

W poszukiwaniu  
odpowiedniej  
formy

PUBLIKACJE INSTYTUTU INFORMACJI NAUKOWEJ  
I BIBLIOTEKOZNAWSTWA

# Książka ❖ Dokument ❖ Informacja

Acta Universitatis Wratislaviensis No 3442

# W poszukiwaniu odpowiedniej formy

Rola wydawcy, typografa,  
artysty i technologii  
w pracy nad książką

Pod redakcją  
Małgorzaty Komzy  
przy współudziale  
Ewy Jabłońskiej-Stefanowicz  
i Ewy Repucho

Wrocław 2012  
Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Recenzent  
Maria Kocój

Redaktor Wydawnictwa  
Natalia Palemba

Przekład streszczeń na język angielski  
Anna Kijak

Projekt okładki  
Zofia Jaros

Publikacja dofinansowana przez Miasto Wrocław  
[www.kreatywnywroclaw.pl](http://www.kreatywnywroclaw.pl)



© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
Wrocław 2012

ISSN 0239-6661  
ISBN 978-83-229-3328-2

Publikacja przygotowana w Wydawnictwie Uniwersytetu Wrocławskiego Sp. z o.o.  
50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15  
tel./fax 71 3752507, e-mail: [marketing@uwur.com.pl](mailto:marketing@uwur.com.pl)

# Spis treści

Od Redakcji . . . . .	7
<b>Morfologia i funkcje książki</b>	
MALGORZATA GÓRALSKA, Książka jako punkt odniesienia dla nowych form medialnych . . . . .	11
BOGUMIŁA STANIÓW, Funkcje form metatekstowych w książkach popularnonaukowych dla dzieci i młodzieży (1945–2010) . . . . .	27
ANDRZEJ TOMASZEWSKI, Książka artystyczna a typografia . . . . .	49
BOŻENA HOJKA, Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej . . . . .	61
MICHAŁ ZAJĄC, Postmodernizm we współczesnych edycjach książek dla dzieci. Rozważania bibliologa . . . . .	73
ELŻBIETA JAMRÓZ-STOLARSKA, Ilustracja jako komunikat propagandowy w książkach dla dzieci i młodzieży w okresie socrealizmu . . . . .	91
LIDIA JARSKA, GRAŻYNA PIECHOTA, Charakterystyka komunikatu obrazowego w fantastyce literackiej na przykładzie grafiki ilustracyjnej książek lubelskiego wydawnictwa „Fabryka Słów” . . . . .	105
AGNIESZKA KIDA, BOŻENA REJAKOWA, Wiedza językowa i pozajęzykowa w odbiorze katalogów wystaw plakatów . . . . .	125
<b>Współpraca ludzi książki</b>	
TOMASZ BIERKOWSKI, Metodyka projektowania książki. Czas na zmiany . . . . .	139
KLAUDIA SOCHA, Funkcjonalność, ekonomia i estetyka – podstawowe problemy tworzenia projektu typograficznego książki . . . . .	147
ANITA WINCENCJUSZ-PATYNA, Pomiędzy sztuką a rynkiem. O relacjach między artystą a wydawcą książki . . . . .	161
JOANNA KUŁAKOWSKA-LIS, Współdziałanie, kompromis, harmonia. Współpraca redaktora z projektantem jako warunek powstania książki doskonałej. Studium przypadków . . . . .	171
BARBARA PETROZOLIN-SKOWROŃSKA, W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Do kogo i jak? Dwie koncepcje edytorskie jednej książki . . . . .	181
<b>Warsztat typografa</b>	
EWA REPUCHO, Typograf przy kaszcie. Rola warszawskiej Doświadczalnej Oficyny Graficznej Pracowni Sztuk Plastycznych w twórczości Leona Urbańskiego (1926–1998) . . . . .	201
AGNIESZKA CHAMERA-NOWAK, Roman i Andrzej Tomaszewscy w niewoli książek . . . . .	217
KATARZYNA KRZAK-WEISS, Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii . . . . .	233
ANNA GRUCA, Forma typograficzna książki z przełomu XIX i XX wieku w ocenie recenzentów . . . . .	247
MAGDALENA KOMOROWSKA, Szesnastowiecznego typografa dążenie do doskonałości – z tajników warsztatu Andrzeja Piotrkowczyka . . . . .	263
<b>Droga książki do czytelnika</b>	
BOGDAN HOJDIS, Technologiczne, prawne i finansowe problemy dystrybucji oraz redystrybucji książek elektronicznych w Polsce . . . . .	279

## 6 ♦ Spis treści

ALEKSANDRA ERLANDSSON, E-booki w bibliotekach szkolnych i publicznych w Szwecji . . .	295
KAMILA GRZĘDZIŃSKA, Kunszt artysty, fantazje typografa i frustracje bibliotekarza. Problemy z wprowadzaniem do katalogu centralnego informacji o bieżącej produkcji wydawniczej . . . . .	301
JADWIGA WIELGUT-WALCZAK, Komentarz autorski współczesnego twórcy książki – formy i znaczenie. Uwagi kuratora Galerii Jednej Książki . . . . .	311
AGNIESZKA KOTWICA, Estetyka książki a oczekiwania i potrzeby odbiorcy na przykładzie spuścizny bibliotecznej Emila Zegadłowicza . . . . .	321

## Od Redakcji

Bibliolog, rozpatrując fenomen książki, powinien pamiętać, że jej postać materialna zależała nie tylko kiedyś, ale także i dzisiaj, zarówno od przeznaczenia edycji, jak i zmieniających się w czasie możliwości technicznych oraz norm estetycznych. Za wszystko odpowiedzialni byli i są ludzie reprezentujący różne zawody, a często także różną wizję przygotowywanej zbiorowo wysiłkiem edycji. Współczesność, dając nowe możliwości techniczne, zmienia też myślenie o książce – jej walorach, funkcjach oraz zadaniach społecznych.

W pierwszej części prezentowanego tu tomu zebrano rozważania poświęcone miejscu książki wśród innych mediów, szczególnym jej formom, jak również funkcji elementów składowych edycji oraz ujawniającym się w edycjach książek dziecięcych postmodernizmie.

Koniecznym warunkiem powstania udanej pod względem edytorskim książki jest współpraca odpowiednio przygotowanych wydawców i grafików. O ich kształceniu, zasadach współdziałania, zakresie odpowiedzialności traktują artykuły zaprezentowane w drugiej części tomu.

Niewątpliwie o walorach estetycznych poszczególnych realizacji wydawniczych w największej mierze decydują graficy i typografowie – ich umiejętności, indywidualność i wrażliwość. Ważne staje się pytanie, w jakim stopniu doświadczenia z przeszłości mogą być lekcją dla współczesnych twórców. I o tym właśnie mówią zamieszczone na kolejnych stronach teksty, ukazujące sylwetki wybitnych współczesnych typografów oraz dokonania ich poprzedników.

W rozważaniach o jakości edycji nie może też zabraknąć pytania o to, jaką drogą trafiają do odbiorców książki, co przy zmieniającej się współcześnie technologii może stwarzać problemy. Warto podkreślić, że niezależnie od nowych form dystrybucji istnieją sposoby tradycyjne, ważne zwłaszcza przy książkach wartościowych estetycznie, często niekonwencjonalnych. I o tym wszystkim mówi ostatnia część prezentowanej tu publikacji.

Na zakończenie tych wstępnych uwag trzeba jeszcze raz podkreślić, że ukazana tu interdyscyplinarna i wieloaspektowa analiza pracy nad dawną i współczesną książką była możliwa dzięki autorom reprezentującym różnorodne środowiska. A wśród nich są bibliologowie, graficy, decydujący o koncepcji edytorskiej wydawcy, jak również bibliotekarze udostępniający książki w tradycyjnej i nowej postaci.





# Morfologia i funkcje książki



MAŁGORZATA GÓRALSKA

Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa  
Uniwersytet Wrocławski

## Książka jako punkt odniesienia dla nowych form medialnych

Uniwersum piśmiennictwa stanowi złożony oraz zróżnicowany obszar, którego kształtowanie rozpoczęło się we wczesnym okresie funkcjonowania komunikacji piśmiennej, a proces ten trudno uznać za zakończony. Prawidłowość związaną z coraz większym zróżnicowaniem form występujących w ramach uniwersum piśmiennictwa, w miarę upływu czasu i stosowania nowych technik zapisu, dostrzegli zarówno badacze zajmujący się wczesnymi etapami kształtowania komunikacji piśmiennej<sup>1</sup>, jak i analitycy rynku książki drugiej połowy XX wieku<sup>2</sup>. Zainteresowanie typizacją piśmiennictwa towarzyszy badaniom realizowanym w ramach bibliologii przede wszystkim z tego względu, że w obliczu różnorodności elementów występujących w konkretnym zbiorze kategoryzacja pozwala na ich uporządkowanie, a także wyznaczenie wzajemnych relacji między nimi. Przy czym związki między obiektami mogą mieć różny charakter: od pokrewieństwa po opozycyjność. Przeciwność z kolei jest doskonałą strategią pozwalającą na określanie i definiowanie rzeczy.

Wyodrębnianie poszczególnych form piśmienniczych rozpoczęło się już u progu kształtowania zachodniej piśmienności. Wzrost liczby tekstów w V wieku p.n.e., łączący się z grecką rewolucją piśmienną, dla Karola Głombiowskiego oznaczał początek powstania właściwej książki greckiej ze względu na wcześniejszy brak podstawowego dla niej elementu – aktu publikacji, czyli umożliwienia dostępu do treści dzieła poprzez rozpowszechnianie go w formie pisanej, a nie mówionej<sup>3</sup>. Był to etap rozstrzygający o przyszłości książki, ponieważ ze zbioru rozmaitych informacji utrwalonych w postaci zapisu tekstowego (również tych, które zostały spisane wyłącznie na własny użytek) została definitywnie wyodrębniona kategoria dokumentów przeznaczonych do szerokiego upowszechnienia. Zatem pierwsza podstawowa przeciwność, która ukonstytuowała obszar kul-

<sup>1</sup> J. Goody, *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*, red. G. Godlewski (= „Communicare. Historia i Kultura”), Warszawa 2006, s. 183.

<sup>2</sup> R. Cybulski, *Książka współczesna. Wydawcy – rynek – odbiorcy*, Warszawa 1986, s. 93–94.

<sup>3</sup> K. Głombiowski, H. Szwejkowska, *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*, Warszawa-Wrocław 1983, s. 38. Podobnie kwestię tę ujęły Anna Świderkówna i Maria Nowicka, ponieważ dla nich wcześniejsze teksty piśmienne nie pełniły jeszcze na ogół podstawowej funkcji książki, to znaczy nie były bezpośrednim łącznikiem między autorem i odbiorcami jego dzieła (A. Świderkówna, M. Nowicka, *Książka się rozwija* (= „Strefa Arche”), Wrocław 2008, s. 18).

tury książki (komunikacji piśmiennej), sprowadzała się do zestawienia: publikowane – niepublikowane. Kwestie treściowe i formalne dokumentów miały tu mniejsze znaczenie (jeszcze w III wieku n.e. w Rzymie prawnicy zastanawiali się, czy do wymienionych w testamencie ksiązek należą również kodeksy, ponieważ za książki uważano jedynie zwoje<sup>4</sup>). Wraz z rewolucją Gutenberga dokumenty publikowane oznaczały w coraz większym stopniu druki. Publikacje drukowane wiązały się z kolei z powstaniem zbioru tekstów istniejących w wielu identycznych egzemplarzach, co odróżniało je od rękopisów, które co prawda można było powielać ręcznie, jednak rzadko kiedy były to identyczne egzemplarze i nie tak liczne jak druki. Stąd wyniknął kolejny podział na utwory rękopiśmienne i drukowane. Następną przeciwstawność w ramach uniwersum piśmiennictwa wyznaczyły czasopisma. Druki o charakterze informacyjnym zaczęły się ukazywać systematycznie od XVII wieku, a ich dynamiczny rozwój wsparty postępowaniem technologicznym oraz przemianami społecznymi spowodował, że w XIX wieku czasopisma coraz częściej uważano za następców tradycyjnej książki. Tak się nie stało, ale piśmiennictwo ukazujące się periodycznie w typologii dokumentów zostało postawione w jednym szeregu z wydawnictwami zwartymi (czyli książkami oraz broszurami). Stąd wyniknęła kolejna przeciwstawność, decydująca o podziale na publikacje zwarte i ciągłe (periodyczne), której podstawą jest planowane lub nieplanowane zakończenie wydawania danego tytułu. Problem rangi poszczególnych środków przekazu ponownie stał się istotnym elementem dyskursu naukowego i publicznego wraz z pojawieniem się audialnych oraz audiowizualnych mediów masowych. Z jednej strony prezentowane były one jako kolejni następcy tradycyjnej książki, ale z drugiej w końcu zachodziła konieczność określenia ich relacji wobec publikacji drukowanych (i ogólnie piśmiennictwa). Świadectwa tych prób przynosi już praca Paula Otleta *Traité de documentation. Le livre sur le livre* (Bruxelles 1934), w której co prawda książka w dalszym ciągu była podstawową formą piśmiennictwa, jednak pojawiła się również kategoria jej „substytutów” w postaci fonogramów, filmów czy radiogramów<sup>5</sup>. Co więcej, z kontekstu, w jakim Otlet używał terminu „książka”, a także zbioru wykorzystywanych przez niego innych określeń, wyłoniła się nadrzędna kategoria materialnych świadectw pracy intelektualnej człowieka w postaci dokumentów. Zatem efektem prób uporządkowania coraz bardziej powiększającego się zbioru środków komunikacji udostępniających przekazy zarówno tekstowe, dźwiękowe, jak i obrazowe stał się podział na dokumenty piśmiennicze i niepiśmiennicze (audialne, wizualne i audiowizualne), którego podstawą był typ przekazu.

Wzajemne relacje między książką a dokumentem były integralną częścią powojennej księgoznawczej (bibliologicznej) refleksji teoretycznej w polskim piś-

<sup>4</sup> C. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury* (= „Comunicare. Historia i Kultura”), Warszawa 2008, s. 209; A. Świderkówna, M. Nowicka, *op. cit.*, s. 122.

<sup>5</sup> Za: S. Vrtel-Wierczyński, *Teoria bibliografii w zarysie*, Wrocław 1951, s. 134.

miennictwie. Zasadniczo obowiązywał podział na książki w ścisłym i szerokim tego słowa znaczeniu (*sensu stricto*, *sensu largo*) oraz dokumenty<sup>6</sup>. Jednak granice między poszczególnymi grupami piśmiennictwa nigdy nie zostały jednoznacznie i ostatecznie wytyczone. Co więcej, w latach 80. coraz częściej dostrzegano brak możliwości jednoznacznego zaszerogowania poszczególnych dokumentów ze względu na zwiększającą się popularność edycji o złożonej postaci (podręczników do nauki języka z taśmami zawierającymi jednostki lekcyjne czy tomów poezji z płytami, na których utrwalono recytacje utworów). Ta grupa obiektów, łączących w całość różne media (możliwe jednak w dalszym ciągu do autonomicznego wykorzystywania), zapoczątkowała funkcjonowanie na rynku kategorii dokumentów hybrydycznych, które największe znaczenie miały w edukacji.

Kolejne zmiany w zakresie typizacji piśmiennictwa przyniosła technologia komputerowa. Najbardziej oczywisty i naturalny sposób ich przedstawienia prowadzi ku określeniu następnej przeciwstawności: drukowane–elektroniczne, której podstawą jest technologia produkcji (podobnie jak w przypadku wcześniejszego podziału: piśmienne–drukowane). Złożoność rewolucji cyfrowej i jej efektów nie pozwala jednak na tak proste zdefiniowanie współczesnych przeobrażeń typologicznych piśmiennictwa. Przede wszystkim należy zaznaczyć, że rewolucja cyfrowa miała szansę odnieść sukces jako rewolucja medialna tylko wtedy, gdy z jednej strony pozwoliła na udostępnienie kanonu piśmiennictwa w wersji elektronicznej, ale z drugiej zaproponowała alternatywne formy piśmiennicze, decydujące o nowych sposobach istnienia tekstu, a także warunkach jego tworzenia i odbioru. Co więcej, podobnie jak w przypadku poprzednich opozycyjności, wprowadzanie nowych gatunków piśmiennictwa odbywało się poprzez ukazanie ich konkurencyjności wobec tradycyjnych. Najlepszym „tworzywem” do realizacji tego zadania miała się okazać literatura piękna, ponieważ wielu krytyków stale zwiększającego się udziału technologii w komunikowaniu podkreślało, że pozostaje ona tym rodzajem piśmiennictwa, który zawsze lepiej będzie wyglądał w druku.

### Nowe przeciwieństwa wyznaczone przez strukturę komunikatu tekstowego: tekst–hipertekst, narracja–baza danych?

Początkowo wydawało się, że czynnikiem, który w wystarczający sposób zmodernizuje tradycyjne piśmiennictwo i przekształci je w oryginalne doświadczenie lekturowe, detronizujące dotychczasowe sposoby obcowania z tekstem, będzie hipertekst. Pod względem koncepcyjnym hipertekst był obecny w piśmiennictwie na długo przed ekspansją technologii komputerowej, a pierwsze programy

<sup>6</sup> Zob. *ibidem* i R. Cybulski, *op. cit.*

umożliwiający edycję struktur hipertekstowych pojawiły się na początku lat 60. W zasadzie jedyną przeszkodą powstrzymującą jego triumfalny pochód był brak odpowiednich treści, które usankcjonowałyby atrakcyjność tej odmiennej organizacji komunikatu tekstowego. Wprowadzenie nowych kanonów literaturowych (a co za tym idzie lekturowych), których podstawą byłaby twórczość hipertekstowa, udowodniłoby, że dotychczasowy ścisły związek między literaturą, jej materialnym nośnikiem i książkowym przedstawieniem został nieodwracalnie zerwany na rzecz nowocześniejszych metod i środków wypowiedzi artystycznej. Za pierwszy literacki hipertekst uważany jest utwór *afternoon, a story* Michaela Joyce'a, który pierwotnie był udostępniany na dyskietkach w czasie pierwszej konferencji poświęconej hipertekstowi w 1987 roku (*Hypertext '87*), a jego faktyczną powszechną dystrybucję rozpoczęła w 1990 roku firma Eastgate Systems. Wśród innych znaczących hiperfikcji pierwszej generacji wymieniane są *Victory Garden* Stuarta Moulthrop'a oraz *Patchwork Girl* Shelley Jackson. Ostatecznie chociaż literatura hipertekstowa nie wyparła tradycyjnej, doczekała się jednak własnej klasyfikacji gatunkowej i zaczęto określać ją jako hiperfikcje lub powieści hipertekstowe (ang. *hypertext fiction*). Zasadniczo hiperfikcje miały stanowić nowe wyzwanie zarówno dla autorów, jak i czytelników. Zadanie autora polegało bowiem na zaproponowaniu utworu stanowiącego kompilację automatycznie połączonych ze sobą fragmentów tekstu (leksji), odbiorca zaś takiego komunikatu stawał się po części jego współautorem, ponieważ to on nadawał mu ostateczny kształt podczas lektury, wybierając określony schemat połączeń. Zatem konsekwencją braku stałej konstrukcji tekstu w publikacjach hipertekstowych była partnerska postawa czytelnika wobec autora, która decydowała o nowym typie aktywności odbiorców podczas poznawania tekstu. W rezultacie najważniejszym walorem hiperfikcji miała być wolność czytelnika wynikająca ze swobody przemieszczania się pomiędzy różnymi segmentami hipertekstu i stanowiąca efekt odejścia od linowości i skończoności tradycyjnej literatury. Przy czym warto podkreślić, że chociaż hiperfikcje zdecydowanie były przeciwstawiane tradycyjnej literaturze, to ich początki dostrzegano w literackich próbach wykroczenia poza fizyczność i schematyczność tradycyjnej książki. Teoretycy hipertekstu zazwyczaj odwołują się do opublikowanej w 1759 roku powieści Laurence'a Sterne'a *Życie i myśl J.W. Pana Tristrama Shandy* jako pierwowzoru tego typu praktyk<sup>7</sup>, kontynuowanych później przez dwudziestowiecznych twórców antypowieści. Z bliższych współczesności autorów eksperymentujących z linearną formułą książki najczęściej wymieniane są następujące nazwiska: James Joyce, Raymond Queneau, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Italo Calvino, Georges Perec, Milorad Pavić.

Hipertekst pozwolił na faktyczne odejście od fizyczności drukowanych tomów i umożliwił kreowanie opowieści, których charakterystycznym wyznacz-

<sup>7</sup> M. Filiciak, *Druk kontra piksele. Hipertekst w literaturze*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 121.

nikiem jest różnorodność ścieżek lekturowych, zależnych od wyborów dokonywanych przez użytkownika. Jednak jeszcze dalej mogą posunąć się autorzy wykorzystujący podstawową dla technologii komputerowej strategię gromadzenia i przetwarzania informacji – bazę danych. Co prawda wzajemne relacje między strukturą bazodanową a narracyjną Lev Manovich określił jako opozycyjność<sup>8</sup>, jednak dla autorów poszukujących nowych form ekspresji artystycznej czy oryginalnych rozwiązań formalnych konflikt między nimi wcale nie musi oznaczać przeszkody w realizowaniu nowatorskich wizji. Zatem ogólnie zestaw form piśmienniczych uwzględniających różną organizację komunikatu tekstowego wyglądałby następująco: tekst – jeden schemat lektury, hipertekst – wielość ścieżek lekturowych, baza danych – brak wskazań narracyjnych<sup>9</sup>. Perspektywa pojawienia się gatunku literatury elektronicznej, który nie będzie oferował żadnej opowieści, chociaż wydaje się dosyć bulwersująca, znajduje swoje uzasadnienie w uprzywilejowaniu struktur bazodanowych w środowisku cyfrowym, o którym wspominał Manovich<sup>10</sup>. Pierwsze kroki w kierunku takich eksperymentów literackich zostały już podjęte przez Davida Nygrena, który wykorzystał popularny arkusz kalkulacyjny – Excela – do napisania tekstu pod tytułem *Under the Table*<sup>11</sup>. Jakkolwiek nieostojnie to zabrzmie, utwór ten przedstawia „historię” jednego wieczoru spędzonego przez dwie pary przyjaciół w restauracji. Tekst „opowiadania” funkcjonuje w postaci tabelarycznej. W kolumnach znajdują się kolejno: opisy sytuacji, dialogi, przemyślenia Freda, Akiko, Ignasa, Gabrieli i kelnerki, w wierszach zaś kolejne momenty wieczoru. Trzeba jednak przyznać, że chociaż struktura tego utworu pozwala na swobodny wybór poszczególnych fragmentów, najbardziej naturalny sposób jego poznania prowadzi do wykorzystania strategii lekturowej, która jest charakterystyczna dla tradycyjnej piśmienności, czyli od komórki w górnym lewym rogu do komórki w prawym górnym rogu i z powrotem, coraz niżej... Utwór ten jest zatem raczej przykładem trudności w odejściu od kanonów wypracowanych na gruncie tradycyjnej literatury i piśmienności niż faktycznego z nimi zerwania.

Wraz ze zwiększającymi się technologicznymi możliwościami komputerów stało się jednak jasne, że wizja nowej literatury w środowisku cyfrowym nie po-

<sup>8</sup> L. Manovich, *Język nowych mediów* (= „Cyberkultura, Internet, Społeczeństwo”) Warszawa 2006, s. 342.

<sup>9</sup> Należy podkreślić w tym miejscu, że jeden – liniowy – schemat czytania (od pierwszych do ostatnich słów utworu), charakterystyczny dla tekstów książkowych, nie oznacza, że każdy akt lektury będzie przebiegał w ten właśnie sposób (czytelnicy mogą przecież wybrać inny schemat z pominięciem wyznaczonej paginacją ścieżki lektury). Związany jest on raczej z fizycznym utwaleniem tekstu w postaci książki, w której kolejność stron pozostaje zawsze ta sama i określona jest przez ich numerację.

<sup>10</sup> L. Manovich, *op. cit.*, s. 333.

<sup>11</sup> Zob. wiadomość na blogu Davida Nygrena pod tytułem *Short storiespreadsheet: Excel as a trojan horse for literature*, 31 marzec 2009, <http://www.theurbanelitist.com/short-storiespreadsheet-excel-as-a-trojan-horse-for-literature/1947> [dostęp: 30 stycznia 2012].

przestanie na hipertekście czy innych nowatorskich propozycjach odnoszących się do konstrukcji komunikatu tekstowego. Dla jej dalszego rozwoju istotne okazało się środowisko sieciowe oraz wykorzystanie w większym stopniu obrazu, a właściwie multimediów, które stały się ważnym polem eksploatacyjnym. Inaczej jest również interpretowana interaktywność utworów cyfrowych, ponieważ łączy się ona nie tylko z wyborem określonej ścieżki lektury, ale także możliwościami manipulacji poszczególnymi elementami (najczęściej graficznymi) widocznymi na ekranie lub ofertą wprowadzenia do utworu tekstu przez samego użytkownika. Kolejnym charakterystycznym czynnikiem kształtującym oblicze literatury elektronicznej jest uwzględniana niekiedy swoista temporalność przekazu – prezentacja utworu ma swoją dynamikę, która wymaga jego przyswojenia w określonym tempie.

### Nowe przeciwieństwo wyznaczone przez typ przekazu: przekaz monomedialny–przekaz multimedialny?

Przekaz multimedialny był postrzegany w latach 90. jako forma, która w przyszłości zdominuje komunikację elektroniczną. Różne produkty z tego okresu, jak na przykład ciesząca się dużą popularnością seria „Living Books” (multimedialnych i interaktywnych bajek dla dzieci na CD-ROM-ach, produkowanych wspólnie przez Brøderbund i Random House, w których „ożywały” statyczne ilustracje), ukazywały nowe możliwości łączenia tekstu, obrazu i dźwięku. Wrażenia oferowane przez multimedialne encyklopedie elektroniczne, kursy językowe, poradniki fachowe czy bajki dla dzieci faktycznie wpłynęły na popularność technologii komputerowej, ale trzeba przyznać, że same multimedia nie zdominowały publikacji elektronicznych. Poza tym możliwość uzupełnienia tekstu encyklopedii ilustracją obrazową czy dźwiękową miała swoje głębokie uzasadnienie. W przypadku tekstu literackiego zabieg ten wydawał się raczej trywialny. Tego typu połączenie w zasadzie nie wyszłoby poza rolę trochę bardziej wyrafinowanych ilustracji i w konsekwencji skoro w przeszłości ilustracje w tradycyjnej książce nie zdominowały przekazu literackiego, trudno oczekiwać, że mogłoby się to zdarzyć w odniesieniu do publikacji elektronicznych. Co więcej, dla wielu badaczy łączenie tekstu z efektami wizualnymi i dźwiękowymi prowadzi do osłabienia specyficznej siły języka. Dla nich relacje między tekstem a obrazem w procesie poznawczym sprowadzają się do konfliktu między semantyką a ekspresją: „im więcej silnych, absorbujących uwagę efektów, tym bardziej oddala się sens”<sup>12</sup>. Wszystkie te dywagacje nie zmieniają tego, że dla niektórych teoretyków nowych mediów wizualizacja tekstu, a także przewaga elementów obrazowych nad językowymi w ramach przestrzeni cyfrowej, miała być wyznacznikiem ewo-

<sup>12</sup> C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 121.



lucji literatury. Wraz z rozwojem technologii komputerowej, jak stwierdził Jay David Bolter, „w pogoni za bezpośredniością tekst słowny ulegnie dalszej marginalizacji”<sup>13</sup>.

Obecnie trudno mówić o jakimś regresie piśmienności w przestrzeni wirtualnej, jednak w pewnych konkretnych kontekstach integracja tekstu, przekazu audio-wizualnego z interaktywnością ma swoje głębokie uzasadnienie i sprawdza się w środowisku cyfrowym. Nawet autorzy, którzy dostrzegają wiele negatywnych aspektów informatyzacji kultury, jak Christian Vandendorpe, przyznają, że czynienie tekstu spektakularnym to najważniejsza innowacyjna zasługa komputera jako „maszyny do czytania”<sup>14</sup>. W szczególności sytuacja ta dotyczy eksperymentów literackich, takich jak multimedialne formy poetyckie, w których litery i słowa są w ciągłym ruchu, przybierając niekiedy tylko na chwilę postać tekstu. Tego typu utwory mogą mieć charakter z góry zaplanowanej prezentacji multimedialnej, ale niekiedy sprawcą wędrówki pisma po ekranie jest sam użytkownik. Wśród charakterystycznych przykładów poetyckich obiektów cyfrowych tego typu można wymienić: Briana Kima Stefansa *The Dream Life of Letters*<sup>15</sup>, Roberta Kendalla *Faith*<sup>16</sup> czy utwory Alana Bigelowa *Saving the Alphabet* i *This Is Not a Poem*<sup>17</sup>.

Szczególną formę przekazu cyfrowego, wyznaczającą nowe granice między literaturą, filmem a multimediami, stanowi twórczość Andy’ego Campbella, brytyjskiego pisarza i artysty multimedialnego, prezentującego swoje projekty na witrynie Dreaming Methods (wcześniejsza nazwa Digital Fiction)<sup>18</sup>. Campbell często pracuje we Flashu, jego prace są wyrafinowane pod względem technicznym, a także mroczne i tajemnicze w wymowie. W warstwie narracyjnej często nawiązują do ponurych wizji i wspomnień, w których pojawia się przemoc, auto-destrukcja czy przemijanie. Przy czym trzeba przyznać, że w wielu przypadkach trudno byłoby skoncentrować się na jednym konkretnym aspekcie tych utworów (wizualnym czy tekstowym), ponieważ to właśnie komplementarna całość

<sup>13</sup> J.D. Bolter, *Eksplzja obrazów*, [w:] *Ekrany piśmienności. O przyjemnościach tekstu w epoce nowych mediów*, red. A. Gwóźdź (= „Cyberkultura, Internet, Społeczeństwo”), Warszawa 2008, s. 152.

<sup>14</sup> C. Vandendorpe, *op. cit.*, s. 112.

<sup>15</sup> Utwór dostępny pod adresem [http://collection.eliterature.org/1/works/stefans\\_the\\_dream-life\\_of\\_letters/dreamlife\\_index.html](http://collection.eliterature.org/1/works/stefans_the_dream-life_of_letters/dreamlife_index.html).

<sup>16</sup> Utwór dostępny pod adresem [http://www.studiodcleo.com/cauldron/volume4/confluence/kendall/title\\_page.htm](http://www.studiodcleo.com/cauldron/volume4/confluence/kendall/title_page.htm).

<sup>17</sup> Bigelow tworzy we Flashu i prezentuje w sieci „cyfrowe opowiadania” na swojej stronie <http://www.webyarns.com>.

<sup>18</sup> Przykłady dostępne na stronie <http://www.dreamingmethods.com> obejmują następujący zestaw tytułów: *Changed* (2011) – historia napadniętej dziewczyny, która ukrywa się w tunelu; *Nightingale* (2010) – opowieść o chłopcu, który stopniowo zdaje sobie sprawę z tego, że całe jego życie może być jedną wielką halucynacją; *Dim O’Gable* (2007) – stanowi zapis przerażających wizji chłopca, które może on dzielić jedynie ze swoją babką; *Capped* (2006) – utwór, w którym urzeczywistnia się zmyślona inwazja obcych; *The Rut* (2005) – prezentuje samopublikującą się książkę, która nie może wyjść poza okładkę itd.

przemawia do odbiorcy w największym stopniu. Można poprzestać na oglądaniu ekranów, które urzekają swoją trójwymiarowością, ale podążanie za opowiadaną historią wymaga czytania tekstu, który z kolei często jest ukryty i dopiero ruch wskaźnikiem myszy decyduje o jego pojawieniu się (niekiedy lektura wymaga również odpowiedniego tempa, ponieważ tekst po pewnym czasie znika). Integracyjność ma tu więc szczególny wymiar – odbiorca jest w zasadzie w większym stopniu odkrywcą niż czytelnikiem (zarówno w warstwie narracyjnej, jak i wizualnej – tego, co dzieje się na ekranie).

Trudno obecnie stwierdzić, w jakim stopniu tego typu twórczość rozwinię się w poważny i konkurencyjny wobec innych gatunek literacki. Pozostaje ona bowiem charakterystycznym przykładem nie tylko konkretnej wizji artystycznej autora, ale także wysokich wymogów w zakresie jego kompetencji informatycznych. Niemniej jednak stanowi ona obietnicę ciekawych przeżyć percepcyjnych i świadectwo możliwego rzeczywistego połączenia elementów tekstowych oraz audiowizualnych w jeden komplementarny przekaz. Zatem po uwzględnieniu takiego kryterium jak typ przekazu okazuje się, że technologia komputerowa wzbogaciła tradycyjne podziały o kategorię dokumentów multimedialnych. Oczywiście już wcześniej w książkach i czasopismach umieszczano ilustracje, a tekst występował w przekazach filmowych (w postaci napisów początkowych i końcowych czy jako tłumaczenia dialogów), jednak sensem multimediiów miała być pełna integracja tekstu, obrazu i dźwięku, dzięki której rezygnacja z jednego z tych elementów utrudniłaby, czy też wręcz uniemożliwiła, odbiór całości. Ogólnie więc obszar dokumentów wyznaczony przez typ przekazu rozciąga się obecnie od dokumentów monomedialnych (tekstowych, audialnych i wizualnych) do multimedialnych (uwzględniających pełną integrację różnych przekazów)<sup>19</sup>.

### Przeciuwstawność wyznaczona przez twórcę (twórców) przekazu: literatura osobowa–literatura zespołowa?

Kolejną charakterystyczną nowością (czy też raczej pseudonowością) w zakresie literatury elektronicznej była próba wykorzystania komputera i sieci do tworzenia wspólnych projektów, funkcjonujących w języku angielskim pod nazwą *collaborative fiction*<sup>20</sup>. Oczywiście w tradycyjnej kulturze druku występu-

<sup>19</sup> Przy czym „monomedialność” dokumentów jest w zasadzie unikatowym zjawiskiem, ponieważ o ile jesteśmy w stanie znaleźć książkę, która zawiera jedynie przekaz tekstowy (co oznacza brak elementów obrazowych zarówno na jej kartach, jak i na okładce), o tyle w przypadku przekazu audialnego (na przykład płyty z książką mówioną czy muzyką) i obrazowego (grafiki, zdjęcia, filmu itd.) trudno pominąć informacje tekstowe w postaci tytułu, nazwiska autora itd.

<sup>20</sup> Trudno wskazać polski odpowiednik tego pojęcia. W piśmiennictwie coraz częściej pojawia się kalka językowa w postaci terminu „literatura kolaboracyjna”, co może budzić odmienne od zakładanych skojarzenia. Utwory literackie współtworzone przez internautów są również określane

je zjawisko współautorstwa, szczególnie na gruncie piśmiennictwa naukowego, jednak literaturę piękną najczęściej uosabiają wielkie nazwiska poszczególnych pisarzy. Chociaż w tym przypadku również jest dostrzegana pewna forma „pre-interaktywności”, która występowała w kulturze literackiej XIX wieku i była związana z wpływem wywieranym przez czytelników powieści ukazujących się w odcinkach na pracę autora<sup>21</sup>. Cyfrowa literatura zespołowa niewątpliwie wykracza poza ten schemat, ponieważ w jej przypadku czytelnicy nie tylko sugerują swoje oczekiwania co do treści utworu literackiego, ale także sami piszą tekst. Przy czym trzeba przyznać, że te możliwości wykorzystywane były w bardzo różnych środowiskach komputerowych. Jeden z wczesnych projektów tego typu, pod nazwą Hypertext Hotel, realizowany był w systemie Intermedia w ramach zajęć na Brown University<sup>22</sup>. Jednak właściwym miejscem rozwijania i przede wszystkim upowszechniania twórczości kooperatywnej mogła się stać dopiero sieć WWW. Obecnie wczesne projekty tego typu dostępne są najczęściej jedynie jako informacja w literaturze lub też w postaci szczytkowych stron. Niekiedy można odnaleźć je jeszcze w Internet Archive, tak jak projekt z 1997 roku *The Yarn*<sup>23</sup>. Historia opowiadana w *The Yarn* rozwijała się niczym kłębek, przy czym na końcu każdego rozdziału czytelnik miał do wyboru dwie możliwości. Jeśli pod linkiem (lub obydwoma) do następnej części znajdowało się wezwanie „read me”, można było czytać dalej, jeśli zaś widniało „write me”, zadaniem internauty było napisanie dalszej części opowieści.

Kolejnym narzędziem cyfrowym, które zresztą w zamyśle miało służyć współtworzeniu elektronicznych treści, chociaż niekoniecznie literackich, stał się

---

jako „powieści interaktywne”, chociaż nie jest to precyzyjne ujęcie tego zjawiska, ponieważ interaktywność jest zasadniczo wpisana we wzajemne relacje między człowiekiem i komputerem, tak więc może być realizowana na wiele różnych sposobów. Kolejna propozycja terminologiczna – „literatura 2.0” – raczej odnosi się do tych utworów, których tekst wzbogacają komentarzami czytelnicy.

<sup>21</sup> Prekursorem tego typu praktyk był Daniel Defoe, który między 1719 a 1720 rokiem publikował w „London Post” w odcinkach powieść o przygodach Robinsona Crusoe. W późniejszym okresie powieści w odcinkach były publikowane w czasopismach francuskich (między innymi w „La Presse” i „La Siècle”) przez takich autorów, jak: Théophile Gautier, Honoré Balzac, Alexandre Dumas (ojciec) i Victor Hugo (Z. Bajka, *Historia mediów*, Kraków 2008, s. 107, 151; A. Briggs, P. Burke, *Spoleczna historia mediów. Od Gutenberga do Internetu*, Warszawa 2010, s. 155).

<sup>22</sup> Dane bibliograficzne tego projektu były często przedstawiane w literaturze w następujący sposób: Robert Coover, ed. Hypertext Hotel, 1991, <http://duke.cs.brown.edu:8888>. Jednak zazwyczaj chodziło tu o wersję sieciową, opisaną przez Roberta Coovera w artykule z 1992 roku: R. Coover, *The end of books*, „New York Times” 21 czerwca 1992, <http://www.nytimes.com/books/98/09/27/specials/coover-end.html> [dostęp: 30 stycznia 2012]; polskie tłumaczenie zob. *idem*, *Koniec książek*, przeł. M. Pisarski, „Techsty. Magazyn” 2003–2004, nr 1, <http://techsty.ghost.pl/techsty/magazyn/coover/coover.htm> [dostęp: 30 stycznia 2012]. Informacje o oryginalnym projekcie w systemie Intermedia, który był najprawdopodobniej realizowany w latach 1989–1992, podaje na swojej stronie G.P. Landow (<http://www.cyberartsweb.org/cpace/ht/HTatBrown/BrownHT.html> [dostęp: 30 stycznia 2012]).

<sup>23</sup> Ostatni zrzut ekranowy z opowieścią w Internet Archive pochodzi z 10 lutego 2003 roku: [http://wayback.archive.org/web/\\*/http://www.theyarn.com](http://wayback.archive.org/web/*/http://www.theyarn.com).

internetowy mechanizm wiki. Jednym z bardziej znanych projektów jest eksperymentalna wikinowela *A Million Penguins*, zainicjowana przez wydawnictwo Penguin Books we współpracy z De Montfort University. Każdy odwiedzający stronę mógł wprowadzać nowe elementy do opowieści, ale całość była modyfikowana przez osoby z uczelni i wydawnictwa. Chociaż projekt realizowany był tylko przez pięć tygodni (luty–marzec 2007 roku), na stronie zarejestrowało się półtora tysiąca osób, a odwiedziło ją siedemdziesiąt pięć tysięcy internautów<sup>24</sup>. Niezwykła popularność projektu nie oznaczała jeszcze sukcesu, którym dla jego pomysłodawców miała być internetowa opowieść tworzona przez kolektyw internautów, możliwa do przeniesienia w przyszłości (również we fragmentach) do medium drukowanego. Taki cel przyświecał przynajmniej wydawnictwu Penguin, akademicy zaś chcieli przede wszystkim sprawdzić kulturowe i społeczne implikacje twórczości kooperatywnej. W efekcie badacze uniwersyteccy uzyskali bogaty materiał do badań, natomiast program poniósł całkowitą klęskę jako materiał do druku czy w ogóle do lektury. Wzajemna współpraca nad projektem również była względna, jeśli ze statystyk wynikało, że 55% zarejestrowanych internautów nigdy nie edytowało żadnej strony, 39% zrobiło to tylko raz, 5% – dwa do pięciu razy, a sześć i więcej edycji na koncie miał zaledwie 1% populacji<sup>25</sup>. W rezultacie chociaż projekt nie przyniósł konkretnych rozwiązań, uznany został za bardzo ciekawy i inspirujący eksperyment, o czym świadczy chociażby uwaga Johna Mackinsona z wydawnictwa Penguin Books, że przedsięwzięcie to było: „not the most read, but possibly the most written novel in history”<sup>26</sup>. Jednak nie przetrwał on w żywotnych zasobach internetowych i obecnie można go oglądać jedynie w Internet Archive<sup>27</sup>.

Niewątpliwie literatura zespołowa ma kuszące oblicze, szczególnie dla do-tychczasowych „zwykłych” czytelników, którzy mają ambicje współtworzenia uniwersum piśmiennictwa<sup>28</sup>. Co prawda już teoretycy hiperfikcji obiecywali czytelnikom wolność i kreatywną aktywność podczas lektury, jednak bez możliwości samodzielnego dopisywania treści. Tymczasem projekty kooperatywne wymagają wręcz twórczego podejścia do materii tekstu, zapewniając przy tym, że autor nie pozostanie sam ze swoimi umiejętnościami, ponieważ odpowiedzialność za

<sup>24</sup> Raport z projektu: B. Mason, S. Thomas, *A Million Penguins Research Report*, Leicester 2008, <http://www.ioct.dmu.ac.uk/documents/amillionpenguinsreport.pdf> [dostęp: 30 stycznia 2012].

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> *Ibidem*.

<sup>27</sup> Ostatni zrzut ekranowy z utworem w Internet Archive pochodzi z 25 lipca 2008 roku: [http://wayback.archive.org/web/\\*/http://amillionpenguins.com](http://wayback.archive.org/web/*/http://amillionpenguins.com).

<sup>28</sup> Również w polskim internecie pojawiło się wiele tego typu projektów. Niektóre z nich omawiam w artykułach: M. Góralska, *Książka on-line. Próba objaśnienia zjawiska*, „Biuletyn EBIB” 47, 2003, nr 7, <http://ebib.oss.wroc.pl/2003/47/goralska.php> [dostęp: 30 stycznia 2012]; *eadem*, *Biblioteka 2.0 – przyszłość czy wariant rozwoju bibliotek tradycyjnych?*, „Folia Bibliologica. Biuletyn Biblioteki Głównej UMCS” 51, 2009, s. 49–58.

dzieło rozkłada się na całą grupę autorów. Oczywiście trudno oczekiwać, że każde tego typu przedsięwzięcie będzie przynosiło kolejne arcydzieła, ale nie taka jest rola literatury zespołowej. Wydaje się, że chodzi w tym przypadku raczej o prze-modelowanie relacji autor–czytelnik i stworzenie tym samym nowych warunków funkcjonowania „komunikacji poprzez dzieło literackie” w oparciu o możliwości technologii komputerowej, dzięki czemu zacierają się granice między aktem twórczym i odbiorczym. Projekty kooperatywne przyczyniają się zatem do większej demokratyzacji piśmienności, oznaczającej w tym kontekście zrównanie praw autorów i czytelników nie tylko w zakresie wyboru lektury czy jej interpretacji, ale również tworzenia kolejnych utworów literackich.

### Przeciwstawność: wielkie narracje–mikroproza?

Obok uwalniania czytelnika spod „tyranii” autora (hipertekst), a opowieści spod „dyktatu” tekstu (multimedia) oraz zwiększania kreatywnych i kolektywnych działań uczestników procesów komunikacyjnych za pośrednictwem dzieła literackiego charakterystyczną tendencją wypromowaną przez nowe media staje się odchodzenie literatury od „wielkich narracji” na rzecz krótkich form prozatorskich. Właściwość technologii komputerowej polegająca na skłanianiu i przyzwyczajaniu odbiorców do szybkiej lektury krótkich tekstów jest coraz częstszym elementem refleksji nad skutkami informatyzacji kultury. Przy czym za lapidarność przekazów w równym stopniu odpowiadają, według różnych badaczy, komputer i telefon komórkowy. Oczywiście nie jest tak, że do momentu pojawienia się nowych mediów literatura funkcjonowała wyłącznie w oparciu o dłuższe formy narracyjne, ponieważ począwszy od starożytnych epitafiów, krótkie formy wierszowane zawsze stanowiły istotny sposób ekspresji artystycznej. Obecnie jednak technologia pozwala na funkcjonowanie skondensowanych wypowiedzi literackich w zupełnie nowym wymiarze.

Jednym z charakterystycznych przykładów tych zjawisk są powieści na telefon komórkowy (jap. *keitai shosetsu*), zapoczątkowane w Japonii w 2003 roku i stanowiące odcinkowe formy literackie rozsyłane drogą esemesową<sup>29</sup>. Komórkowe medium narzuca odpowiednią formę: treść musi być na tyle zwięzła, aby swobodnie mieściła się na ekranie niewielkich rozmiarów. Kolejne rozdziały mają około siedemdziesięciu–stu słów, w zależności od typu telefonu, stąd często wykorzystywane są skróty i żargon używany przy pisaniu esemesów. Zresztą ogólnie komunikacja za pomocą telefonii mobilnej wprowadza swoje własne konwencje: „w krótkim przekazie esemesowym trudno rozwinąć jakąkolwiek myśl krytyczną,

<sup>29</sup> Jedną z popularniejszych powieści komórkowych była romantyczna historia *Koizora* (*Niebo miłości*) autora o pseudonimie Mika, która doczekała się kilkunastu milionów czytelników, a także ekranizacji filmowej (*Powieści na telefon*, „Polityka” 20 września 2008, nr 38 (2672), s. 11, <http://archiwum.polityka.pl/art/powieści-na-telefon,355446.html> [dostęp: 30 stycznia 2012]).

stąd brak i argumentacji, i logicznej struktury wywodu. Dominują natomiast fakty, emocje i opinie<sup>30</sup>. O akapitach, formatowaniu, różnych krojach czcionki i podobnych podstawowych elementach wyposażenia tekstu książkowego również nie ma mowy. Niemniej jednak popularność tego typu utworów wynika nie tyle z ich literackich czy typograficznych walorów, ile raczej z możliwości kreowania za pośrednictwem telefonu „światów wyobrażonych”, dostępnych w szczególności dla ludzi młodych, którym mogą oni nadać indywidualny charakter<sup>31</sup>. Powieści na telefon komórkowy mogą się wydawać formą związaną z typowym dla Japończyków umiłowaniem różnych gadżetów technologicznych, ale po pierwsze zyskują one na popularności również w innych kręgach kulturowych, a po drugie nie jest to jedyny przykład mikroliteratury. W środowisku serwisu społecznościowego Twitter narodziła się bowiem w 2009 roku twitteratura (zwana również *Twitter fiction*)<sup>32</sup>. Ten specyficzny gatunek mikroprozy, ze względu na formalne ograniczenia związane z wielkością wpisów (najwyżej sto czterdzieści znaków ze spacjami), cechuje minimalizm nie tylko formy, ale i treści. Jednak ograniczenie znaków powoduje, że twitteratura jest „mistrzynią esencji i uwodzenia”<sup>33</sup>. Skrajna i niepokojąca mikrofikcja z brutalnością i pikanterią balansuje na granicy moralności, po to by zaintrygować i pobudzić wyobraźnię czytelnika, stąd największą popularnością cieszą się wątki miłosne, erotyczne i kryminalne. W zakresie literatury miniaturowej mieści się zarówno tworzenie własnej mikropowieści, jak i skracanie klasyki do kilkunastu tweetów<sup>34</sup>. Charakterystycznym przykładem tej drugiej opcji jest książka z 2009 roku wydana przez wydawnictwo Penguin Books *Twitterature. The World's Greatest Books Retold through Twitter* autorstwa Alexandra Acimana i Emmetta Rensina – dwóch dziewiętnastoletnich studentów z Uniwersytetu Chicago, którzy „skrócili” sześćdziesiąt pozycji z literatury klasycznej do około dwudziestu tweetów. Twitteratura, według jej pierwszych krytyków, wprowadza nową jakość do literatury, ponieważ nobilituje i dynamizuje słowo. Wyłącznie ten gatunek literacki opiera się na ograniczeniach znakowych (choćby eksperymenty ze skrótowością istniały od zawsze), wymuszających grę ze słowami przy jednoczesnym naszkicowaniu historii<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> T. Goban-Klas, *Cywilizacja medialna. Geneza, ewolucja, eksplozja* (= „Edukacja Medialna”), Warszawa 2005, s. 250.

<sup>31</sup> Hasło *cell phone novel* w Wikipedii, [http://en.wikipedia.org/wiki/Cell\\_phone\\_novel](http://en.wikipedia.org/wiki/Cell_phone_novel) [dostęp: 30 stycznia 2012].

<sup>32</sup> Przy czym warto zaznaczyć, że zarówno powieści na telefon komórkowy, jak i twitteratura nie są nierozzerwalnie połączone z technologią i mogą być udostępniane na różnych platformach medialnych.

<sup>33</sup> U. Pawlicka, *Romans literatury z Twitterem*, <http://niedoczytania.pl/romans-literatury-z-twitterem> [dostęp: 30 stycznia 2012].

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> U. Pawlicka, *Hybrydyczność gatunkowa twitteratury*, <http://niedoczytania.pl/hybrydyczność-gatunkowa-twitteratury> [dostęp: 30 stycznia 2012]. Zob. też wywiad: *eadem*, *W roli przedkoczka. Z Piotrem Kowalczykiem rozmawiała Urszula Pawlicka*, <http://niedoczytania.pl>

Technologia komputerowa „odświeżyła” więc tradycyjne formy dokumentów (rękopisy, książki, czasopisma, broszury itd.), ale także wprowadziła nowe. Przepływ tekstu między różnymi platformami medialnymi, jego wielopostaciowość wskazują na to, że piśmiennictwo cyfrowe staje się dynamicznie i płynnie zmieniającym się obszarem, w którym trudno się poruszać, stosując tradycyjne podziały i kategorie. Prawdliwość ta jest szczególnie widoczna w odniesieniu do nowych, internetowych gatunków, takich jak: strony WWW, e-mail, blogi, fora, czaty itd. Coraz więcej badaczy zauważa, że reguł i zawartości gatunków internetowych, występujących w roli szablonu komunikacyjnego, nie należy postrzegać, jak w przypadku tradycyjnych taksonomii gatunkowych, jako arbitralnych konwencji, lecz widzieć w nich wynik połączenia technicznych i społecznych czynników składających się na sytuację komunikacyjną<sup>36</sup>. Co więcej, ich natura jest stale zmienna i zdynamizowana<sup>37</sup>. Czy to oznacza, że tradycyjne kategorie dokumentów wkrótce zupełnie znikną z przestrzeni cyfrowej? Wręcz przeciwnie – występują często, tyle tylko, że wykorzystanie dotychczasowych typów piśmienniczych nie zależy już od cech formalnych i treściowych dokumentów (nie jest związane z fizycznie istniejącymi obiektami), a od konwencji przyjętych przez producentów i użytkowników zasobów cyfrowych. Stąd też książki można znaleźć w bibliotekach cyfrowych, na platformach udostępniających e-booki, ale także można opublikować własną powieść na stronie WWW lub samemu „zrobić sobie książkę”, na przykład z wpisów na Twitterze za pomocą aplikacji Twittbook. Przeniesienie punktu ciężkości z formalnych i arbitralnych cech dokumentów, które pozwalały je klasyfikować, na uznaniowe metody określania poszczególnych gatunków cyfrowego piśmiennictwa wpływa na zatarcie tradycyjnych opozycyjności, co z kolei w zdecydowany sposób utrudnia definiowanie poszczególnych obiektów oraz ich typizację<sup>38</sup>. Ten sam tekst na stronie WWW może być e-bookiem, ale w druku będzie co najwyżej artykułem lub rozdziałem (ze względu na rozmiar tekstu, którego nie da się dopasować do normy mówiącej o co najmniej czterdziestu dziewięciu stronach książki). Zresztą podobnych terminów nawiązujących do tradycyjnej książki w wersji „unowocześnieonej” jest o wiele więcej. Oprócz klasycznych już audiobooków, czyli książek mówionych, oraz e-booków, czyli książek przeniesionych w środowisko cyfrowe, pojawiły się

/w-roli-przedkoscza-z-piotrem-kowalczykiem-rozmawiala-urszula-pawlicka [dostęp: 30 stycznia 2012].

<sup>36</sup> M. Górka-Olesińska, *Słowo w sieci. Elektroniczne dyskursy* (= „Studia i Monografie” 427), Opole 2009, s. 52.

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 54.

<sup>38</sup> Na przykład w Wikipedii termin „e-book” („e-książka”) został wyjaśniony jako zarówno książka elektroniczna, jak i publikacja elektroniczna, co kłóci się z dotychczasowym rozumieniem tych pojęć, a czego mają chyba świadomość sami autorzy hasła. W rezultacie z rozbrajającą naiwnością stwierdzają oni: „Trudno przeprowadzić precyzyjną klasyfikację i w gruncie rzeczy można przyjmować rozmaite zakresy definicji publikacji i książek elektronicznych” — *e-book*, [hasło w:] *Wikipedia*, <http://pl.wikipedia.org/wiki/E-book> [dostęp: 31 stycznia 2012].

także: m-booki (lub mo-booki) – książki na urządzenia mobilne, blooki – książki publikowane na podstawie zawartości blogów, a także hyperbooki, vooki czy multibooki – książki wzbogacone o dodatkowe opcje, na przykład wideo. W zasadzie okazuje się, że nawet zwykła publikacja drukowana na papierze nie jest już książką, ale p-bookiem. Próby doszukiwania się cech „książkowych” w przypadku wielu obiektów reprezentujących nowe formy piśmiennicze są z góry skazane na niepowodzenie (bez względu na zastosowane oprogramowanie wpisy pochodzące z mikrobloga w niewielkim stopniu przypominają przekaz książkowy), ale nie ma to większego znaczenia dla projektantów kolejnych aplikacji czy „pisarzy” internetowych. Zabiegi odwołujące się do idei tradycyjnej książki w cyberprzestrzeni mogłyby świadczyć o jej głębokim zakorzenieniu w kulturze, również tej z informatyzowanej, jednak wypada zauważyć, że realizowane są one bez specjalnej dbałości o jej dotychczasowe rozumienie na gruncie kulturowym i naukowym.

Zatem rewolucja cyfrowa doprowadziła do poszerzenia dotychczasowych typologii o nowe formy piśmiennicze (uwzględniające zarówno różne typy przekazów, jak i szybszy obieg informacji) i przyczyniła się do większego przepływu tekstów między różnymi środowiskami medialnymi (rękopiśmiennym, drukowanym i cyfrowym). Jednak nie sposób postrzegać technologii komputerowej jedynie w kategoriach narzędzia modyfikującego czy też udoskonalającego istniejące rozwiązania komunikacyjne. Cyberkultura korzysta w pełni z różnych kategorii piśmiennictwa wypracowanych w tradycyjnej kulturze druku, ale także pozwala na ich swobodne przetwarzanie i wykorzystywanie zgodnie z logiką rewolucji cyfrowej, której najważniejszymi wyznacznikami są możliwości technologiczne, inwencja użytkowników, a niekiedy również potencjał komercyjny. Stąd jeśli zachodzi taka potrzeba, właściwie dowolna informacja prezentowana w postaci cyfrowej może się stać „książką” („x-bookiem”).

Czy to oznacza, że tradycyjna kultura książki pozostaje bezradna wobec lawiny nowych trendów, a także praktyk twórców i użytkowników mediów elektronicznych? Czy stanie się jedynie skansenem, z którego pełnymi garściami będą czerpać inspirację zarówno ci, którzy chcą zaistnieć w świecie cyfrowym, jak i ci, którzy chcą na nim zarobić? Niekoniecznie, ponieważ tradycyjne instytucje książki również dostrzegają swoje miejsce w tym nowym systemie, czego najlepszym przykładem jest wydawnictwo Penguin Books. Oprócz wspomnianych projektów warto przytoczyć jeszcze jedną jego inicjatywę. Najbardziej charakterystycznym przedsięwzięciem wydawnictwa Penguin jest bowiem *We Tell Stories* zrealizowane wspólnie z firmą Six to Start i uruchomione w marcu 2008 roku. Projekt polegał na tym, że sześciu znanych autorów przez sześć tygodni udostępniało swoich sześć utworów e-literackich, dla których inspiracją była tradycyjna literatura<sup>39</sup>. Jedną z bardziej znanych nowel tego projektu jest kryminalna historia *The 21 Steps* Charlesa Cumminga, odwołująca się do klasyki gatunku – *The 39 Steps*

<sup>39</sup> Projekt dostępny pod adresem <http://wetellstories.co.uk>.



Johna Buchana. W tej powieści czytelnik, wraz z głównym bohaterem Rickiem, odbywa w dwudziestu jeden rozdziałach wirtualną podróż rozpoczynającą się w Londynie – za pomocą Google Maps<sup>40</sup>. Choć ta historia (jak i pozostałe) jest przytaczana w piśmiennictwie jako przykład nowatorskiego wykorzystania technologii w twórczości literackiej, warto podkreślić, że zadaniem projektu było nie tyle wprowadzenie nowych gatunków literatury elektronicznej (na przykład literatury kartograficznej?), ile promocja tradycyjnego wydawcy i jego oferty. Do każdego utworu została bowiem dołączona szczegółowa informacja o książkowej inspiracji, a także umożliwiono jej zamówienie przez księgarnię internetową oficyny. W ten oto sposób wydawnictwo książkowe z tradycjami stało się liderem w dziedzinie eksperymentów z nowymi cyfrowymi formami literackimi.

## Book as a reference for new media forms

### Summary

Book as a medium is not only a tool to provide access to the written heritage of humanity, but also a model representing a point of reference for other communication media, including those based on computer technology. It remains the case both when authors treat the electronic forms of communication as a continuation of traditional writing and when they see the two as contradictory domains. This fact is illustrated by some specific e-literary examples including hyperfiction, multimedia works, collaborative literature and micro prose. Liquidity, free movement between different media environments (printed and digital) are increasingly becoming characteristic indicators of the digital revolution. As a result, a traditional book becomes a provider of new contents and some conceptual and formal solutions for the new media, while at the same time drawing on those media, as is very well illustrated by the actions taken by the Penguin Publishing House.

---

<sup>40</sup> Kolejną propozycją jest *Slice* Toby'ego Litta nawiązujący do *The Haunted Dolls' House* Montague'a Rhodesa Jamesa. Historia o nawiedzonym domu została opowiedziana za pomocą wpisów nastolatki i jej rodziców (na blogu i Twitterze). Z kolei twórczość Hansa Christiana Andersena stanowiła inspirację dla Kevina Brooksa, który zaproponował swoją wersję *Fairy Tales*. Zadaniem czytelnika tej baśni jest dokonanie określonych wyborów w trakcie jej lektury, a także wprowadzenie do historii własnych elementów (imiona bohaterów czy proponowane zakończenie). Następna była historia pewnej znajomości (kobiety i mężczyzny) opowiadana na żywo w internecie przez dwójkę autorów piszących pod pseudonimem Nicci French (Nicci Gerrard i Sean French) pod tytułem *Your Place and Mine*. Inspiracją była w tym przypadku powieść Emila Zoli *Teresa Raquin*. Matt Mason i Nicholas Felton, zainspirowani książką Charlesa Dickensa *Ciężkie czasy*, stworzyli jej własną uwspółcześioną wersję, zawierającą same fakty, pod tym samym tytułem. Z kolei Mohsin Hamid, zainspirowany *Baśniami z 1001 nocy*, stworzył utwór *The (Former) General in His Labyrinth*, w którym czytelnik, wybierając różne fragmenty tekstu do lektury, rysuje jednocześnie jego graficzny schemat przypominający orientalny ornament.



BOGUMIŁA STANIÓW

Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa  
Uniwersytet Wrocławski

## Funkcje form metatekstowych w książkach popularnonaukowych dla dzieci i młodzieży (1945–2010)

Literaturze popularnonaukowej przypisuje się ważne funkcje czynienia naukowych faktów i prawideł przystępnymi. Mówienie „o trudnym łatwo”<sup>1</sup> nie jest proste, ale popularyzacja wiedzy doczekała się wielu opracowań dotyczących zarówno zasad, jak i repertuaru oraz metod działania. Aleksander Wilkoń w schemacie typologicznym gatunków naukowych uwzględnił również opracowanie popularnonaukowe i zwięźle określił jego cechy gatunkowe:

- funkcję dominującą: praktyczno-techniczną lub dydaktyczną;
- formę podawczą: strukturę narracyjno-faktograficzną;
- typ przekazu: pisemność;
- strukturę wypowiedzi: monolog;
- sposób wyrażania nadawcy: formy nieosobowe (w tym 3. os. l. poj.);
- długość wypowiedzi: na ogół krótka;
- obecność kodów niewerbalnych: na ogół graficzne<sup>2</sup>.

Można by jeszcze do tego wykazu dodać inne kategorie, które są szczególnie ważne dla książki popularnonaukowej:

- język: jasny, zwięzły, komunikatywny, wyrazisty, przystępny, ekspresywny, obrazowy, rzadko subiektywny, informacyjnie sekundarny (powołuje się na opinie naukowców, co zwalnia autora z udowadniania prawdziwości przekazywanych tez i twierdzeń)<sup>3</sup>;
- odbiorca: na ogół nieściśle sprecyzowany (w odróżnieniu na przykład od podręcznika);
- zakres tematyczny: monotematyczność;

---

<sup>1</sup> Z tytułu pracy zbiorowej: *O trudnym łatwo*, red. J. Miodek, M. Zaśko-Zielińska, Wrocław 2002.

<sup>2</sup> A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu: wstęp do lingwistyki*, Kraków 2002, s. 264–265.

<sup>3</sup> Por. rozważania na temat języka w podręcznikach szkolnych: M. Stasiak-Śliwińska, *Język popularnonaukowy w podręcznikach wydanych po 1999 roku*, [w:] *O trudnym łatwo...*, s. 159–165.

– aktualność treści: szybka dezaktualizacja (zwłaszcza w niektórych dziedzinach);

– stymulatywność: wysoka (atrakcyjny merytorycznie i językowo tekst, który jest podany w równie atrakcyjnej szacie graficznej, czytelnik jest wręcz atakowany dynamicznym układem treści i współgrającej z nim oprawy graficznej)<sup>4</sup>;

– relacje specjalista–niespecjalista: duży dystans sytuacyjny, poznawczy i językowy, programowo niwelowany przez przekaz popularnonaukowy.

Mimo przymusów i zachęt nauczycieli, bibliotekarzy i rodziców literatura popularnonaukowa nie cieszyła się nigdy nadzwyczajną popularnością wśród młodych odbiorców. Była trudniejsza w odbiorze niż beletrystyka, aby zaś zdobyć zaangażowanego czytelnika musiała być ściśle dopasowana do zainteresowań, zapewniała ucztę intelektualną, ale nie dostarczała przeżyć, wzruszeń, emocji, które są domeną literatury pięknej. Dlatego ważne było i jest, by książka ta, już przy pierwszym kontakcie, zachęcała czytelnika do lektury, wydawała się atrakcyjna i ciekawa. Na jednostkowe decyzje o zakupie, wypożyczeniu takich edycji wpływały na pewno różne czynniki, przede wszystkim te obrazowe, wizualne, które decydowały w tzw. pierwszym pobieżnym oglądzie, po przekartkowaniu książki, a zwłaszcza, jak się wydaje, ogólna prezentacja i estetyka – okładka, format, czytelność czcionki, bogactwo materiałów ilustracyjnych, ewentualne materiały dodatkowe (tablice, mapki).

Nie mniej ważne były komunikaty słowne, zwłaszcza dodatkowe, zwane informacjami metatekstowymi<sup>5</sup>. Mają one charakter zewnętrzny w stosunku do właściwego tekstu i pełnią względem niego określone funkcje. Występują wtedy, gdy sam autor (jak również redaktor czy wydawca) zamieszcza tekst poza wypowiedzią przedmiotową (właściwą), czyli wypowiedź „o wypowiedzi”. Ponieważ dotyczy ona tekstu właściwego – ma charakter metatekstowy, mówi na przykład o okolicznościach powstania narracji, o zamiarach autora, o trudnościach z opisem niektórych realiów i kwestii, o samym procesie pisania, komentuje wydarzenia przedstawione w tekście. Może też – zwłaszcza w przypadku wypowiedzi popularnonaukowej – nawiązywać do realiów, odkryć naukowych, dotyczyć przeznaczenia tekstu lub jego fragmentów, sposobu korzystania z nich itp. Metatekst jest typem wypowiedzi, która nadbudowuje się nad tekstem właściwym, „organizując i sterując w poważnym stopniu jego strukturą semantyczną i formalną”<sup>6</sup>. Nie może jednak istnieć bez tekstu właściwego, podczas gdy tekst może funkcjonować bez dodatkowych metatekstów. Jego semantyczne funkcje dokonują się przede wszystkim poprzez działania zapowiadające, uogólniające i streszczające,

<sup>4</sup> Na tę funkcję zwraca uwagę M. Stasiak-Śliwińska, analizując język podręczników: *ibidem*, s. 162–163.

<sup>5</sup> Por. M. Kawka, *Metatekst w tekście narracyjnym*, Kraków 1990; A. Wierzbicka, *Metatekst w tekście*, [w:] *O spójności tekstu*, red. M.R. Mayenowa, Wrocław 1981, s. 105–121; A. Wilkoń, *op. cit.*

<sup>6</sup> A. Wilkoń, *op. cit.*, s. 94–95.

a także sumujące całość wyводу. Do tego celu służą różne rodzaje metatekstów, głównie teksty tytułaturowe, streszczenia, wstępy, zakończenia i posłowia.

Omówione zostaną więc te przekazy językowe, które potencjalny czytelnik miał szanse dostrzec i przeczytać już przy wstępnym przeglądaniu, kartkowaniu książki. Pominięte zostaną natomiast środki i strategie przekazu treści zastosowane w tekście głównym, choć potencjalnie mogły one równocześnie wystąpić również w innych, zamieszczonych poza nim fragmentach (na przykład we wstępie, w zakończeniu, streszczeniach itp.)<sup>7</sup>. Zwraca na to uwagę w swoich rozważaniach Anna Wierzbicka, gdy omawia językowe „meta-organizatory”<sup>8</sup>.

Zasygnalizowane tu zagadnienia są słabo opracowane w literaturze naukowej, nieliczne opracowania poświęcone książce popularnonaukowej dla dzieci nie podejmują tematów z pogranicza retoryki i księgoznawstwa<sup>9</sup>, natomiast prace językoznawcze rzadko poruszają kwestie popularnonaukowego przekazu kierowanego do młodego odbiorcy, zazwyczaj dotyczą tekstów literatury pięknej<sup>10</sup>. W podobny sposób badano natomiast teksty literatury pięknej o charakterze poznawczym (na przykład powieść historyczną dla młodych odbiorców<sup>11</sup>), podręczniki<sup>12</sup> i czasopisma dla dzieci<sup>13</sup>. W rozważaniach nad metatekstowymi elementami tekstu popularnonaukowego (ale nie *stricte* ich językiem) będziemy wykorzystywać ustalenia lingwistów dotyczące wyżej wspomnianych kwestii, jednak wywód będzie miał charakter bardziej funkcjonalny – wszystkie bowiem zabiegi stosowane w przekazie popularnonaukowym mają określone funkcje, wykorzystują pewne strategie i środki stylistyczne, podobnie zachowują się metateksty.

Zgodnie z głównymi funkcjami retoryki podstawowe zadania literatury popularnonaukowej będziemy rozpatrywać w aspekcie:

- dostarczania wiedzy, apelowania do intelektu, przekonywania drogą logicznego dowodzenia na podstawie przedstawionych faktów (pouczanie – *docere*);
- kształtowania postaw, oddziaływania na wolę i na sferę emocjonalną (poruszanie, wzruszanie – *movere*);

<sup>7</sup> Przykładowo, A. Wilkoń rozróżnia następujące rodzaje metatekstów: 1. wyrażenia, frazy, zdania służące spajaniu i delimitacji (segmentacji) tekstu, 2. izolowane, przeważnie krótkie wtręty metatekstowe, 3. nazwy wyodrębnione w postaci tytułów całego tekstu lub jego części. A. Wilkoń, *op. cit.*, s. 96–97.

<sup>8</sup> A. Wierzbicka, *op. cit.*, s. 105–121.

<sup>9</sup> M. Kątny, *Droga do wiedzy: o literaturze popularnonaukowej dla młodego odbiorcy*, Kielce 2008.

<sup>10</sup> Na przykład w rozważaniach M. Kawki, *op. cit.*

<sup>11</sup> A. Smuszkiewicz, *Retoryka współczesnych polskich powieści historycznych dla dzieci i młodzieży*, Poznań 1987.

<sup>12</sup> D. Konieczka-Śliwińska, *Retoryka we współczesnych szkolnych podręcznikach historii*, Poznań 2001; M. Stasiak-Śliwińska, *op. cit.*, s. 159–165.

