. Frati, *Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca universitaria di Bologna*, Firenze 1909, s. 233.



Ilustracja 100.

Teodoro Ghisi (?) [ilustr.], Psy, [w:] Pier Candido Decembrio, *De natura avium et animalium*, Mantua 1460/po 1571 (?), Biblioteca Vaticana, Ms Urb. Lat 276, k. 12.

De Cane. A. Lib. I. 173

duos in certamen sagittarios ferunt, dorso contrariè inuicem insidentes: alterum à fronte aduersus hostem, alterum contra persequentem pugnantes, Hæc Diodorus de Arabia scribens, interprete Pogio. Centum & amplius miliaria uno die pergere solent, Isidorus. Dicunt eos camelis dromedarijs triginta sexaginta ue dierum itinere, diebus undecim peracto, rem confecisse, Strabo, libro. 15. in Græco est, καμήλων δρομάδων. Illa quam ego inter scribendum hæc uidi, onus gestare dicebatur consuetum libras mille quingentas: interdum etiam ducentis supra bis mille onerari. Inclinat se in terram ac procumbit ut uel sessorem admittat, uel onus recipiat, mox denuo surgit. Est enim omnino facile & morigerum animal, quod in tanta corporis mole mireris. Per iracundiam calcitrat, sed rarò.

¶ Dromadinaui cursus pernicitas nomē dedit, Cælius Calcagninus. Est & piscis hoc nomine apud Aristotelē, Gaza uertit cursorē. Vsurpatur etiā pro scorto, ut Pollux, Hesychius, & Varinus scribunt: inde forsitan, quod camelorum genus (ut supra dixi) ualde libidinosum sit. Δρόμων, cancer paruus, Hesychius: apud Terentium serui nomen. Δρομάσσειν, currere, Varinus. Δρομάδην, curriculo, cursim, Varinus. Δρομαῖος δ' ἤλθεν ἀνήρ, & δρομαίως aduerbium, Suidas.

DE CAMPE.

DIONYSIVS contracto exercitu, per loca arida ac deserta ferisq́ infesta profectus, ad Zambirram urbem Libyæ peruenit. Ibi feram indigetem, campes nomine, multis eius oræ mortalibus perniciosam, peremit: quæ res magnam ei gloriam penes accolas tulit. Vt autem sempiterna occisæ ab se bestiæ gloria extaret, erexit ibi tumulum ingentem, qui ad posteros usq́ perseuerauit, suæ uirtutis monumentum, Diodorus Siculus libro 4. de fabulosis antiquorum gestis.

DE CANE IN GENERE.

A.

CANIS quadrupes terrestris, Hebraice כלב keleb, Chaldaice כלבא kalba, Arabice כלב kelbe cum scheua sub media simul & ultima consonante. Persice סג sag. Inuenio & למס lamas, tanquam Hebraicum aut linguæ Hebręis finitimæ nomen, in lexico trilingui Seb. Munsteri. Antiqua in Auicennam expositio, gaukileb urinam canis interpretatur. Apud Syluaticum nomina hæc reperi, kilbu, id est canis: Lasenel chelbe, id est lingua canis: haraltis, id est stercus caninum: baulleb, id est urina canis. Bulzuzemet, id est urina catuli: chos alkeb, id est testiculi canis: catilabket, id est strangulator canis, aconitum, apud Auicennam. Recentiorum quidam canem Saracenice kepb uel kolpb uocari scribit. Græcè κύων, & hodie uulgo σκίλος, quod nomen corruptū est à scylax. Medi canem spaca uocitant, ut Herodotus scribit libro 1. his uerbis: Astyagis regis bu-

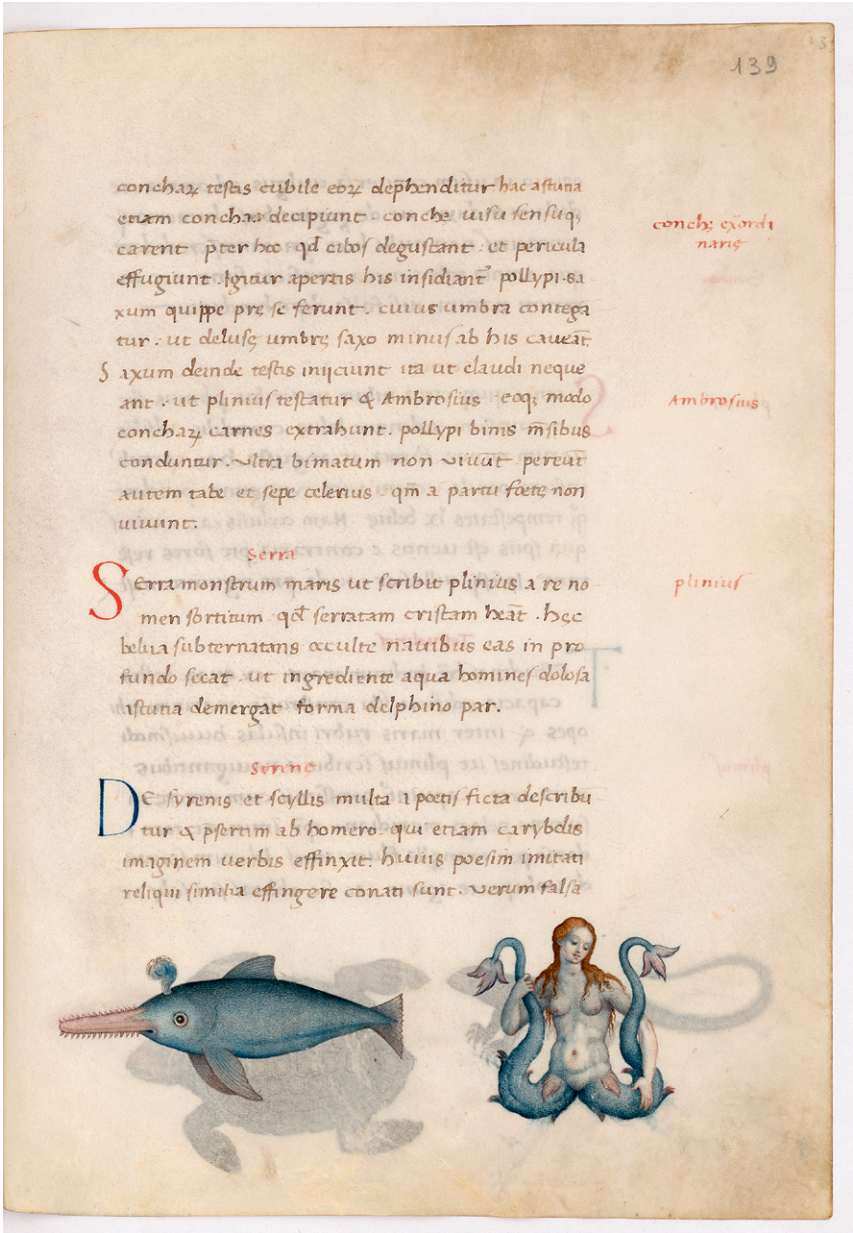
P 3

Ilustracja 101.

Psy, [w:] Conrad Gessner, *Historia animalium de quadrupedibus*, Zurich 1551, s. 173.

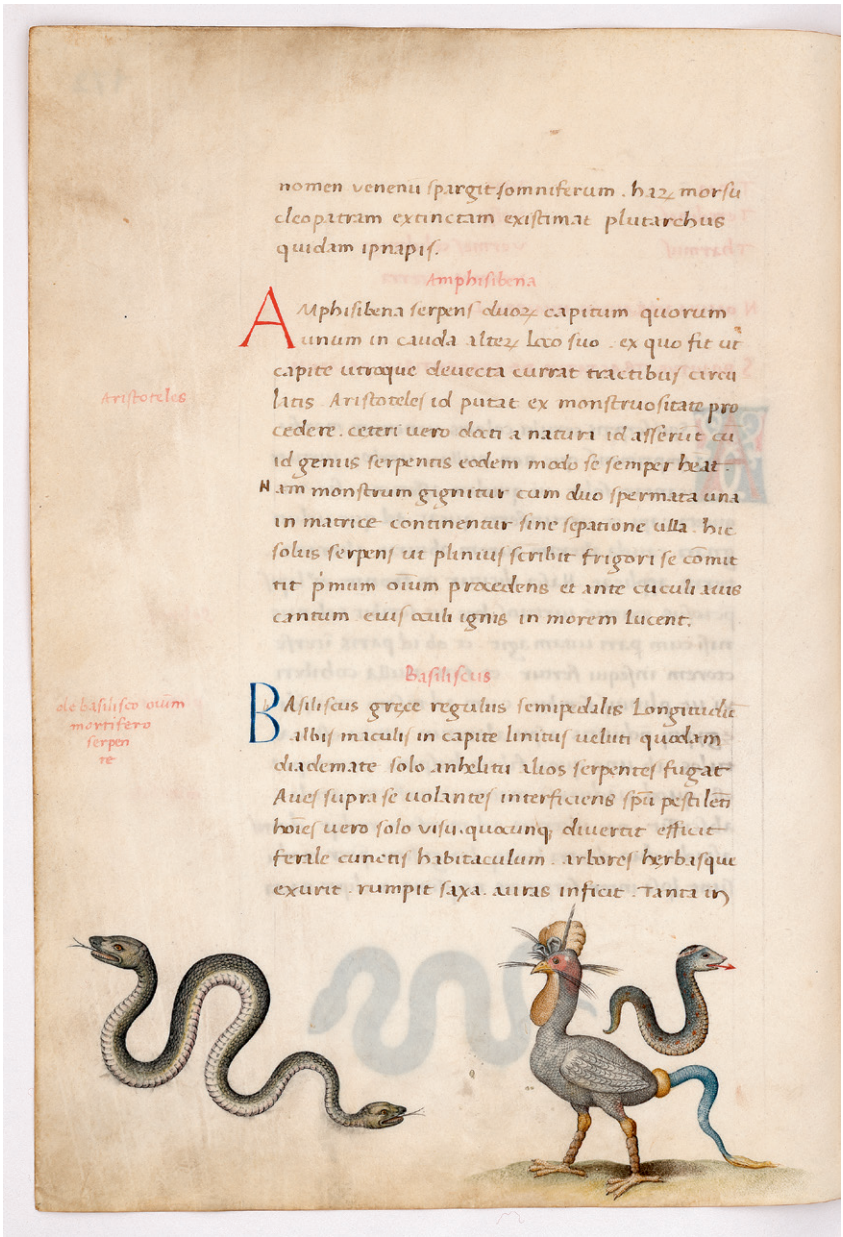
Ilustracja 102.

Teodoro Ghisi (?) [ilustr.], Pantera (i.e. Tygrys), [w:] Pier Candido Decembrio, *De natura avium et animalium*, Mantua 1460/po 1571 (?), Biblioteca Vaticana, Ms Urb. Lat 276, k. 50.



Ilustracja 103.

Teodoro Ghisi (?) [ilustr.], Miecznik i syrena, [w:] Pier Candido Decembrio, *De natura avium et animalium*, Mantua 1460/po 1571 (?), Biblioteca Vaticana, Ms Urb. Lat 276, k. 139.



Ilustracja 104.

Teodoro Ghisi (?) [ilustr.], Bazyliszek, [w:] Pier Candido Decembrio, *De natura avium et animalium*, Mantua 1460/po 1571 (?), Biblioteca Vaticana, Ms Urb. Lat 276, k. 172v.

Ilustracja 105.

Monstrualny kogut, [w:] *Tavole acquerellate*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, TA t. 1, k. 66.

koguta, które znajdują się i w rękopisie Decembria [ilustr. 104], i w papierowym muzeum Aldrovandiego [ilustr. 105], musiały trafić do Bolonii później wraz z innymi mantuańskimi ilustracjami zoologicznymi i botanicznymi[43].

Iluminacje mantuańskiego rękopisu są dość niezwykłe na tle innych ilustracji dzieł przyrodniczych drugiej połowy XVI wieku. Ich formę w dużym stopniu warunkuje struktura tekstu. Przedstawienia zwierząt znajdują się tylko na – stosunkowo szerokich – dolnych marginesach. Na większości stron znajduje się jedno lub kilka stworzeń, które są w tym miejscu opisywane. Przedstawienia te są zgodne zarówno z tradycją bestiariuszy (bo tekst Decembria należy przypisać do tego gatunku), jak i ze standardami ówczesnej ilustracji naukowej. Są to – poza kilkoma wyjątkami – przedstawienia profilowe zwierząt. Czworonogi przeważnie stoją nieruchomo na niewielkim skrawku ubitej ziemi. Ptaki albo podobnie stoją na ziemi, albo siedzą na gałęziach. Stworzenia wodne, węże i owady są najczęściej przedstawione leżące na białym, gładkim tle. Wieloryby jednak wyłaniają się z wody, hipopotam stoi w rzece, jednego z morskich ludzi ukazano na brzegu, a niektóre owady na tle trawy bądź liści. Mimo że najwyraźniej widać to w części entomologicznej, gdzie zwierzęta są naturalnej wielkości, to w całym kompendium regularnie zastosowane zostały cienie dające iluzję trójwymiarowości.

Kwestia autorstwa tych rysunków jest nieco bardziej dyskusyjna. Sugestię, że powstały one w kręgu Gessnera, odrzuciła już w latach osiemdziesiątych XX wieku Cynthia M. Pyle, jednocześnie wysuwając supozycję, że wykonał je mantuański malarz Teodoro Ghisi[44]. Opierała się głównie na analizie porównawczej tego kodeksu ze zwierzętami na jego sygnowanych dziełach. Co więcej, Ghisi znany był w Mantui jako autor ilustracji zoologicznych. Aldrovandi uzyskał kopie jego przedstawień papug[45]. Uważam jednak, że ilustracji w rękopisie Decembria nie można z absolutną pewnością przypisać Ghisiemu. Nie był on jedynym artystą zajmującym się w Mantui ilustracją przyrodniczą; wystarczy wspomnieć chociaż ilustratora pracującego dla Genifortiego, który

43 Pierwowzór onocentaura powstał do *studiolo* Izabeli d'Este w początku XVI wieku. Por. F. Krämer, *The Persistent Image of an Unusual Centaur. A Biography of Aldrovandi's Two-Legged Centaur Woodcut*, „Nuncius", 2009, t. 24, nr 2, s. 313–340.

44 C. M. Pyle, *Tierbuch des Petrus Candidus*…

45 Papugi zostały wymienione w materiałach z podróży do Mantui i Państwa Weneckiego, zob. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 5, k. 176v, cytowane przez A. Zanca et al., *Scienza a corte*…, s. 234, dok. 51. Ilustracje znajdują się w Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, *Tavole*, t. 1, k. 3–4.

także wykonywał kopie rysunków dla Aldrovandiego. Biorąc pod uwagę rozmiary kolekcji i menażerii Gonzagów można założyć, że Ghisi i ilustrator *O naturze wszystkich zwierząt* korzystali z tego samego zasobu motywów.

Nie można jednak definitywnie wykluczyć autorstwa Ghisiego, który był ceniony jako kolekcjoner naturaliów i twórca ilustracji przyrodniczej[46], chociażby przez Aldrovandiego. Rodowity mantuańczyk uczył się w warsztacie jednego z miejscowych naśladowców Giulia Romano – Ippolita Costy. Jego wykształcenie było jednak znacznie bogatsze. W młodości był m.in. w Rzymie i w Antwerpii, gdzie działał jego starszy brat, Giorgio. Teodoro był dość wszechstronnym twórcą. Projektował m.in. ryciny mitologiczne dla brata. Przede wszystkim jednak był malarzem dworskim Wilhelma I Gonzagi i Eleonory Habsburżanki. Na ich zlecenie malował obrazy religijne do mantuańskich kościołów, wykonywał iluminacje[47], pracował jako portrecista i wydaje się, że tworzył również dokumentację wizualną w książęcej menażerii i muzeum.

Wincenty I, syn Eleonory i Wilhelma, był szczególnie zainteresowany badaniami przyrody, acz on także usiłował znaleźć dla niej przede wszystkim zastosowanie użytkowe[48]. Książę wspierał rozwój medycyny i finansował badania alchemiczne. Założył także ogród botaniczny. Korespondował z Calzolarim, Casaboną i Aldrovandim. Jego kontakty z przyrodnikami państwa weneckiego, Toskanii i Bolonii pozwoliły mu na zdobywanie nie tylko nowych roślin, lecz także informacji o zwierzętach. Panujący od 1587 roku książę niejako przejął na siebie obowiązki zmarłego w tym samym roku szwagra, Franciszka I Medyceusza, i zaczął wspierać Aldrovandiego. Po tym, jak Ferdynand I wycofał się z obiecanego przez brata wsparcia finansowego dla wydania *Ornitologii*[49], boloński przyrodnik szukał innego patrona. Znalazł go m.in. w osobie Wincentego I, któremu w podzięce za zaangażowanie przesłał własnoręcznie dedykowany, luksusowo kolorowany egzemplarz pierwszego tomu swojego dzieła[50].

Działalność przyrodnicza i związana z nią działalność dokumentacyjna na dworze Gonzagów na ogół ustępowały jednak ich fundacjom artystycznym.

46 Działalność malarską Ghisiego omawia np. Chiara Tellini Perina [*Teodoro Ghisi. L'Immagine fra Maniera e Controriforma*, [w:] *La Scienza a corte*, Roma 1979, s. 239–268].

47 Poza przypisywanym mu przez Pyle rękopisem Decembria jest on notowany jako ilustrator ksiąg liturgicznych do mantuańskiego kościoła pałacowego.

48 A. Zanca et al., *Scienza a corte…*, s. 122–127.

49 Kwestie ochładzającego się stosunku Ferdynanda I do Aldrovandiego omawia m.in. Paula Findlen [*Possessing Nature…*, s. 360–361, tamże bibliografia].

50 U. Aldrovandi, *Catalogus virorum illustrium, quibus ornithologiam…*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 27, k. 64r.

Niezależnie od badań Genifortiego czy wspierania Aldrovandiego nie rozwinęło się tu nowożytne przyrodoznawstwo. O ile we Florencji i w Pizie ilustracje przyrodnicze były wynikiem obserwacji prowadzonych stosunkowo regularnie i zgodnie ze standardami XVI-wiecznej nauki, to w Mantui chyba nie było takiej sytuacji. Do menażerii starano się pozyskać przede wszystkim zwierzęta rzadkie, w muzeum zaś dominowały cuda natury. Była to kolekcja, z której umiejętny badacz mógł pozyskać jakieś informacje, jednak jej główną funkcją było olśnienie odwiedzających ją gości.

9

Habsburskie bestiarium

Patronat nad obserwacją i dokumentacją natury nie był unikalny dla włoskich arystokratów. Największa inicjatywa tego rodzaju miała miejsce po drugiej stronie Alp. Habsburgowie utrzymywali zwierzyńce w większości swoich siedzib już w XV wieku. Jednakże długo pozostawały one częścią parków myśliwskich i hodowano w nich przede wszystkim zwierzynę łowną. Dopiero gdy w okresie panowania Karola V Habsburgowie zaczęli władać terytoriami na prawie wszystkich kontynentach, w ich menażeriach pojawiły się zwierzęta egzotyczne. Cesarz utrzymywał zwierzyńce założone jeszcze przez książąt Burgundii i organizował kolejne w swoich niderlandzkich posiadłościach, m.in. w Brukseli i Leuven[1]. Jeszcze za panowania Karola V jego bratanek i późniejszy cesarz Maksymilian II powrócił w 1551 roku z Madrytu do Wiednia, przywożąc ze sobą pierwsze zwierzęta egzotyczne[2]. Wychowany na hiszpańskim dworze arcyksiążę zorganizował na terenie parku zamku myśliwskiego w Ebersdorf nowożytną menażerię. Pierwszy zamieszkał w niej słoń Sulejman. Wkrótce dołączyły do niego dzikie koty (afrykańskie lwy i gepardy, azjatyckie tygrysy oraz europejskie rysie), niedźwiedzie, małpy, dwa kolejne słonie, a nawet amerykański ostronos. Równocześnie zorganizowano tam ptaszarnię, w której żyły m.in. papugi Starego i Nowego Świata. Po abdykacji Karola V dwór cesarski przeniósł się do Wiednia. Hiszpańscy namiestnicy Niderlandów nadal utrzymywali menażerię w Brukseli, acz była ona już zdecydowanie mniejsza[3]. Habsburskie zwierzęta znalazły miejsce w kolejnych zwierzyńcach przy cesarskich

1 G. Loisel, *Histoire des menageries.1…*, s. 218.

2 A. Jordan Gschwend, *The Story of Süleyman. Celebrity Elephants and Other Exotica in Renaissance Portugal*, Zürich 2010.

3 A. Groom, *Exotic Animals…*, s. 25–26, tamże bibliografia.

pałacach, m.in. w wiedeńskich Neugebäude i Katterburgu (Schönbrunnie) oraz na praskich Hradczanach[4]. Kiedy w 1578 roku Rudolf II zaczął przenosić dwór na stałe do Pragi, menażeria przeniosła się wraz z nim. Egzotyczne zwierzęta – dzikie koty, słoń, antylopy, zebra, żubr, bizon i małpy zamieszkały w zwierzyńcach na Hradczanach, Stromovce oraz w podpraskiej Hvezdzie. Cesarz dbał też o rozwój ptaszarni. Orły, sokoły, papugi i strusie były typowymi mieszkańcami jego awiarium. Rudolf II jednak poszukiwał też rzadszych ptaków. W początku XVII wieku nabył w Niderlandach jedyne w Europie okazy dodo i kazuara[5]. Wcześniej, w 1593 roku, z jego polecenia zorganizowano też stawy rybne. Niestety jeszcze przed abdykacją Rudolfa II jego menażeria praktycznie wymarła, a inne zbiory naturaliów w większości uległy rozproszeniu. Następcy cesarza nie mieli już ambicji odbudowy i utrzymywania tak rozległego zwierzyńca.

XVI-wieczni Habsburgowie szczycili się także bogato wyposażoną kunst- i wunderkamerą. Początkowo był to zbiór ciekawostek przyrodniczych, jednak stopniowo zaczęto tam gromadzić okazy typowe i w czasach Rudolfa II został on uporządkowany wedle XVI-wiecznych zasad muzeologii[6]. W wunderkamerze dominowały okazy przyrodnicze: zakonserwowane rośliny oraz zwierzęta egzotyczne i europejskie, wśród nich zasuszone i wypchane okazy z menażerii i awiarium, a także zdobyte różnymi kanałami części zwierząt, jak skóry i szkielety. Mniej miejsca zajmowały w niej kurioza, jak niecodzienne muszle czy zniekształcone kości. Oczywiście, tak jak inne kolekcje, rudolfińskie zbiory miały olśniewać dyplomatów i gości. Poza tym muzeum było miejscem pracy, gdzie – podobnie jak w menażerii – obserwowano naturę, opracowywano jej opisy i przedstawienia, a także badano możliwości wykorzystania zgromadzonych substancji w medycynie i alchemii.

Habsburgowie byli znacznie bardziej zaangażowani w studia natury niż inni europejscy władcy. Organizowali i zlecali badania, finansowali publikacje[7], dbali, by ich zbiory były dobrze znane wśród europejskich przyrodników. Działalność Habsburgów jako patronów badań natury w drugiej połowie XVI wieku można dość łatwo prześledzić. Już Karol V finansował studia

4 U. Giese, *Wiener Menagerien: Ebersdorf, Neugebäude, Belvedere, Schönbrunn*, Wien 1962.

5 O nabytkach zoologicznych Rudolfa zob. M. Belozerskaya, *Medici Giraffe…*, s. 198–213.

6 J. Keating, *Hidden in plain sight. On copiousness in the Kunstkammer of Emperor Rudolf II*, „Journal of the History of Collections", 2021, t. 33, nr 3, s. 447–458.

7 Np. P. A. Mattioli, *Petri Andreae Matthioli… Commentarii, In Libros Sex Pedacii Dioscoridis Anazarbei, De Medica materia*, Venezia 1554 [Var. B].

botaniczno-medyczne Pietra Andrei Mattiolego. Dzięki temu wsparciu — kontynuowanemu przez brata Karola V Ferdynanda I – zdołał on przetłumaczyć na łacinę i zweryfikować podstawowe dzieło fitofarmakologiczne starożytności — *O substancjach medycznych* Pedaniosa Dioskurydesa. Mattioli ukończył pracę nad swoim kompendium w 1554 roku. Luksusowy, ręcznie kolorowany, złocony i posrebrzany egzemplarz tej pierwszej edycji ofiarował swojemu patronowi[8]. Ferdynand I w uznaniu zasług Mattiolego nadał mu w tym samym roku tytuł medyka cesarskiego.

Syn Ferdynanda, Maksymilian II, interesował się już szeroko pojmowanym przyrodoznawstwem. Za jego panowania na dworze w Wiedniu zaczęli pracować m.in. pochodzący z Niderlandów Rembert Dodoens (od 1574 roku, później — do 1577 roku — w Pradze) i Carolus Clusius (polecony w 1573 roku na stanowisko prefekta cesarskiego ogrodu botanicznego; został zwolniony w 1576 roku, jednak pozostał w Austrii do około 1588 roku). Prowadzili oni przede wszystkim badania botaniczne, okazjonalnie tylko interesując się żyjącymi w menażerii zwierzętami.