<sup>13</sup> J. Smół, *Popularyzacja wiedzy naukowej w czasopismach dla dzieci*, [w:] *O trudnym łatwo...*, s. 195–203.

– dostarczania przyjemności, rozrywki, przeżyć estetycznych (zachwywanie – *delectare*)<sup>14</sup>.

Według Antoniego Smuszkiewicza „na wszystkich poziomach utworu [literackiego – przyp. B.S.] możemy śledzić zespoły zabiegów retorycznych spełniające te funkcje, bo na wszystkich poziomach prowadzona jest nadawczo-odbiorcza gra autora z czytelnikiem”<sup>15</sup>. W książkach popularnonaukowych odnajdujemy metateksty w:

- 1) częściach tytułaturowych (tytuły i podtytuły, tytuły rozdziałów);
- 2) dodatkowych tekstach informacyjnych, recenzyjnych, reklamowych, promocyjnych (na okładce, obwolucie, na elementach dodanych – na przykład zakładce, opasce);
- 3) częściach wstępnych (przed całością i przed poszczególnymi partiami tekstu):
  - a. motta, sentencje, dedykacje,
  - b. wstępy, przedmowy,
  - c. streszczenia zawartości (regesty, abstrakty),
  - d. formuły początków tekstu,
- 4) elementach organizujących układ całości:
  - a. spisy treści,
  - b. numeracja stron (tradycyjna i żywe paginy),
- 5) tekście właściwym (cytaty, wtrącenia obcych tekstów);
- 6) częściach końcowych (kończących poszczególne części bądź całość):
  - a. zakończenia,
  - b. posłowania,
  - c. formuły zakończeń tekstu,
- 7) spisach książek (bibliografie, wykazy książek, które ukazały się dotychczas w serii, zapowiedzi następnych wydań itp.).

Zasadniczą funkcją metatekstu jest dostarczanie informacji o tekście i powiązanych z nim kwestiach. Przejawia się to przede wszystkim w wyjaśnianiu sensu podejmowania tematu książki, objaśnianiu jej konstrukcji, sposobu posługiwania się nią i powiązaniach z innymi książkami (na przykład w ramach serii czy wydań tego samego autora/wydawcy lub książek, które warto przeczytać). Nie mniej ważnym zadaniem jest informowanie czytelnika o twórcach książki: autorze (autorach), ilustratorze, wydawcy. Przy tej okazji ujawnia się funkcja komunikacyjna – wydawcy często prosili czytelników o kontakt i podawali dane adresowe, czasem namawiali do kontaktu z rówieśnikami czytelników – do wspólnej analizy, dyskusji przedstawionych w książce zagadnień. Rola twórców tych edycji oraz ich promocji za pośrednictwem metatekstów i narzędzi językowych, którymi się

<sup>14</sup> A. Smuszkiewicz, *op. cit.*, s. 9.

<sup>15</sup> *Ibidem* (za: S. Wyslouch, *Retoryka fabuły a retoryka narracji*, [w:] *Tekst i fabuła*, red. C. Niedzielski, J. Sławiński, Wrocław 1979, s. 90).

one posługują, wykracza poza ramy tej wypowiedzi i zasługuje na odrębne opracowanie.

Spośród językowych sposobów nawiązywania kontaktów z czytelnikiem w tekście głównym, ale i w częściach metatekstowych, stosowane są liczne zabiegi retoryczne ułatwiające nawiązanie kontaktu z odbiorcą i zrozumienie treści, na przykład pytania retoryczne, elementy pozornego dialogu, rozmowy potocznej, stosowanie „my” inkluzywnego, które ma sugerować wspólnotę doświadczeń i wspólne dochodzenie do wiedzy, oraz trybu rozkazującego, który pełni funkcję stymulującą, polegającą na pobudzaniu do aktywnego odbioru przekazywanych treści<sup>16</sup>. Do najczęściej stosowanych w tych samych celach środków stylistycznych i tropów retorycznych można zaliczyć: metafory, personifikacje (lub animizacje), porównania, hiperbole i inne.

Inną zaobserwowaną funkcją metatekstów w książce popularnonaukowej jest ekspresywność – głównie poprzez zastosowanie zdań pytajnikowych, wykrzykników, zdań rozkazujących, potoczizmów, obrazowości, przy jednoczesnym ograniczeniu słownictwa emocjonalnego, subiektywnego, które mogłoby podważać naukowość przekazu. Ekspresywne wyrażanie opinii o książce lub o dziedzinie czy temacie, które są jej przedmiotem, mają za zadanie (emocjonalne) przekazanie potencjalnemu czytelnikowi entuzjazmu, który ma mu się udzielić już na wstępnym etapie kontaktu z lekturą.

Funkcja motywacyjna urzeczywistniała się na ogół we wstępach i przedmowach, w których autor lub wydawca w przekonujący sposób tłumaczył młodemu czytelnikowi, dlaczego warto sięgać po literaturę popularnonaukową, interesować się światem i poszczególnymi zagadnieniami. Czasem wyraźnie występowała funkcja wychowawcza, kształtująca określone postawy i zachowania, inspirująca do działania, do życiowej aktywności. W czasach PRL-u często przybierała ona postać indoktrynacyjną – chodziło o kształtowanie światopoglądu młodego człowieka.

Szczególnie w takich tekstach, w „wypowiedziach o wypowiedzi”, „dodatkowych częściach konstrukcyjnych”, czyli we fragmentach metatekstowych, ujawniają się zabiegi perswazyjne, które mają na celu nie tylko nakłonienie potencjalnego czytelnika (lub jego opiekuna) do podjęcia lektury (kupna), lecz także do akceptacji myśli i postaw propagowanych przez autora<sup>17</sup>.

W celu ograniczenia bardzo rozległego materiału badawczego i pokazania problemu w ujęciu diachronicznym zdecydowano się na konieczny wybór reprezentatywnych edycji. Omówione zostaną przede wszystkim te, które ukazywały się w seriach. Albowiem wykazywały one naturalną tendencję do „nawiązywania bliższego kontaktu” z odbiorcą, przywiązywały go niejako do siebie, zachęcały do powtórnego sięgnięcia (kupna, wypożyczenia) po następny tytuł z serii.

<sup>16</sup> J. Smół, *op. cit.*, s. 198–200.

<sup>17</sup> A. Smuszkiewicz, *op. cit.*, s. 11.

Już sama konwencja serii zakłada informowanie znakiem i nazwą o możliwości kontynuowania lektury, a na przykład zamieszczane w książkach wykazy pozycji dotychczas opublikowanych i tych, które ukażą się w najbliższym czasie, były zachętą (również reklamą) do lektury i metatekstem zarazem<sup>18</sup>.

## 1945–1959

Dokonując przeglądu serii książek popularnonaukowych z okresu bezpośrednio po wojnie, zauważamy, że z uwagi na dość ubogą szatę graficzną miały one ograniczone możliwości oddziaływania, przyciągania potencjalnego klienta i czytelnika. Cienkie, Nielakierowane, często nic nieprzedstawiające i nieciekawe pod względem kolorystycznym okładki broszurowych wydań raczej nie mogły pełnić takiej funkcji. Zachętę zawierał czasem przekaz językowy i w związku z tym odgrywał on w tym czasie wyjątkowo ważną rolę.

W pierwszej kolejności o książce informował jej tytuł i podtytuł, a także nazwa serii. Tytuły były jednoznaczne, jasne, wyraźnie precyzowały zawartość. Podobnie podtytuły, jeśli występowały, to dookreślały tytuł, choć w kilku przypadkach to one intrygowały przenośnią, personifikacją i zachęcały do lektury, na przykład *Stonka ziemniaczana. Kolorowy dywersant*<sup>19</sup>, *O sprytnej wronie, psotnym kuku i ich krewniakach*<sup>20</sup>, *Dzięcioł – drwal leśny*<sup>21</sup>. Dodatkowy kontakt z czytelnikiem, w tym teksty czy zwroty zachęcające do czytania, można znaleźć we wnętrzu książki, na ogół w jej wstępie („od autora”). Rzadko używano zwrotów w 2. os. l. poj., częściej posługiwano się zagajeniem, pytaniem, zwrotem do grupy dzieci:

Zima. W ogródku przed domem śnieg i lód. Czy nie mielibyście ochoty na różową rzodkiewkę na śniadanie? Czy nie byłoby wam przyjemnie ozdobić mieszkanie świeżymi kwiatami? „Oczywiście tak – odpowiecie – Ale to niemożliwe, bo przecież jest zima, a w zimie nie ma kwiatów ani rzodkiewek”. Czy rzeczywiście nie ma?<sup>22</sup>

Jednak w edycjach dla starszych dzieci wstępy były czasem bardzo długie i niezbyt interesujące, wątpliwe jest, by dzieci powszechnie czytały je z zaintereso-

<sup>18</sup> Niektóre książki były wydawane w serii kilkakrotnie, w przypisach nie będziemy odnotowywać wszystkich wydań, zwłaszcza że na ogół nie różniły się one od siebie. Z tych samych diapozytywów publikowano też po kilku latach te same książki pod znakiem innych serii.

<sup>19</sup> I. Ruszkowska, *Stonka ziemniaczana* (= „Biblioteka Popularno-Naukowa. Seria Przyrodnicza”), Warszawa 1946.

<sup>20</sup> J. Sokołowski, *O sprytniej wronie, psotnym kuku i ich krewniakach* (= „Biblioteka Popularno-Naukowa. Seria Przyrodnicza”), Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1946.

<sup>21</sup> J. Sokołowski, *Dzięcioł – drwal leśny* (= „Biblioteczka Naukowa Młodego Czytelnika”), Czytelnik, Warszawa 1947.

<sup>22</sup> Z. Wilska, *Ogródek na oknie* (= „Biblioteka Harcerza”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1951, s. 3.



sowaniem, raczej nie były one też w stanie przyciągnąć do lektury niezdecydowanego czytelnika<sup>23</sup>.

Wiele ciekawych serii popularnonaukowych tego okresu nie zawierało dodatkowych komunikatów skłaniających do lektury, na przykład „Opowieści Przyrodnicze” wydawane przez „Naszą Księgarnię”. W pewnym sensie rolę taką mogły odgrywać spisy treści, ujawniające ciekawe, nawet intrygujące czy przenośne tytuły rozdziałów (*Czy potrafisz liczyć do 7?*, *Który odcinek jest dłuższy?*<sup>24</sup>, *Pędraki pokazują, co umieją*<sup>25</sup>, *Skąd wróg przybywa?* [w odniesieniu do stonki ziemniaczanej]<sup>26</sup>). Stosowano w nich czasem zdania pytające oraz wykrzykniki, które bardziej bezpośrednio mogły dotrzeć do odbiorcy. Rolę taką mogły też odgrywać – dość rzadko spotykane – krótkie regesty, znajdujące się przed każdym rozdziałem, informujące w zwięzły sposób o ich zawartości. W książce Ireny Ruszkowskiej o stonke ziemniaczanej autorka zastosowała w redakcji regestów dodatkowy zabieg: posłużyła się stylistyką wojny, bitwy ze szkodnikiem. I tak na przykład regest przed rozdziałem zatytułowanym *Organizujemy walkę* brzmiał:

Pierwsza narada. – Kto będzie walczył i czym? – Nie wolno być egoistą. – Bacność, stonka! – Meldujemy władzom. – Placówka wroga musi być zniszczona<sup>27</sup>.

Wszystkie regesty czytelnik mógł przeczytać w spisie treści tej książki, przy tytułach poszczególnych rozdziałów. W niektórych książkach znajdujemy prze-myślnie skonstruowane, „wciągające” do lektury pierwsze zdania tekstu. One również stosowały zdania pytające, posługiwały się 2. os. l. mn., a nawet cytatem:

Zdarzyło się wam na pewno nieraz, że wchodząc w czasie silnego mrozu z ulicy do sieni domu zawołaliście radośnie: „Ach, jak tu ciepło!...” Ale wasz kolega, wychodząc wtedy właśnie na wasze spotkanie z ogrzanego mieszkania do tej samej sieni, nastawił kołnierz palta, mrużąc: „Brr, jak tu zimno!...” Jak było więc w sieni naprawdę: ciepło czy zimno? Kto z was miał rację? – Oczywiście i jeden, i drugi; bo uczucie ciepła jest względne<sup>28</sup>.

Spisów treści nie było w niektórych seriach, charakteryzujących się krótkim, niepodzielonym tekstem<sup>29</sup>, ale także na przykład w „Bibliotece Harcerza”, mimo że tam tekst był podzielony na mniejsze części, posiadające własne podtytuły.

<sup>23</sup> Na przykład w książce J.J. Karpińskiego pt. *O naszych zwierzętach chronionych* (= „Biblioteka Przyrodnicza”), Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1958 wstęp liczy trzy i pół strony i jest utrzymany w dość poważnym, naukowym tonie.

<sup>24</sup> E. Rubinowicz, *Sześć czy siedem?* (= „Bawimy się i Uczymy”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1953.

<sup>25</sup> I. Ruszkowska, *Chrabąszczowe wakacje* (= „Biblioteczka Naukowa”), Czytelnik, Warszawa 1948.

<sup>26</sup> I. Ruszkowska, *Stonka ziemniaczana...*

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> W. Rychter, *Amatorska elektrownia wietrzna* (= „Biblioteka Młodego Technika”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1953, s. 3.

<sup>29</sup> Na przykład E. Rubinowicz, *Cyrk* (= „Bawimy się i Uczymy”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1953.

Dołączane w tym czasie do książek serii popularnonaukowych nieliczne dodatki nie pełniły, jak się zdaje, funkcji informacyjnej i zachęcającej do kupna czy lektury (np. zakładki<sup>30</sup>). W tekstach dodatkowych, zwłaszcza we wstępach, umieszczano treści propagandowe, czasem dość luźno powiązane z tekstem głównym, na przykład rozważania dotyczące idei miczurinizmu można znaleźć w seriach poświęconych przyrodzie, nie tylko w „Bibliotece Młodych Miczurinowców”<sup>31</sup>. Książki popularnonaukowe pierwszych piętnastu powojennych lat nie zawierały widocznych zachęt do lektury, nie „dialogowały” w rozwinięty sposób z potencjalnym czytelnikiem, tylko niektóre z nich próbowały nawiązać wstępny kontakt, zaintrygować, zaciekawić tematem, zwykle poprzez pierwsze zdania tekstu lub tytuły rozdziałów.

### 1960–1969

W tym okresie tytuły nadal pozostawały proste, zwykle dość jasno informujące o zawartości (*Dzień w kraju Mieszka, Stanisław Dubois, Hodowanie rybek, W kręgu ziemi i planet* itp.), czasem przybierające atrakcyjną formę zdań wykrzyknikowych (*Halo, tu Ziemia!, Jutro na Marsa!*<sup>32</sup>). Rolę dopowiadającą pełniły podtytuły<sup>33</sup>. Niektóre jednak nie czyniły tego wprost, a ich intrygujące sformułowanie zmuszało do zajrzenia do słów wstępnych albo tekstu głównego, a nawet ostatniego akapitu:

Tak więc czarna sukienka z epoki powstania 1863 roku godna jest tego, aby znaleźć się w Muzeum Wojska obok dwururki powstańczej, podartego sztandaru, przyrządu do odlewania kul czy kosy powstańczej nabitej na sztorc. Czarna sukienka jest symbolem walki toczonej przez kobiety polskie o wolność Ojczyzny<sup>34</sup>.

Na okładkach pojawiły się bezpośrednie zdania wykrzyknikowe („Początkujący [lub: zaawansowani] konstruktorzy, to dla was”) oraz tytuły innych tomów tej serii (np. „Zrób to Sam” Wydawnictwa Harcerskiego). Wiele serii informowało krótko na tylnej okładce o jej przeznaczeniu i tematyce, coraz częściej używając 2. os. l. mn.: „Jeśli chcecie samodzielnie budować rakiety »międzyplanetar-

<sup>30</sup> Z. Dąbrowski, *Nasz warsztat* (= „Biblioteka Młodego Technika”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1951.

<sup>31</sup> Na przykład wstęp w książce J.J. Karpińskiego pt. *O naszych zwierzętach chronionych* (= „Biblioteka Przyrodnicza”), Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1953, s. 3–6.

<sup>32</sup> S. Weinfeld, *Radio, kosmos i ty* (= „Biblioteka Młodego Kosmonauty”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1967.

<sup>33</sup> A. Apanowicz, *Rycerze drewnianego miecza. O arianach polskich* (= „Biblioteczka Historyczna”), Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1964.

<sup>34</sup> B. Krzywobłocka, *O czarnej sukience i powstańczej dwururce* (= „Biblioteczka Historyczna”), Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1960, s. 46.

ne«, aparaty radiowe, piękne i barwne latawce...»<sup>35</sup>. Na odwrocie okładki zostały wypunktowane zalety książek całej serii „Zrób to Sam” sformułowane w postaci pytań:

- Co można samemu zbudować? – pomysły
- Jak to zbudować? – opisy konstrukcji
- Z czego zbudować (żeby było dobrze i najtaniej)? – informacje, rady i wskazówki<sup>36</sup>

Książki ukazujące się w obrębie jednej serii nie miały często jednolitej struktury, różniły się również tekstami kierowanymi do czytelnika (które często umieszczano tylko w niektórych tomach) i przybierały różną postać. Przykładem takiej serii była „Biblioteczka Historyczna” ukazująca się w latach 60. oraz „Technika wokół Nas” (jej tomy ukazywały się do lat osiemdziesiątych). Niektóre książki z tych serii zawierały krótkie, jednostronicowe teksty wstępne, rozbudzające zainteresowanie tematem, sformułowane, zwłaszcza w części początkowej, w sposób bezpośredni:

Książeczka, którą bierzesz do ręki, Czytelniku, nie będzie mówiła o dziejach zwycięskich wojen, o wielkich bitwach i sławnych czynach prawdziwych czy zmyślonych bohaterów<sup>37</sup>.

Czy wiecie, co to jest radio? Do czego ono nam służy? Jak można tego nie wiedzieć? – odpowiecie. – Doskonale wiemy. Mamy je przecież w domu<sup>38</sup>.

Rzadkim, ale zwracającym uwagę elementem w książkach popularnonaukowych dla młodego czytelnika było motto wprowadzające, wybierano na nie pouczający, w zamierzeniu motywujący, znakomity tekst czy sentencję, na przykład autorstwa Adama Mickiewicza:

Na co będą potrzebne, pytało pachole,  
Trójkąty, czworoboki, koła, parabole?  
Że potrzebne, rzekł mędrzec, musisz teraz wierzyć,  
Na co potrzebne, zgadniesz, gdy zaczniesz świat mierzyć<sup>39</sup>.

Posłowia, jeśli występowały i były czytane, nie odgrywały, jak się zdaje, znaczącej roli, były dość „suche”, drętwe, do tego często wydrukowane mniejszą czcionką<sup>40</sup>. W książkach niektórych serii, na przykład „Biblioteki Błękitnych Tarcz” w swego rodzaju posłowniu znajdowała się notatka: *Przeczytaj jeszcze i to*, w której komentowano bliżej treść książeczki<sup>41</sup> lub dość szeroko opisywano

<sup>35</sup> Z. Dąbrowski, *Budujemy stację meteorologiczną* (= „Zrób to Sam”), Wydawnictwo Harcerskie, Warszawa 1961.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> A. Apanowicz, *op. cit.*

<sup>38</sup> T. Pszczołowski, *Radio mówi, gra i śpiewa* (= „Technika Wokół Nas”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1960, s. [1].

<sup>39</sup> E.J. Pokorny, *W kręgu ziemi i planet* (= „Biblioteka Młodego Kosmonauty”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1967, s. 1.

<sup>40</sup> Na przykład w *ibidem*, s. 94.

<sup>41</sup> G. Fedorowski, *Groźne spotkania* (= „Biblioteka Błękitnych Tarcz”), Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1963, s. 47–48.

i reklamowano inne tomiki tej niewielkiej serii, zwykle te o zbliżonej tematyce. Teksty zwracały się bezpośrednio do czytelnika, używały (rzadkich wcześniej) zwrotów w 2. os., „dialogowały”, wyjaśniały, dlaczego tematyka podjęta w polecanych książkach jest ważna lub stanie się ważna w niedługim czasie. Wydawane w specyficznych warunkach ustrojowych nie były pozbawione treści propagandowych, które umieszczano – już bez żadnych ogródek – na ogół właśnie w tekstach dodatkowych. Nie brakowało tam podkreślania znaczenia nauki radzieckiej i dobrodziejstw socjalistycznego ustroju:

Opiekę lekarską nad zdrowiem obywateli zapewnia nam państwo. Czy tak jest na całym świecie? Jak odpowiesz na to ostatnie pytanie, to się trochę zastanów nad swoją odpowiedzią: dlaczego tak jest i co z tego wynika<sup>42</sup>.

Formuły zakończeń tekstu niekiedy w ciekawy sposób intrygowały i zachęcały do sięgania po następne lektury:

Co przyniesie najbliższa przyszłość, tego nie wiemy. Czy już wkrótce czekają nas rewelacyjne wynalazki, czy też raczej jeszcze wiele lat będzie się ulepszać i doskonalić znane konstrukcje? A może już teraz w pracowniach uczonych w najgłębszej tajemnicy powstają jakieś zupełnie nowe typy urządzeń do utrwalania obrazu świata?<sup>43</sup>

## 1970–1989

W kolejnych latach nie znajdujemy przełomowych zmian w budowie książki dla dzieci i młodzieży oraz zamieszczonych w niej metatekstach. Tytuły książek i ich rozdziałów pełniły w pierwszej kolejności funkcję informacyjną, wykorzystując przy tym wszystkie możliwe sposoby zaintrygowania książką i jej tematyką. Można to prześledzić na przykładzie choćby jednej serii – BBT – „Biblioteki Błękitnych Tarcz” wydawanej przez PZWS (później WSiP), w której tytułach znajdujemy:

- zdanie rozkazujące (*Proszę wsiadać, drzwi zamykać!*),
- zdanie pytające (*Jaki to styl?*),
- negację (*Moje – nie moje*),
- epitet (*Wakacje, jakich nie było*),
- inwersję (*Życiu przywrócone*),
- porzekadło (*Rada nie od parady*),
- żart językowy (*Mowa o trawie*),
- przenośnię (*Ludzie w białych fartuchach*),
- odwrócenie znaczeń (*Na tropie... MO*).

<sup>42</sup> G. Fedorowski, *Ludzie w białych fartuchach* (= „Biblioteka Błękitnych Tarcz”), Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1967, s. 47.

<sup>43</sup> J. Dąbrowski, *Fotografia* (= „Mój Konik”), Wydawnictwo Harcerskie, Warszawa 1969, s. 99.

Podobnie nazwy rozdziałów, tak jak dotąd, wykorzystywały zdania rozkazujące, pytające oraz niekiedy przenośnie, zwłaszcza personifikacje, na przykład *Trójkołowy prapradziadek parowozu* [czyli parowy wehikuł Cugnota]<sup>44</sup>, *Kity – najbliżsi krewni klejów*<sup>45</sup> itp. Oprócz powszechnie występujących spisów treści (pod różnymi nazwami, jak „Co będzie dalej, czyli przewodnik po książce”<sup>46</sup>, rzadko z rejestrami<sup>47</sup>), bibliografii (ciekawsze nazwy: „Książki z cyklu”<sup>48</sup>, „Propozycje lekturowe”<sup>49</sup> oraz spis, który dzieli proponowane publikacje na trzy grupy: książki bardzo łatwe, dość łatwe i trudniejsze<sup>50</sup>), a także – sporadycznie – przypisów, niewiele jest tekstów dodanych, nawet informacje okładkowe są dość skąpe lub w ogóle ich brak<sup>51</sup>.

Dopiero pod koniec lat 80. zapełniają się czwarte strony okładek – zwykle informacjami o książkach wydanych dotychczas w danej serii, w druku oraz przygotowywanych do druku, czasem informacjami o autorze. Sporadycznie tekst dodatkowy (poza tytułatutowym) przyjmowała przednia okładka, na przykład był to fragment tekstu<sup>52</sup>, a z czasem także odwrocie strony tytułowej, gdzie umieszczano krótkie informacje o serii, np. w broszurkach „Zrób to Sam” Naszej Księgarni w latach 80.: „Jeśli lubisz majsterkować [...] w tej broszurze znajdziesz...”.

Ciekawostką mogą być nieliczne motta, a wśród nich nawet nietypowe, jak to zamieszczone w książce z dziedziny matematyki, autorstwa Stefana Żeromskiego (z *Urody życia*), nie do końca pasujące do książki dla dzieci:

Uciszała cierpienia niezgruntowana w swej piękności rozkosz matematycznego poznania, prostota prawd jasnych i przejrzystych jak powietrze, których nie spostrzegają nieszczęśliwi ludzie, jak pijany leżąc przy drogach życia i martwymi oczyma nie widząc zupełnie nieba<sup>53</sup>.

<sup>44</sup> B. Orłowski, *Jak kolej zdobyła świat* (= „Niezwykłe Dzieje Zwykłych Rzeczy”), Biuro Wydawniczo-Propagandowe RSW „Prasa-Książka-Ruch”, Warszawa 1974.

<sup>45</sup> A. Sękowska, S. Sękowski, *ABC klejów i klejenia* (= „Biblioteka Młodego Technika”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1986.

<sup>46</sup> W. Kobyłecka, A. Jaczewski, *O dziewczętach dla dziewcząt* (= „Zdrowie dla Wszystkich”), Państwowy Zakład Wydawnictw Lekarskich, Warszawa 1970, s. 9.

<sup>47</sup> *Ibidem*.

<sup>48</sup> B. Jagiełło, *Pod rządami Sasów* (= „Biblioteczka Historyczna”), Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1986.

<sup>49</sup> H. Witalewska, *Teatr i my* (= „Orientacje”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1987.

<sup>50</sup> M. Jurowska-Wernerowa, *Wyprawa Kapitana Łamigłowy w krainę chemii*, „Horyzonty”, Warszawa 1973, s. 183–184.

<sup>51</sup> Przykładowo, w książkach ukazujących się w seriach: „Biblioteczka Geograficzna”, „Biblioteczka Historyczna”, wydawanych przez Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych (później: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne).

<sup>52</sup> Na przykład w seriach „Przyroda Wokół Nas” czy „Technika Wokół Nas” wydawanych przez Naszą Księgarnię w latach 80.

<sup>53</sup> W. Krywicki, *Poczet wielkich matematyków* (= „Począty”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1975, s. 5.

Niekiedy umieszczano motto przed każdym rozdziałem<sup>54</sup>. Wśród niezmiernie rzadko spotykanych w książkach popularnonaukowych dla dzieci dedykacji można odnaleźć nawet takie, które poświęcają książkę odbiorcom (współautorkom – dziewczętom<sup>55</sup>), oraz formułę chrztu statków budowanych w polskich stoczniach<sup>56</sup>.

Wstępy (oraz: „Zamiast wstępu. Spotykamy się znowu”<sup>57</sup> i inne formuły) i zakończenia były w tym czasie ściśle związane z treścią. Wstępy objaśniały ją i wprowadzały w temat, niejednokrotnie niemal bezosobowo. Ale zdarzały się też takie, które zwracały się w 2. osobie do czytelników, bardzo bezpośrednio, gdyż autorom zależało na wcześniejszym zbudowaniu więzi z czytelnikami. Zwykle skłaniała do tego charakterystyczna, na przykład intymna, tematyka:

Przypuszczamy, że temat wspólnych rozmów będzie dla Ciebie interesujący – nie wiemy tylko, czy proponowany przez nas sposób rozmowy będzie Ci odpowiadał. Jeśli jednak zyskamy trochę Twojej sympatii – to na pewno nam o swoich wrażeniach z tych „spotkań” opowiesz. Bardzo Ci będziemy zobowiązani. O czym chcemy mówić? – a no, posłuchaj!<sup>58</sup>

A więc spotykamy się znowu. Ale Ty przez ten czas urosłeś! Widać to choćby po trochę za krótkich nogawkach od spodni. I czy mi się wydaje, pod Twoją czupryną przybyło trochę oleju w głowie. A oczy patrzają jeszcze bystrzej i ciekawiej na ten świat<sup>59</sup>.

Wstęp był też rodzajem nawiązania swoistej umowy, paktu:

Zadaniem książki jest zatem zapoznanie Czytelnika z abecadłem klejów i klejenia. Zapewniamy, że nauka będzie łatwa i szybka, a uzyskane korzyści – wymierne<sup>60</sup>.

Albo na przykład ustalał status danej publikacji (w „przedśłowiu”):

Ta książeczka [...] nie jest podręcznikiem ani przewodnikiem turystycznym. Nie stwarza pełnego obrazu Czechosłowacji. Proponuje jedynie jakby różnorodne próbki z obserwacji i doświadczeń, a także lektur autora, zbieranych w różnych miejscach i czasie aż do 40. rocznicy wyzwolenia nowych narodów wspólnym wysiłkiem nowym i wspólnych przyjaciół, od wspólnego nam wroga<sup>61</sup>.

Przy okazji pełnił też funkcje wychowawcze:

I jeszcze jedno: jeśli nawet wyda Ci się, że przeczytanie tej książki „uzbroiło” Cię w dostateczny zasób wiadomości, nie bierz na siebie obowiązku uświadamiania Twoich młodszych koleżanek. Raczej doradź im przeczytanie tej czy innej odpowiedniej książki, doradź rozmowę z kimś doro-

<sup>54</sup> H. Witalewska, *op. cit.*

<sup>55</sup> W. Kobyłecka, A. Jaczewski, *op. cit.*, s. 3.

<sup>56</sup> P. Oborski, *Po morzach i oceanach* (= „Niezwykłe Sprawy Zwykłego Świata”), Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1982.

<sup>57</sup> S. Sękowski, *Z twórczymi sztucznymi na ty* (= „Chemia dla Ciebie”), Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988.

<sup>58</sup> W. Kobyłecka, A. Jaczewski, *op. cit.*, s. 3.

<sup>59</sup> S. Sękowski, *op. cit.*, s. 3.

<sup>60</sup> A. Sękowska, S. Sękowski, *op. cit.*, s. 5.

<sup>61</sup> R. Biesiada, *W kraju Czechów i Słowaków* (= „Świat: Biblioteczka Geograficzna”), Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1988.

słym. Masz okazję zachować się jak człowiek dojrzały! O sprawach płci, o tym, czego się dowiesz z tej książki, nie musisz „trąbić” na całą szkołę, na całe podwórko. Po co?<sup>62</sup>

Kraj nasz potrzebuje wielu młodych, zdolnych, kochających swą pracę elektroników. Czekają na Was szkoły, uczelnie techniczne, czekają zakłady przemysłowe i placówki naukowe<sup>63</sup>.

W tym okresie bardziej wstępny, przedmowy niż okładki pełniły funkcje informacyjne, a nawet motywacyjne. „Sztab serii” „Mój Konik” przekonywał młodych ludzi:

Przed wszystkim należymy do zaprzysiężonych wrogów bezmyślności w uprawianiu „koników” oraz stosowania metody „na papugę”... „Właściwie to interesują mnie geografia, sport i motoryzacja, ale będę zbierał znaczki, bo Antek z siódmej ma kolekcję, na widok której oko bieje nawet panu od rosyjskiego, który też jest filatelistą”. [...] A więc jeśli uprawiamy hobby, to z głową!<sup>64</sup>

Inspirowały też do aktywności, zaradności, samodzielności:

Jeśli jednak Wasze hobby wymagać będzie pewnych nakładów finansowych – często nie daje się tego uniknąć – to przynajmniej miejcie ambicję korzystania z własnych oszczędności (popieramy nawet różne pomysły formy zarobkowania!) zamiast zwracania się o dodatkowe złotówki do Rodziców<sup>65</sup>.

Z kolei w przedmowie do serii „Wyprawy Kapitana Łamigłowy” zachęcano: „Ty także możesz się zaokrętować i odbyć tę ciekawą podróż”<sup>66</sup>. Ale ta seria jest ciekawa jeszcze z innego powodu: do jej książek dołączano gadżety, które miały być bezpośrednią i szybką nagrodą za poniesiony trud. Rozwiązując poprawnie zadania, czytelnik zbierał punkty po to, aby odebrać zamieszczoną na końcu legitymację – sternika, oficera lub kapitana Łamigłowy, wystarczyło tylko wkleić odpowiedni znak spośród dołączonych na kartoniku.

Cel książki zdradzano też w zakończeniach, posłowiach, podsumowaniach:

[...] jakoś nigdy nie spotyka się dzieci, które mówią:

– Ja chcę zostać geologiem albo chcę budować rafinerię ropy.

– Marzę, żeby zostać chemiczką, opracowywać nowe preparaty do walki ze szkodnikami i coraz lepsze lekarstwa.

Może po przeczytaniu tej książki to się zmieni?<sup>67</sup>

Podobnie różne były formuły początków i końców tekstu, z czasem zwiększała się liczba tekstów kierowanych bezpośrednio do potencjalnego czytelnika.

Funkcje wychowawcze, a nawet nieraz ideologiczne czy indoktrynacyjne, próbowały pełnić niewielkie książeczki ze wspomnianej już serii BBT. Poruszała

<sup>62</sup> W. Kobyłecka, A. Jaczewski, *op. cit.*, s. 4.

<sup>63</sup> K.T. Widelski, *Elektrony wokół nas* (= „Biblioteczka Kalejdoskopu Techniki”), Wydawnictwo Czasopism i Książek Technicznych NOT-SIGMA, Warszawa 1985.

<sup>64</sup> A. Urbańczyk, *Kot* (= „Mój Konik”), Wydawnictwo Harcerskie, Warszawa 1970, s. 6.

<sup>65</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>66</sup> M. Jurowska-Wernerowa, *op. cit.*, s. 5.

<sup>67</sup> A. Sękowska, S. Sękowski, *Płyńcie ropa naftowa* (= „Technika Wokół Nas”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1985, s. 62.

ona bardzo różne tematy – od filozofii, sztuki i historii po technikę, medycynę, ekologię i prawo. O ile nie dziwi fakt umieszczania w tych publikacjach uzasadnionych wychowawczo pouczeń, na przykład na temat szkodliwości społecznej i nieuczciwości wynikającej z nawet niewielkich wykroczeń (np. niekupienie w tramwaju biletu, bezmyślne deptanie trawników), o tyle trudno dziś uwierzyć, że książki dla młodzieży szkolnej wydawane w połowie lat 70. XX wieku zawierały takie teksty w posłowie („Przeczytaj jeszcze i to”) do książki, która wyjaśniała działalność prawa i niezawisłych sądów:

Dawniej, w czasach feudalizmu – jak uczyłeś się w historii – ogromna większość ludzi o bardzo niewiele rzeczach mogła powiedzieć „moje”. „Moje” – to był ten przydomek na grzbiecie, to była może jakaś chałupka z chrustu i gliny, trochę nędznych sprzętów w izbie. A „nie moje” – to były wielkie pałace magnatów, domy bogatych kupców i przemysłowców, ogromne łąny pól, wielkie lasy, fabryki przynoszące właścicielom mnóstwo pieniędzy.

Dziś u nas jest inaczej. Możesz powiedzieć „moje” i na te pałace, i na te domy, i na obszary pól uprawiane przez PGR, i na fabryki. [...] Tylko mówiąc „moje”, musisz zawsze myśleć „nasze”. Bo ten na przykład las nie jest Twoją wyłączną własnością, jak był dawniej własnością dziedzica. Las należy do wszystkich obywateli Państwa Polskiego...<sup>68</sup>

Niektóre książki (np. seria BBT, „Wio, Koniku!”, „Zdrowie dla Wszystkich” i inne) we wstępach lub zakończeniach namawiały do zachowań socjalizacyjnych – przedyskutowania poruszonych w książce tematów z koleżankami i kolegami, odszukania instytucji i organizacji, które zajmowały się poruszonymi w książce zagadnieniami (np. aerokluby, inspektoraty lotnicze przy komendach chorągwi ZHP<sup>69</sup>). Co ciekawe – nie spotkano w trakcie tych badań odesłania młodego człowieka do biblioteki, szkolnej czy publicznej. Zachęcano też do kontaktu z redakcją (podawano adres), choć czasem wymagania były sformułowane dość ostro:

Nie chcę Ci przypominać, że należy szanować czas bliźnich i mam nadzieję, że nie będziesz zanudzał Redakcji drobiazgami i pisał czytelnie<sup>70</sup>.

## Po roku 1989

Produkcja książki popularnonaukowej przeznaczonej dla młodego odbiorcy po prywatyzacji rynku wydawniczego oparła się w pierwszej kolejności na licencjach zachodnich. Tematyka i wystrój edytorski serii były kalkami zachodnich edycji, bardzo zresztą wówczas pożądanymi i – jak na owe czasy – atrakcyjnymi; książki te były również drukowane za granicą. Polski czytelnik mógł wreszcie zakupić edycje na papierze dobrej jakości, z kolorowymi ilustracjami, niebanal-

<sup>68</sup> D. Kaczyńska, *Moje – nie moje* (= „Biblioteka Błękitnych Tarcz”), Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1973, s. 47.

<sup>69</sup> A. Glass, *Latające modele szybowców* (= „Zrób to Sam”), Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984.

<sup>70</sup> S. Sękowski, *op. cit.*, s. 8.



nyimi rozwiązaniami typograficznymi. Z czasem przyjęło się określenie: „książka edukacyjna”, oznaczające jednak nie tylko lekturę uzupełniającą program różnych przedmiotów nauczania (tu częściej funkcjonował termin: „książka szkolna”), lecz taką, która służyła upowszechnianiu wiedzy z wykorzystaniem bardzo atrakcyjnych form wizualnych, potem również audiowizualnych czy nawet multimedialnych<sup>71</sup>. W większym bowiem niż kiedyś stopniu książkę tę zaczęły zastępować w popularyzacji wiedzy i nauki konkurencyjne dla niej i łatwiejsze w odbiorze, a więc często bardziej atrakcyjne w odczuciu młodych odbiorców, telewizja, nagrania wideo, a potem również edukacyjne programy multimedialne (na nośnikach CD-ROM i DVD-ROM) i internet. Nowa sytuacja komunikacyjna skłaniała też autorów i wydawców do poszukiwania efektywnych sposobów językowych przekazywania informacji i wiedzy, zarówno w tekście głównym, jak i w metatekstach.

Już same tytuły serii przybrały bardziej sugestywne formy, były ekspresyjne, intrygujące (wcześniej takie bywały tytuły książek lub – częściej – tytuły ich rozdziałów). Korzystały z form pytańnikowych („Co i Jak”, Wydawnictwo ATLAS), wyrażień w 1. osobie l. poj. („Patrzę, Podziwiam, Poznaje”, wyd. Arkady), partykuł („Tak Żyli Ludzie”, Wydawnictwo Dolnośląskie). Przyciągać też mogła nietypowa tematyka i tytuły książek: np. w serii „Patrzę, Podziwiam, Poznaje”: *Epidemie; Przestępcy i Detektywi; Taniec; Przyszłość; Wraki; Kowboje; Wiedzmy i czarownice; Stroje; Szpiedzy; Pieniądze; Kataklizm*, czy w serii „Co i Jak”: *Wieże; Mumie*. Takich tytułów ani tematów nie było we wcześniejszych okresach. Podtytuły książek epatowały epitetami o dużym zabarwieniu ekspresyjnym: *Niezwykła historia życia na ziemi*<sup>72</sup>; *Fascynujące, słynne budowle dawne i współczesne*<sup>73</sup>; *Poznaj fascynujący świat drzew, ich budowę, różnorodność i rozwój...*<sup>74</sup> itp. Czasem podtytuł był typowym przykładem metatekstu i określał na przykład wiek odbiorcy (*Dla dzieci od lat 4* w niektórych, łatwiejszych książkach serii „W Królestwie Zwierząt” wydawnictwa Oficyna Panda) lub zawartość aparatu pomocniczego (*Ponad 200 ilustracji, fotografii i map*<sup>75</sup>). Tytuły rozdziałów podporządkowywały się zastosowanej w serii formule, np. w „Co i Jak” były to zawsze zdania pytające. Czasem przyjętą zasadą (manierą?) było stosowanie w tytułach rozdziałów przenośni – personifikacji, które miały ułatwić zapamiętanie charakterystycznych cech omawianego obiektu (np. *Goryl, zrehabilitowany*

<sup>71</sup> Dla najmłodszych dzieci produkowano „książki poznawcze”, charakteryzujące się również bogatą szatą graficzną i licznymi dodatkami audiowizualnymi. Ze względu jednak na to, że często książka ta znajdowała się na pograniczu beletrystyki i popularyzacji wiedzy oraz „książki-zabawki”, pominięto tutaj tę problematykę.

<sup>72</sup> S. Parker, *Życie prehistoryczne* (= „Świat Wczoraj i Dziś”), Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1991.

<sup>73</sup> G. Caselli, *Siedem cudów świata* (= „Świat Wczoraj i Dziś”), Polska Oficyna Wydawnicza „BGW”, Warszawa 1990.

<sup>74</sup> D. Burnie, *Drzewa* (= „Patrzę, Podziwiam, Poznaje”), Arkady, Warszawa 1993.

<sup>75</sup> W serii poznańskiego Wydawnictwa Podśiedlik-Raniowski i Spółka – „Klucz do Ojczyzny”.

*mistrz blefu; Wikunia, wielbłąd o boskim rodowodzie; Ukari smutna i czerwono-licia; Słoń ze szczęściem na bakier; Kwezal, strojniś pierzasty; Jaguar, rybak doskonały; Pancernik, obywatel podziemia; Hiena, krwawa chichotka; Oryks, Arab zamerykanizowany*<sup>76</sup>).

W tych edycjach okładka przyjęła na siebie nową rolę, oprócz danych tytułaturowych i adresowych wprowadzała do tekstu głównego poprzez ciekawe ilustracje, a nawet przekonujące hasło, skierowane wprost do czytelnika, z wykorzystaniem bezpośredniej formy 2. osoby l. poj., na przykład:

Ponad 100 tomów rozwijającej się wciąż serii „Co i Jak” przedstawi w sposób przystępny i zajmujący najrozmaitsze dziedziny wiedzy. Pośród tylu książek, młody Czytelniku, znajdziesz te, które szczególnie Cię zainteresują.

Przednie okładki serii „Ślady Przeszłości” (wydawnictwo Świat Książki) zawierały ilustracje – schematy z podpisami i opisami poszczególnych części (np. starożytnych budowli). Czwarta strona okładki na ogół w latach 90. jest już miejscem zachęty, reklamy, opisywania wielu zalet konkretnej książki i serii: („stwarzają szerokie możliwości poznawcze”, „pobudzają do indywidualnych, twórczych poszukiwań i odkrywania na nowo naszej przeszłości i przyszłości”, „stanowią pomoc dydaktyczną w szkołach i w kołach zainteresowań”<sup>77</sup>, „liczne ilustracje barwne powiązane są z żywą i nowoczesnie ujętą treścią”<sup>78</sup>, „Oto oszałamiający, barwny świat skał, minerałów, kryształów, kamieni szlachetnych i skamieniałości”<sup>79</sup>, „Oto nowa, oryginalna książka o niebie ponad nami”<sup>80</sup>). Oryginalność i pasjonujące wiadomości przedstawione w tekście książek z serii „Patrzę, Podziwiam, Poznaje” reklamowały ich tylne okładki, dokładnie wymieniając, na co młody czytelnik będzie patrzył, co będzie podziwiał, a co poznawał (oczywiście cały tekst jest skonstruowany w 1. osobie l. poj.). Metatekstowe informacje okładkowe wielu serii podnosiły też inne walory książek: poręczny format, przydatność również dla dorosłych czytelników (*sic!*), oryginalność fotografii, wierną rekonstrukcję opisywanych obiektów:

[...] wypełniona wspaniałymi ilustracjami książka otwiera drogę do niezwykłego świata trylobitów, dinozaurów, mamutów, szablastozębnych kotów i praprzodków człowieka<sup>81</sup>.

Okładki informowały dość powszechnie o tytułach serii znajdujących się w sprzedaży oraz tych, które trafiły do druku. Niekiedy zapowiadały dokładniej treść najbliższego tomu, przedstawiając jego autora i/lub treść (np. na tylnej okładce w serii „Co i Jak”). Oryginalnym pomysłem była galeria okładek na wyklejce

<sup>76</sup> Wszystkie przykłady tytułów rozdziałów z: E. Kotarska, *Coraz mniej dzikich zwierząt* (= „Niezwykłe Sprawy Zwykłego Świata”), Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1990.

<sup>77</sup> Z tylnej okładki serii Polskiej Oficyny Wydawniczej „BGW”: „Świat Wczoraj i Dziś”.

<sup>78</sup> Z tylnej okładki serii Wydawnictwa Naukowego PWN: „Świat Wokół Nas”.

<sup>79</sup> R.F. Symes i inni z Natural History Museum w Londynie, *Skały, minerały* (= „Patrzę, Podziwiam, Poznaje”), Arkady, Warszawa 1991.

<sup>80</sup> B. Cosgrove, *Pogoda* (= „Patrzę, Podziwiam, Poznaje”), Arkady, Warszawa 1994.

<sup>81</sup> S. Parker, *op. cit.*

książek w serii „Co i Jak” i na czwartej stronie okładki w serii „W Królestwie Zwierząt” wydawnictwa Oficyna Panda.

Wstępy, przedmowy, posłowania miały „utrzymać” czytelnika przy książce, dotrzeć do zainteresowanych jednostek, hobbystów, małych badaczy. Czasem zdradzały odautorski powód powstania książki:

Od dziecka miałem do czynienia ze zwierzętami. To im zawdzięczam najpiękniejsze chwile w moim życiu. I miałem szczęście: mogłem wiele uczynić [wiele]<sup>82</sup> dla lepszego zrozumienia między człowiekiem i zwierzęciem. Chciałbym przyczynić się do tego również tą książką [...]<sup>83</sup>,

oraz ich sens:

Za sukces będę poczytywała, jeśli lektura tych opowieści przyczyni się do chwilowej choćby zadumy nad światem, który niszczy, czasem z premedytacją, a czasem tylko bezmyślnie<sup>84</sup>.

Jednocześnie jasno formułowały funkcje i zadania tej literatury:

– dostarcza wiedzy, obala mity i przełamuje stereotypy, np. *Piraci* z serii „Co i Jak”:

Zadaniem literatury faktu jest odmienne przedstawienie wydarzeń dotyczących piractwa, aniżeli znajdziemy to u autorów powieści puszczających wodze swojej fantazji. Zniekształcają oni często prawdziwą historię piractwa, czyniąc z niej bądź to dreszczowce, bądź operetkowe przedstawienia. W tego rodzaju literaturze piraci pojawiają się albo jako ciemni opryszkowie, albo jako promieniujący prawością bohaterowie. [...]

Prawdziwa historia piractwa jest częścią dziejów powszechnych. Jest ona nierozzerwalnie związana z historią handlu, wojen, z historią polityczną i historią prawa<sup>85</sup>.

– rozbudza zainteresowania, ciekawość światem, przeszłością, teraźniejszością, przyszłością. W tym celu często próbowano zainteresować czy nawet zaszokować ciekawostką, np. w przedmowie do książki pt. *Małpy człekokształtne* w serii „Co i Jak”:

Jeszcze dziś, gdy mówi się o pochodzeniu człowieka od przodków podobnych do małp człekokształtnych, niektórzy odczuwają obrazę lub gniew. Politycy w USA obiecują nawet swym wyborcom usunięcie tej „błędnej nauki” ze szkół.

Kilku z tych polityków, zapytanych przeze mnie o małpy człekokształtne, nie umiało nawet wymienić wszystkich ich gatunków. Widzieli je tylko w zoo lub w cyrku w roli idiotycznych karykatur człowieka zamkniętych w klatkach, błaznujących i strojących miny – i to był powód ich oburzenia.

Tak naprawdę jednak głupcami byli właśnie politycy i fanatycy religijni. Nie wiedzieli absolutnie nic o fenomenach życia grupowego małp człekokształtnych w naturze, o ich zachowaniach społecznych, wysokiej inteligencji, zdolności mowy oraz wskazówkach, na podstawie których możemy wyjaśnić ludzkie i „zbyt ludzkie” zachowanie<sup>86</sup>.

<sup>82</sup> Tu w tekście błąd językowy – powtórzenie.

<sup>83</sup> H. Sielmann, *Zwierzęta domowe* (= „Co i Jak”), ATLAS, Wrocław 2000, s. 2.

<sup>84</sup> E. Kotarska, *Coraz mniej dzikich zwierząt* (= „Niezwyczajne Sprawy Zwyczajnego Świata”), Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1990, s. 6.

<sup>85</sup> W. Tarnowski, *Piraci* (= „Co i Jak”), ATLAS, Wrocław 1991, s. 2.

<sup>86</sup> V.B. Dröschner, *Małpy człekokształtne* (= „Co i Jak”), ATLAS, Wrocław 1995, s. 2.

- podkreśla wartości, uczy tolerancji, np. *Religie świata* z serii „Co i Jak”,
- daje odpowiedzi na ważne, podstawowe pytania nurtujące młodego człowieka, np. *Religie świata, Indianie* z serii „Co i Jak”,
- kształtuje myślenie i wrażliwość ekologiczną, społeczną, kulturową, humanistyczną.

Elementem standardowym był spis treści<sup>87</sup>, umieszczany na początku tekstu, na końcu, a czasem na tylnej okładce (np. w serii „Tego nie ma w Podręczniku” Wydawnictwa Dolnośląskiego), do rzadkości należały motta i dedykacje<sup>88</sup>. Z czasem również, zwłaszcza w bogato ilustrowanych fotografią edycjach, umieszczano – na odwrocie strony tytułowej bądź na końcu tekstu – nazwiska autorów materiałów ilustracyjnych i/lub nazwy instytucji, które je udostępniły, wraz z podziękowaniami. W nielicznych seriach podawano źródła użytych cytatów (np. w serii „Tego nie ma w Podręczniku” Wydawnictwa Dolnośląskiego). W tym czasie nie spotyka się w książkach popularnonaukowych edukacyjnych bibliografii jako wykazu książek spoza serii, służących poszerzeniu wiedzy. Ciekawostką może być natomiast nietypowe nawiązanie do innej książki – w podpisie pod ilustracją:

Kapitan William R. Anderson. Dowódca „Nautilus”. Nazwa okrętu przypomina nam słynny okręt podwodny kapitana Nemo z powieści *Dwadzieścia tysięcy mil podmorskiej żeglugi*, znanej książki Juliusza Verne’a<sup>89</sup>.

Po roku 2000 nie zaszły znaczące zmiany, jeśli chodzi o tytuły książek popularnonaukowych, możemy to zaobserwować dopiero w ostatnich latach. W podtytułach chętnie posługiwano się pytaniami („Dlaczego pszczoła tańczy?”, „Czy bocian śpiewa?”, „Jakie są oczy sowy?”<sup>90</sup>), czasem też od razu z odpowiedzią („Które ptaki »krzyczą« najgłośniej? Nury!”, „Który ptak najlepiej nurkuje? Głuptak!”<sup>91</sup>). Dość często zdarzały się informacje okładkowe, na przykład zdania rozkazujące zachęcające do nauki i zabawy:

Hej, dzieciaki, liczcie zwierzaki! W ten wesoły sposób nauczycie się liczb. W tej serii: Liczymy króliki. Gdzie jest kurczak?<sup>92</sup>

Komunikaty okładkowe należały do najczęściej stosowanych przez wydawców. Oprócz inwencji graficznej stosowano różne środki językowe. Czasowniki trybu rozkazującego były nawet czasem graficznie wyeksponowane:

<sup>87</sup> Nawet najlepszym seriom zdarzały się pomyłki, na przykład tytuły w spisie treści nie odpowiadały tym w tekście, jak w *Kręgu polarnym* Joachima Mallwitza, ATLAS, Wrocław 1994 („Co i Jak”), a czasem spis treści nazywano błędnie indeksem, jak w: S. Parker, *op. cit.*

<sup>88</sup> E. Kotarska, *op. cit.*, s. 2.

<sup>89</sup> *Wielkie morza Ameryki* (= „Encyklopedia Geograficzna”), red. B. Zasiczna, Muza S.A., Warszawa 1993, s. 61.

<sup>90</sup> *Zwierzęta. Te, co latają* (= „1000 Pytań”), Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2010.

<sup>91</sup> *Ibidem* i inne książki z tej serii.

<sup>92</sup> J.K. Siwek, *Ile malców?* (= „Książka Rozkładanka. Ruchome Elementy”), Wydawnictwo WILGA, Warszawa 2005.

**Odkryj**, jak tworzy się różne produkty

**Zobacz**, jak krok po kroku powstaje rower

**Poznaj** różne etapy przygotowywania żywności

**Dowiedz się** więcej o tworzeniu butów, kredek, samochodów, wieżowców<sup>93</sup>

Tryb ten wykorzystywali wydawcy, aby zainteresować pozornie mało ciekawymi dla współczesnego dziecka tematami:

Zapraszamy do starożytnego Rzymu! Naucz się pisać po łacinie. Załóż żołnierskie sandały i przekazuj wiadomości tak jak Rzymianie. Spróbuj szczęścia w grze planszowej tropa. Zrób mozaikę, skosztuj grzanki z miodem i przebierz się za gladiatora<sup>94</sup>.

Zdania pytające „atakowały” czytelnika już na okładce głównej, jak w serii „Świat Nauki” były one wkomponowane w kolorowy kolaż rysunków i fotografii, przykładowo: „Kto wynalazł radio? Co to jest kodeks? Kim był Louis Braille? Jak działa telefon?”<sup>95</sup>. Okładkowe metateksty posługiwały się też chętnie czasem przyszłym, obiecując liczne korzyści wynikające z lektury:

Dowiesz się z niej wiele na temat gór oraz tropikalnej dżungli. Poznasz potomków dawnych Inków, Azteków i Majów. Ujrzysz także, z jakim szaleństwem w XIX wieku Europejczycy poszukiwali El Dorado, czyli mitycznej krainy złota<sup>96</sup>.

Stosowano również na okładkach efekt zaskoczenia, zadziwienia, zaintrygowania:

Poznaj cykle życiowe jednych z najbardziej tajemniczych dzikich zwierząt...

...od jelonków rogaczy i olbrzymich motyli...

...do maleńkich, owłosionych pajaków skakunowatych<sup>97</sup>.

A czasem przekazywano ciekawostki, które miały zachęcić do sięgnięcia do środka:

Czy wiesz, że:

...dym z papierosa jest szkodliwy także dla tych, którzy przebywają w pobliżu osoby palącej?

...ludzie, którzy zażywają środki pobudzające, mogą umrzeć nawet po wzięciu jednej lub dwóch tabletek?<sup>98</sup>

Nateżenie zachęt sięgało czasem zenitu, wypełniało się licznymi wyliczeniami i – czasem przesadnymi – hiperbolami:

<sup>93</sup> Przykład z tylnej okładki książki pt. *Jak to działa?* z serii „Moja Pierwsza Encyklopedia”, Hachette Livre Polska, Warszawa 2008.

<sup>94</sup> F. MacDonald, *Rzymianie* (= „Zabawy z Historią”), Wydawnictwo Aksjomat, Kraków 2008.

<sup>95</sup> *Komunikacja*, Wydawnictwo „Jedność”, Kielce 2008. Podobnie wyglądały pozostałe książki z tej serii (*Elektryczność*, *Pogoda*, *Woda*, *Kosmos*, *Transport wodny*, *Ciało człowieka*, *Wielkie maszyny*).

<sup>96</sup> A.M. Machado, *Ameryka Łacińska* (= „Śladami Odkrywców”), Geo Center, Warszawa 1996.

<sup>97</sup> Na tylnej okładce książki pt. *Owady i pająki* (= „Tajemniczy Świat Zwierząt”) G.C. McGavina, Wydawnictwo SBM, Warszawa 2008 i podobne na pozostałych częściach tej serii.

<sup>98</sup> *Zdrowie i środowisko*, t. 45, De Agostini Polska, Warszawa 1999.

Seria książek do oglądania, przeglądania, zagładania z zachwytem i zainteresowaniem... Do czytania jednym tchem w zachwycie<sup>99</sup>.

Już od wieku wczesnoszkolnego pojawiały się w wielu seriach okładki pozostałych książek z tej samej serii – wydrukowane na tylnej okładce. Po roku 1990 bardzo często informacje okładkowe zyskiwały charakter reklamowy, promocyjny, merkantylny. Świadczy o tym używanie licznych określeń książki (m.in. nieadekwatnego terminu „podręcznik”) i jej wartości, zwłaszcza poznawczej i kształcącej:

- wspierała, zachęcająca, ekscytująca,
- urozmaicona, zaskakująca (np. mało znanymi ciekawostkami),
- ułatwiająca zrozumienie pojęć i rozwinięcie określonych umiejętności,
- zapewniająca dobre podstawy do nauki w pierwszych latach szkoły,
- znakomicie sprawdzająca się w domu i w szkole,
- przekazująca nowoczesną wiedzę w atrakcyjny sposób,
- pomaga w pracy nauczycielom, wyręcza rodziców w udzielaniu odpowiedzi na niełatwe nieraz pytania najmłodszych (*Encyklopedia „Świat Dziecka”*),
- uczy patrzeć na świat uważnie i wnikliwie, pobudza ciekawość, rozwija wyobraźnię (*Encyklopedia „Świat Dziecka”*),
- „to cały świat zamknięty w małych książeczkach” (*Moja Pierwsza Encyklopedia Larousse’a*)<sup>100</sup>,
- „zawiera udokumentowane odpowiedzi na wszelkie pytania nurtujące młodego czytelnika”<sup>101</sup>.

Pojawiły się też elementy funkcji rozrywkowej: „jest lubiana przez dzieci” (*Encyklopedia „Świat Dziecka”*), „to zdumiewające okno na świat; zaspokoi ciekawość młodych, pozwoli im poznać i zrozumieć wielką przygodę ludzkości, a przy tym zapewni znakomitą rozrywkę”<sup>102</sup>. Ilustracje charakteryzowane były w metatekstach jako: znakomite, sugestywne, atrakcyjne, a zadania, gry, łamigłówki, krzyżówki polecano jako: fascynujące, pomagające w doskonaleniu umiejętności, uczące przez zabawę. Formę, kształt i charakter przekazu określano jako: nowatorskie, oryginalne, skłaniające do aktywności, a język: prosty, komunikatywny, przejrzysty, zrozumiały, syntetyczny – „text-flash” (krótki, precyzyjny, natychmiast zrozumiały)<sup>103</sup>.

W przypadku odbiorcy w wieku szkolnym liczba informacji metatekstowych znacznie się zwiększała i często występowały:

<sup>99</sup> F. Davies, *Dinozaury* (= „Świat Natury”), Przedsiębiorstwo Wydawniczo-Handlowe ARTI, Warszawa 2004 i inne książki z tej serii.

<sup>100</sup> W serii ukazały się po 2000 r. między innymi: *Ciało, Dinozaury, Narody świata, Nauka, Niebo, Pogoda, Pojazdy, Rośliny, Wszechświat, Zawody, Zwierzęta, Jak to działa?*

<sup>101</sup> Z informacji zamieszczanych w zeszytach „Encyklopedia Odkrycia Młodych” (Larousse Gallimard) wydawanych przez Polską Oficynę Wydawniczą BGW.

<sup>102</sup> *Ibidem*.

<sup>103</sup> *Ibidem*.

- rozbudowane przesłania do rodziców i nauczycieli na odwrocie strony tytułowej,
- informacje o „odsyłaczach internetowych” – jak dotrzeć do stron internetowych przywoływanych w książce, wraz z podstawowymi zasadami bezpieczeństwa internetowego<sup>104</sup>,
- podziękowania dla autorów fotografii, pomysłodawców modeli, projektantów okładek itp. (typowe dla książek licencyjnych),
- informacje o autorach, ich kompetencjach i dokonaniach<sup>105</sup>.

Charakter metatekstowy miały też ciekawostki luźno powiązane z tematyką książek („Czy wiesz, że...”)<sup>106</sup> i nietypowe spisy treści (na przykład rozrysowane na osi czasu)<sup>107</sup>.



Przedstawiony przegląd chronologiczny form metatekstowych w książkach popularyzujących wiedzę wśród młodych odbiorców przynosi kilka zasadniczych konstatacji. Po pierwsze – książki te zawsze wymagały dodatkowego komentarza, jeśli nie wyjaśniającego, to wprowadzającego element zaciekawienia, zaintrygowania, zachęty. Stopniowo ich kontakt z potencjalnym odbiorcą zacieśniał się, stawał się bardziej osobowy i bezpośredni. O ile wcześniej wykorzystywano to w celach wychowawczych i propagandowych, o tyle współcześnie wydawcy realizują w ten sposób funkcje marketingowe i rynkowe. Po drugie – w ostatnich latach obserwujemy stopniowe zwiększanie liczby i różnorodności stosowanych środków w metatekstach. Jest to niewątpliwie spowodowane stopniową utratą ważnej pozycji książki jako popularyzatora wiedzy na rzecz środków elektronicznych. Metateksty pełnią współcześnie, w znacznie większym stopniu niż wcześniej, funkcje merkantylne: nakłaniają do kupna, gromadzenia, kolekcjonowania – w wielu wypadkach książka zwraca się metatekstem nie tyle (i nie tylko) do młodego odbiorcy, do którego jest finalnie skierowana, ile do rodzica, opiekuna, nauczyciela, uzasadniając wielorakie korzyści płynące z zakupu i lektury publikacji o charakterze poznawczym, edukacyjnym. Kolejnym istotnym wnioskiem jest stopniowy wzrost znaczenia twórców książki: autorów, fotografików, specjalistów z różnych dziedzin, których fachowość i autorytet mają podnosić wartość książki, wskazywać na jej wiarygodność i zachęcać, najczęściej właśnie zaku-

<sup>104</sup> B. Cork, *ABC przyrody: tysiące sekretów świata roślin i zwierząt*, Oficyna Wydawnicza Delta W-Z, Warszawa b.r.w. (Seria ABC...) oraz książki z serii „Alfabet Świata” Wydawnictwa Europa (po 2000 r.) czy „Zabawy z Historią” Wydawnictwa Aksjomat (po 2008 r.) – tu informacja o stronach www, które warto obejrzeć z dzieckiem skierowane są do rodziców i nauczycieli.

<sup>105</sup> Na przykład w książkach z serii „Poznaję Świat...” [1996], „Śladami Odkrywców” [1996] Świata Książki.

<sup>106</sup> Na końcu książki z serii „Encyklopedia Małolatka”, na licencji Larousse’a, S. Parkera pt. *Przedmioty* wyd. przez Deltę, Warszawa [1994].

<sup>107</sup> Z informacji zamieszczanych w zeszytach „Encyklopedia Odkrycia Młodych” (Larousse Gallimard) wydawanych przez Polską Oficynę Wydawniczą BGW.

pujących dorosłych, do nabycia. Niektóre z nich szły jeszcze dalej, podkreślając – jak się wydaje nadmiernie i niepotrzebnie – realny lub potencjalny związek z programem nauczania, z wymaganiami szkolnymi bądź umiejętnościami, które mogą się w szkole przydać. Takie oddziaływanie na dorosłego nabywcę jest bardzo przekonujące, ale może mieć odwrotny skutek w przypadku dziecka, które powinno dostać do ręki książkę rozszerzającą jego zainteresowania, pokazującą nowe problemy i zjawiska w ciekawy sposób, niczym niekojarzącą się z podręcznikiem i przymusem szkolnym. Tylko taka – dobrze skonstruowana, ciekawie „dialogująca” (metateksty!), zaopatrzona w aparat pomocniczy i świetny materiał ilustracyjny, a czasem i multimedialny dodatek – książka może jeszcze zainteresować młodego odbiorcę mediów.

Wtórny (względem tekstu pierwotnego) charakter i oczywista podrzędność merytoryczna metatekstów nie umniejszają ich funkcji w przekazie popularnonaukowym. Co więcej – są one tutaj niezbędne, gdyż od ich jakości i sprawności bardzo często w dużym stopniu zależy nie tylko jakość recepcji czytelniczej, lecz nawet sama decyzja o wyborze takiego właśnie „przekaznika” wiedzy. Świadome i zręczne zastosowanie mechanizmów językowych: zwrotów i wyrażeń niesformalizowanych, wybranych środków stylistycznych (których pierwotnie raczej unikano w przekazie popularnonaukowym w obawie przed znacznym skomplikowaniem formy wypowiedzi)<sup>108</sup> ma za zadanie zbliżenie się do odbiorcy i uatrakcyjnienie komunikatu.

## Functions of metatextual forms in popular science books for children and teenagers (1945–2010)

### Summary

The article is an attempt to analyse additional information – known as metatextual information – contained in popular science books targeted at young readers. It is external in nature with regard to the text proper and performs specific function with regard to that text. The author examines examples of titles and sub-titles, titles of chapters, tables of contents, footnotes, notes (on covers, flaps of book jackets), prefaces, conclusions, opening and closing phrases. She evaluates to what extent the metatextual elements of popular science books are fixed and to what extent they change and perform their functions, be it formal, compositional, explanatory, persuasive or promotional. She also presents the most important ways of communication with the reader and stylistic means used in metatexts and points to any changes that have occurred in recent years in their usage.

<sup>108</sup> T. Gołaszewski, *Książka popularnonaukowa i jej recepcja*, „Studia o Książce” 2, 1971, s. 66.



## Książka artystyczna a typografia

Już od 1995 roku pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego rozwijany jest program „Sztuka Książki”, promujący mało znaną, choć bardzo ciekawą dziedzinę plastyki. W procesie twórczym powstają różnego rodzaju książki eksperymentalne, wydawnictwa autorskie, obiekty i instalacje przestrzenne, oraz inne dzieła sztuki związane z ideą książki jako fenomenu cywilizacji. Wolności wypowiedzi artystycznej nie krepują ani edytorskie kanony, ani poligraficzne technologie, ani nawet reguły języka<sup>1</sup>.

Kuratorem programu od jego początku jest Alicja Słowikowska, wszechstronna artystka z Warszawy. Jej działania wspiera Sekcja Książki Artystycznej przy Okręgu Warszawskim Związku Polskich Artystów Plastyków. W organizacji wystaw i innych przedsięwzięć kuratorce pomaga tworząca w Łodzi Jadwiga Tryzno, która wraz z mężem, Januszem Pawłem Tryzno, prowadzi Muzeum Książki Artystycznej oraz wydawnictwo Correspondance des Arts.

W 2009 roku nastąpiła kulminacja aktywności polskiego środowiska plastyków zajmujących się książką artystyczną. Po serii wystaw odbywających się w czołowych bibliotekach naukowych dziesięciu miast w różnych regionach Polski dokonano wyboru kolekcji pod nazwą *Polska książka artystyczna przełomu XX i XXI wieku*<sup>2</sup>. I chociaż do dzisiaj trwa związana z programem „Sztuka Książki” żywa działalność wystawiennicza w kraju i za granicą, aż po Daleki Wschód, to moment wybrania kolekcji stanowił pewnego rodzaju cezurę zarówno dla powstania zbiorowego *portfolio* krajowych twórców, jak i określenia kryteriów wyboru dokonanej podczas dyskusji w gronie jurorów.

Gdy Jadwiga Tryzno i Alicja Słowikowska zaproponowały mi uczestnictwo w jury, stanąłem przed dylematem. Z jednej strony miałem do czynienia z ciekawym zjawiskiem w dziedzinie sztuki, z grupą autentycznych entuzjastów tworzących dzieła inspirowane ideą książki, z drugiej zaś czułem się ograniczony swoim zawodem projektanta i wykonawcy książek tradycyjnych, profesją służebną wobec autora, poligraficznych technologii i – co najważniejsze – czytelnika książki.

Nie jest łatwo znaleźć drogowskaz pokazujący kierunek myślenia o przedmiotach niezdefiniowanych jednoznacznie, fizycznie niejednorodnych, odbieranych intuicyjnie. Ich walory estetyczne i treściowe nie dają się wcisnąć w jedną

<sup>1</sup> <http://bookart.pl> [dostęp: 15 września 2011].

<sup>2</sup> <http://kolekcja.bookart.pl> [dostęp: 15 września 2011].

z szufladek potocznie pojmowanego zdrowego rozsądku. A tu przecież należało dokonać oceny i wyboru bez krzywdy dla uczestników tego cennego artystycznego przedsięwzięcia. Odczuwałem zatem osobistą potrzebę podjęcia próby racjonalizacji kryteriów oceny, aby uniknąć podejrzania o przypadkowy i niespójny osąd albo wręcz o szarlatanerię.

Na jednym krańcu modelowego rozumowania znalazły się więc artefakty będące wynikiem swobodnego działania twórcy, jego artystycznej indywidualności, często zaskakujące oryginalnością formy i intelektualnego przekazu. Na drugim zaś – koncepcja księgarskiego towaru, książki nakładowej, pomyślanej przede wszystkim jako przedmiot użytkowy.

Oczywiście pomiędzy tymi skrajnościami życie kreśli własny scenariusz o różnych odcieniach szarości i głębokości myśli. Być może mój dylemat przypominał porównanie rzemiosła i sztuki, kiedy dzieło rzemiosła niepostrzeżenie staje się dziełem sztuki lub odwrotnie. Niemniej jednak miałem wątpliwości, czy moje kompetencje są wystarczające, aby oceniać przedmioty artystyczne, choć z dużą pewnością czułem się na siłach fachowo oceniać rozmaite książki.