Mimo że Maksymilian II zorganizował kilka zwierzyńców, studia zoologiczne rozwinęły się dopiero z inicjatywy jego syna. Wpisywały się one w szersze zainteresowania naukowe Rudolfa II. Dwór cesarski w Pradze słynął z badań przyrodniczych i alchemicznych. Rudolf zatrudniał uczonych, którzy opiekowali się menażerią i wunderkamerą, ale też dbali o uzupełnianie ich o nowe okazy. Anselm de Boodt, niderlandzki medyk zatrudniony od 1588 roku na cesarskim dworze, prowadził obserwacje zwierząt, których wynikiem było papierowe muzeum[9]. To wsparcie dla badań przyrodniczych — podobnie jak można to zaobserwować na włoskich dworach — nie zaowocowało opublikowaniem żadnego dzieła przyrodniczego poza zielnikiem Mattiolego, wydanym zresztą w Wenecji. Wszystkie kompendia i traktaty autorstwa uczonych pracujących dla Habsburgów powstawały już po tym, jak opuszczali oni Wiedeń i Pragę. Cesarze zachęcali raczej do obserwacji przyrody w swoich menażeriach i ogrodach, szczycili się zbiorami wunderkamery. Zwierzyniec, w którym żyły duże (a zatem drogie w utrzymaniu) stworzenia, oraz bogate muzeum były wyrazem prestiżu. Tę kolekcję uzupełniały zdobywane różnymi kanałami ilustracje przyrodnicze.

8 To najprawdopodobniej egzemplarz przechowywany w Austriackiej Bibliotece Narodowej pod sygn. 69.P.32.

9 Przechowywany w zbiorach Rijksmuseum, sygn. RP-T-BR-2017-1–RP-T-BR-2017-11.

Przedstawienia zwierząt powstawały w habsburskich menażeriach już w czasach panowania Karola V. Najprawdopodobniej ze zwierzyńcem w Leuven należy wiązać tzw. *Album Lombarda*[10]. Wklejone na karty kodeksu (około 1570–1585) ilustracje zoologiczne miały — wedle XVI-wiecznej strony tytułowej — powstać w Brukseli w 1542 roku[11] Jako ich autor wymieniony jest Lambert Lombard pochodzący z Liège. Wykształcony w Antwerpii malarz pracował głównie w rodzinnym mieście na dworze księcia-biskupa Everharda van der Mark. Był też z nim w Rzymie, dzięki czemu poznał sztukę włoską. Mimo że jego *oeuvre* z reguły nie wskazywałoby na zainteresowanie studiami przyrody, prawie współczesnej mu atrybucji ilustracji tego albumu nie można definitywnie wykluczyć. Jednocześnie rysunki powstały na papierze z lat 1512–1582 i należy raczej założyć, że pochodzą z różnych okresów i są różnego autorstwa, przy czym część wykonał Lombard około 1542 roku. Na 53 kartach zostały przedstawione bardzo różnorodne, acz głównie europejskie zwierzęta [ilustr. 106]. To w większości niewielkie stworzenia (borsuk, nietoperz, mysz, szczur, łasice), ale ilustratorzy ukazali też kilka większych (sarnę, żubra, łosia i morsa). Ssaki egzotyczne to także — poza wielbłądem — małe i stosunkowo tanie w hodowli zwierzęta: cyweta, mangusta [ilustr. 107] i pancerniki. Konsekwentnie zostały one ukazane z profilu, na niewielkim skrawku ziemi. Stoją nieruchomo jak wypchane eksponaty w muzeum. Podobnie ukazano 11 ptaków europejskich. Na tle przedstawień zwierząt spokojnie stojących na ziemi lub siedzących na gałęziach zupełnie wyjątkowe jest przedstawienie dwóch martwych siewek [ilustr. 108], ponieważ w albumach zoologicznych starano się jednak unikać przedstawiania martwych zwierząt i nadawano im pozory życia. W albumie ukazano tylko cztery ryby pochodzące z Morza Północnego, natomiast faunę morską reprezentują żółwie oraz — przede wszystkim — skorupiaki i muszle. To głównie dobrze znane i często przedstawiane okazy lokalne, które często malowali niderlandzcy artyści XVI wieku. Także rysunki owadów są charakterystyczne dla ówczesnej sztuki Niderlandów. *Album Lombarda* powstał na kilkadziesiąt lat przed wynalezieniem mikroskopu, jednak naturalnej wielkości chrząszcze, świerszcze, muchówki, ważki, motyle oraz gąsienice są

10 Obecnie przechowywany w zbiorach Rijksmuseum, sygn. RP-T-1952-345–RP-T-1952-395, RP-T-1960-56–RP-T-1960-58. Omawia go M. E. Rikken, *A Spanish Album of Drawings of Animals in a South-Netherlandish Context. A Reattribution to Lambert Lombard*, „The Rijksmuseum Bulletin", 2014, t. 62, nr 2, s. 106–123, tamże bibliografia.

11 „Libro de diversos Animales, Aves, Peçes,y Reptiles, que el Emperador Carlos V mandà dibujar à su pintor Lamberto Lombardo. En Bruxelas Ano MDXLII".

Ilustracja 106.
Łoś, [w:] *Lombard Album*, Antwerpia (?) 1550–1570, Rijksmuseum, RP-T-1952-350.

Ilustracja 107.
Mangusta, [w:] *Lombard Album*, Antwerpia (?) 1560–1585, Rijksmuseum, RP-T-1952-362.

Ilustracja 108.

Siewki, [w:] *Lombard Album*, Antwerpia (?) 1560–1585, Rijksmuseum, RP-T-1952-378.

Ilustracja 109.

Motyle, [w:] *Lombard Album*, Antwerpia (?) 1560–1585, Rijksmuseum, RP-T-1952-389.

ukazane bardzo drobiazgowo, w sposób pozwalający na jednoznaczną i bezbłędną identyfikację [ilustr. 109].

Chociaż na stronie tytułowej Karol V jest wymieniony jako zleceniodawca albumu, chyba nigdy nie był on częścią cesarskiej kolekcji. Pojedyncze szkice zostały naklejone na papier z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XVI wieku. Zdaniem analizującej *Album Lombarda* Rikken nastąpiło to dopiero około 1585 roku w Antwerpii[12]. Obecność tych ilustracji w Antwerpii w tamtym okresie (oraz – przypuszczalnie – w zbiorach Abrahama Orteliusa) badaczka uzasadnia przede wszystkim faktem, że bardzo podobne zwierzęta (m.in. cywety o bardzo podobnym umaszczeniu i w zbliżonej obroży) pojawiają się też na rysunkach innych artystów pracujących dla Habsburgów: Jorisa Hoefnagla, Hansa Bola, Hansa Verhagena i Ludgera tom Ringa Młodszego. Choć wszyscy oni tworzyli dla Rudolfa II, jedynym miejscem, gdzie mogli zetknąć się ze swoimi dziełami, była właśnie Antwerpia. *Album Lombarda* i zebrane w nim rysunki są najbardziej prawdopodobnym pośrednikiem między tymi aktywnymi w różnych latach autorami ilustracji przyrodniczych.

Tymczasem Habsburgowie kontynuowali gromadzenie ilustracji zoologicznych. Jeszcze jako arcyksiążę Maksymilian II starał się zatrudnić Giuseppe Arcimbolda[13]. Potomek mediolańskiej rodziny malarskiej, wykształcony zapewne w warsztacie ojca lub stryja, w młodości pracował głównie przy dekoracji kościołów w rodzinnym mieście. Wydaje się, że dość długo namawiano na przenosiny do Wiednia. Mimo że mamy świadectwa jego pobytu w mieście już w 1563 roku, w rachunkach dworskich pojawia się dopiero dwa lata później, za panowania Maksymiliana II[14]. Już jego pierwsze obrazy kompozytowe z cyklu *Cztery pory roku* świadczą o wnikliwej obserwacji rzeczywistości i umiejętności twórczego łączenia jej elementów. W Wiedniu Arcimboldo otrzymywał różnorodne zlecenia – od portretów poprzez kompozyty, aż po organizację widowisk parateatralnych. Jednocześnie jednym z jego zadań była opieka nad dokumentacją wizualną menażerii[15]. Był ceniony jako fachowiec zdolny wyko-

12 M. E. Rikken, *Spanish Album…*

13 Jako pierwszy informacje o działalności Arcimbolda na dworze cesarskim przedstawił P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano, divisa in quattro libri*, Venezia 1592; zob. też *Arcimboldo (1526–1593)*, red. S. Ferino-Pagden, Milano 2007; T. D. Kaufmann, *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-LifePainting*, Chicago and London 2009; *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, red. S. Ferino-Pagden, Milano 2011.

14 M. Staudinger, *Sources on Arcimboldo…*, s. 303.

15 Poza analizowanymi tutaj rysunkami z kolekcji rudolfińskiej, autorskie i warsztatowe kopie rysunków Arcimbolda znajdują się w bolońskich zbiorach Aldrovandiego i w drezdeńskich Gabinecie Rycin

nać realistyczne rysunki przyrodnicze bądź ocenić ilustracje innych autorów. Potrafił także twórczo przetwarzać te motywy, wykorzystując je chociażby w obrazach kompozytowych[16].

Kolekcja luźnych przedstawień zwierząt, która początkowo była chyba w gestii dworskich artystów, została zorganizowana w papierowe muzeum dopiero w okresie panowania Rudolfa II. Młody cesarz w 1583 roku przeniósł dwór z Wiednia do Pragi. Wkrótce zaczął też zatrudniać artystów, których głównym zadaniem było tworzenie i zdobywanie przedstawień zwierząt. Arcimboldo pracował dla Habsburgów do 1587 lub 1588 roku, kiedy powrócił do Mediolanu[17]. W ciągu swojej pracy w Wiedniu i Pradze przygotowywał szkice zoologiczne [ilustr. 110]. Szacuje się, że w zbiorach cesarskich są nawet 54 rysunki jego autorstwa, na ogół datowane na lata 1562–1587[18]. Co więcej, w 1582 roku wysłano go do Augsburga po nowe przedstawienia fauny amerykańskiej[19].

Rudolf II zdecydowanie bardziej cenił jednak artystów północnoeuropejskich. Jako jeden z pierwszych przyciągnął jego uwagę Hans Hoffmann. Pochodzący z Norymbergi malarz znany był przede wszystkim jako wprawny kopista dzieł Albrechta Dürera ze zbiorów Wilibarda Imhoffa i Paulusa Prauna, który nie tylko dosłownie (i to włącznie z podpisami) powielał szkice Dürera, lecz także często poprawiał je i reprodukował w większej skali[20]. W 1584 roku elektor Wilhelm V Bawarski zatrudnił go w Monachium, a już rok później Rudolf II zaprosił go do Pragi. Hoffmann przyjechał na jego dwór ze swoimi kopiami i adaptacjami rysunków Dürera. Wkrótce wysłano go ponownie do Norymbergi, by nabył do zbiorów cesarskich ich oryginały.

Najważniejszą zasługą Hoffmanna było skontaktowanie Rudolfa II z kolejnym twórcą ilustracji przyrodniczej. Jeszcze w trakcie pracy w Monachium

(Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, sygn. CA 213, online: https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/356467). Rysunki z Drezna omawia T. D. Kaufmann [*Arcimboldo. Visual Jokes*…, s. 133–138].

16 T. D. Kaufmann, *Arcimboldo's Composite Heads. Origins and Invention*, [w:] *Arcimboldo (1526–1593)*, s. 97–102.

17 S. Leydi, *Giuseppe Arcimboldo in Milan*…, s. 48.

18 Zanotowany przy kameleonie (*Naturstudien*. Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. min. 42, k. 128) rok 1553 to albo data powstania pierwowzoru rysunku, albo literówka.

19 „Rudolph sendet den Joseph Arcimboldo an den Buerger Raymund zu Kempten um Antiquiteten und Kunstsachen, die er zum Theile von den Fuggern, auch Thiere und Wundervoegel aus der neuen Welt, die Raymund von Welsen und Hochsteten zu Augsburg erhalten fuer ihn zu bestehen". Cytat (źródło nieustalone) za: *Beiträge zür Geschichte der Schatz- und Wunderkammer Rudolphs II zu Prag*, „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst", 1825, t. 16, s. 373.

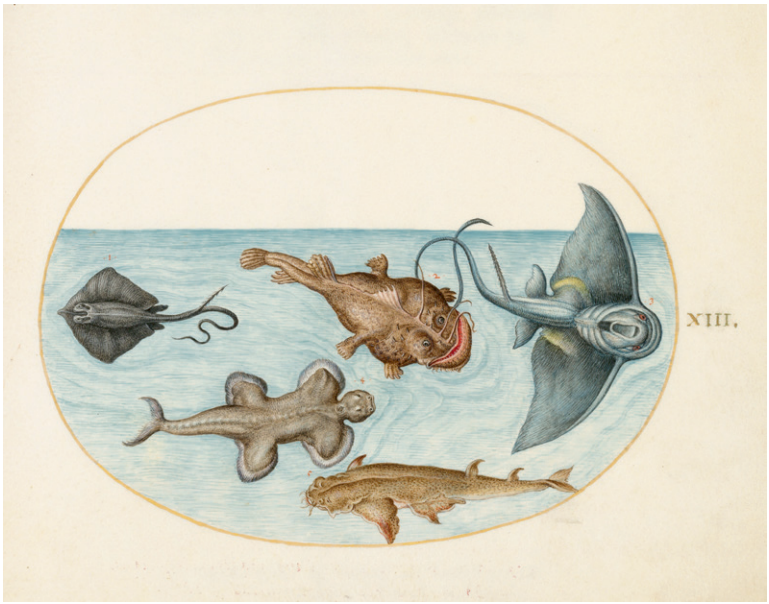
20 L. Hendrix, *Natural History Illustration*…, s. 138–139.

Ilustracja 110.

Giuseppe Arcimboldo [ilustr.], Koronnik, ślepowron i kuropatwa, [w:] *Naturstudien*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 42, k. 36.

Ilustracja 111.

Joris Hoefnagel [ilustr.], Krowa, [w:] *Animalia Quadrupedia et Reptilia*, Antwerpia (?) 1575–1580, Waszyngton, National Gallery of Art, 1987.20.6.9.



Ilustracja 112.

Joris Hoefnagel [ilustr.], Ryby, [w:] *Animalia Aquatilia et Cochiliata*, Antwerpia (?) 1575–1580, Waszyngton, National Gallery of Art, 1987.20.7.14.

Ilustracja 113.

Joris Hoefnagel [ilustr.], Ślimaki, [w:] *Animalia Quadrupedia et Reptilia*, Antwerpia (?) 1575–1580, Waszyngton, National Gallery of Art, 1987.20.6.64.

Ilustracja 114.

Hans Bol [ilustr.], Orzeł, [w:] *Icones animalium avium*, Antwerpia 1573–1577, Kopenhaga, Der Konglige Bibliotek, GKS 3471, k. 8.

Ilustracja 115.

Hans Verhagen [ilustr.], Łasica, [w:] *Naturstudien*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 42, k. 116.

Ilustracja 116.

Hans Verhagen [ilustr.], Pies, Antwerpia, 1550–1600, Berlin, Kupferstichkabinett, KdZ 26223.

poznał Jorisa Hoefnagla. Antwerpijczyk wyspecjalizował się w iluminacji i wydaje się, że dobrze znał miejscową ilustrację przyrodniczą, w tym *Album Lombarda*[21]. Najprawdopodobniej także w latach siedemdziesiątych XVI wieku zaczął swój czteroczęściowy cykl *Żywiołów* [*Elementa*][22]. Niestety miasto opuścił po Hiszpańskiej Furii i od 1577 roku pracował w Monachium właśnie jako iluminator[23]. Mimo pracy dla Habsburgów już w latach siedemdziesiątych XVI wieku, w służbę cesarską wstąpił dopiero około 1590 roku i początkowo pracował we Frankfurcie nad Menem, do Wiednia przeniósł się w 1594 roku.

Dzięki Hoefnaglowi do zbiorów cesarskich trafiły przede wszystkim jego *Żywioły*[24], a także rozliczne rysunki zoologiczne, które zasiliły kolekcję przedstawień zwierząt. Seria powstawała w latach 1575–1582. Zebrane w tym cyklu przedstawienia przyrodnicze są uporządkowane zgodnie z żywiołami, które są przypisywane poszczególnym gatunkom. Zwierzęta i rośliny są przedstawione po kilka w poziomych, owalnych medalionach. Nie są to typowe ilustracje naukowe. Zwierzęta zostały ukazane w bardziej zróżnicowanych pozach. Większość przedstawiona jest z profilu, ale niektóre leżą lub siedzą, inne odwracają głowy, pochylają się albo skaczą. Czworonogi (*Animalia quadrupedia et reptilia*) i ptaki (*Animalia volatilia et amphibia*) najczęściej są ukazane na tle pejzażu. To nie tylko skrawek ziemi czy fragment gałęzi, ale różne rośliny i skały, a niekiedy też w głębi widać rzekę bądź góry. Zwierzęta udomowione siedzą czasem na dachu lub żerdzi bądź stoją na otoczonych płotem pastwiskach [ilustr. 111]. Ryby i inne stworzenia wodne (*Animalia aquatilia et cochiliata*) — mimo że były rysowane po wyłowieniu, leżące na boku i nieruchomo — zostały przedstawione na tle wody [ilustr. 112], co było praktyką powszechną w bestiariuszach czy późniejszych ogrodach zdrowia, natomiast w XVI-wiecznej ilustracji naukowej było już uważane za przestarzałe. Węże, płazy oraz owady i pajęczaki (*Animalia rationalia et insecta*) jako jedyne zostały ukazane na tle gładkiego papieru. Nie są one jednak rozpięte jak w muzealnej gablocie, a wyglądają, jakby tylko na chwilę przysiadły na kartce [ilustr. 113]. Są przedstawione pod różnymi

21 M. E. Rikken, *Spanish Album…*, s. 113–115.

22 J. Hoefnagel, *Elementa*, 1580. Waszyngton, National Gallery of Art, 197.26.5–8.

23 Na miejscu wykonał m.in. Mszał dla Ferdynanda II Habsburga, obecnie przechowywany w Austriackiej Bibliotece Narodowej (*Missale romanum*, 1581. Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. 1784, online: http://data.onb.ac.at/rec/AC13947333).

24 L. Hendrix, *Joris Hoefnagel and the Four Elements. A Study in Sixteenth-century Nature Painting*, Princeton University 1984; L. Hendrix i T. Vignau-Wilberg, *Nature Illuminated. Flora and Fauna from the Court of the Emperor Rudolf II*, Los Angeles 1997.

kątami (od góry, w ujęciu trzy czwarte albo z profilu) i w różnych pozach (mają np. rozłożone bądź zwinięte skrzydła). Chociaż wszystkie te zwierzęta sprawiają wrażenie narysowanych *ad vivum*, to Hoefnagel nie znał większości egzotycznych stworzeń i korzystał z dostępnych w drugiej połowie XVI wieku ilustracji i druków ulotnych. *Żywioły* najprawdopodobniej zaczęły powstawać jeszcze w Antwerpii, gdzie Hoefnagel miał lepszy dostęp do przedstawień niż żywych stworzeń. Zapewne widział nie tylko *Album Lombarda*, lecz także trzytomowy album Hansa Bola[25]. Co więcej, *Żywioły* nie są typowym papierowym muzeum, są raczej zbiorem emblematów, od którego oczekiwano realizmu, ale niekoniecznie konsekwentnego przestrzegania standardów ilustracji naukowej. Tym ilustracjom towarzyszą ponadto lemmy i subskrypcje związane z symboliką zwierząt. Główną funkcją tego zbioru było bowiem ukazanie relacji między przedstawieniem zwierzęcia a jego znaczeniem symbolicznym w kontekście teorii żywiołów.

Same jednak rysunki zoologiczne były wykorzystywane też w innych celach. Joris Hoefnagel najprawdopodobniej dysponował zbiorem rysunków wzornikowych, które wykorzystywał przy pracy nad *Żywiołami*. Ten przypuszczalny szkicownik pojechał razem z nim do Frankfurtu, gdzie syn Jorisa, Jacob Hoefnagel zaaranżował motywy z niego na 48 miedziorytach wydanych w 1592 roku pod tytułem *Pierwowzory i studia*[26].

W czasie siedmioletniego pobytu w Antwerpii (1570–1577) Hoefnagel zetknął się z kilkoma artystami zajmującymi się ilustracją przyrodniczą. Jednym z jego nauczycieli był pejzażysta Hans Bol. Pracujący początkowo w rodzinnym Mechelen jako *waterschilder* (malarz wielkoformatowych akwarel na płótnie), w Antwerpii zajął się malarstwem gabinetowym, miniatorstwem i ilustracją[27]. Głównie malował niewielkie pejzaże, ale opracował też trzytomowy album ilustracji zoologicznych[28]. Niedatowane, acz opracowane najprawdopodobniej w czasie jego pobytu w Antwerpii (1572–1582)[29] *Obrazy zwierząt czworonożnych, ptaków, ryb* [*Icones quorandum animalium quadrupedium,*

25 M. E. Rikken, *Spanish Album…*, s. 113–115.

26 Joris Hoefnagel i Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii*, red. Jacob Hoefnagel, Frankfurt 1592; zob. Joris Hoefnagel i Jacob Hoefnagel, *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, red. T. Vignau-Wilberg, München 1994.

27 C. van Mander, *Het schilder-boeck*, Harlem 1604, k. 260r.

28 H. Bol, *Icones animalium*, Kopenhaga, Det Kgl. Bibliotek, GKS 3471.

29 Datowanie *Icones*, zob. A. Faber Kolb, *Jan Brueghel the Elder. The Entry of the animals into Noah's ark*, Los Angeles 2005, s. 34–35.

avium, piscium] znajdowały się w kolekcji Rudolfa II w początku XVII wieku. Trafiły tam zapewne właśnie dzięki Hoefnaglowi[30]. To zbiór prawie trzystu przedstawień zwierząt. Ukazane są samodzielnie i na gładkim tle, nieruchomo i na ogół z profilu [ilustr. 114]. Wydaje się, że traktowano je przede wszystkim jako luksusowy album ilustracji naukowych, ale jednocześnie rudolfińscy artyści wykorzystywali te rysunki jako szkice wzornikowe.

Poza własnymi rysunkami wzornikowymi Hoefnagel posiadał też rysunki innych artystów. Hans Verhagen zwany *den Stommen* (Niemym) znany jest tylko z 27 zachowanych ilustracji zoologicznych i szczątkowych informacji w antwerpskich *Liggeren*[31]. W połowie lat pięćdziesiątych XVI wieku jest on notowany w księgach Gildii św. Łukasza jako uczeń Anthonego Bessemersa[32]. Nie mamy jednak informacji, by uzyskał tytuł mistrzowski. Właściwie wszystko, co wiemy o jego twórczości, możemy wnioskować z jego rysunków. Cztery szkice w zbiorach wiedeńskich [ilustr. 115][33] i 23 w Berlinie [ilustr. 116][34] to przedstawienia ptaków, zwierząt czworonożnych i nielicznych zwierząt wodnych. Zgodnie z analizą papieru mogą być datowane na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XVI wieku[35]. Niewielka liczba zachowanych rysunków utrudnia ocenę *oeuvre* Verhagena. Zgodnie z sugestią Petera Dreyera szkice berlińskie były częścią większego cyklu liczącego ponad 100 ilustracji[36]. Do tej hipotezy należy jednak podejść dość ostrożnie, ponieważ Dreyer uzasadnia ją tym, że berlińskie karty są numerowane. Jednakże foliacja nie musi pochodzić od Verhagena (co więcej, jest to nawet mało prawdopodobne), a te rysunki mogły stanowić część wieloautorskiego albumu. Przypisywane Verhagenowi szkice są stosunkowo bliskie innym, współczesnym mu ilustracjom antwerpskim (zwłaszcza Lombarda i Hoefnagla), ale nie można tu mówić o bezpośredniej

30 L. Hendrix, *Natural History Illustration*…, s. 164.

31 P. Dreyer, *Zeichnungen von Hans Verhagen dem Stummen von Antwerpen. Ein Beitrag zu den Vorlagen der Tierminiaturen Hans Bols und Georg Hoefnagels*, [w:] *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance. Symposium die Beiträge der von der Graphischen Sammlung Albertina vom 7. bis 10. Juni 1985 veranstalteten Tagung*, red. F. Koreny, Wien 1989, (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 82/83), s. 115–144.

32 W 1554 roku notowany jako „Hansken Verhagen" i w 1555 roku jako „Hans Verhaghen", zob. P. F. Rombouts i T. van Lerius, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, Antwerpen 1864, t. 1, s. 188 i 193.

33 J. Hoefnagel et al., *Naturstudien*, Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. min. 42.

34 H. Verhagen, *Tierdarstellungen*, Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, KdZ 26213–26237.

35 Papier datowany jest na lata 1547–1568. Por. M. E. Rikken, *Spanish Album*…, s. 111.

36 P. Dreyer, *Zeichnungen*…

relacji oryginał–kopia. Ilustracje Verhagena to także profilowe przedstawienia nieruchomych zwierząt w szkicowo zarysowanym pejzażu ze skrawkiem ziemi, pobliskim drzewem i niewielkimi roślinami. Należy jednak zauważyć, że niektóre z nich są dokładniejsze niż chociażby w *Albumie Lombarda*, a inne są bardziej szkicowe. Toteż bardziej prawdopodobne wydaje się, że wszyscy ci artyści (Lombard, Hoefnagel, Bol, Verhagen, a zapewne i inni), którzy pracowali w jednym środowisku, pożyczali i prezentowali sobie rysunki oraz robili kopie szkiców przyjaciół. Możliwe przy tym, że odwoływali się do wspólnych źródeł.