Tak rozmyślając, odkurzyłem w pamięci zorganizowane przed laty przez Państwowy Instytut Wydawniczy spotkanie z Umbertem Eco, autorem książek wydawanych przez PIW. Słowa uczonego pozwoliły mi wówczas uporządkować własny pogląd na książkę i dlatego pozwolę sobie je przypomnieć.

Podczas wykładu w warszawskim Pen Clubie (1997) Eco dał wyraz głębokiemu przekonaniu, że cyfrowe struktury danych nie zabijają książki. Nie uczynią tego, bo „forma książki to jeden z tych wynalazków (jak młotek, łyżka czy nóż), dla których nie znaleziono w ciągu stuleci lepszych pod względem ergonomicznym odpowiedników. Książka dobrze pasuje do ręki, można ją czytać w każdej prawie sytuacji”.

Tu można by dodać długą litanię o funkcjonalnych i intelektualnych zaletach książki.

Włoski pisarz i semiotyk przypominał i uświadomił oczywistą prawdę, że pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zwykle uwalnia go od takich czy innych serwitutów. Kiedy pojawiły się fotografia i kino, malarstwo nie umarło, po prostu nie musiało zajmować się portretowaniem, świętowaniem czy ilustrowaniem wydarzeń historycznych. Zyskało natomiast swobodę pozwalającą na nowe przygody poznawcze, poszukiwania formalne, zmiany form wypowiedzi. Jeśli za chwilę w staromiejskiej trafice kupować będziemy wkładany do ucha czipowy przewodnik zamiast książkowego przewodnika turystycznego, to przecież nic się książce nie stanie. Zniknie tylko pewien typ książki, a w to miejsce najprawdopodobniej pojawi się nowy.

Jeżeli rzeczywiście tak jest, a wszystko na to wskazuje, to próby rozszerzenia zbioru desygnatów nazwy „książka”, przykładowo na treści zawarte na tw. nośnikach audiowizualnych, skazane będą na niepowodzenie z powodu swojej

sztuczności (efektu wymyślenia „na siłę”). Także z przyczyny błędu logicznego, gdyż nazwa nie będzie stosowała się do nazywanych przedmiotów. Relacje logiczne pomiędzy wyrażeniami a oznaczanymi rzeczami są domeną semantyki. Bardzo jestem ciekaw, co miałyby na ten temat do powiedzenia semantyki z krwi i kości. Według mnie wszelkie nowalijki na polu komunikacji międzyludzkiej powinny mieć własne, właściwe sobie nazwy, podobnie jak ją ma zjawisko zwane liberaturą.

Spotkania z prawdziwymi mędrkami, takimi jak Umberto Eco, mają walor oczyszczenia i są związane z klarowaniem mózgu zamulonego warstwami rozmaitych koncepcji. Pozwalają odnaleźć się w otoczeniu wydumania, pseudonaukowości albo wręcz blagi. Mnie zdecydowanie pomagają.

Chodziły mi także po głowie myśli związane z kluczowym dla sprawy pojęciem – „książka artystyczna”. Z semantycznego i gramatycznego punktu widzenia rzeczownikiem jest „książka”, a przydawka „artystyczna” to jego określenie. W angielskiej nazwie tejże dyscypliny twórczości – *bookart* – jest odwrotnie, „sztuka” jest rzeczownikiem. W kontekście artefaktów będących przedmiotem tworzonej kolekcji angielski termin wydaje się trafniejszy, bo kładzie nacisk właśnie na artystyczne działanie, na twórczą interpretację tematu: książka.

Polski termin budzi wątpliwość, szczególnie poza środowiskiem osób zaangażowanych w ten rodzaj twórczości. Podobnie było u mnie. Naiwnie przypuszczałem, że wiem, czym jest książka artystyczna, ale jednak widziałem aspirujące do kolekcji obiekty, które często trudno identyfikować z książką jako taką. Ich istnienie jest jednak niepodważalnym faktem, którego nie sposób było ignorować. Materializują się na przykład w postaci rzeźby lub instalacji artystycznej. Mając na względzie owe semantyczne wątpliwości, trzymałem się uparczywie rzeczownika „książka” jako podmiotu logicznego polecenia: „wybrać książki artystyczne do kolekcji”.

*Encyklopedia wiedzy o książce* [dalej jako: EWoK] (Ossolineum) ukazała się w 1971 roku, czyli bardzo dawno. Ktoś powie, że jest zbyt starej daty. Oczywiście, ale cóż to jest w porównaniu z historią książki liczoną w tysiącletniach. EWoK pod hasłem „książka” notuje sześć definicji naukowego lub potocznego rozumienia terminu. Zajmijmy się jednak definicją prymarną, opatrzoną numerem 1. Otóż według niej książka to „zespół treści psychicznych utrwalonych w tekście, elementów materialnych oraz funkcji społecznej [...]”.

Pierwszy fragment mówiący o „utrwaleniu w tekście” wydaje się zbyt szczupły znaczeniowo, bo wszyscy znamy również książki z treścią w postaci zdjęć, ilustracji artystycznej lub technicznej, diagramów infograficznych albo też map. Drugi zaś fragment o „elementach materialnych” jest zaś na tyle pojemny, aby pomieścić papirus, pergamin, papier, plaper (*plastic paper*), pleksiglas czy szkło, a gdy ktoś bardzo się uprze, to również matrycę ciekłokrystalicznego wyświetlacza. Trzecia część definicji traktująca o „funkcji społecznej” jest bardzo istotna, gdyż książka ma czemuś służyć, ma zawierać pewien komunikat skierowany do

jej użytkownika. Mówiąc wprost – książek nie robi się bez celu i bez sensu. Mamy więc konglomerat trzech czynników: treści, formy i funkcji.

Podczas kompletowania Kolekcji Polskiej Książki Artystycznej miałem do czynienia z uznanymi artystami i ich dziełami sztuki. Jednocześnie jednak spośród przedstawionych do wyboru dzieł widziałem przedmioty, w moim mniemaniu, niezasługujące na superlatywy ani nawet na jakąś szczególną uwagę. Wybierając, starałem się więc kierować niżej przedstawionymi kryteriami opartymi na od lat uznawanych głównych cechach książki.

1. **Zawartość treściowa.** W książkach konwencjonalnych oraz w artystycznych bywa obecna w dwojakiej postaci. Albo jako tekst lub ilustracja, albo też wynika z kierowanej przez twórcę sugestii, inaczej mówiąc – artystycznej wymowy dzieła. Podczas wybierania największy kłopot sprawiały obiekty, których sens intelektualny był zbyt głęboko ukryty albo znany tylko twórcy. W takich przypadkach dzieła nie wybierałem, ponieważ jego hermetyczność nie pozwala komunikować się artyście z widzem. Przy braku zrozumienia twórcę można też podejrzewać o brak treści przekazu, bezideowość.

2. **Przedmiot fizyczny.** W moim przekonaniu dzieło powinno mieć kształt książki lub formę przypominającą książkę. Chętnie znajdowałem też obiekty nawiązujące do form książki nie wprost, ale przez czytelną aluzję, niewymagającą tłumaczenia lub myślowej ekwilibrystyki. Istnieje tu cienka granica, którą miałem nadzieję rozpoznać. Rozpoznanie sprowadza się do niemal intuicyjnego wyczucia. Przykładowo: kiedy kamień przez artystę rzeźbiony na kształt książki pozostał gładem, a kiedy można go uznać za książkę lub wariację na jej temat. Zwracałem też uwagę na jakość wykonania dzieła rozumianą jako solidność rzemieślnicza. Celową zgrzebność formy od niedostatków warsztatowych i fuszerki potrafię odróżnić.

3. **Funkcja dzieła.** Funkcjonalność przedmiotów artystycznych w zasadzie sprowadza się do komunikacji z odbiorcą oraz do ich walorów ekspozycyjnych. Było dla mnie ważne, czy dzieło można swobodnie oglądać, odbierać, manipulować nim i obcować fizycznie. Łatwość osobistego kontaktu użytkownika i przedmiotu to istotna cecha książki, w jej historii zawsze nierozzerwalnie z nią związana.

Opisane trzy kryteria odpowiadają przypomnianej wcześniej definicji z EWoK i opierają się na związku treści, formy i funkcji. Po ich spisaniu i zastanowieniu się stało się dla mnie jasne, że nie stanowią listy sztywnych dogmatów i dopuszczają możliwość różnych interpretacji. Byłem z tego pomysłu bardzo zadowolony, co wcale nie znaczy, że nie przyjmowałem niekiedy odmiennej, przekonującej argumentacji kolegów jurorów.

Przedstawiłem powyżej proces porządkowania własnego myślenia o kolekcji. Chodziło wówczas o sprecyzowanie kryteriów wyboru, chociaż poglądy na temat książki miałem i mam od dłuższego czasu ugruntowane. Moim zdaniem istotą książek oraz ich cywilizacyjnego fenomenu jest zdolność gromadzenia zapisu ludzkich myśli, zastępowania autorów podczas ich nieobecności. Zapisu

dokładnego, takiego, jaki umożliwiałoby pismo – wielki wynalazek ludzkości pozwalający komunikować się w czasie i przestrzeni. Książka jest produktem kultury a zarazem jej nośnikiem.

Sposoby notacji we wszystkich kręgach cywilizacyjnych ewoluowały od form obrazkowych do pism związanych z językiem. Ludzie nieustannie szukali sposobów doskonalenia precyzji graficznego odwzorowania myśli. Autorzy przekazu pragnęli dokładnego zrozumienia – chcieli opisać przedmiot, unaocznili głębię uczucia, zanotować tok rozumowania, przekazać wiedzę, utrwalić wiele podobnych spraw związanych z intelektualną stroną ludzkiej egzystencji.

Powszechność użycia współczesnego pisma czyni z niego rzecz prozaicznie zwykłą. Ten genialny wytwór cywilizacji jest dzisiaj tak banalny, że nie zdajemy sobie sprawy z jego znaczenia. A może inaczej – zapomnieliśmy, przestaliśmy sobie zdawać z tego sprawę. Przez tysiąclecia wykształcony i praktycznie wypróbowany system znaków językowych (np. liter), pojęciowych (np. cyfr), dźwiękowych (np. nut) oraz tych wszystkich, które notują czynności szarych komórek, jest nie do zastąpienia.

Nie bez przyczyny chińska filozofia skończyła się na Konfucjuszu. Bardziej skomplikowanych spekulacji intelektualnych nie dało się zapisać chińskim pismem ideograficznym. Ani *Krytyka czystego rozumu* Immanuela Kanta, ani esej Alberta Einsteina *Czy teoria pola stwarza możliwości rozwiązania problemu kwantowego* nie dają się zapisać ideogramami lub pismem obrazkowym. Podobnie jest z *Gondwaną* Krzysztofa Karaska, *Ulisesem* Jamesa Joyce’a, *Konstytucją 3 maja* albo *Instrukcją kładzenia asfaltu*.

Umiejętność używania i tworzenia pisma, sztuka łączenia walorów estetycznych i treściowych zapisu, wirtuozeria kaligraficzna, artyzm ksiąg rękopiśmiennych i drukowanych, osiągnięcia liternictwa – wszystkie one towarzyszą ludziom w trakcie całej historii. Zresztą samo przejście z prehistorii do historii wiąże się z pojawieniem pisma.

Dzisiaj umiejętność komponowania zapisu nazywamy typografią i, w uproszczeniu, rozumiemy jako sztukę stosowania pisma i projektowania druków. Często słusznie uważamy ją za część szeroko pojętego designu. W typografii mamy do czynienia z dwoma głównymi kierunkami, czy inaczej – sposobami podejścia do tematu.

Pierwszy, utylitarystyczny pogląd w mniemaniu jego wyznawców sprowadza się do tego, że projektowanie książki, gazety, strony internetowej czy afisza powinno być zagadnieniem swoistej inżynierii intelektualnej, a nie wyłącznie poszukiwaniem artystycznego wyrazu. Czyli: funkcja przed estetyką, użyteczność przed efekciarstwem.

Natomiast drugi pogląd, prezentowany chętnie przez krajowe akademie oraz szkoły graficzne, traktuje uprawianie typografii głównie jako działanie artystyczne i kładzie największy nacisk na walory estetyczne.

Jak zwykle bywa – racja leży pośrodku. Zdaję sobie sprawę, że działania artystyczne nie mają wiele wspólnego z Arystotelesowym „imperium środka”.

Najczęściej są nawet jego świadomym zaprzeczeniem, bo artysta poszukuje skrajności i odejścia od sztampy. Wszelkie rozważania o funkcjach typografii dotyczą więc głównie książki użytkowej – tej, która jest przedmiotem zainteresowania wydawców, drukarzy, księgarzy, bibliotekarzy i czytelników.

Co te wszystkie wywody mają wspólnego z kolekcją polskiej książki artystycznej? W moim przekonaniu mają zasadnicze znaczenie podczas próby określenia zjawiska nazywanego książką artystyczną. I to zarówno w zrozumieniu motywacji osób uprawiających tę dziedzinę twórczości, jak i samych dzieł sztuki.

Jeżeli uzmysłowimy sobie, jak wielką kulturotwórczą rolę odgrywa pismo, jeżeli jest ono jednym z największych osiągnięć cywilizacji, to siłą rzeczy poszukujemy jego obecności w artystycznej książce. Zaczynamy szukać śladów pracy typografa oraz znanego nam od szkolnej pierwszej klasy typograficznego sposobu przekazywania myśli.

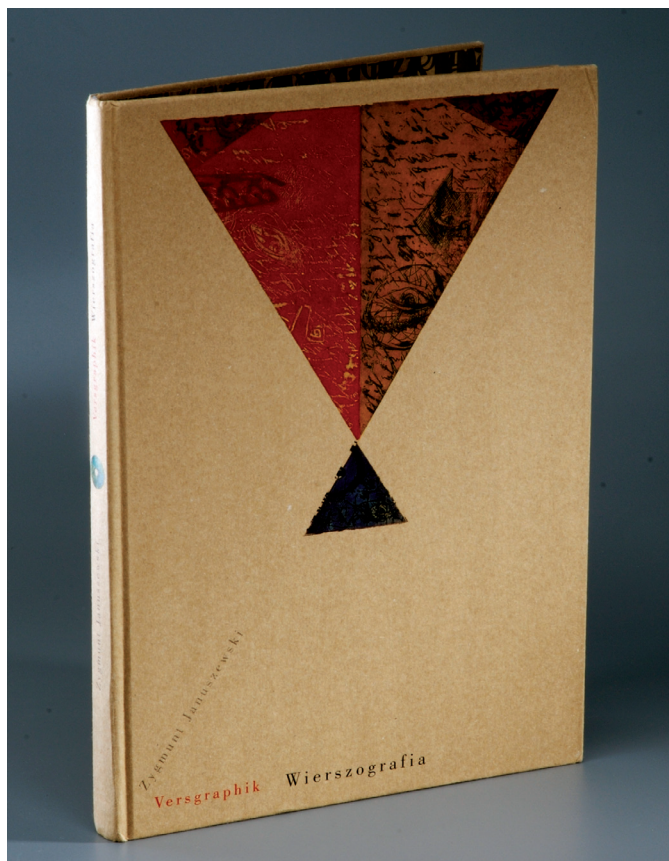
W wielu dziełach nie znajdujemy nawet takich śladów albo widzimy je w szczątkowej formie. Występują też niekiedy w nietypowej roli, na przykład jako dodatek do przekazu innego rodzaju. Typograf zamienił się w artystę. I najczęściej nie w artystę ozdabiającego tekst lub piszącego utwór literacki, ale w twórcę poszukującego sposobu zamknięcia myśli w oryginalnej postaci. Wizualizacja idei i plastyczność dzieła sztuki umożliwiają rezygnację ze słownego i linearnego, tradycyjnego zapisu treści, mającego postać ciągu znaków.

W książce artystycznej triumf święci ilustracyjność, dążenie do plastycznego efektu, czyli estetyczne cechy przedmiotu. Walory artystycznych form wyrazu uruchamiają wyobraźnię odbiorcy dzieła, ponieważ dopuszczają wieloznaczność albo wręcz do niej dążą. Z punktu widzenia tendencji rozwojowych książka artystyczna jest cofnięciem, powrotem do obrazowania, z którym zmagali się nasi antenaci, poszukując precyzji wypowiedzi. Następuje świadoma rezygnacja z prymarnej zasady książki będącej koncepcyjnie i technologicznie wykształconym narzędziem międzyludzkiej komunikacji. W większości proponowanych do kolekcji dzieł artystycznych typografia jest nieobecna lub zredukowana do wizualnej sugestii wiążącej formalnie dzieło z książką w rozumieniu potocznym.

Wśród dzieł przedstawionych w trakcie krajowych wystaw i aspirujących do kolekcji jest sporo takich, które kształtem przypominają fizyczną formę książki w różnych fazach jej rozwoju: tabliczkę, zwój czy kodeks. Wówczas aluzja jest dobrze czytelna, nawet gdy materiał z którego wykonano dzieło jest dla książki nietypowy. Oglądający może więc we własnej imaginacji dopisywać osobiste refleksje. Jednak nie wszyscy artyści uznają taką formę za zaletę dzieła i poszukują fizyczności, która nie ma z książką wiele wspólnego. Trudno wówczas przedmiot uznać za książkę – formę ma nieksiążkową, zapisu brak, przekaz trudno czytelny. Natomiast przedmiot taki może wzbudzać emocje, dostarczać wrażeń estetycznych lub inspirować fantazję. Mamy więc wyraźnie do czynienia z obiektem artystycznym, z wytworem talentu i wyobraźni, ale czy z książką? Nie wszystkie kandydujące do kolekcji przedmioty artystyczne mogłem nazwać książką zgodnie z sumieniem.

Skupiając się na typografii, dla czystości wywodu, z premedytacją pominięto dzieła, w których typografia lub jakakolwiek czytelna forma pisma nie występuje, chociaż często dzieła te ewidentnie są książkami. W przedstawionych do oceny eksponatach typografia występuje w kilku postaciach.

Pierwsza to taka, do której jesteśmy przyzwyczajeni dzięki nawykom czytelniczym. Pismo jest tam nośnikiem treści, a jednocześnie projektant wykorzystał jego krój i liternicze walory. Układy typograficzne stanowią w niej istotny element kompozycji dzieła, choć często odbiegają od standardowych schematów. Jako przykład można przytoczyć *Wierszografię* Zygmunta Januszewskiego, która połączyła teksty i ilustracje w harmonijny, a zarazem dynamiczny sposób. Wyrafinowane piękno projektu, perfekcja poligraficznego wykonania, szlachetność papieru i zastosowanych materiałów introligatorskich, tworzą w sumie dzieło edytorskie zasługujące na miano książki artystycznej. Dodajmy do tego staranną pracę translatorską i redakcyjną, a obraz książki będzie pełen.



Il. 1. Zygmunt Januszewski, *Wierszografia*

Źródło: wszystkie fotografie pochodzą z archiwum Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi.

W odmienny sposób liternicze elementy dzieła wiąże z sobą *Czas i przestrzeń* Grażyny Lange. Charakterystyczne informacje drukowane na tekturkach biletów kolejowych i odautorskie teksty Lange połączyła wizualnie i emocjonalnie, wykorzystując właśnie metody typografii.

Wreszcie ostatni z pierwszej, w pełni typograficznej, grupy przykładów. *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze* Radosława Nowakowskiego jest książką tak skonstruowaną, że kolumna tekstu stanowi główny element kompozycji. Łam, marginalia, tekstowe inkluzje, kolor w tekście, tytułaria, kompozycje liternicze i inne elementy składu pozwalają cieszyć się różnorodnością stronic należących równocześnie do wizualnie spójnej całości.

Na drugą grupę książek składają się te, w których zapisano teksty odręcznie. Są swego rodzaju manuskryptami nawiązującymi do długiego i efektownego artystycznie okresu historii książki. Przykładem niech będzie *Emma gospodyni Leibniza* Barbary Kaczmarek, gdzie kaligrafia i nastrojowe ilustracje przedstawiono w formie leporello. I jeszcze jeden przykład – *Folwark zwierzęcy* Orwella – zinterpretowany literniczco i graficznie przez Katarzynę Niklas. Manuskryptom było więcej, nawet takich, których napisy są nieczytelne lub nakreślone pismem *quasi-piktograficznym*.



Il. 2. Barbara Kaczmarek, *Emma gospodyni Leibniza*



Mieliśmy też obiekty, w których wykonywano różnymi metodami druk łączono z odrębną grafiką. Należały do nich ciekawe książki autorstwa Rafała Klewety. Poezję Jouberta, Apollinaire'a oraz pracę *Libert artysta* wytłoczył drukiem wypukłym, a potem uzupełnił akwarelami i grafikami. Z kolei zaproponowana przez Justynę Zielińską typograficzna interpretacja *Obrotów rzeczy* jest wydrukowana na drukarce komputerowej. Pewnie podobałaby się Mironowi Białoszewskiemu, autorowi *Obrotów*, który był poetą otwartym na niekonwencjonalne rozwiązania.



Il. 3. Rafał Kleweta, *Jean Joubert*, Év

W tej grupie dzieł zdarzały się niestety i takie, których typografia nie dorastała poziomem do śmiałych pomysłów i dobrej grafiki. Tu uwidoczniły się najwyraźniej podstawowe braki w typograficznej edukacji twórców. Gama niedociągnięć była szeroka – od elementarnych błędów typograficznych (nieprawidłowych cudzysłówów, dywizów w funkcji pauzy, błędnego używania kropek, spacji i podobnych grzeszków składaczy), aż do kłopotów z doбором kroju pisma dla danej treści i duchowej wymowy dzieła. W kilku przypadkach miałem wra-

zenie, że twórcy, wpisując teksty, wybierali przypadkowe pisma, których fonty mieli akurat w komputerze.

Nie miała z tym problemów Elżbieta Woźniewska. Jej *Labirynt czasu* prowokuje paralele z poetycką książką futurystyczną. Pachnie Mondrianem, Berlewim i Kobro. Ma w sobie elegancję, której często brakowało w książkach futuryzmu i konstruktywizmu. Prostota i podobieństwo tekstów podkreślały usytuowania geometrycznej grafiki i różnorodność jej kształtów. Dobrze też radził sobie z typografią Piotr Zatorski, ale jego *Wyborowi bajek* brakowało elegancji *Labiryntu*.



Il. 4. Elżbieta Woźniewska, *Labirynt czasu*

Typografia była istotną częścią udanej instalacji *Moja rodzina* Artura Krajewskiego, ale nie mogę uznać tej formy za książkę. Podobnie działała typografia u Agnieszki Zawady, u której odgrywała pomocniczą rolę, a właściwie stanowiła pretekst do przedstawienia ilustracji. Jednak *Jeszcze jedno wspomnienie* Poświatowskiej w jej opracowaniu to z pewnością książka. Z dylematu książka–nieksiążka zdawał sobie sprawę Włodzimierz Szymański, który swój utwór nazwał *Przedmiotem książkowym* i uniknął leksykalnych kontrowersji.

Przedstawiłem tu rozważania na temat typografii, co wcale nie znaczy, że wybierając, pomijałem dzieła jej pozbawione. Przyjęta przez organizatorów kolekcji formuła rozszerzonego spojrzenia na zjawisko nazywane książką artystyczną musiała być respektowana. Kolekcja ma przecież dawać świadectwo obecności tej dziedziny sztuki w polskim życiu artystycznym.



Il. 5. Włodzimierz Szymański, *Przedmiot książkowy*

## Art book versus typography

### Summary

Work in the jury selecting items for a collection of Polish art books was associated with many doubts for the author as a typographer. After all, the concept of an art book is very hard to define, books being physically heterogeneous and intuitive in perception. The jury had to follow the approach adopted by the organisers, namely to hold a broader view of the concept of art book. The collection is meant to testify to the presence of this particular discipline in Polish art. In most works recommended for the collection typography is non-existent or reduced to a visual suggestion formally binding the artwork with the book within a general meaning. The author selected items in which the text carried the content, while typography constituted an important part of the work's composition, often going beyond standard patterns. He also accepted books with handwritten texts and items in which print produced by various methods was combined with hand-made graphics. He shows on selected examples which items met his criteria of a valuable art book.



BOŻENA HOJKA

Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa  
Uniwersytet Wrocławski

## Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej

### Wprowadzenie

Zagadnienie komunikacyjnych aspektów funkcjonowania okładki (i obwoluty) książkowej, mimo iż bardzo interesujące i pojawiające się w refleksji bibliologicznej w różnych kontekstach, nie jest z pewnością tematem opracowanym w zadowalającym stopniu. Inspirującą rolę w podjęciu przez mnie tej problematyki odegrały ukierunkowane księgoznawczo rozważania Janusza Dunina<sup>1</sup>. Jest to właściwie jedyny badacz poświęcający tej problematyce swoją uwagę w szerszym zakresie i dlatego chciałabym rozpocząć od przytoczenia jego słów, w których wskazuje on na swoistość okładki jako komunikatu i wynikającą stąd potrzebę jej odrębnego traktowania jako wyjątkowego, w pewnym przynajmniej stopniu autonomicznego elementu wyposażenia edytorskiego książki:

[...] zdarzało się i zdarza, że grafika okładkowa jest traktowana wspólnie z rycinami i materiałem zdobniczym jako część sztuki książki. Nie zawsze zauważano, że ze względu na ich funkcje są to odrębne zjawiska. Ilustracja jest przeznaczona dla tego, kto książkę czyta, a przynajmniej bierze do ręki. Grafika okładkowa zaś apeluje do patrzącego na przedmiot z zewnątrz, stara się przyciągnąć wzrok i zainteresować, powinna być rozpatrywana wspólnie z takimi przejawami kultury jak plakat czy koperta płyty gramofonowej. Na okładkach rzadziej mamy do czynienia z ilustracją *sensu stricto*, a częściej z graficzną jednością informacji słownej i symboliki plastycznej<sup>2</sup>.

W tych kilku zdaniach autor uwzględnia trzy kluczowe, jak się wydaje, dla pojmowania okładki jako komunikatu zagadnienia. Wskazuje mianowicie na specyfikę sytuacji komunikacyjnej, w jakiej najczęściej funkcjonuje okładka, na polisemiotyczny, werbalno-wizualny charakter przekazu, z jakim mamy w tym przypadku do czynienia, oraz na charakterystyczną – i obok funkcji ochronnej chyba najważniejszą – rolę okładki lub obwoluty jako narzędzia promocji i reklamy książki.

---

<sup>1</sup> Zob. przede wszystkim J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81–90; *idem*, *Okładki, obwoluty i wystawy książek w komunikacji literackiej*, [w:] *idem*, *Pismo zmienia świat. Czytanie. Lektura. Czytelnicтво*, Warszawa–Łódź 1998, s. 98–105; *idem*, *Okładka i obwoluta w procesie komunikacji literackiej*, „Nowe Książki” 1993, nr 1, s. 70–71.

<sup>2</sup> J. Dunin, *Pismo zmienia świat...*, s. 99–100.

Rozważania Dunina zachęciły mnie do tego, aby spróbować przyjrzeć się zgodnie z powyższymi założeniami współczesnym okładkom książkowym. A dokładniej – zachęciły mnie do ich analizy ukierunkowanej komunikacyjnie, takiej, w której okładka traktowana jest jako specyficzny i – co bardzo ważne – autonomiczny rodzaj komunikatu.

## Okładka jako komunikat

W swoich dalszych rozważaniach – bo przedstawione uwagi mają właśnie charakter takich rozważań poprzedzających ewentualne systematyczne szersze badania – traktuję zatem okładkę jako komunikat samodzielny. Okładka jest oczywiście elementem większej całości, jaką stanowi materialna forma książki – elementem nierozzerwalnym i integralnym nie tylko ze względu na jedność fizyczną, lecz także na jedność treściową. Ale jednocześnie jest to element książki, który może wchodzić w interakcję, komunikować się z odbiorcą samodzielnie. Pierwszy, a czasami jedyny, kontakt z książką to kontakt wzrokowy właśnie z jej okładką, a ściślej z pierwszą stroną okładki. Ten kontakt ograniczony bywa do kontaktu z okładką przez samego odbiorcę (który nie chce zapoznać się z całą książką, nie sięga po nią i nie zaznajamia się z pozostałymi jej elementami) lub też wynika ze specyfiki sytuacji komunikacyjnej częstej dla książki – mam tu na myśli wystawy sklepowe, prezentacje w księgarniach internetowych, prasie (na przykład przy okazji recenzowania danej pozycji) czy katalogach wydawniczych i księgarskich, kiedy to okładka jest jedynym dostępnym naszej percepcji elementem książki.

Książka dla bibliologa to przede wszystkim narzędzie – narzędzie służące komunikacji, przekazywaniu i rozprzestrzenianiu w społeczeństwie określonych treści. W tym kontekście szczególnie interesujące wydaje się spojrzenie na okładkę jako element komunikacji literackiej, nośnik informacji o książce skierowanej przez jej twórców do potencjalnego czytelnika (czy może w przypadku okładki lepiej powiedzieć: nabywcy?). Podstawowe pytanie, jakie można w tym kontekście postawić, brzmi: czego możemy dowiedzieć się z konkretnej okładki o książce, której jest ona częścią, oraz co możemy z niej wywnioskować o kulturze czytelnicznej społeczeństwa i okresu, w którym powstała?<sup>3</sup>

Uwzględnianie roli okładki w rozważaniach nad komunikacją literacką jest raczej niepraktykowane, dlatego właściwsze wydaje się w tym kontekście operowanie terminem i pojęciem komunikacji bibliologicznej.

Komunikacja literacka to – mówiąc najkrócej (za *Słownikiem terminów literackich*) – „społeczne funkcjonowanie dzieła literackiego jako komunikatu”<sup>4</sup>. Ma ono oczywiście wiele wymiarów i może być analizowane z różnych perspektyw:

<sup>3</sup> B. Hojka, *Co można wyczytać z okładek? Rozważania wokół „Tysiąca polskich okładek” Aleksandry i Daniela Mizieleńskich* (= „Bibliotekoznawstwo” 30), Wrocław 2011, s. 165–168.

<sup>4</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków 1998, s. 256.

Proces komunikacji literackiej może być rozważany z różnych punktów widzenia: od strony inicjatywy pisarskiej i jej socjalnych uwarunkowań (chodzi wtedy o grę toczoną przez autora z publicznością literacką, do której sam należy, z jej kulturą literacką, zwłaszcza zaś z przywiązaniem do określonej tradycji literackiej); od strony samego dzieła, które nieodmiennie zawiera wewnątrztekstową sytuację komunikacyjną [...], będącą swego rodzaju projektem porozumiewania się autora z czytelnikami; przede wszystkim jednak od strony odbiorów, w których realizują się funkcje dzieła literackiego<sup>5</sup>.

Komunikacja literacka to po prostu komunikacja, w której komunikatem jest dzieło literackie. Gdy natomiast interesuje nas społeczne funkcjonowanie książki jako całościowego komunikatu, stanowiącego połączenie treści i jej materialnej formy (edytorskiej realizacji) w powyższych stwierdzeniach zamiast dzieła literackiego możemy podstawić książkę, zamiast autora dzieła twórców książki, a zamiast czytelnika – odbiorcę. Stwierdzenia powyższe jak najbardziej będą miały nadal sens, ale opisywać będą wówczas proces komunikacji bibliologicznej. Oczywiście zakresy pojęć „komunikacja literacka” i „komunikacja bibliologiczna” w dużej mierze się pokrywają. Uczestnicy i konteksty komunikacji literackiej są najczęściej uczestnikami i kontekstami komunikacji bibliologicznej, ponieważ książka to zdecydowanie podstawowa i najpowszechniejsza forma istnienia dzieła literackiego. Autor tekstu, dzieła, jest współtwórcą książki, czytelnik dzieła jest najczęściej odbiorcą jego konkretnego wydania, a więc konkretnej książki. Odmiennosć sytuacji komunikacyjnych przekłada się natomiast przede wszystkim na to, że jedno dzieło może funkcjonować w postaci różnych książek, w związku z czym cała rzesza czytelników konkretnego utworu może dzielić się na odbiorców jego różnych wydań, a autor jednego dzieła – przeciwnie – może stać się współtwórcą wielu różnych książek (różnych wydań swojego tekstu).

O potrzebie i przydatności pojęcia komunikacji bibliologicznej, księgoznawczej wiele już lat temu pisał Jerzy Zawisza. W artykule *Propozycja schematu komunikacji bibliologicznej*<sup>6</sup> autor ten podjął próbę opisu systemu komunikacji społecznej za pomocą książki, uwzględniając w zaproponowanym schemacie takie elementy (osobowo-instytucjonalne i intelektualno-materialne), jak: autor, dzieło, wydawca (redaktor techniczny, grafik), typografia, książka, dystrybucja, publiczność/odbiorca/krytyka, oraz dodatkowo instytucje odgrywające znaczącą rolę na kolejnych etapach realizacji tego schematu, jak: mecenat, cenzura, adresat (ten, dla kogo się książkę drukuje), instytucje zajmujące się informacją o książce, biblioteka. Istotne jest przy tym, że badacz uwzględnia, omawiając zaproponowany schemat, jako elementy informujące o książce również składowe samej książki – a więc właśnie oprawę, okładkę, opaskę, obwolutę, znak serii i wydawnictwa.

Z perspektywy rozważanej problematyki bardziej interesujący niż schemat społecznego wymiaru komunikacji bibliologicznej jest model pojedynczego

<sup>5</sup> *Ibidem*.

<sup>6</sup> J. Zawisza, *Propozycja schematu komunikacji bibliologicznej*, „Studia o Książce” 10, 1980, s. 39–57.

aktu komunikacyjnego, w którym komunikatem jest książka rozumiana jako jedność formy i treści, a więc połączenie dzieła piśmienniczego i określonej formy materialnej. Jako elementy pełniące funkcję komunikacyjną (mniej lub bardziej dostrzeganą i docenianą) Zawisza uwzględnił obok samego tekstu zawartego w książce także elementy jej postaci materialnej, a dokładnie oprawę (łącznie z dodatkami, takimi jak obwoluta czy opaska), materiał i jego ukształtowanie (papier, format), pismo (wraz z układem kolumny) oraz ilustracje (szeroko rozumiane, z uwzględnieniem takich form, jak mapy, wykresy, tabele itd.).

Jak wcześniej sygnalizowałam, chciałabym się przyjrzeć okładce nie jako elementowi większego kompleksu elementów znaczących, jakim jest książka, ale okładce jako samodzielnemu komunikatowi i specyfice inicjowanego przez nią pojedynczego aktu komunikacyjnego. Tak postrzeganą, w oderwaniu niejako od pozostałych elementów książki, okładkę książkową charakteryzują następujące cechy:

- werbalno-wizualny charakter przekazu,
- samodzielność przy jednoczesnym uwikłaniu semantycznym,
- wielokierunkowość relacji komunikacyjnych.

Werbalno-wizualny charakter komunikatu, jakim jest okładka, wynika oczywiście z faktu, że słowo i obraz funkcjonują w tym przypadku jako równorzędne sensotwórcze kody. Z komunikacyjnej perspektywy istotne są bowiem zarówno treść i charakter zamieszczonych na okładce elementów obrazowych – które zazwyczaj stanowią mniej lub bardziej ewidentną reprezentację treści tekstu – jak i informacje podane (w formie tekstowej) na pierwszej stronie okładki. Dodatkową rolę znaczeniową mogą także odgrywać relacje i napięcia między tymi dwiema warstwami przekazu, w związku z czym tylko analizy uwzględniające oba wymiary mają pełny i kompletny charakter.

Druga ze wskazanych cech ujawnia komunikacyjny i informacyjny potencjał okładki, wynikający z faktu, że okładka samodzielnie pełni (a przynajmniej może pełnić) funkcje komunikacyjne, ale jednocześnie jej znaczenie odwołuje się do reszty książki, przede wszystkim do utrwalonego w niej tekstu, który przecież najczęściej jest dla niej – okładki – najważniejszą inspiracją. Jako jeden z elementów książki, mimo iż autonomiczna, okładka musi być spójna z resztą. Ten podwójny niejako charakter decyduje o możliwości podwójnej interpretacji – tzn. okładka rozpatrywana samodzielnie może być inaczej odebrana niż rozpatrywana w kontekście całości książki. Mówiąc inaczej, znajomość treści książki może wpłynąć na interpretację okładki. Gdy rozpatrujemy okładkę jako samodzielny komunikat, nieznaną treść publikacji nie jest przeszkodą, a może być wręcz zaletą, okładka to wszak – jak zaznacza w swoich przytoczonych na wstępie rozważaniach Dunin – komunikat skierowany do czytelnika potencjalnego, który ma dopiero zostać zachęcony do bliższego



kontakty z książką, a ostatecznie do jej lektury<sup>7</sup>. Zapoznanie się z treścią książki może wówczas pełnić funkcję weryfikacyjną i umacniać lub zmieniać pierwotną interpretację, sposób odbioru okładki.

Tym samym okładka może wchodzić w relacje komunikacyjne różnorodnie ukierunkowane – możemy rozważać jej komunikację z czytelnikiem (relacja na zewnątrz książki), ale też analizować ją w kontekście relacji jej warstwy informacyjnej do zawartości treściowej publikacji (relacja do wewnątrz). Możemy wreszcie rozpatrywać układ trójelementowy: odbiorca (czytelnik) – okładka – treść książki.

## Akt komunikacyjny

Przyglądając się okładce jako samodzielnemu komunikatowi, uwzględniamy oczywiście przede wszystkim relację okładka–odbiorca. Warto do jej omówienia zastosować tradycyjny model aktu komunikacji i zgodnie z nim przyjrzeć się kolejnym elementom: nadawcy, odbiorcy, samemu komunikatowi, jego formie i celowi, a wreszcie uzyskiwanemu efektowi komunikacyjnemu.

Kto zatem jest nadawcą komunikatu, jakim jest okładka? Zasadne wydaje się mówienie w tym przypadku o wielogłosowości, najczęściej bowiem trudno wskazać jednego twórcę okładki. Z perspektywy aktu twórczego okładka książkowa jest właściwie zintegrowanym zespołem komunikatów – choćby tekst (w swojej warstwie znaczeniowej) i obraz (obejmujący również typograficzne opracowanie zamieszczonego na okładce tekstu) mogą mieć odrębne autorstwo. Pozostaje jeszcze rola autora dzieła, wpływającego na okładkę czy to bezpośrednio – jeśli zakres współpracy z wydawcą obejmuje również proces koncepcyjny tworzenia okładki – czy pośrednio – jako autora tekstu, który jednak jest zawsze punktem odniesienia, inspiracją dla okładki. Generalnie za nadawcę powinniśmy chyba uznać wydawcę jako instancję nadrzędną wobec wszystkich współautorów książki.

Odbiorcą okładki jest natomiast tak naprawdę każdy, kto natknie się na książkę i poświęci jej okładce swoje spojrzenie. Ale na etapie nadawczym żaden komunikat nie jest tworzony dla wszystkich. W zamierzeniu twórców okładka jest więc skierowana do potencjalnych czytelników (nabywców). Zatem znowu pojawia się nieunikniony związek okładki z zawartością treściową książki – to bowiem treść książki wyznacza potencjalną grupę czytelników i ich kompetencje, przypuszczalne preferencje, oczekiwania itd. Wpływają one na proces konstruowania komunikatu, jakim jest okładka.

Nieco na marginesie warto zwrócić uwagę, że nie-tożsamość autora tekstu i autora/autorów książki przekłada się na nie-tożsamość wirtualnego (założone-

<sup>7</sup> J. Dunin, *Pismo zmienia świat...*, s. 99.

go przez autora) czytelnika i wirtualnego (założonego przez wydawcę) nabywcy. Oczywiście jest ideałem, gdy założenia autora tekstu i wydawcy są pod tym względem zgodne, nie można jednak wykluczyć sytuacji, gdy wydawca próbuje skierować książkę do innego czy po prostu szerszego grona niż potencjalni czytelnicy uwzględnieni w zamyśle twórczym autora tekstu. A jest to o tyle istotne, że okładka może ujawniać pośrednio adresata książki – choćby poprzez wpisane w jej strukturę założone kompetencje, preferencje, postawy i oczekiwania kręgu odbiorców.

Kolejnym elementem wpływającym na ukształtowanie zarówno treści, jak i formy komunikatu, jaki stanowi pierwsza strona okładki książkowej, jest oczywiście cel, jakiemu ma ona służyć. Mam tu oczywiście na myśli funkcje komunikacyjne, a nie na przykład, wymienianą w wielu opracowaniach jako najważniejszą<sup>8</sup>, funkcję ochronną. Za najistotniejsze z nich, choć oczywiście nie jedyne<sup>9</sup>, należy chyba uznać funkcje: identyfikującą (okładka służy identyfikacji publikacji), informacyjną (okładka przekazuje informacje na temat zawartości treściowej publikacji) i wreszcie promocyjno-reklamową (okładka zachęca do zakupu bądź lektury publikacji).

Różnorodność funkcji może powodować rozterkę twórców okładki i w efekcie niesie ryzyko niespójności całości komunikatu. Z jednej strony okładka ma odzwierciedlać treść książki, być jej zapowiedzią. Z drugiej ma zwiększyć szanse zakupu publikacji, przyczynić się do poszerzenia grona jej potencjalnych nabywców czy czytelników. Czy można osiągnąć to drugie kosztem tego pierwszego? Wydawcom i autorom okładek na pewno nie są obce dylematy świata reklamy – jak dalece można wyidealizować obraz towaru, aby nie było to jeszcze nadużyciem? Reklama jest złożeniem pewnej obietnicy. Czy istotniejsze jest, aby była to obietnica skuteczna, przekładająca się na wynik sprzedaży, czy też obietnica, którą książka rzeczywiście spełni?

Wymienione funkcje komunikacyjno-informacyjne okładka pełni przede wszystkim poprzez przekazanie konkretnych treści. Na tę treść składają się zarówno znaczenia przysługujące zamieszczonym tekstom, jak i znaczenia przekazywane przez obraz, projekt graficzny.

Elementy tekstowe okładki mają oczywiście największy potencjał informacyjny, wymagają jednak dłuższej i większej uwagi odbiorcy, który musi tekst po prostu przeczytać. Obraz oddziałuje nie wprost, jego znaczenie nie jest tak ostre i jednoznaczne, ale może on oddziaływać na odbiorcę, nie wymagając żadnego wysiłku z jego strony. Obie warstwy komunikatu, jakim jest okładka, pełnią

<sup>8</sup> Zob. na przykład omówienie definicji terminu „okładka” w: K. Szczęśniak, *Okładka i obwoluta książki jako przedmiot badań interdyscyplinarnych*, „Toruńskie Studia Bibliologiczne” 2011, nr 2, s. 29–41.

<sup>9</sup> Por. przytoczone przez J. Dunina zestawienie funkcji okładki według H. Krohla w: J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat...*, s. 84.

w związku z tym bardzo istotną funkcję i uzupełniają się wzajemnie, tworząc wspólnie komunikat o dodatkowej, naddanej wartości komunikacyjnej.

Informacje podawane na pierwszej stronie okładki w formie tekstowej nie ograniczają się do elementów koniecznych do identyfikacji publikacji, takich jak autor, tytuł, ewentualnie tytuł serii czy nazwa wydawcy. Bardzo często pierwsza strona okładki (obok tradycyjnie w tym celu wykorzystywanej czwartej strony) jest miejscem zamieszczania tekstów o wyraźnej funkcji promocyjnej. Na uwagę zasługuje różnorodność elementów wykorzystywanych jako element podnoszący czy potwierdzający wartość i atrakcyjność książki: od informacji o poczytności autora, poprzez wymienianie zdobytych nagród, po fragmenty pochlebnych recenzji i opinii znanych osób. Poniższe zestawienie przedstawia najczęściej pojawiające się na pierwszych stronach okładek informacje w formie tekstowej. Są to:

– identyfikujące dane bibliograficzne: autor, tytuł, nazwa wydawnictwa, tytuł serii lub cyklu;

– informacje o nagrodach (np. „Zdobywca Nagród Hugo i Nebula” – Frank Herbert, *Mesjasz Diuny*; „Nagroda Bookera 2006” – Kiran Desai, *Brzemię rzeczy utraconych*);

– fragmenty recenzji, polecających opinii („*Mesjasz Diuny* – skomplikowany, poruszający, błyskotliwy. Wszystko to, czym była *Diuna*, a może nawet więcej” Galaxy Magazine – Frank Herbert, *Mesjasz Diuny*; „To najlepsza po trylogii Millennium Stiega Larssona seria kryminalna. Ponad 7 milionów sprzedanych egzemplarzy!” – Camilla Laeckberg, *Niemiecki bękart*);

– informacja o kontynuacji („Yossarian i Milo powracają w kontynuacji słynnego »Paragrafu22«!” – Joseph Heller, *Ostatni rozdział, czyli paragraf 22 bis*; „Kontynuacja bestsellerowego »Domu nad rozlewiskiem«” – Małgorzata Kalińska, *Miłość nad rozlewiskiem*);

– informacje o autorze („Autorka powieści *Alexandra, Współczesna męczennica, Mary Reilly*” – Valerie Martin, *Włoska gorączka*; „Powieść znakomitej autorki o wybitnej kobiecie naukowcu” – Joanna Szczepkowska, *Zagrać Marię*);

– zapowiedź treści („Dill obiecał siostrze Lilly wieczną miłość. Ale czy wcześniej nie zapewnił innym wiecznego spoczynku?” – Charlaine Harris, *Czyste intencje*; „Lwowskie śledztwo Eberharda Mocka” – Marek Krajewski, *Głowa Minotaura*; „Skąd się wzięli Sami Swoi” – Andrzej Mularczyk, *Każdy żyje jak umie*);

– informacja o gatunku literackim („Mistrzowsko skonstruowana powieść obyczajowa i thriller polityczny w jednym” – Magdalena Parys, *Tunel*).

Na podstawie przeglądu reprodukcji zamieszczonych w publikacji Aleksandry i Daniela Mizielińskich *Tysiąc polskich okładek*<sup>10</sup> można wymienić kolejne elementy pojawiające się na pierwszych stronach polskich okładek w XX w.:

– informacja o ilustratorze lub autorze okładki (nazwisko, pseudonim);

<sup>10</sup> A. Mizielińska, D. Mizieliński, *Tysiąc polskich okładek*, Warszawa 2010.

- informacja o autorze przekładu;
- charakterystyka treściowa serii lub cyklu;
- informacja o cenie;
- fragment tekstu;
- informacja o okolicznościach wydania (np. konkurs).

Informacyjna wartość opracowania graficznego okładki (a więc warstwy obrazu) tkwi przede wszystkim w odniesieniach do treści książki, ale z pewnością się do nich nie ogranicza. Okładka bowiem może w swojej warstwie wizualnej nawiązywać do elementów zewnętrznych wobec tekstu, a nawet zewnętrznych wobec książki. I tak poza wyeksponowaniem na okładce bohatera, określonego rekwizytu czy krajobrazu związanego bezpośrednio z treścią książki, można dostrzec na pierwszych stronach okładek autora książki, rekwizyty wiążące się z samym procesem powstawania utworu czy jego recepcją, przedstawienia obrazowe ilustrujące zawartość serii czy cyklu, motywy wskazujące na reprezentowany przez dzieło gatunek literacki czy wreszcie elementy wpisujące książkę w cały kompleks zjawisk i tekstów kultury inspirowanych tym samym motywem, postacią itd. (tutaj warto zwrócić uwagę na okładki wykorzystujące kadry z filmów stanowiących ekranizację danej książki). Wizualna warstwa okładki może wreszcie być swoistą wizytówką autora, wydawnictwa czy serii wydawniczej, spełniając tym samym funkcję identyfikującą.

## Efekt komunikacyjny

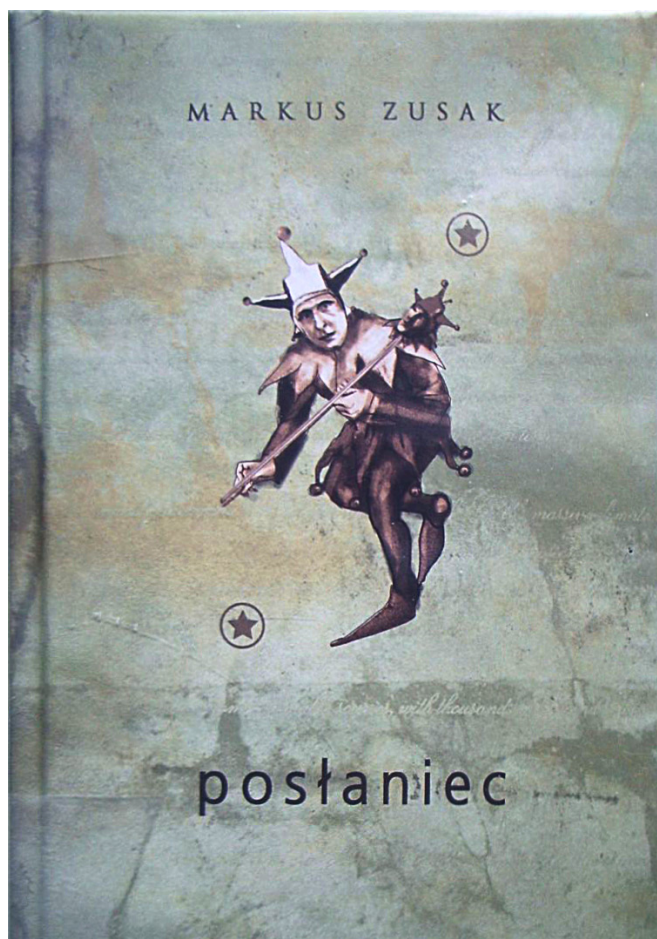
Warto wreszcie zwrócić uwagę na zagadnienie efektu komunikacyjnego, jaki osiąga komunikat w postaci okładki książkowej. Jak każdy akt komunikacyjny, komunikacja za pośrednictwem okładki ma każdorazowo charakter indywidualny. Odbiorca (dysponujący konkretnymi kompetencjami, nastawieniem poznawczym i emocjonalnym) staje się w akcie dekodowania współtwórcą komunikatu, ma wpływ na to, jakie znaczenie zostaje z niego odczytane. Badanie właśnie takich indywidualnych aktów odbioru może być bardzo pouczające – zarówno poznawczo, jak i w wymiarze praktycznym (względy marketingowe).

Jako przykład niech posłużą dwa przypadki interpretacji okładek dokonane przez profesjonalistów (tj. krytyków), a mianowicie fragmenty recenzji z „Nowych Książek”. Mamy tutaj do czynienia z odbiorcami najbardziej przygotowanymi i kompetentnymi, w związku z czym te akty odbioru różnią się zapewne od odbioru przeciętnego czytelnika, ale za sprawą tego profesjonalnego charakteru są jednak również niezwykle cenne. Jednocześnie są to dwa przykłady aktu komunikacyjnego ukazujące wyraźnie tę specyfikę okładki jako komunikatu, którą starałam się w dotychczasowych rozważaniach zaprezentować.

Pierwszy przykład to fragment recenzji autorstwa Małgorzaty Kąkiel zatytułowanej *Myląca okładka*. Recenzowana książka to powieść *Posłaniec* Markusa

Zusaka, wydana w roku 2009 przez wydawnictwo Nasza Księgarnia (il. 1). W recenzji czytamy:

*Postaniec* Markusa Zusaka okładką przypomina *Złodziejkę książek* tego samego autora, co od razu zachęca do sięgnięcia po powieść. Czytelnik, przystępując do lektury, ma już wygórowane oczekiwania (*Złodziejka...* otrzymała Dużego i Małego Donga – nagrodę Polskiej Sekcji IBBY w konkursie „Dziecięcy Bestseller Roku 2008”) i ... bardzo szybko przeżywa rozczarowanie. Trzyma bowiem w rękach sprawnie napisaną, ale naiwną przypowieść. Bardzo słuszną w swej wymowie, przepelnioną humanistycznym przesłaniem, ale przesłodzoną i grzeszącą karkołomnością zamysłu fabularnego<sup>11</sup>.



Il. 1. Okładka książki *Postaniec* Markusa Zusaka, Nasza Księgarnia, 2009, przeł. Anna Studniarek, okładka Mariusz Filipowicz

<sup>11</sup> M. Kąkiel, *Myląca okładka* [Rec.: M. Zusak, *Postaniec*, Warszawa 2009], „Nowe Książki” 2009, nr 11, s. 72.

Jest to przykład odczytania okładki jako obietnicy, która niestety według autorki omówienia recenzyjnego nie zostaje spełniona. Jaka jest ta obietnica? Okładka swoją formą nawiązuje do okładki wcześniejszej – bardzo poczytnej i docenionej przez krytykę – powieści tego samego autora. Mamy więc do czynienia z okładką identyfikującą dzieła jednego autora i jednocześnie tworzącą relację między nimi – za sprawą podobnej okładki powieści stają się swoim wzajemnym odniesieniem. Według autorki recenzji wspólna koncepcja okładki każe widzieć w dwóch powieściach zbiór utworów o wspólnych cechach – przede wszystkim o podobnej wartości. W ten sposób okładka *Posłańca* staje się obietnicą jakości skojarzonej z wcześniejszą *Złodziejką książek*. Okładka *Posłańca* została zatem zinterpretowana w kontekście zewnętrznym wobec samej powieści i tym samym zasugerowała czy wręcz stworzyła zewnętrzny kontekst oceny i wartościowania tejże powieści.

Drugi przykład to okładka książki *Głosy Herberta* wydanej w 2008 roku przez Fundację Zeszytów Literackich (il. 2). W swojej recenzji tak interpretuje ją Bogumiła Kaniewska:

Pierwszym elementem, którym uwodzi ta książka, jest – zgodnie ze sztuką księgarskiego marketingu – okładka. Ascetyczna w swej elegancji, bardzo wyraźnie określa najważniejszego bohatera tomu: z głębokiej czerni wyłania się jasna, skupiona twarz poety i znaczący gest jego dłoni. Wydaje się, że fotografia utrwaliła moment zaistnienia niesłyszalnego słowa, a jej wymowa jest oczywista... A przecież gdyby ktoś Herberta na tym zdjęciu nie rozpoznał, wzięłby go raczej za dyrygenta wsłuchanego w harmonię dźwięków, w wielość głosów, nad którymi próbuje zapanować oszczędnym ruchem ręki. Wieloznaczność okładki nie jest przypadkowa: *Głosy Herberta* zebrane przez Barbarę Toruńczyk to książka, która ma wielu bohaterów, ale przedstawia tylko jednego; to tom, który prezentuje różne tonacje i sposoby Herbertowego mówienia, by pokazać, że kryje się pod nimi zawsze jeden głos<sup>12</sup>.

W tym przypadku okładka zinterpretowana zostaje w kontekście zawartości treściowej książki, przy czym znajomość tej treści, jeśli nie determinuje całkowicie, to przynajmniej wzbogaca odczytanie jej wymowy. Jednocześnie autorka recenzji ujawnia potencjał różnorodnej interpretacji tkwiący w okładce – pisze bowiem o możliwym odbiorze i sposobie odczytania okładki w przypadku braku pewnych określonych kompetencji, mianowicie w sytuacji nierozpoznania na wykorzystanej fotografii osoby Herberta. Poza samą treścią książki, z którą okładka pozostaje według autorki recenzji w ścisłej relacji, kontekstem interpretacyjnym staje się zatem także konkretna wiedza odbiorcy.

Ten przykład interpretacji okładki uwidacznia jeszcze jeden, bardzo istotny aspekt funkcjonowania okładki książkowej. Pokazuje on bowiem, że relacja między treścią książki a jej okładką w wypadku dobrego projektu tej ostatniej jest dwustronna: okładka może stanowić wskazówkę interpretacyjną, sugerować kontekst interpretacyjny treści książki (budując odpowiednie nastawienie czytelnika), a jednocześnie sama może być w kontekście treści książki interpretowana. Mamy

<sup>12</sup> B. Kaniewska, *Echa i głosy* [Rec.: *Głosy Herberta*, zebrała i w tom ułożyła B. Toruńczyk, Warszawa 2008], „Nowe Książki” 2009, nr 11, s. 11.



Il. 2. Okładka książki *Głosy Herberta*, Fundacja Zeszytów Literackich, 2008

wówczas do czynienia z pożądanym w sztuce edytorskiej zespoleniem różnych elementów książki w spójną i przemyślaną całość.

Myślę, że celnym podsumowaniem problematyki okładki książkowej z perspektywy odbioru i odbiorcy mogą być słowa jednego z użytkowników forum internetowego „Świat pisma”: „[...] okładka to chyba taka twarz książki. Jeśli się postarasz, odczytasz z niej zapowiedź tego, co jest w środku – ale powierzchowna ocena może być ryzykowna”<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Źródło: Forum internetowe „Świat pisma”, <http://www.goldenline.pl/forum/523682/reguly-typograficzne-dla-okladek-ksiazkowych> [dostęp: 20 listopada 2011].

## Podsumowanie

Formy komunikacji literackiej czy bibliologicznej, jak wszystkie inne, wynikają z ogólniejszego modelu komunikacyjnego obowiązującego w sferze kultury. Podział funkcji między obraz a tekst, określone funkcje komunikatów i odpowiadające im zabiegi formalne są charakterystyczne dla danego czasu i miejsca. Tak jest i w wypadku okładki książkowej, na której kształt wpływają z jednej strony tendencje i zjawiska właściwe szeroko rozumianej komunikacji wizualnej, a z drugiej – strategie i zasady działalności marketingowej, promocyjno-reklamowej. To one decydują o zawartości i charakterze okładek, określają pewne prawa, w których granicach zamknięty zostanie przekaz o specyficznej funkcji reprezentowania dzieła piśmienniczego, tekstu, utworu literackiego. Ostateczny kształt tego komunikatu, a przede wszystkim jego efekt komunikacyjny, zależy od wielu czynników, których badanie na pewno jest jednym z interesujących kierunków rozważań nad komunikacją bibliologiczną.

## Book cover seen from the communication perspective

### Summary

A book cover is a showcase of a book, playing an important role in communication between its author/authors and its readers, and becoming an important part of literary communication. Therefore, the author analyses a specific communication situation, where a book cover is perceived as a stand-alone message (primarily, with regard to the senders of the message and their aims), then, using selected examples, examines different communication strategies and the related formal means used to strengthen a broadly defined informative potential of the cover. The analysis encompasses both the textual and visual aspects of book covers.



MICHAŁ ZAJĄC

Instytut Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych  
Uniwersytet Warszawski

## Postmodernizm we współczesnych edycjach książek dla dzieci. Rozważania bibliologa

### Wstęp

Podjęcie refleksji badawczej odnoszącej się do postmodernizmu (lub któregoś z jego aspektów) jest zajęciem specyficznym. Z jednej strony autor ma bowiem świadomość – szczególnie właśnie na wstępnym etapie – że właśnie odbywa drogę, którą już przebyło i przechodzi równoległe wielu: prezentowania zasadniczych założeń i pojęć kierunku. Z drugiej zaś strony – równoległe – autorowi towarzyszy przekonanie, że liczebność wysiłków poprzedników nie przybliży definitywnego określenia, czym postmodernizm był, jest lub być może będzie. Tego rodzaju sytuacja nie jest – rzecz jasna – przypisana oryginalnie nowoczesnym autorom i naukowcom; była udziałem wszystkich, którzy starali się opisywać zjawiska w humanistyce i naukach społecznych *in statu nascendi*.

Zgodnie z opinią uznanych autorów piszących na temat prezentowanego zagadnienia należy więc oddzielić od siebie dwa pojęcia blisko z sobą związane: ponowoczesność i postmodernizm.

Pierwsze pojęcie: *ponowoczesność*, opisuje zjawiska natury społecznej, pewną epokę w dziejach kultury i cywilizacji ludzkiej, epokę, która nastąpiła po „nowoczesności”, rozumianej jako okres zaczynający się wraz z oświeceniem, a trwający do drugiej wojny światowej. Cechą charakterystyczną tej epoki miałyby być podważenie wiary w wartości i pojęcia wypracowane w dobie oświecenia: wiarę w postęp, rozwój i rozum. Owo zachwianie wiary miałyby zaś swoje korzenie w szoku wynikającym z dramatów i tragedii, które wydarzyły się w XX wieku. Z tego szoku narodził się światopogląd, który cechuje brak zaufania do tzw. metanarracji: całościowych, holistycznych konstruktów ideologicznych, światopoglądowych i intelektualnych. Wedle Jeana-François Lyotarda, jednego z koryfeuszów ponowoczesności, jest ona właśnie „...nieufnością wobec metanarracji”<sup>1</sup>. Opiswane zjawisko ma istotne znaczenie dla naczelnego tematu niniejszych rozważań. Oto bowiem wedle opinii Dominica Strinattiego „Zróznicowany, obrazo-

---

<sup>1</sup> J.-F. Lyotard, *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*, Warszawa 1997, s. 20.

burczy, referencjalny i podobny do kolażu charakter postmodernistycznej kultury popularnej bierze inspirację właśnie ze schyłku metanarracji<sup>2</sup>.

Postmodernizm zaś byłby trendem objawiającym się w kulturze – literaturze, sztukach plastycznych, muzyce, filmie itp., tendencją będącą reakcją na modernizm. Postmodernizm miałby być kulturowym odzwierciedleniem czy może emanacją ponowoczesnej kondycji człowieka i całej ludzkości. W różnych dziedzinach kultury postmodernizm manifestowałby się w swoisty sposób. Wedle sformułowanej przez Macieja Świerkockiego charakterystyki postmodernizmu:

[...] jego najważniejsze cechy to sprzeczność i zróżnicowanie paradoksalnie tworzące całości kulturowe, upodobanie lub wola do transgresji, czyli przekraczania (wszelkich) granic, skłonność do nadmiaru, czyli do skrajności, oraz dążność do aneksji marginesu, czyli do homogenizacji kultury<sup>3</sup>.

Ostatnia z wymienionych cech miałaby szczególne znaczenie dla dyskusowanego tematu: według Sandry Beckett postmodernizm wpłynął pozytywnie na emancypację i równouprawnienie literatury dla dzieci. Mogło się tak stać ze względu na promowane przez światopogląd postmodernistyczny negowanie podziału kultury na „wysoką” i „niską”, a w efekcie zrównanie różnych poziomów i obiegów kultury. W latach 60. literatura dziecięca – do tamtego momentu „Kopciuszek” literatury – w efekcie mogła wyjść z ukrycia<sup>4</sup>.

Podstawowe pytanie, na które należy odpowiedzieć przed rozpoczęciem jakichkolwiek rozważań o charakterze bibliologicznym, brzmi: czy obiekt taki jak książka (na razie bez dodawania przymiotnika „dziecięca”) może być przedmiotem lub podmiotem realizacji kultury postmodernistycznej? Czy w strukturze morfologicznej pewnych edycji można odnaleźć tropy, które uzasadnią zastosowanie pojęcia „książka postmodernistyczna”?

Wydaje się, że pozytywna odpowiedź na to pytanie – otwierająca drogę do dalszych rozważań – może być udzielona jako rezultat rozumowania *per analogiam*. Oto jedną z podstawowych dziedzin, której produkty są efektem „postmodernizmu”, jest architektura.

Architektura postmodernistyczna to wyzwanie dla przejrzystości koncepcji, dla przewidywalności, odrzucenie jednolitego stylu na rzecz konglomeratów różnych pomysłów:

[...] postmodernizm w architekturze odrzuca metanarrację. Jego symbolem są przeładowane ozdobami, szczegółowo zaplanowane, usytuowane w kontekście kolorowe budynki, nacisk na fikcyjność i żartobliwość, pomieszanie stylów z różnych okresów historycznych, przypadkowość i eklektyczność<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> D. Strinati, *Wprowadzenie do kultury popularnej*, Poznań 1998, s. 182.

<sup>3</sup> M. Świerkocki, *Postmodernizm. Paradygmat nowej kultury*, Łódź 1997, s. 9.

<sup>4</sup> S. Beckett, *Introduction: Reflections of change*, [w:] *Reflection of Change. Children's Literature Since 1945*, red. S. Beckett, Westport 1997, s. ix–xi.

<sup>5</sup> D. Strinati, *op. cit.*, s. 183.

Dlaczego więc nie zbadać, czy tendencja tak wpływowa i wszechobecna nie dotknęła struktury książki? Struktury, w odniesieniu do której nieprzypadkowo używa się przecież określenia „architektura”<sup>6</sup>. Podstawowe spostrzeżenie, które określa najważniejszy punkt wyjścia dalszych rozważań, wiąże się właśnie z konstatacją, że książka jest tworem na wskroś modernistycznym. Więcej jak tysiąc lat rozwoju doprowadziło do udoskonalenia formy kodeksu i elementów decydujących o jego zasadzie komunikacyjnej. Zgodnie z myślą Marshalla McLuhana książka drukowana jest, jeżeli nie najważniejszym, to jednym z najważniejszych symboli „nowoczesności”. Nieprzypadkowo kończąca się formację kulturową kanadyjski badacz określił jako „galaktykę Gutenberga”. Nie ma chyba medium, które byłoby w taki wysokim stopniu zbudowane na racjonalnych, *quasi*-matematycznych przesłankach, tak bardzo również ustandaryzowane. Na potwierdzenie tej tezy wystarczy przywołać znane wszystkim ludziom książki normy edytorskie i poligraficzne, drobiazgowo opisujące, w jaki sposób konstruuje się poprawnie książkę.

W dalszej części tego opracowania zostaną pokazane na wybranych, znaczących przykładach realizacje tendencji postmodernistycznych w architekturze książki dla dzieci młodszych i starszych. Przywołane będą więc te książki (opublikowane za granicą i w Polsce), które w najbardziej widoczny sposób odzwierciedlają czy też może absorbują te tendencje.

Na wstępie takich rozważań warto przywołać Michele Anstey, autorkę licznych i często cytowanych prac na temat związków książki obrazkowej dla dzieci z postmodernizmem. Przygotowała ona najbardziej chyba znaną<sup>7</sup> listę cech takich edycji związanych z omawianą tendencją:

1) nietradycyjne konstrukcje fabuły, świata przedstawionego, bohaterów – sprzeczne z oczekiwaniami i doświadczeniami czytelnika i wymagające nowych sposobów czytania i oglądania książki;

2) zastosowanie niecodziennej narracji, każącej czytelnikowi przyjmować punkt widzenia różnych bohaterów (dotyczy to zarówno narracji lingwistycznej, jak i ikonicznej);

3) niedookreślenie w narracji lingwistycznej lub ikonicznej, które każe czytelnikowi samodzielnie budować elementy tekstu lub ilustracji;

4) zastosowanie pastiszu w estetyce ilustracji, które zmusza czytelnika do zastosowania odpowiedniej wiedzy o konwencjach;

<sup>6</sup> Por. na przykład A. Tomaszewski, *Architektura książki dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011.

<sup>7</sup> Specyficznym potwierdzeniem tej opinii jest obecność cytowanej listy w internetowej Wikipedii, *nota bene* – właśnie w haśle *postmodern picture books*. Zaistnienie takiego hasła w powszechnie wykorzystywanym źródle informacji (choć mało wiarygodnym) jest samo w sobie znaczące. Por. [http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern\\_picture\\_book](http://en.wikipedia.org/wiki/Postmodern_picture_book) [dostęp: 1 lutego 2012].

5) nowy i niezwykle kształt fizyczny książki: budowanie innowacyjnego formatu i układu graficznego, który zaskakuje czytelnika przyzwyczajonego do określonej techniki lektury;

6) brak zgodności pomiędzy narracją ikoniczną a lingwistyczną, który wymaga od czytelnika rozważenia różnorodnych odczytań i znaczeń,

7) intertekstualizm, który wymaga zastosowania dodatkowej wiedzy [z poprzednich lektur];

8) otwartość na różne interpretacje dostępne dla różnych grup odbiorców<sup>8</sup>.

### *Trzy świnie* Davida Wiesnera – dekonstrukcja książki/literatury dziecięcej

Najważniejszą z metod filozofii i kultury postmodernistycznej jest dekonstrukcja. Według słownika filozofii

metoda dekonstrukcji ma służyć demaskowaniu błędów centryzmu i holizmu filozofii tradycyjnej, w całości modernistycznej, a także ma pełnić funkcje prewencyjno-terapeutyczne wobec obecnego w człowieku psychologicznego „pędu do uogólnień” (L. Wittgenstein) lub „pokusy metafizyki” (J. Derrida, R. Rorty), z których wyrasta modernistyczny konstrukcjonizm i jego kulturowe konsekwencje<sup>9</sup>.

Stosowana do dzieł kultury metoda ta stawia sobie za jeden z celów pokazanie odbiorcom słabości metanarracji, obnażenie ich nieadekwatności jako środka opisywania i rozumienia świata. Jako narzędzie dla realizacji tego celu przyjmowane są różne metody twórcze.

Książkę, która jest chyba najdoskonalszym przykładem zastosowania metody dekonstrukcji w edycjach dla dzieci, stanowi bardzo znany *picture book* zaprojektowany w całości (tekst i ilustracje) przez Davida Wiesnera: *The Three Pigs* [*Trzy świnie*]<sup>10</sup>. Warto przedstawić tę książkę (bardzo słabo w Polsce znaną) nieco dokładniej, uwypuklając elementy, które – jak należy sądzić – są najistotniejsze dla prowadzonych rozważań.