Zgodnie z sugestią Rikken poza *Albumem Lombarda* ówcześni twórcy znali także twórczość Ludgera tom Ringa Młodszego[37]. Pochodzący z Münster malarz jest obecnie znany przede wszystkim jako autor pierwszych w Europie martwych natur kwiatowych. Wśród jego dzieł w znajduje się jednak kilka obrazów animalistycznych datowanych na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte XVI wieku. W tym okresie (1553–1569?) przebywał on właśnie w Antwerpii[38]. Możliwe, że jego dzieła malarskie, przedstawiające zwierzęta na tle imitującym zielone sukno, powstały z inspiracji ówczesną ilustracją przyrodniczą. Zwierzęta tom Ringa są ukazane w różnych pozach i pod różnymi kątami, acz wszystkie stoją i siedzą nieruchomo na podobieństwo eksponatów w muzealnych gablotach. Mimo że w kolekcji rudolfińskich ilustracji przyrodniczych znalazło się tylko jedno przypisywane tom Ringowi przedstawienie kwiatów, jego sposób ukazywania zwierząt był znany wśród praskich ilustratorów.

Łącznikiem między Antwerpią a kolekcją Rudolfa II, dokąd ostatecznie trafiły (poza jego pracami) dzieła Bola i Verhagena, był Joris Hoefnagel. W przypadku *Icones* Bola najprawdopodobniej pośredniczył w zamówieniu albumu. Natomiast rysunki Verhagena oraz kosz kwiatów tom Ringa pochodziły chyba z jego własnych zbiorów. Cztery znajdujące się w Wiedniu rysunki Verhagena są opisane ręką Hoefnagla[39].

37 M. E. Rikken, *Spanish Album*..., s. 116–117.

38 W *Liggeren* pojawia się on jako Lutgheert van Toringhe [F. Rombouts i T. van Lerius, *Liggeren*..., s. 183]. Wpis w księgach zidentyfikował z tom Ringiem Jochen Luckhardt [*Das „Küchenstück" von Ludger tom Ring d.J. (1562). Kunst in Antwerpen zwischen Münster und Braunschweig*, Braunschweig 2014]. Więcej o tom Ringu zob. też A. Lorenz, *Die Maler tom Ring. Eine Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster*, Münster 1996, t. 1.

39 Dreyer przypisuje Hoefnaglowi także nazwy zwierząt zapisane na rysunkach berlińskich, zob. P. Dreyer, *Zeichnungen*..., s. 124–125.

Ilustracja 117.

Simon Marmion [ilustr.], Dudek, [w:] *Naturstudien*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 42, k. 55.

Ilustracja 118.

Peeter Liefrinck [ilustr.], Pies, [w:] *Naturstudien*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 42, k. 14.

Ilustracja 119.

Daniel Fröschl [ilustr.], Dzięcioły, 1580, [w:] *Naturstudien*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 42, k. 54.

Ilustracja 120.

Joris Hoefnagel [ilustr.], Wilk, [w:] *Naturstudien*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 42, k. 4.

W Pradze zadbano, by wszystkie rysunki zoologiczne były łatwo dostępne. W tym celu zebrano je w *Naturstudien*[40]. To przedstawienia zwierząt i ich części oraz roślin, a także cztery sceny pejzażowe i cztery przedstawienia postaci. Pogrupowane zgodnie z porządkiem żywiołów szkice zostały wycięte (niektóre z tłem, inne po konturze zwierzęcia) i wklejone na nowe karty. Wiele z tych ilustracji jest datowanych. Szkice botaniczne przeważnie pochodzą z lat 1552–1553, natomiast zoologiczne z lat 1553–1589. Można zatem założyć, że większość ilustracji powstała właśnie w tym okresie, choć są tu też rysunki dużo starsze (dudek autorstwa Simona Marmiona powstał około 1460 roku [ilustr. 117]) oraz młodsze (dodo i cudowronki pojawiły się w Pradze w latach 1600–1603 i ich przedstawienia — ewidentnie wykonane *ad vivum* — nie mogły powstać wcześniej). Te szkice zostały zebrane i wklejone do jednego albumu na początku XVII wieku, możliwe, że z inicjatywy Daniela Fröschla. *Naturstudien* to dzieło zbiorowe. Tylko przy dziesięciu ilustracjach pojawiają się nazwiska autorów: Peetera Liefrincka przy przedstawieniu psa [ilustr. 118], Marmiona przy dudku, Fröschl podpisał jeden ze swoich rysunków dzięciołów [ilustr. 119], który dodatkowo przypisał mu Hoefnagel, który podpisał także cztery rysunki Verhagena oraz podpisał się pod jednym z pejzaży. Poza tym w *Naturstudien* zidentyfikowano jeden kosz kwiatów jako dzieło tom Ringa, Hoefnaglowi przypisuje się przedstawienia słonia, nosorożca, lamparta, wilka [ilustr. 120] i dzika, natomiast 54 rysunki przypisano Arcimboldowi z warsztatem [ilustr. 53, 110][41].

Naturstudien były zbiorem rysunków wzornikowych, z którego korzystali malarze dworscy. Arcimboldo włączał poszczególne zwierzęta do kompozytów, Roelant Savery wyjechał w 1616 roku z kopiami szkiców zoologicznych do Niderlandów i wykorzystywał je w swoich obrazach animalistycznych. Motywy pojawiają się także w scenach mitologicznych powstałych w praskiej malarni. Z tych ilustracji korzystali również badacze — ich kopie znalazły się m.in. w zbiorach Aldrovandiego i Clusiusa. W dużym stopniu na podstawie rysunków z *Naturstudien* powstało oficjalne papierowe muzeum, które stanowiło dopełnienie rudolfińskiej wunderkamery.

---

40 J. Hoefnagel et al., *Naturstudien*, Wiedeń, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. min. 42; zob. M. Staudinger, *Naturstudien Kaiser Rudolfs II (1576–1612)*, [w:] *Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst. Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600*, red. E. Irblich i M. Roland, Wien 1990, s. 229–288.

41 Rysunki Arcimbolda zidentyfikował m.in. Thomas DaCosta Kaufmann [*Arcimboldo. Visual Jokes…*, s. 115–147].

Daniel Fröschl przyjechał do Pragi w 1603 roku. Początkowo, podobnie jak we Florencji, pracował jako miniaturzysta. W 1607 roku objął stanowisko *antiquarii*, czyli kustosza zbiorów cesarskich. Zreorganizował kunst- i wunderkamerę oraz opracował ich inwentarz[42]. Wymienił w nim kilka różnych albumów ilustracji przyrodniczych. Niektóre z nich są jednoznacznie identyfikowane jak *Icones* Bola. Inne, jak Cod. Min. 83 i 131, są niekiedy przypisywane Ligozziemu jako wymienione w inwentarzu *Fischbuch* i *Vogelbuch*, ale te atrybucje – jak wspomniałam już w rozdziale 7 – wywołują dyskusje wśród badaczy.

Wydaje się, że bez większych wątpliwości można rozpoznać dwutomowy *Thierbuch*, który Fröschl określił jako dzieło Dirka de Quade van Ravesteyna[43]. Jednakże ta atrybucja też jest niekiedy kwestionowana. Identyfikację autora tzw. *Bestiariusza Rudolfa II* dodatkowo utrudnia to, że większość ilustracji to adaptacje szkiców z *Naturstudien*. Niemniej w świetle zapisu w inwentarzu można z dużą dozą prawdopodobieństwa założyć, że głównym malarzem pracującym przy tym konkretnym albumie był właśnie van Ravesteyn, acz są tam też rysunki warsztatowe. Pochodzący z Niderlandów van Ravesteyn był aktywny na dworze Habsburgów w latach 1589–1619. Przede wszystkim malował obrazy religijne i alegoryczne, ale – jak widać po wcześniejszych przykładach – twórcy, w których *oeuvre* było tylko jedno dzieło przyrodnicze, nie byli niespotykani. Zlecenia tego rodzaju zwykle otrzymywali ze względu na swoje umiejętności techniczne i precyzję. Van Ravesteyn słynął na praskim dworze właśnie z tego, jak przedstawiał detale. Niebagatelną rolę zapewne odegrało też to, że najczęściej posługiwał się farbami olejnymi, a nie – co było powszechną praktyką wśród ilustratorów przyrody – temperą i akwarelą[44]. *Bestiariusz Rudolfa II* był namalowany właśnie farbami olejnymi na pergaminie, przez co

42 Wydany przez Rotrauda Bauera [*Kunstkammerinventar…*].

43 „Ihr May: thierbuch von allerley vierfüsiger thier, alle nach dem Leoben mit ölfarben von Dieterich Raffenstein auff pergamen gem alt, in rott leder gebunden. Der ander Theil ist das vogelbuch, darin auch die vische und ander gewürmb" jest identyfikowany z Cod. Min 129–130. Oba tomy zostały wydane w 1990 roku przez zespół Herberta Haupta [*Le bestiaire de Rodolphe II. Cod. Min. 129 et 130 de la Bibliotheque nationale d'Autriche*, Paris 1990].

44 Jednym z nielicznych przykładów malowanego farbami olejnymi albumu z przedstawieniami roślin i zwierząt jest o około pół wieku późniejszy *Theatrum rerum naturalium Brasiliae* Alberta Eckhouta, wykonany w latach czterdziestych XVII wieku, który jednak pełnił raczej funkcję wzornika artystycznego niż naukowego papierowego muzeum. Czterotomowe *Theatrum* obecnie przechowywane jest w krakowskiej Bibliotece Jagiellońskiej, sygn. A 32–35. Zob. np. J. Czapla, *A Virtual Menagerie Fit for a Ruler Johan Maurits van Nassau-Siegen's Brazilian Images and Their Role in Dutch Colonial Propaganda*, [w:] *Art and Nature*, red. M. V. Matijašić et al., Rijeka 2022, s. 7–28.

wpisuje się w nurt malarstwa animalistycznego[45] rozwijający się od początku XVII wieku. Autorzy takich przedstawień zwierząt nie byli jednak wyćwiczeni w obserwacji natury tak, by ich dzieła odpowiadały standardom ilustracji naukowej, których oczekiwali przyrodnicy i kolekcjonerzy. Dlatego często odwoływali się do istniejących przedstawień zwierząt – dostępnych szkicowników i graficznych wzorników. Ilustracje *Bestiariusza Rudolfa II* są właśnie taką kompilacją przedstawień skopiowanych i zaadaptowanych z różnych albumów dostępnych na praskim dworze (przede wszystkim *Naturstudien*), rysunków wykonywanych bezpośrednio w wunderkamerze oraz adaptacji rycin zoologicznych. Należy zatem uznać je za dzieło Dirka de Quade van Ravesteyna z zespołem, opracowane na podstawie szkiców Giuseppe Arcimbolda, Daniela Fröschla, Jorisa Hoefnagla i innych, które swoją ostateczną postać przyjęło zapewne krótko przed skatalogowaniem przez Fröschla.

Bestiariusz Rudolfa II to ponad 180 przedstawień czworonogów, ptaków, zwierząt wodnych, owadów, fantastycznych stworzeń oraz części zwierząt. Te ilustracje uzupełniają zbiory wunderkamery. To zwierzęta zbyt duże, by zmieściły się w muzeum, a także żyjące w menażerii rzadkie okazy cennych gatunków, których wygląd za życia chciano zachować [ilustr. 121]. Papierowe muzeum dawało też większe możliwości udokumentowania wyglądu stworzeń innych niż czworonogi i ptaki. W *Bestiariuszu* znalazły się trudne w konserwacji gady, płazy i stworzenia wodne[46] oraz „rekonstrukcje" zwierząt legendarnych, których siłą rzeczy nikt nie widział żywych [ilustr. 122][47]. *Bestiariusz* stanowił jednocześnie uzupełnienie i dokumentację rudolfińskiej kolekcji przyrodniczej. Dlatego uwiecznione zostały w nim także eksponaty w muzealnych gablotach. To muszle, rogi, fragmenty skór i kości ułożone starannie, tak by każdy obiekt można było osobno obejrzeć [ilustr. 123]. Wrażenie, że obiekty były rysowane *ad vivum*, dodatkowo podkreślają elementy wskazujące, że to konkretne stworzenia z cesarskiej menażerii (noszą np. obroże) i muzeum (ukazane są na tle zielonego sukna, jakim wyłożone były gabloty, na niektórych obiektach widać uszczerbki i uszkodzenia).

---

45 O roli *Bestiariusza Rudolfa II* w przejściu od ilustracji przyrodniczej do malarstwa animalistycznego zob. np. L. Hendrix, *Natural History Illustration…*, zwłaszcza s. 163–165.

46 O metodach nowożytnej konserwacji zwierząt zob. J. E. Simmons i J. Snider, *Image and Reality. Perception, Depiction, and Preservation of Nature*, „Juniata Voices", 2013, t. 13, s. 127–144.

47 W wunderkamerze Rudolfa II znajdował się szkielet smoka, który został przedstawiony w *Bestiariuszu* [D. de Quade van Ravesteyn, *Bestiarium*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 129, k. 68].

Te bardzo starannie uporządkowane, zgodnie z obowiązującą wówczas klasyfikacją, zwierzęta najczęściej przedstawione są po jednym lub dwa na stronie. Mimo że jest to dzieło raczej malarskie niż naukowe, zachowuje wszystkie konwencje profesjonalnej ilustracji zoologicznej, które niewątpliwie znali artyści pracujący na praskim dworze. Zwierzęta wyraźnie mają przypominać eksponaty muzealne. Stoją nieruchomo, na niewielkim skrawku ziemi lub pokrytym zielonym suknem stole. Także tło w żaden sposób nie sugeruje habitatu, jest jednolite, zwykle szarobure. Światło jest tak rozproszone, że zwierzęta są prawie dwuwymiarowe. Eksponaty muzealne są nieco silniej oświetlone i tu z kolei zadbano o osadzenie ich w przestrzeni tak, by stworzyć iluzję trójwymiarowej gabloty.

Bestiariusz i *Icones* Bola były luksusowymi albumami przechowywanymi w wunderkamerze i pokazywanymi odwiedzającym ją dyplomatom. *Naturstudien* były wzornikiem artystycznym dostępnym dla malarzy. Zarazem jednak na dworze Rudolfa II panowała atmosfera sprzyjająca prowadzeniu naukowych obserwacji zwierząt. Potrzebne było zatem papierowe muzeum *stricte* dostosowane do potrzeb przyrodników. W przeciwieństwie do pozostałych cesarskich przedstawień zwierząt ilustracje, z których korzystali zoologowie, były tylko środkiem do celu, czyli do dokładnego opisania wszystkich gatunków. Dlatego w Pradze przełomu wieków XVI i XVII powstał także album przyrodniczy opracowany przez lekarza.

Był nim Anselmus de Boodt[48]. W odróżnieniu od większości XVI-wiecznych badaczy długo nie wiązał swojej kariery z przyrodoznawstwem ani nawet z medycyną. Był potomkiem katolickiej rodziny szlacheckiej, której przedstawiciele mieszkali m.in. w Brugii i Antwerpii i w obu miastach pełnili rozliczne funkcje publiczne. Takie też plany wiązano z młodym Anselmusem. W 1566 roku został wysłany na studia do Leuven[49]. Niestety trwająca wówczas w Niderlandach wojna i złupienie miasta w 1572 roku zmusiły go do przerwania edukacji. Dopiero trzy lata później został przyjęty w poczet studentów uniwersytetu

48 Zob. przede wszystkim publikacje M. C. Maselis, np. *Anselmus Boëtius De Boodt*, [w:] *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 1981, t. 9; *Anselmus Boetius De Boodt (Brugge 1550–1632). Een Vlaams humanist met Europese faam*, Handzame 1981; *De albums van Anselmus De Boodt (1550–1632). Geschilderde natuurobservatie aan het Hof van Rudolf II te Praag*, Lannoo, Tielt 1989; także w wersji angielskiej: *The Albums of Anselmus De Boodt (1550–1632). Natural History Painting at the Court of Rudolph II in Prague*, Bibermühle 1999; *Anselmus Boetius De Boodt (1550–1632). Brugs humanist aan het Hof van Oostenrijk*, „Vlaanderen", 2013, t. 51, s. 21–22.

49 *Matricule de l'Université de Louvain*, red. A. Schillings, Bruxelles 1961, t. 4, s. 719, poz. 96.

Ilustracja 121.

Dirck de Quade van Ravesteyn [ilustr.], Dodo, [w:] *Bestiarium Rudolfs II*, Praga 1590–1610, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 130, k 31.

Ilustracja 122.

Dirck de Quade van Ravesteyn [ilustr.], Szkielet „smoka", [w:] *Bestiarium Rudolfs II*, Praga 1590–1610, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 129, k 68.

Ilustracja 123.

Dirck de Quade van Ravesteyn [ilustr.], „Wnętrze gabloty", [w:] *Bestiarium Rudolfs II*, Praga 1590–1610, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 129, k 10.

w Orleanie. Tam też ukończył studia prawnicze i w 1578 roku powrócił do rodzinnej Brugii. Przejęcie władzy przez kalwinistów zmusiło go do opuszczenia miasta jeszcze przed końcem roku. Następne lata spędził w Heidelbergu, gdzie – acz nie był immatrykulowany – zapewne studiował medycynę[50]. W 1583 roku po raz pierwszy znalazł się w Pradze jako gość na dworze Rosenbergów. Tam też poznał ówczesnego lekarza cesarskiego, Tadeusza Hájka, a zapewne także Clusiusa, z którym później korespondował[51].

W tym okresie i środowisku na dobre zainteresował się naukami przyrodniczymi. Podjęte już w Heidelbergu studia alchemiczne w Pradze miały świetne warunki rozwoju. Na dworze Rudolfa II (a za nim także praskich arystokratów) prężnie rozwijały się okultyzm i magia oraz związane z nimi „nauki" – astrologia i alchemia. Prowadzone tu eksperymenty skłoniły de Boodta do podjęcia własnych badań alchemicznych. Mimo ich powodzenia[52] w 1586 roku postanowił poszerzyć i udokumentować swoją wiedzę medyczno-przyrodniczą. Wyjechał do Padwy na studia[53]. Miejscowy wydział medycyny słynął w tym czasie z niezwykle praktycznego podejścia do edukacji przyszłych lekarzy. To tutaj założono pierwszy w Europie ogród botaniczny i regularnie przeprowadzano sekcje zwłok. De Boodt spędził w tym środowisku zaledwie rok. Obronił doktorat z medycyny i jeszcze w 1587 roku wrócił do Pragi. Błyskawiczne uzyskanie tytułu wydaje się, że zawdzięczał nawiązanej jeszcze w 1583 roku znajomości z Hájkiem i jego wstawiennictwu. Chyba też dzięki niemu już w początku 1588 roku de Boodt został zatrudniony jako nadworny medyk[54]. W rudolfińskiej Pradze było ich wielu i najczęściej nie zajmowali się praktyką medyczną, a ich głównym zadaniem było prowadzenie badań przyrodniczych.

Na cesarskim dworze de Boodt zajmował się emblematami[55] oraz – w nieznanym zakresie – mechaniką[56]. W centrum jego zainteresowania znajdowała się

50 M.-C. De Boodt-Maselis, A. Balis i R. H. Marijnissen, *Albums of Anselmus…*, s. 15.

51 W archiwum Clusiusa znajdują się dwa listy od de Boodta z 1602 roku: Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, opublikowane w *Clusius correspondence…*, poz. 289–290.

52 Opisywanego przez Nicolasa Barnaud [*Commentariolum aenigmaticum quoddam epitaphium Bononiae studiorum…*, Leiden 1597, s. 11–12]; por. M.-C. De Boodt-Maselis, A. Balis i R. H. Marijnissen, *Albums of Anselmus…*, s. 15–16.

53 *Matricula nationis germanicae artistarum in gymnasio patavino (1553–1721)*, red. L. Rossetti i G. Bonfiglio Dosio, Padova 1996, (Fonti per la storia dell'Università di Padova, Natio Germanica III, t. 10), s. 231.

54 *Reichstaxbuch*, 1589, Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA RK Taxbücher 690, k. 24.

55 O. de Strada i A. Saedeler, *Symbola Divina & Humana Pontificum, Imperatorum Regum*, red. A. de Boodt, Frankfurt 1601.

56 De Boodt miał też rzekomo opracować – niezidentyfikowany w żadnej bibliotece – traktat *Theatrum instrumentorum mechanicorum*. por. M.-C. de Boodt-Maselis, A. Balis i R. H. Marijnissen, *Albums*

mineralogia – nauka o właściwościach minerałów, wówczas koncentrująca się (zgodnie z teorią humorów) na ich wpływie na samopoczucie i psychikę oraz na ich możliwym wykorzystaniu w medycynie i farmacji[57]. Jego badania w tym zakresie były związane z powierzoną mu funkcją cesarskiego lapidariusa. Miał skatalogować wszystkie znane skały i kamienie szlachetne. Swoje ustalenia opublikował w wydanej w 1609 roku *Historii klejnotów i kamieni*[58]. To dzieło dało mu stanowisko osobistego medyka cesarza, którego zdrowie psychiczne ulegało ciągłemu pogorszeniu i który szukał ratunku w alchemii oraz mineralogii.

De Boodt pozostał lekarzem Rudolfa II do jego śmierci w 1612 roku. W Pradze pozostał jeszcze dwa lata, zapewne licząc na wypłatę zaległego honorarium[59]. W 1614 roku powrócił do Brugii. Mimo że dalej zajmował się medycyną, czy może dokładniej farmacją[60] oraz botaniką[61], jego uwaga skupiła się na zupełnie innych dziedzinach. Przede wszystkim działał dość aktywnie w miejscowej izbie retorów. Jako jej członek tłumaczył teksty filozoficzne na flamandzki, pisał krótkie utwory religijne i poetyckie po niderlandzku, a także komponował utwory muzyczne[62].

Anselmus de Boodt zmarł w 1632 roku. W swoim testamencie zapisał synom dalekiego kuzyna, Guillaume'owi i Pieterowi de Boodt, „trzy księgi z kwiatami, zwierzętami i ptakami [...oraz] wszystkie moje malowane papiery ze zwierzętami, kwiatami i innymi rzeczami, które na papierze bądź pergaminie są narysowane lub namalowane czernią albo innymi kolorami, jak i wydrukowane miedzioryty, nieoprawione"[63]. Mimo że do końca XVIII wieku albumy te pozo-

of Anselmus..., s. 21.

57 O działalności de Boodta na polu mineralogii zob. np. R. Halleux, *L'oeuvre minéralogique d'Anselme Boèce de Boodt (1550–1632)*, „Histoire et nature", 1979, t. 14, s. 63–78.

58 A. de Boodt, *Gemmarum et lapidum historia, qua non solum ortus, natura, vis et precium, sed etiam modus quo ex iis olea, salia, tincturae, essentiae, arcana et magisteria arte chymica confici possint, ostenditur*, Hanau 1609.

59 M.-C. De Boodt-Maselis, A. Balis i R. H. Marijnissen, *Albums of Anselmus...*, s. 21–22.

60 W jego testamencie wymieniona jest m.in. skrzynia olejów i balsamów z jego apteki, zob. A. de Boodt, *Testament olographe d'Anselme de Boodt, conseiller-pensionnaire de Bruges*, „Annales de la Société d'Émulation pour l'Étude de l'Histoire et des Antiquites de la Flandre", 1861, t. 11, s. 378.

61 Opracował zielnik wydany przez Nicolasa Breyghela dopiero w 1640 roku: *Florum, Herbarum, ac fructuum selectionum icones, et vires pleraeque, hactenus ignotae*, Brugge 1640.

62 M.-C. De Boodt-Maselis, A. Balis i R. H. Marijnissen, *Albums of Anselmus...*, s. 22–23.

63 „de drie boucken met blommen, beeste ende voghelen [...] alle myne gheschilderde papieren met beesten, blommen ende andere zaken die of papier ofte parkament met swarte ofte andere couleuren ghetrocken ofte gheschildert syn, alsook gheprente copersticken, ongebonden synde" [A. de Boodt, *Testament...*, s. 375].

stawały w rękach rodziny, to — podobnie jak większość papierowych muzeów z wieków XVI i XVII (jedynie z wyjątkiem zbiorów Aldrovandiego i Cassiana dal Pozzo[64]) — nie mają obecnie formy, jaką nadał im autor i zarazem pierwszy właściciel.

Około 1790 roku trafiły — jako podarunek od szwagra, Karela Aeneasa de Croeser — do Josepha Antoine'a van Huerne'a[65]. Trzy oprawione w pergamin z herbem de Boodta tomy były bardzo zniszczone, toteż w latach 1809–1814[66] van Huerne kazał je rozpruć i oczyścić. Ilustracje zostały następnie naklejone na nowe karty. Na wielu z nich dorysowano tła. Do tych ilustracji van Huerne zamówił kolejne, których jego zdaniem brakowało. Oznaczone gwiazdkami ilustracje wykonali brugijscy malarze Louis Gerbo i François-Joseph Kinson. Wszystkie rysunki zostały okolone ramkami oraz podpisane niderlandzkimi, łacińskimi i francuskimi nazwami. Ten zbiór został uporządkowany na nowo zgodnie z klasyfikacją francuskiego przyrodnika, Georgesa-Louisa Leclerca de Buffona[67]. Oprawione na nowo w 11 albumach ilustracje opatrzone opracowanymi przez van Huerne'a kartami tytułowymi i indeksami[68] pozostają w rękach prywatnych, a od 2017 roku są przechowywane (jako obiekty wypożyczone) w Rijksmuseum[69].

Datowane na lata 1596–1610 ilustracje powstały najprawdopodobniej w większości w Pradze. Brak zachowanych materiałów źródłowych nie pozwala stwierdzić, czy i – jeśli tak — w jakim stopniu, Rudolf II był zaangażowany w ich powstanie. Wydaje się mało prawdopodobne, by tak wielkie przedsięwzięcie było pracą, którą de Boodt wykonałby sam z siebie. W przeciwieństwie do kolekcjonujących ilustracje Aldrovandiego czy Clusiusa, de Boodt w ogóle

64 Rozproszone papierowe muzeum Cassiana dal Pozzo jest opracowywane od 2003 roku w projekcie Warburg Institute. Część zoologiczną zob. H. McBurney, *Birds, Other Animals…*

65 Van Huerne przed sprzedażą swojej kolekcji w 1844 roku spisał okoliczności otrzymania oraz przeprowadzoną przez siebie konserwację tych albumów. Notatki te cytuje M.-C. de Boodt-Maselis, A. Balis i R. H. Marijnissen, *Albums of Anselmus…*, s. 207–208.

66 Aktualne datowanie albumu, tj. powstanie większości ilustracji w latach 1596–1610, uzupełnienie i przeoprawienie przez van Huerne'a w latach 1809–1814, a także autorstwo poszczególnych rysunków, podaje katalog Rijksmuseum, sygn. RP-T-BR-2017-1–RP-T-BR-2017-11.

67 G. L. L. de Buffon, *Histoire naturelle, générale et particulière*, Paris 1749–1804.

68 W dalszej części uwaga będzie poświęcona wyłącznie siedmiu albumom zoologicznym. Zawartość wszystkich tomów opisuje Roger H. Marijnissen w *Albums of Anselmus…*, s. 183–193.

69 Po śmierci van Huerne'a zostały one sprzedane na aukcji w 1844 roku. Zakupione przez Florenta Soenensa pozostawały w rękach jego rodziny do 1990 roku, kiedy zostały ponownie wystawione na sprzedaż i zostały zakupione przez antykwariusza Heriberta Tenscherta. Kolejny raz znalazły się na rynku antykwarycznym w 2017 roku. Wówczas nabył je anonimowy darczyńca, który wypożyczył je do Rijksmuseum.

nie zajmował się zoologią. Nie ma właściwie żadnego racjonalnego powodu, dla którego lekarz zajmujący się alchemią i badaniem właściwości kamieni, hobbystycznie przygotowałby liczący ponad kilkaset ilustracji album przyrodniczy. Bardziej logiczne jest założenie, że to zadanie zostało mu zlecone przez Rudolfa II. Obok luksusowego *Bestiariusza* i wzornika artystycznego potrzebne były też opracowane zgodnie z planem wynikającym z porządku natury ilustracje do profesjonalnej papierowej menażerii, które spełniałyby standardy naukowości. Fakt, że de Boodt wywiózł te albumy do Brugii, można wytłumaczyć abdykacją i rychłą śmiercią Rudolfa II oraz tym, że de Boodt do śmierci nie doczekał się zaległych 3000 guldenów, które wydaje się, że mogły być właśnie zapłatą za te albumy[70].

Niezależnie jednak od tego, w jakich okolicznościach i w czyim umyśle zrodził się pomysł naukowej papierowej menażerii, de Boodt rozpoczął pracę nad nim około 1596 roku. Początkowo wykonanie ilustracji zlecono pochodzącemu z Mechelen malarzowi kwiatów Eliasowi Verhulstowi. Jego nazwisko zapisane jest ręką de Boodta na przedstawieniu ślepowrona [ilustr. 124], ale przypisywane mu są też inne przedstawienia ptaków[71], a niekiedy też ryb[72]. Verhulst specjalizował się w martwych naturach kwiatowych, toteż wśród ilustracji, które przybyły do Pragi z Delft, gdzie działał, są przede wszystkim ilustracje botaniczne.

Te rysunki rozczarowały jednak de Boodta. Jak skarżył się Clusiusowi w liście z października 1602 roku, 200 zamówionych i przysłanych do Pragi przedstawień kwiatów raczej nie powstało *ad vivum*, a co gorsza — w wielu przypadkach — sprawiało wrażenie prac uczniów Verhulsta, a nie jego samego[73]. Faktycznie, przypisywane Verhulstowi ilustracje entomologiczne mają swoje pierwowzory w rycinach Jacoba Hoefnagla [ilustr. 125]. Na takim samym, niderlandzkim papierze, co te dobre technicznie (acz niewątpliwie inspirowane

70 „Eerst nopende de 3160 duytsche guldens makende ontrent 900 ofte 800 ponden grooten vls. die de kaiser Rudolf my schuldig ghebleven is" [A. de Boodt, *Testament…*, s. 375].

71 M.in. drop i amazonka. Więcej przykładów wymienia de Boodt-Maselis [*Albums of Anselmus…*, s. 51, przypis 7].

72 Np. okoń. Por. M.-C. de Boodt-Maselis, A. Balis i R. H. Marijnissen, *Albums of Anselmus…*, s. 52, przypis 19.

73 List de Boodta do Clusiusa z 12 X 1602 roku: „Dum Delphis ante aliquot annos essem pictor Elias Craus, qui flores illos depinxit mihi simile pingere voluit, neque pro singulus figuris plures quam sex stuferos petijt. Pactus itaque cum illo, tentavi abseas illius fidem ac ducentas figuras depingi, iussi, quas cum Pragae accepissem, depraehendì non omnes ad vivum exemplar, et multas amplius a Tyronibus fuisse depictas; ab quam causam millas amplius depingi curavi, nam raro artifices sincere se gerunt, dum quorum interest quid exacte fieri, absunt" [Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, skan i transkrypcja dostępne w bazie *Clusius correspondence…*, poz. 290].

wzornikami graficznymi) ilustracje, wykonane są bardziej nieporadne rysunki botaniczne, które świadczą zarówno o nieumiejętnej obserwacji natury, jak i braku wprawy w posługiwaniu się farbami, co faktycznie może wskazywać na udział uczniów[74].

Zapewne niespełnienie nadziei pokładanych w Verhulście skłoniło de Boodta do samodzielnego przygotowania ilustracji do papierowego muzeum. W albumach zoologicznych znajduje się 36 sygnowanych przez niego ilustracji[75], niekiedy z adnotacją *ad vivum* [ilustr. 126]. Ponad 350 pozostałych można mu z dużą dozą prawdopodobieństwa przypisać. Powstawały one przez większość jego pobytu w Pradze, a zapewne w Brugii dokonywał jeszcze drobnych poprawek. W ciągu ponad 15 lat de Boodt, który wcześniej raczej nie rysował zbyt wiele, nauczył się tworzyć bardzo drobiazgowe i staranne przedstawienia zwierząt. W jego edukacji jako ilustratora artyści dworscy Rudolfa II musieli mieć niebagatelny udział. Niektóre — można założyć, że pierwsze — ilustracje de Boodta są bardzo nieporadne, pomijają różne szczegóły. Inne sprawiają wrażenie, jakby były inspirowane (a w kilku przypadkach są to dokładne kopie) rycinami [ilustr. 127–128], ilustracjami książkowymi, rysunkami i dziełami malarskimi dostępnymi w cesarskiej galerii, bibliotece i malarni[76]. Wreszcie, wśród sygnowanych i przypisywanych de Boodtowi rysunków są bardzo staranne i dokładne przedstawienia świadczące o uważnej obserwacji zarówno zwierząt żyjących w rudolfińskiej menażerii, jak i eksponatów w cesarskim muzeum historii naturalnej. Ewidentnie świadczy to o tym, że uczył się, jak powinna wyglądać ilustracja naukowa i jak należy ją opracowywać. Widać przy tym, że był pojętnym uczniem.

Również od strony technicznej można zaobserwować, jak rozwijały się umiejętności de Boodta. Wśród jego ilustracji są szkice pomalowane płaskimi plamami farby, niewielkie, niestarannie pokolorowane rysuneczki i bardzo dokładnie opracowane przedstawienia z wielką dbałością oddające sierść, pióra czy łuski. W miarę możliwości starał się też tworzyć iluzję przestrzeni, dodając

74 M.-C. De Boodt-Maselis, A. Balis i R. H. Marijnissen, *Albums of Anselmus…*, s. 52.

75 To zapisy „ADB fecit" i „Anselmus de Boodt fecit".

76 Jako pierwsza zwróciła na to uwagę de Boodt-Maselis [*Albums of Anselmus…*, s. 56–71]. Nie udało się jej jednak znaleźć zbyt wielu przykładów. Wymieniła kazuara i leniwca z *Exotica* Clusiusa, kilka roślin z *Cruydt-Boeck* Remberta Dodoensa, jeżozwierza i dziki wiązane z Hoefnaglem lub Bolem (oraz inspirowaną nimi serią *Icones animalium* Adriaena Collaerta) czy morsa z albumu Lombarda. Inspirowanych istniejącymi już rycinami lub rysunkami ilustracji de Boodta jest jednak znacznie więcej i zasługują one na osobną analizę.

Ilustracja 124.

Elias Verhulst [ilustr.], Ślepowron, Mechelen, około 1596, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met vogels*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-5-36.

Ilustracja 125.

Elias Verhulst [ilustr.], Owady, tablica 4, Mechelen, około 1596, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met reptielen, amfibieën en natuurhistorische ensembles*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-7-33.

Ilustracja 126.

Anselmus de Boodt [ilustr.], Orzechówka, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met vogels*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-5-32.

Ilustracja 127.

Anselmus de Boodt [ilustr.], Leniwiec, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met viervoeters*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-2-35.

ERAT porrò hoc animalculum (quantum ex notis ad me missis colligere poteram) pedem & septem uncias longum: ejus ambitus, quia exenteratum, & siccitate contractum erat, longitudinis proportioni non respondebat: nam si, qui mittebat, veram ejus crassitudinem adnotaverat, ea sex uncias non superabat: caput autem ferè binas uncias erat latum, paullò minùs longum, collum non adeò crassum ut pictura refert, quia oblongioribus densisq. pilis, quemadmodum & totum corpus, tectum erat, nullamque caudam habere demonstrabat pictura; atque etiam cauda carere ab iis qui illud viderant, postea intelligebam: pilorum color ex fusco quodammodo spadiceus, sive potiùs qualis ferè in crassiore illa lanugine magnas & crassas Indicas nuces tegente conspicitur: crura habebat brevia, tres uncias dumtaxat longa, hirsuta, pedes tribus longis præacutisque unguibus præditos, iisque contiguis, quorum medius aliis longior, ut ad scandendum quàm ad gradiendum magis apti viderentur. Hæc sunt quæ tum ex pictura, tum ex notis ad me missis observare mihi licuit, pleniorem & exactiorem historiam daturo, si ipsum animal conspicere & observare potuissem. Ignavum.

Ceterùm inter eos qui de Americæ provinciis scripserunt, paucos hujus animalis mentionem facere comperio, uno Consalvo Ferdinando Oviedo excepto, qui sanè cap. XXIII. Summarij Indiæ Occidentalis, luculentam ejus historiam tradit: eam quia hujus animalis naturam & mores graphicè depictos continet, hic in lectoris gratiam adiicere volui.

Perrillo ligero, inquit (Hispanica enim lingua scripta est ea Historia, ego sic Latina reddebam) sive Canicula agilis, animal est omnium quæ viderim ignavissimum; nam adeò lentè movetur, ut, ad conficiendum iter longum dumtaxat quinquaginta passus, integro die illi opus sit. Primi qui illud conspexerunt Christiani, in memoriam revocantes, Æthiopem in Hispania Ioannem album appellari solitum, per ἀντίφρασιν videlicet, ut oppositum intelligeretur; sic istud animal reperientes, & ejus naturam considerantes, nomen illi indiderunt ejus naturæ prorsus contrarium, agile appellantes, quum adeò tardum & ignavum esset. Perrillo ligero.

Est verò hoc animal ex eorum numero quæ in Continente maximè admirabilia sunt, propter dissimilitudinem quam habet cum reliquis animalibus: binos palmos longum est, quum plenam magnitudinem adquisivit, aut paullò majus; crassitudo ferè longitudini respondet. Quatuor exiles pedes habet, eosque quatuor unguibus præditos avium instar, iis tamen simul connexis, & minimè aptis ad corpus sustinendum: nam propter pedum exilitatem & corporis gravitatem, ventrem quasi rependo per terram trahit; collum in sublime elatum & surrectum gestat, prorsus æquale ad supremum usque fastigium, pistilli instar, in quo facies sita, orbiculata, non valdè dissimilis noctuæ, ipsis pilis circulum formantibus, paullò tamen longior quàm lata: parvos habet oculos & rotundos, nares simiæ instar, os valdè exiguum: collum nunc in hanc, modò in illam partem torquet, tamquam attonitum. Summum horum animalium desiderium esse videtur, ut vel arbores, vel palos conscendere queant; ideò magna ex parte in arboribus, vel etiam in altissimis earum ramis conspiciuntur, quas longis unguibus apprehendentes, lentè conscendunt: cauda caret, pilosque habet ex albo cineraceos, ut taxus ferè. Ejus vox à reliquorum animalium voce valdè differt, quia canendo sex voces per intervalla dumtaxat profert, unam altiore tono quàm alteram, semper diminuendo, videlicet, ut prima sit altioris toni quàm reliquæ, deinde aliæ sensim descendendo minuantur: nam quemadmodum si quis canat, la, sol, fa, mi, re, ut, sic hoc animal simili tono pronunciat, ha, ha, ha, ha, ha, ha. Et, sicut capite de *Bardato* dicebam; si id animal conspectum fuisset in illis regionibus, in quibus equos armaturâ muniendi consuetudo originem habuit, ab eo animali exemplum desumptum fuisse videretur: sic primus musices inventor, ejus initia ab hujus animalis cantu formasse dici posset, potiùs quàm ab ulla alia causa: nam hoc animal per sex has voces nos idem docet, quod per la, sol, fa, mi, re, ut, intelligere licet. Sed ut ad ejus historiam revertamur, Ignavi cantus.

Ilustracja 128.

Leniwiec, [w:] Carolus Clusius, *Exotica*, Leiden 1605, s. 111.

Ilustracja 129.

Anselmus de Boodt [ilustr.], Motyle i ćmy, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met vissen, schelpen en insekten*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-6-82.

Ilustracja 130.

Anselmus de Boodt [ilustr.], Kakadu, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met vogels*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-4-50.

Ilustracja 131.

Kakadu, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met vogels*, Brugia 1790–1814, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-4-51.

Ilustracja 132.

Kazuar, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met vogels*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-3-39.

Ilustracja 133.

Smok, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met reptielen, amfibieën en natuurhistorische ensembles*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-7-50.

chociażby cienie, które miały sugerować, że małe zwierzęta tylko przysiadły na stronie [ilustr. 129]. To wszystko wskazuje, że de Boodt nie tylko znał *Naturstudien* i inne ilustracje przyrodnicze, ale też wykorzystywał doświadczenie artystów, którzy je tworzyli. Samo oglądanie rysunków nie wystarczyłoby, żeby poznać technikę nakładania akwareli prawie suchym pędzlem, co pozwalało precyzyjnie oddać najdrobniejsze szczegóły. Zarówno tę technikę, jak i właśnie takie iluzjonistyczne przedstawienia niewielkich zwierząt przypisuje się przede wszystkim Flamandom — Jorisowi Hoefnaglowi i Hansowi Verhagenowi. Żaden z nich co prawda nie mieszkał w Pradze, ale nie jest wykluczone, że Hoefnagel, którego twórczość niewątpliwie była de Boodtowi świetnie znana, udzielał mu też jakichś wskazówek.

W siedmiu albumach zoologicznych znajduje się tylko 27 oznaczonych gwiazdkami ilustracji, które dodał van Huerne. To nowe przedstawienia zwierząt już ukazanych na XVI- i XVII-wiecznych szkicach (np. kakadu [ilustr. 130–131], sarny) lub takich, które nie były de Boodtowi znane (np. zebry). 22 rysunki — sygnowany ślepowron, czapla modra oraz 20 kompozycji entomologicznych (ewidentnie skopiowanych z projektów Hoefnagla — są przypisywane Verhulstowi[77]. Pozostałych ponad 350 ilustracji zoologicznych uznawanych jest za autorskie dzieło de Boodta[78].

Tak jak inni przyrodnicy drugiej połowy XVI wieku de Boodt miał ambicję stworzyć możliwie kompletne papierowe muzeum świata flory i fauny. W albumach zoologicznych dominują ilustracje ornitologiczne. Jest ich ponad 200. Przedstawione są na nich zarówno ptaki europejskie, jak i dobrze znane gatunki egzotyczne: papugi, flamingi, koronniki (jedno z przedstawień opisane jest „Phenix"), struś i kazuar (który zresztą żył w cesarskiej menażerii [ilustr. 132][79]), indyk, perliczka, cudowronka (Rudolf II miał w muzeum kilka eksponatów, w tym jeden z nogami; de Boodt wykonał nawet przedstawienie ptaka bez piór, na którym zaznaczył, gdzie znajdują się kończyny[80]), a także dwa przedstawienia praktycznie niewidzianego w ówczesnej Europie tukana

77 Powołuję się tu na najnowsze ustalenia atrybucyjne przedstawione w katalogu Rijksmuseum. Należy tu jednak zasygnalizować, że w przypadku kompozycji entomologicznych ta atrybucja także jest poddawana w wątpliwość i jako alternatywa podawane jest autorstwo de Boodta.

78 W tej grupie są zarówno przedstawienia przez niego sygnowane, opisane jego ręką nazwami zwierząt w różnych językach, jak i te przypisywane mu na podstawie podobieństwa stylu bądź analizy papieru.

79 M. Belozerskaya, *Medici Giraffe*..., s. 199–200.

80 J. Czapla, *Obraz kontra opis. Źródła XVI-w. mitu o beznogich rajskich ptakach*, [w:] *Ptaki w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska et al., Siedlce 2020, s. 13–40.

(do Europy z reguły przywożono same dzioby, natomiast de Boodt zdołał dość dobrze oddać też kolor upierzenia[81]).

Zdecydowanie mniej uwagi poświęcił czworonogom. Skoncentrował się na zwierzętach żyjących na dworze cesarskim. To nie tylko egzotyczne stworzenia z menażerii i zwierzyna łowna z parku, ale też np. psy z rudolfińskiej psiarni. Zarazem jednak, aby stworzyć możliwie kompletny zbiór przedstawień, wiele – wydaje się, że zdecydowanie więcej niż w części ornitologicznej – korzystał z dostępnych w Pradze ilustracji. Zwierzęta, których na przełomie wieków XVI i XVII nie było w Europie, jak lama, żyrafa czy leniwiec, zostały skopiowane z rycin ilustrujących druki ulotne.

Gady, płazy, zwierzęta wodne i insekty nie stanowiły przedmiotu dużego zainteresowania na dworze Rudolfa II. De Boodt zdołał opracować zaledwie kilka przedstawień jaszczurek, salamander i żółwi. Wśród nich znalazły się także trzy zwierzęta legendarne – bazyliszek (niezwykle realistycznie ukazana dwunoga jaszczurka), smok, który (wedle odręcznej notatki de Boodta) znajdował się w cesarskich zbiorach [ilustr. 133][82], i cudowny wąż, z którego ogona wyrasta roślina. Wydaje się, że to – poza wężem, który jest kopią z rysunku w *Naturstudien*, a który z kolei wydaje się przerysowany z jakiegoś druku ulotnego z 1547 roku[83] – rysunki eksponatów z rudolfińskiego muzeum historii naturalnej. Na części z nich zwierzęta ukazane są – zgodnie z konwencjami przedstawiania zwierząt zmiennocieplnych – od góry, żeby widać było nie tylko kształt zwierzęcia, lecz także układ i kolor łusek. Najpopularniejszą w Europie zwinkę przedstawił także od strony brzusznej. Inne zwierzęta są ukazane bardziej tradycyjnie, z profilu.

Kilkadziesiąt zwierząt wodnych – europejskie ryby morskie i słodkowodne, wieloryba, głowonogi, skorupiaki i muszle – de Boodt także starał się przedstawić w miarę realistycznie. Większość z nich sprawia wrażenie chwilę wcześniej wyłowionych z wody. Leżą tak, by widać było zarówno bok, jak i grzbiet. Zgodnie z konwencjami, płaszczki przedstawione są od strony grzbietowej. Ryby, których de Boodt nie znał, zostały narysowane w dużym pomniejszeniu. Są to mniej dokładne przedstawienia, skopiowane z powszechnie dostępnych traktatów ichtiologicznych.

81 P. J. Smith, *On Toucans and Hornbills. Readings in Early Modern Ornithology from Belon to Buffon*, [w:] *Early Modern Zoology. The Construction…*, s. 75–119.

82 „Haec est figura Draconis quem habet Rudolphus secundus Imperator, eiusq; est exacta magnitudo uti exiccatus servatur", Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-7-50.

83 „Anguis iste inventus est a Bubulco Croata […] anno 1547 in Maio", Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-7-15.

Osiemnaście kart z przedstawieniami owadów, pajęczaków i ślimaków, na których de Boodt zebrał od kilkunastu do kilkudziesięciu stworzeń, zostało opracowanych zgodnie z ówczesną wiedzą entomologiczną. Obserwowane przy użyciu zaledwie najprostszych narzędzi optycznych zwierzęta ukazał niezwykle precyzyjnie, dbając o uwzględnienie możliwie wielu szczegółów. W przeciwieństwie do pozostałych części, w których ilustracje różnią się stopniem szczegółowości, album entomologiczny jest niezwykle spójny formalnie i wydaje się, że został opracowany w jednym czasie. Bardzo też prawdopodobne, że de Boodt posiłkował się przy wykonaniu tej części rysunkami i rycinami Hoefnagla.

Niezależnie od zmieniającego się stopnia realizmu można z dość dużą dozą pewności stwierdzić, że de Boodt dobrze znał standardy ilustracji naukowej i starał się, by jego rysunki spełniały je jak najlepiej. Dlatego stosował bardzo konwencjonalne pozy i tylko w nielicznych przypadkach (np. zwiniętego w kłębek śpiącego kota i ukazanych od tyłu koni) pokusił się o bardziej zindywidualizowane ujęcia. Wydaje się też, że starał się bardzo oszczędnie stosować tła i większość z nich jest późniejszym dodatkiem van Huerne'a[84].

Mimo że de Boodt wiele korzystał z doświadczeń malarzy Rudolfa II, to jego przedstawienia różnią się zarówno od szkiców w *Naturstudien*, jak i od dopracowanych ilustracji w cesarskim *Bestiariuszu*. Szczególnie wyraźnie jest to widoczne na przedstawieniach pozaeuropejskich czworonogów i ptaków. De Boodt zwykle zwracał uwagę na inne szczegóły, wybierał inne pozy. Często też nieco inaczej oddawał kolory, co może być także związane z tym, że niektóre zwierzęta widział tylko w muzeum Rudolfa II, już jako wyblakłe eksponaty.

To samodzielne podejście do tematu świadczy o tym, że de Boodtowi bardzo zależało na stworzeniu papierowego muzeum *ad vivum*. Naturalnie nie wszystkie ilustracje powstały w trakcie obserwacji żywych zwierząt w menażerii czy nawet zakonserwowanych eksponatów w rudolfińskim muzeum. Tak jak wszyscy XVI-wieczni przyrodnicy, w sytuacji, gdy nie miał możliwości studiowania i przedstawienia konkretnych okazów, posiłkował się dostępnymi rysunkami i rycinami. Zapewne zamierzał je — w miarę możliwości — zastąpić czy przynajmniej uzupełnić o lepsze ilustracje, jak to miało miejsce w przypadku kameleona czy koronnika, które rysował dwukrotnie, przy czym jedno z przedstawień

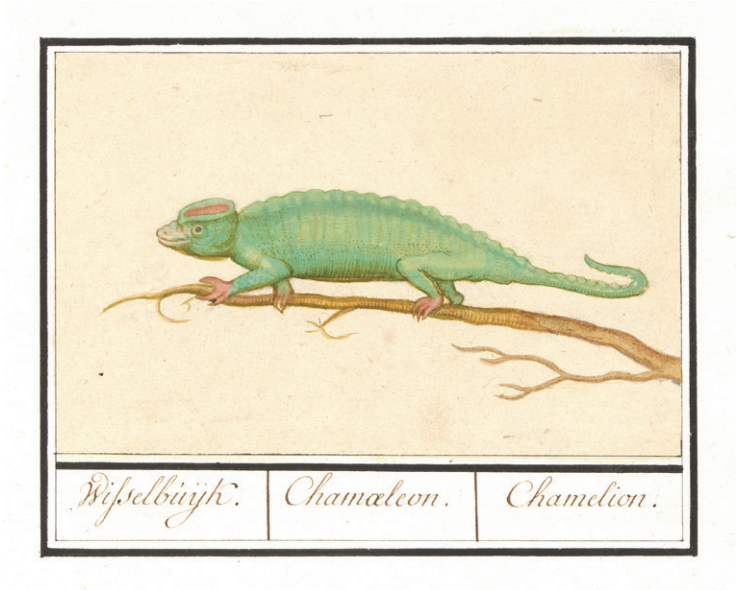
84 Analizę teł przeprowadził Roger H. Marijnissen w *Albums of Anselmus…*, s. 183–193.

ewidentnie wzoruje się na opublikowanych ilustracjach, a drugie jest zdecydowanie dokładniejsze i rysowane z natury [ilustr. 134–135].