Początkowe strony nie zapowiadają nowatorstwa, co więcej – maniera ilustratorska wydaje się nawet dość anachroniczna i odwołuje się do konwencji znanych z początku XX stulecia<sup>11</sup>. Także koncept typograficzny można określić jako klasyczny. Na każdej stronie umieszczono dwa obrazki, okolone szerokim białym mar-

<sup>8</sup> M. Anstey, *‘It’s not all black and white’: Postmodern picture books and new literacies*, „Journal of Adolescent & Adult Literacy” 45, marzec 2002, nr 6, s. 447.

<sup>9</sup> H. Kiereś, *Dekonstrukcjonizm*, [hasło w:] *Powszechna Encyklopedia Filozofii*, <http://ptta.pl/pdf/pdf/d/dekonstrukcjonizm.pdf> [dostęp: 10 lutego 2012].

<sup>10</sup> D. Wiesner, *The Three Pigs*, New York 2001.

<sup>11</sup> W wywiadzie autor przyznaje, że wzorował się między innymi na manierze ilustracyjnej klasycznej amerykańskiej wersji bajki o trzech małych świnkach: L. Leslie Brooke, *Three Little Pigs*, New York 1901 (*Pigs in space*, „School Library Journal” listopad 2001, s. 49).

ginesem, tekst wpisany jest w ilustrację, zachowuje jednak swoją odrębność i spistość. Kiedy jednak wilk przychodzi do pierwszej świnki, aby „chuchać i dmuchać” i zniszczyć domek z siana, narracja graficzno-typograficzna zaczyna gwałtownie odbiegać od wszelkich kanonów. Oto „wydmuchnięta” przez wilka świnka „wypada” z zamkniętej ramki; znajduje się w białej przestrzeni między sąsiadującymi na stronie ramkami ilustracji. W nowym miejscu bohaterka zaczyna „mówić” dymkiem komiksowym – zmienia się konwencja typograficzna prezentowania jej wypowiedzi. Świnia ze zdziwieniem obwieszcza: „Hej – wydmuchnął mnie z tej historii!”. Na „regularnym”, wyjściowym obrazku tekst informuje: „i wilk zjadł świnkę”. Wilk z ilustracji jest jednak – wbrew podpisowi – nieco skonfundowany, wyraźnie szuka świnki w ruinach słomianego domu. Dla czytelnika jest jasne, że tekst nie jest adekwatny do ilustracji w ramce – świnka nie została zjedzona.

Dalsza część książki składa się z trzech narracji. Pierwsza to narracja słowna: „kanoniczny” tekst znanej bajki, wydrukowany na ilustracjach w ramkach. Druga to zawartość samych ilustracji. Trzecia, główna, to „pozastronicowe” wybryki świń porozumiewających się znanymi z komiksów tekstami w dymkach. Kiedy wilk przychodzi do domku z drewna i zaczyna grozić, pierwsza świnka, już spoza ilustracji, mówi do swojej zagrożonej koleżanki: „Chodź tutaj. Tu jest bezpiecznie!”. I znowu powtarza się poprzedni układ tekstu nieadekwatnego do ilustracji – oddzielne jego funkcjonowanie poza ramkami. Dwie świny uprzedzają wizytę wilka w ceglany domku ostatniej z koleżanek i dalej, już we trzy, podróżują w przestrzeniach „pozailustracyjnych”. Jak pisze Silvia Pantaleo: „kiedy świny wyruszają na swoją przygodę, dekonstruują oryginalną opowieść, wybierają sobie do wkraczania różne kadry ilustracyjne [*story boards*], tworzą opowieść nielinearną i niesekwencyjną”<sup>12</sup>.

Dla każdego dorosłego odbiorcy obeznanego z konceptami współczesnej kultury staje się od samego początku oczywiste, że praca Wiesnera pomyślana została jako realizacja najistotniejszych postulatów postmodernizmu, że ma się do czynienia z próbą totalnej kontestacji dydaktyczno-edukacyjnej metanarracji książki dziecięcej: czytelnik dziecięcy prawie od samego początku pozbawiony zostaje iluzji prawdziwości świata przedstawionego, jest poinformowany o jego umowności. Bardzo istotne dla podstawowego sensu tych rozważań jest to, że do tego celu zostały mocno zaangażowane środki związane z morfologią książki, z jej architekturą. Akt deziluzji świata klasycznej bajki o „trzech małych świnkach” zrealizowany został przez kreację artystyczną związaną z porządkiem typograficznym, z układem ilustracji, z typografią. Świat „poza ilustracją” został stworzony przez autora w miejsce tradycyjnie funkcjonującej w książkach przestrzeni białego, neutralnego tła pomiędzy ilustracjami. Tło (w szczególności w scenie lotu) samo stało się swoistą ilustracją – „światem przedstawionym”. Komponent

<sup>12</sup> S. Pantaleo, *What do four voices, a shortcut, and Three Pigs have in common? Metafiction!*, „Bookbird” 42, luty 2004, nr 1, s. 8.

książki, który tradycyjnie należał do porządku typograficznego wyrazu, zaskakująco zmienia swoje przyporządkowanie i przenosi się do sfery porządku treściowej organizacji tekstu.

Część aktu dekonstrukcji odbywa się poprzez pokazanie konwencjonalności, umowności przedstawień ilustratorskich. Świnie zmieniają swoją postać w zależności od „opowieści”, w której funkcjonują. Niszczenie iluzji odbywa się w dużej mierze poprzez operowanie różnymi manierami ilustratorskimi. Kiedy bohaterki występują jako „świnki” z ludowej bajki, są one ostentacyjnie nieprawdziwe, konwencjonalnie uproszczone. Dopiero w świecie „poza ilustracją” stają się tytułowymi „realnymi” (czy może nawet hiperrealnymi?) świniami.

Zaprezentowane tu elementy – zrealizowane za pomocą komponentów z arsenału morfologii czy też architektury książki – kreują całościową kompozycję metafikcyjną: książki świadomej samej siebie. Można więc powiedzieć, że książka Wiesnera jest opowieścią o nieprawdziwości książek dla dzieci. Oparta od początku na założeniu intertekstualnym, odwołuje się do znajomości kanonicznej wersji opowieści. Nie ma przecież wątpliwości, że przeznaczono ją dla dzieci, które już znają jej treść. Wiesner odkrywa, brutalnie demonstruje przed oczami czytelnika mechanizmy współpracy pomiędzy tekstem a ilustracją (dezorientacja wilka niespełnieniem treści tekstu). Ujawnia umowność przedstawień graficznych, także umowność konwencji narracyjnych. Kwestionuje zresztą – przy swoistym odczytaniu – cały przekaz oryginału. „Otwiera” domkniętą morałem kanoniczną historię znaną z popularnej bajki. Warto przecież zauważyć, że jedna z możliwych interpretacji *Trzech świń* pokazuje, iż wszystkie bohaterki mogły się uratować. Jaka więc jest lekcja z lektury *Trzech małych świnek* dla czytelnika książki obrazkowej Wiesnera? Czytelnika, który już wie, że zabezpieczeniem przed wilkiem jest niekoniecznie domek z cegły (metafora przezorności, ale także – w najdalszej perspektywie – szukania oparcia w tym, co trwałe), ale ucieczka w inny wymiar?

W efekcie zastosowania licznych cytatów, intertekstów z klasyków ilustracji u odbiorcy *Trzech świń* mogą rodzić się ogólniejsze wątpliwości odnoszące się do wartości lekcji życia i mądrości wyniesionych z pozostałych książek dla dzieci — doświadczenie z lektury Wiesnera pozwala bowiem ujmować w cudzysłów ich sensory i przesłania, podpowiada małemu czytelnikowi: „to nic ważnego, to tylko takie zabawne historyjki, wiesz?”. Książka Wiesnera w pełni realizuje założenia postmodernistycznej metafikcji, tak jak prezentuje je David Lewis:

Literatura postmodernistyczna zajmuje się przypominaniem czytelnikowi, że fikcja literacka nie jest lustrem ani oknem na świat rzeczywisty, ale produktem, który tymczasowo każe nam wierzyć, że są w nim prawdziwi ludzie zamieszani w prawdziwe wydarzenia<sup>13</sup>.

Nie ma chyba wątpliwości, że takie ustawienie istoty literatury zmienia rangę sensów i przesłań płynących z kart książek.

<sup>13</sup> D. Lewis, *Reading Contemporary Picture Books*, London 2001, s. 93.

## *Stinky Cheese Man...* Scieszki i Smitha, czyli dekonstrukcja architektury książki

Kolejną książką obrazkową, która może służyć za przykład całościowego projektu postmodernistycznego, jest *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*<sup>14</sup> [*Pan Śmierdzący Ser i inne całkiem głupie historie*]. Pojawia się tutaj bardzo wiele komponentów i pomysłów charakterystycznych dla dyskutowanej tendencji, które zostały już przedstawione przy prezentacji książki Wiesnera. Edycja *The Stinky Cheese Man...* zawiera jednak dodatkowy czynnik, kluczowy w kontekście refleksji bibliologicznej, a w szczególności przedstawionych tez o architekturze książki. Dzieje trzech świni w wersji Wiesnera potraktowano jako przykład projektu dekonstrukcji metanarracji literatury dziecięcej (treść), dokonanej za pomocą środków związanych z morfologią książki (porządek treściowej organizacji tekstu). Książka Scieszki i Smitha może zaś posłużyć jako ilustracja postmodernistycznych prób dekonstrukcji architektury książki (formy). Jeżeli bowiem opowieść o świniach podważała wiarę czytelnika w przesłanie literatury dziecięcej, to *The Stinky Cheese Man...* igrza z jego oczekiwaniami i przyzwyczajeniami co do struktury książki. W jakiejś mierze właściwe będzie stwierdzenie, że praca Scieszki i Smitha stanowi parodię książki (rozumianej jako medium) dla dzieci.

Zaskoczony czytelnik już na wyklejce<sup>15</sup> spotyka Małą Czerwoną Kure, która zaczyna się domagać obecności psa, kota lub myszy. Dyskutuje z nią (narysowana postać) narrator, jego przedstawienie też stanowi element odkrywania przed czytelnikiem sztuczności świata przedstawionego. Typowo postmodernistyczny, metafikcyjny koncept ujawnienia narratora zostaje więc zrealizowany bardzo dosłownie, bardziej dosadnie niż w tekstach. Narrator gani Kure i mityguje: „Zaraz, zaraz – to dopiero wyklejka – książka się jeszcze nie zaczęła, jeszcze nawet nie było strony tytułowej! Może byś zniknęła na parę stron? Zawołam cię kiedy będziesz potrzebna! Póki co nadchodzi strona tytułowa”<sup>16</sup> (duży napis „strona tytułowa” i mniejszymi literami „do *The Stinky Cheese...*”). Na odwrocie strony tytułowej znajduje się dedykacja wydrukowana „do góry nogami” wraz z podobizną narratora z podpisem: „Wiem, wiem – do góry nogami to wydrukowane. Ale kto by tam czytał te dedykacje. Jak bardzo chcecie, to stańcie na głowie i przeczytajcie sobie”<sup>17</sup>. Również tekst wstępu zakończony jest uwagą od narratora: „No, dobra, a teraz zacznij czytać bajki. Reszta tego wstępu jest już właściwie bez sensu. Wstawiłem pozostałe zdania wstępu tylko po to,

<sup>14</sup> J. Scieszka, L. Smith, *The Stinky Cheese Man and Other Fairly Stupid Tales*, New York 1992.

<sup>15</sup> Komponenty struktury książki celowo podane rozstrzelonym drukiem (przyp. autora).

<sup>16</sup> J. Scieszka, L. Smith, *op. cit.* (tłumaczenie własne autora).

<sup>17</sup> *Ibidem* (tłumaczenie własne autora).

żeby wypełniały stronę. Zostaw więc to czytanie wstępu, odwróć stronę. Ostatnie zdanie z tego wstępu nic ciekawego nie zawiera”<sup>18</sup>.

Spis treści pojawia się zaś dopiero pod koniec pierwszego opowiadania, zostaje zresztą włączony do narracji, gdyż lista opowieści jest wypisana na ciężkiej kurtynie, która (zgodnie z treścią przewrotnej bajki) spada i zabija bohaterów. Ten koncept wymaga dodatkowego skomentowania: oto komponenty porządku informacyjnego książki, które tradycyjnie były niedostępne dla narracji, zostają do niej włączone. „Medium” staje się dosłownie „nośnikiem”. W pozostałych częściach książki pojawia się jeszcze kilka takich rozwiązań: skrzydełka obwoluty zawierają złośliwe parodie umieszczanych zwykle w tym miejscu komunikatów promocyjnych: „56 stron wypełnionych akcją – czyli 75% więcej niż w książkach mających 32 strony!”. Poniżej znajduje się obrazek przedstawiający postać narratora z *quasi*-komiksową wieloramienną gwiazdką (koncept typograficzny znany z ogłoszeń reklamowych), w którą wpisano bardzo typowy tekst reklamowy: „NOWE! ŚMIESZNE! DOBRE! KUP! TERAZ!”. Uważny czytelnik znajdzie również zaskakujące treści w kolofonie: pośród tradycyjnych informacji zabraniających kopiowania, powielania itp. wmontowane jest dodatkowe ostrzeżenie mówiące, że „każdy złapany na opowiadaniu tych głupich historii zostanie osobiście odwiedzony przez Pana Śmierzącego Sera”. Na 4 stronie okładki wraca Kura (która zresztą w całej książce występuje jako odpowiednik swobodnego chóru złośliwych starców), wskazuje skrzydłem na informację o ISBN i informacje o cenie i dopytuje się zrzędliwie: „Co to jest? Co za gość ten ISBN? A kto by w ogóle chciał kupować tę książkę?”<sup>19</sup>.

Jak widać z dotychczasowego opisu, architektura omawianej książki odbiega daleko od przyjętych norm, dobrych obyczajów edytorskich itp. A przecież to nie wszystko: wspomnieć jeszcze należy o drukowaniu różnych partii tekstu różnymi kolorami, pochyłym (lub wznoszącym się) drukowaniem, zróżnicowanej wielkości czcionki w obrębie akapitu, stosowaniu techniki kolażu (np. poszczególne wersy tekstu są pasemkami wydartymi z różnych książek, wydrukowanymi różną czcionką).

Książka Scieszki i Smitha jest więc przykładem zacierania się różnicy pomiędzy przekąźnikiem i przekazem, formą i treścią. Twórcy przekazu nie szanują i nie honorują jednej chyba z podstawowych zasad metanarracji książki: swobodnego rozdzielenia stref wpływów autora (pisarza i/lub ilustratora) i typografów tworzących komponenty przekąźnika. Wkraczają nawet do kolofonu (składnika książki, który w tradycyjnych edycjach ma najmniejszy związek z przekazem), wplatają w akcję spis treści i ISBN. Takie działania – które można określić jako metafikcję – ujawniają przed czytelnikiem istnienie architektury książki, a jednocześnie pokazują umowność tej architektury, ośmieszają ją.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 2 (tłumaczenie własne autora).

<sup>19</sup> *Ibidem* (tłumaczenie własne autora).



Przykładów podobnych działań w edytorstwie książki dziecięcej (jakkolwiek nie na taką skalę, jak w zaprezentowanej edycji) dostarcza także polski rynek. Twórcą, który bardzo wcześnie zaczął wprowadzać do swoich prac edytorskich omawiane koncepty, jest Bohdan Butenko – jeden z najwybitniejszych polskich artystów książki dziecięcej.

Szczególnie charakterystyczną egzemplifikacją jest książka *Dong co ma świecący nos*<sup>20</sup>. Można w niej odnaleźć wiele różnego rodzaju przykładów gry współautora-illustratora ze strukturą książki, z jej porządkiem. Artysta ingeruje już w stronę przedtytułową: stopka redakcyjna przyjmuje kształt meandra wędrującego dookoła całej płaszczyzny strony. Dalej, na stronie tytułowej, B. Butenko dodaje do tytułu „samowolny” przypis do nazwiska autora „Lear” – „czyta się »Lir«”<sup>21</sup>. Młody czytelnik od razu orientuje się, że ma do czynienia ze swego rodzaju ciałem obcym w tej części książki – przypis wykonany jest ręcznym pismem. W dalszej części odbiorca co chwilę zaskakiwany jest nietypowymi, przekornymi w stosunku do standardów edytorskich pomysłami: biały druk na czarnej stronie, zróżnicowana forma typograficzna tekstu – część wierszy jest zapisana ręcznym pismem, część wydrukowano zwykłym krojem czcionki, część zaś czcionką udającą wydruk ze zdezelowanej maszyny do pisania. Spis treści – zamykający książkę – także ma formę ilustracyjną: na czarnym tle naklejony biały „wydzieriek” z innego arkusza papieru z listą wierszy.

Inną niezwykle ciekawą, eksperymentalną książką zaprojektowaną przez Butenkę jest *Cyryl gdzie jesteś*<sup>22</sup>. Szczególnie należy podkreślić jej adresata – inaczej niż wszystkie dotychczas prezentowane książki ta jest przeznaczona dla starszych dzieci. Tekst Woroszylskiego sam w sobie jest oparty na założeniu metafikcyjnym, na ujawnieniu przed czytelnikiem istnienia autora komentującego otwarcie przebieg akcji i możliwe dalsze wypadki, obnażającego fikcyjny charakter rzeczywistości, co widać w zdaniu: „Ale przecież rozdział skończony. Nie myślcie, że w następnym coś się wyjaśni!”<sup>23</sup>. Książka ma charakter projektu wspólnie przygotowanego przez dwóch pełnoprawnych twórców. Metatekstualny projekt Woroszylskiego został w mistrzowski sposób zrealizowany przez Butenkę. Grafik w celu zaznaczenia różnych poziomów tekstu (fikcyjnego i metatekstu) operuje dostępnymi sobie środkami. Różne narracje zasygnalizowano więc specjalnym kodem typograficznym, skonstruowanym za pomocą koloru i kroju czcionki: elementy opisowe – czarny, normalny druk; narracja trzeciosobowa, odautorska – zielony, normalny druk; uwagi pisarza „ujawnionego” zaprezentowano zaś fioletowym, ręcznym pismem. Wrażenie bliskiego obcowania z autorem i deziluzji pogłębiają właśnie dodatkowe elementy graficzne: autor „czyta” książkę razem z dzieckiem. Ta część tekstu została bowiem podana w postaci „brudnego” ręko-

<sup>20</sup> E. Lear, *Dong co ma świecący nos i inne wierszyki Pana Leara*, Warszawa 1973.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> W. Woroszylski, *Cyryl gdzie jesteś*, oprac. graficzne i ilustracje B. Butenko, Warszawa 1985.

<sup>23</sup> *Ibidem*, s. 61.

pisu upstrzonego plamami, kleksami, ale także skreśleniami i poprawkami. Co ważne: elementy te funkcjonują w książce na prawach ilustracji czy może raczej ikonotekstu<sup>24</sup> lub jedności ikonolingwistycznej<sup>25</sup>.

Książka postmodernistyczna pokazuje nie tylko iluzoryczność samej treści i rujnuje możliwe próby dokonania przez czytelnika zawieszenia świadomości rzeczywistości oraz wejścia do świata przedstawionego książki (*Trzy świnie*). Idzie znacznie dalej – obnaża i ujawnia także konstrukcję samego medium, które tę treść niesie.

### *Black and White* Davida Macaulaya – odrzucenie linearności

Należy zgodzić się z opinią Laury L. Colker, że „prawdopodobnie najczęściej przywoływaną w kontekście postmodernizmu książką obrazkową jest *Black and White* Davida Macaulaya<sup>26</sup>. »To nie jest taka książka obrazkowa, jaką czytał twój ojciec: jej struktura jest zakręcona [*cluttered*], a narracja nie opiera się na akcji«<sup>27</sup>.

Rzeczywiście, analiza struktury komunikacyjnej książki Macaulaya pokazuje, że została ona zaprojektowana w niezwykle innowacyjny sposób, kontestujący przede wszystkim zasadę linearności, „serce” galaktyki Gutenberga. Stała się pierwszą (bądź jedną z pierwszych) książek dla dzieci realizujących postulaty książki hipertekstowej.

Każda rozkładówka *Black and White* podzielona jest na cztery równe części. W każdej z nich realizuje się odrębna narracja, występują inni bohaterowie, różne są także manery ilustracyjne zaangażowane do opracowania graficznego każdej z opowieści. Pierwsza to historia chłopca jadącego pociągiem na spotkanie z rodzicami. Pociąg spóźnia się, bo na tory wybiegają krowy. Druga to relacja dotycząca rodziców pary dzieci – dorośli wracają do domu ubrani w gazety, śpiewają i wygłupiają się. Trzecia narracja to prawie edukacyjna opowieść o ucieczce stada łaciatych, czarno-białych krów. W czwartym „kadrze” umieszczona jest zaś historyjka o dziwnym zachowaniu podróżnych stojących na peronie i oczekujących na spóźniony pociąg. Czytelnik – poinstruowany specjalnym tekstem zamieszczonym na stronie tytułowej – dość szybko zaczyna dostrzegać związki pomiędzy

<sup>24</sup> Pojęcie proponowane przez Kristin Hallberg do opisanja jedności obrazu i tekstu w książce obrazkowej Kristin Hallberg, *Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen*, „Tidskrift för litteraturvetenskap” 1982, nr 3–4, s. 163–168, cyt. za: M. Nikolaeva, C. Scott, *How Picture Books Work*, New York 2001.

<sup>25</sup> Pojęcie proponowane przez K.T. Toeplitza dla opisanja jedności obrazu i tekstu w komiksie – *idem*, *Sztuka komiksu*, Warszawa 1985, s. 40.

<sup>26</sup> D. Macaulay, *Black and White*, Boston 1990.

<sup>27</sup> L.J. Colker, *The postmodern world of children's book illustration*, [http://www.rif.org/educators/articles/childrens\\_book\\_illustrations.msp](http://www.rif.org/educators/articles/childrens_book_illustrations.msp) [dostęp: 5 listopada 2009] (tłumaczenie autora).

poszczególnymi „kadrami”. W efekcie odbiorcy oferowane jest dzieło otwarte, gotowe do przyjęcia nie tylko różnych interpretacji, ale także – co w dyskutowanym kontekście podstawowe – różnych sposobów zapoznawania się z tekstem. Możliwe jest i zapewne typowe w pierwszym kontakcie z książką tradycyjną linearnie odczytywanie poszczególnych historii, strona po stronie, od lewej do prawej. Kiedy czytelnik orientuje się jednak, że odrębność historii jest dyskusyjna, może już samodzielnie zestawiać poszczególne „kadry” z czterech opowieści, budować własne interpretacje i opowieści. Zmienia się wtedy sposób korzystania z tekstu: odbiorca może łączyć z sobą dla uzyskania sensów wszystkie cztery opowieści, może brać pod uwagę tylko część z nich, może poruszać się po stronie także od prawej do lewej, z góry na dół i w przeciwnym kierunku.

W *Black and White* warto dostrzec także inne postmodernistyczne zakłócenia architektury książki, podobne do tych obserwowanych we wcześniej zaprezentowanych tytułach. Wprawdzie kolofon i informacja przeznaczona dla bibliotekarzy (opis katalogowy, słowa kluczowe) zostały umieszczone tradycyjnie na ostatniej stronie przed wyklejką, przedstawiono je jednak jako nadruki na wyrwanych kawałkach papieru. Zabieg ten warto dostrzec i powiązać z tym, że porwane kawałki gazety były ważnym komponentem treści utworu. *Nota bene* owa „przedwyklejkowa” strona, zwykle mało czytana, niezbyt istotna w tekstowej sferze komunikacji literackiej, nabiera w książce Macaulaya wyjątkowego znaczenia. Na tej właśnie stronie, w górnej jej części, znajduje się ilustracja stanowiąca być może klucz do zrozumienia całej opowieści. Właśnie tutaj autor – wbrew tradycji edytorskiej – zdecydował się umieścić dedykację. Działania takie powinny być potraktowane jako część ogólniejszego założenia: zburzenia tradycyjnego, hierarchicznego porządku książki. Oto ważne jej elementy (wspomniana ilustracja i dedykacja) ulokowane zostały w miejscu traktowanym zwykle w architekturze książki jako drugorzędne.

W dotychczasowych rozważaniach poszukiwania cech postmodernistycznych w książkach dla niedorośli odnosiły się głównie do książek obrazkowych, przeznaczonych – dla młodszych odbiorców. Analiza wybranych przykładów edycji dla dzieci starszych (8–9 lat, grupy nazywanej w anglosaskim żargonie specjalistów z dziedziny marketingu: *tweens*) pozwala na zaprezentowanie interesujących zjawisk, które należy łączyć z tendencją kulturową i które stanowią centrum zainteresowania niniejszych rozważań.

### *Seria niefortunnych zdarzeń Lemony Snicketa, czyli mit starej księgi*

Szczególnym konceptem intertekstu stosowanego w książce dla niedorośli, wymagającym z wielu względów oddzielnego omówienia, jest zjawisko, które można określić jako „mit księgi”.

Analiza niektórych książek takich cykli, jak *Seria niefortunnych zdarzeń*, *Ulysses Moore*, *Abadazad*, pokazuje, że projektanci ich szaty edytorskiej odwołują się do standardów stosowanych w czasach modernistycznych, gdy metanarracja książki znajdowała się w najlepszej kondycji, czyli przełomu XIX i XX w. Czytelnik może mieć wrażenie, że dostał do ręki kopię książki z tamtych czasów. Działania takie są budowaniem swoistego intertekstu: przedmiotem cytatu staje się forma artystyczno-wydawnicza książki. Tropy intertekstualne można tu odnajdywać na dwóch związanych z sobą płaszczyznach. Z jednej strony należy zwrócić uwagę na manierę artystyczną ilustracji, z drugiej zaś – na szeroko rozumianą konwencję sztuki książki.

Przykładem w doskonały sposób ilustrującym ten zamysł jest polska edycja *Serii niefortunnych zdarzeń* Lemony Snicketa<sup>28</sup>. Cykl ten jest zresztą kolejnym przykładem całościowego postmodernistycznego projektu literacko-artystycznego, o jakich wspomniano wcześniej. Tekst Snicketa odwołujący się do tradycji powieści gotyckiej i historii niesamowitych E.A. Poego „ubrany” został w odpowiednią szatę graficzno-edytorską<sup>29</sup>. Grafiki na okładce i ilustracjach śródtekstowych w znaczący sposób odwołują się do konwencji artystycznych Artura Rackhama i Edmunda Dulaca. Na stronach książki znaleźć można charakterystyczne dla edycji z tego okresu winiety i ilustracje zamknięte w medaliony. Książkę opublikowano w twardej oprawie, z wydrukowanym (*sic!*) na niej fałszywym, „safianowym” półskórkiem. Całość tekstu została opublikowana na żółtawym („starym”) papierze. Wszystkie te cechy mają wywołać złudzenie kontaktu z produktem edytorskim sprzed stulecia. Jak wspomniano, seria Snicketa jest reprezentatywna dla całej grupy tytułów. Podobne zabiegi zostały zastosowane (jakkolwiek w mniejszym natężeniu) w cyklu *Ulysses Moore*<sup>30</sup>. Tutaj „stara księga” została ukryta pod nowoczesną obwolutą. Kiedy czytelnik ją zdejmie, jego oczom ukaże się „zniszczony”, oprawiony w „półpłótno” i żyłkowaną „turecką” tekturę „stary tom”. Cudzysłowy zostały tu użyte nieprzypadkowo, gdyż wszystkie ujęte w nich cechy są efektem pracy projektanta. Najważniejszą być może cechą opisywanych szczegółów edytorskich jest ich ostentacyjna fałszywość. Wydawca celowo nie zadaje sobie trudu, by dobrze „podrobić” półskórek *Serii niefortunnych zdarzeń*.

<sup>28</sup> L. Snicket, *Seria niefortunnych zdarzeń*, Warszawa 2003.

<sup>29</sup> O postmodernistycznym charakterze twórczości Lemony Snicketa pisze w swoim tekście W. Wróblewska, *Postmodernizm we współczesnej literaturze*, [w:] *Książka dziecięca 1990–2005. Konteksty kultury popularnej i literatury wysokiej*, red. G. Leszczyński, D. Świerczyńska-Jelonek, M. Zajac, Warszawa 2006, s. 107.

<sup>30</sup> U. Moore, *Wrota czasu*, Warszawa 2006.

## *Abadazad*, czyli zakłócenie linearności w wersji dla dzieci starszych oraz hybrydyczność

W cyklu *Abadazad*<sup>31</sup>, niezwykle skomplikowanym pod względem struktury narracyjnej i związanej z nią struktury edytorskiej, odniesienia do anglosaskiej klasyki książki zostały wzięte w swoisty cudzysłów przez samego projektanta. Jeden z poziomów narracji odbywa się tu bowiem w książce czytanej przez bohaterkę. Tom ten został pokazany w postaci iluzjonistycznej ilustracji w książce właściwej: całostronicowe obrazki dają efekt „książki w książce”. O tym, że „książka” ta pochodzi z ostatniego ćwierćwiecza XIX w., obeznany czytelnik dowiedzieć się może z reprodukcji jej „okładki” zamieszczonej we wstępie. Natychmiast były tutaj niewątpliwie litografie Kate Greenaway – pozwalają one natychmiast zidentyfikować epokę, do której czytelnik jest odsyłany.

*Abadazad* oferuje badaczowi bardzo bogaty materiał do rozważań. Wspomniany powyżej wątek intertekstu jest zaledwie wstępem do szerszej prezentacji śladów postmodernistycznych w tym cyklu.

Odbiorca ma tu do czynienia z bardzo charakterystycznym dla poetyki postmodernistycznej zabiegiem: budowaniem narracji na wzór „chińskiego pudełka”. W omawianym cyklu do zasygnalizowania różnych planów i warstw narracyjnych zostały zastosowane środki z arsenału sztuki książki. Podstawowa narracja prowadzona jest w postaci pamiętnika dziewczynki, której brat tajemniczo zaginął. Karty pamiętnika zapisane są ręcznym pismem, pełnym skreśleń, poprawionych błędów. Forma ma zwodzić czytelnika, kazać mu wierzyć, że ma do czynienia z „prawdziwym” dokumentem. Kolejna narracja to opisane wcześniej wydrukowane karty książki czytanej przez bohaterkę. Trzecia opowieść to przygody dziewczynki w świecie przedstawionym czytanej książki, zaprezentowane jako komiks. Całość jest dość trudna w odbiorze, celowo chaotyczna, otwarta na wiele możliwych interpretacji. Czytelnik musi wracać do różnych partii tekstu, wybierać i zestawiać odpowiednie fragmenty, konstruować własną wizję.

Cechą immanentnie właściwą edycjom dla niedorosłych (w szczególności dla dzieci młodszych) jest h y b r y d y c z n o ść komunikacyjna – narracja w książce jest realizowana za pomocą dwóch kodów: ikonicznego (ilustracje) i werbalnego (tekst). Taką niejednorodność stylistyczną można rozpatrywać na różnych poziomach. Z jednej strony byłoby to właśnie łączenie dwóch kodów (ikonicznego i lingwistycznego), z drugiej zaś – wprowadzanie do kompozycji książki dziecięcej komponentów poetyki innych typów piśmiennictwa czy mediów. Gatunkiem piśmienniczym szczególnie ważnym w kontekście prezentowanego cyklu jest k o m i k s. Narracja zmienia się tutaj płynnie: z tradycyjnej, czysto werbalnej przechodzi w pół słowa do klasycznej konwencji całostronicowych narracji

<sup>31</sup> J.M. DeMatells, M. Ploog, *Abadazad – Droga do niewiarygrodu*, Warszawa 2006.

komiksowych, aby po kilku stronach równie niespodziewanie powrócić do toku werbalnego.

### *Operacja Czerwone Jerycho* Joshuy Mowlla, czyli „a cóż to jest prawda?”

Ważnym komponentem ponowoczesności jest załamanie się różnicy między kulturą i społeczeństwem. „Znaki kultury popularnej i obrazy w mediach coraz mocniej dominują nasze rozumienie rzeczywistości [...]. Dawniej mass media były traktowane jako zwierciadło odbijające społeczną rzeczywistość. Obecnie rzeczywistość może być określona dzięki zewnętrznym odbiciom tego zwierciadła”<sup>32</sup>. Najdalej idącą konsekwencją takiego myślenia byłoby stwierdzenie, że „zwierciadło jest jedyną rzeczywistością, jaką posiadamy”<sup>33</sup>. Konstatacje tego rodzaju muszą znajdować odzwierciedlenie w specyficznym podejściu autorów tekstów do budowania relacji pomiędzy światem przedstawionym tekstów a realną rzeczywistością, także historyczną. Wynikiem takich eksperymentów są dzieła prowokacyjnie zadające pytanie Piłata z Pontu „Cóż to jest prawda?” – dzieła zgodnie z podstawowymi założeniami postmodernizmu kontestujące możliwości pokazywania prawdy za pomocą literatury; dzieła wprowadzające czytelnika w błąd czy może raczej w konfuzję. Literatura tworzona z postmodernistycznego natchnienia dekonstruuje wizję zwierciadła przechadzającego się po gościńcu: dzieła te uświadamiają odbiorcy, że nie powinien oczekiwać od literatury czy sztuki „prawdy”. Przesłanie, które ich twórcy kierują dla odbiorców, można opisać, używając powiedzenia z żargonu informatyków: „*what you see is what you get*”, czyli „to, co widzisz, to wszystko, co będzie ci dane”. I nic więcej.

Przykładem dzieła literackiego realizującego w sposób prawie idealny wszystkie powyższe założenia jest powieść *Operacja Czerwone Jerycho*<sup>34</sup>. Dla niniejszych rozważań podstawowe znaczenie ma to, że narzędziem zastosowanym do takiej realizacji była właśnie konstrukcja architektury książki.

Czytelnik, kartkując książkę Mowlla (czyli w dużej mierze egzaminując jej cechy edytorskie), ma pełne prawo wierzyć, że styka się z klasyczną powieścią podróźniecko-przygodową, z wmontowanymi elementami popularnonaukowymi.

Akcja *Operacji Czerwone Jerycho* dzieje się w latach 20. XX stulecia, jej treścią są przygody pary rodzeństwa poszukującego zaginionych rodziców. Akcja utworu została osadzona w egzotycznej scenerii mórz południowo-wschodniej Azji. Bohaterowie zostają wplątani w walkę tajnych stowarzyszeń, porywają ich

<sup>32</sup> D. Strinatti, *op. cit.*, s. 179.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> J. Mowll, *Operacja Czerwone Jerycho*, przeł. J. Ochab, Warszawa 2006.

krwiożerczy piraci, pojawia się także wątek niezwykłych wynalazków i artefaktów – powieść wyraźnie zmierza w stronę formuły awanturczo-fantastycznej. Część z narracji prowadzona jest w konwencji pamiętnika spisywanego przez Douga – jednego z głównych bohaterów.

Strony powieści wypełnione są różnego typu komponentami ikonicznymi: szkicami chłopca, fotografiami osób i miejsc występujących w powieści, rysunkami technicznymi opisującymi okręty czy typy broni i ekwipunku wojennego, ilustracjami przedstawiającymi różnego rodzaju przedmioty pojawiające się w trakcie rozwoju akcji (np. bilety na statek, ulotki reklamowe). Powieść Mowlla w sferze ikonicznej jest bowiem stylizowana na zestaw oryginalnych dokumentów archiwalnych – fragmentów z dzienników, wspomnień, artykułów z gazet itp. Część z nich opatrzona jest nawet stemplem „ściśle tajne”. W pewnym momencie czytelnik ma pełne prawo przypuszczać, że styka się z relacją z prawdziwych wydarzeń. Do takiego wrażenia w szczególności przyczyniają się zdjęcia z epoki (fałszywe, przygotowane współcześnie na potrzeby książki) przedstawiające postaci z powieści. Bardzo szczegółowy rysunek techniczny okrętu wojennego klasy „q” sasiaduje z opisem uzbrojenia członka tajnego stowarzyszenia i zdjęciami Szanghaju z lat 20.<sup>35</sup> Odbiorca niebędący specjalistą z historii marynarki wojennej, sekretnych mafii i Chin nie jest w stanie rozpoznać, gdzie kończy się opis realnie istniejących przedmiotów, a gdzie zaczyna wątek fantastyczny. Joshua Mowll wcale nie ułatwia tego zadania. Cała zresztą opowieść zostaje od początku wzięta w cudzysłów: autor we wstępie wyznaje, że wszystko, z czym czytelnik będzie miał na stronach książki do czynienia, to opracowane znaleziska ze skrytki z domu odziedziczonego po ciotce. Na ostatnich stronach kompletnie już dezorientowany weryzmem „dokumentów” odbiorca znajduje bibliografię odnoszącą się do różnych zagadnień pojawiających się w książce: tytuły książek istniejących sasiadują tutaj z tytułami książek wymyślonych, nigdy nienapisanych.

Niezwykłość założeń koncepcyjnych właśnie w dziedzinie morfologii książki przyniosła powieści Mowlla w roku 2005 nagrodę brytyjskiego związku wydawców w kategorii „najbardziej innowacyjna książka dla dzieci”.

Wracając do prezentowanych założeń postmodernizmu odnoszących się do relacji pomiędzy tekstem a rzeczywistością, łatwo zauważyć, że *Operacja Czerwone Jerycho* przy wszystkich daleko posuniętych pozorach realizmu nie odzwierciedla żadnej realności. Przeciwnie: poprzez hiperrealistyczne „dokumenty” tworzy ją, staje się prawdą sama dla siebie. Właśnie sfera ilustracyjna odróżnia książkę Mowlla od innych fikcji literackich dla niedorosłych, w których autorzy podejmowali z czytelnikiem podobne gry. Na marginesie refleksji dotyczącej *Operacji...* zaznaczyć należy, że wywiad z autorem, jak również

<sup>35</sup> M. Zając, *Retro superprzygoda*, „Poradnik Bibliotekarza” 2006, nr 9 (678), s. 26–27.

pewne tropy w utworze, każą przypuszczać, iż jedyna „rzeczywistość”, jaka stanowiła punkt wyjścia utworu Mowlla, to filmy powstałe w końcu XX wieku, opowiadające o wydarzeniach z lat 20. i 30. (przede wszystkim cykl filmowy *Indiana Jones*)<sup>36</sup>.

Powieść Mowlla nie stanowi odosobnionego przypadku – podobne zabiegi można odnaleźć w innych książkach przeznaczonych dla tej grupy odbiorców. W cyklu *Ulyssesa Moora* czytelnikowi uniemożliwia się odpowiedź na najprostsze pytanie: kto jest autorem książki? Bardzo szybko okazuje się bowiem, że tytułowy Moore jest nieżyjącym bohaterem cyklu, a tekst trzymany w ręku przez czytelnika został sporządzony przez dziennikarza, co do którego nie ma pewności, czy jest osobą wymyśloną, czy żyjącą realnie. W cyklu *Ulysses Moore* również pojawiają się zresztą szczegółowe, fikcyjne mapy. W jakiejś mierze podobną funkcję – wprowadzania odbiorcy w niepewność co do statusu fikcyjności tekstu – pełnią także bogate w skreślenia i poprawki pamiętniki bohaterki cyklu *Abadazad*.

Warto dostrzec interesującą i nieprzypadkową właściwość omawianych powyżej książek dla młodszych nastolatków. Zarówno *Abadazad*, *Ulysses Moore*, *Seria niefortunnych zdarzeń*, jak i *Operacja Czerwone Jerycho* są wielotomowymi cyklami. Wioletta Wróblewska dostrzega predylekcje postmodernistycznej kultury do tworzenia tego rodzaju projektów. Zjawisko to ocenia w perspektywie komercjalizacji kultury. Wielotomowe cykle, skutecznie wypromowane, stanowią gwarantowane i długotrwałe źródło dochodów<sup>37</sup>. Opinii takiej nie sposób odmówić słuszności. Jednocześnie jednak wydaje się właściwe, aby dostrzec w owej „wielotomowości” typowo postmodernistyczną niechęć do zamkniętych konstrukcji. Autorzy niekiedy nie podają nawet przewidywanej liczby tomów (*Abadazad*, *Ulysses Moore*), nie pozwalając czytelnikowi na przewidywania co do rozmachu przedsięwzięcia literackiego.

Uwaga Wróblewskiej prowadzi niniejsze rozważania w stronę komercjalizacji kultury jako zjawiska związanego z postmodernizmem. Strinatti pisze wprost, „że w postmodernistycznej sytuacji coraz trudniej jest odróżnić ekonomię od kultury popularnej”<sup>38</sup>. W sytuacji zaś negocjowania przez ponowoczesny światopogląd różnic między poszczególnymi poziomami kultury wszystko jest na sprzedaż. Widowym znakiem takiego podejścia do struktury książki są różnego rodzaju komunikaty promocyjne zamieszczane przeważnie na skrzydełkach lub czwartej stronie okładki.

<sup>36</sup> Wywiad z J. Mowllem przygotowany przez M. Zająca dla „Magazynu Literackiego Książki” – niepublikowany.

<sup>37</sup> W. Wróblewska, *op. cit.*, s. 105–106.

<sup>38</sup> D. Strinatti, *op. cit.*, s. 179.



## Podsumowanie

Postmodernizm, wbrew niektórym przewidywaniom o jego końcu, trwa nadal<sup>39</sup> i wydaje się, że jeszcze wiele różnego rodzaju realizacji artystycznych zostanie przygotowanych wedle recept wypracowanych przez ten nurt. Nie widać również formacji światopoglądowej, która mogłaby odsunąć do historii idei ponowoczesną niechęć do metanarracji.

Jak pokazano, współczesna książka dziecięca na wiele sposobów przyswoiła ponowoczesne myślenie i elementy poetyki wyrażającego ponowoczesność postmodernizmu. Zaznaczyć jednak należy wyraźnie, że przywoływane w opracowaniu przykłady nie są reprezentatywne dla całego współczesnego edytorstwa książki dla niedorostłych. Można więc raczej mówić o nurcie postmodernistycznym w tym edytorstwie niż o – jak widzi to Eliza T. Dresang – całościowej „radikalnej zmianie”<sup>40</sup>.

Edycje dekonstruujące architekturę książki dla najmłodszych, oparte na intertekstach, ostentacyjnie świadome same siebie w wyniku metafikcyjnych zabiegów, uwalniające czytelnika od przymusu linearności odbioru, tworzą jednak stosunkowo wąski, elitarny strumień płynący obok nurtu głównego książki dziecięcej<sup>41</sup>. Jak to zwykle w takich sytuacjach bywa, obecność alternatywy odświeża i odnawia przeciętne („głównonurtowe”) produkty wydawnicze dla najmłodszych, zaopatrując je w nową energię.

Innego rodzaju pozytywnego efektu funkcjonowania postmodernistycznych książek dla dzieci dopatruje się Bette B. Goldstone. O edycjach tego rodzaju pisze:

książki dziecięce są przedmiotem tych samych presji, trendów, gry sił politycznych i ekonomicznych, co reszta kultury. [...] Osoby, które pracują z dziećmi i książką, powinny być świadome zmian, przyswoić ich energię i kreatywność, by móc potem przekazać je uczniom. Te książki odzwierciedlają ogólne zmiany kultury. Im lepiej dzieci rozumieją książki postmodernistyczne, tym lepiej będą rozumiały otaczający je skomplikowany świat<sup>42</sup>.

Należy zgodzić się z amerykańską autorką, piszącą z pozycji nauczyciela odpowiedzialnego za akulturację dzieci – edycje postmodernistyczne dla najmłodszych, nawet jeżeli stanowią nieliczną alternatywę, mogą być elementarzem niezbędnym do zrozumienia produktów kultury coraz bardziej zdominowanych przez metafikcję, interteksty, nielinearność, nadmiar czy niedookreśloność.

<sup>39</sup> L. Paul, *Postmodernism is over. Something else is here? What?*, [w:] *Transcending Boundaries*, red. S. Beckett, New York 1999, s. 239–253.

<sup>40</sup> E.T. Dresang, *Radical Change: Books for Youth in a Digital Age*, New York 1999.

<sup>41</sup> Nieprzypadkowo w środowisku polskich ilustratorów pojawiło się około roku 2006 pojęcie „alternatywnej książki dziecięcej”, stosowane na przykład przez Krystynę Lipkę-Sztańbałło [na podstawie rozmowy z ilustratorką].

<sup>42</sup> B.P. Goldstone, *Whaz up with our books?*, „The Reading Teacher” grudzień 2001, nr 1, s. 369 (tłumaczenie autora).

## Post-modernism in modern book editions for children. A bibliologist's reflection

### Summary

The article is built on a basic premise that post-modernism in the editing of books for children is much wider represented than in the editing of books for adults.

Post-modernism has had a positive impact on the emancipation and equality of rights of the literature/books for children. This has been possible owing to the post-modernist denial of the division into “high” and “low” culture and, consequently, equalisation of different levels and circulations of culture. In the 1960s, children’s literature – until that time a Cinderella among literary genres – could come out of the dark. The author presents the concept of metanarrative in children’s books and deconstruction of book architecture performed in some editions. He also discusses some manifestations of post-modernist tendencies in editing, such as metatextuality, hybridism and intertextuality.

ELŻBIETA JAMRÓZ-STOLARSKA

Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa  
Uniwersytet Wrocławski

## Ilustracja jako komunikat propagandowy w książkach dla dzieci i młodzieży w okresie socrealizmu

W rozważaniach o narzędziach propagandy stosowanych w okresie PRL-u, o sile oddziaływania realizmu socjalistycznego w różnych dziedzinach sztuki warto przyrzeć się książce dla najmłodszych odbiorców. Szczególnie interesująca wydaje się zwłaszcza jej warstwa ilustracyjna. Jako materiał badawczy zostały w tym celu wybrane serie ukazujące się w latach 1949–1956, których głównym zadaniem, jak się wydaje, było szerzenie socjalistycznej propagandy. Warto podjąć próbę odpowiedzi na pytanie, czy obraz wzmacniał komunikat słowny, a jeśli tak, to za pomocą jakich środków. Warto też przeanalizować, które z propagandowych treści były szczególnie eksponowane przez ilustracje, jakie tematy dominowały w komunikacie pozatekstowym.

Realizm socjalistyczny obowiązywał w sztuce Związku Radzieckiego od początku lat 30. do lat 80. XX wieku. Po zakończeniu drugiej wojny światowej stał się metodą obowiązującą we wszystkich państwach bloku wschodniego, w tym także w Polsce. Podczas zjazdu Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie w styczniu 1949 roku proklamowano program socrealizmu. W kolejnych miesiącach odbyły się także zjazdy innych organizacji artystycznych (Zjazd Plastyków, Krajowa Narada Teatralna, Zjazd Architektów, Konferencja Kompozytorów i Krytyków Muzycznych, Ogólnopolski Zjazd Państwowych Szkół Artystycznych, Zjazd Filmowców), na których minister kultury Włodzimierz Sokorski zaszczepiał idee socrealizmu w danej dziedzinie sztuki, wspierany referatami partyjnych artystów. W swoich pierwszych manifestacjach socrealizm miał postać kilku dosyć mglistych haseł, ugruntowanych na przekonaniu, że sztuka polska powinna stać się socjalistyczna, czyli realistyczna i związana z zadaniami, które wskazuje partia. W niedługim czasie program był już w pełni uformowany i ukazał się jako doktryna, której prawdy były niepodważalne. Przede wszystkim polegał na stopniowym przeszczepianiu na grunt polski radzieckich wzorców organizacyjnych, zasad propagandy i powszechnej polityzacji kultury. Miał temu towarzyszyć bałwochwalczy kult Związku Radzieckiego i jego rzeczywistych i wymyślonych osiągnięć<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Z. Jarośniński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 15–16.

Równocześnie socrealizm wkroczył do literatury dla dzieci i młodzieży. Proces dostosowywania twórczości dla najmłodszych do propagandowych wymagań musiał oczywiście nastąpić, bo podlegały mu wszystkie dziedziny życia. Nie zachodził on jednak samorzutnie, także nim starano się kierować. W połowie 1951 roku odbyło się plenum Związku Literatów Polskich poświęcone literaturze dla dzieci i młodzieży, podczas którego podkreślano, że naczelnym zadaniem pisarzy Polski Ludowej jest wychowanie dziecka w miłości do ojczyzny socjalistycznej, do pokoju, w entuzjazmie wobec romantyki budownictwa socjalistycznego. Zwracano uwagę, że pojmowanie realizmu socjalistycznego nie może być powierzchowne i ogólnikowe. W osiągnięciu tych celów pomoc miała literatura Związku Radzieckiego, której wysoki poziom ideologiczny i artystyczny miał być dla polskich autorów wzorem<sup>2</sup>. Literatura dla najmłodszych, rozumiana dotychczas jako odrębna dziedzina twórczości, została postawiona w jednym szeregu z piarstwem dla dorosłych. Socrealizm dokonał zatem swoistej nobilitacji literatury dla dzieci i młodzieży, która miała te same zadania, jakie stawiano przed całą literaturą, oraz mogła osiągać te same cele, które wyznaczano wszystkim tworzącym. Twórczość dla dzieci stała się wiernym odbiciem socrealistycznych planów i programów. Można nawet powiedzieć, że poetyka tej literatury była najbardziej zbliżona do poetyki realizmu socjalistycznego, że pewne rozwiązania literatury dziecięcej były dokładnie takie, o jakie chodziło strażnikom doktryny<sup>3</sup>.

Ogólne założenia realizmu socjalistycznego obowiązujące w literaturze odnosiły się też do sztuki. Twórczość tego okresu kształtowały treści ideologiczne, które miała przekazywać, zadania, jakie miała do wykonania, oraz społeczna rola artysty. Podobnie jak w literaturze, obowiązywała zasada typowości – przedstawiane sceny miały obrazować sytuacje typowe dla przebiegu procesów społecznych<sup>4</sup>. Bogaty zestaw przepisów dotyczących plastyki (formy, funkcji, procesu twórczego, dydaktyki itd.) każe sądzić, że była ona w czasach stalinowskich obszarem szczególnie chronionym, niezastępowalnym, mimo że nie komunikowała niczego innego niż, na przykład, literatura tego okresu. Twórczość, także plastyczna, miała stać się obszarem hermetycznie wydzielonym, a więc łatwym do nadzoru i manipulacji. W kulturze plastycznej socrealizmu ważny był sposób podania tematu, na który składały się heroizacja współczesności, jej aprobata, idealizacja najbliższego otoczenia, sentymentalizm, moralizatorstwo, a w zakresie chwytów malarskich – odpowiednia perspektywa, czytelność, niemalarskość, narracyjność, podkreślenie ważności gestów itd.<sup>5</sup> Włączenie twórczości artystycznej do planu sześcioletniego miało olbrzymie konsekwencje także dla szkolnictwa artystycznego. Warto podkreślić, że w tym okresie dużą rolę w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, która po przekształceniach or-

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 278.

<sup>3</sup> *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 123.

<sup>4</sup> J. Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Warszawa 1983, s. 76.

<sup>5</sup> W. Włodarczyk, *Socrealizm. Sztuka polska w latach 1950–1954*, Paryż 1986, s. 98–99.

ganizacyjnych miała kształcić w duchu realizmu socjalistycznego, zaczęła odgrywać między innymi pracownia plakatu oraz pracownia ilustracji książkowej, którą prowadził Jan Marcin Szancer<sup>6</sup>.

Badając stosunek współczesnych do książki dla młodych odbiorców, należy odnotować ważną rolę krytyki w owym czasie. Liczba artykułów, recenzji, zestawień i omówień bibliograficznych poświęconych literaturze dla dzieci i młodzieży za lata 1949–1956 przekracza 500 pozycji. Najwięcej z nich ukazało się na łamach „Odrodzenia”, „Kuźnicy”, „Wsi” czy „Nowej Kultury”. W „Odrodzeniu” pojawiła się nawet oddzielna kolumna zatytułowana *Sztuka dla dzieci i młodzieży*<sup>7</sup>, w której poruszano też zagadnienia ilustracji książkowej. W 1951 roku ukazało się opracowanie Stefana Szumana *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży*, w którym określono jej znaczenie, omówiono różne aspekty zależności ilustracji od tekstu, stosowane techniki artystyczne oraz trzy główne style w ilustrowaniu książek dla najmłodszych. Znaczną część pracy poświęcił Szuman stylowi realistycznemu, ze szczególnym uwzględnieniem realizmu socjalistycznego. Autor przedstawił różne poglądy dotyczące nowej doktryny, a także dokonał analizy przykładów realistycznej ilustracji w książkach dla dzieci i młodzieży. We wstępie Szuman podkreślał, że dopiero w Polsce Ludowej czuwać zaczęto nad tym, aby książki dla dzieci i młodzieży były odpowiednio ilustrowane, a zadanie to wykonuje specjalna Komisja Oceny Plastycznej Wydawnictw i Reprodukcyj powołana przy Referacie Literatury dla Dzieci i Młodzieży Ministerstwa Kultury<sup>8</sup>. Autor ten uważał, że dobra rycina, ilustrująca tekst, ma być jego odpowiednikiem, czyli utworem plastycznym, który stara się wyrazić tekst na nowo za pomocą języka graficznego. Dobra ilustracja ma z tekstem korespondować, czyli przedstawiać temat zgodnie ze stylem i z duchem utworu<sup>9</sup>. Podkreślał także wychowawczą rolę ilustracji: „treść oglądowo-obrazowa dzieła sztuki jest nosicielem jego treści ideowej”<sup>10</sup>. O ilustracji książkowej wypowiadał się także chętnie Ignacy Witz, który podkreślał, że ma ona być twórczym komentarzem i dopełnieniem utworu, a nie zdobieniem książki<sup>11</sup>. Dydaktyzm wpisany w literaturę dla dzieci i młodzieży, a także – jak widać – w sztukę dla nich przeznaczoną, odpowiadał zasadniczym celom realizmu socjalistycznego. Literatura świetnie nadawała się do realizacji określonych celów, zachowywała zdolności kształtowania postaw, wpływania na wybory, decyzje i konkretne działania odbiorcy<sup>12</sup>. I w tym miejscu należy zauważyć, że po drugiej wojnie światowej znaczna część literatury pięknej dla dzieci

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 79–80.

<sup>7</sup> *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 125–126.

<sup>8</sup> S. Szuman, *Ilustracja w książkach dla dzieci i młodzieży*, Kraków 1951, s. 5.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 15.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 6, cyt. za: W. Warecki, *Sztuka wielkich i małych form*, „Przegląd Artystyczny” 1949, nr 4.

<sup>11</sup> I. Witz, *Poprzez ważne zadania do poważnych osiągnięć*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 23, s. 6.

<sup>12</sup> *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 123.

i młodzieży ukazywała się w specjalnie przeznaczonych dla nich seriach wydawniczych. Pokazują to wyniki przeprowadzonych przez autorkę badań.

Tabela 1. Literatura dla dzieci i młodzieży 1949–1956

Rok	Liczba tytułów (książki wydane w seriach)
1949	232 (35)
1950	324 (80)
1951	384 (110)
1952	347 (97)
1953	354 (85)
1954	356 (99)
1955	366 (65)
1956	341 (68)

Źródło: na podstawie *Ruchu wydawniczego w liczbach* i opracowania własnego.

Zaraz po wojnie, po upadku wydawnictw prywatnych, nastąpił wyraźny spadek liczby książek dla dzieci i młodzieży wydawanych w seriach. Sytuacja jednak zaczęła poprawiać się już w roku 1950, gdy do głosu doszły duże, wyspecjalizowane instytucje wydawnicze, na czele z Naszą Księgarnią. W latach 1951–1956 powstał scentralizowany aparat wydawniczy. Dążono do ograniczenia liczby wydawnictw i ustalenia takiego zakresu ich działania, aby uniknąć rywalizacji między nimi. Do roku 1957 książki dla dzieci były głównie domeną Naszej Księgarni, oczywiście także te wydawane w seriach. I właśnie wychowawczą rolę wydawnictw seryjnych podkreślano. Wskazywano, że dzięki nim, poprzez dobór określonego repertuaru, książki wydawane w seriach mogą oddziaływać na odbiorcę<sup>13</sup>. I tak do roku 1956 liczba książek wydawanych przez Naszą Księgarnię w seriach wynosiła od 22 do 31,4% (w 1952 r.) łącznej produkcji tego wydawnictwa, a więc stanowiła prawie 1/3 całości.

Znacznie bardziej elastycznym elementem polityki wydawniczej w zakresie książek dla dzieci i młodzieży były nakłady. Po likwidacji oficyn prywatnych częściowo załamała się produkcja wydawnicza w tym sektorze, jednak już w roku 1950 przywrócona została liczba wydawanych tytułów, a prawie podwojona w stosunku do roku 1948 liczba egzemplarzy. Lata następne nie przynosiły wprawdzie wzrostu liczby tytułów, ale już w roku 1953 liczba egzemplarzy zwiększyła się czterokrotnie i w dalszym ciągu rosła. Taki wzrost produkcji książek dla dzieci wynikał zarówno z celów wychowawczych, jak i z racji czysto

<sup>13</sup> *Pół wieku przyjaźni z dzieckiem i szkołą 1921–1971*, red. S. Aleksandrak, Warszawa 1972, s. 90.

politycznych. Książka zaczęła docierać do środowisk robotniczych i chłopskich, gdzie dotąd prawie nie była znana<sup>14</sup>.

Tabela 2. Nakłady literatury pięknej dla dzieci i młodzieży 1949–1956

Rok	Nakłady w mln egz. (książki wydane w seriach)	Średni nakład w tys. egz. (książki wydane w seriach)
1949	3,3 (0,8)	14 (28,7)
1950	7,5 (3,5)	23,1 (45)
1951	7,4 (3,1)	19,3 (33,7)
1952	11,8 (6,9)	34 (75,1)
1953	14,9 (7,8)	42,1 (93,9)
1954	15,9 (8,9)	44,7 (92,2)
1955	18,7 (8,9)	51,1 (142,5)
1956	21,9 (10,5)	64,2 (159,1)

Źródło: na podstawie *Ruchu wydawniczego w liczbach* i opracowania własnego.

Do roku 1956 łączne nakłady stale rosły, osiągając rekordową liczbę 21,9 mln egzemplarzy (z czego ponad 20 mln wydała Nasza Księgarnia). Również średni nakład był ciągle podwyższany i w roku 1956 wyniósł ponad 64 tys. Znaczną część nakładów stanowiły książki wydane w seriach, rekordowy pod tym względem był rok 1956, w którym wydano 10,5 mln egzemplarzy, co stanowiło prawie połowę całej produkcji wydawniczej dla dzieci i młodzieży. Warto jednak zwrócić uwagę, że w roku 1952 nakłady serii stanowiły aż 58,4% łącznych nakładów, przy zaledwie 97 pozycjach wydanych w seriach w tym roku. Wpływ na to miał znaczny wzrost średniego nakładu, który dla serii wyniósł 75,1 tys. (czyli ponad dwa razy więcej niż w roku 1951). Książki wydawane w seriach osiągały nakłady większe niż pozostała produkcja dla dzieci i młodzieży, przewyższając je dwu- trzykrotnie. W 1956 r. książeczki „Poczytaj mi, Mamo” ukazywały się nawet w 375 tys. egzemplarzy (13 tytułów w tej serii ukazało się w nakładzie przekraczającym 300 tys.), a średni nakład książek wydawanych w seriach wyniósł 159 tys. (najwięcej po 1945 r.). Wraz ze zmianami zachodzącymi na rynku wydawniczo-księgarskim po 1956 r. nakłady zmniejszały się, jednak książki ukazujące się w seriach wciąż drukowane były w największej liczbie egzemplarzy.

Warto także podkreślić, że znaczną część repertuaru serii dla dzieci i młodzieży stanowiła literatura piękna obcych autorów. Ponieważ odsetek tytułów obcych wydanych w seriach był od roku 1949 zazwyczaj znacznie wyższy w porównaniu z ich liczbą w całości produkcji wydawniczej dla dzieci i młodzieży (np. 63,6% w 1951 r. czy 47,7% w 1954 r.) i, zwłaszcza do roku 1956, w większości były to

<sup>14</sup> S. Siekierski, *Książka literacka. Potrzeby społeczne i ich realizacja w latach 1944–1986*, Warszawa 1992, s. 171–172.

tytuły radzieckie (68,5 % w 1949 r., 87% w 1950 r., 90% w roku 1951, 82,9% w 1952 r., 85,7% w 1953 r., 62,5% w 1954 r., w 1955 r. – 72,7% i 73,3% w 1956 r.), można uznać, że serie stanowiły ważny element propagandowy ówczesnej polityki wydawniczej. Dzięki wysokim nakładom państwowe domy wydawnicze mogły niejako „przywiązać” czytelnika do serii i wykształcić w nim nawyk kupowania kolejnych, wyróżniających się graficznie tomów. Mogły zatem z łatwością wpływać na młodych czytelników, przemycając w wydawanych utworach odpowiednie polityczne treści. Nic więc dziwnego, że w rękach ówczesnej władzy serie literackie mogły pełnić funkcję skutecznego narzędzia propagandy.

W latach 1949–1956 na polskim rynku wydawniczym obecnych było 15 serii literackich przeznaczonych dla dzieci i młodzieży. Większość z nich, bo aż 11, wydawała Nasza Księgarnia. W swoim repertuarze ten typ wydawnictw miały także: Książka i Wiedza, Czytelnik oraz Wydawnictwo Prasa Wojskowa. Niektóre z serii wprost informowały o swoim propagandowym nastawieniu, na przykład „Młodzi Walczą i Pracują” Naszej Księgarni czy „Młodzież w Służbie Socjalizmu” Książki i Wiedzy. W pozostałych seriach propagandowe książki ukazywały się jednak obok innych utworów. Najwięcej takich pozycji wydała Nasza Księgarnia, głównie w ramach „Żółtej Biblioteczki”, „Od Książeczki do Biblioteczki”, „Biblioteki Harcerza”, „Biblioteki Szkolnej” i „Biblioteki Płomyka”. Utwory o charakterze propagandowym szerzyła także Książka i Wiedza – „Biblioteczka dla Dzieci” – oraz Czytelnik – „Biblioteczka Młodego Czytelnika”.

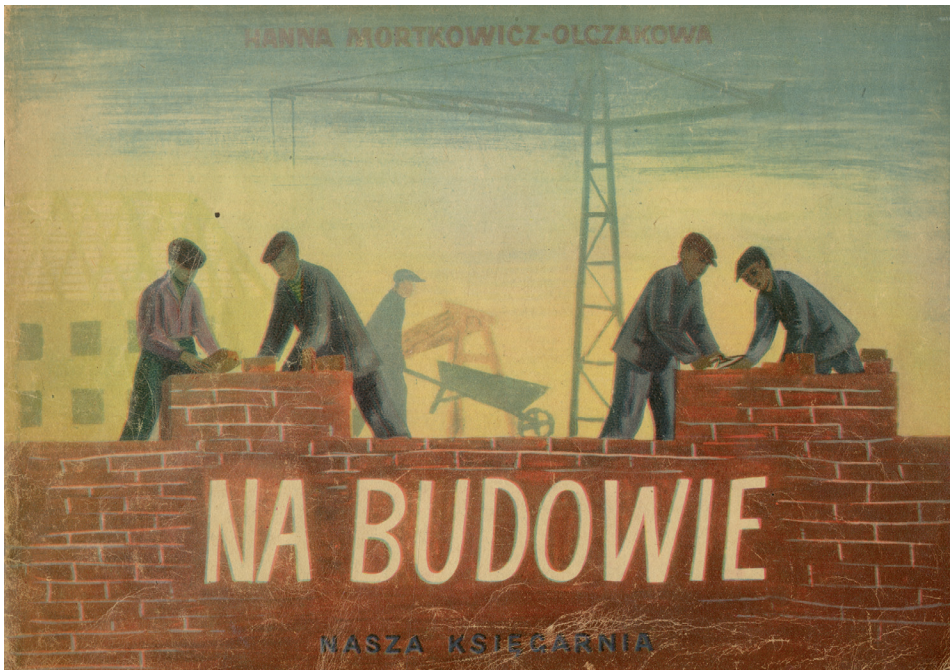
Prawie wszystkie wydawane wówczas serie były ilustrowane, często przez artystów zaliczanych dziś do polskiej szkoły ilustracji. W utworach autorów radzieckich niekiedy pozostawiano ilustracje z wydań oryginalnych. W książkach dla dzieci i młodzieży poruszano te same zagadnienia, które pojawiały się w literaturze dla dorosłych, a komunikat propagandowy skierowany był do wszystkich grup wiekowych.

Polskę przedstawiano w nich jako kraj odrodzony, kraj wyteżonej pracy, kraj ludzi szczęśliwych i dumnych ze swoich dokonań<sup>15</sup>. Przykładem jest utwór Hanny Mortkowicz-Olczakowej *Na budowie*. Już na okładce widać murarzy<sup>16</sup>, niczym na obrazie Aleksandra Kobzdeja *Podaj cegłę*. Tekst skierowany jest do dzieci w wieku 4–7 lat, tak jak cała seria „Poczytaj mi, Mamo”, towarzyszą mu barwne, całostronicowe ilustracje autorstwa Hanny Czajkowskiej. Zaciekawione dzieci zaglądną przez dziurę w płocie na plac budowy. Kolejne stronicie ukazują pracujących z dużym zaangażowaniem robotników, inżynierów analizujących w skupieniu plan budowy, brygadę murarzy na wysokościach, a wśród tych osób dzieci rozpoznają swoich najbliższych. Praca posuwa się szybko, dom dosłownie „rośnie w oczach”. Na ostatniej stronie umieszczono wiechę, dekoracyjny wieniec zatykany na dachu nowo wybudowanego budynku, który w książce przyozdabiają skrzyżowane flagi:

<sup>15</sup> Z. Jarosiński, *op. cit.*, s. 280.

<sup>16</sup> H. Mortkowicz-Olczakowa, *Na budowie* (= „Poczytaj mi, Mamo”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1952.





Il. 1. H. Mortkowicz-Olczakowa, *Na budowie* (= „Poczytaj mi, Mamo”), il. H. Czajkowska, *Nasza Księgarnia*, Warszawa 1952

polska i czerwona. Z pracą na budowie osławiano także młodsze dzieci. Utwory o tej tematyce wydano w serii „Świat w Obrazach”, która składała się z książek obrazkowych dla najmłodszych odbiorców. *Budowa* Romana Pisarskiego z ilustracjami Janusza Jurjewicza<sup>17</sup> wyraźnie podkreśla rolę maszyn i techniki. Dziecko widzi wywrotki, koparki (którym nawet poświęcony jest krótki wierszyk), betoniarki jako atrybuty postępu. Szczególne miejsce w tych książeczkach zajmował motyw odbudowy Warszawy. Został on poruszony w innej książce z tej serii – *Jacek i jego rodzina* Marii Hiszpańskiej-Neumann<sup>18</sup>. Ukazano tu rodziców wychodzących rano do pracy, czule żegnanych przez dzieci, a krótki tekst informuje, czym dorośli będą się zajmować. Kolejna ilustracja pokazuje kobiety i mężczyzn w roboczych kombinezonach, którzy wspólnymi siłami odbudowują socjalistyczną ojczyznę. Aby zachęcić dziecko do aktywnego odbioru, umieszczono tu polecenie odnalezienia rodziców głównego bohatera. Choć Jacek i jego siostra są jeszcze za mali, żeby pomagać przy odbudowie stolicy, chętnie uczestniczą w innych pracach, oczywiście zespołowych. Podobnie zachowują się bohaterowie *Śniadania na łące* Alek-

<sup>17</sup> R. Pisarski, *Budowa* (= „Świat w Obrazach”), *Nasza Księgarnia*, Warszawa 1954.

<sup>18</sup> M. Hiszpańska-Neumann, *Jacek i jego rodzina* (= „Świat w Obrazach”), *Nasza Księgarnia*, Warszawa 1952.

sieja Musatowa<sup>19</sup>. W wydanej w serii „Biblioteczka dla Dzieci” Książki i Wiedzy książeczce dla czytelników 8–10-letnich, poruszono inny ważny motyw – pracy na roli. Trwają żniwa, mężczyźni przy użyciu nowoczesnych maszyn poprawiają swoje normy. Dzieci również są zaangażowane w pracę, stosownie do swojego wieku, co przedstawiają całostronicowe ilustracje Zbigniewa Piotrowskiego. Rodzeństwo z zapalem przygotowuje prowiant, widać ich zaangażowanie, wyraźny podział ról. Wysiłki te doceniają ojcowie, którzy posilają się na polu, podczas krótkiej przerwy. Za nimi stoi traktor, symbol postępu, który dotarł także na wieś.

Praca w odradzającej się Polsce wiązała się przede wszystkim z postępującą industrializacją, do czego należało także przyzwyczajając młodego czytelnika. W „Świecie w Obrazach” wydano książeczkę Zbigniewa Rychlickiego *Węgiel*<sup>20</sup>, w której pokazano kolejne etapy pracy w kopalni. Górnik jawi się dzieciom jako silny, półnagi mężczyzna, który nie boi się ciężkiej pracy fizycznej. Prace pod ziemią wspomagają maszyny, a na górze z kopalnianych kominów unosi się czarny dym.