Albumy de Boodta pozwalają prześledzić rozwój naukowej ilustracji zoologicznej w ciągu piętnastoletniej kariery amatorskiego rysownika. Niedoświadczony medyk początkowo wykonywał niewielkie kopie z rycin i cudzych rysunków. W miarę nabywania wprawy jego samodzielne ilustracje były coraz większe i dokładniejsze. Łączył w nich własne obserwacje z doświadczeniami innych artystów. Stopniowo uniezależniał się w swoich rysunkach zwierząt od cudzych rozwiązań formalnych. Wykorzystywał zarówno konwencjonalne, jak i silnie zindywidualizowane pozy, dostosowując ujęcie do przedstawianego stworzenia. Jego ilustracje pozwalają dokładnie obejrzeć poszczególne zwierzęta, przeanalizować ich budowę, porównać poszczególne gatunki. To typowy przykład papierowego muzeum przeznaczonego dla przyrodników, które miało pomóc studiować świat zwierząt i tylko nieszczęśliwy zbieg okoliczności sprawił, że nigdy nie było ono wykorzystywane przez badaczy[85].

Badania natury prowadzone na dworze Rudolfa II ograniczały się do gromadzenia, obserwowania i dokumentowania wyglądu zwierząt. Dworscy medycy i przyrodnicy nie publikowali wyników tych studiów, niemniej dzięki ich sieci korespondentów informacje o nowych czy też niecodziennych okazach były znane wśród uczonych. Rolą monarszych kolekcji naturaliów i ilustracji, bo to przede wszystkim je powielano, było upowszechnianie wiedzy w środowisku głównie niezamożnych badaczy, którzy analizowali przedstawienia zwierząt i publikowali ich opisy.

85 De Boodt wywiózł te albumy w 1614 roku z Pragi i raczej z nich nie korzystał. Po jego śmierci pozostawały w rękach prywatnych i poza okazjonalnymi wzmiankami w katalogach aukcyjnych nie były one w żaden sposób ani wykorzystywane, ani analizowane. Dopiero od momentu opublikowania ich przez Maselis w 1989 roku są w obiegu naukowym, a faktyczne zainteresowanie nimi datuje się od 2017 roku, kiedy Rijksmuseum zaczęło je eksponować.



Ilustracja 134.

Kameleon, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met reptielen, amfibieën en natuurhistorische ensembles*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-7-12.

Ilustracja 135.

Kameleon, [w:] Anselmus de Boodt, *Album met reptielen, amfibieën en natuurhistorische ensembles*, Praga 1596–1610, Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1-7-13.

Zakończenie

Ilustracja naukowa jest nieustannie wykorzystywana w badaniach zwierząt od czasów Arystotelesa aż po współczesność. Jednakże wraz z rozwojem nauk przyrodniczych zmieniała się nie tylko forma przedstawień zwierząt, lecz także ich funkcje, a nawet stosunek, jaki mieli do niej badacze.

Opinie na temat użyteczności rysunków i rycin nigdy nie były jednoznacznie pozytywne. Wydaje się, że większość greckich i rzymskich przyrodników ceniła przedstawienia roślin i zwierząt jako nośnik informacji o ich wyglądzie i budowie. Niemniej już w antycznych tekstach pojawiają się głosy, że należy unikać posiłkowania się subiektywną ilustracją. „Wymalowali oni [greccy botanicy – przypis autorki] bowiem wizerunki roślin i pod nimi skutki podpisali. Ale i malowidło przy tak licznych kolorach jest zawodzące, i rysownicy naśladując naturę oddają obrazy z rozmaitym szczęściem, tak, iż częstokroć ich rysunek różni się od oryginału”[1]. Ten urywek z *Historii naturalnej* Pliniusza nie jest jedyną krytyką ilustracji jako medium, które nie jest w stanie oddać obrazu świata, jakim on obiektywnie jest, ale niewątpliwie jest jednym z najczęściej cytowanych fragmentów.

Średniowieczne obserwacje zwierząt koncentrowały się albo na ich właściwościach medycznych, albo na ich znaczeniu symbolicznym. Dlatego też ówcześni przyrodnicy nie potrzebowali rzetelnych ilustracji, które pomagałyby wyjaśnić tekst. Rysunki zarówno w bestiariuszach, ale i kompendiach przyrodniczych czy traktatach rolniczych pełniły właściwie tylko funkcję dekoracyjną i mnemotechniczną. Udomowione zwierzęta były dobrze znane, zatem nie było potrzeby ich wiernego przedstawiania. Natomiast afrykańskie i azjatyckie stworzenia, które stanowią większość gatunków opisywanych w bestiariuszach, znano właściwie tylko z niezbyt precyzyjnych opisów i fantastycznych

1 „Pinxere namque effigies herbarum, atque ita subscripsere effectus. Verum et pictura fallax est, et coloribus tam numerosis, praesertim in aemulatione naturae, multum degenerat transcribentium sors varia”. Tłumaczenie polskie J. Łukaszewicza: C. Plinius Secundus, *K. Pliniusza Starszego Historyi naturalnej ksiąg XXXVIII*, tłum. J. Łukaszewicz, = *C. Plinii Secundi Historiae naturalis libri XXXVII*, Poznań 1845, t. 10, s. 141.

ilustracji kopiowanych z antycznych kompendiów. Opracowywane na tej podstawie miniatury ukazywały jedynie najbardziej charakterystyczne cechy wyglądu zwierząt tak, by ułatwić czytelnikowi odnalezienie konkretnego opisu. Ponadto ilustracje były ozdobą tekstu, zachętą do lektury. Dzięki nim traktat był atrakcyjny wizualnie, ilustracje zwiększały też jego wartość materialną, a zarazem prestiż właściciela rękopisu.

Potrzeba wiernych ilustracji przyrodniczych pojawiła się w drugiej połowie XV wieku, jednak do upowszechnienia się wykonywanych *ad vivum* przedstawień zwierząt była jeszcze daleka droga. Mimo że już w XIV wieku wielu europejskich władców utrzymywało menażerie i parki łowieckie, gdzie dworscy artyści mogli studiować wygląd i zachowanie zwierząt, to przyrodnicy praktycznie nie mieli do nich dostępu. Z powodu braku możliwości obserwacji żywych zwierząt byli zmuszeni korzystać z ilustracji kopiowanych ze starszych dzieł.

Lektura tekstów i analiza tych dość imaginacyjnych przedstawień przestały jednak na początku XVI wieku wystarczać. Badacze zaczęli oczekiwać, że ilustracje będą użytecznym źródłem informacji. Zarówno przedstawienia roślin, jak i zwierząt (zwłaszcza w kompendiach medycznych, gdzie opisywano ich możliwe zastosowanie) miały być pomocą w poznaniu gatunku. Gdy upowszechnił się druk, autorzy nowych drzeworytów zoologicznych stanęli przed koniecznością sprostania ich oczekiwaniom, a zarazem mogli inspirować się tylko przedstawieniami odpowiadającymi ustalonym od wieków konwencjom.

Zoologowie zaczęli uważnie przyglądać się zarówno dawnym, jak i nowym ilustracjom. Oczekiwali, że będzie można na nich obejrzeć wystarczająco dużo charakterystycznych cech zwierzęcia, by nie trzeba było korzystać z opisu. Jednakże metody tworzenia naukowych ilustracji zoologicznych dopiero miały zostać wypracowane. Nie było też zgody co do tego, jakie standardy powinna ona spełniać. Lata trzydzieste i czterdzieste XVI wieku to okres, kiedy zaczęły być definiowane. Nie sposób przy tym mówić o żadnym linearnym rozwoju, a tym bardziej o konkretnym momencie, kiedy schematyczne diagramy i fantastyczne przedstawienia zostały wyparte przez realistyczne drzeworyty. To właśnie współistnienie — niekiedy w jednej publikacji — różnego rodzaju przedstawień sprawiło, że XVI-wieczni przyrodnicy z dużą ostrożnością podchodzili do ilustracji, a zarazem widzieli w niej wielki potencjał. Tymczasem byli zależni od drukarzy i posiadanych przez nich korpusów ilustracji, które reprodukowali. Ryciny dostępne w traktatach zoologicznych pierwszej połowy stulecia

pochodziły z różnych źródeł, toteż badacze nie byli przekonani o ich rzetelności. Druki ulotne — swoją drogą, nowe medium w XVI-wiecznym obiegu informacji — przedstawiały unikalne, w ogóle niesprawdzone okazy i dopiero zaczynały budzić ostrożne zainteresowanie badaczy.

W tej sytuacji trudno się dziwić, że zoologowie około połowy XVI wieku zaczęli mieć ambicje studiowania nie żywych zwierząt, a przynajmniej ich bardzo dokładnych i wiernych przedstawień. Często tworzyli je samodzielnie. W tym okresie (możliwe, że po części w wyniku praktyki nauki medycyny) powszechne było uwiecznianie wyników obserwacji w formie rysunków. Pozwalało to dokładnie poznać zwierzę, szczegółowo je przedstawić i później opisać.

Jednakże w połowie XVI wieku w Europie Zachodniej pojawiły się dziesiątki, jeśli nie setki, nowych gatunków, które przywożono z Azji, Afryki i Ameryki, a nawet ze słabo znanych rejonów północno-wschodniej Europy, oraz odławiano z rzek i mórz. W tym natłoku nowych informacji przyrodnicy starali się zaprowadzić porządek. Aby tego dokonać, musieli zobaczyć możliwie dużo zwierząt. Oczywiście zdawali sobie sprawę, że nie zdołają obejrzeć wszystkich. Dlatego zmuszeni byli korzystać z ilustracji. Nadal sięgali po przedstawienia już opublikowane, które wydawcy sprzedawali jako wykonane *ad vivum* — ilustracje opracowywanych na nowo traktatów i kompendiów oraz druki ulotne. Ze względu jednak na rozliczne wady podchodzili do nich z ograniczonym zaufaniem. Podstawowym problemem była różna jakość rycin. Naturalnie, wiele zależało od obrazu, który kopiowano na matrycę. Drzeworyty miały bowiem różnorodne pierwowzory — profesjonalne szkice artystów specjalizujących się w naukowej ilustracji przyrodniczej, autorskie rysunki badaczy, a także rysunki i ryciny wzornikowe. Jakość powstałych na podstawie tych źródeł ilustracji zależała także od umiejętności sztycharza, który mógł z marnego rysunku zrobić genialną rycinę, ale mógł też (co zresztą zdarzało się częściej) źle zaadaptować dobry rysunek. Każda mniej wyraźna linia, każdy nieoczekiwany skrót perspektywiczny, każdy dziwny wzór ubarwienia stwarzały ryzyko, że na rycinie pojawi się błąd. Do tego sztycharze nie zwracali bacznej uwagi na proporcje. Rozmiar ryciny warunkowany był rozmiarem klocka bądź płyty. Niekiedy konieczne było zatem odwrócenie łba albo przesunięcie łap, żeby ekonomiczniej wykorzystać matrycę. Wszystkie takie — wprowadzane niekiedy bez premedytacji — zmiany negatywnie wpływały na wiarygodność obrazów.

Co więcej, w XVI-wiecznym chaosie informacyjnym zdarzało się, że ta sama rycina ilustrowała kilka różnych opisów. Oczywiście, mogło się to odbywać za

wiedzą i zgodą przyrodnika, który uznał, że różnice między gatunkami są na tyle niewielkie, że można je zniwelować pokolorowaniem ryciny. Niekiedy jednak była to decyzja drukarza. Właściwy klocek mógł nie zostać wykonany na czas, więc skorzystano z podobnego. Matryce mogły zwyczajnie zostać pomylone. Ponadto gotowe klocki zwykle pozostawały własnością drukarza. Stanowiły z jego strony dużą inwestycję, toteż często wykorzystywano je ponownie — zarówno przy reedycjach, jak i do ilustracji innych dzieł. Takie swobodne operowanie materiałem ikonograficznym często kończyło się pomyłkami, powtórzeniem błędów, a nawet wykorzystywaniem uszkodzonych klocków, co upowszechniało nieprawdziwy obraz.

Z tych powodów przyrodnicy drugiej połowy XVI wieku największe zaufanie mieli do ilustracji powstałych *ad vivum*. Najchętniej sięgali do rysunków — zarówno powstałych pod własnym nadzorem, jak i przesyłanych przez przyjaciół i współpracowników. Te szkice gromadzili i uważnie studiowali.

Zbiory ilustracji stanowiły dla nowożytnych przyrodników podstawę warsztatu badawczego. Były to swoiste bazy danych, których obiekty były zwykle dość dokładnie opisane. Zebrane rysunki opatrywano komentarzami na temat ich pochodzenia, rzetelności, a nawet zawartych na nich błędów. Na kartach pozostawiano miejsce na uzupełnienia i poprawki. Ilustracje z albumów można było łatwo przeklejać i podmieniać, porządkując je zgodnie z obowiązującym stanem wiedzy.

Zapoczątkowana w latach czterdziestych XVI wieku praktyka tworzenia papierowych muzeów stała się w drugiej połowie stulecia powszechna. Utrzymywanie menażerii czy kolekcjonowanie eksponatów wymagały sporych nakładów finansowych. Tymczasem większość XVI-wiecznych uczonych prowadziła badania na własny rachunek, zwykle łącząc je z inną pracą, i mogła sobie pozwolić tylko na zakup niewielkich okazów, np. owadów bądź muszli. Kolekcje ilustracji, w dużym stopniu gromadzone dzięki przyjacielskiej wymianie informacji, pozwalały na zgromadzenie względnie kompletnego materiału badawczego. Na dostępności i przystępnej cenie nie kończyły się podnoszone zalety papierowych muzeów. Przedstawienie było lepszym sposobem uwiecznienia zwierzęcia niż eksponat. Z odległych krajów przywożono skóry i pióra, natomiast taksydermia, czyli rzemiosło rozpinania skór na szkielecie tak, by eksponat imitował żywe zwierzę, dopiero zaczynała się rozwijać. Co więcej, preparaty tworzono dopiero w Europie. Materiałem były zwierzęta, które zwykle spędziły jakiś czas w menażeriach, gdzie były źle karmione albo chore.

O kształcie zwierzęcia często decydowała fantazja preparatora. Nieodpowiednio wygarbowane skóry rozpięte na wypchanych słomą stelażach łatwo się rozpadały, zaczynały gnić i pleśnieć, blakły. Jeszcze trudniejsza była konserwacja gadów, płazów i ryb. Próbowano je suszyć, zanurzać w różnych roztworach, a nawet wykonywać odlewy. Metalowym zwierzętom — mimo wielkiej precyzji — nie przypisywano wartości naukowej, a tylko dekoracyjną. Metody konserwacji alkoholowej opracowano dopiero w XVIII wieku. Tymczasem zwierzęta w słojach puchły, a zasuszone eksponaty się kruszyły. Żadna z metod konserwacji nie pozwalała utrwalić ubarwienia. Ilustracje przedstawiały zaś żywe lub niedawno zabite okazy. Zatem wierniej odzwierciedlały sylwetki i dokładniej oddawały kolor.

W papierowych muzeach łatwiej też było utrzymać porządek. Ilustracje można było swobodnie porównywać i udostępniać innym badaczom. Z korespondencji XVI-wiecznych uczonych bezdyskusyjnie wynika, że doskonale znali swoje kolekcje i wymieniali się szkicami. Co więcej, to właśnie dzięki papierowym muzeom, a nie menażeriom czy kolekcjom naturaliów dysponowali materiałem ilustracyjnym do swoich publikacji. To właśnie te rysunki przenoszono na klocki i reprodukowano w kompendiach drugiej połowy XVI wieku, przez co były podstawowym medium prezentacji wyników obserwacji zwierząt.

Naturalnie, w tym okresie przyrodnicy nie byli jedynymi kolekcjonerami przedstawień przyrodniczych. Cesarze, królowie, książęta, a nawet pomniejsi arystokraci — czyli, *de facto*, ci, którzy mieli środki i możliwości, by sprowadzać do Europy nowe okazy zwierząt i utrzymywać menażerie — sponsorowali artystów, którzy przygotowywali do ich kolekcji ilustracje zoologiczne. Te monarsze i książęce papierowe muzea pełniły jednak inne funkcje niż gromadzone wyłącznie w celach badawczych zbiory przyrodników. Przede wszystkim były one elementem działań propagandowych ukazujących władców jako patronów nauk. Właściciele papierowych muzeów nie tylko kupowali zwierzęta, lecz także zatrudniali malarzy, których jedynym zadaniem było uwiecznianie wyglądu zwierząt. W efekcie powstawały kolekcje przedstawień konkretnych osobników, które były świadectwem prestiżu i zamożności, a także zainteresowań naukowych finansujących je monarchów i arystokratów. Nawet jeśli władca sam nie prowadził badań przyrodniczych (co zresztą było regułą), to na jego dworze działali uczeni przyrodnicy. To z dworu płynęły środki finansowe na prowadzenie badań i publikacje ich wyników. Ilustracje kopiowano

i upowszechniano wśród przyrodników. Dzięki wymianie informacji między kolekcjonerami i badaczami rysunki w ich zbiorach spełniały podobne oczekiwania i stanowiły wiarygodne źródło informacji.

Zarówno ilustracje z kolekcji przyrodników, jak i władców powinny były odpowiadać tym samym oczekiwaniom. Przedstawienia zwierząt miały być wykonane z natury i wiernie odtwarzać wygląd konkretnych okazów, a zarazem miały umożliwiać wyciągnięcie z nich określonych informacji na temat gatunku. Dlatego wszystkie stworzenia ukazywano w zbliżonych pozach, by ułatwić ich porównanie. Profilowe przedstawienia nieruchomych zwierząt upodabniały rysunki do zakonserwowanych eksponatów muzealnych. Zarazem było to niezwykle tradycyjne ujęcie, do jakiego przyzwyczaiły czytelników jeszcze bestiariusze. Równomierne oświetlenie pozwalało dokładnie udokumentować wszystkie szczegóły. Tworzone na podstawie żywych zwierząt lub niedawno spreparowanych okazów szkice dokumentowały też dokładnie kolor stworzenia.

Niezależnie jednak od tego, że większość ilustracji zoologicznych powstała na podstawie obserwacji żywych bądź zakonserwowanych osobników, ta metoda badawcza miała też swoje wady. Podstawowym problemem były niedostatki warsztatowe rysowników. Chociaż oczekiwano rysunków *ad vivum*, wiele ilustracji mechanicznie kopiowało starsze wzorce — nawet jeśli rysownik tylko inspirował się pozą zwierzęcia, to czasem zmieniało to jego wygląd. Właśnie w niezrozumieniu rysunków poprzedników upatrywano jednego ze źródeł fantastycznych przedstawień zwierząt. Dlatego też dość nieufnie patrzono na szkice powstałe na podstawie opisu bądź pochodzące z niepewnego źródła.

Pod wpływem presji ze strony przyrodników stopniowo odchodzono od tej praktyki. W wyniku popytu na spełniające określone standardy naukowości rysunki pojawiła się wyspecjalizowana grupa rysowników tworzących realistyczne ilustracje zoologiczne. Był to jednak dość specyficzny realizm. Miał on bowiem dokumentować wygląd konkretnych osobników, ale zarazem go idealizować, by pokazać gatunek, a nie jego przedstawiciela. Zatem — właściwie wbrew temu, co postulowali — uczeni oczekiwali od ilustratorów kreatywności. Oczywiście ta kreatywność była ograniczona wymaganiami przyrodników. Zadaniem rysowników było odróżnienie cech ogólnych i jednostkowych oraz takie przedstawienie zwierzęcia, by nie akcentować jego indywidualnych właściwości.

W dobie odkryć geograficznych okazało się to zadaniem niełatwym. W XVI wieku do Europy docierały rozliczne okazy nowych roślin i zwierząt, często

niepodobnych do znanych osobników. Co więcej, zwierzęta, które przeżyły podróż, były wycieńczone, a nie najlepiej zakonserwowane preparaty łatwo ulegały zniszczeniu. Od działających w różnych, niekoniecznie portowych, miastach rysowników (pierwsze szkice *in situ* to ekspedycja Hernándeza, ale powszechne stały się dopiero w połowie XVII wieku) oczekiwano wiarygodnych przedstawień gatunkowych wykonywanych z obserwacji unikatowych osobników, które na dodatek były w złym stanie. Było to prawie niewykonalne i w drugiej połowie XVI wieku powstawały nieco tylko uogólnione szkice konkretnych zwierząt. Niemniej – wobec braku bardziej wiarygodnych materiałów – przyrodnicy chętnie korzystali z ich pracy.

Stopniowo jednak tak przygotowywane ilustracje przestały wystarczać. Przyrodnicy zaczęli zwracać uwagę na różnice między odrysami z druków ulotnych, przedstawieniami zakonserwowanych eksponatów a rysunkami powstającymi w wyniku obserwacji żywych zwierząt. W odpowiedzi na potrzebę ilustracji wykonywanych *in situ* zaczęto organizować ekspedycje badawcze. Niestety w XVI wieku ich wyniki nie satysfakcjonowały badaczy. Ryciny i tak powstawały w Europie, zatem także istniało ryzyko błędów popełnianych przez sztycharzy. Natomiast oryginały albo były zazdrośnie strzeżone przez królewskich patronów, którzy chcieli mieć pierwszeństwo w ich publikacji, albo były autorstwa podróżników, którzy nie byli wykwalifikowanymi rysownikami, przez co nie byli w stanie sprostać w pełni oczekiwaniom tego specyficznego realizmu.

Gromadzone i analizowane przez badaczy ilustracje stanowiły istotne medium komunikacji. Same rysunki były przedmiotem wymiany, ale opisywano i komentowano je także w listach, przy okazji dzieląc się też informacjami o różnych papierowych muzeach. Co jednak ważniejsze, te szkice adaptowano na ryciny i publikowano w kompendiach, upowszechniając w ten sposób konkretne przedstawienia, „prawdziwe obrazy", które potwierdzał autorytet badacza.

Z uwagi na to, że większość XVI-wiecznych przyrodników raczej nie wychodziła z pracowni (a tym bardziej nie wyjeżdżała z Europy), nie obserwowała zwierząt w naturalnym środowisku. Mimo to dbano, by nie wprowadzać czytelników w błąd, nie rozpowszechniać fałszywych informacji, a nawet dementować nierzetelne dane. Uważnie studiowali ilustracje, aby ocenić ich prawdziwość. Poza bowiem realistycznymi przedstawieniami rzeczywistych zwierząt krążyły także imaginacyjne przedstawienia zwierząt rzeczywistych

oraz realistyczne przedstawienia zwierząt legendarnych. Niektórzy przyrodnicy asekuracyjnie zamieszczali wszystkie ilustracje, którymi dysponowali, zastrzegając jedynie, co do których przedstawień mają wątpliwości. Inni uwzględniali wyłącznie zweryfikowane, realistyczne ilustracje, których prawdziwości byli pewni. Jeszcze inni zamieszczali ryciny ukazujące nieistniejące zwierzęta, aby ostrzec czytelników przed różnymi oszustwami.

Wykonane *ad vivum* ilustracje kompendiów zoologicznych miały liczne zalety. Przede wszystkim stanowiły dla XVI-wiecznych przyrodników jeden z gwarantów rzetelności tekstu. Uznawano je za bardziej obiektywne od opisów, bo przedstawiały uogólnione przedstawienia gatunku. Poza tym drzeworyty pozwalały lepiej oddać proporcje, ubarwienie, specyficzne cechy budowy, a niekiedy różne niuanse, których tekst nie był w stanie przekazać. Czarno-białe ilustracje często kolorowano. Obecnie wiemy, że różnice umaszczenia mogą wynikać nie tylko z różnic gatunkowych, lecz także z płci, wieku, a nawet wpływu środowiska. Jednakże dla XVI-wiecznych przyrodników, którzy analizowali głównie wygląd zewnętrzny zwierząt, był to jeden z najważniejszych elementów charakterystyki. Opisy kolorów były jednak bardzo subiektywne, eksponaty blakły, toteż kolorowy szkic czy barwiona rycina pozostawały najbardziej wiarygodnym źródłem informacji.

Niezaprzeczalną zaletą rycin była też ich mobilność. Zarówno książki, jak i samodzielne ryciny były obiektem handlu i wymiany. Dla przyrodników były one pod względem naukowym równie wartościowe — a pod względem ekonomicznym znacznie tańsze — co eksponaty. Przedstawienia zwierząt krążyły między ośrodkami, były studiowane i powielane w kolejnych publikacjach.

Reprodukowanie w nowych kompendiach tych samych rysunków nie przez wszystkich było negatywnie postrzegane. Kilkakrotne wykorzystanie jednego klocka bądź skopiowanie istniejącej ilustracji pozwalało na wprowadzenie pewnego ładu w chaos informacji przyrodniczej. Jeśli kilku autorów powoływało się na tę samą rycinę, czytelnicy mieli pewność, że opisywany jest ten sam gatunek. Co więcej, to właśnie ta powtarzalność gwarantowała obiektywizm. Każdy z badaczy tworzył własny, a więc subiektywny, opis. Towarzyszące różnym opisom identyczne ryciny gwarantowały, że tekst i przedstawienie dotyczą tego samego obiektu i oba są wiarygodne.

Ilustracje w kompendiach zoologicznych nie tylko były nośnikiem informacji naukowej. Wykorzystywano je też w innych celach. Stanowiły element dekoracyjny. Bogato ilustrowane książki wymagały większych nakładów

finansowych, ale zapewniały też większe zyski. Stanowiły również bezpieczną inwestycję, bo popyt na nie był gwarantowany. Kupowali je nie tylko uczeni, lecz także amatorscy przyrodnicy i kolekcjonerzy, a nawet bibliofile. O ile dla badaczy ilustracje były przede wszystkim źródłem wiedzy, to dla laików równie istotna była estetyka wydania. Książki, które można było i czytać, i z przyjemnością oglądać, były kupowane chętniej i przez szerszą grupę czytelników jako ozdoba księgozbioru.

Z bogato ilustrowanych kompendiów zoologicznych korzystali też artyści. Traktowali je jako źródło wiedzy o wyglądzie różnych zwierząt, ale w tym przypadku był to po prostu wzornik motywów ikonograficznych, z którego kopiowano przedstawienia słabiej znanych stworzeń. W XVI wieku zwierzęta przedstawiano na różnorodnych dziełach sztuki. Stanowiły atrybuty świętych i postaci mitologicznych, towarzyszyły różnego rodzaju personifikacjom. Przedstawiano je też w różnych scenach religijnych, historycznych i mitologicznych, gdzie były zarówno bohaterami wydarzeń, jak i elementem tła tworzącym kontekst geograficzny. Niektóre z tych zwierząt były dobrze znane i rysowane *ad vivum*. Inne kopiowano ze wzorników (zarówno szkicowników, jak i później zbiorów rycin) lub właśnie z kompendiów zoologicznych. Na przełomie wieków XVI i XVII pojawiły się nawet sztychowane wzorniki adaptujące naukowe ilustracje w sposób, który pozwalałby na łatwiejsze wykorzystanie ich przez malarzy.

Mimo że w początkach XVII wieku podejmowano jeszcze próby stworzenia korpusu ilustracji zoologicznych, w którym zostałyby przedstawione wszystkie znane gatunki, to jednak rysunki i ryciny okazały się niewystarczającym materiałem badawczym. Nie dawały możliwości studiowania ani zachowania zwierząt, na co pozwalały żywe okazy, ani ich budowy, co umożliwiały sekcje zwłok. Szkice natomiast nadawały się idealnie do dokumentowania wyników obserwacji zoologicznych. Ich przeznaczenie było jednak odmienne niż XVI-wiecznych rysunków. W wiekach XVII i XVIII zasilały one co prawda kolejne papierowe muzea, ale głównym celem ich opracowania było przygotowanie korpusu wzorów rycin, które można by wykorzystać do zilustrowania nowych publikacji zoologicznych.

Zarówno forma ilustracji zoologicznej, jak i zasada ukazywania gatunków wyabstrahowanych z jednostkowych osobników są od prawie 500 lat stopniowo precyzowane i utrwalane. Znaczenia ilustracji jako medium dokumentującego obserwacje zwierząt oraz jako metody publikacji tychże obserwacji nie

umniejszyła nawet opinia Linneusza, który — powołując się na Pliniusza i jego *Historię naturalną* — twierdził, że ilustracja przekłamuje badania przyrodnicze. Zoologowie XVIII i XIX wieku konsekwentnie traktowali przedstawienia zwierząt jako podstawowe narzędzie prezentacji świata natury.

Nawet upowszechnienie się fotografii nie umniejszyło znaczenia ilustracji w publikacjach zoologicznych. Rola ryciny jako nośnika informacji nie tylko nie zmalała, lecz można także zaryzykować stwierdzenie, że fotografia umocniła pozycję rysowanych przedstawień zwierząt. W przeciwieństwie do zdjęć — siłą rzeczy dokumentujących pojedyncze, konkretne osobniki — zreprodukowany szkic pozwalał na wprowadzenie uogólnień, ale też na zaakcentowanie najważniejszych cech gatunkowych. Z tego też powodu, nawet obecnie ilustracje — w przeciwieństwie do fotografii — są uznawane za wiarygodny nośnik informacji przyrodniczej. Stanowią bowiem obiektywne medium, które w sumaryczny sposób przekazuje czytelnikom informacje umożliwiające poznanie, na pierwszy rzut oka, najważniejszych cech gatunkowych.

Podstawowe wymagania wobec naukowej ilustracji zoologicznej pozostają właściwie niezmienne od ich zdefiniowania w XVI wieku. Od rysowników oczekuje się podobnych zdolności obserwacyjnych. Najbardziej poszukiwaną umiejętnością nie jest, jak można by się spodziewać, dokładne oddawanie wszystkich elementów widzianego obiektu. Znacznie wyżej ceniona jest zdolność selekcji. Stoi za tym przekonanie, że przedstawienie najważniejszych cech ilustrowanego elementu pozwala na ukazanie jego prawdziwego obrazu. Tak pojmowany realizm, zwykle uznawany za wyznacznik działalności artystycznej, jest równie charakterystyczny dla dokumentacji wizualnej.

Wyrażane od stuleci przekonanie, że ilustracja naukowa w przeciwieństwie do sztuki przedstawia prawdziwy, obiektywny obraz świata, jest w praktyce niemożliwe do realizacji. Mimo że w swoich teoriach nowożytni przyrodnicy twierdzili, że przedstawienia zwierząt czy roślin nie powinny zawierać elementów ingerencji artystycznej, w praktyce właśnie tego oczekiwali. Wpływ ilustratorów najsilniej zaznaczył się w tworzeniu tego pozornie obiektywnego obrazu świata, w rzeczywistości będącego subiektywną interpretacją artysty. To od decyzji rysownika zależał ostateczny kształt przedstawienia zwierzęcia, a zatem to, jak one wyglądały. Przyrodnik zaś wybierał, jakie przedstawienia ostatecznie wykorzystywano do ilustrowania kompendiów zoologicznych, a zatem to, jak wyglądał cały świat fauny. Właśnie ta współpraca artysty

i badacza sprawiła, że ilustracja przyrodnicza plasuje się między grafiką artystyczną a dokumentacją wizualną.

Wpływ kompendiów zoologicznych na współczesne postrzeganie zwierząt obejmuje oczywiście więcej zagadnień, ale to właśnie ilustracje utrwaliły określone sposoby percepcji świata. Przyroda poznawana przez ich pryzmat była uznawana za obiektywnie udokumentowaną. Właśnie to przekonanie, którego świadectwa łatwo można znaleźć także we współczesnych tekstach zoologicznych, jest najważniejszą pozostałością po nowożytnej historii naturalnej.

Julia Czapla
https://orcid.org/0000-0003-3888-8968

Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie
https://ror.org/0583g9182

Abstrakt

Albumy zoologiczne przedmiotem i wynikiem badań. Rola przedstawień zwierząt w humanistycznej historii naturalnej (1530–1630)

Monografia autorstwa Julii Czapli poświęcona jest analizie roli ilustracji zwierząt w nowożytnej historii naturalnej w latach 1530–1630. Przedstawia, w jaki sposób ilustracje stały się nie tylko materiałem badawczym, ale również narzędziem poznawczym i metodą publikacji wyników badań nad fauną. Praca śledzi ewolucję podejścia do przedstawień zwierząt, od schematycznych ilustracji inspirowanych antycznymi bestiariuszami, przez realistyczne rysunki ad vivum, po systematyczne gromadzenie zoologicznych papierowych muzeów przez przyrodników oraz władców europejskich. Szczególna uwaga została poświęcona twórczości Conrada Gessnera, Ulissesa Aldrovandiego i Carola Clusiusa oraz wpływowi ich metodologii na rozwój ilustracji naukowej. Książka ukazuje, jak stopniowe odchodzenie od symbolicznej interpretacji fauny na rzecz jej biologicznego opisu wpłynęło na kształtowanie się nowoczesnej zoologii.

Słowa kluczowe: historia zoologii, historia naturalna, ilustracje, albumy, zoologia, badania fauny

Julia Czapla
https://orcid.org/0000-0003-3888-8968

The Pontifical University of John Paul II in Kraków
https://ror.org/0583g9182

Abstract

Zoological albums as both subject and outcome of research. The role of animal representations in humanist natural history (1530–1630)

Julia Czapla's monograph analyzes the role of animal illustrations in early modern natural history between 1530 and 1630. It explores how illustrations became not only research materials but also cognitive tools and a means of publishing findings on fauna. The study traces the evolution of animal depictions, from schematic illustrations inspired by ancient bestiaries, through realistic ad vivum drawings, to the systematic collection of zoological paper museums by naturalists and European rulers. Particular attention is given to the works of Conrad Gessner, Ulisses Aldrovandi, and Carolus Clusius, as well as the influence of their methodologies on the development of scientific illustration. The book demonstrates how the gradual shift from the symbolic interpretation of fauna to its biological description contributed to the formation of modern zoology.

Keywords: history of zoology, natural history, illustrations, albums, zoology, fauna research

Bibliografia

Źródła ilustracji niedrukowanych

Album Lombarda, Rijksmuseum, RP-T-1952-345–RP-T-1952-395, RP-T-1960-56–RP-T-1960-58.

Albumy zoologiczne z tzw. Kolekcji Clusiusa, Kraków, Biblioteka Jagiellońska, *Libri Picturati A16–17.*

Atlas de historia natural, Walencja, Biblioteca Històrica, Ms 9, online: http://roderic.uv.es/uv_ms_0009.

Bol H., *Icones animalium*, Kopenhaga, Det Kgl. Bibliotek, GKS 3471.

de Boodt A., *Albumy,* Rijksmuseum, RP-T-BR-2017-1–RP-T-BR-2017-11.

Decembrio P. C., *De omnium animantium naturis atque formis*, Watykan, Biblioteca Vaticana, Urb. lat. 276, online: https://digi.vatlib.it/mss/detail/Urb.lat.276.

Froeschl D. et al., *Disegni di animali*, Biblioteca Universitaria di Pisa, Hortus Pisanus 514, online: http://www.internetculturale.sbn.it/Teca:20:NT0000:IT-PI112_MS.HORTUS_PISANUS.514.

Gessner-Platter-albums, Universiteitsbibliotheek van Amsterdam, Ms III C 22–23.

de Grassi G., *Taccuino di disegni*, Bergamo, Biblioteca Angelo Mai, Cassaf. 1 21, online: http://www.bdl.servizirl.it/vufind/Record/BDL-OGGETTO-2411.

Hoefnagel J., *Elementa*, Waszyngton, National Gallery of Art, 197.26.5-8.

Liber de arte venandi, Watykan, Biblioteca Vaticana, Pal. lat. 1071, online: https://digi.vatlib.it/mss/detail/Pal.lat.1071.

Ligozzi J., *Piante e animali*, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe delle Gallerie degli Uffizi, sygn. 1876 O – 2021 O, online: https://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php.

Ligozzi J., *Naturhistorische Malereien*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 83, online: http://data.onb.ac.at/rec/AC14451093.

Ligozzi J., *Vogelstudien*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 131, online: http://data.onb.ac.at/rec/AC14451044.

Naturstudien, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. min. 42, online: http://data.onb.ac.at/rec/AC14451685.

Physiologus bernensis, Berno, Burgerbibliothek, Cod. 318, https://doi.org/10.5076/e-codices-bbb-0318.

Przedstawienia ptaków z kolekcji Gessnera-Plattera, Bazylea, biblioteka uniwersytecka, Ms K I 1, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-12849.

Ravesteyn D. de Quade van, *Bestiarium*, Österreichische Nationalbibliothek, Cod. Min. 129–130.

Rysunki zoologiczne ze zbiorów Gessnera, Zurych, Zentralbibliothek Zürich, Ehem.Varia Tiere I, 10.

Tavole acquerellate Aldrovandiego, Biblioteca Universitaria di Bologna, Fondo Aldrovandi, online: http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb/UlisseAldrovandi_tavoleacquerellate4.asp?objtypeid=all&macrofamilyid=10&comptypeid=102&language=it.

Verhagen H., *Tierdarstellungen*, Berlin, Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, KdZ 26213–26237.

Źródła rękopiśmienne

Aldrovandi U., *Animalium peregrinorum depictorum catalogus apud Caes. Maest. Imp. quae dipingi curavit D. Franciscus Paduanus*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 137, t. 1, k. 31.

Aldrovandi U., *Aves pictae a M.ro Pelegrino*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 5, k. 101–108.

Aldrovandi U., *Avvertimenti sopra alcuni capitoli della pittura*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 6, t. 2, k. 107r–117r, online: https://amshistorica.unibo.it/204.

Aldrovandi U., *Avvertimenti… sopra le pitture mostrifiche et prodigiose*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 6, t. 2, k. 118r–137r, online: https://amshistorica.unibo.it/204.

Aldrovandi U., *Catalogo delli uccelli che si trovano appresso M. Fran.co il filio del pittore del Granduca*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms. Aldrovandi 136, t. 7, k. 23–24.

Aldrovandi U., *Catalogus animalium rariorum et insectorum depictorum a Domino Cornelio*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 18, k. 65–129.

Aldrovandi U., *Catalogus virorum illustrium ex variis diversique nationibus*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 24.

Aldrovandi U., *Catalogus virorum illustrium, quibus ornithologiam meam impertire cogor*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 27, k. 64–71.

Aldrovandi U., *Discorso naturale… Nel quale si tratta in generale del suo Museo, e delle fatiche da lui usate per raunare de varie parti del mondo…*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 91, k. 503r–559v.

Aldrovandi U., *Enarratione di tutti i generi principali delle cose naturali et artificiali che ponno cadere sotto la pittura*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 6, t. 2, k. 138r–148r, online: https://amshistorica.unibo.it/204.

Aldrovandi U., *Itinerarium (1571)*. Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 5.

Aldrovandi U., *Index avium atque aliorum animalium designatorum atque incisorum*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 11, k. 197.

Aldrovandi U., *Index rerum naturalium a Cornelio Svinto hactenus in tabulis delineatarum*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 118.

Aldrovandi U., *Index plantarum, animalium, etc. in tabellis ligneis depinctorum a Cornelio Swindt*, 1590, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 14, k. 47–140.

Aldrovandi U., *Memoriale de li uccelli et animali che ha disegnato M. Jacopo Ligozza*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 11, k. 157–158.

Aldrovandi U., *Pisces missi ad Magnum Ducem Hetruriae depincti a D. Jacobo Ligotio pictore eiusdem Ducis*, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, 136, t. 6, k. 218–227.

Korespondencja Aldrovandiego od:

- Francesco Calzolariego (16 XII 1571), Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 38, t. 2.3, k. 60.
- Fabia Colonny (30 IX 1595), Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 19, k. 83.
- Giovanniego Battisty della Porta ([1589]), Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 13, k. 293–294.
- Giovanniego Battisty della Porta (7 VI 1590), Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 17, k. 53.
- Giovanniego Battisty della Porta (24 VII 1590), Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 136, t. 14, k. 165–168.
- Ippolita Genifortiego della Serena (15 XII 1572), Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 38, t. 2.3, k. 238.

— Leona Tartagliniego z lat 1571–1576, Biblioteca Universitaria di Bologna, Ms Aldrovandi 38, t. 2.3, k. 246–248.

Korespondencja Aldrovandiego do:

— Joachima Camerariusa (19 IX 1587), Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Briefsammlung Trew, Aldrovandi 17, urn:nbn:de:bvb:29-bv043462862-3.
— Carola Clusiusa (8 II 1569), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, ALD_U001, Clusius correspondence…, poz. 185.
— Carola Clusiusa (20 III 1591), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, ALD_U008, Clusius correspondence…, poz. 190.
— Franciszka I (1 IV 1586), Archivio di stato di Firenze, Mediceo, 780, k. 711.
— Franciszka I (28 VII 1587), Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 788, k. 273r.
— Enrico Verlario (28 IV 1597), Biblioteca Universitaria di Bologna, MS Aldrovandi 136, t. 26, k. 53v.

Kontrakt Aldrovandiego z Francesco di Franchescim z 16 XII 1594, Archivio di Stato di Bologna, Fondo Archivistico Notarile, Colloc. 6/7, Rogiti di Achille Canonici, Anno 94–95, Prot. O, c. 179v–182r.

Korespondencja Clusiusa od:

— Anselma de Boodta (4 V 1602), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, BOO_A001, Clusius correspondence…, poz. 289.
— Anselma de Boodta (12 X 1602), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, BOO_A002, Clusius correspondence…, poz. 290.
— Joachima Camerariusa (16 II 1585), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, CAM_J005, Clusius correspondence…, poz. 353.
— Juana de Castañeda (29 IV 1601), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, CAS_J003, Clusius correspondence…, poz. 391.
— Ferrante Imperato (8 VIII 1597), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, IMP_F004, Clusius correspondence…, poz. 1028.
— Ferrante Imperato (7 I 1598), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, IMP_F005, Clusius correspondence…, poz. 1029.
— Guya Laurina (25 XI 1564), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, LAU_G001, Clusius correspondence…, poz. 1069.
— Jacques'a Plateau (4 XI 1602), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, PLA_J015, Clusius correspondence…, poz. 1383.
— Jacques'a Plateau (17 X 1603), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, PLA_J018, Clusius correspondence…, poz. 1386.

— Felixa Plattera (18 III 1602), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, PLA_F001, Clusius correspondence…, poz. 1390.
— Felixa Plattera (4 IV 1603), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, PLA_F002, Clusius correspondence…, poz. 1391.
— Felixa Plattera (3 IX 1604), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, PLA_F003, Clusius correspondence…, poz. 1392.
— Carela van Sint Omaarsa (14 XII 1567), Lejda, biblioteka uniwersytecka, VUL 101, OME_C001, Clusius correspondence…, poz. 1221.

Korespondencja Clusiusa do:

— Joachima Camerariusa (20 VIII 1577), Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Sammlung Trew 193, Clusius correspondence…, poz. 605.
— Joachima Camerariusa (25 XII 1585), Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Sammlung Trew 193, Clusius correspondence…, poz. 677.
— Joachima Camerariusa (20 II 1597), Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Sammlung Trew 193, Clusius correspondence…, poz. 637.
— Jana Moretusa (18 VI 1592), Antwerpia, Museum Plantin-Moretus, Clusius correspondence…, poz. 482.
— Jana Moretusa (6 XII 1592), Antwerpia, Museum Plantin-Moretus, Clusius correspondence…, poz. 485.
— Jana Moretusa (27 IV 1593), Antwerpia, Museum Plantin-Moretus, Clusius correspondence…, poz. 488.

Archivio dei Provveditori alla Sanità, Archivio di Stato di Venezia, Provveditori alla Sanità 731.

Debitori a Creditori della Galleria dal Marzo 1590, Archivio di Stato di Firenze, Guardaroba Medicea 184.

Hernández F., *De historia plantarum, animalium et mineralium Novae Hispaniae*, Madryt, Biblioteca Nacional de España, Mss 22436–22439.

Korespondencja Feliksa Plattera z Joachimem Camerariusem, Erlangen, biblioteka uniwersytecka, Sammlung Trew H62/TREWBR PLATER_FELIX[1–9].

Korespondencja Felixa Plattera z Casparem Wolfem, Bazylea, biblioteka uniwersytecka, Frey-Gryn Mscr I 11:Bl.131–136, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-7896–10.7891/e-manuscripta-7901.

Libro de Salariati del 1575 segnato D del Ser.mo G. D. Francesco, Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 321.

List Casabony do Franciszka I (1590), Archivio di Stato di Firenze, Mediceo 813, k. 1.

List Galileusza do Piera Diniego (21 V 1611), Florencja, Biblioteca Nazionale Centrale diźFirenze, Mss Galileo, P. III, t. 7/2, k. 18–22.
List Juana de Herrera do Mateo Vázqueza (wiosna 1582), Instituto Valencia de Don Juan, Envío 99.
List Ludwika III Gonzagi do Piera Candida Decembria (31 XII 1460), Archivio di Stato di Mantova, Copialett. del march., L 45.
Moffett T., *Insectorum sive minimorum animalium theatrum*. Londyn, British Library, Sloane Ms 4014.
Platter T., *Katalog von Felix Platters Sammlungen*, 1595, oprac. W. His, Bazylea, biblioteka uniwersytecka, J I 5, https://doi.org/10.7891/e-manuscripta-13866
Quitaciones de Corte. 21 II 1580. Madryt, Archivo General de Simancas, EMR,Qui 35.
Reichstaxbuch, 1589, Österreichisches Staatsarchiv, AT-OeStA/HHStA RK Taxbücher 690, k. 24.
Testament Leona Tartagliniego z 1576, Wenecja, Archivio degli Istituti di Ricovero e di Educazione, sygn. test. 545 (26 X 1576).

Publikacje źródłowe

Albert Wielki św., *Thierbuch*, Frankfurt 1545.
Aldrovandi U., *De animalibus insectis*, Bologna 1602.
Aldrovandi U., *De piscibus libri V et de cetis liber unus*, red. J. C. Uterverius, Bologna 1613.
Aldrovandi U., *De quadrupedibus digitatis viviparis… et… oviparis*, red. B. Ambrosini, Bologna 1637.
Aldrovandi U., *De quadrupedibus solidipedibus*, red. J. C. Uterverius, Bologna 1616.
Aldrovandi U., *De reliquis animalibus exsanguibus*, Bologna 1606.
Aldrovandi U., *Monstrorum Historia*, red. B. Ambrosini, Bologna 1642.
Aldrovandi U., *Ornithologia*, Bologna 1599–1603, t. 1–3.
Aldrovandi U., *Quadrupedum omnium bisulcorum historia*, red. J. C. Uterverius i T. Dempster, Bologna 1621.
Aldrovandi U., *Serpentum et draconum historiae*, red. B. Ambrosini, Bologna 1640.
Aristoteles, *De animalibus*, red. L. Podocataro, tłum. T. Gazīs, Venezia 1476.
Belon P., *De aquatilibus libri duo*, Paris 1553.
Belon P., *L'Histoire de la nature des oiseaux*, Paris 1555.
Belon P., *L'histoire naturelle des estranges poissons marins*, Paris 1551.

Belon P., *Les observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Arabie et autres esprits estranges*, Paris 1554.
Boner U., *Der Edelstein*, Bamberg 1461.
Breydenbach B. von, *Peregrinatio in terram sanctam*, Mainz 1486.
Ceruti B. i Chiocco A., *Musaeum Franc. Calceolari iun. veronensis*, Verona 1622.
Clusius C., *Curae posteriores*, Leiden, Amsterdam 1611.
Clusius C., *Exoticorum libri decem*, Leiden, Amsterdam 1605.
Conrad von Megenberg, *Buch der Natur*, Augsburg 1475.
Crescenzi P. de, *Ruralium commodorum libri duodecim*, Augsburg 1471.
Cuba J. de, *Gart der Gesundheit*, Mainz 1485.
Cyriacus Jacob, *Viellerley wunderbarlicher Thier des Erdtrichs, Mers und des Lufts allen anfahenden Malern und Goldschmieden nützlich Sampt andern Künstnern*, Frankfurt 1546.
Gessner C., *Historia animalium*, t. 1–5, Zürich 1551–1587.
Gessner C., *Fischbuoch*, Zürich 1563.
Gessner C., *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum*, Zürich 1553.
Gessner C., *Icones animalium quadrupedum viviparorum et oviparorum*, Zürich 1560, 2. wyd.
Gessner C., *Schlangenbuoch*, Zürich 1589.
Gessner C., *Thierbuoch*, Zürich 1563.
Gessner C., *Vogelbuoch*, Zürich 1557.
Hernández F., *De historia plantarum, animalium et mineralium Novae Hispanae*, Madryt 1580.
Hernández F. i Recchi L. A., *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus*, Roma 1651.
Herr M., *Gründtlicher Unterricht, warhaffte Beschreibung wunderbarlicher seltzamer Art, Natur, Kraft und eigenschafft aller vierfüßigen Tier*, Strasburg 1546.
Hoefnagel J. i J., *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii*, red. Jacob Hoefnagel, Frankfurt 1592.
Imperato F., *Dell'historia naturale di Ferrante Imperato Napolitano libri*, Napoli 1599.
L'Obel M. de, *Kruydtboeck oft beschrÿuinghe van allerleye ghewassen, kruyderen, hesteren, ende gheboomten*, Antwerpen 1581.
Mexicanarum Plantarum Imagines, Roma 1613.
Meydenbach J., *Hortus sanitatis*, Mainz 1491.
Meydenbach J., *Hortus Sanitatis*, Strasburg 1536.
Moffett T., Wotton E., Gessner C. i Penny T., *Insectorum sive minimorum animalium Theatrum*, London 1634.

Oliva G. B. i Calzolari F., *De reconditis, et praecipuis collectaneis ab Francisco Calceolario Veronensi in Musaeo adservatis*, Venezia 1584.

Paleotti G., *Discorso intorno alle imagini sacre et profane diviso in cinque libri*, Bologna 1582.