Dzieciom uświadamiano także, że praca, o której czytają, nie byłaby możliwa, gdyby nie pomoc Armii Czerwonej podczas drugiej wojny światowej. W tekstach, a także na ilustracjach, przedstawiano przyjaźń pomiędzy polskimi i radzieckimi żołnierzami. W serii „Poczytaj mi, Mamo” wydano utwór Eugenii Trutniewej *Zwycięstwo* z ilustracjami Wojciecha Fangora, znanego z socrealistycznych obrazów i plakatów dla dorosłych. Na okładce żołnierze przedstawieni są w sposób sprawiający wrażenie wielkiej sympatii, braterstwa między nimi. Na pierwszej stronie artysta pokazuje, z jakim zaangażowaniem i odwagą wojsko walczyło o pokój. W dalszej części tekstu uświadamiano młodego czytelnika, że sukces nie byłby możliwy, gdyby nie zespołowy wysiłek całego społeczeństwa. Całostronicowe ilustracje przedstawiają kowala, hutnika i górnika, dzięki którym pracy żołnierze mieli broń niezbędną do osiągnięcia zwycięstwa. Robotnicy przedstawieni są w sposób charakterystyczny dla socrealizmu, skupia się w nich młoda żywotność, prężna siła i zrównoważona zawziętość w pracy<sup>21</sup>, towarzyszą im atrybuty typowe dla wykonywanego zawodu, jak młot czy kilof. Ważne było pokazanie, że dzięki wysiłkom klasy robotniczej żołnierz w spokoju czuć może nad bezpieczeństwem kraju. Widoczne w tle dymiące kominy świadczą o postępie i rozwoju bezpiecznej, socjalistycznej ojczyzny, a ostatnia ilustracja miała za zadanie utrwalić w świadomości młodego odbiorcy sielankowy obraz przyjaźni i wspólnoty między przedstawicielami różnych grup społecznych.

Praca na rzecz ojczyzny wynikała między innymi z realizacji założeń Planu Sześcioletniego. W „Bibliotece Harcerza” ukazała się książka Stanisława Alek-

<sup>19</sup> A. Musatow, *Śniadanie na łące* (= „Biblioteczka dla Dzieci”), Książka i Wiedza, Warszawa 1951.

<sup>20</sup> Z. Rychlicki, *Węgiel* (= „Świat w Obrazach”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1956.

<sup>21</sup> S. Szuman, *op. cit.*, s. 122.



Il. 2. Z. Rychlicki, *Węgiel* (= „Świat w Obrazach”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1956

sandrzaka, z ilustracjami Konstantego Marii Sopoćki, *Wielki Plan 6-letni*<sup>22</sup>. Już na stronie przedtytułowej znajduje się ilustracja, której wymowa jest jednoznaczna: wszyscy dźwigamy na swoich barkach ciężar odbudowy kraju, także najmłodszy, a wykonanie wielkiego planu przyniesie zbiorowy sukces. Wierszowany poemat przeplatany jest faktami dotyczącymi założeń Planu Sześcioletniego. Na ilustracjach widoczne są głównie maszyny, dostarczane nam przez Związek Radziecki, które symbolizowały potęgę pracy z wykorzystaniem możliwości techniki. Dzięki nim powstają kolejne fabryki, w których pracę znajdują polscy obywatele i wyprodukują tysiące pociągów i samochodów. Ważnym symbolem wielkiego planu była także Nowa Huta, przy jej budowie pomagali radzieccy inżynierowie, robotnicy i zetempowskie brygady. Dzięki temu „najradośniejsze z miast” powstaje szybko, dźwiga się dom po domu śmiałymi konstrukcjami, powstaje nowe życie. Mechanizacja dociera także na wieś – na ilustracjach widoczne są jadące rzędem traktory, na jednym z nich rolnikowi towarzyszy mały chłopiec. Postęp

<sup>22</sup> S. Aleksandrak, *Wielki plan 6-letni* (= „Biblioteka Harcerza”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1951.

w rolnictwie miał sprawić, że ziemia będzie żyzniejsza, a plony bardziej obfite. Książkę kończy obrazek, który miał ugruntować w młodym odbiorcy przekonanie, że wielki plan staje się rzeczywistością, a towarzyszący mu tekst uświadomić, że przyszłość ojczyzny leży w rękach czytelnika.

W twórczości dla dzieci i młodzieży podkreślano, że ludzie pracy chętnie uczestniczą w obchodach 1 maja. Na okładce *Majowego święta* Hanny Januszewskiej<sup>23</sup>, wydanego w ramach „Biblioteczki dla Dzieci”, widnieje wizerunek chłopca, który podczas pochodu będzie grał marsza w szkolnej orkiestrze. Kilkustronicowy utwór dopełniają ilustracje Jana Marcina Szancera. Artysta ukazał uśpione fabryczne kominy i czerwone chorągwie, czekające aż rozbłyśnie słońce i rozpocznie się radosny dzień. W końcu ten moment nadchodzi, tłum ludzi dumnie kroczy przez miasto, a niezliczone czerwone sztandary łopoczą na wietrze. Po dniu pełnym wrażeń ojciec niesie na ramieniu swoją córeczkę, niby gołąbka pokoju, szepecząc jej do ucha, że przyszłość należy do niej. Święto Pracy pojawiło się także w obrazkowej książce Zbigniewa Rychlickiego *Pochód majowy*, wydanej w serii „Świat w Obrazach”<sup>24</sup>. Autor skupił się na czynnym udziale dzieci w obchodzonym święcie, a także podkreślił zaangażowanie różnych środowisk społecznych. W ilustracje wplecione zostały hasła dostosowane do możliwości percepcyjnych odbiorcy, które wzmacniają komunikat wizualny. Widzimy więc dzieci wypuszczające gołąbki pokoju, przodowników pracy, którzy na wstęgach mają wypisane swoje osiągnięcia, rolników prowadzonych przez radosne traktorzystki oraz nauczycieli i przedstawicieli oświaty. Na dalszym planie nie zabrakło oczywiście tłumu, który pozdrawia uczestników pochodu, a także czerwonych i biało-czerwonych chorągwi. Władza starała się ukazać komunizm jako niekończące się święto. Symbolem komunizmu miał być tłum ludzi, których twarze nie da się odróżnić. Młode pokolenie miało być kolektywem zdepersonalizowanych jednostek i spełniać rewolucyjny mit<sup>25</sup>.

Socjalistyczne dziecko było skolektywizowane i wzorem swoich rodziców chciało zostać przodownikiem pracy. Taki obraz młodzież odnajdywała w powieści *Gwiazdeczka* Iwana Wasilenki, wydanej przez Naszą Księgarnię w „Bibliotece Harcerza”<sup>26</sup>. Bohaterami książki są uczniowie przysposobienia przemysłowego, przyuczani do zawodu tokarza. Tytułowa gwiazdeczka to kółko zębate do kombajnu, którego produkcja staje się powodem rywalizacji między poszczególnymi zespołami uczniów. Na czarno-białych ilustracjach, pochodzących z oryginalnego wydania, przedstawiono między innymi skupioną na pracy młodzież, chłopców obmyślających sposób usprawnienia produkcji. W szkole kształcą się też dziewczęta, a jedna z nich, Marusia, wyzywa na pojedynek swojego kolegę Paszę. Jedna

<sup>23</sup> H. Januszewska, *Majowe święto* (= „Biblioteczka dla Dzieci”), Książka i Wiedza, Warszawa 1950.

<sup>24</sup> Z. Rychlicki, *Pochód majowy* (= „Świat w Obrazach”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1951.

<sup>25</sup> K. Kosiński, *Kształtowanie mentalności młodego pokolenia w Polsce stalinowskiej*, „Więź” 1999, nr 4, s. 136.

<sup>26</sup> I. Wasilenko, *Gwiazdeczka* (= „Biblioteka Harcerza”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1951.



Il. 3. Z. Rychlicki, *Pochód majowy* (= „Świat w Obrazach”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1951

z ilustracji przedstawia chłopca z niedowierzaniem przyglądającego się ogłoszeniu, w którym Marusia zapowiedziała wykonanie 120% normy.

Spółeczną wspólnotę, obok szkolnej klasy, stanowiło także nowe harcerstwo. Jego działalność polegała na tworzeniu zgranego kolektywu i taki właśnie model odnaleźć można w powieści Janiny Broniewskiej *Ogniwo*<sup>27</sup>. Książka ukazała się w serii „Biblioteka Płomyka”, okładkę do niej zaprojektował Stanisław Rozwadowski, a Jan Marcin Szancer wzbogacił tekst całostronicowymi, czarno-białymi ilustracjami. Akcja powieści toczy się podczas wakacji na obozie harcerskim. Artysta ukazał młodzież pomagającą przy żniwach w wiejskim gospodarstwie, w otoczeniu nowoczesnych maszyn, podczas harcerskiej zbiórki. Młodzi pionierzy pomagają także zde-maskować i schwycić wroga klasowego. Na ilustracji, podobnie jak w tekście, nosi on czarny beret. Takie nakrycie głowy charakterystyczne było dla żołnierzy polskich jednostek, uczestniczących w walkach na froncie zachodnim, a nawet powstańców

<sup>27</sup> J. Broniewska, *Ogniwo* (= „Biblioteka Płomyka”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1952.

warszawskich, dla których czarny beret był namiastką munduru. W *Ogniu* nosili go także uczestnicy polskiego antykomunistycznego podziemia<sup>28</sup>.

W socrealistycznych przedstawieniach świata pojawiał się wróg klasowy, jednak w twórczości dla dzieci i młodzieży był on raczej odległy, nieco baśniowy i nie stanowił bezpośredniego zagrożenia dla socjalistycznego pokoju. Starano się, aby w dziecięcych czytelnikach nie naruszać poczucia bezpieczeństwa<sup>29</sup>. Ukazywano więc biednych, wychudzonych, ubranych w łachmany Pakistańczyków<sup>30</sup>, żyjących w skrajnym ubóstwie, uciskanych przez angielskich i amerykańskich kapitalistów, którzy jawili się jako popijający drinki i palący cygara panowie o zaokrąglonych kształtach. W powieści Mariana Brandysa *Dom odzyskanego dzieciństwa*<sup>31</sup> odnaleźć można liczne portrety biednych koreańskich sierot, które po najeździe amerykańskich żołnierzy na Koreańską Republikę Ludowo-Demokratyczną znalazły schronienie w polskim Domu Dziecka w Gołotczyźnie. Na ilustracjach zamieszczonych na początku książki mali Koreańczycy wyglądają wyjątkowo przygnębiano. Ich twarze wyrażają cierpienie, bandaże na ciele wskazują na odniesione rany. Dzieci są bose, opatulone w stare szmaty, wycieńczone po długiej ucieczce z piekła. W Polsce odnalazły jednak miłość i spokój, socjalistyczni wychowawcy zastąpili im rodziców, znów mogły się uczyć i bawić. Na kolejnych stronach powieści widać, jak zmienia się wygląd koreańskich sierot. Zaokrąglone policzki i ładne ubranka są dowodem na to, że Polska Ludowa, kraj dobrobytu, dba o dzieci, także obce, pokrzywdzone przez wrogów socjalistycznego ustroju.

W realizmie socjalistycznym kreowano też przekazy o ludziach wielkich i niezwykłych – bohaterach socjalistycznego świata. W ówczesnych seriach odnaleźć można utwory dla starszej młodzieży, poświęcone między innymi Stalinowi, Leninowi, Dzierżyńskiemu, Marchlewskiemu. W książce Lucyny Krzemienieckiej *O wielkim Stalinie*<sup>32</sup>, która ukazała się w „Mojej Biblioteczkę”, w wierszowanej opowieści przedstawiono życie i czyny radzieckiego wodza. Na czarno-białych fotografiach i reprodukcjach widzimy Stalina, jak podczas zesłania na Syberii w nędznej izbie pisze księgi buntu, jak razem z Leninem przewodzi rewolucjonistom, a także jak naradza się z kołchoźnikami, przodowniczkami pracy. Pozytywny wizerunek Feliksa Dzierżyńskiego ukazała Halina Rudnicka w *Płomieniu gorejącym*<sup>33</sup>, który wydano w „Bibliotece Płomyka”.

<sup>28</sup> A.M. Krajewska, *Literatura do zadań specjalnych. Utwory dla młodego czytelnika jako narzędzie propagandy w PRL*, [w:] *Bibliologia polityczna*, red. D. Kuźmina, Warszawa 2011, s. 357.

<sup>29</sup> Z. Jaroński, *op. cit.*, s. 289.

<sup>30</sup> N. Tichonow, *Opowiadania o Pakistanie* (= „Biblioteka Ruch”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1953.

<sup>31</sup> M. Brandys, *Dom odzyskanego dzieciństwa* (= „Biblioteka Płomyka”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1954.

<sup>32</sup> L. Krzemieniecka, *O wielkim Stalinie* (= „Moja Biblioteczka”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1951.

<sup>33</sup> H. Rudnicka, *Płomień gorejący* (= „Biblioteka Płomyka”), Nasza Księgarnia, Warszawa 1952.

Młody Franek, bo takiego pseudonimu używał Dzierżyński, przedstawiony jest przez Mieczysława Kościelniaka jako wysmukły i wysoki mężczyzna o pięknej twarzy, ubrany w stare połatane palto, chłopskie buty i czapkę. Niespodziewanie zjawia się w domu głównego bohatera, Pawełka, i ratuje go od kary, która właśnie miała być mu wymierzona. Dzierżyński zaintrygowany historią niepokornej sieroty odbywa z chłopcem poważną rozmowę, dzięki której Pawełek powraca na właściwą drogę i chce zostać nieustraszonym bojownikiem o socjalizm. Dalsze ilustracje ukazują Dzierżyńskiego przemawiającego z zapałem, Pawełka podążającego drogą wytyczoną przez jego duchowego przywódcę, a także Dzierżyńskiego starego, mizernego, który po wielu latach zesłania odwiedza swojego młodszego kolegę.

Opisane wyżej opatrzone obrazkami utwory to tylko przykłady ilustrowanych książek dla dzieci i młodzieży utrzymanych w duchu realizmu socjalistycznego. W seriach, które ukazywały się w omawianym czasie, socrealistyczne treści były chętnie propagowane. Komunikat słowny był wyraźnie wzmacniany komunikatem wizualnym. W książkach przeznaczonych dla najmłodszych, jeszcze nieumiejących lub dopiero zaczynających czytać, umieszczano kolorowe, całostronicowe kompozycje, które łatwo zapadały w pamięć, oswajały dzieci z ważnymi wydarzeniami, symbolami i odpowiednimi wartościami. Czarno-białe ilustracje w powieściach dla starszej młodzieży były bardziej zbliżone do rysunków, które można odnaleźć w literaturze dla dorosłych. Wydobywały z tekstu te fragmenty, które należało podkreślić, aby propagandowy przekaz był w pełni skuteczny. Dbano o to, aby ilustracje pokazywały dzieci – radosne, szczęśliwe, aktywne, pomagające budować nową socjalistyczną ojczyznę na miarę swoich sił. W socrealizmie dzieci były bowiem równie ważne jak dorośli, młodość stała się kategorią nacechowaną pozytywnie, sama przez się wyrażała to, co nowe, wzrastające, rozwijające się, a więc była dla ideologów jak sam socjalizm. Skupiała w sobie niemal same zalety, dlatego nie można było wyobrazić sobie rodzącego się socjalizmu bez młodzieży<sup>34</sup>.

## Illustrations as means of propaganda in books for children and teenagers of the socialist realism period

### Summary

Books exert their influence on their reader with text and image. Illustrations, as non-verbal means of communication, play a special role in books for children and young people. The doctrine of socialist realism, which prevailed in Poland in the late 1940s and early 1950s, applied also to literature and art addressed to the youngest readers. Publishers at that time looked for adequate forms

<sup>34</sup> *Słownik realizmu socjalistycznego...*, s. 128.

to reach that particular group of readers. Important place among publications was assigned to certain book series the objective of which was to promote the idea of socialist realism. The propaganda was targeted at all age groups, and illustrations in the spirit of socialist realism were included both in picture books and novels for older youths.



LIDIA JARSKA  
GRAŻYNA PIECHOTA

Instytut Bibliotekoznawstwa i Informatyki Naukowej  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

# Charakterystyka komunikatu obrazowego w fantastyce literackiej na przykładzie grafiki ilustracyjnej książek lubelskiego wydawnictwa „Fabryka Słów”

## 1. Fabryka Słów – dobra polska fantastyka

Od narodzin fantastyki komunikat obrazowy był specyficznym elementem tego gatunku. Doskonale prezentuje to oferta lubelskiego wydawnictwa Fabryka Słów, działającego od 2001 roku. Profil wydawniczy nastawiony jest na wydawanie „dobrej polskiej fantastyki”<sup>1</sup> i obejmuje różne konwencje literatury fantastycznej: od **science fiction**, klasycznej **fantasy**, **historii alternatywnej** po **horror**. Odpowiada pojęciu literatury fantastycznej, a przede wszystkim jej cechom i gatunkom<sup>2</sup>. Fabryka Słów stworzyła wiele **serii wydawniczych** prezentujących najnowsze teksty autorów uznanych, promuje obiecujących debiutantów, a także przedstawia krytykę i eseistykę poświęconą fantastyce jako zjawisku literackiemu.

Wydawnictwo nadal poszerza swoją działalność. Powstają nowe serie wydawnicze związane z **publicystyką** oraz **fotografią**. Rodzą się nowe przedsięwzięcia, między innymi **Fabryka Słów** jest obecna na portalu **YouTube** i utworzyła profile na portalach społecznościowych: Facebooku, Naszej Klasie, Google+. Nie zmienia się jedynie cel wydawnictwa, jakim jest polecenie i oddawanie do rąk czytelnika książek najwyższej jakości pod względem merytorycznym i typograficznym. Fabryka Słów jest jednym z głównych wydawców fantastyki na polskim rynku,

---

<sup>1</sup> „Fabryka Słów” – <http://fabrykaslow.com.pl> [dostęp: 31 stycznia 2011].

<sup>2</sup> Zob. L. Pułka, *Literatura fantastycznaukowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej*, red. T. Żabski, Wrocław 1997, s. 210–211; zob. też A. Smuszkiewicz, *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*, Poznań 1982; *idem*, *Leksykon polskiej literatury fantastycznaukowej*, Poznań 1990; A. Niewiadomski, *Literatura fantastycznaukowa*, Warszawa 1992; R. Kochanowski, *Fantasy pod lupą*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 9, s. 69; E. Rudolf, *Pojęcie fantastyki: rekonesans badawczy*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 1999, nr 8, s. 83–90.

cieszącym się popularnością wśród jej czytelników. Ponadto wydawnictwo ma własną księgarnię internetową oraz blog wydawnictwa – BLIP<sup>3</sup>. Jednym z istotnych walorów wyróżniających Fabrykę Słów jest bogata szata graficzna publikowanych przez nią książek, dlatego też wydają się one znakomitym materiałem do analizy komunikatu obrazowego grafiki ilustracyjnej w literaturze fantastycznej. Do tej analizy zostaną wykorzystane prace grafików zatrudnionych i współpracujących z wydawnictwem: Pawła Zaręby, Dominika Brońka, Piotra Cieślińskiego, Daniela Grzeszkiewicza, Andrzeja Łaskiego, Jarosława Musiała oraz Grzegorza Domaradzkiego. Podstawą wyboru autorów grafik i ich dzieł jest lista rankingowa grafików wydawnictwa, dostępna na stronie internetowej Fabryki Słów<sup>4</sup>. Niezastąpioną pomocą służyło autorkom również samo wydawnictwo – znaczną część informacji o tajnikach pracy grafika i ilustratora książek uzyskały one podczas rozmowy przeprowadzonej 8 listopada 2011 roku z Pawłem Zarębą i Martą Żurawską-Zarębą, a także z wywiadu z Piotrem Cieślińskim zamieszczonego na stronie internetowej wydawnictwa<sup>5</sup>.

## 2. Komunikat obrazowy w literaturze fantastycznej

### 2.1. Inspiracje

Dokonując szczegółowej analizy komunikatu obrazowego w fantastyce literackiej wydawnictwa Fabryka Słów, należy odpowiedzieć na pytania, skąd znani graficy czerpią inspiracje do ilustracji oraz jak wygląda warsztat pracy grafika XXI wieku. Jak wynika z rozmów, pomysły na okładkę lub ilustrację rodzą się spontanicznie, pod wpływem nagłego impulsu lub po głębszych i długotrwałych przemyśleniach. Często ilustrację na okładkę oraz projekt okładki wykonują dwaj niezależni graficy. Istnieją nieformalne powiązania grafików z autorami książek (np. Jarosław Musiał często ilustruje książki autorstwa Adama Przechrzyty). W projektach graficy wykorzystują fotografie z darmowych i płatnych portali internetowych oraz własne zdjęcia, także osobiste i rodzinne. O ostatecznym kształcie grafiki okładkowej decydują szefowie wydawnictwa, którzy preferują okładki krwawe, okrutne i przerażające. Czasem przeprowadzane są konsultacje z autorami, jednak tylko najpoczytniejsi mogą sugerować wygląd okładki.

<sup>3</sup> Księgarnia internetowa „Fabryki Słów” dostępna na stronie <http://www.fabryka.pl/>; blog wydawnictwa dostępny na stronie <http://fabryka.blip.pl/>.

<sup>4</sup> Zakładka „Graficy”; <http://fabrykaslow.com.pl/graficy.php?reset=1>.

<sup>5</sup> <http://fabrykaslow.com.pl/graficy.php?id=3&fr=14#searchkk> [dostęp: 31 stycznia 2012]. Rozmowę z Piotrem Cieślińskim przeprowadziła Agnieszka Kawula; w całości wywiad został opublikowany w serwisie Poltergeist: <http://ksiazki.polter.pl/Wywiad-z-Piotrem-Cieslinskim-c7264> [dostęp: 31 stycznia 2012].

## 2.2. Warsztat projektanta

Warsztat projektanta to nie tylko miejsce pracy i zestaw narzędzi, to także umiejętności oraz szeroka wiedza fachowa, dzięki którym grafik może poruszać się w obszarze projektowania graficznego. O profesjonalizmie grafika świadczy między innymi umiejętność kreatywnego myślenia i prowadzenia negocjacji z klientem. Istotny jest także nowoczesny sprzęt komputerowy, tablet i pióro elektroniczne, oraz wybrane programy komputerowe do tworzenia i obróbki plików graficznych<sup>6</sup>. Najczęściej używanym programem do projektowania okładek i ilustracji przez grafików jest Adobe Photoshop, do projektu lakieru stosowanego miejscowo (UV) i projektu matrycy pod folię – Adobe Illustrator, do składu książek i przygotowania do druku – Adobe InDesign, natomiast do ogólnego wyglądu rezultatów pracy twórczej grafika – Adobe Bridge<sup>7</sup>. Ponadto na ostateczny efekt twórczej pracy grafika wpływają: talent plastyczny, wyobraźnia, wyczucie kompozycji, wrażliwość na kolor, wiedza z zakresu typografii i teorii projektowania, psychologii, socjologii, semiotyki i historii sztuki oraz orientacja w aktualnych trendach i wydarzeniach z zakresu kultury i sztuki.

Literatura fantastyczna przekazuje myśli, idee i nastroje nie tylko za pomocą tekstu. Zarówno jej forma literacka i słowna, jak i wizualna są częścią poznania fabuły. Gdy tekstowi towarzyszy zdobnictwo dekoracyjne czy typograficzne w ilustracji i na okładce, oddziaływanie jest inne niż druku pozbawionego tych elementów – bardziej pełne, a niekiedy tak sugestywne, że prowadzi do wytworzenia pewnych typów wyobraźniowych. Według Janusza Dunina ilustracje z góry wyznaczają pewne ramy wyobraźni, a zarazem częściowo ograniczają wolność czytelnika<sup>8</sup>. Literatura fantastyczna kreuje pewne motywy i stereotypy, a ilustratorzy utrwala ją i przesyłają dalej<sup>9</sup>.

W literaturze fantastycznej nieodłącznym elementem tekstu jest obraz pojawiający się w znaczeniu ilustrowanego przedmiotu, o którym informuje. Jednocześnie jest narzędziem pojmowania, manipulowania i przedstawiania umownych znaczeń<sup>10</sup>. Przekazywanie informacji jest nieodłączną cechą komunikowania<sup>11</sup>. Istotna w tym względzie jest komunikacja niewerbalna, utożsamiana z przekazem obrazowym zamieszczanym na okładkach oraz ilustracjach wewnątrz książki. To właśnie komunikat obrazowy (ikoniczny, wizualny) za pomocą różnorodnych

<sup>6</sup> Różnice między tradycyjnym studium graficznym a współczesnym warszatem grafika opisuje K. Tyczkowski, zob. *idem, Lettera Magica*, Łódź 2005, s. 72–77.

<sup>7</sup> Z dokładnym omówieniem programów wykorzystywanych do tworzenia ilustracji zapoznaję literatura przedmiotu, zob. J. Simmons, *Komputerowy warsztat projektanta*, Warszawa 2008, s. 16–27; K. Tyczkowski, *op. cit.*, s. 79.

<sup>8</sup> J. Dunin, *Pismo zmienia świat. Czytanie, lektura, czytelnictwo*, Warszawa–Łódź 1998, s. 94.

<sup>9</sup> J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 10.

<sup>10</sup> Pojęcie obrazu omówił szczegółowo Janusz Krupiński, zob. *idem, Dwa pojęcia obrazu. Szkic rozróżnienia*, [w:] *Estetyka i sztuka*, red. M. Gołaszewska, Kraków 1983, s. 90–93.

<sup>11</sup> Zob. W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu*, Warszawa 2008, s. 13–15.

form przekazuje różne informacje czy idee<sup>12</sup>. Już Stefan Żółkiewski zwrócił uwagę, że obraz obok słowa to „teksty” wprawdzie odmiennie działające i odbierane, ale percypowane razem jako zwarte całości. Tekst ikoniczny (ilustracje i ozdobniki) jest w równym stopniu wytworem kultury, co jej współtwórcą<sup>13</sup>. Komunikacja obrazowa w literaturze fantastycznej opiera się na takich elementach wyrazu, jak: znaki graficzne, pismo, kolory, rysunki, ilustracje. Niezaprzeczalnie poparcie tekstu obrazem silniej i skuteczniej oddziałuje na odbiorcę komunikatu<sup>14</sup>. Obrazy potrafią powiedzieć więcej niż słowa, zawierają ukryte informacje, które w sposób nie zawsze oczywisty oddziałują na podświadomość odbiorcy. Podstawę komunikatu obrazowego tworzą pismo i obraz (ilustracja)<sup>15</sup>. Pismo za pomocą liter i wyrazów pełni główną funkcję komunikowania (krój, kolor, struktura). Natomiast obraz w formie pisma wykorzystywany jest jako narzędzie graficzne do wyrażania bardziej treści przez swoją wizualną reprezentację niż znaczenia składających się na nie liter. Kluczowe w komunikowaniu jest też ujęcie typografii, czyli kompozycji tekstu i obrazu na okładce.

### 2.3. Okładka

Ilustracje książkowe w każdym gatunku literackim stanowią plastyczną wizję treści dzieła. Również w literaturze fantastycznej odzwierciedlają charakter i przeznaczenie książki, pozwalają na grę wyobraźni i sterują nastrojem odbiorcy. Charakterystyczne motywy współgrają z fabułą; stymulują do odkrycia jej głębszego sensu. Ilustracja – zarówno okładkowa, jak i wewnętrzna – wnosi „życie” do tekstu pisanego. Odgrywa kluczową rolę w przekazywaniu informacji i tym samym decyduje o wizualnej tożsamości dzieła<sup>16</sup>. Na okładkach lubelskiego wydawnictwa rzadziej mamy do czynienia z ilustracją *sensu stricto*, a częściej z graficzną jednością informacji słownej i symboliki plastycznej.

Wygląd książki, który może zachęcić lub zniechęcić do jej zakupu, w dużej mierze zależy od sposobu oprawy. Wydawnictwo wybiera najlepsze spośród cenowo dostępnych rodzajów okładek. Stosuje oprawy klejone i szyte. Często ten sam tytuł wydaje zarówno w oprawie miękkiej, jak i twardej – przykładem mogą być równoległe wydania książki *Aparatus* Andrzeja Pilipiuka (2011). Spotyka się

<sup>12</sup> Komunikat wizualny dostarcza informacji poprzez kod chromatyczny, sposób ujęcia przedmiotów, kompozycję oraz ekspresywność. Zob. K. Krasoń, *Ruch i obraz jako elementy komunikacji literackiej (projekcja, identyfikacja, empatia)*, [w:] *Homo communicus: szkice pedagogiczne*, red. W. Kojs, Katowice 2000, s. 141.

<sup>13</sup> S. Żółkiewski, *Uwagi o semiotycznych aspektach socjologii odbioru tekstów literackich*, „Roczniki Biblioteki Narodowej” 12/13, 1976/1977 (1979), s. 7–25.

<sup>14</sup> Por. G. Ambrose, P. Harris, *Twórcze projektowanie*, Warszawa 2007, s. 126–130.

<sup>15</sup> G. Ambrose, P. Harris, *Typografia*, Warszawa 2006, s. 154, por.: K. Tyczkowski, *op. cit.*, s. 97–98.

<sup>16</sup> Por. M. Grochowalska, *Komunikatywność grafiki ilustracyjnej w książkach do nauki czytania dla dzieci sześcioletnich*, [w:] *Homo communicus...*, s. 109–115.

też oprawę płócienną, na przykład w publikacji *Kroniki Jakuba Wędrowycza* Andrzeja Pilipiuka (2011).

Okładka jako pierwsza sygnalizuje tematykę dzieła, będąc narzędziem komunikacji obrazowej<sup>17</sup>. W literaturze fantastycznej pełni ona podobne funkcje jak w innych typach piśmiennictwa. Przewodząca funkcja informacyjna, której zadaniami są: przybliżenie tematyki książki, wizualizacja fabuły oraz wprowadzenie w jej nastrój. Ponadto kluczową rolę odgrywa funkcja reklamowa (marketingowa) – okładka stanowi rodzaj miniplakatu przyciągającego wzrok potencjalnego odbiorcy. Ważna jest też funkcja dekoracyjna, która wskazuje na estetyczne walory literatury fantastycznej.

W celu podwyższenia jakości swojej oferty wydawnictwo preferuje dwie metody uszlachetniania opraw. Jedną z nich jest stosowanie lakierów UV, które tworzą powłoki charakteryzujące się bardzo wysoką odpornością na różne wpływy chemiczne, temperaturę i działanie sił mechanicznych. Wydawnictwo wybiera najczęściej lakierowanie punktowe (wybiórcze). Lakierowane są wybrane elementy okładki, które wydawca chce w ten sposób wyeksponować, na przykład tytuł i nazwisko autora, elementy grafiki. Szersze zastosowanie znajduje druga metoda uszlachetniania opraw – tłoczenie. Ze względu na końcowy efekt kolorystyczny rozróżnia się tłoczenie bezbarwne i barwne, także za pomocą folii do tłoczenia: na całej powierzchni okładki (folia metaliczna, zwykle złocista lub srebrzysta, jak w przypadku wydań *Zakonu krańca świata* Mai Lidii Kossakowskiej z 2011 roku) lub miejscowo (metaliczny nadruk w tytule *Aparatus* Andrzeja Pilipiuka, tom 1 i 2, wyd. drugie, 2011). Spotyka się także nadruk w odcieniu niemetalicznym i w formie holograficznej. Dla podkreślenia subtelności szaty graficznej, a zarazem podwyższenia jakości oprawy wydawnictwo stosuje na całej powierzchni również karton metaliczny (Henry Lion Oldi, *Heros powinien być jeden*, księga 1 i 2, 2009) oraz folię aksamitną (Jacek Komuda, *Czarna Bandera*, księga II, 2011).

Okładki wydawnictwa, a przede wszystkim ich grafika, wyróżniają się bogactwem pomysłów, stylów i stosowanych technik. W większości literatury fantastycznej dominują okładki ilustracyjne, wyjątkowo można spotkać typowe dla literatury naukowej okładki typograficzne, w których głównym bohaterem staje się tekst, przedstawiony za pomocą odpowiedniego kroju pisma i charakterystycznej kompozycji tytułu (F.W. Kres, *Galeria dla dorosłych*, 2010).

Ważne w przekazie komunikatu obrazowego jest wyodrębnienie kompozycji, czyli układu ilustracji i tekstu na okładce, zestawionych z sobą w taki sposób, aby tworzyły harmonijną całość. Efekt ten uzyskuje się poprzez umiejętne dobranie kolorów, kształtów, proporcji i położenia przedstawianych elementów na drodze porządkowania podobnych do siebie składników lub przez zestawianie ich na zasadzie kontrastu. Odpowiednie operowanie tymi narzędziami skutkuje wywoła-

<sup>17</sup> J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki. Historia – Teoria – Praktyka*, red. M. Komza, Wrocław 2003, s. 81–90.



Il. 1. Kompozycja asymetryczna – Jakub Ćwiek, *Gotuj z papieżem*, Lublin 2009 (grafika: Piotr Cieśliński)

niem u odbiorcy różnych nastrojów, uczuć i przeżyć. W kompozycji można uzyskać zarówno odczucie statyki, porządku, równowagi i harmonii, jak i dynamiki, chaosu czy nierównowagi<sup>18</sup>.

Kompozycja okładek ilustracyjnych przybiera postać otwartą lub zamkniętą. W kompozycji otwartej, czyli na spód, ilustracja wypełnia całą powierzchnię strony wraz z marginesami (np. *Bez litości* Mirosława Żambocha, 2006); w kompozycji zamkniętej całość grafiki ograniczona jest marginesem (np. *Kłamca* Jakuba Ćwieka, wyd. drugie, 2010). Z kolei kompozycja ilustracji i typografii na okładce może przybrać formę statyczną lub dynamiczną. Z takim podziałem typografii wiążą się określenia symetrii i asymetrii<sup>19</sup>. W typografii symetrycznej wszystkie

<sup>18</sup> Por. J. Biel, A.T. Biel, *Typografia współczesna w kontekście historii i tradycji*, [w:] *Sztuka książki...*, s. 305–310

<sup>19</sup> A. Kapr, W. Schiller, *Symetria i asymetria w typografii*, „Poligrafika” 1987, nr 11, s. 248.

elementy graficzne strony znajdują się w układzie wyśrodkowanym (np. *Łowcy* Mirosława Żambocha, 2010 oraz *Martwe Jezioro* Marcina Mortki, 2011). Natomiast kompozycja asymetryczna wprowadza więcej swobody. Uwidacznia się to w rozmieszczeniu nazwy tytułu i autora w różnych miejscach okładki, najczęściej prostopadle do ilustracji (np. *Smocze Gniazdo* Romana Pawlaka, 2008). Przykładem kompozycji asymetrycznej, w której nazwisko autora względem ilustracji okładkowej występuje na osi, jest *Ragnarok 1940* Marcina Mortki, tom 2, 2008, natomiast w okręgu – na okładce *Gotuj z papieżem* Jakuba Ćwieka, 2009.

### 2.3.1. Układ typograficzny

Cechy kompozycyjne okładki wyznacza również krój pisma użyty w nazwisku autora i tytule. Istotne jest zastosowanie odpowiedniego stopnia pisma i barwy. Są to środki wyrazu, służące podkreśleniu treści literatury fantastycznej. Tytuł jest wkomponowany w umieszczoną na okładce ilustrację (antologia *Mroczny Bies*, 2006; Ilona Andrews, *Magia uderza*, 2010) lub występuje samodzielnie (Andrzej Pilipiuk, *Czarownik Iwanow*, wyd. piąte, 2009; Romuald Pawlak, *Czarem i Smokiem*, 2005). Krój pisma użyty w tytule i nazwisku autora najczęściej jest taki sam, dostosowany do gatunku fantastyki. Różnorodność stosowanych fontów jest duża – od naśladowujących pisma gotyckie po literactwo współczesne. Wydawnictwo chętnie stosuje również pisanki (np. w tytule *Przekraczając granice* Oksany Pankiejewej, 2010) czy nazwisku autora (np. *Banita* Jacka Komudy, 2010).

Wybór odpowiedniego kroju i koloru pisma jest ważny ze względu na uczucia, nastroje i skojarzenia wizualne, jakie wzbudza u odbiorcy. W literaturze fantastycznej tworzenie nastroju grozy często polega na wywołaniu skojarzeń z horrorem, czarną magią, tajemnicą lub przemocą, czerpaniu inspiracji z mrocznych epizodów w historii świata. Złowieszcze przekazy zawarte w rodzaju pisma i barwach budzą niepokój i przerażenie – potęgują lęki, kojarzą się z upiorami, straszidłami i groźnymi duchami<sup>20</sup>. Często stosuje się fonty nawiązujące stylizacją graficzną do czasów wojen, podbojów, wypraw krzyżowych, rewolucji. Z horrorem i fantasy zazwyczaj kojarzą się pisma gotyckie: fraktura i tekstura. Gotyckie stylizacje cieszą się więc w wydawnictwie popularnością, czego przykładem są wydania: *Czarna Bandera* Jacka Komudy, 2011; *Krzyżacka zawierucha* Jacka Komudy, 2010, *Żarna niebios* Mai Lidii Kosakowskiej, 2008; *Gniewny pomruk burzy* Dariusza Domagalskiego, 2010. Najczęstsze zastosowanie ma tekstura, którą złożono między innymi w tytuły *Czarnej Ikony* Mieszka Zagańczyka, tom II, 2007; *Tae ekkej!* Eleonory Ratkiewicz, 2011. W tytule okładki *Bestii* Kamili Turskiej (2011) zastosowano stylizowane pismo greckie, a w książce Simmona R. Greena *Istoty światła i ciemności* (2011) użyto antykwy linearnej. Częste za-

<sup>20</sup> T. Samara, *Kroje i kolory pisma. Przewodnik dla grafików*, Warszawa 2010, s. 56.

stosowanie mają zdeformowane współczesne kroje, których detale wydają się szczególnie nieregularne, brudne, oślizłe lub spękane; pisma te niosą z sobą złowieszcze wyobrażenie krainy cieni. W tytule *Wampir z przypadku* Ksenii Basztowej (2009) użyto pisanki (krwią na lustrze), a w *Bez litości* Mirosława Żambocha (2006) uwspółcześnionego nawiązania do pisma gotyckiego w odmianie linearnej. Skojarzenia z działalnością przestępczą – notkami od porwaczy złożonymi z wyciętych liter lub kształtem obsesyjnych okaleczeń dokonywanych przez seryjnego zabójcę – budzą zmiany tekstualne pisma, powstałe jakby w wyniku wielokrotnego kopiowania lub rozcinania. Doskonale obrazuje to okładka książki *Krawędź żelaza*, tom I, Mirosława Żambocha, wyd. drugie, 2011. W tytułach dzieł literatury fantastycznej chętnie wykorzystuje się grube pisma bezszeryfowe, postrzegane jako mocne, obiektywne i neutralne. Nabierają brutalności i złowrogięgo wydźwięku, gdy światła wewnętrzne znaków mają głębokie wcięcia lub plamki, co ilustrują antologie: *Demony* (2004) i *Małodobry* (2004) oraz książka *Zapach szkła* Andrzeja Ziemiańskiego (2004). Projektanci i graficy do stworzenia nastroju grozy wykorzystują też współczesne fonty komputerowe, z których najpopularniejszymi są: Grittin Black, Mystique Blackque, Murkshine, La Danse, Moonshine, Caslon Antique, Persona, Spooky<sup>21</sup>.

Oprócz przedstawionych środków komunikacji obrazowej graficy korzystają też ze stylizacji na dawne sposoby zdobnictwa książkowego. W celu nadania walorów estetycznych oraz podkreślenia wagi tytułu stosuje się ozdobne inicjały, stylizowane na inicjały drzeworytowe występujące w książkach staropolskich<sup>22</sup>, w ramce z elementami roślinnymi, jak w dziele *Kiedy Bóg zasypia* Rafała Dębskiego (2007). Częściej jednak w literze inicjałowej korzysta się z kolorów kontrastujących z czarną barwą tytułu, jak pomarańczowy, na przykład *Młot na czarownicę* Jacka Piekary, wyd. piąte (2011), czy *Pieśń Ognia* Williama Nicholsona (2011). Efektownym uzupełnieniem tego typu zabiegów dekoracyjnych w piśmie tytułowym jest stosowanie motywów nawiązujących do śmierci i rozkładu. Obrazuje to krój z elementem graficznym w postaci czarnej trupiej czaszki stanowiącej całość z wyeksponowanym słowem „trup” w tytule antologii *Zachowuj się jak porządny trup* (2008) oraz mózgu wkomponowanego w tekst tytułu książki *Głowa w mur* Rafała Orkana (2009).

Ogromne znaczenie w typografii literatury fantastycznej mają wyznaczniki kompozycyjne nazwiska autora. Zazwyczaj stopień pisma tytułu jest większy niż nazwisko autora, jak w przypadku dzieł: *Czarny pergamin* Rafała Dębskiego (2006); *I niechaj cisza wznieci wojnę* Dariusza Domagalskiego (2011). Jeśli jednak autor książki jest szczególnie popularny, to jego nazwisko dominuje na okładce, co jest widoczne w książkach: Andrzej Piliipiuka *Wampir z M-3* (2011);

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 57–60.

<sup>22</sup> Por. Z. Staniszewski, *Estetyka polskiego druku książkowego XVIII wieku. Zarys problematyki*, „Ze skarbcza kultury” 1960, z. 12, s. 120–165.



Jacka Piekary *Płomień i krzyż Tom I* (2008); Jacka Komudy *Galeony wojny, Tom I* (2007).

### 2.3.2. Kolorystyka

Projekty okładek literatury fantastycznej doskonale współtworzą nastrój grozy dzięki odpowiednio dobranym barwom liter i tła ilustracji. W przeważającej liczbie okładek ilustracyjnych dominuje czerwień i czern w różnych odcieniach, z przewagą jaskrawych, nasyconych barw<sup>23</sup>, na przykład *Białe noce* Adama Przechrztzy (2010); *Popiół i kurz. Opowieść ze świata pomiędzy* Jarosława Grzędowicza (2010); *Sztejer II* Roberta Forysia (2011). Czerwień symbolizuje złość, krew, agresję, walkę, przemoc, śmierć, bestialskie morderstwa i okaleczanie ciała. W grafice ilustracyjnej odwołuje się do skrajnych, zwłaszcza negatywnych emocji: nienawiści i okrucieństwa. Przekaz taki doskonale komunikują okładki ilustracyjne książek *Zbieracz burz*, tom I, Mai Lidii Kossakowskiej (2010) i *Białe noce* Adama Przechrztzy (2010). Na okładkach tych dla podkreślenia przemocy i okrucieństwa nazwisko autora i tytuł złożono w kontrze, kolorem białym, kontrastującym z ilustracją w różnych odcieniach czerwieni (oraz czerni). Najczęściej jednak tytuły wyróżnia się barwą czerwoną, jak w przypadku wydań: *Zbrodnia prawie doskonała* Arkadiusza Niemirskiego (2003), *Imię bestii* Jacka Komudy (2005), *Herezjarcha* Jacka Komudy (2008), *Na tropie wampira* Mike’a Resnicka (2009). Dodatkowym elementem potęgującym grozę komunikatu jest krew wkomponowana w tytuł książki: w dziele Roberta Forysia *Z zimną krwią* (2011) nazwisko autora i tytuł ociekają krwią, w *Soplu*, cz. 2 Pawła Kornewa (2008) biały kolor tytułu kontrastuje z plamami krwi, podobnie w *4 porach mroku* Pawła Palińskiego (2009) biała cyfra „4” umieszczona została w intensywnie czerwonej plamie krwi, natomiast pozostałej części tytułu – słowom „pory mroku” – nadano barwę czarną, co dodatkowo wzmacnia siłę przekazu.

Równie złowieszcza i przerażająca barwą jest czern: stanowi metaforę zła i nicości, głęboka czern ma przywołać na myśl bezksiężycową noc, zamkniętą krytą, ciemną niebezpieczną uliczkę. Wrażenie ograniczonego dostępu światła wywołują także zbliżone do czarnej barwy kolory ze skali szarości, które w połączeniu z czernią tworzą mglistą przestrzeń. Czarne liternictwo zastosowano w książce *Charakternik* Jacka Piekary (2009), wyróżniając w ten sposób nazwisko autora, oraz w antologiach *Epidemie i zarazy* (2008) oraz *Nekromeron* (2008), akcentując tytuły. Przewaga czerni i jej odcieni w tle ilustracji pojawia się w książkach Jacka Piekary: *Necrosis. Przebudzenie* (wyd. trzecie, 2011), *Śługa boży* (wyd. piąte, 2011), *Łowcy dusz* (wyd. czwarte, 2011).

<sup>23</sup> T. Samara, *op. cit.*, s. 61.



Il. 2. Nasycona czerwień w tle ilustracji – Robert Forjś, *Szejer II*, Lublin 2011 (grafika: Dominik Broniek)

Grozę symbolizują też zimne barwy: ciemna zieleń, granat, fiolet i kolor niebieskofioletowy, które kojarzą się z magią, rozkładem i upiornymi istotami. Taki komunikat przekazuje na przykład okładka ilustracyjna antologii *Wielka księga horroru* – w kolorystyce tomu pierwszego (2010) dominuje granat, tomu drugiego (2010) – zieleń. Doskonale skojarzenie z magią wywołuje przewaga niebieskofioletowej barwy na okładce dzieła *Odnaleźć swą drogę* (Aleksandra Ruda, 2010).

Nastrój niepokoju i „grobowej ciszy” wywołują barwy ziemiste. W wielu projektach okładek paletę tła ilustracji uzupełniają nieokreślone barwy neutralne, nawiązujące do barwy ziemi i kamieni nagrobnych. Wśród ziemistych kolorów przeważa odcień brunatny, jak w przypadku *Rzeźnika drzew* Andrzeja Pilipiuka (2009), oraz szary, którego symbolikę nawiązującą do śmierci i nicości reprezentują okładki dzieł: *Wypychacz zwierząt* Jarosława Grzędowicza (2008) i *Śliski Cz. 2* Pawła Kornewa (2009).



Il. 3. Krew wkomponowana w tytuł – Paweł Paliński, *4 pory mroku*, Lublin 2009 (grafika: Paweł Zaręba)

### 2.3.3. Ilustracja na okładce

Projekty okładek literatury fantastycznej przybierają różne stylizacje, w których graficy celowo naśladują i odwołują się do popularnych wzorców czy gatunków literackich w postaci komiksu, gazety, plakatu oraz starych fotografii. Graficy przerysowują, eliminują detale na rzecz klarowności przekazu. Zauważalna jest deformacja i stylizacja przedstawianego świata<sup>24</sup>. Stylizacja komiksowa zgodna jest z konwencją fantastyki oraz jej tematyką, przykładowo, w książce Tomasa Bochińskiego *Bogowie przekłęci* (2009) okładkowy kadr z rysunkiem zaopatrzonej jest w charakterystyczne dla komiksu dymki, w któ-

<sup>24</sup> Wielość odmian stylistyki komiksu od czasów jego powstania pod koniec XIX wieku do chwili obecnej prezentuje J. Szyłak, *Komiks: świat przerysowany*, Gdańsk 2010.



Il. 4. Stylizacja komiksowa grafiki ilustracyjnej – Tomasz Bochiński, *Bogowie przekłęci*, Lublin 2009 (grafika: Dominik Broniek)

re wpisano nazwę autora i tytuł. Ciekawie prezentują się stylizacje okładek na popularne gazety – w projektach Łukasza Orbitowskiego i Jarosława Urbaniuka *Pies i klecha. Przeciwno wszystkim* (2007) oraz *Pies i Klecha. Tancerz* (2008) nawiązano do układu typograficznego pierwszych stron „Trybuny Ludu” oraz „Kuriera Lubelskiego”. Innym rodzajem stylizacji gazetowej jest ilustracja okładkowa przedstawiająca wnętrze gazety w postaci strony z felietonem (Rafał A. Ziemkiewicz, *W skrócie*, 2009). Graficy sięgają również po stylizację na plakat propagandowy<sup>25</sup>, naśladując plakaty socjalistyczne – książka *Demony*

<sup>25</sup> A. Banach, *O polskiej sztuce fantastycznej*, Kraków 1968, s. 283–184.

*Leningradu* Adama Przechrztzy (2011). Widoczne są charakterystyczne dla socjalizmu i zarazem tematyki książki motywy i symbole – postać robotnika, sierp i młot (symbole państwa socjalistycznego), czerwona pięcioramienna gwiazda (symbol Armii Czerwonej)<sup>26</sup>. Graficy stylizują także ilustracje na stare fotografie. Seria *Rzecz o zbląkanej duszy* Sergieja Sadowa (2008) prezentuje ilustracje wykonane w sepii, przedstawiające dzieci w strojach z okresu powojennego. Starych ilustracji z okresu wojennego użyto też do projektu okładki książki *Wilczy legion* Adama Przechrztzy (2009).

Ilustracje w fantastyce, zarówno okładkowe, jak i wewnętrzne, nawiązują do tematyki publikacji. Potwierdza to wcześniejsze ustalenia teoretyka i historyka ilustracji Przeclawa Smolika, który uważał, że ilustracja istnieje „w ścisłym związku z pewnym określonym tekstem, w zależności od jego treści myślowej, jako jej zmysłowa, czyli obrazowa interpretacja, nie służy przy tym żadnemu celowi utylitarnemu”<sup>27</sup>. Okładki często przedstawiają głównego bohatera lub scenę z książki (Maja Lidia Kossakowska, *Siewca wiatru*, wyd. trzecie, 2010; Rafał W. Orkan, *Dziki Mesjasz*, 2009). Wykorzystują też atrybuty służące do zabijania: broń palną (Andrzej Ziemiański, *Achaja*, tom 3, 2004; Mirosław Żamboch, *Wylegarnia 2. Królowa śmierci*, 2009), noże (Jacek Piekara, *Ja Inkwizytor. Bicz Boży*, 2011), miecze i włócznie (Jim C. Hines, *Droga Goblina*, 2008).

Okładki literatury fantastycznej, poza odwołaniami do świata baśni i zamierzchłych czasów historycznych, często nawiązują do współczesności, a także przyszłości<sup>28</sup>, ukazując współczesnego żołnierza (np. *Renegat* Magdaleny Kozak, 2007; *Toy Wars* Andrzeja Ziemiańskiego, 2008) czy żołnierza przyszłości (np. *Kolory sztandarów* Tomasza Kołodziejczaka, 2010). Ilustracje okładkowe obrazują też motywy wszechobecne w literaturze fantastycznej, na przykład motyw maga (Aleksander Budazov, *Arcymag*, cz. 1 i cz. 2, 2008), motyw wampira, śmierci, czaszki (Maja Lidia Kossakowska, *Upiór południa. Czerń*, 2009), motyw istot mitycznych lub baśniowych: elfy, trolle, krasnoludy, gobliny (Jim C. Hines, *Zadanie Goblina*, 2008), motyw smoka (Dariusz Domagalski, *Cherem*, 2011), motyw wiedźmina (Simon E. Green, *Błękitny księżyc*, część 2, 2009)<sup>29</sup>.

<sup>26</sup> Jest to nawiązanie do grafika działającego w tym okresie, Tadeusza Trepkowskiego. Zob. J. Lenica, *Plakat Tadeusza Trepkowskiego*, Warszawa 1958.

<sup>27</sup> P. Smolik, *Historia ilustracji w Polsce*, „Studia o Książce” 12, 1982, s. 178.

<sup>28</sup> Zob. A. Gemra, *Igraszki z czasem i przestrzenią: światy możliwe w literaturze fantastycznej*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Filozofia” 2002, nr 40, s. 127–142.

<sup>29</sup> L. Pułka, *Literatura fantastycznonaukowa*, [w:] *Słownik literatury popularnej...*, s. 210–211; por. M. Oramus, *Menażeria potworów koniecznych. Bestiariusz Tolkienowski*, „Nowa Fantastyka” 1997, nr 10, s. 17–21.



Il. 5. Motyw wiedźmina – Simon R. Green, *Błękitny księżyc*, cz. 2, Lublin 2009 (grafika: Daniel Grzeszkiewicz)

#### 2.4. Ilustracja w książce

Ilustracje zamieszczane wewnątrz książki przybierają charakterystyczne dla treści fantastyki formy graficzne. Graficy w swych projektach inspirują się portretem trumiennym<sup>30</sup>, kartami tarota, mangą, a także, podobnie jak w przypadku ilustracji okładowej, nawiązują do układu typograficznego gazety. Natomiast w odniesieniu do techniki wykonania ilustracji wykorzystywane są stylizacje od-

<sup>30</sup> Por. A. Osęka, *Dawne portrety sarmackie*, „Polska” luty 1963.

wołujące się do dawnej grafiki warsztatowej i jej odmian: piórkowej, kredkowej i malarskiej<sup>31</sup>.

Motywy przewodnie ilustracji książkowych obrazują treść i gatunek fantastyki literackiej i współgrają z projektem okładki. Najczęstsze motywy to: wizerunek maga (*Portret Wiedźmaga*<sup>32</sup>), zarówno czarownika uosabiającego siłę dobra, jak i czarnoksiężnika uosabiającego siłę zła. Z jego symboliką związany jest motyw odprawiania czarów i rzucania uroków (antologia *Wielka księga opowieści o czarodziejach*, tom 1, 2010). Charakterystyczny jest również motyw wampira, zmarłego powstającego z grobu, by pić krew żyjących, często ich przy tym uśmiercając lub przemieniając w podobne sobie istoty<sup>33</sup>. Na „stereotyp wampira” składają się zarówno „typowy” wygląd, właściwości i zachowania postaci, jak i schemat fabuły. Sztandarowy wampir jest aktywny nocą, żywi się ludzką krwią, jest blady, ma ostre zęby, często nosi czarny strój<sup>34</sup>, na przykład ilustracje w: *Na tropie wampira* Mike’a Resnicka (2009), antologii *Wielka księga horroru*, tom 1 (2010). Innym przykładem jest pojawiający się motyw wilkołaka (Tomáš Němec, *Lodowa gra*, 2011; antologia *Wielka księga horroru*, tom 2, 2010)<sup>35</sup> oraz kruka (Jacek Piekara, *Alicja*, 2010). Motywem przewodnim w fantastyce jest także motyw śmierci<sup>36</sup> pojawiającej się pod postacią kościotrupa (Jacek Komuda, *Czarna bandera*, wyd. drugie, 2010), pięknej kobiety w czarnej sukni z kosą (*Życie to śmierć*) czy czaszki (*Królowa*). Większość opowieści wydawnictwa bazuje na grafice przedstawiającej postacie mityczne, między innymi elfy, krasnoludy<sup>37</sup>, smoki, gobliny i trole (*Poświat*, antologia *Wielka księga potworów*, tom 2, 2010; Romuald Pawlak, *Smocze gniazdo*, 2008; Jacek Piekara, *Mój przyjaciel Kaligula*, 2011; Mike Resnick, *Na tropie jednorożca*, 2009). Często też nie ma ścisłego rozróżnienia między smokiem i wężem symbolizującym szatana<sup>38</sup>. Sporadycznie pojawia się motyw książki<sup>39</sup> i biblioteki symbolizującej zdobywanie wiedzy tajemnej (*Królowa*, antologia *Demony*, wyd. drugie, 2009).

<sup>31</sup> Por. A. Krejča, *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*, Warszawa 1984.

<sup>32</sup> Niektóre tytuły nie zostały opatrzone nazwiskiem autora, gdyż na stronie www wydawnictwa brak jest informacji o twórcach poszczególnych opowiadań.

<sup>33</sup> K. Walc, *Postać wampira we współczesnym horrorze*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 1996, nr 5, s. 133–149.

<sup>34</sup> Por. M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 35–36.

<sup>35</sup> Por. I. Czamańska, *Drakula: wampir, tyran czy bohater?*, Poznań 2003; L.P. Słupecki, *Wojownicy i wilkołaki*, Warszawa 1994.

<sup>36</sup> C. Ripa ukazuje śmierć w postaci kobiety bladej, ubranej na czarno, z mieczem w rękę czyniącym groźny gest oraz śmierć z kosą w lewej ręce. Zob. C. Ripa, *Ikologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2004, s. 384–385.

<sup>37</sup> Zob. M. Nowak-Kreyer, *Elfy, krasnoludy i inne demony*, „Fenix” 2001, nr 6, s. 108–110.

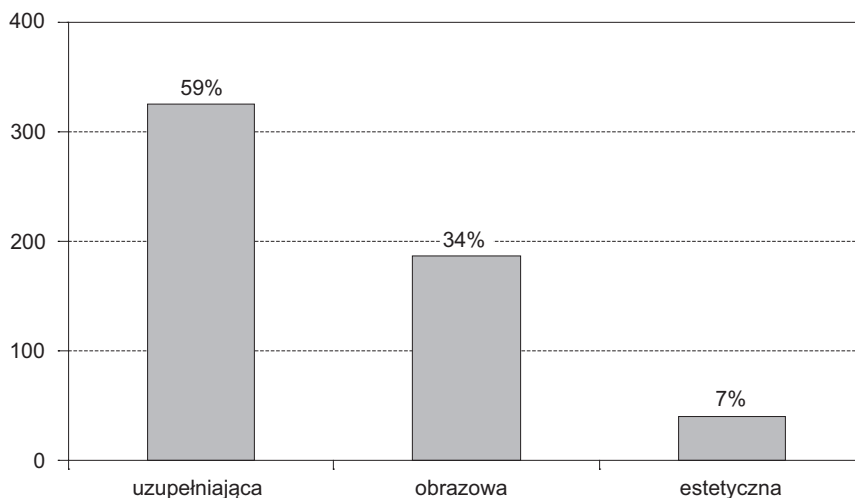
<sup>38</sup> R. Wawrzynów, *Co krok - smok*, „Nowa Fantastyka” 1996, nr 12, s. 66–68.

<sup>39</sup> Por. A. Mazurkiewicz, *Księga jako element mitologii świata przedstawionego w polskiej powieści fantastycznej*, „Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica” 2001, z. 4, s. 285–294.

### 3. „Grafika w fantastyce” – wyniki badań ankietowych

Odbiór komunikatu obrazowego ukazała opracowana przez autorki ankieta „Grafika w fantastyce”, przeprowadzona w internecie w dniach 12 sierpnia–30 września 2011 r. Ankieta dostępna była w „Aktualnościach” na stronie wydawnictwa „Fabryka Słów”, w profilu wydawnictwa na Facebooku, na stronie portalu „Science Fiction. Najlepsza Polska Fantastyka”, a także w „Aktualnościach” na stronie Instytutu Bibliotekoznawstwa i Informacji Naukowej UMCS w Lublinie. Ankieta była otwarta, każdy mógł wziąć w niej udział. Analizy odbioru dokonano na podstawie 550 odpowiedzi nadesłanych przez miłośników literatury fantastycznej za pośrednictwem poczty elektronicznej.

Pytanie pierwsze dotyczyło funkcji ilustracji w literaturze fantastycznej. Dla 325 respondentów (59%) ilustracja stanowi ciekawe uzupełnienie tekstu (funkcja uzupełniająca). 186 ankietowanych (34%) uznało, że ilustracje są wizualizacją fabuły książki, postaci i przestrzeni (funkcja obrazowa, ikoniczna). Tylko 41 badanych (7%) uznało ilustracje za zbędny element narzucający odbiór książki.

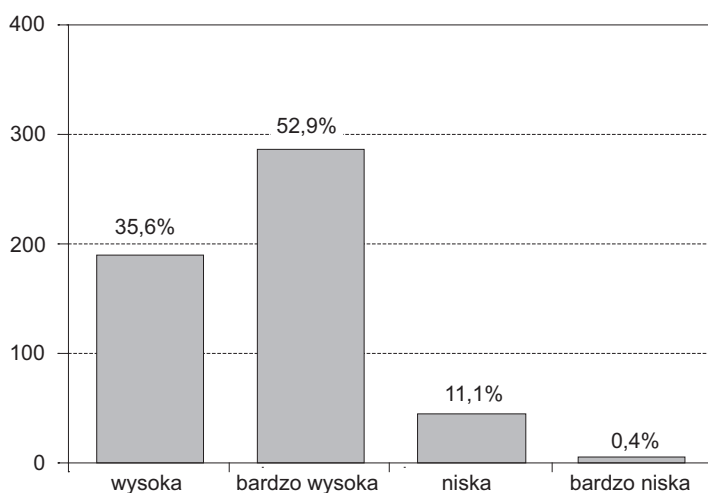


Wykres 1. Funkcje ilustracji w książkach fantastycznych

Źródło: opracowanie własne.

Drugie pytanie odnosiło się do oglądania ilustracji zamieszczonych w książkach fantastycznych. Najwięcej, 291 respondentów (52,9%) zwraca uwagę na kunszt artystyczny ilustracji oraz technikę wykonania grafiki. Drugie miejsce zajęło oglądanie ilustracji z zainteresowaniem – tak odpowiedziało 196 ankietowanych (35,6%). Natomiast 61 badanych (11,1%) tylko rejestrowało je wzrokiem, nie poświęcając im większej uwagi. Jedynie 2 osoby (0,4%) zupełnie nie interesowały się grafiką w literaturze fantastycznej.

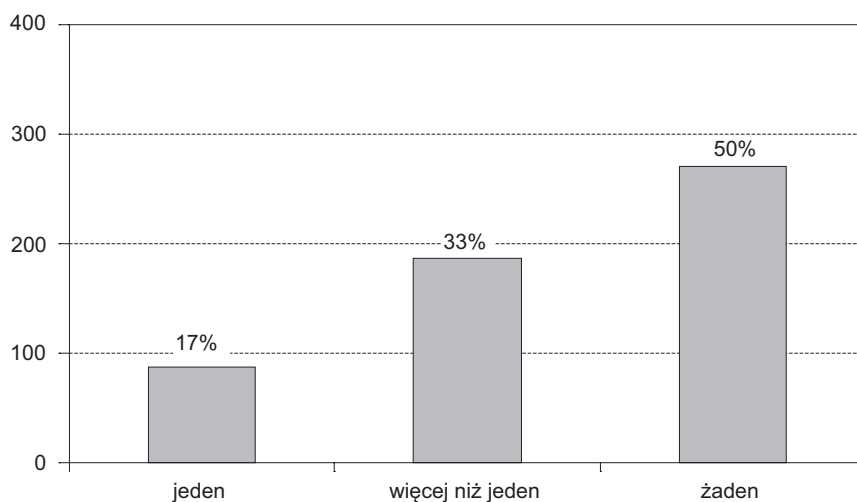




Wykres. 2. Percepcja ilustracji wewnętrznej

Źródło: opracowanie własne.

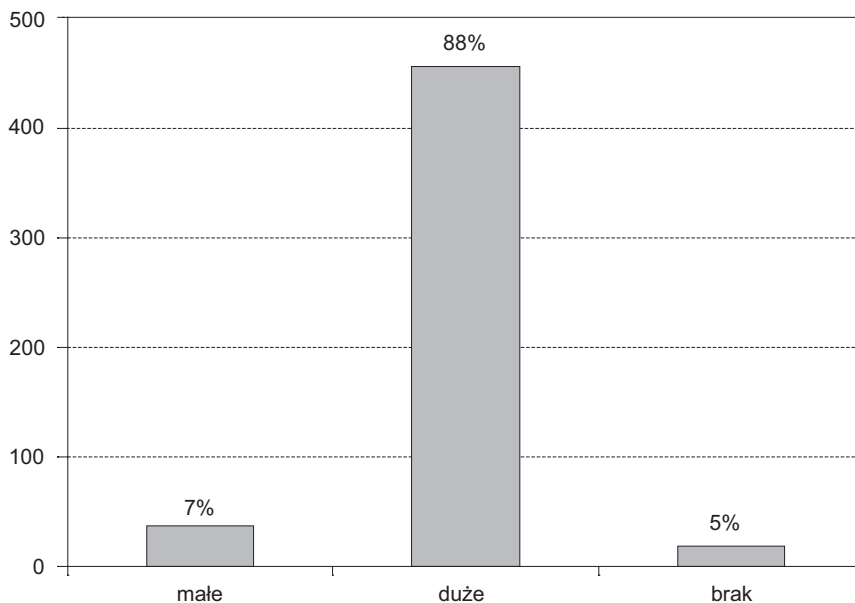
Z analizy odpowiedzi na pytanie trzecie, dotyczące ulubionego grafika, wynika, że większość respondentów nie ma ulubionego ilustratora książek fantastycznych – 275 ankietowanych (50%). Więcej niż jednego ulubionego ilustratora ma 182 badanych czytelników (33%), tylko jednego – 93 ankietowanych (17%).



Wykres. 3. Liczba ulubionych grafików jednego odbiorcy literatury fantastycznej

Źródło: opracowanie własne.

Kolejne pytania dotyczyły oddziaływania okładki na odbiorców. W czwartym autorki pytały, czy grafika okładki skłania czytelników do sięgnięcia po nią w księgarni lub bibliotece. Wielokrotnie sytuacja taka miała miejsce w przypadku 482 ankietowanych (88%), co znakomicie potwierdza funkcję marketingową (reklamową) i komunikacyjną okładki. Tylko raz zdarzyło się to 40 ankietowanym (7%), natomiast 28 ankietowanych (5%) zadeklarowało, że nigdy nie wybrało książki ze względu na okładkę.

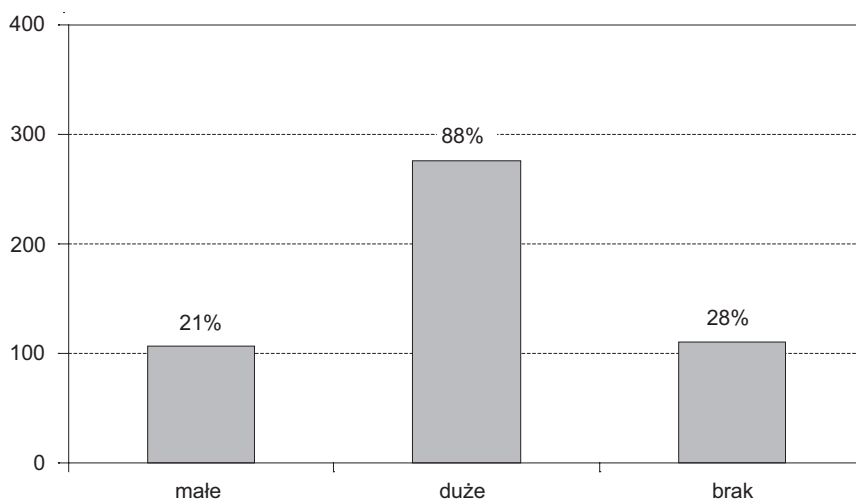


Wykres 4. Oddziaływanie funkcji estetycznej okładki

Źródło: opracowanie własne.

Ostatnie pytanie dotyczyło roli okładki w podjęciu decyzji o zakupie książki. Najwięcej, aż 278 ankietowanych (51%) wielokrotnie zwracało na to uwagę – co po raz kolejny potwierdza znaczącą rolę marketingowej funkcji okładki. 155 ankietowanych (28%) nigdy nie sugerowało się wyglądem okładki. Natomiast 117 respondentów (21%) uznało, że tylko raz grafika wpłynęła na dokonany przez nich zakup literatury fantastycznej.

Wyniki ankiety wyraźnie wskazują, że grafika zdecydowanie wpływa na odbiór książek przez czytelników. Najważniejszą rolę odgrywają funkcje reklamowa i estetyczna okładek oraz ilustracji wewnątrzksiążkowych literatury fantastycznej. Konwencja ta wpisuje się w całość funkcji komunikacyjnej różnych typów książek. Przedstawione kompozycje grafiki ilustracyjnej doskonale nawiązują do treści fantastyki, a współczesne rozwiązania typograficzne stanowią istotny element komunikatu obrazowego w literaturze fantastycznej. Główne wyznaczniki kompozycyjne



Wykres 5. Oddziaływanie funkcji marketingowej okładki

Źródło: opracowanie własne.

w postaci ilustracji i liternictwa odpowiadają konwencji tego gatunku. Ilustracje poprzez charakterystyczne motywy przenoszą w przeszłość i przyszłość, a przede wszystkim w świat fantazji, magii i strachu. Ważne są też środki typograficzne w postaci dopasowanego kroju pisma, koloru i wielkości. Wszystkie komponenty składające się na komunikat obrazowy pomagają wprowadzić czytelnika w nastrój grozy i niepewności, jednoznacznie kojarzony z fantastyką literacką. Nie ulega wątpliwości, że ogromną rolę odgrywają twórcy projektów graficznych, ich pomysłowość, wykształcenie, zmysł artystyczny oraz znajomość zasad typograficznych stosowanych w edycjach literatury fantastycznej.

## Characteristics of pictorial messages in fantastical literature as seen in the illustrations by „Fabryka Słów” [“Word Factory”] publishing house from Lublin.

### Summary

Graphic design of fiction books performs a variety of functions, ranging from a graphic supplement to the text to a significant visual message. In fantastical literature, it is marked by a multitude of ideas, styles and techniques. Ever since the emergence of the genre, image has been its distinguishing trait. The article attempts to identify features of old graphic design and typography which have been transferred to the modern fantastical fiction, functions performed by the cover of a fantastical novel, and modern graphic designers' sources of inspiration and tools used.

The authors examine the pictorial message in fantastical fiction on the basis of graphics in books published by the Lublin-based „Fabryka Słów” – one of Poland’s leading publishers of fantastical literature. The article also presents findings concerning the impact of graphic design on readers’ reception of fantastical literature.