Salviani I., *Aquatilium animalium historiae*, Roma 1557.

Tartaglini L., *Erbolaio parte prima*, Firenze 1558.

Tartaglini L., *Opera nuova nella quale se contiene la natura dil sonno cioe come lhuomo debba dormire per mantenersi sano*, Venezia 1551.

Thevet A., *Les singularites de la France Antarctique, autrement nommée Amérique, de plusieurs terres et isles découvertes*, Paris 1558.

Opracowania

Acciarino D., *Antipoetica delle grottesche. Le Lettere sulla pittura di Ulisse Aldrovandi*, „Schede umanistiche", 2016, t. 30, s. 169–196.

Acheson K., *Gesner, Topsell, and the Purposes of Pictures in Early Modern Natural Histories*, [w:] *Printed Images in Early Modern Britain. Essays in Interpretation*, red. M. Hunter, Farnham 2010.

Aldrovandi U., *Memorie della vita di Ulisse Aldrovandi*, red. G. Fantuzzi, Bologna 1774.

Aldrovandi U., *Modo di esprimere per la pittura tutte le cose dell'universo mondo*, [w:] *Scritti d'arte del cinquecento*, red. P. Barocchi, Milano; Napoli 1971, t. 1, s. 923–930.

Aldrovandi U., *Ulisse Aldrovandi e la Toscana. Carteggio e testimonianze documentarie*, red. A. Tosi, Firenze 1989.

Alessandrini A. i Ceregato A., *Natura picta. Ulisse Aldrovandi*, Bologna 2007.

Almela J. A. de, *Descripción de la Octava Maravilla del Mundo*, [w:] *Documentos para historia del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial*, red. G. de Andrés, Madrid 1962, t. 6, s. 5–98.

Antetomaso E., *Il censimento degli esemplari del Tesoro messicano. Nuovi esiti di un'indagine bibliologica*, [w:] *Il „Tesoro Messicano". Libri e saperi tra Europa e Nuovo Mondo*, red. M. E. Cadeddu i M. Guardo, Firenze 2013, s. 95–113.

Ashworth W. B., *Emblematic Natural History of the Renaissance*, [w:] *Cultures of Natural History*, red. N. Jardine, J. A. Secord i E. C. Spary, Cambridge 1996, s. 17–37.

Ashworth W. B., *Natural History and the Emblematic World View*, [w:] *Reappraisals of the Scientific Revolution*, red. D. C. Lindberg, Cambridge 1990, s. 303–332.

Asúa M. de i French R., *A New World of Animals. Early Modern Europeans on the Creatures of Iberian America*, Aldershot 2005.

Bacchi M. C., *Libri di viaggi nella biblioteca di Ulisse Aldrovandi*, [w:] *Il Viaggio. Mito e scienza*, red. W. Tega, Bologna 2007, s. 169–181.

Baglione G., *Le Vite de' pittori, scultori ed architetti dal pontificato di Gregorio XIII. del 1572. in fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma 1642.

Baldriga I., *L'Occhio della lince. I primi Lincei tra arte, scienza e collezionismo, 1603–1630*, Roma 2002.

Baldriga I., *The Influence of Clusius in Italy. Federico Cesi and the Accademia dei Lincei*, [w:] *Carolus Clusius. Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist*, red. F. Egmond, P. Hoftijzer i R. Visser, Amsterdam 2007, s. 249–165.

Barnaud N., *Commentariolum aenigmaticum quoddam epitaphium Bononiae studiorum…*, Leiden 1597.

Barona J. L., *Clusius' Exchange of Botanical Information with Spanish Scholars*, [w:] *Carolus Clusius. Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist*, red. F. Egmond, P. Hoftijzer i R. Visser, Amsterdam 2007, s. 99–116.

Barrera-Osorio A., *Experiencing Nature. The Spanish American Empire and the Early Scientific Revolution*, Austin 2006.

Bassani E., *Raphael at the Tropics? A carved ivory oliphant in the Musée de l'Homme*, „Journal of the History of Collections", 1998, t. 10, nr 1, s. 1–8.

Battisti E., *L'Antirinascimento*, Milano 1962.

Bauer R., *Das Kunstkammerinventar Kaiser Rudolfs II., 1607–1611*, Wien 1976 (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, 72).

Baumann H. i Baumann B., *Die Mainzer Kräuterbuch-Inkunabeln: „Herbarius Moguntinus" (1484), „Gart der Gesundheit" (1485), „Hortus Sanitatis" (1491). Wissenschaftshistorische Untersuchung der drei Prototypen botanisch-medizinischer Literatur des Spätmittelalters*, Stuttgart 2010.

Beiträge zür Geschichte der Schatz- und Wunderkammer Rudolphs II zu Prag, „Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst", 1825, t. 16, s. 573–574.

Belozerskaya M., *The Medici Giraffe and Other Tales of Exotic Animals and Power*, New York 2006.

Benito-Vessels C., *Hernández in México. Exile and Censorship?*, [w:] *Searching for the Secrets of Nature. The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*, red. S. Varey, R. Chabrán i D. B. Weiner, Stanford 2000, s. 41–50.

Bentz K. M., *Ulisse Aldrovandi, Antiquities, and the Roman Inquisition*, „Sixteenth Century Journal", 2012, t. 43, nr 4, s. 963–988.

Biadego G., *Un ignoto pittore veronese (Giovanni De'Neri)*, „Atti della Accademia Scientifica Veneto-Trentino-Istriana", 1904, N. S., t. 1, nr 2, s. 62–63.

Biondi A., *Ulisse Aldrovandi e l'eresia a Bologna*, „Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico di Trento", 1991, t. 17, s. 77–99.

Bleichmar D., *The Imperial Visual Archive. Images, Evidence, and Knowledge in the Early Modern Hispanic World*, „Colonial Latin American Review", 2015, t. 24, nr 2, s. 236–266.

De Boodt-Maselis M.-C., *Anselmus Boëtius De Boodt*, [w:] *Nationaal Biografisch Woordenboek*, 1981, t. 9.

De Boodt-Maselis M.-C., *Anselmus Boetius De Boodt (1550–1632). Brugs humanist aan het Hof van Oostenrijk*, „Vlaanderen", 2013, t. 51, s. 21–22.

De Boodt-Maselis M.-C., *Anselmus Boetius De Boodt (Brugge 1550–1632). Een Vlaams humanist met Europese faam*, Handzame 1981.

De Boodt-Maselis M.-C., Balis A. i Marijnissen R. H., *De albums van Anselmus De Boodt (1550–1632). Geschilderde natuurobservatie aan het Hof van Rudolf II te Praag*, Lannoo, Tielt 1989.

De Boodt-Maselis M.-C., *The Albums of Anselmus De Boodt (1550–1632). Natural History Painting at the Court of Rudolph II in Prague*, Bibermühle 1999.

De Boodt A., *Testament olographe d'Anselme de Boodt, conseiller-pensionnaire de Bruges*, „Annales de la Société d'Émulation pour l'Étude de l'Histoire et des Antiquites de la Flandre", 1861, t. 11, s. 370–383.

Bosman-Jelgersma H. A., *Dirck Cluyt, de eerste leidse hortulanus*, „Leids Jaarboekje", 1991, t. 83, s. 74–88.

Brugnoli A., Latella L. i Salmaso R., *Francesco Calzolari nel contesto del naturalismo europeo del '500*, „Memorie del Museo Civico di Storia Naturale di Verona. Monografie Naturalistiche", 2009, t. 4, s. 49–52.

Catalogus librorum bibliothecae clarissimi viri Caroli Clusii Aulae Caesareae quondam familiaris. Quorum auctio habebitur in aedibus Pauli Stochij XXI die Maij M.DC.IX., Leiden 1609.

Conigliello L. i Faietti M., *Jacopo Ligozzi. Pittore universalissimo*, Firenze 2014.

Cermenati M., *Francesco Calzolari e le sue lettere all'Aldrovandi*, „Annali di Botanica", 1909, t. 7, s. 83–138.

Cermenati M., *Ulisse Aldrovandi e l'America*, „Annali di Botanica", 1906, t. 4, nr 313–366.

Clarke T. H., *The Iconography of the Rhinoceros from Dürer to Stubbs*, „The Connoisseur", 1974, t. 184–185, s. 1–13, 113–122.

Clusius Correspondence. A Digital Edition-in-progress, red. E. van Gelder, 2015, https://clusiuscorrespondence.huygens.knaw.nl/.

Coenen A., *The Whale Book. Whales and Other Marine Animals as Described by Adriaen Coenen in 1585*, red. F. Egmond i P. Mason, London 2003.

Del Colombo E. S. i Pardo Tomás J., *Materiali aldrovandiani in Spagna. L'Enigmatico caso del Códice Pomar*, [w:] *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di storia naturale nella prima età moderna*, red. G. Olmi i F. Simoni, Bologna 2018, s. 37–48.

Conigliello L., *Alcune note su Jacopo Ligozzi e suoi dipinti del 1594*, „Paragone", 1990, t. 51, nr 485, s. 21–42.

Conigliello L., *Pesci, crostacei e un'iguana per l'imperatore Rodolfo II*, „Paragone", 1991, t. 52, nr 493–495, s. 22–29.

Costa E., *Ulisse Aldrovandi e lo studio bolognese della seconda metá del secolo 16.*, Bologna 1907.

da Costa P. F., *Secrecy, Ostentation, and the Illustration of Exotic Animals in Sixteenth-Century Portugal*, „Annals of Science", 2009, t. 66, nr 1, s. 59–82.

Cuttler C. D., *Exotics in Post-Medieval European Art. Giraffes and Centaurs*, „Artibus et Historiae", 1991, t. 12, nr 23, s. 161.

Czapla J., *A Virtual Menagerie Fit for a Ruler Johan Maurits van Nassau-Siegen's Brazilian Images and Their Role in Dutch Colonial Propaganda*, [w:] *Art and Nature*, red. M. V. Matijašić, T. Germ, I. Prijatelj-Pavičić i J. Erdeljan, Rijeka 2022, s. 7–28.

Czapla J., *Ikonografia owadów w „Ogrodach zdrowia". Studium przedstawień owadów na przełomie XV i XVI w.*, [w:] *Owady w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski i M. Długołęcka-Pietrzak, Siedlce 2021, s. 11–35.

Czapla J., *Jednorożec indyjski. Nowożytny mit naukowy i jego graficzna ilustracja Jana van der Straet*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie", 2012, t. 57, s. 399–412.

Czapla J., *Kuriozum czy mistyfikacja? Bałtycka ryba-biskup w kręgu zainteresowań nowożytnych zoologów*, [w:] *Przerażające czy osobliwe? Hybrydy, chimery i monstra w kulturach świata*, red. M. Błaszkowska, Kraków 2013, s. 93–100.

Czapla J., *Obraz kontra opis. Źródła XVI-w. mitu o beznogich rajskich ptakach*, [w:] *Ptaki w literaturze, kulturze, języku i mediach*, red. E. Borkowska, A. Borkowski, M. Długołęcka-Pietrzak i B. Stelingowska, Siedlce 2020, s. 13–40.

Czapla J., *Siedemnastowieczny „Ogród zdrowia". „Parnassus Medicinalis Illustratus" w tradycji kompendiów farmaceutycznych*, „Rocznik Biblioteki Naukowej PAU i PAN w Krakowie", 2016, t. 61, s. 37–46.

dall'Olio G., *Eretici e inquisitori nella Bologna del Cinquecento*, Bologna 1999.

Delisle C., *Accessing Nature, Circulating Knowledge. Conrad Gesner's Correspondence Networks and his Medical and Naturalist Practices*, „History of Universities", 2008, t. 23, nr 2, s. 35–58.

Dommann M., *Vom Bild zum Wissen. Eine Bestandsaufnahme wissenschaftshistorischer Bildforschung*, „Gesnerus", 2020, t. 61, nr 1–2, s. 77–89.

Dreyer P., *Zeichnungen von Hans Verhagen dem Stummen von Antwerpen. Ein Beitrag zu den Vorlagen der Tierminiaturen Hans Bols und Georg Hoefnagels*, [w:] *Albrecht Dürer und die Tier- und Pflanzenstudien der Renaissance. Symposium die Beiträge der von der Graphischen Sammlung Albertina vom 7. bis 10. Juni 1985 veranstalteten Tagung*, red. F. Koreny, Wien 1989, (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien. 82/83), s. 115–144.

Duroselle-Melish C. i Lines D. A., *The Library of Ulisse Aldrovandi (†1605). Acquiring and Organizing Books in Sixteenth-Century Bologna*, „Library", 2015, t. 16, nr 2, s. 133–161.

Egmond F., *A collection within a collection. Rediscovered animal drawings from the collections of Conrad Gessner and Felix Platter*, „Journal of the History of Collections", 2012, t. 25, nr 2, s. 1–22.

Egmond F., *Aldrovandi, Truthfully Drawing Naturalia, and Local Context*, „Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia", 2021, t. 32, nr 18 N. S., s. 81–96.

Egmond F., *Animal Drawings for Gessner's Historia Animalium Rediscovered in Amsterdam*, [w:] *Facetten eines Universums. Conrad Gessner 1516–2016*, red. U. B. Leu i M. Ruoss, Zürich 2016, s. 155–162.

Egmond F., *Apothecaries as Experts and Brokers in the 16th-c. Network of the Naturalist Carolus Clusius*, „History of Universities", 2008, t. 23, nr 2, s. 59–91.

Egmond F., *Clusius, Cluyt, Saint Omer. The origins of the sixteenth-century botanical and zoological watercolours in Libri Picturati A. 16–30*, „Nuncius", 2005, t. 20, nr 1, s. 11–68.

Egmond F., *Clusius and Friends. Cultures of Exchange in the Circles of European Naturalists*, [w:] *Carolus Clusius. Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist*, red. F. Egmond, P. Hoftijzer i R. Visser, Amsterdam 2007, s. 9–48.

Egmond F., *Conrad Gessners „Thierbuch". Die Originalzeichnungen*, Darmstadt 2018.

Egmond F., *Precious Nature. Rare Naturalia as Collectors' Items and Gifts in Early Modern Europe*, [w:] *Luxury in the Low Countries. Miscellaneous Reflections on Netherlandish Material Culture 1500 to the Present*, red. M. Jacobs, R. C. Rittersma, P. Schollers i A. Van de Cotte, Brussels 2010, s. 47–65.

Egmond F., *The Making of the Libri Picturati*, [w:] *Drawn After Nature. The Complete Botanical Watercolours of the 16th-century Libri Picturati*, red. J. de Koning, G. Van Uffelen, A. Zemanek i B. Zemanek, Zeist 2008, s. 12–21.

Egmond F., *The World of Carolus Clusius. Natural History in the Making, 1550–1610*, London 2010.

Egmond F., Hoftijzer P. i Visser R., *Carolus Clusius. Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist*, Amsterdam 2007.

Egmond F. i Kusukawa S., *Circulation of images and graphic practices in Renaissance natural history. The Example of Conrad Gessner*, „Gesnerus", 2016, t. 73, nr 1, s. 29–72.

Egmond F. i Mason P., *Armadillos in Unlikely Places. Some Unpublished Sixteenth-Century Sources for New World „Rezeptionsgeschichte" in Northern Europe*, „Ibero-amerikanisches Archiv", 1994, t. 20, nr 1/2, s. 3–52.

Faber Kolb A., *Jan Brueghel the Elder. The Entry of the animals into Noah's ark*, Los Angeles 2005.

Faust I., *Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800*, Stuttgart 1998–2011.

Ferino-Pagden S., *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, Milano 2011.

Ferino-Pagden S., *Arcimboldo (1526–1593)*, Milano 2007.

Findlen P., *Inventing Nature. Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities*, [w:] *Merchants and Marvels. Commerce, Science and Art in Early Modern Europe*, red. P. Findlen i P. H. Smith, New York 2002, s. 297–323.

Findlen P., *Possessing Nature. Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Nodern Italy*, Berkeley, Los Angeles, London 1994.

Findlen P., *The market and the world. Science, culture and collecting in the Venetian Republic*, [w:] *Il collezionismo a Venezia e nel Veneto ai tempi della Serenissima*, red. B. Aikema, Venezia 2005, s. 55–68.

Fischel A., *Collections, Images and form in Sixteenth-Century Natural History. The Case of Conrad Gessner*, „Intellectual History Review", 2010, t. 20, nr 1, s. 147–164.

Focjusz, *Biblioteka*, red. O. Jurewicz, Warszawa 1986, t. 1, s. 1–150.

Forti A., *Del drago che si trovava nella raccolta Moscardo e di un probabile artifice di tali mistificazioni. Leone Tartaglini da Foiano*, „Madonna Verona", 1914, t. 8, nr 29, s. 26–51.

Fossi Todorow M., *I disegni di Pisanello e della sua cerchia*, Firenze 1966.

Fraser H. M., *Moufet's Theatrum Insectorum*, „Gesnerus", 1946, t. 3, nr 3, s. 131.

Frati L., *I Pittori che coadiuvarono Ulisse Aldrovandi*, „Erudizione e Belle Arti", 1905, t. 2, nr 11/12, s. 174–176.

Frati L., *Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca universitaria di Bologna*, Firenze 1909.

Frati L., Alessandro G. i Sorbelli A., *Catalogo dei manoscritti di Ulisse Aldrovandi*, Bologna 1907, http://aldrovandi.dfc.unibo.it/pinakesweb/UlisseAldrovandi_catalogo-manoscritti.asp.

Freedberg D., *The Eye of the Lynx. Galileo, His Friends, and the Beginnings of Modern Natural History*, Chicago and London 2002.

Fretz D., *Konrad Gessner als Gärtner*, Zürich 1948.

Frühmorgen-Voss H. i Otta N. H., *Katalog der deutschsprachigen illustrierten Handschriften des Mittelalters*, München 1998, t. 3.1, http://www.manuscripta-mediaevalia.de/dokumente/html/hsko620a.

Fryderyk II, *The Art of Falconry. Being the „De Arte Venandi cum avibus" of Frederick II of Hohenstaufen*, red. C. A. Wood i M. Fyfe, tłum. C. A. Wood i M. Fyfe, Stanford 1943.

Gabrieli G., *Contributi alla storia della Accademia dei Lincei*, Roma 1989.

Gabrieli G., *Il carteggio Linceo*, Roma 1996.

Galileo Galilei, *Le Opere*, red. A. Favaro, Firenze 1901, t. 11.

Gentilcore D., *„For the Protection of Those Who Have Both Shop and Home in this City". Relations Between Italian Charlatans and Apothecaries*, „Pharmacy in History", 2003, t. 45, nr 3, s. 108–121.

Gentilcore D., *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, Oxford, New York 2006.

George W., *Sources and Background to Discoveries of New Animals in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, „History of Science", 1980, t. 18, s. 79–104.

Gerbi A., *Nature in the New World. From Christopher Columbus to Gonzalo Fernandez de Oviedo*, Pittsburgh 2010.

Gesamtkatalog der Wiegendrucke, Berlin 2009–, http://gesamtkatalogderwiegendrucke.de.

Giese U., *Wiener Menagerien: Ebersdorf, Neugebäude, Belvedere, Schönbrunn.*, Wien 1962.

de Grassi G., *Giovannino de Grassi. Taccuino di disegni codice della Biblioteca Civica di Bergamo*, Bergamo 1961.

Gouron M., *Matricule de l'Université de médecine de Montpellier (1503–1599)*, Genève 1957.

Groom A., *Early Modern Natural Science as an Agent for Change in Naturalist Painting. Jacopo Ligozzi's Zoological Illustrations as a Case Study*, [w:] *Knowing Nature in Early Modern Europe*, red. D. Beck, Brookfield 2015, s. 139–164.

Groom A., *Exotic Animals in the Art and Culture of the Medici Court in Florence*, Leiden 2019.

Groote J. de, *'t Zwin*, 2010, http://tzwin.be/.

Groote J. de, *De botanische en zoologische aquarellencollectie van jonker Karel van Sint Omaars. 1*, „Rond de poldertorens", 2012, t. 2, s. 35–82.

Groote J. de, *De botanische en zoologische aquarellencollectie van jonker Karel van Sint Omaars. 2*, „Rond de poldertorens", 2012, t. 3, s. 87–115.

Guardo M., *Nell'officina del Tesoro messicano. Il ruolo misconosciuto di Marco Antonio Petilio nel sodalizio linceo*, [w:] *Il „Tesoro Messicano". Libri e saperi tra Europa e Nuovo Mondo*, red. M. E. Cadeddu i M. Guardo, Firenze 2013, s. 67–92.

Guerrini A., *The „Virtual Menagerie". The Histoire des animaux Project*, „Configurations", 2006, t. 14, nr 1–2, s. 29–41.

Guerrini L., *The 'Accademia dei Lincei' and the New World*, 2008.

Halleux R., *L'oeuvre minéralogique d'Anselme Boèce de Boodt (1550–1632)*, „Histoire et nature", 1979, t. 14, s. 63–78.

Haskell F. i McBurney H., *The Paper Museum of Cassiano dal Pozzo*, „Visual Resources. An International Journal of Documentation", 1998, t. 14, s. 1–17.

Haupt H., Vignau-Wilberg T., Irblich E. i Staudinger M., *Le bestiaire de Rodolphe II. Cod. Min. 129 et 130 de la Bibliotheque nationale d'Autriche*, Paris 1990.

Hayer G., *Konrad von Megenberg: „Das Buch der Natur". Untersuchungen zu seiner Text- und Überlieferungsgeschichte*, Tübingen 1998.

Heikamp D., *Mexico and the Medici*, Firenze 1972.

Hendrix L., *Joris Hoefnagel and the Four Elements. A Study in Sixteenth-century Nature Painting*, Princeton University 1984.

Hendrix L., *Natural History Illustration at the Court of Rudolf II*, [w:] *Rudolf II and Prague. The Court and the City*, red. E. Fučíková, Praha, London and New York 1997, s. 157–171.

Hendrix L. i Vignau-Wilberg T., *Nature Illuminated. Flora and Fauna from the Court of the Emperor Rudolf II*, Los Angeles 1997.

Hentschel K., *Visual Cultures in Science and Technology. A Comparative History*, Oxford 2014.

Hentschel K. et al., *Database of Scientific Illustrators*, 2011, https://dsi.hi.uni-stuttgart.de/.

Hernández F., *The Mexican Treasury. The writings of Dr. Francisco Hernández*, red. S. Varey, tłum. R. Chabrán, C. L. Chamberlin i S. Varey, Stanford 2000.

Herr M., *Das neue Tier- und Arzneibuch des Doktor Michael Herr A. D. 1546.*, red. G. E. Sollbach, Würzburg 1994.

Hochmann M., *Le collezioni veneziane nel Rinascimento. Storia e storiografia*, [w:] *Il collezionismo d'arte a Venezia. Dalle origini al Cinquecento*, red. M. Hochmann, R. Lauber i S. Mason, Venezia 2008, s. 3–39.

Hochmann M., *Plinio Scarpelli, pittore di Daniele Barbaro e dei Grimani di Santa Maria Formosa*, „Arte Veneta", 2010, t. 67, s. 43–53.

Hoefnagel J. i J., *Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii, 1592. Natur, Dichtung und Wissenschaft in der Kunst um 1600*, red. T. Vignau-Wilberg, München 1994.

Holthuis L. B., *Animals Depicted in the Libri Picturati A18–30*, [w:] *Drawn After Nature. The Complete Botanical Watercolours of the 16th-century Libri Picturati*, red. J. de Koning, G. Van Uffelen, A. Zemanek i B. Zemanek, Zeist 2008, s. 144–150.

Holthuis L. B., *Original watercolours donated by Cornelius Sittardus to Conrad Gesner, and published by Gesner in his works on aquatic animals*, „Zoologische Mededelingen", 1996, t. 70, nr 11, s. 169–196.

Hunger F. W.T., *Charles de l'Escluse (Carolus Clusius) Nederlandsch kruidkundige, 1526–1609*, 's-Gravenhage 1927.

Jiménez Muñoz J. M., *Médicos y cirujanos en „Quitaciones de Corte" (1435–1715)*, Valladolid 1977.

Jonker M., *The Accademia dei Lincei's network and practices in the publication of the „Tesoro messicano"*, „Incontri. Rivista europea di studi italiani", 2019, t. 34, nr 1, s. 19–35.

Jordan Gschwend A., *The Story of Süleyman. Celebrity Elephants and Other Exotica in Renaissance Portugal*, Zürich 2010.

Kádár Z., *Survivals of Greek Zoological Illuminations in the Byzantine Manuscripts*, Budapest 1978.

Kagan R. L., *Arcana Imperii. Mapas, sabiduría y poder en la corte de Felipe IV*, [w:] *El Atlas del Rey Planeta. La 'Descripción de España y de las costas y puertos de sus reinos' de Pedro Texeira (1634)*, red. F. Marías i F. Pereda, Madrid 2002, s. 49–70.

Kaufmann T. D., *Arcimboldo. Visual Jokes, Natural History, and Still-LifePainting*, Chicago and London 2009.

Kaufmann T. D., *Arcimboldo's Composite Heads. Origins and Invention*, [w:] *Arcimboldo (1526–1593)*, red. S. Ferino-Pagden, Milano 2007, s. 97–102.

Keating J., *Hidden in plain sight. On copiousness in the Kunstkammer of Emperor Rudolf II*, „Journal of the History of Collections", 2021, t. 33, nr 3, s. 447–458.