AGNIESZKA KIDA  
BOŻENA REJAKOWA

Instytut Bibliotekoznawstwa i Informatyki Naukowej  
Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

## Wiedza językowa i pozajęzykowa w odbiorze katalogów wystaw plakatów

Tematem niniejszego artykułu jest omówienie sposobów łączenia słowa i obrazu na przykładach współczesnych okładek i plakatów, pochodzących z wybranych katalogów wystaw plakatów, komunikatów specyficznych, bo podejmujących pewnego rodzaju grę z odbiorcą, której rozszyfrowanie powinno dostarczyć mu satysfakcji. Rozwiązanie „rebusa z okładki, z plakatu” wymaga od odbiorcy pewnej wiedzy o świecie i plakacie, jego twórcach, szkołach, technikach, ale również umiejętności odczytania symboliki, aluzji itp.

Według słowników językowych katalog to „uporządkowany wykaz, spis przedmiotów określonego zbioru, najczęściej książek”<sup>1</sup>. W podręcznikach z zakresu marketingu i reklamy *katalog* jest narzędziem promocji. Na przykład Jan W. Wiktor wskazuje na rolę, jaką katalog odgrywa w komunikacji z rynkiem. Zalicza go do zespołu środków i działań, za pomocą których przedsiębiorstwo, firma czy organizacja przekazuje na rynek produkt i kształtuje potrzeby nabywców. Powinien ukierunkować popyt, dostarczyć ważnych informacji o produkcie, kształtować pozytywne opinie nabywców, zainteresować potencjalnego konsumenta nowościami wprowadzanymi na rynek, nakłaniać do kupna<sup>2</sup>. Nie ulega wątpliwości, że mowa jest o katalogu handlowym.

Katalogi wystaw posiadają ugruntowaną pozycję w piśmiennictwie wystawienniczym. Materiał badawczy przedstawiony w tym artykule dotyczy wąskiej dziedziny sztuki, której początek odnaleźć można w handlu i reklamie, a którą jest sztuka plakatu. Plakat traktowany jest jako dzieło sztuki od XIX wieku. Według Anny A. Szablowskiej takie ujęcie plakatu pojawiło się we Francji w 1887 roku w odniesieniu do pierwszych prac Jules’a Chéreta, sama nazwa zaczęła funkcjonować pod koniec XIX wieku jako niemieckie *das Plakat*, które stopniowo rozprzestrzeniło się po całej Europie<sup>3</sup>.

W Polsce pierwsze wystawy plakatu pojawiły się pod koniec XIX wieku. Najprawdopodobniej najstarszy polski katalog pochodzi z roku 1898 i jest zaty-

<sup>1</sup> S. Dubisz, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, t. 2, Warszawa 2003, s. 71.

<sup>2</sup> J.W. Wiktor, *Promocja: system komunikacji przedsiębiorstwa z rynkiem*, Warszawa 2001, s. 40; zob. bliżej: M. Szuman-Dobska, P. Dobski, *Marketing bezpośredni*, Warszawa 1999, s. 85–86.

<sup>3</sup> A.A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005, s. 3.

tułowany *Wystawa Plakatów. Przewodnik dla zwiedzających, poparty uwagami o rozwoju sztuki plakatu w poszczególnych krajach i charakterystyką wybitniejszych artystów plakatowych*.

Katalogi wystaw pochodzące z początku XX wieku nawiązują do struktury, jaką przyjął katalog/przewodnik z 1898 roku. Rynek wystawienniczy powiększył się o nowe placówki organizujące wystawy, w ten sposób pojawiły się nowe formy, utrzymujące strukturę gatunku. Katalogi wydawano w formie kilkustronicowej książki, jak również w formie ulotek jako kartki lub rozkładanej broszurki nieprzekraczającej czterech stron.

We współczesnych katalogach można odnaleźć na przykład reprodukcje prac nadesłanych na wystawę z okazji Salonu Plakatu Polskiego, organizowanego co dwa lata, na przemian z Międzynarodowym Biennale Plakatu. Na wystawę trafiają eksponaty już wcześniej wydrukowane i dystrybuowane. Prace są opatrzone nazwiskami twórców zaliczanych do kanonu polskiego plakatu, uznanych mistrzów, a także autorów mniej znanych, walczących o miejsce na rynku plakatowym.

W artykule Piotra Sarzyńskiego zamieszczonym w tygodniku „Polityka”<sup>4</sup> można przeczytać, że „wędrując po wilanowskim Salonie odnosi się wrażenie, że świat zatrzymał się gdzieś w okolicach lat 70.”, co zdaniem autora nie jest wadą, gdyż prezentowane na wystawie prace świadczą o podtrzymywaniu najważniejszej wartości „klasycznej polskiej szkoły plakatu” — tradycji stosowania literatury przez utalentowanych grafików, posługujących się typografią jako podstawowym środkiem wyrazu (na przykład twórczość Władysława Pluty, Sławomira Iwańskiego, Jakuba Balickiego, Artura Frankowskiego). Według P. Sarzyńskiego „bawiący się” literami twórcy osiągają ciekawe efekty, godna uwagi jest również symbolika, wpisująca się już tradycyjnie w polski plakat. Wytrawny odbiorca, wędrując po wilanowskim Salonie Plakatu Polskiego, zapewne dopatrzy się w prezentowanych dziełach alegorii, skrótów myślowych, zaskakujących skojarzeń, do których może powrócić, dysponując katalogiem.

Zazwyczaj do mającej się odbyć wystawy organizator przygotowuje się starannie z wyprzedzeniem około trzech miesięcy, informuje o miejscu i czasie trwania wystawy oraz o jej uczestnikach – artystach.

W wydawanych z tej okazji katalogach zawarta jest wiedza o twórcach, szkołach plakatu, technikach, modnych kierunkach, pokoleniach twórców rodzimych i zagranicznych, podaje wymiary wystawianych dzieł itd.

Wydawca dba o to, aby przekazywane przez niego informacje wzbogacały wiedzę, a edycja w całości dostarczyła pozytywnych doznań estetycznych. Często istotnym elementem okładki katalogu wystawy jest obraz, który dominuje nad towarzyszącym mu słowem i w pierwszej kolejności przyciąga wzrok odbiorcy.

Przjrzyjmy się bliżej, w jaki sposób treści (werbalne i pozawerbalne), zawarte na okładkach losowo wybranych katalogów wystawy plakatów „współistnieją”, „dopełniają się” z informacjami znajdującymi się we wstępie do katalogu

<sup>4</sup> P. Sarzyński, *Na salonach i płotach*, „Polityka” 2009, nr 26, s. 51.

i w kolejnych częściach druku. Interesować nas będą sposoby, którymi redakcja wiąże określone części składowe (werbalne i niewerbalne) okładki z treściami zamieszczonymi wewnątrz katalogu. Zwróćmy uwagę na to, że w podobny sposób jak w komunikatach reklamowych o charakterze perswazyjnym, na okładkach katalogów wystaw plakatów, również na samych plakatach, występuje przekaz mieszany, tj. taki, w którym obraz wkomponowano w tekst lub użyty został jako część składowa obrazu, stając się jego istotnym elementem<sup>5</sup>.

W badaniach z zakresu wiedzy o książce występują dwa rodzaje okładek: ilustracyjna i typograficzna. Pierwszą Krzysztof Tyczkowski porównuje do mini-plakatu reklamowego, w którym typograficznym elementem okładki (takim jak: tytuł, autor, nazwa wydawnictwa) towarzyszy ilustracja. Ta zaś, zamieszczana na tego rodzaju okładkach, bywa malarska, ale zawierać się w niej może również zdjęcie wykonane specjalnie dla potrzeb publikacji. W drugim rodzaju okładek ważnymi elementami stają się: krój pisma i kompozycja tytułu, które zdaniem autora doskonale ilustrują książki o tematyce trudnej do graficznego zinterpretowania (są charakterystyczne dla publikacji naukowych, słowników)<sup>6</sup>. W katalogach wystaw plakatów występują zarówno okładki ilustracyjne, jak i typograficzne.

W zróżnicowanych pod względem graficznym projektach okładek katalogów wystawy plakatów, podobnie jak na samych plakatach, można zauważyć użycie barw mających symboliczne znaczenie. Ważną rolę w plakacie, zaliczanym do artystycznego gatunku grafiki użytkowej, odgrywa liternictwo.

Okładka katalogu *Bezpieczeństwo przede wszystkim / Safety first*, Muzeum Plakatu w Wilanowie 23.03–30.04.2000<sup>7</sup> przyciąga uwagę wyraźnym tytułem: *Bezpieczeństwo przede wszystkim / Safety First, Muzeum Plakatu w Wilanowie 23.03–30.04.2000*, którego znaczenia nie odczytujemy zgodnie z definicją słownikową jako stan zagrożenia spokoju. W omawianym tu przekazie werbalnym posłużono się identycznym krojem pisma, ale zróżnicowanym pod względem intensywności koloru (jego natężenia). Wypowiedź złożona odmienną pogrubioną czcionką: *Bezpieczeństwo przede wszystkim / Safety First*, wprowadza w tematykę wystawy. Informacja: Muzeum Plakatu w Wilanowie 23.03–30.04.2000, za sprawą czcionki nieco „wyblakłej”, złożonej zwykłym krojem, staje się niejako automatycznie informacją mniej ważną, schodzi na plan dalszy w porównaniu z wypowiedzią, z którą przecina się, nadając przekazowi formę przypominającą kształtem literę „X”. Zatem celowo naruszono zwyczaj liniowego układu przestrzennego ciągu liter, oddzielonych spacjami. Antoni Furdal pisał, że: „pismo pozwala na zmianę ciągu myślowego linio-

<sup>5</sup> O takich technikach, stosowanych w reklamie pisze na przykład: J. Świątek, *Obraz jako element struktury argumentacji – kilka uwag na temat funkcji wizualnej przekazów reklamowych*, [w:] *Język polski XXI wieku; analizy, oceny perspektywy*, t. 17. *Język a komunikacja*, red. G. Szpila, Kraków 2007, s. 293.

<sup>6</sup> K. Tyczkowski, *Lettera Magica*, Łódź 2005, s. 51–51.

<sup>7</sup> M. Drelicka, *Bezpieczeństwo przede wszystkim / Safety first, Muzeum Plakatu w Wilanowie 23.03–30.04.2000*, przeł. M. Zalewska, Warszawa 2000.



Il. 1. Okładka katalogu *Bezpieczeństwo przede wszystkim / Safety first*, Muzeum Plakatu w Wilanowie 23.03–30.04.2000, red. katalogu Marta Drelicka, tłum. tekstów Magdalena Zalewska, Centralny Instytut Ochrony Pracy, Warszawa 2000

wego na układy przestrzenne (płaszczyznowe) umożliwiające segregowanie i hierarchizację myśli”<sup>8</sup>. Tak jest w przykładzie tu omawianym, ale również na wielu innych, do których zdążyła nas już przyzwyczaić reklama. Warto zwrócić uwagę na leksem *bezpieczeństwo*, który staje się słowem kluczowym przywołującym określone konotacje za sprawą wprowadzonego koloru czerwonego, wpisującego się w symbole konwencjonalne, jakimi są drogowe znaki zakazu, jak również inne, ostrzegające przed niebezpieczeństwem. Rozmieszczenie elementów graficznych na okładce może skłaniać do dalszych skojarzeń, poszukiwania odpowiedzi na pytanie, co wyrażać mogą czerwone prostokąty.

<sup>8</sup> A. Furdal, *Językoznawstwo otwarte*, Wrocław 2000, s. 98.



Projekt okładki *16. Międzynarodowego Biennale Plakatu w Warszawie = 16th International Poster Biennale in Warsaw* jest typową okładką typograficzną. Rolę pierwszoplanową odgrywa tu liternictwo, napis, który odczytujemy jako tytuł katalogu, składający się z ciągu liter i cyfr. Doświadczony odbiorca zapewne dopatry się w tytule polskim i jego ekwiwalentnym pod względem znaczeniowym oraz identycznym pod względem doboru czcionki odpowiedniku angielskim, zwyczajnie polegającego na użyciu napisów (tytułów) w układzie przypominającym odbicie lustrzane.

W wyjątkowych przypadkach katalogi wystaw plakatów wydawane są w jednej wersji językowej, powodem takiej sytuacji jest najczęściej stan ekonomiczny placówki prezentującej wystawę posterów. Wówczas również tytuł jest drukowany w jednym języku – polskim. Należy nadmienić, że Muzeum Plakatu w Wilanowie dba o to, aby (od około 1966 roku) umieszczać teksty (również tytuły katalogów) w układzie dwujęzycznym, zapewne z myślą o dotarciu do możliwie jak najszerszego grona osób odwiedzających wystawę.

Na okładce często umieszcza się dzieło wyróżnione spośród innych, zamieszczonych w katalogu, a jego reprodukcja bywa powtórzona i opisana w publikacji. Z takim wykorzystaniem obrazu mamy do czynienia na przykład w katalogu: *Seymour Chwast*<sup>9</sup>, w którym na okładce przedstawiono rysunek mężczyzny o niebieskiej twarzy w kapeluszu, ubraniu i z fajką w kolorze czerwonym. Podpis: *Seymour Chwast* będzie dla odbiorcy wtajemniczonego, obeznanego ze sztuką plakatu, sygnałem, że zdjęcie jest autoportretem ekscentrycznego twórcy amerykańskiego plakatu, słynącego z poczucia humoru. Mniejszymi literami, w prawym górnym rogu okładki, podano: *Muzeum Plakatu w Wilanowie*. Odpowiedź na pytanie, w czym tkwi specyfika techniki rysowania mężczyzny z okładki, odnajdziemy w tekście zamieszczonym w katalogu, gdzie obraz ten powtórzono i uzupełniono wypowiedzią: „Dawno temu Chwast przyswoił sobie najpotężniejsze konceptualne narzędzie grafika, czyli żart wizualny, co pozwala mu nieomal bez wysiłku manipulować konceptami obrazowymi na podobieństwo rzeźbiarza wyrabiającego formę w miękkiej glinie”<sup>10</sup>.

Cechy identyfikacyjne portretu Seymoura Chwasta są znakami przywołującymi na myśl postać „rzeczywistą”, obrazem, składającym się z emblematów wyróżniających przekaz. Seweryna Wysłouch w książce *Literatura i semiotyka* pisze: „Nadawca wyodrębnia, selekcjonuje i dokonuje wyboru cech istotnych przedmiotu. Wybiera także odpowiednie konwencje graficzne. Może zatem pozbyć przedmiot cech jednostkowych, konkretnych, pozostawiając jedynie cechy »modelowe«. Skutkiem takich zabiegów znak ikoniczny będzie kierować uwagę nie na ten oto przedmiot, ale na cechy abstrakcyjne i zjawiska poza jednostkowe, zyska więc rangę symbolu”<sup>11</sup>. Zauważyć można, że w autoportrecie zawierają się cechy odwołujące się do rzeczywistości (zarys twarzy ludzkiej,

<sup>9</sup> M. Ciesielska, *Seymour Chwast*, przeł. M. Zych, Warszawa 2000.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> S. Wysłouch, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001, s. 41.



Il. 2. Okładka katalogu *Waldemar Świerzy: plakaty: katalog wystawy*, oprac. Zdzisław Schubert, red. katalogu Henryk Kądziela, tłum. tekstów Ewa Krygier, Muzeum Narodowe w Poznaniu, BWA w Łodzi, BWA w Szczecinie, Poznań 1986

określony rodzaj stroju), ale również takie, które są bliskie niektórym przekazom reklamowym, w których określone cechy przekazu niewerbalnego są celowo przerysowane. Umberto Eco w *Pejzażu semiotycznym* trafnie zauważył, że znaki ikoniczne „odtworzą wprawdzie pewne składniki postrzeżenia przedmiotu, ale dopiero po wyselekcjonowaniu na podstawie kodów rozpoznawczych oraz po ich zaobserwowaniu na podstawie konwencji graficznych”<sup>12</sup>. Podobne myśli wyraził Mieczysław Wallis, zwracając uwagę na symboliczny charakter ikony: „Reprezentant znaku ikonicznego jest przeważnie przedmiotem jednostkowym, lecz traktujemy go często jako dowolnego przedstawiciela pewnej klasy przedmiotów”<sup>13</sup>. Oznacza to, że znak ikoniczny może reprezentować szerszą całość, wskazywać na głębsze, wieloznaczne i niejednokrotnie abstrakcyjne treści, w rezultacie może stać się symbolem. W naszym przypadku w przywołanej na okładce

<sup>12</sup> U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, przeł. A. Weinsberg, Warszawa 1972, s. 163.

<sup>13</sup> Cyt. za: S. Wysłouch, *Znak ikoniczny jako symbol*, [w:] *Posługiwanie się znakami*, red. S. Żółkiewski, M. Hopfinger, Wrocław 1991, s. 135.

postaci można się dopatrzeć charakterystycznej dla twórcy plakatu techniki, która uczyniła go rozpoznawalnym spośród innych twórców plakatu.

Twórcy okładek katalogu, zamieszczający na nim portret, niejako automatycznie podpowiadają odbiorcy, że chodzi o autoportret. Z takim sposobem komunikowania się z odbiorcą mamy do czynienia w przypadku katalogu zatytułowanego *Waldemar Świerzy: plakaty*, katalog wystawy, opracowanego przez Zbigniewa Schuberta. Okładka publikacji to twarz mężczyzny w okularach. Pod zdjęciem zamieszczono nazwisko: **waldemar świerzy**, celowo zapisane niezgodnie z zasadami pisowni, ale w tej samej linii umieszczono napis **PLAKATY**, zbudowany wersalikami. Odbiorca laik dopatrzy się w takim przekazie podpowiedzi, że ma do czynienia z portretem, a odbiorca wtajemniczony, że z autoportretem, ponieważ rozszyfrował technikę rysowania, charakterystyczną dla tego artysty. Z kolei inny odbiorca, zainteresowany technikami graficznymi, będzie się próbował dopatrzeć określonych treści zawartych w typografii. Okładkę prawdopodobnie uzna za zamkniętą, pozbawioną spadów, sporządzoną przy użyciu formy kadrowania obrazu sposobem wypełniającym cały format strony bez marginesów<sup>14</sup>.

Z przeglądu katalogów wystaw plakatów, wydawanych w latach 1968–2010 wynika, że zdjęcia zajmują w nich około 60 procent miejsca w porównaniu ze słabiej zastąpionym słowem (komunikatem werbalnym).

Ze swej natury plakaty artystyczne niosą treści niejednoznaczne, metaforyczne, tajemnicze, skłaniające uważnego odbiorcę do interpretacji. Przykładu dostarcza katalog zatytułowany *Maciej Urbaniec (1925–2004)... Gioconda to ja*, w którym zamieszczono plakat zatytułowany *Auschwitz 1945*. Widać na nim ciemną, tajemniczą postać człowieka wyłaniającego się z szaro-niebieskiego pasiaka więziennego. Takie obrazowanie powinno skłaniać osobę oglądającą wystawę do szukania wyjaśnień, kim jest ów człowiek. Z kolei redakcja katalogu zapewne osiągnie swój cel, jeżeli odbiorca zainteresuje się komunikatem dostarczającym mu odpowiedzi na powyższe pytanie. Problem w tym, że zamiast objaśnienia natotyka kolejną metaforę, tym razem werbalną, odnoszącą się do danego dzieła:

„Auschwitz 1945/1965”, 1965 – dwie trzecie powierzchni plakatu od góry to biała pusta przestrzeń. W tę resztę u dołu „wlewa” się plama, kreska, kształt, przez które czyta się tę biel. Z niebytu wyłania się szaro-błękitny pasiek więzienny, oznakowany czerwonym trójkątem, zakończony grubą listwą – jak węglem obozowej bramy. Za nim jest niewyraźna, ciemna twarz o połyskujących oczach. Pozorna pustka staje się bytem, otwiera naszą wyobraźnię. Ożywa w kontekście oddziaływania na nią znaków. Metafora, podtekst zawierają się w kształtach, wielkościach i barwach wchodzących we wzajemne relacje<sup>15</sup>.

Autor kolejnego plakatu, zatytułowanego: *Ryszard III, William Shakespeare*, Piotr Grabowski podejmuje z odbiorcą grę, skłania go do szukania odpowiedzi na pytanie, co oznaczać ma opuszczone krzesło z oparciem przypomi-

<sup>14</sup> K. Tyczkowski, *op. cit.*, s. 52.

<sup>15</sup> A. Zabrzaska-Pilipajć, *Maciej Urbaniec(1925–2004) Gioconda to ja...*, przeł. I.L. Zych, Warszawa 2005, s. 7.



Il. 3. Plakat Piotra Grabowskiego do sztuki *Ryszard III* Williama Shakespeare'a, Teatr Dramatyczny, Warszawa 2003, z: 19. *Międzynarodowe Biennale Plakatu, Warszawa 2004 = 19th International Poster Biennale*, red. katalogu Magdalena Ciesielska, tłum. tekstów Magdalena Zalewska, Muzeum Plakatu w Wilanowie, Warszawa 2004

nającym koronę królewską, tron, na którym nie zasiada król? Odpowiedź, która może zadowolić zaciekawionego odbiorcę, nie pojawia się w katalogu. Katalog *19 Międzynarodowe Biennale Plakatu*<sup>16</sup>, z którego pochodzi omawiany plakat, nie przynosi oczekiwanego objaśnienia, sprowadza się tylko do komunikatu: *Piotr Grabowski* i uszczegółowień technicznych, por.: *silkscreen, 96 x 98*.

Na zakończenie warto jeszcze zwrócić uwagę na symbolikę, którą wprowadzono za pomocą obrazu krzesła przewróconego, usytuowanego w nienaturalnym

<sup>16</sup> M. Ciesielska, *19 Międzynarodowe Biennale Plakatu, Warszawa 2004 = 19th International Poster Biennale*, Warszawa 2004.

położeniu. W katalogu *Waldemar Świerzy: plakaty: katalog wystawy*)<sup>17</sup> dzieło pod tytułem *Garbus*, na którym widać przewrócone krzesło, opatrzone jest podpisem 112/118, informacją dla tych, którzy potrafią ją odczytać. Liczby te odsyłają do indeksu katalogu, w którym wymienione zostały wszystkie plakaty, wystawione w ramach ekspozycji Waldemara Świerzego. W komunikacie dołączonym do zdjęcia znajduje się numer porządkowy plakatu, nazwisko autora dzieła teatralnego i rok powstania grafiki, czyli informacje o tym, kiedy został opublikowany plakat, z podaniem nazwy miejsca, w którym dany spektakl się odbył. W tak rozbudowanym komunikacie znalazło się jeszcze miejsce na informacje o liczbie zarówno wydrukowanych egzemplarzy, jak i wystaw, na których plakat był prezentowany.

W omawianym tu katalogu na próżno szukalibyśmy odpowiedzi na pytanie, co symbolizuje owo przewrócone krzesło. Objasnienia dostarcza w swoim artykule Seweryna Wysłouch, która pisze:

Na plakacie teatralnym W. Świerzego do *Garbusa* Mrożka (1975) narysowane zostało drewniane krzesło. Przedmiot codziennego użytku, który jest banalnym rekwizytem teatralnym, przez swe wyizolowanie nabiera wagi symbolu: to już nie jest zwykle przewrócone krzesło, ale sygnał zaburzenia naturalnego porządku (rodzinnego, politycznego, społecznego), dlatego wprowadza niepokój, intryguje widza<sup>18</sup>.

Nasze rozważania były próbą przybliżenia sposobów komunikowania się nadawcy z odbiorcą, który – jako odbiorca zainteresowany sztuką plakatu, dostrzegający zawartą w przekazie metaforę, symbolikę, aluzję – nie zawsze jest w stanie dotrzeć do informacji dostarczających odpowiedzi na nurtujące go pytania w samym katalogu. Jego oczekiwania mogą zaspokoić inne źródła, na przykład recenzje, teksty dostarczane przez internet, prace naukowe.

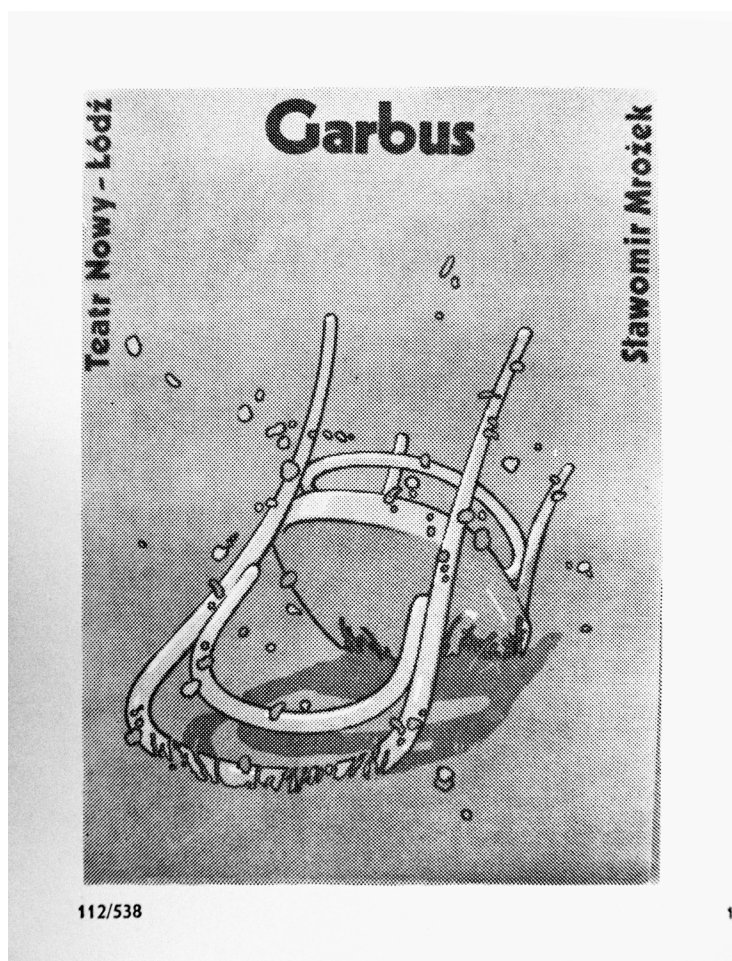
Przedstawione tu przykłady są próbą pokazania, niektórych sposobów komunikowania się twórców katalogów z odbiorcą za pomocą słowa i obrazu. Naszym celem było udowodnić, że informacje są zwykle bardzo skrótowe, przedstawiane w sposób schematyczny, a dopiero odbiorca mający wiedzę o sztuce plakatu, przekraczającą wiedzę dostarczaną przez katalogi wystaw dostrzega pewną grę słowa i obrazu. Twórca katalogu nie ujawnia swej obecności w tekście, ma bowiem pewność, że odbiorca nie tylko go rozumie, ale też utożsamia się z nim. Tym samym nadawca uwzględnia zdolność odbiorcy do odczytania kodu językowego, jakim jest napisany tekst oraz rozumienia leksyki charakterystycznej dla sztuki, co wydaje się najważniejsze<sup>19</sup>. Nadawca akceptuje również obecność odbiorcy, odwołując się do jego wiedzy, doświadczeń i pozostawiając mu możliwość wysnuwania wniosków.

Katalogi wystaw plakatu są ważnym źródłem wiedzy o współczesnej sztuce oraz o ludziach nią się zajmujących. Mogą trafić do rąk nie tylko przypadkowych odbiorców, którzy postanowili wystawę zwiedzić, ale też do osób, które publika-

<sup>17</sup> Z. Schubert, *Waldemar Świerzy: plakaty: katalog wystawy*, Poznań 1986.

<sup>18</sup> S. Wysłouch, *Znak ikoniczny jako symbol...*

<sup>19</sup> Por. D. Ostaszewska, *Relacje nadawczo-odbiorcze w tekście naukowym (perspektywa historyczna)*, [w:] *Stylistyka a pragmatyka*, red. B. Witosz, Katowice 2001, s. 194.



Il. 4. Plakat Waldemara Świerzego do sztuki *Garbus* Sławomira Mrożka, Teatr Nowy, Łódź 1975, z: *Waldemar Świerzy: plakaty: katalog wystawy*, oprac. Zdzisław Schubert, red. katalogu Henryk Kądziela, tłum. tekstów Ewa Krygier, Muzeum Narodowe w Poznaniu, BWA w Łodzi, BWA w Szczecinie, Poznań 1986

cję tę potraktują jako rzetelne źródło wiedzy o plakacie jako autonomicznej gałęzi sztuki, głównie współczesnej. Jednakże ci drudzy napotkają niewielkie trudności, które nie zawsze zostaną rozwiązane przez tekst zawarty w katalogu.

## Linguistic and non-linguistic knowledge in the reception of poster exhibition catalogues.

### Summary

The article discusses the ways of combining words and images as exemplified by modern book covers and posters from 1887-2010, taken from selected poster exhibition catalogues. Since the late 19th century, posters have been regarded in Poland as works of art. Exhibitions are accompanied by catalogues containing details about authors and their works where properly selected illustrations, especially those on the covers, play a vital role. The text and the image complement each other. Words refer to the image and vice versa. Authors of catalogues assume that their readers not only understand the language (words) used but are also perfectly familiar with the iconic sign in the form of a poster. The sender of the message appeals to the recipients' knowledge and experience related to contact with art, while leaving them the freedom to draw their own conclusions.





# Współpraca ludzi książki



## Metodyka projektowania książki. Czas na zmiany

Od kilku lat w Polsce można odnotować wzrost zainteresowania typografią w postaci zwiększającej się na rynku wydawniczym liczby fachowych publikacji<sup>1</sup>, artykułów, blogów, stron WWW, wystaw, konferencji i warsztatów<sup>2</sup>. Wbrew pozorom fenomen ten nie przekłada się wprost na znaczącą poprawę jakości typograficznej projektowanych w Polsce książek. Należy oczywiście być świadomym tego, że polska typografia nie ma tak bogatej tradycji jak chociażby czeska, niemiecka, szwajcarska, holenderska czy brytyjska i minie jeszcze jakiś czas, zanim nadrobimy zaległości i osiągniemy właściwe standardy w tej dziedzinie. Natomiast kwestią, którą należałoby zająć się natychmiast, a mającą bezpośredni wpływ na obecny stan rzeczy, jest modyfikacja programów nauczania projektowania publikacji. Jednym z efektów ich nieprzystawalności do faktycznej roli projektanta w procesie projektowym jest nieumiejętność tworzenia – przez nawet najbardziej uzdolnionych absolwentów kierunku projektowanie graficzne, specjalizujących się w projektowaniu publikacji – właściwych relacji: klient–projektant czy współpracownik–projektant w swoich pierwszych doświadczeniach zawodowych. Drugim, równie istotnym problemem jest fałszywe przekonanie, że wiedza z zakresu reguł typograficznych oraz technologii jest wystarczająca do wykształcenia profesjonalistów. Myli się tym samym narzędzie z celem, zapominając, że typografia jest środkiem prowadzącym do właściwego odebrania i zrozumienia komunikatu, a nie celem samym w sobie: „ostatecznym celem projektowania jest poprawa rzeczywistości, która dotyka ludzi. Jeśli cel projektowania odnosi się do człowieka, to on jest najistotniejszy, a nie narzędzia komunikacji [...], działamy

---

<sup>1</sup> Między innymi: H.P. Willberg, F. Frossman, *Pierwsza pomoc w typografii. Poradnik użytkownika*, Gdańsk 2004; J. Felici, *Kompletny przewodnik po typografii: zasady doskonałego składania tekstu*, Gdańsk 2006; J. Mrowczyk, *Mały słownik terminów typograficznych*, Gdańsk 2006; T. Bierkowski, *O typografii*, Gdańsk 2008; J. Hochuli, *Detal w typografii*, Kraków 2009; R. Bringhurst, *Elementarz stylów w typografii*, Kraków 2008; P. Baines, R. Haslam, *Pismo i typografia*, Warszawa 2011; *Widzieć/Wiedzieć*, red. J. Mrowczyk, P. Dębowski, Kraków 2011.

<sup>2</sup> Warto wymienić tylko część: międzynarodowe sympozjum *Typetalk* organizowane przez ASP w Poznaniu, czerwiec 2011, międzynarodowe warsztaty projektowania krojów pism: *Typodesign* i *Typotogether* organizowane przez Zamek Cieszyn, lipiec 2009 i luty 2010, międzynarodowe warsztaty projektowania krojów pism *Ala ma font(a)*, ASP w Katowicach, marzec–listopad 2011, cykl warsztatów *Letnia Szkoła Dizajnu*, organizowane przez Zamek Cieszyn, 2006–2011, sympozja *KrakTypo*, Kraków 2008–2009.

dla ludzi, nie dla (samej) grafiki”<sup>3</sup>. To ostatnie z opisanych zjawisk, dotyczące jakości edukacji, ma wiele źródeł, które warto w tym miejscu omówić.

Istnieje wiele ważnych definicji typografii oraz odnoszących się do niej stwierdzeń, jasno precyzujących podstawowe zadania tej dziedziny projektowej: „typografia to porządkowanie i zapisywanie języka”<sup>4</sup>, „rolą typografii jest artykułowanie znaczenia tekstu, uczynienie go łatwiejszym w odbiorze i zrozumieniu”, „typografia, to projektowanie, które ma ułatwić odbiór i zrozumienie informacji”<sup>5</sup>, „nie zrozumiemy typografii, dopóki nie zrozumiemy procesu czytania”<sup>6</sup>. Przeglądając się programom i efektom kształcenia, podejściu części bardzo młodych projektantów, a czasem także słysząc „specjalistów” z wieloletnim doświadczeniem, można odnieść wrażenie, że przytoczone pierwszoplanowe funkcje typografii są pomijane lub lokowane na skrajnie odległych pozycjach. Marginalizowanie odbiorcy w programach nauczania, wręcz jego nieobecność, znajduje wyraz między innymi w błędnym pojmowaniu kształtowania indywidualności przyszłego projektanta. Następuje to poprzez budowanie kapitału ludzkiego kosztem kapitału społecznego, a ubocznym tego efektem jest skrajny indywidualizm, który ma dwa negatywne oblicza:

- nieumiejętność współpracy w zespole lub z przedstawicielami profesji pokrewnych (wynikająca także z braku wiedzy o tym, czym zajmują się i jak mogą być pomocne takie dziedziny, jak: lingwistyka, socjologia, psychologia społeczna, a także zawody: redaktora, korektora, wydawcy),
- „gloryfikowanie samego aktu projektowania”<sup>7</sup>, poprzez traktowanie treści jako punktu wyjścia do autorskich interpretacji, a także pojmowanie projektowania jako metody autoekspresywnego wyrażania siebie.

Do ostatniego punktu zaliczyć należy także stawianie znaku równości między pojęciami: „kreatywność” i „oryginalność” w typografii. Według wybitnego brytyjskiego projektanta książek Davida Jury’ego „oryginalny” oznacza „niekonwencjonalny” lub „odmienny” tylko po to, aby być oryginalnym<sup>8</sup>. Z kolei „kreatywne rozwiązanie” służy zawsze określonej celowi i jest przez to użyteczne. „Kreatywność” to poszukiwanie i odnajdywanie właściwej odpowiedzi na postawiony problem projektowy, nawet jeśli jego rozwiązanie znajduje się wśród środków i metod już znanych i stosowanych. „Oryginalność” zaś wiąże się z postawą nakierowaną **nie** na rozwikłanie problemu komunikacyjnego, ale wyłącznie na wynalezienie wartości/języka wizualnego wyjątkowego, odmienne-

<sup>3</sup> Wypowiedź prof. Jorge Frascary na konferencji *Badania w projektowaniu graficznym, projektowanie graficzne w badaniach*, 12–13 stycznia 2011, ASP w Katowicach.

<sup>4</sup> P. Baines, R. Haslam, *Pismo i typografia*, Warszawa 2011, s. 7.

<sup>5</sup> P. Stiff, *Co można wymarzyć, co trzeba rozważyć*, „2+3D” 2005, nr 14, s. 69.

<sup>6</sup> P. Stiff, *Spaces and difference in typography*, „Typography Papers” 4, 2000, s. 130, cyt. za: P. Baines, R. Haslam, *op. cit.*, s. 150–151.

<sup>7</sup> P. Stiff, *Zrozumieć czytanie*, [w:] *Widzieć/Wiedzieć*, s. 207.

<sup>8</sup> Por. D. Jury, *Convention and creativity in typography*, [w:] *Education of Typographer*, red. S. Heller, New York 2004, s. 102.

go samego w sobie. Ten punkt widzenia jest dużo bliższy działalności artystycznej niż projektowej. Znamienne w tym miejscu brzmią słowa brytyjskiego typografa i wykładowcy w University of Reading Gerry'ego Leonidasa: „artysta tworzy dla siebie; projektant – zawsze dla innych”<sup>9</sup>.

Warto także nadmienić, że tematy i zadania realizowane na zajęciach z typografii często charakteryzują się brakiem treści lub kontekstu: materiał tekstowy traktowany jest przez pedagogów i studentów jako pretekst do ćwiczeń kompozycyjnych, poznania reguł typograficznych i/lub programów edytorskich bądź też wykształcenia indywidualnego stylu (cokolwiek ten termin miałby oznaczać). Następuje w tym momencie dominacja – nienadającego się do rozwiązania każdego problemu projektowego – podejścia ekspresywnego na niekorzyść analitycznego, konceptualnego czy dokumentacyjnego<sup>10</sup>. Nie uczy się w ten sposób budowania ścisłych relacji formy i treści z funkcją komunikatu w odniesieniu do specyfiki odbiorcy; kształtuje się za to rodzaj bezrefleksyjnej postawy przyszłego projektanta czy też neutralnego transmitera nakierowanego bardziej na rozwój własnego „ja” niż rozwiązania konkretnego problemu projektowego.

Zlekceważeniu odbiorcy poprzez nieudzielenie mu środkami wizualnymi pomocy w skomplikowanym procesie czytania sprzyja również automatyzacja działań projektanta książki, polegająca na nieprzemyślanym „uruchamianiu procedur” w stosowaniu reguł typograficznych. Nawet uznani autorzy zasad typograficznych nie są zgodni w swoich ocenach co do niektórych kwestii<sup>11</sup>. Zatem kurczowe trzymanie się którejś z proponowanych konwencji (na przykład dotyczącej oznaczania akapitów) bez uwzględnienia wielu czynników, takich jak: rodzaj lektury, tekstu, komplikacja języka, szerokość łamu, stopień pisma itd., jest działaniem bezcelowym. „Niewiele jest profesji równie co zawód typografa podatnych na schematyczne zasady”<sup>12</sup> (można też powtórzyć za Henrykiem Sienkiewiczem: „gdzie zaczyna się dogmat, tam kończy się myślenie”); typografia to narzędzie komunikacji, niezbędna jest więc racjonalna analiza potrzeb oraz środków, aby podjąć ostateczną decyzję. Tylko dogłębna analiza treści i funkcji może przynieść odpowiedź, jakie środki i parametry typograficzne zastosować.

Z kwestią analizy i metodyki postępowania wiąże się bezpośrednio kolejny problem. Jest nim brak kształcenia w aspekcie procesu projektowego publikacji. Niestety, proces ten – w czasie trwania studiów, a czasem i później – jest czymś, o czym się świadomie i otwarcie nie dyskutuje; jest przez to praktycznie nieobecny w treściach kształcenia, nieuporządkowany, empiryczny, często ograniczający się

<sup>9</sup> Wypowiedź na konferencji *Badania w projektowaniu graficznym...*

<sup>10</sup> Szerzej na temat klasyfikacji podejścia do projektowania piszą P. Baines, R. Haslam, *op. cit.*, s. 124.

<sup>11</sup> Na przykład, co do reguł dotyczących optymalnej szerokości wiersza zob. J. Felici, *op. cit.*, oraz J. Hochuli, *op. cit.*; także F. Richaudeau, *Podręcznik typografii i łamania kolumn czyli sztuki drukarskiej*, Warszawa 1997.

<sup>12</sup> M. Bil, *O typografii*, [w:] *Widzieć/Wiedzieć...*, s. 51.

wyłącznie do permanentnej burzy mózgu, a sama praca nad książką jest nieusystematyzowana. Prowadzących zajęcia często nie obchodzi droga, jaką przeszedł/przechodzi student przy tworzeniu projektu publikacji. Dlatego trudno jasno zdefiniować pedagogowi i studentowi problem projektowy, określić koncepcje rozwiązania, uporządkować metodykę, sprawować kontrolę nad przebiegiem realizacji, w końcu – wychwycić elementy kluczowe oraz usunąć błędy. Zbyt często ani programy, ani pedagodzy nie proponują żadnych rozwiązań, brakuje analizy treści tekstu będącego przedmiotem opracowania, analizy jego struktury, odbiorcy, sytuacji samego odbioru komunikatu typograficznego itd. Konsekwencją braku myślenia o procesie projektowym publikacji jest także brak kształcenia w zakresie procesu wydawniczego – studenci nie są uczeni swojej przyszłej roli; poznają technologie, jednak nie znają swojego miejsca w procesie: kto i za co odpowiada, jaka jest kolejność zadań do wykonania? Zatem trudno oczekiwać, by współpraca z wydawcą czy redaktorem układała się sensownie, z szacunkiem dla kompetencji obu profesji, wspólną realizacją określonych celów. „Pracuje się z klientem, a nie dla klienta”<sup>13</sup> – niestety nasze programy nauczania tego nie uwzględniają.

Jak można zauważyć, pierwotne zignorowanie odbiorcy w programach nauczania generuje – na zasadzie efektu domina – wiele dalszych, poważnych konsekwencji nie tylko odbijających się negatywnie na jakości projektowania publikacji, ale także niepozostających bez wpływu na funkcjonowanie społeczeństwa. W tym ostatnim stwierdzeniu nie chodzi bynajmniej o pusty patos czy przecenianie zawodu projektanta. Wręcz przeciwnie – chodzi o podkreślenie jego społecznej odpowiedzialności i wiążącej się z tym właściwej postawy etycznej względem klienta i odbiorcy<sup>14</sup>. Inne efekty uboczne wynikające z mylnego pojmowania pojęć „celu” i „środków” typografii<sup>15</sup> w kształceniu przyszłych projektantów to:

- powierzchowność rozwiązań typograficznych,
- nieadekwatność użytych środków i parametrów typograficznych do określonych celów komunikacyjnych, a co za tym idzie nieefektywność finalnego komunikatu,
- wtórność rozwiązań wynikająca z bezmyślnego łączenia gotowych projektów,
- brak innowacyjności, jednej z najistotniejszych wartości dziedzin projektowych,

<sup>13</sup> J. Frascara, wypowiedź na konferencji *Badania w projektowaniu graficznym...*

<sup>14</sup> M. Erlhof i T. Marshal, autorzy *Design Dictionary*, pod pojęciem *responsibility* dokonują podziału na kilka rodzajów etyki, odnoszących się między innymi osobno do klienta i do społeczeństwa; autor niniejszego tekstu jest przeciwny relatywizacji etyki w omawianym kontekście. Por. M. Erlhof, T. Marshal, *Design Dictionary*, Basel-Boston-Berlin 2008, s. 336–337.

<sup>15</sup> „Typografia sama w sobie jest językiem wizualnym” – P. Baines, R. Haslam, *op. cit.* s. 10. Zrozumienie tego, że typografia to narzędzie komunikacji, będzie się wiązać również z eliminacją problemów związanych z pojmowaniem nowych mediów: nastąpi eliminacja postawy niezrozumienia nośników komunikatów objawiającej się strachem przed książką elektroniczną lub też jej fetyszyzacją.

– bierna postawa projektanta, która prowadzi do roli bezrefleksyjnego wykonawcy,

w końcu:

– brak racjonalnych kryteriów oceny projektowanego komunikatu, a więc wspólnej platformy badawczej służącej tworzeniu jak najlepszej jakości projektów.

Czy istnieje rozwiązanie tych wzajemnie powiązanych problemów? Na pewno tak. Pierwszym z punktów zmiany dotychczasowej sytuacji musi być przełamanie stereotypów oraz zrozumienie przez twórców programów nauczania, że kształcenie winno być oparte nie tylko na właściwym opanowaniu reguł typograficznych, znajomości fachowego oprogramowania czy też samej wiedzy z zakresu edytorstwa. Skoro typograf pracuje z klientem, **dla** użytkownika (a konkretnie: dla społeczeństwa), ucząc i tworząc programy nauczania, musimy skoncentrować się na dostarczeniu niezbędnej wiedzy z innych nauk humanistycznych na zasadach co najmniej równorzędnych z warsztatem typograficznym. „Kluczem do rozwiązywania problemów projektowych jest wiedza o człowieku, percepcji, ergonomii, socjologii, psychologii itd. Wszystkie te elementy są związane z procesem projektowym, niezależnie od dziedziny projektowania (dizajnu)”<sup>16</sup>. Przede wszystkim w naszej świadomości musi zaistnieć **odbiorca**. Wtedy nieomal automatycznie pojawi się potrzeba wypracowania procesu projektowego i jego elementów, takich jak: analiza, zdefiniowanie problemu, poszukiwanie optymalnej koncepcji rozwiązania, przewidywanie skutków (również społecznych, ekologicznych, ekonomicznych), realizacja. Wskazówką w kształceniu studentów pod kątem umiejętności budowania modelu procesu mogą być kluczowe – dla tworzenia funkcjonalnych komunikatów wizualnych – pytania: co jest do zakomunikowania/co chcemy powiedzieć? kim jest odbiorca/do kogo mówimy? co ma być komunikatem/jak powiemy? Te z kolei posłużą jako punkt wyjścia do przeprowadzenia analizy na wielu płaszczyznach w kwestii struktury intelektualnej tekstu:

<sup>16</sup> Doktor Andrzej Sobaś, projektant, prodziekan Wydziału Projektowego ASP w Katowicach, wykładowca w Katedrze Form Przemysłowych, w prywatnej korespondencji z autorem z 23 stycznia 2011 roku. Pisząc tekst, zwróciłem się z pytaniem do przedstawicieli wzornictwa przemysłowego – reprezentantów różnych kierunków, uczelni, w dodatku z różnym doświadczeniem – z prośbą o odpowiedź na pytanie: „Czy model procesu projektowania autorstwa prof. Andrzeja Pawłowskiego (zauważenie potrzeby, sformułowanie problemu, koncepcje rozwiązania problemu, przewidywanie skutków, wybór rozwiązania itd.) jest kanoniczny w kształceniu projektantów produktu i komunikacji wizualnej w Polsce czy też ma charakter życzeniowy?”. Punktem wyjścia była postawiona teza: w kształceniu projektowania graficznego w Polsce (w tym także typografii) pojęcie i elementy „procesu projektowego” oraz analiza pojawiają się zdecydowanie za rzadko; jeśli już występują, to nie jako bardzo istotna treść kształcenia, ale w subiektywizowanej, nieuporządkowanej formie... Uznałem bowiem, że może warto przyjrzeć się – bardziej usystematyzowanej i opartej na racjonalnych przesłankach – metodyce kształcenia w pokrewnych dziedzinach, jakimi są projektowanie produktu oraz projektowanie informacji wizualnej.

- jaki jest rodzaj tekstu (instrukcja, tekst literacki, historyczny, filozoficzny, techniczny, podręcznik, umowa itd.)?
- jaki jest/jakie mogą być rodzaje lektury?
- struktura tekstu (ile akapitów? jak są długie? czy są w tekście wyróżnienia? czy są w tekście odróżnienia? – nie należy mylić tych dwóch ostatnich określeń),
- czy w tekście są cytaty (jeśli tak, to jak są długie)?,
- czy są przypisy (jeśli tak, to jaki mają charakter)? czy są ilustracje? jakie są ich relacje z tekstem? czy są śródtytuły? leady?),
- jaki jest styl pisanego języka (literacki? hermetyczny? potoczny? techniczny?).

Przy rozpatrywaniu wielokrotnie już wspomnianego procesu warto jednak pamiętać, że nie ma w realnym zawodowym projektowaniu nic kanonicznego<sup>17</sup>; są różne typy umysłu, więc nie ma jednej metody postępowania dobrej dla wszystkich. To raczej narzędzia, z których można korzystać, żeby zdobyć nowe informacje, świadomość oraz osiągnąć wyznaczone cele. Trudno sobie wyobrazić szukanie rozwiązania bez określenia tego, czego szukamy. Wiadomo, że za pomocą narzędzi można więcej<sup>18</sup>.

Inny postulat poszerzenia wiedzy przyszłego typografa, tym razem z pozycji dyscyplin pokrewnych w procesie porządkowania i zapisywania języka, prezentują Phil Baines i Robert Haslam:

to szczególna anomalia w systemie edukacji, że nauczany przedmiot – język – i system opracowany do jego zapisywania – typografia – są wykładane w niepowiązanych ze sobą uczelniach. Antropologia, lingwistyka, historia języka, języki obce, literatura są wykładane na uniwersytetach, podczas gdy typografię naucza się w akademiach sztuk pięknych. A przecież typografia jest dla języka tym, czym mapy dla geografii, nuty dla muzyki, algebra dla matematyki. Chyba przedmiot i system jego rejestrowania powinny być analizowane razem?<sup>19</sup>

Konieczne wydaje się również, wspomniane na początku, przewartościowanie postawy przyszłego projektanta – zwłaszcza w uczelniach artystycznych – i skoncentrowanie się w trakcie procesu dydaktycznego na świadomym budowaniu kapitału społecznego.

Jest to czynnik nieodzowny dla funkcjonowania każdego profesjonalnego projektanta. Za każdym razem gdy projektant naprawdę chce osiągnąć założone cele komunikacji, uwidacznia się interdyscyplinarna natura jego zawodu. Żeby ich działalność przyniosła jak najlepsze rezultaty, projektanci graficy muszą mieć możliwość wymiany opinii ze swoimi klientami i innymi profesjonalistami – redaktorem, kierownikiem, ekspertem od spraw marketingu czy pedagogiem. Niewątpliwie ma to istotny wpływ na rozwój jakości projektowania graficznego oraz kształcenie projektantów<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Profesor Wojciech Wybieralski, projektant, kierownik Katedry Podstaw Projektowania na Wydziale Wzornictwa ASP w Warszawie, również wykładowca na Wydziale Wzornictwa i Architektury Wnętrz ASP w Łodzi, w prywatnej korespondencji z autorem z 29 stycznia 2011.

<sup>18</sup> Doktor Andrzej Sobaś w prywatnej korespondencji z autorem z 23 stycznia 2011 roku.

<sup>19</sup> P. Baines, R. Haslam, *op. cit.*, s. 10.

<sup>20</sup> J. Frascara, *Projektowanie graficzne. Sztuka, czy nauka społeczna?*, [w:] *Widzieć/Wiedzieć...*, s. 275.



Wiąże się z tym także wykształcenie aktywnej postawy przyszłego projektanta publikacji, poprzez rozbudzenie w studentach „drapieżnej ciekawości”<sup>21</sup>: im więcej wiemy o temacie, tym lepiej jesteśmy w stanie komunikować. Jest to jedna ze ścieżek prowadzących do osiągnięcia innowacyjnych rozwiązań; „aktywizacja” jest przeciwieństwem „bierności”, z tego też powodu innowacyjność jest nie tylko nadrzędną wartością dziedzin projektowania napędzającą postęp cywilizacyjny, ale równocześnie kwestią natury etycznej: jest elementem postawy prospołecznej.



Podsumowując i analizując wszystkie wymienione aspekty związane z dotychczasową edukacją typografów oraz zadaniami, jakie przed nimi stoją w profesjonalnej działalności, założeniami ramowymi zmiany metodyki kształcenia projektantów publikacji mogłyby się stać :

- 1) skoncentrowanie się na procesie intelektualnym opartym na analizie treści, celu i odbiorcy,
- 2) nauczanie kontekstualne (kontekst: odbiorcy, celu, treści, nośnika komunikatu),
- 3) skoncentrowanie się na celu, a nie na środkach,
- 4) uczenie pojmowania typografii jako narzędzia komunikacji wizualnej,
- 5) przeniesienie akcentów z powiązań między komponentami wizualnymi na relacje między odbiorcami a projektem<sup>22</sup>,
- 6) nauczanie procesu projektowego,
- 7) poszerzenie wiedzy z zakresu teorii (między innymi lingwistyka, literatura, języki obce, socjologia, psychologia).

Efektami zaś ich wdrożenia byłyby:

- 1) treść, cel, funkcja, odbiorca – staną się nadrzędnymi determinantami wszelkich decyzji projektowych,
- 2) innowacyjność,
- 3) racjonalizacja decyzji projektowych,
- 4) racjonalne i obiektywne kryteria oceny oraz weryfikacji skuteczności,
- 5) wspólna platforma porozumienia między wydawcą, autorem a projektantem,
- 6) profesjonalizacja zawodu projektanta znajdująca pozytywne odbicie w jego pracy, a tym samym w zmianie postaw i zachowania społeczeństwa.

Reasumując te rozważania, redefiniowanie, czy wręcz stworzenie od podstaw, właściwej metodyki kształcenia współczesnego projektanta typografii książki – już dziś – wydaje się konieczne. „Właściwej” oznacza nie tylko opanowanie reguł typograficznych, znajomość fachowego oprogramowania czy też wiedzę z zakresu edytorstwa, ale przede wszystkim skoncentrowanie się na procesie in-

<sup>21</sup> Wypowiedź Krzysztofa Lenka podczas międzynarodowych warsztatów dla pedagogów wyższych uczelni, ASP Katowice, styczeń 2009.

<sup>22</sup> J. Frascara, *Projektowanie...*, s. 274.

telektualnym opartym na szerokiej, wieloaspektowej i dogłębnej analizie treści, odbiorcy oraz celu projektowanego komunikatu. Można mieć nadzieję, że jednym ze skutków postulowanych zmian byłoby tworzenie racjonalnych, obiektywnych i miarodajnych kryteriów oceny projektów, a tym samym rozwijanie dziedziny typografii oraz poprawianie komunikacji w społeczeństwie. Dla przyszłych projektantów tworzenie projektu publikacji musi się stać przede wszystkim **czynnością intelektualną**, znajdującą swoje urzeczywistnienie w gotowym, spełniającym swoje funkcje produkcie. Pamiętać należy, że wszystkim tym działaniom przyświeca nadrzędny cel, jakim jest właściwa jakość komunikacji. Obliguje nas do tego prospołeczny charakter pracy projektanta, szczególnie w dobie społeczeństwa informacyjnego. Dostęp do informacji jest prawem obywatelskim, którego my – projektanci i pedagodzy – nie możemy pośrednio łamać swoją ignorancją, egoizmem bądź niedouczeniem.

## Book design methodology. Time for changes

### Summary

A growing number of titles in the publishing market and the availability of specialised literature on typography does not, contrary to what might be expected, contribute to the improvement of the quality of books designed in Poland. One of the reasons is the absence of appropriate, specialist education. Therefore, a proper methodology should be developed to educate modern typography designers. Their education should not so much involve mastering typography rules, getting acquainted with the specialised software or gaining the knowledge of modern editing, but, rather, it should focus on an intellectual process based on a wide, multifaceted and in-depth analysis of a project content: the intellectual structure of the text, its function, aim set by the author, and specific characteristics of the addressee. This would facilitate the development of an adequate typographic structure of books published today. The paramount objective behind all these actions is a high quality communication. The development of a book should, above all, be an intellectual process put into practice in a finished product.

KLAUDIA SOCHA

Katedra Edytorstwa i Nauk Pomocniczych

Wydział Polonistyki

Uniwersytet Jagielloński

## Funkcjonalność, ekonomia i estetyka – podstawowe problemy tworzenia projektu typograficznego książki

Drukowana praca, której nie da się odczytać,  
staje się produktem bez celu.

Emil Ruder<sup>1</sup>

Redaktor techniczny, projektant i łamacz – jeszcze nie tak dawno<sup>2</sup> trzy różne osoby, dziś często te funkcje pełni, ze względów oszczędnościowych, jedna osoba. W przypadku niektórych publikacji rola redaktora technicznego i projektanta rzeczywiście może ulec znacznemu ograniczeniu, jednak niezależnie od liczby osób myślących nad projektem ostatecznym kryterium oceny staje się jego ekonomiczność, estetyka i funkcjonalność – jak spełnia narzucaną mu rolę, w jaki sposób najbardziej czytelnie i jednoznacznie przekazuje treść, w jakim stopniu jest ciekawy, czy stanie się zachętą dla potencjalnego nabywcy, czy też wręcz go odstraszy, a także – w jaki sposób przyjęte rozwiązania wpłyną na koszt przedsięwzięcia. Dlatego każda decyzja dotycząca projektu niesie za sobą liczne reperkusje ekonomiczne i estetyczne. Tak naprawdę każdy element projektu powinien zostać przeanalizowany pod różnymi kątami, aby mógł sprostać wymaganiom czytelnika. Oczywiście nie zawsze czytelnik jest świadomy zasad prawidłowej typografii. Zwykle nie zdaje sobie sprawy z jej wpływu na czytelność książki i łatwość przyswajania informacji. Nie zawsze ma wyrobiony gust – ciągle jeszcze książki oceniane są według bogactwa użytych materiałów – dla sporej grupy czytelników najważniejsze jest, żeby były kolorowe, najlepiej na błyszczącym papierze. Warto jednak dodać, że sytuacja na rynku znacznie się poprawiła i można zauważyć zainteresowanie książkami mniej „wystawnymi” a bardziej wyrefinowanymi w swej prostocie. Coraz częściej odbiorca docenia dobrze, fachowo i funkcjonalnie przygotowaną publikację, która nie tylko ładnie wygląda, lecz także przyciąga uwagę profesjonalnie opracowanym tekstem.

<sup>1</sup> Cyt. za: T. Bierkowski, *O typografii*, Gdańsk 2008, s. 129.

<sup>2</sup> Taki podział kompetencji występował jeszcze w końcu XX wieku w większych wydawnictwach.

Nawet pobieżny przegląd książek w dobrze zaopatrzonej księgarni ujawnia różne podejście do problemu projektowania – na jednym biegunie znajdują się projekty tworzone przez artystów, będące zgoła dziełem sztuki. Stanowią one bardzo ciekawy, ale niemiarodajny materiał, dlatego nie mogą być uznawane za przykłady typowe. Na drugim krańcu skali znajdują się ciągle jeszcze bardzo powszechne książki „łamane”, „produkowane”, ale nie projektowane. Jako ewidentny margines, dość szeroki niestety, również nie mogą się stać przedmiotem głębszej analizy. Warto natomiast zająć się publikacjami przemyślanymi, tworzonymi profesjonalnie, choć niekiedy i z pasją. Dobra książka to bowiem nie tylko tekst, lecz także sposób jego przedstawienia, graficzne zinterpretowanie. Ideałem takiej publikacji jest tzw. projekt kongenialny opisywany w wielu opracowaniach z dziedziny typografii<sup>3</sup>, łączący w pełni harmonijnie formę, funkcję i treść publikacji.

Projekt taki może powstać wyłącznie w stałej współpracy redaktora prowadzącego, redaktora technicznego i grafika. Połączenie sił i doświadczenie pozwala dobrać materiały i środki wyrazu, które najlepiej oddadzą naturę tekstu i sprawią, że będzie czytelny, a równocześnie estetyczny. Ponieważ książka – pomijając zaangażowanie autora, redaktora i grafika, często bardzo emocjonalne – jest produktem, który musi się sprzedać i przynieść zyski, na każdą decyzję wpływają bezwzględne warunki ekonomii. Często takie a nie inne rozstrzygnięcia dotyczące projektu są po prostu kompromisem pomiędzy wizją artysty a brutalnym światem finansów. Zasada jest bardzo prosta – cóż z tego, że powstanie książka-arcydzieło, kiedy cena jej będzie tak zawrotna, że mało kogo z czytelników będzie na nią stać? Albo cóż z tego, że publikacja jest bardzo tania, podczas gdy odarcie jej z wszelkich ozdób, kiepski papier i słaba jakość druku sprawią, że nikt nie zechce jej kupić?

O tym, że problem jest poważny, świadczą nieustanne dyskusje dyrektorów wydawnictw z redaktorami technicznymi i grafikami. Mają one na celu stworzenie projektu, a potem produktu, który choćby w części odda wizje i założenia osób decydujących o kształcie dzieła.

Warto zauważyć, że decyzje redaktora technicznego zaczynają się dużo wcześniej niż samo myślenie o projekcie. Już na etapie planowania danej publikacji należy odpowiedzieć na pytanie o nakład. Oczywiście nie jest to problem redaktora technicznego – decydują o nim inne czynniki oparte na prognozach i planach, badaniu rynku itp. Ale z tej decyzji płyną inne – w zależności od nakładu warto rozważyć technikę druku. Jeśli przewidziano wysoki nakład, opłaca się książkę drukować w technice offsetowej – to ciągle najtańszy typ druku

<sup>3</sup> Projekt kongenialny od lat jest tematem prac typografów zachodnich. W Polsce wspomina o nim Andrzej Tomaszewski (*O jedności treści, formy i funkcji [książki]*, „Wydawca” 5/1997, [przedruk w:] *idem, Zapiski księżkoroba*, Warszawa 2006, s. 18–20), choć oczywiście koncepcja funkcjonalności projektu, propagowana głównie przez projektantów szwajcarskich, znalazła odbicie w licznych pracach obydwu Tomaszewskich: Romana i Andrzeja. Obecnie takie podejście można zauważyć także w pracach młodszego pokolenia polskich typografów.

dla wysokich nakładów. Koszt płyt offsetowych rozłożony na wiele egzemplarzy staje się mało znaczący w kosztach ogólnych. Inaczej rzecz się ma przy niskich nakładach – wówczas potrzeba wypalenia sporej liczby płyt (po dwie na każdy arkusz, w wypadku druku kolorowego całość należy pomnożyć przez cztery) ogromnie zwiększa koszty druku. W takiej sytuacji warto się zastanowić nad drukiem cyfrowym – generalnie droższym, ale utrzymującym stałą cenę za odbitkę, niezależnie od wysokości nakładu. W druku cyfrowym – laserowym – formą drukową staje się obraz na bębnie tworzony przez ładunki elektrostatyczne dla każdej odbitki osobno, co sprawia, że koszt tejże formy jest minimalny. Pozwala to też na personalizację druków, której nie da się osiągnąć w druku offsetowym. Niebagatelnym problemem przy tej decyzji jest prędkość druku, przekładająca się na czas realizacji publikacji. Maszyny do druku offsetowego, zwłaszcza duże, wielokolorowe, sterowane komputerem osiągają dużo wyższe nakłady w krótszym czasie niż maszyny drukujące cyfrowo. Kalkulacja techniczna musi brać pod uwagę nie tylko koszty, lecz także czas druku, zwłaszcza dziś, kiedy rynek nie toleruje najmniejszych spóźnień, realizacja publikacji z kilku miesięcy skróciła się do tygodni, a książka, która nie trafi do empiku w określonym terminie, może od razu zostać spisana na straty. Ścisłe określenie daty premiery przekłada się na bardzo wysokie kary w razie niedotrzymania terminu, co może doprowadzić do fiaska wydawniczego – zwłaszcza jeśli wysokość tych opłat przekroczy cały zysk ze sprzedaży danej pozycji.

W przypadku książek bardzo rzadko mamy do czynienia z drukiem na materiałach innych niż papier (chyba że dotyczy to książek dla dzieci, zwłaszcza przeznaczonych dla niemowląt – nadmuchiwanych, do kąpieli, na folii itp.), toteż rzadko pojawia się pytanie o jeszcze inne techniki druku, takie jak sitodruk czy fleksografia – stosowane do drukowania na tego typu podłożach drukowych, chociaż coraz częściej problem ten wypływa w przypadku uszlachetniania opraw. Wbrew pozorom nie jest to wyłącznie sprawa drukarza – przygotowanie pliku do druku w technice flekso wymaga od grafika wykazania się dużą wiedzą i doświadczeniem. Ten typ druku bardzo różni się od innych technik, poczynając od elastycznej formy drukowej, a kończąc na specyficznych profilach koloru. Podobnie wygląda sprawa z lakierowaniem: źle ustawione w programie graficznym opcje nadruku mogą całkiem zmienić (niestety rzadko na lepsze) projekt. Mogłoby się zdawać, że pomiędzy grafikiem a drukarzem są przecież jeszcze inne stopnie, że plik jest sprawdzany, zanim zostanie zakwalifikowany do druku. Niestety coraz częściej drukarnie nie przyjmują odpowiedzialności za źle przygotowane materiały, a niektóre błędy, jak choćby wspomniany wcześniej lakier bez opcji nadruku, nie zawsze są wykrywane przez programy sprawdzające. W końcu drukarz nie zawsze musi wiedzieć, jak ma wyglądać finalny projekt okładki. Takie błędy są kosztowne, stąd coraz częstsze nieporozumienia pomiędzy klientami a drukarniami, gdyż żadna ze stron nie chce ponosić finansowych konsekwencji takich niedopatrzeń.

Kolejnym problemem projektanta jest wybór papieru, gdyż musi on wziąć pod uwagę kilka czynników: technicznych, ekonomicznych, praktycznych i estetycznych. Przede wszystkim dobór papieru zależy od typu książki i jej struktury oraz dodatkowych materiałów, które wystąpią obok tekstu. Konieczność zamieszczenia ilustracji, zwłaszcza kolorowych zdjęć, wymaga użycia papieru wyższej jakości, najlepiej powlekanego, gdyż na zwykłym papierze offsetowym kolory wychodzą zdecydowanie gorzej. Warto jednak pamiętać, że papiery powlekanne mają wyższą gramaturę, co zwiększa wydatnie ciężar wydrukowanych na nich książek – powinni wziąć to pod uwagę producenci podręczników dla dzieci i młodzieży – dzisiejsza tendencja wyposażania wszystkich książek szkolnych w kolorowe ilustracje na dobrym papierze sprawia, że typowy szkolny plecak osiąga wagę niebezpieczną dla dobrej postawy dziecka.

Odwrotnością papierów powlekanych są bardzo modne ostatnio papiery objętościowe, produkowane na specjalnych sitach, pulchne i dość grube, ale o zaniżonej gramaturze. Obecnie drukuje się na nich często podręczniki akademickie – duże „cegły”, jednak stosunkowo lekkie. Tego typu papierów używają również wydawcy do książek o niewielkiej objętości – najczęściej dość cienkich, aby wyglądały bardziej okazale i żeby można było użyć oprawy twardej. Dzięki temu można ustalić taką cenę książki, jakiej nigdy nie uzyskałaby broszura szyta drutem. Na papierach objętościowych można drukować także ilustracje, ale nie osiągają one bardzo wysokiej jakości. Ma to związek z powierzchnią papieru, która jest dość nierówna, dlatego punkt rastrowy nie jest regularny. Papiery niepowlekanne są bardziej chłonne od powlekanych, co sprawia, że farba wsiąka w papier i punkt rastrowy się rozlewa. W sprzedaży są dostępne różne papiery gładzone i powlekanne, co także utrudnia wybór – niestety ciągle pokutuje powszechne przekonanie, że zdjęcia powinny być kolorowe i błyszczące – zapewne jest to spadek estetyczny po czasach, w których papier był reglamentowany i przypominał jakością papier toaletowy. Z tamtego okresu zapewne sporej części społeczeństwa zostało zamiłowanie do błyszczących ilustracji w dość jaskrawych (nie zawsze zgodnych z rzeczywistością) kolorach. Na gusty te odpowiada całkiem duża grupa współczesnych wydawnictw albumowych. Tymczasem dużo ładniej wyglądają ilustracje wydrukowane na papierze matowym. Stwierdzenie, że to wyłącznie kwestia estetyczna, jest całkowicie błędne. Papier błyszczący odbija światło, tworząc tzw. bliki znacznie utrudniające czytanie i w efekcie bardzo męczące wzrok. Wybór papieru jest więc niezwykle ważny dla czytelności publikacji.

Często wydawcy starają się obniżyć cenę książki poprzez wybór tańszego papieru. Nie jest to założenie słuszne – tylko optymalny kontrast pomiędzy podłożem a drukiem pozwala na efektywny proces czytania. Najbardziej kosztowny w procesie produkcji jest papier biały. Biel osiągnięta jest przez zastosowanie licznych związków chemicznych (np. tlenu, enzymów, wybielaczy), co nie pozostaje bez wpływu na środowisko. Tymczasem taki śnieżnobiały papier wcale nie sprzyja procesowi czytania – w ostrym świetle słońca lub lampy odbicie tegoż

światła jest tak silne, że razi wzrok, męczy go i uniemożliwia czytanie. Bardziej naturalny jest kontrast między czernią farby drukarskiej i bielą złamaną, nieco kremową, taka jak ulubiony przez dobrych projektantów, m.in. Leona Urbańskiego, kolor *chamois* (biel skorupki jajka). Paradoksalnie papier kremowy, tańszy w produkcji jest w sprzedaży droższy jako bardziej „szlachetny” i obecnie modny.

Kolejnym problemem staje się format publikacji. Tutaj także projektant nie ma absolutnej wolności wyboru. Ograniczają go głównie względy ekonomiczne – najlepiej bowiem projektować w formatach dających się wyciąć z formatów standardowych, gdyż tak jest taniej. Ostatnio wiele wydawnictw zmniejszyło formaty swoich książek, żeby mieściły się na formatach „obciętych”, czyli mniejszych niż formaty tzw. surowe. Dzięki temu działaniu znaczники cięcia, pasery i spady mieszczą się na standardowym obciętym arkuszu. Warto też wspomnieć o zalecanym przez dawnych mistrzów – choćby przez Teklę Malinowską i Ludwika Sytę<sup>4</sup> – ekonomicznym uzyskiwaniu formatów zbliżonych do kwadratu poprzez zastosowanie falcowania arkusza nie na 16, ale na 12. Dzięki temu zabiegowi można bardzo ograniczyć straty papieru w projektach nietypowych lub bardziej wyrafinowanych, ale warto stosować podobne rozwiązania także przy prostszych zleceniach, na przykład ulotkach czy folderach. Czasem niewielkie zmiany w projekcie pozwalają na znaczne oszczędności materiałów, przy zachowaniu pełni jego walorów funkcjonalnych i estetycznych.

Ekonomia to jednak nie wszystko – pozostają względy praktyczne, na przykład parametry maszyn i to nie tylko drukujących, ale i introligatorskich. Wybór bardzo dużego formatu poprzecznego uniemożliwia przykładowo oprawę książki w standardowej maszynie introligatorskiej – po prostu w takiej pozycji blok z okładką nie wejdzie do maszyny. Pozostaje oprawa ręczna, bardziej kosztowna, a przy wysokich nakładach należy doliczyć do terminu realizacji również dodatkowy czas na nią przeznaczony.

Problemy techniczne wynikają także z wykorzystywanych w poligrafii materiałów. Wybór nietypowego formatu może sprawić, że książkę trzeba będzie falcować w inny sposób niż zwykle przyjęte, co może wymagać zakupu specjalnie ciętego papieru. W przypadku zarówno druku, jak i oprawy ważny jest kierunek ułożenia włókien w papierze. Jeśli będzie on nieprawidłowy, pojawią się trudności z pasowaniem kolorów, a także, po oprawieniu, blok książki może ulegać deformacjom<sup>5</sup>. Czasem nie warto też silić się na oszczędności kosztem dobieranych materiałów – najwyraźniej widać to w przypadku kartonów przeznaczonych na oprawy miękkie. Wybór zbyt niskiej gramatury (podyktowany zresztą nie tylko oszczędnością, lecz także brakiem doświadczenia) może bardzo niekorzystnie wpłynąć na wygląd okładki. Szczególnie odbija się to na projekcie w przypadku foliowania. Zbyt cienki karton po zalaminowaniu ulega deformacji,

<sup>4</sup> T. Malinowska, L. Syta, *Redagowanie techniczne książki*, Warszawa 1977, s. 29.

<sup>5</sup> Zob. S. Jakucewicz, *Papier w poligrafii*, Warszawa 1999, s. 62.

okładka nie przylega do bloku, unosi się ku górze i nie pełni dobrze swojej funkcji ochronnej. Podobnie ostrożnie powinno się traktować projekty o nietypowych rozwiązaniach, na przykład podłużne. Karton o niższej gramaturze, wystarczający w pełni do tradycyjnej okładki, połączonej z grzbietem wzdłuż dłuższego boku bloku książki, okazuje się zbyt cienki, gdy zakrywa blok ułożony odwrotnie. Dużo dłuższe okładziny także mogą się źle układać i zawijać do góry, co nie jest ani estetyczne, ani praktyczne.

Wybór formatu zależy od przyzwyczajenia czytelników oraz funkcji książki. Historia książki ukazuje proces kształtowania się pewnych typów książek w zależności od ich przeznaczenia – do dziś encyklopedia będzie się kojarzyć z dużym wydawnictwem (np. formatu A4 lub B5), ewentualnie z małą edycją kieszonkową. Nie wydaje się zwykle powieści w dużych formatach, bo bardziej funkcjonalne jest zaprojektowanie takich, które można trzymać w ręku podczas lektury. Jest to zasada obecna w teorii i praktyce projektanckiej, wspomina o tym na przykład Jost Hochuli w podręczniku projektowania *Designing books*<sup>6</sup>, dzieląc książki na takie, które czyta się rozłożone na stole i te trzymane w ręku (jedną lub obiema rękami).

I ostatni, wcale niebagatelny, problem estetyki. Standardowe formaty papieru stosowane w Europie wywodzą się z podziału arkusza o proporcji 1:√2. Dzielone na pół, dają arkusz o połowę mniejszy, ale o takich samych proporcjach. To tak zwana proporcja homogeniczna, dająca w efekcie poczucie silnej dysharmonii. Jan Tschichold<sup>7</sup>, badając książki dawne, zauważył, że zecerzy unikali takich zestawień, preferując raczej proporcje naturalne. Robert Bringhurst w swym kanonicznym *Elementarzu stylu w typografii*<sup>8</sup> wiąże proporcje książek z interwałami muzycznymi. Ten najpopularniejszy format oparty na normie ISO, powszechnie używany w Europie, daje tzw. kwintę zmniejszoną lub kwartę zwiększoną, czyli po prostu tryton – akord „diabelski”, dysonans. Sprawia to, że książki zaprojektowane dokładnie według tej proporcji wydają się zbyt szerokie, niezgrabne. Bardzo trudno jest również harmonijnie ułożyć na takiej stronie kolumnę. Dlatego najczęściej dobrzy projektanci unikają takiej proporcji, zwięzając raczej stronicę w kierunku kwinty, seksty, septymy czy oktawy, lub rozszerzając ją do kwarty, tercji, sekundy, czy wreszcie kwadratu, czyli prymy<sup>9</sup>. Istotne staje się także zestawienie proporcji stronicy z proporcją kolumny, można je powielić, tworząc układ bezpieczny, choć nieco monotony lub skonstrastować, stosując dopełniają-

<sup>6</sup> J. Hochuli, R. Kinross, *Designing Books, Practice and Theory*, London 1996, s. 37.

<sup>7</sup> J. Tschichold, *The Form of the Book*, Washington 1991, s. 36–64.

<sup>8</sup> R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, Kraków 2007, s. 160–161.

<sup>9</sup> Chromatyczna skala proporcji stronicy wg Bringhursta: oktawa czysta 1:2, septyma wielka 8:15, septyma mała 9:16, seksta wielka 3:5, seksta mała 5:8, kwinta czysta 2:3, kwinta zmniejszona/kwarta zwiększona 1:√2, kwarta czysta 3:4, tercja wielka 4:5, tercja mała 5:6, sekunda wielka 8:9, sekunda mała 15:16, pryma czysta 1:2.



ce się harmonijnie interwały muzyczne (np. kwintę czystą i kwartę czystą, dające wspólnie oktawę, ulubione zestawienie średniowiecznych twórców ksiąg rękopiśmiennych<sup>10</sup>).

Dobór oprawy również wiąże się z uwzględnieniem różnych aspektów: praktycznych, ekonomicznych i estetycznych. Ale wpływa także znacząco na przygotowanie projektu, o czym często zdają się zapominać graficy. Pierwszym problemem podnoszonym w redakcji jest oczywiście koszt oprawy twardej i miękkiej. Paradoksalnie różnica w cenie tych opraw nie jest tak wysoka, jak zdawałyby się świadczyć ceny książek (często tego samego tytułu, a nawet wydania) oprawianych „książkowo” i „broszurowo”. Wynika to z faktu, że książka w oprawie twardej postrzegana jest jako bardziej nobilitująca, bibliofilska, a jako taka musi się znacznie różnić ceną od swojego bardziej „pośledniego” odpowiednika w oprawie miękkiej. Często również przy tworzeniu projektu zapomina się, że sposób łączenia książki wpływa zasadniczo na sposób jej czytania. Niestety zdarza się, że wąskie tomiki o niewielkiej grubości oprawione na twardo nie pozwalają dotrzeć do końca wiersza, który po zszyciu stał się prawie częścią grzbietu. Projektant musi uwzględnić w makiecie, czy książka będzie klejona, czy szyta, i odpowiednio zwiększyć lub zmniejszyć marginesy. Podobny problem pojawia się w przypadku opraw zeszytowych, w których szycie drutem powoduje zmianę szerokości marginesów w zależności od położenia strony względem środka książki.

Niekiedy twórcy opraw zapominają o podstawowych zasadach dotyczących technologii: różnica między oprawami miękkimi – przylegającą i zakrywającą – leży głównie w tym, że ta ostatnia ma big przebiegający wzdłuż przedniej okładziny (podobny big może też wystąpić na okładce tylnej). Położenie nazwiska autora, tytułu lub grafiki w tym miejscu spowoduje niepożądany efekt przegniecenia tego elementu przez maszynę wykonującą bigi. Podobnie jest z uszlachetnianiem okładek. Warto pamiętać przy stosowaniu różnych ozdobnych lakierów (na przykład strukturalnych, 3D czy reliefowych), że umiejscowienie ich na samej krawędzi okładki może doprowadzić do ich odstawania, a nawet zniszczenia (oderwania). W uszlachetnianiu ważne jest zachowanie reżimów technologicznych, w tym także czasu, jaki musi upłynąć od druku do następnych etapów – nieprzestrzeganie tych zasad może się skończyć tym, że druk nie będzie spełniał odpowiednich standardów (będzie się delaminował, powstaną pęcherzyki gazu pod folią, lakier będzie źle przywierał itp.). Wydawnictwo powinno także uwzględnić dodatkowy czas na te wszystkie operacje, co ma niebagatelne znaczenie, zwłaszcza w publikacjach przewidzianych na konkretny termin.

Estetyka okładki to nie wszystko. Najwięcej na ten temat ma zwykle do powiedzenia dział promocji, który powstrzymuje grafika przed używaniem niektórych kolorów jako wybitnie „niemarketingowych”. Prócz ograniczeń tego typu są jeszcze względy praktyczne – niektóre kolory źle wychodzą w druku, mają

<sup>10</sup> R. Bringhurst, *op. cit.*

tendencję do tworzenia mory, dlatego warto z nich zrezygnować, gdyż ich wygląd nie świadczy tylko o braku kompetencji drukarza, lecz raczej o nieświadomości grafika. Inne kolory (zwłaszcza bardzo ciemne) mogą dodatkowo ograniczać pulę operacji uszlachetniających, podobnie jak niektóre materiały. Osobnym problemem, także estetycznym, staje się dziś powszechny zwyczaj umieszczania na okładkach logotypów sponsorów czy patronów publikacji, programów, akcji czy też wydarzeń. Niejednokrotnie graficy rwą włosy z głowy, gdy przyjdzie im na wymakowanej kolorystycznie okładce ułożyć loga zupełnie do siebie nieprzystające stylem, kolorem czy liternictwem. W wypadku projektów sponsorowanych przez Unię Europejską czy organizacje rządowe usunięcie takich informacji lub przeniesienie ich na czwartą stronę okładki jest niedopuszczalne pod groźbą cofnięcia dotacji, co sprawia, że wydawca nie może się na to zgodzić.

Niebagatelny wpływ na wygląd publikacji ma także panujący w większości wydawnictw zwyczaj projektowania osobno okładki (a często i czwórki tytułowej) i wkładu. Owocuje to niezwykle dziwnymi, nieoczekiwanymi połączeniami stylów, krojów i grafiki. Podstawowa jedność publikacji płynąca z jednolitego układu typograficznego zostaje zachwiana. Nie znaczy to, że czwórka tytułowa ma powtarzać wygląd okładki, ale ma na celu zachowanie harmonii, która jest podstawą pięknego druku. Są dwie szkoły, obie zapewne do zaakceptowania, jedna zaczyna „od zewnątrz”, czyli od okładki, i na jej podstawie dobiera resztę typograficznych środków wyrazu, druga idzie „od środka”, czyli okładka staje się wizytówką projektu. Jest to możliwe tylko przy współpracy łamacza i grafika, i daje zdecydowanie najlepsze efekty.

Kolejne decyzje dotyczą odpowiedniego doboru typograficznych środków wyrazu pozwalających uzyskać piękny i czytelny druk. Należą do nich pismo (jego krój, stopień i odmiana), światła, wyróżnienia, ornamenty, ilustracje i kolor.

Elementy budujące książkę są bardzo ważne, ale dopiero ich właściwe zestawienie może dać dobry projekt. Nawet bardzo czytelny krój nie pomoże książce, w której jest zbyt szeroka kolumna i za mało światła. Harmonijny i czytelny druk to suma środków typograficznych współpracujących z sobą.

Pismo jako element podstawowy tworzący publikację wymaga wnikliwego namysłu. Koniecznie projektant musi wziąć pod uwagę jego czytelność – na przykład przy długich tekstach najlepiej sprawdzają się antykiw renesansowe i barokowe – ale także typ publikacji i charakter tekstu, jego historyczne powiązania (można to zauważyć w niektórych książkach z serii Biblioteki Narodowej). Każdy krój pisma ma swój jednostkowy charakter i styl. Warto także pamiętać, że cyfrowe nośniki krojów – fonty – mogą się charakteryzować różnym stopniem dopracowania. To sprawia, że ważny jest nie tylko krój, przemyślany i rozrysowany przez projektanta, uwzględniający jak najwięcej wariantów, ligatur i znaków specjalnych, lecz także jego realizacja cyfrowa. Obecnie najczęściej projektanci tworzą kroje już w wersji cyfrowej. Dzięki systemowi Unicode w jednym foncie można zawrzeć wszystkie potrzebne glify, co nie zna-

czy, że każdy projektant te znaki projektuje. Wybór kroju powinien to również uwzględniać, zwłaszcza gdy w publikacji mają wystąpić znaki specjalne, wzory czy też stylizacje.

Warto pamiętać, że czytelność kroju zależy nie tylko od jego struktury, lecz także od warunków druku – materiałów i techniki. Piękne i wyraźne (choć zdecydowanie oficjalne i zimne) antykiwki klasycystyczne, charakteryzujące się cienkimi włosowatymi szeryfami, sprawdzają się świetnie na dobrych, powlekanych papierach, natomiast giną i rozpluwają się całkiem na papierach gazetowych. Nie należy również używać ich do druku w kontrze, gdyż farba zaleje te delikatne elementy. Podobnie zresztą jest z innymi typami pism – kursywami i pisankami. Nieznajomość realiów związanych z procesem druku może kosztować grafika nieudany projekt, wydawnictwo zaś – zwłaszcza przy dużych nakładach – bardzo konkretne kwoty.

W świetle prawa autorskiego fonty są traktowane podobnie jak oprogramowanie i podlegają ochronie, dlatego też wybór konkretnego kroju niekiedy oznacza dla wydawnictwa dodatkowe koszty związane z zakupem licencji. Tutaj także ekonomia może wpływać bardzo silnie na decyzję grafika. Oczywiście raz zakupiony przez wydawnictwo font można wykorzystywać wielokrotnie, nie zmienia to jednak faktu, że najlepsze, dobrze przygotowane fonty eksperckie są dość drogie, co również należy uwzględnić w kalkulacji. Czasem związane to jest też z panującą modą, stąd niezwykle w ostatnich latach kariery takich krojów jak Papyrus, Arno Pro lub powroty do klasyki: Caslon, Clarendon czy kroje maszynowe.

Wybór kroju i odmiany pisma wpływa na czytelność i estetykę publikacji. Podobnie rzecz się ma ze stopniem pisma – jest on jednak ściśle uzależniony od konkretnego kroju (na przykład kroje tzw. duże w oczku, o dużej wysokości x, zwykle są bardziej czytelne niż „małe w oczku”). Ten sam stopień pisma w dwóch różnych krojach, a nawet w dwóch różnych odmianach, może dać zupełnie inny efekt. Zmieniając krój czy odmianę, można uzyskać także znaczną oszczędność papieru bez zmian wielkości marginesów (a niestety takie, bardzo szkodliwe dla czytelności, rozwiązanie praktykuje się najczęściej). Ze stopniem pisma silnie związane są światła występujące w tekście, w tym wypadku głównie interlinia. Panuje powszechne przekonanie, zaszczerpione użytkownikom przez programy biurowe, że duży stopień pisma jest bardzo czytelny. To tylko częściowo prawda – często mniejszy stopień pisma, ale z dobrze dobranym odstępem międzywierszowym (interlinią), będzie bardziej czytelny od dużego stopnia pisma ściśniętego zbyt gęsto lub odwrotnie ułożonego na zbyt dużej interlinii. Wszystkie światła w projekcie, zarówno te wewnętrzne (apertury, punce, światła międzyznakowe, międzywyrazowe i międzywierszowe), pozwalające rozróżnić kształt litery i wyrazu, jak i te konstruuujące stronicę i kolumnę (marginesy, opuszczenia, wcięcia) są niezwykle ważne i współzależne od siebie nawzajem. Często niewielka zmiana, jak drobna korekta światła, może zupeł-

nie zmienić wyglądu publikacji. Szczególnie ważna w procesie czytania jest dobra korelacja odstępów międzywyrazowych i interlinii. Zachwianie równowagi między nimi, na przykład zbyt duże odstępy międzywyrazowe i za mała interlinia, dezorientuje umysł czytelnika, który podświadomie nie może rozstrzygnąć, który rodzaj odstępów właśnie odbiera.

Równie ważny jest w każdej publikacji kolor, zarówno w znaczeniu potocznym – decyzja o kolorowych ilustracjach, a choćby tylko liniach, wyróżnieniach i ozdobnikach w kontrastowym kolorze może znacznie podnieść atrakcyjność publikacji – jak i w znaczeniu stopnia szarości tekstu. Każdy krój ma nieco inną szarość, inny stopień zaczerwienienia liter, stąd nadaje stronie zupełnie inny charakter. Ma to też bardzo istotne znaczenie w odpowiednim doborze wyróżnień w tekście. Mają one ożywić lekturę i zwrócić uwagę czytelnika na konkretne treści. Typograf dysponuje szeroką gamą wyróżnień – od bardzo silnych, jak wersaliki, po dużo słabsze, jak kursywa. Odpowiednie decyzje mogą uwydatnić pewne fragmenty, podkreślić ich sens, nadać nowe znaczenie. Nieodpowiednie wyróżnienia niepotrzebnie odrywają uwagę czytelnika, a nawet mogą wprowadzać go w błąd. Takim rodzajem wyróżnień mogą być, przykładowo, wersaliki odbierane jako bardzo silne – niebezpiecznie w typografii internetowej oznaczają krzyk. Ich nadużywanie może doprowadzić do chaosu, rozbija kolumnę tekstu i obniża czytelność. Lepszy efekt w tej sytuacji mogłyby dać kapitaliki lub pismo półgrube, w dużo bardziej subtelny sposób zwracające uwagę odbiorcy. Niektóre wyróżnienia niesłusznie są preferowane przez użytkowników – niestety również autorów i redaktorów – na przykład podkreślenia i spacjowanie. Obydwa te wyróżnienia są bardzo niekorzystne dla procesu lektury: podkreślenie przez przecięcie wydłużeń dolnych zakłóca odbiór kształtu wyrazu, spacjowanie z kolei poprzez nienaturalne odstępy międzyznakowe wymusza dłuższe zastanowienie nad całością słowa. Przywiązanie do tych nie najlepszych typów wyróżnień jest wyjątkowo kuriozalne, jeśli się zwróci uwagę na ich pochodzenie. Spacjowanie powstało bowiem z konieczności jako odpowiedź na ograniczenia techniczne: w dawnych urządzeniach do składu maszynowego można było użyć równocześnie tylko dwóch kompletów matryc, a więc na przykład antykwy i kursywy, a nie starczało miejsca na pismo pogrubione. Aby uzyskać jeszcze jeden typ wyróżnienia, składacze stosowali wymuszone odstępy między znakami. Dziś, przy tak dużej gamie środków, nie trzeba utrzymywać tej niezbyt estetycznej i niefunkcjonalnej tradycji. Umiejętność prawidłowego zastosowania wszystkich typów wyróżnień wymaga od łamacza wiedzy i wprawy. Odpowiednie dopasowanie optyczne wersalików, kapitalików, odstępów w wyrazach spacjowanych jest bowiem nieodzowne, jeśli tekst ma zachować wysoką czytelność.

Wybór stopnia pisma, który początkującym projektantom wydaje się problemem kluczowym, w rzeczywistości staje się często problemem wtórnym, gdyż stopień pisma ściśle wiąże się z szerokością kolumny. Ludzkie oko ma określony zasięg, dlatego bardzo szeroka kolumna jest dla niego męcząca, może też pro-

wadzić do „zgubienia” wiersza. Badacze czytelności, tacy jak Bror Zachrisson<sup>11</sup> czy Miles A. Tinker<sup>12</sup>, doświadczalnie sprawdzali optymalną szerokość kolumny w zależności od zastosowanego stopnia pisma. Dla układu jednołamowego przyjmuje się zakres od 45 do 75 znaków, optymalnie powinno ich być około 66. Jeśli kolumna jest za szeroka, warto ją podzielić na łamy, aby usprawnić proces czytania. Wówczas średnia liczba znaków w wierszu zwykle wynosi od 40 do 50<sup>13</sup>. Warto jednak pamiętać, że bardzo wąskie łamy kojarzone są ze składem gazetowym przeznaczonym, jak trafnie zauważył R. Bringhurst<sup>14</sup>, do jednorazowej, szybkiej lektury. Teksty wartościowe, godne smakowania i zapamiętania, wymagają nieco szerszej kolumny.

Szerokość i proporcje kolumny są równie istotne co proporcje stronicy i powinny ją powielać lub być z nią skontrastowane. Tylko takie dają dobre – harmonijne lub kontrastowe – układy. W wypadku formatów nietypowych, na przykład kwadratowych lub podłużnych, warto rozważyć inny sposób ułożenia kolumny na stronie – najlepiej zrezygnować z projektowania klasycznego i zastosować jedno z nowszych rozwiązań typograficznych: projekt modułarny, geometryczny czy gridowy. Wybór projektu musi być dostosowany do typu publikacji. Proza i poezja klasyczna najlepiej wyglądają w klasycznych układach. Książki zawierające wiele materiałów dodatkowych: ilustracji o różnych kształtach i proporcjach, przypisów, kapsulek itp., wymagają zwykle bardziej skomplikowanego projektu, dlatego graficy często w takiej sytuacji wybierają grid, pozwalający na umieszczenie wszystkich elementów w przemyślany i uporządkowany sposób. Niekiedy bardzo doświadczeni graficy decydują się na projektowanie „organiczne”, oparte na wyczuciu i doświadczeniu. Nie stosują siatki, lecz umieszczają tekst i grafikę według własnego uznania. Taki sposób tworzenia projektu, zbliżony raczej do aktu twórczego niż do „konstrukcji” publikacji, choć wydaje się mniej skomplikowany, bardzo często opiera się na wielu wewnętrznych założeniach i musi również kierować się wewnętrzną logiką konstytuującą spójną całość. Dobry projekt cechuje się przede wszystkim funkcjonalnością. Jeżeli grafik, tworząc go, ma na celu dobro czytelnika, jeżeli tak dobiera wszystkie środki, aby mu ułatwić poznanie i prawidłowe zrozumienie treści, jeżeli kieruje się szacunkiem wyrażającym się w starannym przygotowaniu, logicznym układzie i przemyślanej konstrukcji publikacji, to na pewno czytelnik będzie mógł z pożytkiem, a często i z przyjemnością skorzystać z efektów jego pracy. Zwykle jest tak, że naprawdę dobry projekt ma wewnętrzną logikę i konsekwencję: pewne rozwiązania, choć czasem dość kontrowersyjne w przypadku tego właśnie projektu, narzucają się same, gdyż wynikają z tej wewnętrznej konstrukcji.

<sup>11</sup> B. Zachrisson, *Studia nad czytelnością druku*, przeł. K. Chocianowicz, J. Hyc, Warszawa 1970.

<sup>12</sup> M.A. Tinker, *Podstawy efektywnego czytania*, przeł. K. Dudziak, Warszawa 1980.

<sup>13</sup> R. Bringhurst, *op. cit.*, s. 29.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 177.

Ostatnimi z bogatego wachlarza typograficznych środków wyrazu są ornamenty i ilustracje. Decyzje o ich zamieszczeniu niosą z sobą, jak już wspomniano, pewne wymogi techniczne, jak na przykład papier wyższej jakości. Czasem dla lepszego wyeksponowania zdjęć projektanci decydują się na rozszerzenie ilustracji poza kolumnę lub wypuszczenie ich na spad. Ilustracja w tekście może pełnić różne funkcje w zależności od typu publikacji. Dlatego jej umiejscowienie jest niezwykle ważne. Niekiedy ilustracja staje się równorzędnym partnerem tekstu, bez niej niemożliwe staje się prawidłowe merytoryczne zrozumienie treści. Tak dzieje się w książkach technicznych lub podręcznikach, w których różnego rodzaju schematy i wykresy rozjaśniają wywód teoretyczny i pozwalają łatwiej przyswajać i zapamiętywać przeczytane informacje. W książkach dla dzieci grafika uprzyjemnia lekturę, ale bardzo często, zwłaszcza w książkach przeznaczonych dla najmłodszych, którzy jeszcze sami nie potrafią czytać, oglądanie ilustracji pozwala na śledzenie akcji. Rodzi to liczne problemy, znane raczej rodzicom niż grafikom, gdyż dzieci są niezwykle spostrzegawcze i natychmiast zauważają wszelkie rozbieżności pomiędzy treścią a ilustracjami. Dlatego między innymi ilustrowanie książek dla dzieci stanowi bardzo trudną dziedzinę pracy grafika. Przy projektowaniu takich książek najważniejsze staje się zrównoważenie tych dwóch współzależnych „narracji” i harmonijne połączenie tekstu i ilustracji. Zarówno podręcznik, jak i książka z obrazkami dla dzieci stanowią przykład publikacji, w których ilustracja staje się niezbędna do prawidłowego zrozumienia treści i jest z nią ściśle powiązana. Ale grafika może być również luźno powiązana z tekstem lub stanowić wyłącznie ozdobnik<sup>15</sup>. Może być tłem stanowiącym wygaszony poddruk. Może też stać się istotnym elementem kształtującym *image* firmy, okładki, pisma, książki, stronicy. Bywa również samoistną informacją, mocnym akcentem na stronie, nawet bez podpisu. Taką rolę często odgrywają dramatyczne fotografie prasowe. Dobra grafika działa na odbiorcę, nie tylko na jego podświadomość – co bywa wykorzystywane w reklamie – ale i na jego emocje. Ma również zmuszać do refleksji, do wyciągania własnych wniosków. Najważniejsze jest zachowanie jednolitego stylu w przygotowywanych ilustracjach. Profesjonalna obróbka grafiki, dziś na pewno mniej pracochłonna niż ręczny retusz i kadrowanie, ciągle jest bardzo ważnym elementem przygotowania publikacji. Ilustracje nadal potrzebują retuszu, korekty koloru, ustawienia odpowiedniej rozdzielczości i dobrania właściwego profilu koloru. Po okresie dominacji fotografii zaczyna się jednak powrót do grafiki, zarówno jako ilustracji, jak i głównego motywu na okładkach. Stanowi to na pewno szansę dla młodych projektantów i grafików do stworzenia nowych ciekawych rozwiązań. Podobnie rzecz się ma z ornamentem, odrzucanym początkowo jako relik, nieliczący z funkcjonalnością. Jednak dyskretny urok ozdobników znów powoli powraca do współczesnej książki. Pojawiają się również ozdobniki dawne, nawiązujące do przebogatej historii drukarstwa.

<sup>15</sup> T. Malinowska, L. Syta, *op. cit.*, s. 105.

Niekiedy współcześni projektanci świadomie decydują się na ich użycie, tworząc wysmakowane, stylizowane kompozycje nawiązujące do pięknych w swej prostocie projektów Urbańskiego czy Tomaszewskiego. Ornament, oprócz funkcji czysto użytkowej, może odgrywać dodatkowe, bardzo pożyteczne role: być wyznacznikiem rytmu w projekcie, mocniejszym akcentem na stronie, podkreśleniem konkretnych treści. Warto może w tym miejscu wspomnieć też o innych elementach stylizujących tekst, a mianowicie o znakach ozdobnych, zwłaszcza historycznych, na przykład ligaturach ozdobnych, bardzo pięknie wyglądających w tekście i sprawiających, że wygląda on klasycznie i wyjątkowo. Oczywiście takie środki zarezerwowane są dla druków specjalnych, szczególnych zarówno pod względem treści, jak i formy. Do tej samej kategorii zaliczyć można kolor, ale nie w znaczeniu kolorowej publikacji, gdyż takich jest wiele i nie stanowią zwykle szczególnego wyzwania dla projektantów. Dużo daje natomiast zastosowanie dwóch dobranych kolorów. Taki pomysł również nawiązuje do tradycji drukarstwa, w którym stosowano dwa kolory: klasyczną czerń i kontrastową czerwień. Dzisiaj czasem widzi się projekty łączące z czernią sepię – zwykle po to, aby oddać klimat starych fotografii lub rycin. Młodzi graficy lubią także nowoczesne rozwiązania i dodają do czerni jakiś kolor z palety Pantone, szczególnie dużym powodzeniem cieszą się kolory odbłaskowe: pomarańczowy, zielony czy różowy, nawiązujące do barwy popularnych zakreślaczy. Jedynym zastrzeżeniem może być słaba czytelność tekstów wydrukowanych jasnymi kolorami, na przykład odbłaskowym pomarańczowym.

To wszystko teoria, ale bez jej znajomości trudno mówić o praktyce. Wiele ciekawych pomysłów może się bowiem rozbić o bardzo prozaiczny problem techniczny, którego projektant nie przewidział. Może warto zebrać wszystkie postulaty wydawców, projektantów, redaktorów technicznych, drukarzy i wreszcie czytelników, i określić cechy, jeśli nie projektu idealnego, to chociaż dobrego i dobrze przygotowanego.

A zatem, dobry projekt powinien być przede wszystkim czytelny, bo inaczej mija się z celem i zaczynamy jako pracownicy książki tworzyć sztukę dla sztuki, a nie publikacje dla konkretnych odbiorców. Zwrócenie uwagi na czytelnika, odpowiedź na pytanie: kto będzie czytał robioną przeze mnie książkę, może bardzo pomóc projektantowi. Świadomość, że robię podręcznik dla studenta, może znużonego i znużonego jego trudną treścią, książkę dla dzieci, które jeszcze nie umieją dobrze czytać, album dla miłośników sztuki pragnących się nim delektować wielokrotnie itp., pomaga tak dobrać środki, aby jak najlepiej spełniły swoją rolę. Projekt musi być również przemyślany, nie może być chaosem zastosowanych środków, stylów i rozwiązań. Wymaga konkretnych decyzji, postawienia na harmonię bądź kontrast, dzięki czemu będzie miał własną osobowość. Niebagatelna staje się także rola ekonomii – nie jest sztuką wydanie dużych pieniędzy i osiągnięcie miernego celu. Wyzwaniem jest raczej taki dobór materiałów i takie rozliczenie projektu, aby uzyskać jak najlepszy efekt, a równocześnie oszczędnie

zagospodarować posiadane środki. Dzięki temu cena za egzemplarz może być nieco niższa, za co na pewno czytelnicy będą wydawcy wdzięczni. Podstawowym postulatem drukarzy byłoby zapewne tworzenie przez grafików projektów możliwych do zrealizowania. Niekiedy bowiem okazuje się, że brak doświadczenia projektantów sprawił, iż książki nie można wydrukować lub oprawić na standardowych maszynach i trzeba projekt przerobić lub szukać innych, nietypowych i na pewno droższych rozwiązań. Dobry projekt musi być także bezbłędny. Czytelnika nie interesuje wkład pracy redaktorów, liczba korekt, wielkość zespołu pracującego nad książką. On chciałby po prostu dostać do ręki dobrze przygotowaną publikację.

Ostatnim życzeniem wszystkich osób pracujących nad projektem byłaby zapewne jego kongenialność – czyli jedność treści, formy i funkcji. Niestety projekty takie są niezwykle rzadkie. Coraz częściej zauważa się, że aby projekt był KONgenialny, najpierw jego podstawa, czyli tekst, musi zasługiwać na miano genialnego. To niestety nie zależy od redaktora, który może jedynie dążyć do jego największej przejrzystości i zrozumiałości. Dlatego warto może powrócić do postulowanego wielokrotnie przez Romana Tomaszewskiego projektu funkcjonalnego, czyli nastawionego na czytelnika. Prymat funkcji nad estetyką nigdy nie może dać złych efektów, gdyż czysta funkcja jest piękna w swej prostocie. Często widać w projektach naprawdę wielkich projektantów, że dojrzewanie wiąże się z rezygnacją. Odrzucenie tego, co może ciekawe lub dekoracyjne, na rzecz większej przejrzystości projektu wskazuje, że grafik przestaje realizować swoją wizję, a zaczyna być prawdziwym sługą tekstu, a co za tym idzie – także czytelnika. Bo dobro czytelnika powinno być w tym wypadku najważniejsze<sup>16</sup>.

## Functionality, economy and aesthetics – main issues in developing a typographical design of a book

### Summary

The changes in the book market and new technologies have not affected the key factor necessary to prepare a book for printing. The project has to be so prepared that it can be implemented using available technology. It needs to be adapted to the very process, specific machines and materials selected. Its implementation is also strictly connected with cost calculation. A sound settlement of a project, use of the right formats of paper, choice between monochromatic and colour print are all relevant to the cost of publication. Cutting too much cost, however, may cause the book to look unattractive to a potential buyer. All this considered, is there any room left for the aesthetics of print? Is there a way to harmoniously combine the technical requirements and solutions improving legibility and visual appeal?

<sup>16</sup> Bardzo dziękuję za sugestie w tym względzie prof. Januszowi Gruchale, dr Katarzynie Krzak-Weiss i dr Magdalenie Komorowskiej.



## Pomiędzy sztuką a rynkiem. O relacjach między artystą a wydawcą książki

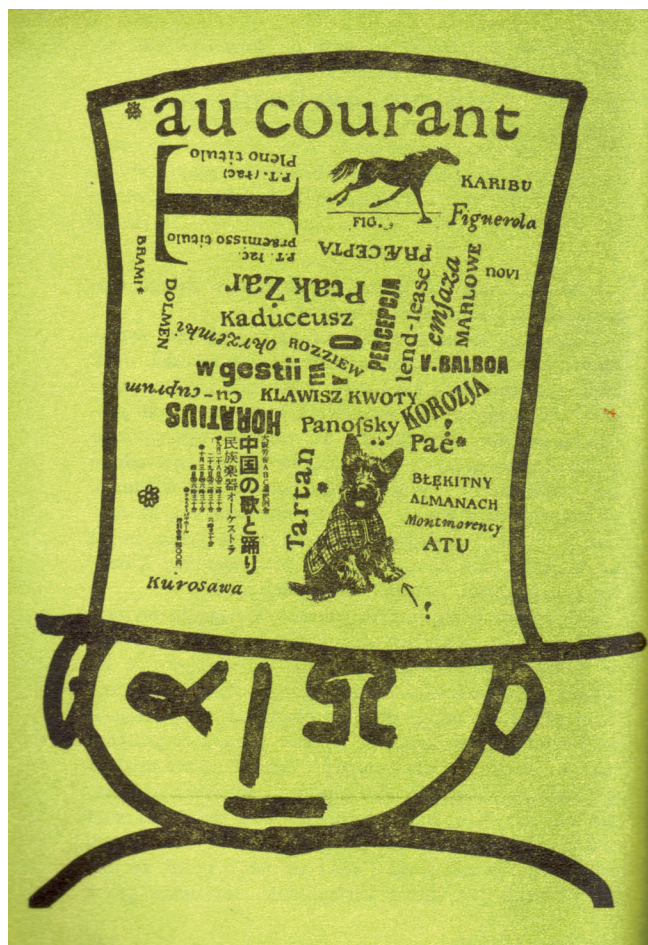
P. Wyspiański zastrzega sobie stanowczo decyzję co się tyczy wyboru papieru, jego barwy i sposobu reprodukcji klisz oraz rozmieszczenia tekstu greckiego i polskiego. [...] Okładka będzie uskuteczniła wyłącznie wedle woli i wskazówek p. Wyspiańskiego. Jednym słowem strona wydawnicza pierwszej Pieśni „Iliady” będzie całkowicie spoczywać w rękach p. Wyspiańskiego i drukarnia tylko od niego otrzymywać będzie polecenia i wskazówki. To są warunki stanowcze, od których p. Wyspiański nie chce ani na włos odstąpić<sup>1</sup>.

Opisana sytuacja zaistniała w 1903 roku, kiedy światło dzienne miało ujrzeć premierowe wydanie książkowe *Iliady* Homera w opracowaniu graficznym pierwszego prawdziwego *artiste du livre* na ziemiach polskich – Stanisława Wyspiańskiego. Przytoczony fragment pochodzi z zachowanego pisma dyrektora Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego prof. Bolesława Ulanowskiego do wydawnictwa Henryka Altenberga. Dokument ten jest też chyba pierwszym u nas świadectwem tak niezwyklej dbałości i poczucia pełnej odpowiedzialności artysty-projektanta za ostateczny kształt estetyczny edytowanego woluminu. Przy okazji wydania greckiego eposu zadbał Wyspiański o całość projektu i piękno pojedynczej strony tomu na każdym etapie powstawania książki: od koncepcji graficznej, przez realizację ilustracji oraz typografię, po przygotowanie do druku i uwzględnienie materii technicznej – wszystkich składowych ostatecznego efektu edycji. W jego mniemaniu tylko takie potraktowanie całego procesu wydawniczego gwarantowało najwyższy poziom – jedyny, jaki go interesował.

Najwięcej uwagi w tym artykule zostanie poświęcone fenomenowi rodzimej grafiki książkowej w latach 50., 60. i 70. XX wieku, czyli polskiej szkole ilustracji. Na urodę powstających wtedy edycji złożyło się wiele czynników, ale jednym z najistotniejszych – obok zastępów utalentowanych plastyków, warunku *sine qua non* pięknej, nierzadko nowatorskiej, szaty graficznej – był profesjonalny nadzór estetyczny w wydawnictwach prężnie działających ówczesnie w PRL-u dzięki silnemu mecenatowi państwa. Co ważne, stanowisko naczelnego redaktora graficznego, kierownika lub dyrektora artystycznego miały instytucje edytorskie wszelkiego

---

<sup>1</sup> „Kalendarz” 1995, t. 16, vol. III, s. 194, cyt. za: *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907): Artyście w setną rocznicę śmierci. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. E. Charazińska, Warszawa 2007, s. 174.



Il. 1. Jan Młodożeniec, opracowanie graficzne *Vademecum szefa* Jerzego Wittlina, Książka i Wiedza, Warszawa 1966

rodzaju: od tych najbardziej „rozilustrowanych”, specjalizujących się w ofercie dla młodszych czytelników (Nasza Księgarnia, Biuro Wydawnicze „Ruch”), przez wydawnictwa z wiodącą w liczbie publikowanych tytułów literaturą piękną (Czytelnik, Państwowy Instytut Wydawniczy, Iskry, Wydawnictwo Literackie) i te z definicji stawiające na wartości plastyczne (Wydawnictwo Artystyczno-Graficzne, Auriga, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe), po wyspecjalizowanych edytorów o określonym profilu fachowym (Książka i Wiedza, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Państwowe Wydawnictwo Rolnicze i Leśne, Państwowy Zespół Wydawnictw Szkolnych, Wydawnictwa Naukowo-Techniczne, Wydawnictwa Komunikacji i Łączności, Sport i Turystyka i inni). Odpowiedzialnych za grafikę kierowników wspomagali redaktorzy artystyczni i konsultanci. Co jeszcze istotniejsze, wszystkie te stanowiska piastowali w każdym z wymienionych

wydawnictw zawodowi artyści plastycy, absolwenci Akademii Sztuk Pięknych (w wydawnictwach stołecznych odpowiednio po szkole warszawskiej, w krakowskich po tamtejszej ASP), którzy współpracowali z szerokim gronem fachowców, dbając o kształt plastyczny wydawanych tytułów. Lista nazwisk mówi sama za siebie: Rafał Glücksman (Auriga i PIW), Jan Marcin Szancer (BW „Ruch”, PIW oraz Książka i Wiedza), Janusz Stanny (BW „Ruch”), Jerzy Srokowski, Jan Samuel Miklaszewski, Olga Siemaszko, Andrzej Heidrich (Czytelnik), Karol Syta, Elżbieta Murawska (Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza), Michał Bylina, Bohdan Zieleniec, Zbigniew Rychlicki (Nasza Księgarnia), Krzysztof Racinowski (PWN oraz WAiF), Danuta Żukowska (PWRiL), Jolanta Barącz (PIW), Mateusz Gawryś (PZWS), Hubert Hilscher (WAG), Tadeusz Pietrzyk (WKiŁ) czy Zofia Darowska (Wydawnictwo Literackie). Wśród redaktorów artystycznych byli między innymi: Bohdan Butenko, Ewa Frysztak, Marek Rudnicki, Danuta Staszewska, Aleksander Stefanowski, Teresa Wilbik, Zdzisław Witwicki. Także wydawnictwa działające w innych ośrodkach (Wydawnictwo Poznańskie, Wydawnictwo Łódzkie, Wydawnictwo Lubelskie, Ossolineum we Wrocławiu, Pojezierze w Olsztynie, Śląsk w Katowicach, Wydawnictwo Morskie w Gdańsku) działały wedle tego sprawdzającego się w praktyce modelu, mając na czele redakcji graficznych utalentowanych plastyków.

Należy bezsprzecznie docenić dbałość o wysoki poziom edytorstwa mimo niesprzyjających w owym okresie warunków technicznych – wskazać tu można choćby niski poziom poligrafii wynikający ze starej generacji wyposażenia drukarni, złej jakości farb i papieru oraz ich nieustającego niedoboru. Jednocześnie warto nadmienić, że większość pracujących w latach 50. i 60. ubiegłego stulecia drukarzy i zecerów należała do fachowców klasy mistrzowskiej, co ratowało najbardziej szalone koncepcje projektowe (celowali w nich Bohdan Butenko, Janusz Stanny, Józef Wilkoń i Adam Kilian).

Ofertę wydawców komentowano ówczesnie dosyć często. Refleksje dotyczące pracy domów edytorskich pojawiały się głównie na łamach prasy branżowej, przede wszystkim „Projektu” – magazynu poświęconego sztukom wizualnym i wzornictwu. Zwłaszcza Danuta Wróblewska pisywała o różnych aspektach ilustracji książkowej i grafiki projektowej, relacjonując dokonania rodzimych wydawnictw i kreśląc obraz sytuacji w odnośnych latach. Jako potęga wydawnicza, o jeszcze przedwojennym rodowodzie, jawiła się Nasza Księgarnia, której oferta (do dziś zresztą) przeznaczona jest przede wszystkim dla młodych i najmłodszych czytelników. Kierownikiem artystycznym po wojnie był w niej przez pierwszych pięć lat (już od 1931 r.) uznany malarz historyczny, batalista, a także ilustrator – Michał Bylina. To on wciągnął do współpracy z wydawnictwem wybitnych przedwojennych artystów, między innymi: Edmunda Bartłomiejczyka, Zofię Stryjeńską, Tadeusza Gronowskiego, Konstantego Sopoćkę, Edwarda Manteuffla, Antoniego Uniechowskiego, Bohdana Bocianowskiego, a z młodszej generacji: Olę Siemaszko i Jana Marcina Szancera. W artykule *Złote medale dla „Naszej Księgarni”* Wróblewska pisała: „Wdzięk pomysłowi graficznego i wielka staranność



Il. 2. Bohdan Butenko, opracowanie graficzne *Kanaponów* Marii Kosakowskiej i Janusza Galewicza, Nasza Księgarnia, Warszawa 1981

edytorska tworzą z nich [publikacji NK – przyp. A.W.-P.] lubiany i przez dorosłych przedmiot sztuki plastycznej”<sup>2</sup>. W interesujących nas dekadach współpracowało z NK 283 grafików<sup>3</sup> budujących fenomen polskiej szkoły ilustracji, a były wśród nich także nazwiska wielkich polskich twórców, niekoniecznie w powszechnej świadomości wiązanych z działalnością na polu grafiki książkowej: Walerian Borowczyk, Henryk Tomaszewski, Stefan Gierowski, Aleksander Kobzdej, Tadeusz

<sup>2</sup> D. Wróblewska, *Złote medale dla „Naszej Księgarni”*, „Projekt” 1966, nr 3, s. 13.

<sup>3</sup> Pełna lista grafików współpracujących z Naszą Księgarnią w latach 1945–1972 zamieszczona w: *Pół wieku przyjaźni z Dzieckiem i Szkołą 1921–1971*, red. S. Aleksandrak, Warszawa 1972, s. 262–263.



Il. 3. Janusz Stanny, opracowanie graficzne *Złoty liter* Anny Kamieńskiej, BW „Ruch”, Warszawa 1974

Kulisiewicz, Jan Lenica, Adam Marczyński, Kazimierz Mikulski, Roman Opałka, Andrzej Strumiłło, Jerzy Skarżyński, Franciszek Starowieyski, Jerzy Tchórzewski, Stanisław i Wojciech Zamecznikowie. Na stałe z NK współpracowało około 80 osób, rocznie przewijało się ich około 150. Nasza Księgarnia wydawała wówczas 250 pozycji rocznie, a bodaj w 1965 roku „licznik wybił” 365 tytułów, co w prostym rachunku daje codziennie jeden nowy tytuł i to tylko od jednego wydawcy (*sic!*). Organizowała także praktyki wakacyjne dla studentów warszawskiej ASP. Zdzisław Witwicki, redaktor graficzny w Naszej Księgarni w latach 1952–1986, opisał strukturę organizacyjną i sposób działania, który zakładał odbywanie cotygodniowych rad sześciuosobowej redakcji artystyczno-graficznej. Ostateczna decyzja zapadała w porozumieniu z redaktorem naczelnym, kierownikiem lite-

rackim i głównym redaktorem technicznym, co pozwalało wszechstronnie ocenić możliwości realizacyjne konkretnego tytułu<sup>4</sup>. Kolegium określało też liczbę, wymiary i charakter ilustracji (czy całość woluminu ilustrowana, czy całostronicowe wielobarwne wklejki, czy jedynie czarno-białe winiety), czyli elementy związane z wcześniej ustalonym budżetem. Ponieważ drukarni w skali całego kraju było stosunkowo niewiele, plan był ściśle opracowywany na rok, a proces wydawniczy od złożenia projektu do ukazania się książki trwał około trzech, a nierzadko pięciu lat – jak wspominali także współpracujący z wydawnictwem Wanda i Bogusław Orlińscy<sup>5</sup>.

W tekście *Pochwała działania* poświęconemu Biuru Wydawniczo-Propagandowemu (w skrócie określanemu jako „Ruch”, także w nawiązaniu do wcześniejszej nazwy i wieloletniej tradycji) w 1974 roku Wróblewska wskazywała najważniejszy element programu oficyny, a mianowicie „»przystawalność« do profilu współczesności”<sup>6</sup>, metaforycznie ujmując działania edytorów w słowach: „smakują dzień dzisiejszy, a ich pegaz cwałuje w przyszłość”<sup>7</sup>. Najwięcej uwagi poświęciła redakcji książek dla dzieci. „Ruch” obok Naszej Księgarni należał do najważniejszego wydawcy pozycji skierowanych dla najmłodszego czytelnika. Z założenia książki te miały mieć duże nakłady i niskie ceny, a dystrybucja zapewniała dostępność ich oferty wydawniczej w każdym zakątku Polski, gdzie tylko znajdował się kiosk „Ruchu”. Janusz Stanny – wieloletni kierownik artystyczny w wydawnictwie „Ruch” – potwierdza realia epoki: „Nie było tak, że dyrektor handlowy mówił: »Panie, to nie pójdzie«. Ja w ogóle nie pamiętam uwag ze strony działu handlowego, bo pewnie nie o to chodziło, żeby zarabiać”<sup>8</sup>. Liczby potwierdzają plany i są zawrotne jak na dzisiejsze realia: w latach 1958–1966 Biuro wydało 600 tytułów książek dla dzieci w nakładzie 35 mln egzemplarzy<sup>9</sup>. Wróblewska celnie zauważa:

Nawet najtańsza *Seria z wiewiórką* ubrana jest u nich w dość staranny kolor. Ambicja ekipy redaktorów i grafików Biura Wydawniczo-Propagandowego jest więc dwojaka: aby każda książka była organizmem plastycznym, nie zszywką ilustracji i tekstu, i aby jej język wizualny był śmiały zarówno w swojej plastycznej lekсыce, jak i obserwowaniu świata<sup>10</sup>.

Interesujący nas okres działalności „Ruchu” przypada na lata 1958–1974, kiedy postawiono na współpracę z wielką liczbą świetnych grafików. W tym czasie realizacje dla Biura miało już na koncie około 100 artystów. Od końca lat 50.

<sup>4</sup> Ze wspomnień Zdzisława Witwickiego zanotowanych przez autorkę w czasie pleneru ilustratorów w Krasnobrodzie w 2003 roku.

<sup>5</sup> Relacje W. i B. Orlińskich wysłuchane i spisane przez autorkę na plenerze ilustratorów w Krasnobrodzie w 2005 roku.

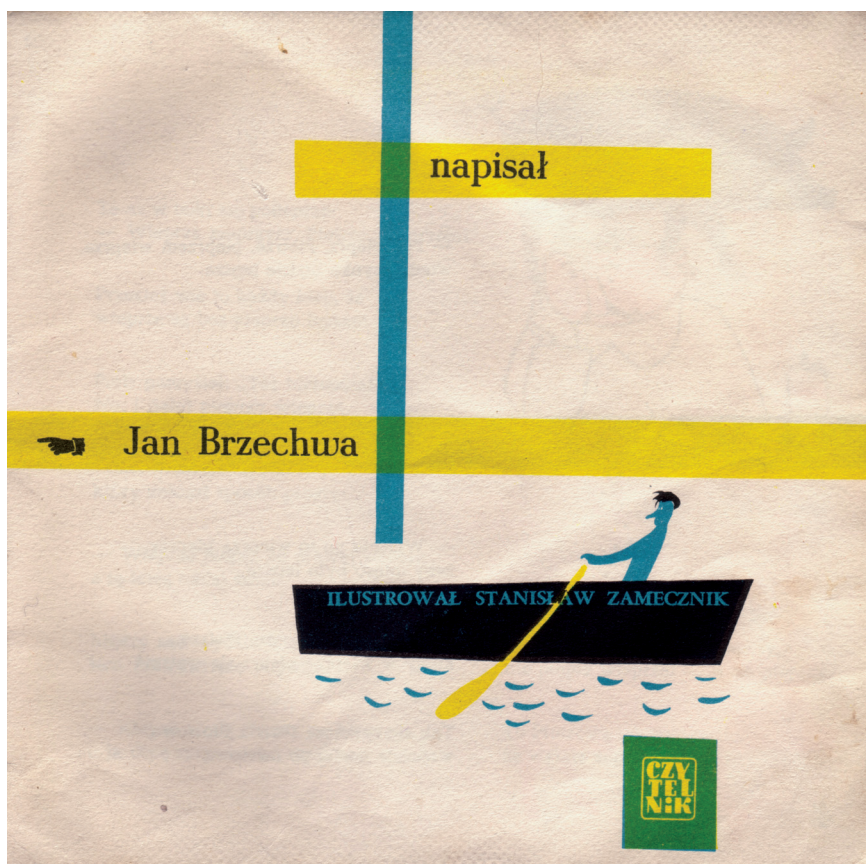
<sup>6</sup> D. Wróblewska, *Pochwała działania*, „Projekt” 1974, nr 2 (99), s. 4.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

<sup>8</sup> *Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski*, Gdańsk 2011, s. 81.

<sup>9</sup> Ze wstępu do katalogu *VI Wystawy Ilustracji Dla Dzieci*, Warszawa 1966, s. [7].

<sup>10</sup> D. Wróblewska, *Pochwała...*, s. 4.



Il. 4. Stanisław Zamecznik, opracowanie graficzne *Tańcowała igła z nitką* Jana Brzechwy, Czytelnik, Warszawa 1959

(kierownictwo Szancera, potem Stannego) stawiano na różnorodność języków plastycznej wypowiedzi, jakimi posługiwali się poszukujący twórcy, wśród nich dominującą grupę stanowili młodzi graficy i debiutanci.

Z kolei na 20-lecie działalności krakowskiego Wydawnictwa Literackiego (założonego w 1953 r.) „Projekt” chwalił jego: „ustabilizowane oblicze graficzne i ambicje eksperymentatorskie. Wypracował to zespół artystów krakowskich, stanowiący w skali kraju silną grupę projektancką”<sup>11</sup>. Na łamach „Projektu” już pod koniec lat 50. wysoko oceniano też grafikę Czytelnika – w dużej mierze okładki (z dominującym ilościowo udziałem projektów Jana Młodożeńca) niejako reklamujących zawartość literacką tomu: „Różnorodność, barwność, żywość, odwaga, dowcip”<sup>12</sup>. To właściwie cechy określające większość propozycji opracowań graficznych polskiej książki w omawianym okresie. Słowa uznania można

<sup>11</sup> W sekcji *Notatnik*, „Projekt” 1973, nr 5 (96), s. 62.

<sup>12</sup> J. Olkiewicz, *Blaski i braki okładek*, „Projekt” 1957, nr 6, s. 27.

by skierować właściwie pod adresem każdego domu wydawniczego, doceniając szlachetność oraz harmonijność typografii i opracowań graficznych pozostających w tradycji pięknej książki lub zachwycając się oryginalnością, nowatorstwem i przełamaniem przyzwyczajęń odbiorcy niespodziewającego się fajerwerków graficznych w tytułach sektora rolniczo-leśnego czy technicznego.

Ze wspomnień mistrzów polskiej szkoły ilustracji jasno wynika, że nieskomercjalizowanie instytucji wydawniczych stwarzało niewyobrażalną dziś sytuację nieliczenia się z poziomem sprzedaży. Janusz Stanny wspomina, że książka nie musiała zarabiać, w związku z czym dyrektor handlowy właściwie nie zabierał głosu w czasie narad, wypowiadał się natomiast redaktor naczelny i kierownik artystyczny – „słuchano artystów”<sup>13</sup>. Wydawnictwa za punkt honoru stawiały sobie dbałość o swobodę poszukiwań artystycznych w zakresie techniki, środków, stylistyki i sposobów obrazowania. Na ogół nie wymagano też ilustracji próbnych. Zasada ograniczonego zaufania mogła, ale nie musiała, obowiązywać wyłącznie w przypadku debiutantów.

O teraźniejszych praktykach wydawców najwięcej mogliby powiedzieć graficy, i to wszystkich pokoleń, którzy współpracują ze współcześnie działającymi oficynami lub chcą zainteresować je swoimi projektami. Działają dziś na rynku w jakże odmiennych od poprzednio opisanych warunkach edytorzy, dla których najwyższy poziom graficzny zdaje się sprawą prymarną. Wystarczy wymienić warszawskie wydawnictwa: Wytwórnę, Dwie Siostry, Muchomor czy Tatarak, gdańskie słowo/obraz terytoria, krakowskiego Czerwonego Konika czy wrocławski Format. *Credo* Wytwórni: „poszukujemy najciekawszych, najbardziej twórczych młodych ilustratorów”<sup>14</sup>, czy deklaracja Dwojga Sióstr z ich strony internetowej: „Od początku działalności przykładamy szczególną wagę do **jakości estetycznej, merytorycznej i edytorskiej wydawanych książek**. Dokładamy starań, by spełniały one **najwyższe standardy**” [podkr. – A.W.-P.]<sup>15</sup> brzmią jak echo strategii odważnych decyzji redaktorów graficznych sprzed półwiecza. Intuicyjnie można też wskazywać tytuły, które stanowią całościowy projekt zrealizowany przez wykształconego artystę (po wyższej szkole, a nie po kursach grafiki komputerowej!) na podobieństwo pieczy, jaką Wyspiański założył sprawować nad autorską edycją *Iliady*. Graficy odpowiadają w takich przypadkach za makietę książki (od samych ilustracji poprzez typografię, aż po strukturę techniczną woluminu). W innych, niestety, zdarza się, że piękne ilustracje oraz mądry tekst zostały „podtopione” w szacie graficznej redaktora technicznego albo tzw. grafika. Nie miejsce tu na druzgocące krytyki i wybrzydzenia, bo po mało optymistycznych latach 80. i co

<sup>13</sup> Janusz Stanny w rozmowie z autorką, przeprowadzonej na plenerze ilustratorów w Krasnobrodzie w 2005 roku.

<sup>14</sup> Strona wydawnictwa <http://wytwornia.com> [dostęp: 20 października 2011].

<sup>15</sup> Strona internetowa wydawnictwa <http://wydawnictwodwiesiostry.pl> [dostęp: 20 października 2011].





Il. 5. Paweł Pawlak, opracowanie graficzne *Podręcznego nieporadnika. Rękawiczka pięciopalczysta* Wojciecha Widłaka, Czerwony Konik, Kraków 2010

najmniej połowie lat 90. XX wieku sytuacja obecna, choć może daleka od doskonałości, między innymi z powodu wysokich cen książek, jest w miarę dobra. Nie dziwi też fakt, że założycielami wymienionych wcześniej współczesnych oficyn są często zawodowi graficy lub osoby ściśle współpracujące ze środowiskiem artystycznym. Konkurencja ze strony małych, ale odważnych plastycznie, edytorów wymusza zmiany w większych domach wydawniczych, które zaczynają dostrzegać potencjał młodych eksperymentatorów i fakt, że to właśnie te najciekawsze formalnie tytuły są wydawane za granicą (*D.O.M.E.K.* i *D.E.S.I.G.N.* z Dwojgiem Sióstr, *Tuwim* z Wytwórni czy *Kotek, który merdał ogonem* z Muchomora), wytrzymując jeszcze silniejszą konkurencję międzynarodową.

Teza artykułu wypływa z przekonania o tym, że warto zaufać przede wszystkim artyście grafikowi, wszak on zna się na swojej dziedzinie najlepiej.

## Between art and the market. Relations between the artist and the publisher

### Summary

The article presents examples of a “dialogue” between the graphic designer and the book editor in the reality of Polish publishing houses. The presentation comprises cases from various periods, the 1960s and 1970s, i.e. the golden age of the “Polish School of Illustration”, and also the sad

circumstances of the 1980s and the present times. The examples show various cases of cooperation between the graphic designer and the editor (from close collaboration to the imposition of terms). Most examples come from graphic artists themselves. As shown by specific projects, it is the artists that is mostly right in insisting on their original ideas to be put into practice.

JOANNA KUŁAKOWSKA-LIS

Krosno, PWSZ

Wydawnictwo BOSZ

## Współdziałanie, kompromis, harmonia. Współpraca redaktora z projektantem jako warunek powstania książki doskonałej. Studium przypadków

Na początku tego artykułu pojawi się kilka uściśleń i wyjaśnień. Po pierwsze, autorka doskonale zdaje sobie sprawę, że użyty w tytule termin „książka doskonała”, odwołujący się – co zapewne czytelnicy od razu spostrzegli – do zamieszczonych w „Wydawcy” artykułów Andrzeja Palacza o książkach edytorsko doskonałych, ma charakter raczej idealistyczny. Wskazuje na pewien – nieosiągalny często – cel, do którego trzeba dążyć, nawet ze świadomością, że jest to bardzo trudne.

Po drugie, oczywiście jest, że współpraca redaktora – a poprzez niego także autora – z projektantem nie zapewnia sukcesu, jeśli nie zadziałają także inne czynniki niezbędne przy pracy nad książką. Można jednak – spoglądając na sprawę jakby z innej strony – stwierdzić, iż bez takowej współpracy powstanie naprawdę dobrej książki jest bardzo utrudnione, o ile wręcz niemożliwe. Praca nad książką w sposób szczególny wymaga bowiem współdziałania i harmonijnej współpracy, zrozumienia, dyplomacji i wzajemnego szacunku – i te kwestie nie są bynajmniej nieosiągalnym ideałem.

Po trzecie, teoretyczne stwierdzenia pojawiające się w niniejszym tekście są dobrze znane większości osób zajmujących się szeroko rozumianym edytorstwem. Dlatego też autorka zdecydowała się skupić na konkretnych, praktycznych realizacjach, na publikacjach, nad którymi osobiście pracowała – i przedstawić szczegółowe „studium przypadku”, czyli współpracy projektanta z redaktorem w poszczególnych sytuacjach, gdy udało się na przykład zachować koncepcję książki, wzbogacić jej szatę graficzną, w sposób jak najbliższy doskonałości połączyć wszystkie tworzące dzieło edytorskie składniki.

Po czwarte, nie będą tu wprowadzane rozgraniczenia i podziały na kompetencje poszczególnych typów redaktorów – redaktora prowadzącego, adiustatora, redaktora technicznego, fotoedytora. Praktycy dobrze wiedzą bowiem, że w wielu sytuacjach, zwłaszcza w niewielkich wydawnictwach, jedna osoba pełni często wszystkie te funkcje (jest to również *casus* autorki tego tekstu). Wydaje się też, że dzięki temu każda z osób zatrudnionych na nieco bardziej

wyspecjalizowanych stanowiskach będzie mogła znaleźć w tym artykule coś interesującego.

Próby dążenia do wspomnianego wyżej ideału – czyli wysiłki zmierzające do stworzenia książki pięknej, zgodnej z zasadami edytorstwa i typografii, ale też wyjątkowej, w której harmonijnie współistnieją tekst i ilustracja, a wszelkie zagadnienia, dotyczące na przykład czytelności, ergonomii, odpowiedniego doboru formatu, kroju pisma, charakteru ilustracji, zostały uwzględnione – determinują pracę wielu redaktorów, projektantów czy wydawców. Niekiedy mogą – żartobliwie mówiąc – niemal uniemożliwić powstanie książki, a na pewno przedłużyć pracę nad nią. Zawsze jednak intencje są szczytne. W obliczu zalewającej nas zewsząd, również w obszarze wydawniczym, bylejakości, wszelkie starania zmierzające do tego, aby efekt naszej pracy spełniał odpowiednie, wyznaczone standardy, okazują się słuszne i pożądane.

Wśród osób, które tworzą książkę, szczególna wydaje się rola redaktora, zwłaszcza redaktora prowadzącego, który często staje się medium przenoszącym informacje, a niekiedy dosłownie mediatorem pomiędzy wydawcą, projektantem i autorem, często też zleceniodawcą – jeśli na przykład w produkcję książki zaangażowana jest też jakaś instytucja, mająca swoje oczekiwania i potrzeby. Tam, gdzie spotykają się wymagania zleceniodawcy czy wydawcy (mają tu znaczenie również ograniczenia ekonomiczne), marzenia autora i zamierzenia projektowe – tym, który najczęściej wypracowuje jakiś kompromis, okazuje się właśnie redaktor.

Zacznijmy zatem od etapu przygotowawczego – już w tym momencie redaktor ma do odegrania bardzo ważną rolę – jak słusznie zauważa Andrzej Tomaszewski w swojej publikacji *Architektura książki* (Warszawa 2011), projektant przed przystąpieniem do pracy powinien mieć jak najwięcej informacji o przygotowywanej książce. Takie właśnie dane winien zebrać i przekazać redaktor, który, na przykład, przy pracy nad antologią poezji musi być przygotowany na pytania typu: jaki jest najdłuższy i najkrótszy wiersz, najdłuższy i najkrótszy tytuł, czy każdy wiersz ma swojego autora, czy występują jakieś szczególne przypadki (podtytuł, część większej całości). Wszystkie te detale ułatwiają pracę projektantowi, który może odpowiednio rozplanować moduły, właściwie ustawić poszczególne elementy publikacji.

W książkach, w których ilustracje pełnią funkcję równorzędną lub prawie równorzędną do tekstu, nie wystarczy niekiedy odpowiednie wskazanie miejsca rozmieszczenia materiału graficznego i ich powiązanie z tekstem. Ułatwieniem dla projektanta lub operatora DTP może być przemyślana fotoedycja – zaplanowanie odpowiedniej liczby zdjęć na odpowiednią liczbę znaków tekstu. Przykładowo, jeśli wiemy, że na rozkładówce ilustrowanego przewodnika mieści się 4500 znaków i dwie ilustracje, to redaktor znający dobrze tekst i materiał ilustracyjny powinien tak rozplanować zdjęcia czy grafiki, aby projektant nie musiał się zastanawiać, czym wypełnić powstałe „dziury” i gdzie zmieścić zdjęcia, których jest za dużo.

W każdym przypadku materiał powinien być przygotowany w sposób czytelny i jednoznaczny, zgodny z wytycznymi i oczekiwaniami. Zdarza się niekiedy, że autor „zaplanuje” sobie miejsce dla konkretnej ilustracji, zupełnie nie uwzględniając specyfiki książki – wychwycenie takich kwestii już na początku pracy zapobiega późniejszym nieporozumieniom. Osiągnięcie porozumienia z autorem należy do redaktora – choć często nie jest to wcale łatwa rola.

Przed epoką komputeryzacji takie staranne przygotowanie materiału było czymś oczywistym, dziś niekiedy – jak opowiadają projektanci i operatorzy DTP – wcale takie oczywiste nie jest, dlatego warto również poruszyć ten aspekt interesującego nas problemu.

Tekst to w zasadzie domena redaktora – myliłby się jednak ten, kto by sądził, że po zredagowaniu, weryfikacji, konsultacji z autorem i przekazaniu tekstu projektantowi lub do składu nasza rola jako redaktora się skończyła.

Pierwszy problem, który może się pojawić, szczególnie przy projektach opartych na siatce modułowej, to fakt, że stworzony przez autora tekst w niektórych miejscach po prostu się nie mieści i nie ma żadnej możliwości, żeby zmienić projekt. Jedynym rozwiązaniem okazuje się najczęściej skracanie tekstu – naturalnie w konsultacji z autorem, czasem jest to dosłownie walka o każdy wyraz, aby – usuwając jak najmniej – zmieścić tekst w zaplanowanym module, aby można było utrzymać konsekwencję projektu, jego charakter, specyfikę, aby na przykład dla jednej glosy pod obrazem nie trzeba było zmieniać całej koncepcji publikacji.

Niekiedy pojawiają się sytuacje znacznie trudniejsze. Pracując w Wydawnictwie BOSZ nad przygotowywanym wraz z Muzeum Narodowym w Krakowie albumem *Józef Mehoffer* (BOSZ, Olszanica 2006), stanęliśmy przed pozornie nierozwiązywalnym problemem. Należy nadmienić, że projekt prof. Władysława Pluty z krakowskiej ASP został przygotowany dla całej serii książek ukazujących „Skarby Muzeum Narodowego w Krakowie”. Publikacje były dwujęzyczne, co dodatkowo podnosiło poprzeczkę. Każdy obraz został opatrzony rozbudowaną glosą i koniecznymi danymi technicznymi. Każdy z tych elementów – zarówno polski, jak i angielski – miał swój zaplanowany moduł. Problem pojawił się, gdy dotarliśmy do kartonów z projektami witraży fryburskich, zrealizowanych i znajdujących się do dziś w katedrze we Fryburgu szwajcarskim. Do tych dzieł, o niezwykle bogatej symbolice i programie ikonograficznym, autorka zaplanowała po jednej obszernej glosie. Jednocześnie zależało jej, aby kwatery witraży umieścić obok siebie, tak jak faktycznie zostały wykonane. Jak można zobaczyć na ilustracji przedstawiającej parę witraży *Święty Sebastian i Święty Maurycy* oraz *Święta Katarzyna i Święta Barbara* (il. 1), po zamieszczeniu danych technicznych nie było miejsca na żadną, a co dopiero na długą glosę. Jedynym sensownym rozwiązaniem okazało się wyodrębnienie najważniejszych fragmentów kartonów i takie rozbitcie glosy, aby z jednej strony zawierała ważne informacje ogólne, z drugiej zaś odnosiła się do poszczególnych scen (il. 2). Efekt okazał się wart dodatkowej pracy. Udało się w pełni zachować jednolitość projektu, a zarazem zamieścić cały interesujący tekst, bez którego zrozumienie sensu



Święta Barbara  
1892  
studium postaci  
do witraża  
Męczennicy  
kredka, papier  
48,7 × 32,0 cm

St. Barbara  
1892  
figure study  
for *The Martyr*  
stained-glass window  
crayon on paper  
48.7 × 32.0 cm

Studia rysunkowe do witraży Mehoffera cechuje mocna, energiczna linia. Barbara towarzyszy jednak wyważone wyznaczniki, wręcz czubki. Jej ciało rysowane linia delikatna, miękka, podległa i kruchość i bezbożność dźwiękowej nieoponicy. W witrażu Męczennicy, nagrodzonym w roku 1900 złotym medalem na Światowej Wystawie w Paryżu, przedstawił artysta świętych otoczonych we Fryburgu niebezpieczną czcią. Bohaterów charakterystycznie skłonił synopryzacji, w momencie dopadającego się ich wzywa osamotnialiśmy. Dramat rozgrywa się w przepięknej formie, podległej symbolowości dzieła.

The drawing studies for Mehoffer's stained glass are characterized by sharp, forceful lines. But in the figure of St. Barbara there is a distinct tranquillity and tenderness. Her naked body has a soft, delicate outline, emphasizing the virgin martyr's fragility and defencelessness. In *The Martyr*, a stained-glass window awarded the gold medal in the 1900 Paris World Exhibition, Mehoffer presented the saints venerated in Freiburg in a prophetic scheme, at the moment of their heroic death and the consummation of their faith. The drama is played out in a fluidness of form, underlining the spirituality of the work.