Killermann S., *Das Tierbuch des Petrus Candidus, geschrieben 1460, gemalt im 16. Jahrhundert*, „Zeitschrift für Geschichte der Zoologie", 1914, t. 6, s. 113–222.

Kistemaker R. E., Kopaneva N. P., Meijers D. J. i Vilinbakhov G. V., *The Paper Museum of the Academy of Sciences in St Petersburg, c. 1725–1760. Introduction and Interpretation*, Amsterdam 2005.

Koning J. de, Uffelen G. van, Zemanek A. i Zemanek B., *Drawn After Nature. The Complete Botanical Watercolours of the 16th-century Libri Picturati*, Zeist 2008.

Konrad von Megenberg, Buch der Natur, [w:] *Handschriftencensus*, https://handschriftencensus.de/werke/503.

Kopaneva N. P., *The Paper Museum. Its Aims and Uses*, [w:] *The Paper Museum of the Academy of Sciences in St Petersburg, c. 1725–1760. Introduction and Interpretation*,

red. R. E. Kistemaker, N. P. Kopaneva, D. J. Meijers i G. V. Vilinbakhov, Amsterdam 2005, s. 77–104.

Krämer F., *The Persistent Image of an Unusual Centaur. A Biography of Aldrovandi's Two--Legged Centaur Woodcut*, „Nuncius", 2009, t. 24, nr 2, s. 313–340.

Kusukawa S., *The sources of Gessner's pictures for the Historia animalium*, „Annals of Science", 2010, t. 67, nr 3, s. 303–328.

Landolt E., *Materialen zu Felix Platter als Sammler und Kunstfreund*, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde", 1972, t. 72, s. 245–306.

Larsson A., *Thomas Penny and Conrad Gessner. A Revision of some long-established chronological particulars*, „Archives of Natural History", 2018, t. 45, nr 1, s. 165–169.

Leemann-van Elck P., *Der Buchschmuck in Conrad Gessners naturgeschichtlichen Werken*, „Der Schweizer Sammler und Familienforscher", 1934, t. 8, s. 180–185, 212–218, 246–253, 290–298.

Leroi A. M., *The Lagoon. How Aristotle Invented Science*, London 2014.

Leu U. B., *Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance*, Zürich 2016.

Leu U. B., *Conrad Gessners Netzwerk*, [w:] *Facetten eines Universums. Conrad Gessner 1516–2016*, red. U. B. Leu i M. Ruoss, Zürich 2016, s. 61–74.

Leu U. B., *Die Tierbücher – Arche Noah der Renaissance*, [w:] *Conrad Gessner (1516–1565). Universalgelehrter und Naturforscher der Renaissance*, Zürich 2016, s. 175–425.

Leu U. B., *The Rediscovered Third Volume of Conrad Gessner's „Historia plantarum"*, [w:] *For the Sake of Learning. Essays in Honor of Anthony Grafton*, red. A. Blair i A.-S. Goening, Leiden, Boston 2016, s. 415–422.

Leu U. B., Keller R. i Weidmann S., *Conrad Gessner's Private Library*, Leiden, Boston 2008.

Lewis G., *Clusius in Montpellier, 1551–1554. A Humanist Education Completed?*, [w:] *Carolus Clusius. Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist*, red. F. Egmond, P. Hoftijzer i R. Visser, Amsterdam 2007, s. 65–97.

Leydi S., *Giuseppe Arcimboldo in Milan. Documents and Hypotheses*, [w:] *Arcimboldo (1526–1593)*, red. S. Ferino-Pagden, Milano 2007, s. 37–72.

Lhermite J., *Le Passetemps de Jehan Lhermite, publié d'après le manuscrit original*, red. C. Ruelens, Antwerpen 1890, t. 1.

Lines D. A., *La biblioteca di Ulisse Aldrovandi in Palazzo Pubblico. Un inventario seicentesco*, [w:] *Biblioteche filosofiche private. Strumenti e prospettive di ricerca*, red. R. Ragghianti i A. Savorelli, Pisa 2014, s. 133–152.

Loisel G., *Histoire des menageries de l'antiquite a nos jours*, Paris 1912, t. 1–2.

López Piñero J., *El Códice Pomar (ca. 1590). El interés de Felipe II por la Historia natural y la expedición Hernández a América*, Valencia 1991, (Cuadernos Valencianos de Historia de la Medicina y de la Ciencia, 38).

López Piñero J., *The Pomar Codex (ca. 1590). Plants and Animals of the Old World and from the Hernández Expedition to America*, „Nuncius", 1992, t. 7, nr 1, s. 35–52.

López Piñero J. i Pardo Tomás J., *Nuevos materiales y noticias sobre la Historia de las plantas de Nueva España de Francisco Hernández*, Valencia 1994, (Cuadernos valencianos de historia de la medicina y de la ciencia, 44).

López Piñero J. i Pardo Tomás J., *The Contribution of Hernández to European Botany and Materia Medica*, [w:] *Searching for the Secrets of Nature. The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*, red. S. Varey, R. Chabrán i D. B. Weiner, Stanford 2000, s. 122–137.

Lorenz A., *Die Maler tom Ring. Eine Ausstellung des Westfälischen Landesmuseums für Kunst und Kulturgeschichte Münster*, Münster 1996, t. 1.

Luckhardt J., *Das „Küchenstück" von Ludger tom Ring d.J. (1562). Kunst in Antwerpen zwischen Münster und Braunschweig*, Braunschweig 2014.

Luzio A. i Renier R., *I Filelfo e l'umanismo alla corte dei Gonzaga*, „Giornale Storico della Letteratura Italiana", 1890, t. 16, s. 119–217.

Maio N. i Stendardo E., *Pioneering herpetological researches of Ferrante Imperato*, „Italian Journal of Zoology", 2004, t. 71, s. 209–212.

Malacarne G., *Le Cacce del principe. L'Ars venandi nella terra dei Gonzaga*, Modena 1998.

Mander C. van, *Het schilder-boeck*, Harlem 1604.

Marabini S., Donati L. i Vai G. B., *Ulisse Aldrovandi's printing contract 1594*, [w:] *Four Centuries of the Word „Geology"*, red. G. B. Vai i W. Cavazza, Bologna 2003, s. 113–125.

Mason P., *Americana in the Exoticorum libri decem of Charles de l'Écluse*, [w:] *Carolus Clusius. Towards a Cultural History of a Renaissance Naturalist*, red. F. Egmond, P. Hoftijzer i R. Visser, Amsterdam 2007, s. 195–219.

Mason P., *Before Disenchantment. Images of Exotic Animals and Plants in the Early Modern World*, London 2009.

Masseti M. i Veracini C., *The first record of Marcgrave's capuchin in Europe. South American monkeys in Italy during the early sixteenth century*, „Archives of Natural History", 2010, t. 37, nr 1, s. 91–101.

Mattirolo O., *Le lettere di Ulisse Aldrovandi a Francesco I e Ferdinando I Granduchi di Toscana e a Francesco Maria II Duca di Urbino, tratte dall'Archivio di Stato di Firenze*, „Memorie della Reale Accademia Delle Scienze di Torino. Serie 2", 1904, t. 54, s. 355–402.

McDevitt J., *Rare treasure from the Accademia dei Lincei rediscovered*, „Bulletin of the Hunt Institute for Botanical Documentation", 2015, t. 27, nr 1, s. 8–11.

Meijers D. J., *The Paper Museum as a Genre. The Corpus of Drawings in St Petersburg within a European Perspective*, [w:] *The Paper Museum of the Academy of Sciences in St Petersburg, c. 1725–1760. Introduction and Interpretation*, red. R. E. Kistemaker, N. P. Kopaneva, D. J. Meijers i G. V. Vilinbakhov, Amsterdam 2005, s. 19–54.

Menardi H., *Kunst- und Wunderkammer Apotheke. Katalog zur Ausstellung im Tiroler Volkskunstmuseum*, Innsbruck 2001.

Merian P., *Nachrichten über Felix Platters Naturaliensammlung*, „Bericht über die Verhandlungen der Naturforschenden Gesellschaft in Basel", 1840, t. 4, s. 93–103.

Milt B., *Some explanatory Notes to Mr. H. M. Fraser's Article about Moufet's Theatrum Insectorum*, „Gesnerus", 1946, t. 3, s. 132–134.

Morigia P., *Historia dell'antichità di Milano, divisa in quattro libri*, Venezia 1592.

Munk Olsen B., *L'Étude des auteurs classiques latins aux XIe et XIIe siècle*, Paris 1982.

Naïs H., *Le rustican. Notes sur la traduction française du traité d'agriculture de Pierre de Crescens*, „Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance", 1957, t. 19, nr 1, s. 103–132.

Nauert C. G., *Humanists, Scientists and Pliny. Changing Approaches to the Classical Author*, „American Historical Review", 1979, t. 84, s. 72–89.

Olmi G., *L'Inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992.

Olmi G., *„Molti amici in varij luoghi". Studio della natura e rapporti epistolari nel secolo XVI*, „Nuncius", 1991, t. 6, nr 1, s. 3–31.

Olmi G., *Osservazione della natura e raffigurazione in Ulisse Aldrovandi*, „Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico di Trento", 1977, t. 3, s. 105–181.

Olmi G., *Per la storia dei rapporti scientifici fra Italia e Germania. Lettere di Francesco Calzolari a Joachim Camerarius II*, [w:] *Dai cantieri della storia. Liber amicorum per Paolo Prodi*, red. G. Olmi i G. P. Brizzi, Bologna 2007, s. 343–361.

Olmi G., *Ulisse Aldrovandi and the Bolognese painters in the second half of the 16th century*, [w:] *Emilian Painting of the 16th and 17th Centuries. A Symposium*, red. H. A. Millon, Washington 1987, s. 63–73.

Olmi G. i Prodi P., *Art, Science, and Nature in Bologna Circa 1600*, [w:] *The Age of Correggio and the Carracci. Emilian Painting of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Cambridge 1986, s. 213–235.

Oszajca P. i Bela Z., *Ulisses Aldrovandi w kronice Fantuzziego*, „Opuscula Musealia", 2013, t. 21, s. 169–179.

Paleotti G., *Discourse on Sacred and Profane Images*, red. P. Prodi, tłum. W. McCuaig, Los Angeles 2012.

Pérez de Tudela A. i Jordan Gschwend A., *Renaissance Menageries. Exotic Animals and Pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe*, [w:] *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, red. K. A. E. Enenkel i M. S. Smith, Leiden 2007, (Intersections, 7), s. 427–455.

Platter F. i Platter T., *Félix et Thomas Platter à Montpellier (1552–1559 — 1595–1599)*, Montpellier 1892.

C. Plinius Secundus, *Historia naturalna*, red. I. Mikołajczyk, Toruń 2019, t. 2.

C. Plinius Secundus, *K. Pliniusza Starszego Historyi naturalnej ksiąg XXXVIII*, tłum. J. Łukaszewicz, = *C. Plinii Secundi Historiae naturalis libri XXXVII*, Poznań 1845, t. 10.

Prodi P., *Arte e pietà nella Chiesa tridentina*, Bologna 2014.

Prodi P., *Il Cardinale Gabriele Paleotti (1522–1597)*, Roma 2022.

Pyle C. M., *Das Tierbuch des Petrus Candidus. Codex Urbinas latinus 276*, Zürich 1984.

Pyle C. M., *Some late sixteenth-century depictions of the aurochs (Bos primigenius Bojanus, extinct 1627). New evidence from Vatican Ms Urb. lat. 276*, „Archives of Natural History", 1994, t. 21, nr 3, s. 275–288.

Pyle C. M., *The Art and Science of Renaissance Natural History. Thomas of Cantimpré, Pier Candido Decembrio, Conrad Gessner, and Theodoro Ghisi in Vatican Library MS Urb lat. 276*, „Viator. Medieval and Renaissance Studies", 1996, t. 27, s. 265–321.

Ramón-Laca L., *Charles de l'Écluse and Libri picturati A. 16–30*, „Archives of Natural History", 2001, t. 28, nr 2, s. 195–243.

Reeds K. M., *Botany in Medieval and Renaissance Universities*, New York, London 1991.

Reeds K. M. i Kinukawa T., *Medieval Natural History*, [w:] *Medieval Science*, red. D. C. Lindberg, Oxford 2013, s. 569–589.

Reichholf J. H., *Einhorn, Phönix, Drache. Woher unsere Fabeltiere kommen*, Frankfurt 2015.

Renzi S. de, *„Fidelissima delineatio". Descrizioni alla prova nelle note di Johan Faber al „Tesoro Messicano*, [w:] *Mappe e letture. Studi in onore di Ezio Raimondi*, red. A. Battistini, Bologna 1994, s. 103–120.

Renzi S. de, *Writing and Talking of Exotic Animals*, [w:] *Books and the Sciences in History*, red. M. Frasca-Spada i N. Jardine, Cambridge 2000, s. 151–170.

Rex H., *Die lateinische Agrarliteratur von den Anfängen bis zur frühen Neuzeit*, Universität Wupperthal 2002.

Rikken M. E., *A Spanish Album of Drawings of Animals in a South-Netherlandish Context. A Reattribution to Lambert Lombard*, „The Rijksmuseum Bulletin", 2014, t. 62, nr 2, s. 106–123.

Rombouts P. F. i Lerius T. van, *De liggeren en andere historische archieven der Antwerpsche sint Lucasgilde*, Antwerpen 1864, t. 1.

Rondelet G., *Libri de Piscibus Marinis*, Lyon 1554, t. 1.

Rosa S. de, *Cornelius Schwindt da Francoforte (1566–1632) „Pictor et Designator" a servizio di Ulisse Aldrovandi*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1985, t. 29, nr 2/3, s. 401–409.

Rosa S. de, *La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi in una lettera inedita di Cristoforo Coriolano de Norimberga*, „Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 1981, t. 25, nr 3, s. 391–398.

Ross E., *Picturing Experience in the Early Printed Book. Breydenbach's Peregrinatio from Venice to Jerusalem*, University Park 2015.

Rossetti L. i Bonfiglio Dosio G., *Matricula nationis germanicae artistarum in gymnasio patavino (1553–1721)*, Padova 1996, (Fonti per la storia dell'Università di Padova, Natio Germanica III, t. 10).

Sabbe M., *Uit de briefwisseling van Clusius met Chr. Plantin en J. Moretus*, [w:] *Uit het Plantijnsche Huis*, Antwerpen 1924, s. 57–67.

Sallent Del Colombo E., *Natural History Illustration between Bologna and Valencia. The Aldrovandi–Pomar Case*, „Early Science and Medicine", 2016, t. 21, nr 2–3, s. 182–213.

Schillings A., *Matricule de l'Université de Louvain*, Bruxelles 1961, t. 4.

Sehm G. G., *The first European bison illustration and the first Central European exhibit of a living bison. With a table of the sixteenth century editions of Francisco López de Gómara*, „Archives of Natural History", 1991, t. 18, nr 3, s. 323–332.

Simmons J. E. i Snider J., *Image and Reality. Perception, Depiction, and Preservation of Nature*, „Juniata Voices", 2013, t. 13, s. 127–144.

Simoni F., *Dal disegno al libro a stampa. La rappresentazione del mondo naturale nelle matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi*, [w:] *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di storia naturale nella prima età moderna*, red. G. Olmi i F. Simoni, Bologna 2018, s. 59–70.

Simoni F., *La natura incisa nel legno. La collezione di matrici xilografiche di Ulisse Aldrovandi conservata all'Università di Bologna*, „Studi di Memofonte", 2016, t. 17, s. 129–144.

Simonini G., *Daniel Weiman and Libri picturati A 16–31*, „Archives of Natural History", 2018, t. 45, nr 1, s. 40–53.

Smith P. J., *On Toucans and Hornbills. Readings in Early Modern Ornithology from Belon to Buffon*, [w:] *Early Modern Zoology. The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual Arts*, red. K. A. E. Enenkel i M. S. Smith, Leiden 2007, (Intersections, 7), s. 75–119.

Solano F. de, *Cuestionarios para la formación de las Relaciones geográficas de Indias. Siglos XVI–XIX*, Madrid 1988.

Staudinger M., *Arcimboldo and Ulisse Aldrovandi*, [w:] *Arcimboldo (1526–1593)*, red. S. Ferino-Pagden, Milano 2007, s. 113–118.

Staudinger M., *Naturstudien Kaiser Rudolfs II (1576–1612)*, [w:] *Thesaurus Austriacus. Europas Glanz im Spiegel der Buchkunst. Handschriften und Kunstalben von 800 bis 1600*, red. E. Irblich i M. Roland, Wien 1990, s. 229–288.

Staudinger M., *Sources on Arcimboldo at the Habsburg Court*, [w:] *Arcimboldo (1526–1593)*, red. S. Ferino-Pagden, Milano 2007, s. 303–309.

Stendardo E., *Ferrante Imperato. Collezionismo e studio della natura a Napoli tra Cinque e Seicento*, Napoli 2001.

Stendardo E., *Ferrante Imperato. Il Collezionismo naturalistico a Napoli tra '500 e '600, ed alcuni documenti inediti*, „Atti e memorie dell'Accademia Clementina di Bologna", 1991, t. 28/29, s. 43–79.

Stückelberger A., *Bild und Wort. Das illustrierte Fachbuch in der antiken Naturwissenschaft, Medizin und Technik*, Mainz 1994.

Swan C., *Ad vivum, naer het leven, from the life. Defining a mode of representation*, „Word & Image", 1995, t. 11, nr 4, s. 353–372.

Tagliaferri M. C., Tommasini S. i Tugnoli Pattaro S., *Ulisse Aldrovandi als Sammler. Das Sammeln als Gelehrsamkeit oder als Methode wissenschaftlischen Forschens?*, [w:] *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube Zur Gesachichte des Sammelns 1450–1800*, red. A. Grote, Berlin 1994, s. 265–282.

Tartaglini L., *Opera nuova nella quale se contiene la natura dil sonno cioe come lhuomo debbe dormire per mantenersi sano con alchuni bellissimi & utilissimi secreti medicinali. Con il testamento inedito*, red. M. Brusegan, Fermo 1996.

de Tata R., *Francesco Ligozzi. Tavole di Piante in BUB ms A T. 2 et 3*, [w:] *La Ragione e il metodo. Immagini della scienza nell'arte italiana dal XVI al XIX secolo*, red. M. B. Castellotti, E. Gamba i F. Mazzocca, Milano 1999.

Tellini Perina C., *Teodoro Ghisi. L'Immagine fra Maniera e Controriforma*, [w:] *La Scienza a corte*, Roma 1979, s. 239–268.

Tongiorgi Tomasi L., *Daniel Froeschl before Prague. His Artistic Activity in Tuscany at the Medici Court*, [w:] *Prag um 1600. Beiträge zur Kunst und Kultur am Hofe Rudolfs II*, red. E. Fučíková, Freren 1988, t. 3, s. 289–298.

Tongiorgi Tomasi L., *Dopo Ulisse Aldrovandi. Migrazioni di immagini*, [w:] *Ulisse Aldrovandi. Libri e immagini di storia naturale nella prima età moderna*, red. G. Olmi i F. Simoni, Bologna 2018, s. 9–22.

Tongiorgi Tomasi L., *Il Giardino dei Semplici. L'Orto botanico di Pisa dal XVI al XX secolo*, Pisa 1991.

Tongiorgi Tomasi L., *The study of the natural sciences and botanical and zoological illustration in Tuscany under the Medicis*, „Archives of Natural History", 2001, t. 28, nr 2, s. 179–194.

Tongiorgi Tomasi L., *„Tutte le pitture dipinte al vivo dal signor Jacomo Ligozzi a'quali non mancha se non il spirito"*, [w:] *Jacopo Ligozzi. Pittore universalissimo*, red. A. Cecchi, L. Conigliello i M. Faietti, Firenze 2014, s. 29–38.

de Toni G. B., *Il carteggio degli italiani col botanico Carlo Clusio nella Biblioteca Leidense*, „Memorie della Regia Accademia di scienze, lettere ed arti di Modena. Ser. 3", 1911, t. 10, s. 1–147.

Tosi A., *Contrivances of Art. The Power of Imagery in the Early Modern Culture of Curiosity*, [w:] *Fakes!? Hoaxes, Counterfeits and Deception in Early Modern Science*, red. M. Beretta i M. Conforti, Sagamore Beach 2014, s. 153–175.

Turpin A., *The New World collections of Duke Cosimo I de'Medici and their role in the creation of a Kunst- and Wunderkammer in the Palazzo Vecchio*, [w:] *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, red. R. J. W. Evans i A. Marr, Aldershot 2006, s. 63–86.

Unterkircher F., *Inventar der illuminierten Handschriften, Inkunabeln und Frühdrucke der Österreichischen Nationalbibliothek*, Wien 1959, t. 2.2.

Varey S., Chabrán R. i Weiner D. B., *Searching for the Secrets of Nature. The Life and Works of Dr. Francisco Hernández*, Stanford 2000.

Wegener H., *Das große Bilderwerk des Carolus Clusius in der Preußischen Staatsbibliothek*, „Forschungen und Fortschritte", 1936, t. 12, nr 29, s. 374–376.

Wellisch H., *Conrad Gessner. A Bio-Bibliography*, „Journal of the Society for the Bibliography of Natural History", 1975, t. 7, nr 2, s. 151–247.

Wheeler A., Davis P. S. i Lazenby E., *William Turner's (~1508–1568) Notes on Fishes in his Letter to Conrad Gessner*, „Archives of Natural History", 1986, t. 13, nr 3, s. 291–305.

Whitehead P. J. P., van Vliet G. i Stearn W. T., *The Clusius and other Natural History Pictures in the Jagiellon Library, Kraków*, „Archives of Natural History", 1989, t. 16, nr 1, s. 15–32.

Wille H., *The Albums of Karel van Sint Omaars (1533–1569). Libri picturati A 16–31, in the Jagiellon Library in Krakow*, „Archives of Natural History", 1997, t. 24, nr 3, s. 423–437.

Wille H., *The Discovery of the Scientific Heritage of Karel van Sint Omaars (1533–1569). The Libri Picturati a 16–30 in the Jagiellon Library in Krakow*, „Scientiarium Historia", 1996, t. 22, nr 2, s. 67–80.

Wittkower R., *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, „Journal of the Warburg & Courtauld Institutes", 1942, t. 5, s. 159–197.

Woodruff H., *The Physiologus of Bern. A Survival of Alexandrian Style in a 9th Century Manuscript*, „The Art Bulletin", 1930, t. 12, nr 3, s. 226–253.

Woods-Marsden J., *„Draw the irrational animals as often as you can from life". Cennino Cennini, Giovannino de Grassi and Antonio Pisanello*, „Studi di storia dell'arte", 1992, t. 3, s. 67–78.

Zanca A., Franchini D. A., Margonari R., Olmi G. i Signorini R., *La Scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova fra Rinascimento e Manierismo*, Roma 1979.

Zanen S. van, *'Designationes plantarum, florum, fungorum, fructuum, bestiarum, &c. vivis coloribus' De herkomst, functie en waardering van illustraties in de botanische boeken van Carolus Clusius (1526–1609)*, „Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis", 2014, t. 21, s. 53–74.

Zanen S. van, *'Met veel verlangen kijk ik uit naar het verschijnen van dat boek'. De bibliotheek van de plantkundige Carolus Clusius*, „Jaarboek voor Nederlandse boekgeschiedenis", 2016, t. 23, s. 10–31.

Zanen S. van, *Jacques Plateau and Carolus Clusius. A Shared Passion for Gardens and Plants*, „Jahrbuch für Europäische Wissenschaftskultur", 2011, t. 6, s. 39–68.

Spis treści

Wstęp 5

1. Badania zwierząt przed 1500 rokiem 15

2. Pierwsze próby uporządkowania wiedzy zoologicznej w latach czterdziestych XVI wieku 47

3. Narodziny nowożytnej zoologii. Conrad Gessner i jego historia naturalna 69

4. Jak przedstawić makrokosmos w pigułce? Muzeum Ulissesa Aldrovandiego 111

5. Ilustracja najlepszą reklamą własnych zbiorów. Włoscy sprzedawcy naturaliów 149

6. Szkice przyjaciół źródłem materiału ilustracyjnego. Studia zwierząt Carola Clusiusa 161

7. Ad majorem regis gloriam. Ekspedycja naukowa Francisco Hernándeza 187

8. Książęce kolekcje przyrodnicze. Zbiory Medyceuszy i Gonzagów 213

9. Habsburskie bestiarium 247

Zakończenie 293

Abstrakt 305

Abstract 306

Bibliografia 307

Książka przedstawia fascynującą historię ilustracji zoologicznych w pierwszym okresie nowożytnych badań przyrodniczych. Autorka analizuje, jak powstawały oraz jak gromadzono i wykorzystywano rysunki zwierząt w XVI i XVII wieku, ukazując ich rolę zarówno jako narzędzi naukowych, jak i elementów kolekcjonerskich. Wnikliwe studium obejmuje działalność czołowych przyrodników, takich jak Conrad Gessner, Ulisses Aldrovandi czy Carolus Clusius, a także mecenat europejskich dworów królewskich. To niezwykła opowieść o nauce, sztuce i pasji odkrywania świata przyrody.

Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

Doskonała
Nauka II

Uniwersytet Papieski
Jana Pawła II
w Krakowie

ISBN 978-83-8370-044-1