MNK ND 892  
76

Święty Sebastian  
i święty Mawrycy  
1899  
karton  
do witraża  
Męczennicy,  
do okna lewego  
szkła, gwaś, papier nabłyszczony  
na płótno  
683,0 × 166,0 cm

St. Sebastian  
and St. Maurice  
1899  
cartoon  
for *The Martyr*  
left-hand-side  
stained-glass window  
watercolour and  
gouache on paper  
on canvas  
683.0 × 166.0 cm



Święta Katarzyna  
i święta Barbara  
1899  
karton  
do witraża  
Męczennicy,  
do okna prawego  
szkła, gwaś,  
papier  
680,0 × 168,0 cm  
sygnat. h.l.  
JÓZEF  
MEHOFFER

St. Catherine  
and St. Barbara  
1899  
cartoon  
for *The Martyr*  
left-hand-side  
stained-glass window  
watercolour and  
gouache on paper  
680.0 × 168.0 cm  
signature, h.l.  
JÓZEF  
MEHOFFER

MNK ND 736

MNK ND 736

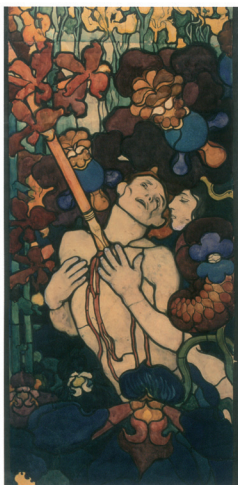
Il. 1. Józef Mehoffer, oprac. A. Zeńczak, J. Wapiennik-Kosowicz, projekt graficzny W. Pluta, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2006, przykładowa rozkładówka

działa byłoby znacząco utrudnione. Dodatkowe miejsce zostało wygospodarowane poprzez (widoczne na ilustracji pierwszej) wprowadzenie szkieł do witraży.

Podobna sytuacja pojawia się niekiedy w przypadku zamieszczenia w publikacji dwóch równoległych języków, zwłaszcza tak odmiennych pod względem – mówiąc metaforycznie „długości” – jak polski i niemiecki. Projektant oczekuje, że oba teksty złamią się na jednej linii bazowej – tymczasem w przypadku polskiego i niemieckiego, przy tej samej szerokości łamu jest to w zasadzie niemożliwe. Czasem wkracza redaktor i tłumacz i po prostu przerabiają tekst – czasem jednak tekst jest tak krótki, że bardzo nie ma czego przerabiać – wtedy wola kompromisu musi pojawić się po stronie projektanta – i podjęta zostaje na przykład decyzja o poszerzeniu łamu przeznaczonego na język niemiecki (jest to wprawdzie odejście od pierwotnej koncepcji, ale niekiedy niemożliwe do uniknięcia).

Skrajnym przypadkiem tego typu trudności, z którą się spotkałam, była sytuacja, gdy projektant założył, że podpisy pod ilustracjami w obu językach mają mieścić się dosłownie w tym samym module – przy polskim i niemieckim była to prawdziwa ekwilibrystyka, łącznie ze zmienianiem całych fragmentów, tak aby długości glosy w każdym z języków jak najmniej różniły się od siebie.

Niekiedy występuje jednak sytuacja odwrotna – tekstu jest za mało w stosunku do planów projektanta. Redagując album *Bałtyk* (BOSZ, Olszanica 2007),



Ciała świętych  
Męczennicy  
1899  
fragment  
kartonu  
do witraża  
Męczennicy,  
do okna lewego

The Body of  
St. Maurice  
1899  
fragment  
from the cartoon  
for The Martyrs  
left-hand-side  
stained-glass window

Ciała umęczonych świętych przedstawił Mehoffer w gęstym kwiatostanie w miękkich liniach i rytmicznej gamie barw. Półna ułożeniowa postać łobuzia, która pojawia się przy nich, to zapewne Thanatos. Sama figura Męczennicy różni się na kartonie od zmaltowanej ostatecznie w szkło. Święty rżniął bokiem od ciosów miecza. Psychologicznie zamiast miecza – włócznię – inżynierium suwerenności otrzymane przez Bolesława Chrobrego od cesarza Ottona III. Mehoffer pragnął pierwotnie wzbogacić przesłanie dzieła.

Mehoffer presents the bodies of the martyrs in a tangle of softly outlined flowers and a dancing gamut of colours. The somewhatly female figure appearing next to them is most probably Thanatos (Death). The cartoon showing the death of St. Maurice differs from the final version in the stained glass. The martyr died by the sword, but in his original design Mehoffer showed him transfixed by a spear. St. Maurice's Spear was one of the insignia of sovereignty bestowed on Bolesław the Brave by the Emperor Otto III. Perhaps Mehoffer's original intention was to enrich the image's meaning in this way.

Wieża  
świętej Barbary  
1899  
fragment  
kartonu  
do witraża  
Męczennicy,  
do okna prawego



Wieża  
świętej Barbary  
1899  
fragment  
kartonu  
do witraża  
Męczennicy,  
do okna prawego

Postać Barbary otoczył artysta klimatem poezji i baśniowości. Patynka dobrej śmierci pojawia się w oknie fryzurskiej kamery w pięknie wyczerpanych rękach, nawiązującej do rzeźbionych szkieletów z przeszłości XVII i XVIII wieku. Dławiący wpatrowany w jaśniejsze cyfrotom Dłokocinowi czoły przedstawił Mehoffer królowąką białą Szarlarką z przytępijonymi do niej rękami obcoznanymi, polującą na rolę popularnego artysty białej.

Mehoffer's St. Barbara is enveloped in an atmosphere of poetry and fable. In the Fribourg Cathedral window the patroness of the good death is shown in a beautifully patterned robe, reminiscent of the ones worn in Poland in the Renaissance. She is gazing at a luminous orb and host. Above we see an image of the Crow Carpenter's Tower and the adjoining walls, serving as a representation of this saint's attribute.

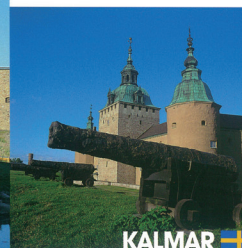
78

7

Il. 2. *Józef Mehoffer*, oprac. A. Zeńczak, J. Wapiennik-Kosowicz, projekt graficzny W. Pluta, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2006, przykładowa rozkładówka

stanęliśmy też przed dość poważnym wyzwaniem. Tekst wstępu napisał zmarły niedawno wybitny podróżnik – Olgierd Budrewicz. Uzupełnieniem miały być w pierwotnym założeniu krótkie podpisy. Tymczasem okazało się, że autor projektu (Marek Wajda) zaplanował niemal na każdej rozkładówce dodatkowy tekst uzupełniający informacje o poszczególnych miejscach przedstawionych na fotografiach. Ponieważ były to często miasta i obszary mało znane polskiemu czytelnikowi, uznaliśmy pomysł za cenny, ale pan Budrewicz stwierdził, że nie zdąży napisać takiego tekstu w zaplanowanym przez nas terminie. Nie mieliśmy wyjścia – zatrudniliśmy drugiego autora, który miał o tyle ułatwione zadanie, że podawałam mu dokładnie, ile tekstu potrzebujemy: o wyspie Bornholm tyle i tyle znaków, o Sztokholmie tyle i tyle... Przykładową rozkładówkę albumu można zobaczyć na ilustracji (il. 3).

Z podobną sytuacją spotkałam się podczas prac nad albumem *Łemkowszczyzna*, z tekstem wybitnego etnografa Antoniego Kroha (BOSZ, Olszanica 2006). Zgodnie z projektem każda ilustracja powinna była być opatrzona całkiem sporym podpisem. Tymczasem autor (całkiem logicznie rozumując) przygotował na przykład jeden podpis do trzech zdjęć przedstawiających tę samą dolinę czy wioskę. Sporo wysiłku kosztowało nas przekonanie go do rozbudowania tych lakonicznych opisów, tak aby rozkładówki nie świeciły pustymi miejscami (il. 4).



Leżąca w prowincji Blekinge Karlskrona jest miastem chętnie odwiedzanym zarówno przez tych, którzy zamierzają bliżej poznać jej zabytki, jak i tych, którzy wygodnymi autostradami wyruszają stąd na podbój Szwecji i Skandynawii. Obok majestatycznych budowli zdobionych szerokie i wytworne arterie, napotkamy tu drewniane domki w pastelowych kolorach tonące w zieleni i kwiatach, przycupnięte przy wąskich uliczkach i zaułkach schodzących wprost do morza. Karlskrona założona została na wyspie Trossö, w 1680 roku. Uczynił to Karol XI, kiedy po zdobyciu kolejnych krain nad Bałtykiem (m.in. Pomorza Szczecińskiego) stwierdził, że Szwecja potrzebuje dla swej królewskiej marynarki nowej, niezamierzającej bazy na południu. Schowana za skałami osada, leżąca nad głęboką i niezamierzającą zimną zatoką, była miejscem wręcz idealnym dla takiego przedsięwzięcia.

Siedemnastowieczny rozkład przestrzenny tego miasta – portu wojennego, wraz z systemem fortyfikacji i architekturą cywilną, uznano w 1998 roku za Światowe Dziedzictwo Ludzkości.

50|51



**1. Warto wiedzieć.** Ze względu na wielką historię Karlskrona jest obecnie prężnie rozwijającym się ośrodkiem przemysłowym i komputerowym. Razem z sąsiednim miasteczkiem Ronneby bývá nazywana „Dolną Kuzownicą Szwecji”.

**2-4. Kalmar zajmuje pozostanie miejsce** w ośrodkach całej Skandynawii. W 1397 roku przedstawiciele Danii, Norwegii i Szwecji zawarli tu porozumienie jednoczące te kraje pod berłem wsińskiego monarchy; pierwsiymi władzą została pochodzący z Dalholwa Erik Pomorski. Unia kalmarska przeżywała półtora stulecia, rozpadła się ostatecznie po wyborze Gustawa Erikszona z dynastii Wazów na króla Szwecji. Kalmarские zamczysko, w którym zawarto unie, swój obecny, renesansowy kształt zawdzięcza przebudowie w XVI wieku.

Il. 3. *Bałtyk*, fot. M. Czasnojęć, projekt graficzny M. Wajda, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2007, przykładowa strona

Niekiedy chęć zachowania jednolitego projektu i dążenie do współpracy z projektantem wykracza znacząco poza standardowe obowiązki redaktora. Pracując nad katalogiem przygotowywanym zgodnie z projektem Władysława Pluty na II Międzynarodowy Festiwal „Struktury Powiązań” (Wydawca ZPAP,





II. 4. *Łemkowszczyzna*, fot. P. Drożdżik, projekt graficzny W. Pluta, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2006, przykładowa rozkładówka

Kraków 2007), zorientowaliśmy się, że na podstawie posiadanego materiału nie jesteśmy w stanie zachować jednolitości projektu. Profesor Pluta zaplanował, że biogram każdego artysty przedstawiającego swoje prace na wystawach tej arcy-ciekawej imprezy będzie zbudowany identycznie – wykształcenie, uprawiane dziedziny sztuki, udział w konkursach, nagrody itp. Tymczasem dane przesłane przez artystów były pod wieloma względami, delikatnie mówiąc, znikome. Wraz z pracującym nad publikacją zespołem musieliśmy zatem uzupełniać wszystkie te informacje, opierając się niekiedy na enigmatycznych stwierdzeniach. W efekcie – choć pracy było sporo – powstała bardzo cenna baza (niektóre informacje okazały się odkryciem dla samych zainteresowanych artystów), która okazała się bardzo przydatna przy kolejnej edycji festiwalu. Przykładowy biogram oraz układ całej strony ukazuje ilustracja 5.

Jeśli wiemy, że projektant ceni konsekwencję, jednoznaczność koncepcji, lepiej od razu tak przygotowywać materiał i być otwartym na różne sytuacje, które mogą się pojawić. Wspólnym celem jest pięknie zaprojektowana, elegancka książka, warto włożyć nieco wysiłku, zrezygnować z jakiś swoich pomysłów, słuchać uważnie – a wtedy jest szansa na zbliżenie się do ideału książki edytorsko doskonałej.

Jeszcze innym tematem jest układ ilustracji. Jeśli projektant sam nie wykonuje składu, dobór i koncepcja często są polem działania redaktora-fotoedytora.

Ewa Rosiek-Buszko



**Data urodzenia:** 1953. **Edukacja artystyczna:** Akademia Sztuk Pięknych w Krakowie, Wydział Architektury Wnętrz. **Działalność pedagogiczna:** animator szeroko pojętego ruchu artystycznego dzieci i młodzieży. **Ważniejsze wystawy:** wystawa indywidualna – Prezentacja Papierów, Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Kraków oraz cykl wystaw indywidualnych w Nowym Jorku, Clark, New Jersey, USA; wystawy zbiorowe – Międzynarodowa Wystawa Twórców Papieru, Kijów, Ukraina; Międzynarodowa Prezentacja Ceramiki Unikatowej, Kunstforum Piaristen, Wiedeń, Austria; Międzynarodowa Wystawa Twórców Papieru, Mino, Japonia oraz 10. Międzynarodowa Wystawa Jubileuszowa Świątyni Twórców Papieru, Mino, Japonia. **Ważniejsze nagrody:** stypendium Ministra Kultury i Sztuki, stypendium Artists in Residence – Mino Paper Art Village Project, Japonia 2003. **Prace w zbiorach:** Muzeum Historii Katowic; Muzeum Śląskiego w Katowicach; Kunstforum Piaristen w Wiedniu, Austria; Centralnego Muzeum Włóknictwa w Łodzi; Muzeum Rzemiosła w Krośnie i Narodowego Muzeum Papieru w Mino, Japonia.

**Date of birth:** 1953. **Art education:** Academy of Fine Arts in Cracow, Department of Interior Design. **Pedagogical activity:** organizer of general artistic activity of children and youth. **Selected exhibitions:** individual exhibition – Presentation of Papers, Manggha Center of Japanese Art and Technology, Krakow; series of individual exhibitions in New York, Clark, New Jersey, USA; group exhibitions – International Exhibition of Paper Creators, Kyiv, Ukraine; International Presentation of Unique Ceramics, Kunstforum Piaristen, Vienna, Austria; International Exhibition of Paper Creators, Mino, Japan; International Exhibition of Paper Creators, Mino, Japan. **Selected prizes:** Scholarship of the Minister of Arts and Culture; Artists in Residence Scholarship, Mino Paper Art Village Project, Japan 2003. **Works in the collections of:** Katowice, History Museum, Silesia; Mino Paper Art Village Project, Mino, Japan; Central Textiles Museum, Łódź; Handicraft Museum in Krosno and National Museum of Paper in Mino, Japan.

Exhibition 7

Wystawa 7

Il. 5. 2. Międzynarodowy Festiwal Tkaniny Artystycznej Struktury powiązań, Kraków 15–30 maja 2007, Katalog, projekt W. Pluta, Kraków 2007, przykładowa strona z biogramem artysty

Jeśli mamy do czynienia z projektem statycznym, „świętością” musi pozostać zaplanowany układ i rytm książki, geometria projektu – nawet jeśli trzeba będzie zdobywać kolejne zdjęcia, zmuszać fotografa do wykonania pionu, jeśli dostarczył tylko zdjęcie poziome, zmieniać ogólną koncepcję książki – redaktor staje się w takim przypadku „strażnikiem” projektu, którego broni jak niepodległości – a to przed wydawcą, który chciałby zadrukować więcej przestrzeni, a to fotografem, który chciałby wprowadzić w życie własną wizję. Jeśli rytm książki zakłada, przykładowo, układ na kolejnych trzech rozkładówkach: dwa pionu, dwa poziomy, zdjęcie na rozwarciu – to tak ma pozostać. Rolą fotoedytora (o ile oczywiście sam projektant nie dokonuje takiego wyboru) jest taki dobór fotografii, aby przy tym rozplanowaniu był on zgodny z klimatem, charakterem, nastrojem, tematyką. Zawsze też ostatnie słowo należy do fotografa i projektanta.

Praca redaktora w wielu aspektach ma charakter służebny, a otwartość na współpracę i umiejętność słuchania innych osób pracujących przy książce stają

się często bardzo istotnymi kompetencjami na tym stanowisku. Te kilka konkretnych rozwiązań przedstawionych w powyższym artykule to oczywiście wybrane przykłady – podobne można by wskazać niemal w przypadku każdej książki. W osobistym rozumieniu autorki tego tekstu, to właśnie radość tworzenia, będąca wielokrotnie efektem ścisłej współpracy redaktora i projektanta, jest jednym z najjaśniejszych stron tego zawodu.

## Cooperation, compromise, harmony – collaboration between the editor and designer as a prerequisite for creating an interesting and beautiful book

### Summary

The article discusses the cooperation between the designer, the editor and the publisher and their roles in the creation of a book. The examples of books used in the article are based on the author's own experiences as an editor and commissioning editor. She presents designs by Władysław Pluta and Marek Wajada along with some editorial solutions, their evolutions and modifications developed through cooperation between the designer, the editor, and the author of the text and illustrations. The article shows how the designer's vision, experience and talent clash but also harmonise with the publisher's, the author's or the photographer's expectations, as well as with the nature of the material and technical possibilities. It also explains the roles of the editor and the commissioning editor, who often have to discover in themselves new skills in the areas of negotiation, mediation and complicated logistics.



## W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Do kogo i jak? Dwie koncepcje edytorskie jednej książki

W artykule zostaną zaprezentowane dwie koncepcje edytorskie książki biograficznej<sup>1</sup>, której bohaterem jest Tytus Chałubiński, słynny lekarz dziewiętnastowiecznej Warszawy, profesor Akademii Medyko-Chirurgicznej, następnie Szkoły Głównej Warszawskiej i postać ogromnie zasłużona dla górali, turystyki tatrzańskiej oraz Zakopanego.

Na książkę składa się około 30 arkuszy wydawniczych zawierających wstęp zatytułowany *Dlaczego Tytus Chałubiński* i siedem rozdziałów w układzie chronologicznym, w których bohater opowieści ukazany jest w różnych okresach swojego życia i w różnych historycznych epokach. Ostatni z nich zatytułowany jest *Pamięć i legenda*. Oprócz posłowania znalazły się też w książce: bibliografia, wykaz i źródła ilustracji oraz indeks osób.

Wydawca dysponował tekstem przekazanym w formacie Word, zredagowanym i po wstępnej korekcie technicznej, oraz propozycją 220 ilustracji. Były to przede wszystkim wizerunki samego bohatera w różnych okresach jego życia (fotografie archiwalne bądź fotografie wizerunków artystycznych), portrety osób z jego rodziny oraz osób, o których jest mowa w książce, ważnych z punktu widzenia historii politycznej, historii kultury i historii medycyny tamtego okresu. Wśród ilustracji znalazły się też fotografie oraz reprodukcje grafik, ukazujące miejsca związane z osobą bohatera książki, dokumenty archiwalne, przykłady rękopisów (recepta, list), rysunki Chałubińskiego z jego notatnika, fotografie okładek książek jego autorstwa, rysunki mchów z jego zbiorów, mapa Tatr (narysowana przez Chałubińskiego), trasa „wycieczki bez programu” (narysowana przez młodego taternika pasjonującego się tatrzańskimi drogami Chałubińskiego, autora artykułów na ten temat), był też plan starego Zakopanego.

Taki właśnie materiał, z którego można było ukształtować książkę, otrzymali dwaj wydawcy, oczywiście nie jednocześnie. Firmą, która przygotowała pierwszą wersję książki była Oficyna Wydawnicza Łośgraf, a była ona także jedną z pierwszych w dorobku tego dziś już znanego z licznych publikacji wydawnictwa. Książka gotowa była w 2003 roku. Liczy 419 stron. Oprócz tekstu zawiera

<sup>1</sup> B. Petrozolin-Skowrońska, *Chałubiński: portret lekarza z Tatrami w tle*, [Oficyna Wydawnicza Łośgraf] Warszawa 2003, s. 419 [3], tabl: il. , mapy; *eadem*, *Król Tatr z Mokotowskiej 8: portret doktora Tytusa Chałubińskiego*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2005, s. 324 [4] s. il.

ponad 200 czarno-białych obrazków różnego typu (wydawnictwo wykorzystało niemal wszystkie zaproponowane ilustracje) oraz wkładkę z wielobarwnymi, współczesnymi fotografiami miejsc, w których Chałubiński dokonał liczących się w historii taternictwa przejść. Wielobarwne ilustracje umieszczono też na stronie przedtytułowej oraz na stronie obok strony tytułowej. Książkę wydano w formacie  $20 \times 13$  cm, w miękkiej oprawie, na białym papierze. Zastosowano krój pisma najbardziej typowy (Times New Roman), kolumna miała  $16 \times 11$  cm.

Drugim wydawcą było Wydawnictwo Iskry, które wypuściło książkę na rynek w 2005 roku. Liczy ona 325 stron, zawiera 100 ilustracji, a z dostarczonego serwisu wybrane zostały czarno-białe fotografie i grafiki oraz jedna reprodukcja wielobarwna: portret do wklejenia na lewej stronie tytułowej rozkładówki. Ma ona format  $23 \times 15$  cm, papier lekko zabarwiony (kość słoniowa), krój czcionki nietypowy, wydłużony, kolumna liczy  $18 \times 12,5$  cm. Oprawa jest twarda, wyklejka czarna, obwoluta półprzezroczysta, z kalki.

Różnica koncepcji edytorskich obu wersji książki wynikała przede wszystkim z wyobrażenia o adresacie. W wersji Łośgrafu książka miała być masowa i stosunkowo tania. Miała też być książką mobilną, adresowaną głównie do miłośników tatrzańskich wędrówek, którzy jadąc do Zakopanego, czytają tę książkę w pociągu, a wędrując tymi samymi co Chałubiński tatrzańskimi szlakami – mogą ją włożyć do plecaka i sięgnąć do niej podczas wycieczki lub odpoczywając w schronisku. Miękka oprawa, atrakcyjnie zaprojektowana okładka (projekt Bohdana Butenki), żywe łamanie, czytelny druk, przyjazna kolumna, duża liczba zróżnicowanych ilustracji – miały przyciągnąć uwagę odbiorcy i ułatwić mu czytanie w różnych okolicznościach. Do kupienia egzemplarza powinna była zachęcić zaś także stosunkowo niska cena (nie więcej niż 30 zł), możliwa jednak do skalkulowania przy minimum dziesięcioletnim nakładzie.

Wersja Iskier zakładała, że książki kupują i kompletują w swoich bibliotekach domowych osoby o guście estetycznie wyrobionym, dość zamożne. Przygotowana z myślą o nich edycja nie musiała być tania, powinna była natomiast dobrze się prezentować w domowej bibliotece eleganckiego mieszkania. Powinna też nadawać się do czytania w świetle, w wygodnym fotelu. Powinna też spełniać warunki eleganckiego prezentu (najlepiej w odpowiedniej cenie, taniej książki nie wypada podarować).

Doświadczenie wskazuje, że książka, aby być „rynkową”, musi być atrakcyjna wizualnie, estetyczna, a także trwała, zatem w twardej oprawie, z okładką zaprojektowaną przez artystę, wyzwolona od warstwy informacyjnej, z obwolutą, na którą można przenieść informacyjno-reklamowe zadania.

W Wydawnictwie Iskry o estetykę książek od lat dba znany artysta grafik Andrzej Barecki i on stworzył modny typ książki dla „klasy średniej”, który szybko się upowszechnił, i to on opracował graficznie książkę o Chałubińskim. Zaplanowano wstępnie jej nakład na dwa do pięciu tysięcy egzemplarzy, w cenie około 50 złotych.

Po tych wstępnych informacjach, czas pokazać i porównać obie wersje książki.

Na pierwszej ilustracji pokazana jest okładka książki w wersji Łośgrafu, a obok książka Iskier w obwolucie, na której podano tytuł i nazwisko autora. W obu wersjach na okładkach zreprodukowany jest portret bohatera opowieści. Projektant pierwszej z nich wykorzystał portret młodego Chałubińskiego pędzla nieznanego malarza, sfotografowany na drewnianej ścianie jego zakopiańskiego domu. Projektant obwoluty drugiej książki skorzystał także z fotografii portretu olejnego Chałubińskiego (pędzla Ludwika Stroynowskiego) jako już sławnego lekarza warszawskiego. Półprzezroczysta obwoluta (kalka) odsłania rysunek mapy Tatr jako tło. Warto zwrócić uwagę na różne tytuły książki. W wersji Łośgrafu tytuł, który pojawi się w całości dopiero na stronie tytułowej, brzmi: *Chałubiński. Portret lekarza z Tatrami w tle*. Artysta grafik jednak na okładce zostawił tylko nazwiska bohatera i autora. W wersji Iskier tytuł brzmi: *Król Tatr z Mokotowskiej 8. Portret doktora Tytusa Chałubińskiego*.

Druga ilustracja przedstawia rozłożoną okładkę w wersji Łośgrafu. Jest to interesująca koncepcja ze skrzydełkami oraz zadrukowaną stroną wewnętrzną. Umieszczono na niej z jednej strony fotografię Warszawy z epoki Chałubińskiego, z drugiej – widok na XIX-wieczne Zakopane. Warto zwrócić uwagę na skrzydełka: na widoku Warszawy zamyka się skrzydełko ze zdjęciem pałacyku przy Mokotowskiej należącego do Chałubińskiego. Obrazowi towarzyszy tekst mówiący o warszawskiej działalności bohatera książki. Informacja o jego działalności w Zakopanem wraz z fotografią zakopiańskiego domu Tytusa Chałubińskiego jest umieszczona na skrzydełku zamykającym się na widoku Zakopanego. Na czwartej stronie okładki zamieszczone zostało zdjęcie autora (wykonane w Tatrach przed laty) oraz tekst o autorze książki.

Trzecia ilustracja pokazuje rozłożoną obwolutę wersji Iskier i tu warto zwrócić uwagę na miejsce umieszczenia informacji o autorze oraz o bohaterze książki. Pierwsza z nich umieszczona jest na pierwszym skrzydełku obwoluty, w sposób nierzucający się specjalnie w oczy; natomiast uwagę czytelnika ma zwracać przede wszystkim reklamowy tekst o bohaterze książki, znajdujący się też na obwolucie, ale przykrywającej czwartą stronę okładki. Spod niego, gdy półprzezroczysta obwoluta jest już na książce, można dostrzec tytuł zamieszczonej na okładce starej mapy Tatr. Okładka ma jedną ilustrację, a jest nią fotografia mapy Tatr narysowanej przez Tytusa Chałubińskiego. Nazwisko autora i tytuł książki czytelnik może znaleźć wyłącznie na grzbiecie książki.

Czwarta ilustracja zestawia dwie strony przedtytułowe. W książce Łośgrafu grafik umieścił atrakcyjne, archiwalne zdjęcie bohatera książki (w sepii), a tytuł z okładki (nazwisko bohatera) umieścił pod zdjęciem. W wersji Iskier też mamy skrócony tytuł, umieszczony centralnie w dwóch wierszach.

Ilustracja piąta pokazuje dwa atrakcyjne rozwiązania strony tytułowej: w wersji Łośgrafu stronie tytułowej towarzyszą Tatry w kolorze (jest to fragment obrazu Walerego Eliasza), w wersji Iskier – wklejony kolorowy portret Tytusa

Chałubińskiego, reprodukcja obrazu pędzla Zofii Jurakowskiej-Nowickiej, prawnuczki słynnego doktora.

Na ilustracji szóstej można porównać dwie koncepcje typograficzne strony tytułowej rozdziału. Istotny pomysł autorski związany z koncepcją tekstu książki polegał na eksponowaniu chronologii, a więc autor określał daty, w których dzieje się akcja danego rozdziału. Ponadto każdy rozdział miał tytuł tekstowy, merytorycznie powiązany z treścią rozdziału. W koncepcji typograficznej rozdziału w wersji Łośgrafu chronologia była szczególnie eksponowana, a rozdziały były numerowane. Tytuł został złożony wersalikami. Natomiast w koncepcji Iskier wyeliminowano numerację rozdziałów, a chronologię przedstawiono obok paginacji, po prawej stronie pod kolumną tekstu. Tytuł złożony został tekstem. Wprowadzono też tu zdobienie umieszczone pod tytułem, a następnie powtarzane w zmniejszeniu na dole strony.

Ilustracja siódma prezentuje dwie rozkładówki książki Łośgrafu. W doborze ilustracji zwraca uwagę różnorodność ich typów. Mamy tu na przykład nieznaną projekt legitymacji Towarzystwa Tatrzańskiego autorstwa Stanisława Witkiewicza z portretem doktora Chałubińskiego, rysunek S. Witkiewicza zaprojektowanego przez niego budynku Muzeum Tatrzańskiego w Zakopanem oraz współczesną fotografię tego budynku. Na drugiej rozkładówce zreprodukowano rysunek furki góralskiej z koniem, wykonany przez Tytusa Chałubińskiego. Warto zwrócić uwagę na usytuowanie rysunku: wychodzi on z kolumny na margines, ale nie jest umieszczony na spad – typograf pozostawił 2 mm odległości od cięcia. Taki układ stosował zresztą konsekwentnie w całej książce. Paginacja umieszczona jest u góry strony, nad poziomą kreską, od strony wewnętrznej. W żywej paginie daty okresu, którego rozdział dotyczy, zajmują górną lewą część strony, tytuł wydrukowany został po prawej (w końcowym, nietypowym rozdziale, w którym nie było już wyraźnych chronologicznych ram, powtórzono tytuł rozdziału na obu stronach).

Ilustracja ósma przedstawia rozkładówki z ilustracjami w książce Iskier. Zreprodukowane są na nich fotografie archiwalne i sztych. Ilustracje są umieszczone na spad lub mieszczą się w kolumnie tekstu. Paginacja i żywa pagina umieszczone zostały na dole strony i oddzielone motywem zdobniczym. W żywej paginie po stronie lewej powtarza się skrócony tytuł książki, po prawej chronologia i tytuł rozdziału.

W autorskim doborze ilustracji wydawcy otrzymali portrety bohatera wykonane w różnych okresach jego życia, tak by każdemu z rozdziałów mógł towarzyszyć taki portret. Końcowemu rozdziałowi *Pamięć i legenda* miało towarzyszyć kamienne oblicze bohatera książki – fotografia jego pomnika. W obu wersjach książki można zaobserwować różne, choć w obu wypadkach udane, wykorzystanie tych fotografii.

Ilustracja dziewiąta pokazuje, w jaki sposób portrety zostały wykorzystane w książce Łośgrafu – w każdym rozdziale stanowiły one jedyne ilustracje całościowe na spad, umieszczone wśród stron tego rozdziału.



Ilustracja dziesiąta pokazuje rozkładówki dwóch stron rozpoczynających rozdział. Po lewej stronie umieszczono portrety (zmniejszone, w ramkach), po prawej początek rozdziału wraz z tytułem. Ten „rytm” w układzie graficznym książki, rozpoczęty umieszczonym w ten sam sposób kolorowym, wklejonym portretem Tytusa Chałubińskiego po lewej stronie karty tytułowej, jest jedną z wizualnych atrakcji tego opracowania graficznego.

Ilustracja jedenasta zestawia w obu wersjach książki ilustracje tatrzańskie, ważne dla tematu, a także dla grupy adresatów książki interesujących się właśnie Tatrami. W wersji Łośgrafu (ilustracja u góry) zamieszczona została wkładka wielobarwna zawierająca cykl współczesnych fotografii tych fragmentów Tatr, z którymi związane były najśłynniejsze osiągnięcia Tytusa Chałubińskiego w taternictwie. Fotografie i podpisy o charakterze informacyjnym, nawiązujące do tekstu książki, wykonane zostały przez młodego taternika Tomasza Boruckiego, który interesował się wyczynami taternickimi bohatera książki i pokonywał te same taternicze drogi, wspinając się jego śladami. Był on konsultantem tej książki, a później autorem artykułów o Chałubińskim w Tatrach, zamieszczonych w roczniku „Wierchy”. Do książki o Chałubińskim przekazał te fotografie jeszcze przed przystąpieniem do pisania artykułów. W wersji Iskier artysta grafik chciał umieścić tylko czarno-białe fotografie lub sztychy z epoki, więc te fotografie wyeliminował. W końcu zgodził się na zamieszczenie wybranych fotografii z tego zbioru w wersji czarno-białej.

Na zamieszczonej tu rozkładówce książki Iskier można zobaczyć to samo, co na wkładce kolorowej Łośgrafu: współczesne zdjęcie Doliny Jastrzębiej pod Kołowym Szczytem (2418 m), przez którą Chałubiński schodził z Bronisławem Rajchmanem w 1877 roku, pokonując podcinający ją próg Jastrzębich Spadów. Tę trudną drogę udało się powtórzyć dopiero po 28 latach.

Na zakończenie prezentacji dwu wersji edytorskich tego samego tekstu i dylematów, które muszą rozstrzygać twórcy kształtujący książkę, warto dodać kilka wyjaśnień. Przede wszystkim warto odpowiedzieć, czemu właśnie książka o Tytusie Chałubińskim stała się tematem tych rozważań. Wynika to po prostu z tego, że sama jestem jej autorką i jako autorka wyobrażałam sobie, dla kogo ją piszę. W gruncie rzeczy pisałam dla wszystkich inteligentnych czytelników: młodych i starszych, interesujących się nie tylko sympatyczną postacią Chałubińskiego, lecz także historią XIX-wiecznej Polski, historią polskiej wspaniałej inteligencji, przed którą stały wówczas tak trudne dylematy wyboru postaw. A Chałubiński, jeden z bardziej znanych przedstawicieli inteligencji tamtych dramatycznych i ciekawych czasów, przetrwał w społecznej pamięci właśnie jako „tatrzański król”. Ma on swoje pomniki w Zakopanem, każdy o nim słyszał. I to już stanowi pierwszy krok do zainteresowania czytelnika tą właśnie książką. Dla autora problem trafienia do odbiorcy jego dzieła jest niezwykle istotny. Toteż autor, gdy ma już za sobą długą pracę nad książką, chciałby, aby ów tekst przybrał odpowiednią formę – atrakcyjną dla czytelnika – a to już jest oczywiście zadanie wydawcy i jego współpracowników.

W tym wypadku akurat tak się złożyło, że autorka sama jest wydawcą z zawodu i pasji. To już stanowi groźbę, że będzie się wtrącać! Tego wydawcy na ogół nie znoszą... Autorka wybrała więc zaprzyjaźnione osoby, które zgodziły się kształtować książkę zgodnie z jej wizją. Dodawały one oczywiście od siebie wcale nie mało. Przede wszystkim był to Wiesław Łoś – twórca i szef Oficyny Wydawniczej Łośgraf. On właśnie, z autorką obok komputera, złożył 420 stron, umieszczając przy tekście ponad 200 ilustracji!

Dwustronną okładkę ze skrzydełkami według pomysłu autorki oraz strony tytułowe zaprojektował po koleżeńsku Bohdan Butenko. Wszystko trafiło do drukarni cyfrowej SOWA, która oferuje „druk na życzenie”, ale tylko czarno-biały, więc osobno należało na kolorowym ksero odbić te strony, które były wielobarwne i dostarczyć drukarni. W ten sposób ukazało się na koszt autorki około 30 egzemplarzy tej wersji książki, podarowanych przez autorkę przede wszystkim osobom z rodziny Tytusa Chałubińskiego, które służyły uwagami, czytając pierwsze wydruki tekstu i dostarczyły ilustracje rodzinne do książki. Po egzemplarzu dostali też oczywiście dwaj konsultanci części taternickiej (także pracujący honorowo „dla dobra książki”), a był to redaktor naczelny „Wierchów” Wiesław A. Wójcik i taternik Tomasz Borucki. Przekazałam też kilka egzemplarzy znajomym historykom z Instytutu Historycznego PAN, w ten sposób jeden egzemplarz trafił do jury Nagrody za Najlepsze Varsaviana i zdobył dyplom z podpisem Prezydenta Warszawy. Ani to wyróżnienie, ani pozytywne recenzje cenionych historyków nie pomogły w zdobyciu dotacji na druk książki, o co zaczęłam się starać. Podanie zostało odrzucone ze względów formalnych – musiałabym założyć fundację, aby było ono rozpatrywane. Wydawnictwa, którym oferowałam druk książki z przygotowanej już płyty CD, odrzucały taką możliwość, bo każde ma już swój styl i swoje ambicje kształtowania edycji samodzielnie. Poza tym sytuacja na rynku książki nie sprzyjała ryzyku wydania książki w dziesięcioletnim nakładzie, a mniejszy nakład – to i wyższa cena. Kolorowe ilustracje podrażały druk. Z kalkulacji wynikało, że książka wcale nie będzie tania, a jej niemała objętość wynikająca z przeładowania ilustracjami sprawiała, że nie spełniała warunków podręcznej, mobilnej literatury podróźnej. Do tego przy miękkiej oprawie była wprawdzie lekka, ale też i mniej trwała. Mimo że oczywiście byłam przywiązana do pierwotnego pomysłu, musiałam krytycznie spojrzeć na swoją koncepcję i uznać jej wady. Tym łatwiej więc było zostawić sprawę ukształtowania książki na nowo Wydawnictwu Iskry. A propozycja była szczególnie atrakcyjna: moja książka miała być trzecią w serii biograficznej, w której były znakomite i piękne książki: *Mój przyjaciel król* Hena oraz książka o barwnej warszawskiej postaci Franca Fiszera – *Na rogu Nowego Świata i nieskończoności*.

Podjmując się wydania książki, prezes Iskier Wiesław Uchański postawił warunek: wydawnictwo musi mieć całkowitą swobodę w kształtowaniu książki, a autor nie może się wtrącać. Co było robić: obiecałam, lecz jednak trochę się wtrącałam: „wetknęłam” chronologię przy tytułach rozdziałów, tatrzańskie

współczesne zdjęcia z taternickim opisem, trochę merytorycznie ważnych ilustracji, wyeliminowanych w redakcji, a nawet dwie mapki. Ale wyszło to książce na dobre. Dostała ona nagrodę Warszawskiej Premiery Literackiej i została Książką Jesieni w przeglądzie Biblioteki Raczyńskich.

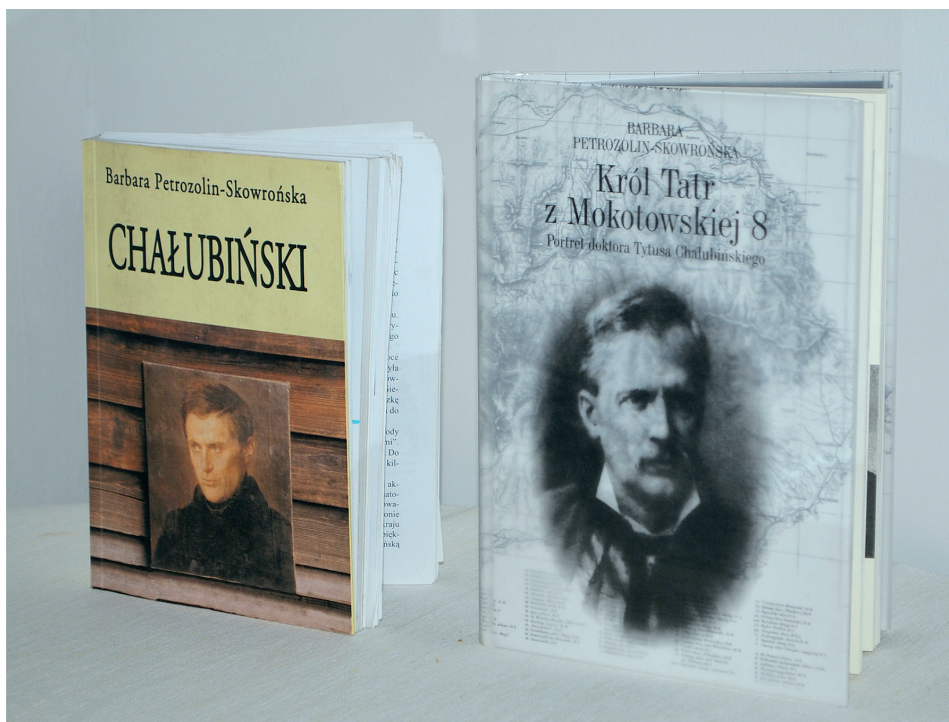
W 2009, czwartym roku po jej wydaniu, w którym z inicjatywy Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego obchodzony był jubileuszowy Rok Doktora Tytusa Chałubińskiego, książkę kupowało się z trudem lub nie można jej było wcale zdobyć. W 2011 r. Wydawnictwo Iskry zdecydowało się więc na dodruk 500 egzemplarzy. Po to, aby obniżyć koszty i nie podwyższać – mimo podatku VAT – ceny książki, zrezygnowano z kolorowego, wklejanego na stronie obok strony tytułowej, wielobarwnego portretu Chałubińskiego. Szkoda. Był to nie tylko ważny i atrakcyjny element projektu graficznego, lecz także poniekąd znak serii biograficznej Iskier, nobilitujący książkę.

Jeślibym miałabym dziś odpowiedzieć na pytanie, którą wersję książki o Tytusie Chałubińskim wolę, tę Łośgrafu, czy Iskier, odpowiem, że wolę spokojniejszą i elegantszą wersję Iskier. Ale ta książka Iskier nie powstałaby bez wielkiego wkładu pracy, mojego i przyjaciół, przy pierwszej jej wersji. Poza tym wersja Łośgrafu to biały kruk i ci, którzy ją mają, bardzo to sobie cenią. A jeden jej egzemplarz jest też dostępny w Bibliotece Narodowej.

## In search of a right form: For whom and how? Two editorial concepts of one book


### Summary

The article discusses two editorial concepts for the biography of Tytus Chałubiński, the famous Warsaw-based physician of the 19th century, professor of the Warsaw Medical Surgical Academy, then the Main School of Warsaw. Chałubiński rendered great services to Zakopane, the Polish Highlanders and tourism in the Tatra region. The book was first published by ŁośGraf Publishing House in 2003 on the basis of a design by the author and in cooperation with Bohdan Butenko (cover and title pages). Twenty copies were published. The book was awarded with the Mayor of Warsaw Prize in the 2003 Best Varsaviana competition. The next edition was developed by the „Iskry” Publishing House according to Andrzej Barecki’s design. It was selected as the 2005 Book of the Autumn and won the 2006 Warsaw Literary Premiere Award as the best book of January. Both concepts differ in their vision of the addressee reflected in the difference of design.



Il. 1. Okładka edycji Łośgrafu i obwoluta edycji Iskier

Tytus Chałubiński od 1873 roku przysiadł każdego dnia do Zakopanego, a jego zakopiańskie wakacje zarzucił dopiero po śmierci, za historię Zakopanego ten rok przyjmują za przełomową datę dla nowej Zakopanej i polskiej turystyki górskiej. Nie ma w Zakopanem w Tatrach, jednej dobrej sprawy, która by nie była przez niego zapoczątkowana lub dokonana – pisał Stanisław Witkiewicz. *Zakładal na szkody, budował drogi, tworzył banki, stowarzyszenia, wprowadzał wszystko, co mogło wyświadczyć, napędzić, uczynić iść góralski i wesoło, co mogło wzbudzić na niechęć zamieszkańców do Tat w społeczeństwie.* W 1882 roku powstał jego zakopiański dom, a w 1888 roku Chałubiński po raz pierwszy spędził w nim zimą. Dwa tygodnie przed śmiercią tu dla cichego życia Tat' grał Ignacy Paderewski.




Barbara Petrozolin-Skowrońska, historyk wyścigów, od 1990 roku przez osiem lat Redaktor Naczelna Encyklopedii PWN, wydała m.in. *Nową encyklopedię powstania PWN* (1-4) i *Encyklopedię Warszawy*; zainteresowana szczególnie historią społeczeństwa polskiego w XIX wieku, autorka wielu artykułów i audycji radiowych na ten temat, a także książki *Przed tą nocą* (wyd. 1982 i 1997), określonej jako „przewidywy wstąpił czasu”, której przenosi czytelnika w lata poprzedzające wybuch powstania styczniowego. Tym razem koncepcję swoją uwzględniła na potrzeby słynnego warszawskiego lekarza, Adolfa Tat’.

„Długo Chałubińskiego, którego Sienkiewicz nazwał „poetą życia” i „dobrym młotem”. W książce tej nie tylko Taty są „frem” portretu bohatera, jest nam także nasz historia, od czasów „noicy pańkiewiczowskiej” po czasy porzytywizmu i neonomantycznego przeobrażenia końca lat osiemdziesiątych XIX wieku, są nam także różne, godne uwagi, kęsy polskiej medycyny, a także – zakopiański girak. Pojawia się tu szereg wybitnych postaci polskiej kultury, m.in. Ignacy Jan Paderewski, Józefina Modrzejewska, Henryk Sienkiewicz, Bolesław Prus, Aleksander Świątczowski, Wojciech Kosak, Stanisław Witkiewicz. Główne miejsca akcji to Warszawa, Zakopane i Tatry.

Barbara Petrozolin-Skowrońska

# CHAŁUBIŃSKI




CHAŁUBIŃSKI

Bohaterem tej książki jest najłynniejszy lekarz dziewiętnastowiecznej Warszawy. Z Warszawy związany był ponad czterdziestą lat. *Nie dozwolę, ale całym latami chodził po warszawskich zaułkach i wesołych placach warszawskich domów, często gwałt rade – zostawiając zapomoc.* Powszechno dnia wypragnięto kome z jego powozu, gdyż postawili powóz ten ciągnąć wzdłużni powozcy.

Był lekarzem i zarzem przyjacielem psarzy i artystów, którzy cenił w nim wesołość i humanistycznego wykształcenia, artystyczną wrażliwość. Leczył też warszawską plunkację, boję rewanżującą się, za medycyną powoz.

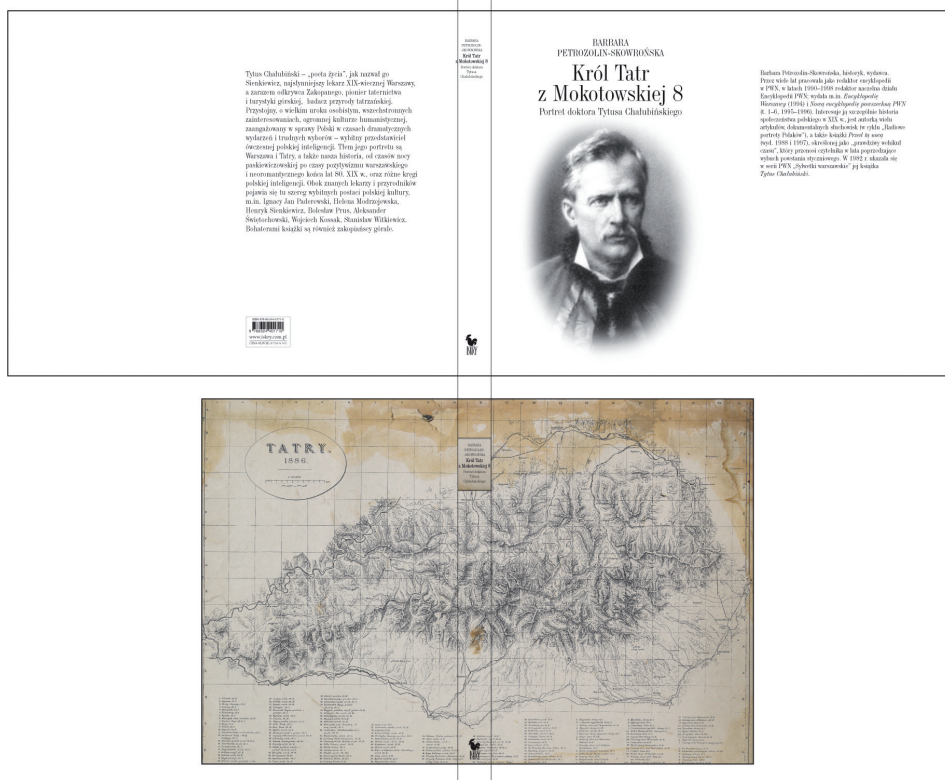
Pałacyk na Mokotowskiej 8 (obecnie 48), który był jego własnością od 1878 roku – to właśnie dar widzącego powozca.



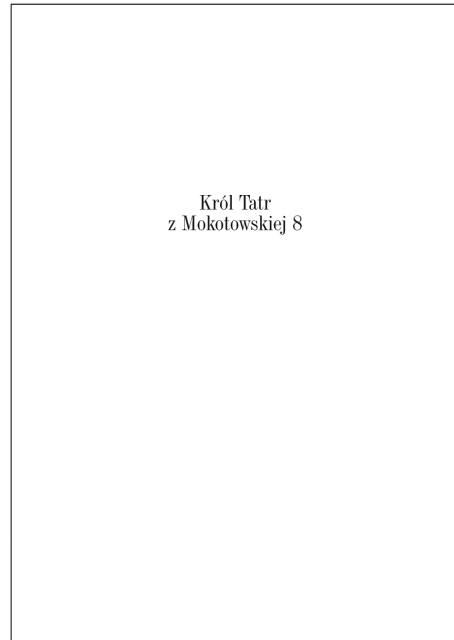
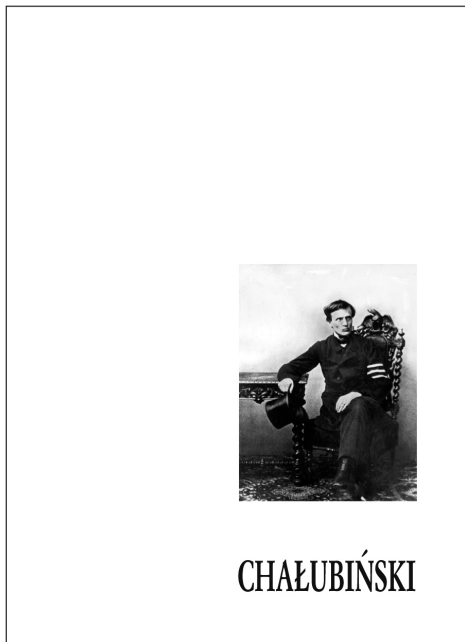
ISBN 83-875-72-87-X



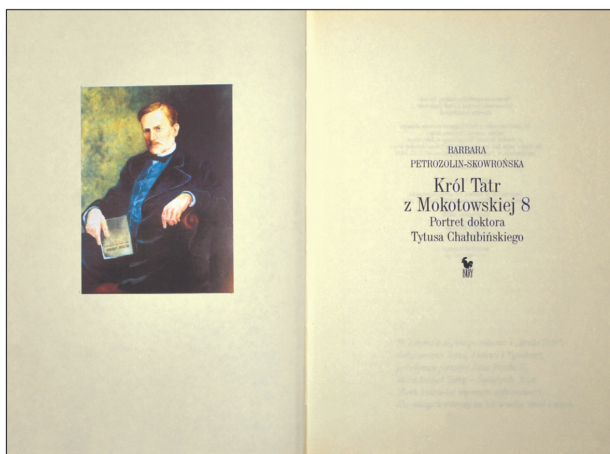
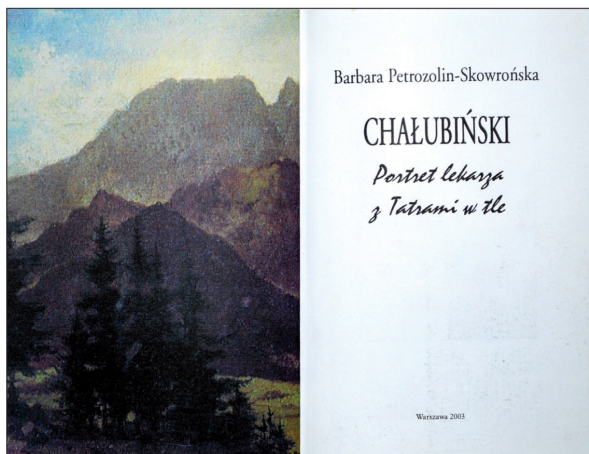
II. 2. Rozłożona okładka edycji Łośgrafu z zadrukowaną stroną wewnętrzną



Il. 3. Rozłożona obwoluta edycji Iskier



Il. 4. Strony tytułowe edycji Łośgrafu i Iskier



Il. 5. Strony tytułowe edycji Łośgrafu i Iskier



## VI

1881–1889

## „KRÓL TATR”

Sierpniowy wieczór 1881 roku w Kuźnicach był pełen gwiazd i aż ku gwiazdom i szczytom Tatr biegły dźwięki góralskiej muzyki, bo oczywiście na uczenie wydanej na cześć „króla Tatr” – Tytusa Chalubińskiego przez jego przyjaciół i wielbicieli, nie zabrakło górali, z Bartusiem Obrochtą i Sabałą na czele. Podczas tego wesołego spotkania śpiewano ułożoną na cześć Chalubińskiego kantatę zaczynającą się od słów *Profesorze nasz kochany*, a jeden z jego towarzyszy w wyprawach tatrzańskich, Władysław Aneczyc, poeta i właściciel drukarni w Krakowie, autor pieśni powstańczej *Hej strzelcy wraz...* i wystawionego niedawno widowiska *Kościuszko pod Racławicami*, wznosił toast na cześć warszawskiego doktora (wydrukowany potem – jak i owa kantata – w krakowskim „Czasie”), kończący się słowami:

*Przeazony Doktorze, o żyj nam najdlużej,  
Zachowaj wciąż zdrowie i ducha swobodę,  
I świeżość umysłu, i serce wciąż młode,  
I chęć do corocznej w te góry podróży,  
Gdzie sercem nie tylko górale Ci bliscy,  
Lecz wszyscy Cię cenią, Kochają Cię wszyscy!*

## „Król Tatr”






SIERPNIOWY WIECZÓR 1881 ROKU W KUŹNICACH BYŁ PEŁEN GWIAZD I AŻ KU GWIAZDOM I SZCZYTOM TATR BIEGŁY DŹWIĘKI GÓRALSKIEJ MUZYKI, BO OBYWIEŚCIE NA UCZENIE, WYDANEJ NA CZĘŚĆ „KRÓLA TATR” – TYTUSA CHALUBIŃSKIEGO – PRZEZ JEGO PRZYJACIÓŁ I WIELBICIELI, NIE ZABRAKŁO GÓRALI, Z BARTUSIEM OBROCHTĄ I SABAŁĄ NA CZELE. PODCZAS TEGO WESOŁEGO SPOTKANIA ŚPIEWANO UŁOŻONĄ NA CZĘŚĆ CHALUBIŃSKIEGO KANTATĘ ZACZYNAJĄCĄ SIĘ OD SŁÓW „PROFESORZE NASZ KOCHANY”, A JEDEN Z JEGO TOWARZYSZY W WYPRAWACH TATRZAŃSKICH, WŁADYSŁAW ANECZYC, POETA I WŁAŚCICIEL DRUKARNI W KRAKOWIE, AUTOR PIEŚNI POWSTAŃCZEJ *HEJ STRZELCY WRAZ...* I WYSTAWIONEGO NIEDAWNO WIDOWISKA *KOŚCIUSZKO POD RACŁAWICAMI*, WZNIÓSŁ TOAST NA CZĘŚĆ WARSZAWSKIEGO DOKTORA (WYDRUKOWANY POTEM – JAK I OWA KANTATA – W KRAKOWSKIM „CZASIE”), KOŃCĄCY SIĘ SŁOWAMI:

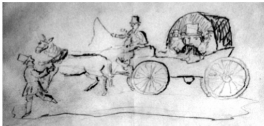
*Przeazony Doktorze, o żyj nam najdlużej,  
Zachowaj wciąż zdrowie i ducha swobodę,  
I świeżość umysłu, i serce wciąż młode,  
I chęć do corocznej w te góry podróży,  
Gdzie sercem nie tylko górale Ci bliscy,  
Lecz wszyscy Cię cenią, Kochają Cię wszyscy!*

Tę chęć do corocznej podróży do Zakopanego nigdy Chalubińskiemu nie zabrakło. Do 1887 roku były to zawsze wakacje zakopiańskie, które łączył ze swoją pasją naukową botanika, z zainteresowaniami muzyką góralską, a także z pracą społeczną dla Zakopanego i górali. W 1888 roku, gdy

1881–1889 • „KRÓL TATR” 219

## II. 6. Dwie koncepcje typograficzne strony tytułowej rozdziału

<p><b>PAMIĘĆ I LEGENDA</b> 370</p> <p>Stanisław Witkiewicz, który wysoko cenił Tytusa Chahubńskiego, zaprojektował nie tylko jego pomnik, ale również legitymację Towarzystwa Tatrzańskiego z wizerunkiem „króla Tatr”</p>  <p>Legitymacja Towarzystwa Tatrzańskiego, projekt S. Witkiewicza</p> <p>Stanisławowi Witkiewiczowi powierzono także projekt nowego, murowanego gmachu Muzeum Tatrzańskiego im. Tytusa Chahubńskiego, którego budowę rozpoczęto w 1913, a ukończono w 1922 roku; tu obecnie mieści się Muzeum.</p> <p>Zanim stanęły w Zakopanem pomniki „króla Tatr”, jego pamięć uczczono nazywając już w 1890 roku przełęcz w rejonie Morskiego Oka między Szpiglasowym Wierchem a Ciężnoszczerzyńską Turnią – Wrotami Chahubńskiego (2022 m.n.p.m.). Na cześć Chahubńskiego botanika, nowe gatunki brzoźdnic nazwane zostały <i>Peridinium Chahubianki</i> i <i>Chahubianki tatrzae</i>, a jedna z tatrzańskich roślin kopalnych <i>Equisetum Chahubianki</i>.</p>	<p><b>PAMIĘĆ I LEGENDA</b> 371</p> <p>Poza ulicą Chahubńskiego oraz Muzeum Tatrzańskim jego imienia, w Zakopanem jest szpital oraz Sanatorium Przeciwgruźlicze im. Tytusa Chahubńskiego. Największą wystawę poświęconą Chahubnikiemu zorganizowano w Muzeum Tatrzańskim w 150. rocznicę jego urodzin w 1970 roku. Włocława Witoski H. Paryski na wielkiej mapie Tatr oznaczył tatrzańskie wyprawy „króla Tatr” (nieistniejąca dokumentacja się nie zachowała).</p>  <p>Projekt Stanisława Witkiewicza Muzeum Tatrzańskie</p>  <p>Muzeum Tatrzańskie im. Tytusa Chahubńskiego (obecnie). Fot. Zdzisław Młodziej</p>
---	--

<p><b>1871-1880</b> 228</p> <p><i>przełęcz Magaszowiecką, odbyła w połowie lipca r. 1877 pod kierunkiem dra Chahubńskiego, „Ateneum” 1877, t. III). W wyściece tej, obok Rajchmana i Tytusa a synem Ludwikiem, brał udział August Wrzesniowski, zoolog, profesor uniwersytetu w Warszawie, który zainteresował się także etnografią Podhala.</i></p> <p>24 lipca ruszył z Zakopanego do Rostki górną forka. Nie była to podóół komfortowa, bo – jak pisał Rajchman – „na furcie było miejsce tylko dla trzech par nóg, a my posiadaliśmy cztery”. Wkrótce, gdy wóz ruszył Rajchman krzyknął: – „Oj! Kosiak!”</p>  <p>Na górną forkę: rysunek T. Chahubńskiego (na marginesie notatki)</p> <p>Jednocześnie Ludwik zawołał: – „Oj! Palek”. Doktor Chahubński ze spokojem skomentował: – „Trzeba od bólu biegać abstrahować, to rzecz konieczna na furcie”. Rajchman odparł: – „Teraz już będę abstrahował, ale poprzednio było to niepodobiestwem, gdyż konkretność nóg spłądła nie pozwoliła na żadną abstrakcję”.</p> <p>Na furcie był też Sabala, który stał się „nieodrodnym członkiem”, kazią, organizowaną przez Chahubńskiego wyprawę. Siedział na przednim siedzeniu, oparty plecami o Ludwika i, zrozpamiętał od ruchu od chwili wyjazdu”. Muzyka tu na Rajchmanie sprawiała także wrażenie „jak gdyby [mni] kto uszy zgrabiełm poiercał”, lub jakby „na własnej grzesznej skórze obwąsiał się po innej skórze”.</p>	<p><b>229</b> <b>ŚWOBODA WREBEN NIEWOLU</b></p> <p>Gdy dotarli do Rostki, tam czekał przewodniczy z Węgielchem Rajem na czelu i tragarze. Był też 12-letni Rózek Roj – „adul-tant” Chahubńskiego, który nowi żeńscy i pusańce na męcy, Chahubń-ski jak zwykle zamierzał wykorzystał pobyt w Tatrach, by uśpędzić swoje zbrocy. Ruszono w pochód Dolną Białą Wodę. Przed zmierechem dotarli na wioak nad stawem w Dolinie Czarniej. „Głinaie za-częli kłóćć kłószewnicę rozpalił ognisko – pisał Rajchman. Uśe-dliśmy a raczej rozłożyliśmy się obok niego, oparci plecami o maletki garb zaimi [...]. Wkrótce ogień buchnął wysoko, obławując całą grupę zrzewonym światłem. Uśwawoszy eczy w fantazyjne wężki płomienia leżałem nieruchomy, odcierawszy się od całego cy-wilizowanego światła [...]. Niekiedy tylko spoglądałem na dokończie, które nas otaczały. Z początku woda była szare ściany i bielejące na nich śniegi; później gdy już nawet z wierzchołków, otaczających nas w polokę, biały dym spędył, widaćłem ciemne kontury gór, na ja-śniejszym cokolwiek niebie. Spoglądałem także czasami na twarze górali. Roj gotował wodę na herbacę [...]. Imi siedzieliś naokoło ogni-ska i paląc krótkie fajeczki, spoglądali jak ja w ogień lub też posialił się tym co w salswach ze sobą przymieśli. O kilka kroków szerał na-miort płócienny, w którym dwaj góralie ślali kóże w miękkiej kłószew-nicze. Istny obóz cygaretek! Tylko doktor Chahubński stamował dżyso-nane; usiadł na boku i porządkował nocy zebrane w ciągu dnia”.</p> <p>Nazajutrz rano wyruszone ku przełęczcy Waga. Gdy skłóczyła się lina skała i weszli na ruchome góry, Ludwik przypomniał miej-sce, w którym tak dramatycznie obwąsiał się kawalek skały i popęził, groząc katastrofą, w kierunku turystów. Doktor Chahubński: „Z wy-rzarem przykościeli na twarzy „powiedział: – „Ach, mój Laci, nie wspomnij tego okropnego wypadka, bo mi staje przez oczami chwila, w której kilka z nas uśwawiałem z straconych” – i dodawał odwagi idącym po ruchomych gładach, po-żądając ich, by szli „śmiało, ale ostrożnie”.</p> <p>Tak właśnie przeszli tę trudną drogę i „zmieni, zżajani, bez sił pra-wie” – dotarli na przełęczcy Waga. Tu odopęził i (nie wyszczy) weszli z przewodnikiem Węgielchem Rajem na Rózy. Wszedł Chahubński</p>
--	--

## II. 7. Rozkładówki książki Łośgrafu



1856-1862 116

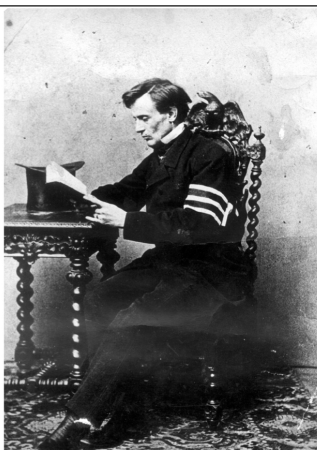
tenywno starania o uwolnienie z więzienia jednego z przywódców warszawskiej kampanji końca lat pięćdziesiątych, aresztowanego w połowie 1860 roku, Narcyza Janikowskiego.

Dnia 17 marca do lokalu Reursy wpadła grupa młodych studentów i ziemianinów, pod przywództwem Karola Nowakowskiego (trochę innego z więzienia za oświeceniem Delegacji), wołając: – „Bj zdradców!”

Odłączyli Reursy zamknięte zostały dla szerzej publiczności. Parę dni później nadeszło z Petersburga żądanie rozwiązania Delegacji. Gorczakow postanowił jednak utrzymać ją pod nazwą Wydziału Tymczasowego przy Magistracie, a potem Tymczasowej Rady Miejskiej. Było to w czasie nowych powstaniach: decyzyj o likwidacji Ołtręga Naukowego Warszawskiego i o wkręceniu na osobę dla Kołostwa, Komisji Wymiaru Religijnych i Oświecenia Publicznego, na której czele stał Wiedopolski; ogłoszono także zapowiedzi powołania w Królestwie ciał samorządowych: Rady Sinau oraz rad miejskich i powiatowych.

Dnia 5 kwietnia Chałubiński, Kraszewski, Henryk Krajewski, Szeleń, Hiszpański, Jakub Natanson, rabin Meisels, ksiądz Wyszyński i Siecki, adwokaci Zieliński i Trzczerzowski, ziemianin Piotrowski i generał Lewicki stawali się na Ratuszu. Był to dzień uroczystej inauguracji Tymczasowej Rady Miejskiej. Krótki był żywot tego kolegijskiego ciała stanowiącego kontynuację Delegacji. Wkrótce władzę przejął wydział do spraw przedmiotów Warszawy statut dotyczący ich działalności, daleko odbiegający od aspiracji wyrażanych w projekcie o władzach municypalnych miasta. Rada zaprzestowała. Gdy okazało się, że protest nie ma wpływu na decyzję – 30 kwietnia podała się do dymisji, a wkrótce Gorczakow dymisjonował ją.

Sześć tygodni później okres działalności dzieł instalacji Rady od dnia jej rozwiązania był okresem przelotowym w dziejach Warszawy przedpowstaniowej. Dnia 8 kwietnia, nazajutrz po wielkiej manifestacji protestującej przeciw rozwiązaniu z inicjatywą Wiele-

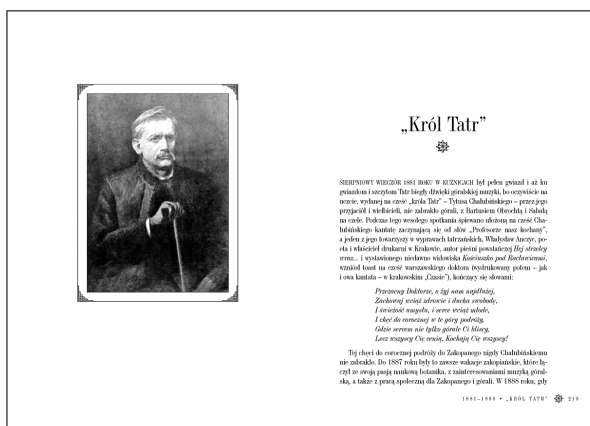
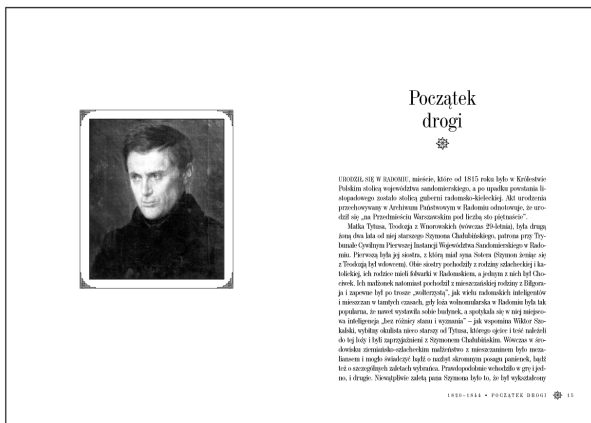


179 WYBODA WREBEN NIEWOLA

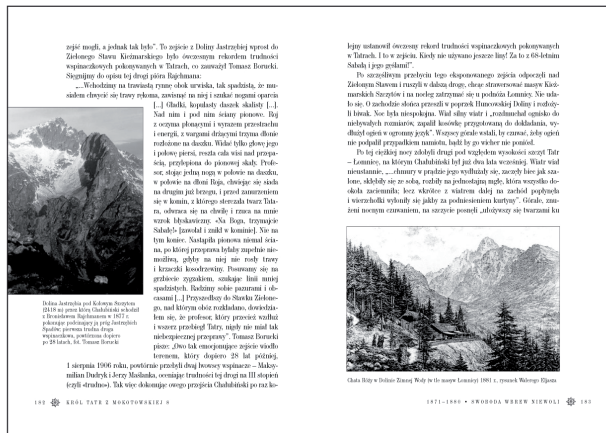
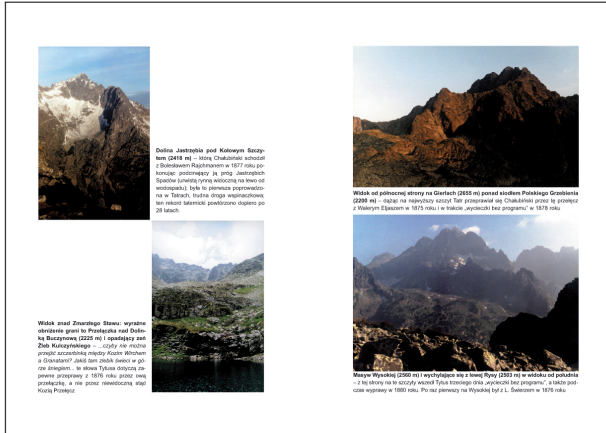
Dodać należy, że obiad ku czci Chałubińskiego wydany został w Reursie Kupieckiej, w której niedługo obradowała Delegacja Miejska, a uczestniczyło w nim 118 osób. „Ustawę nagrody konkursowej imienia dr Tytusa Chałubińskiego” Ministerstwo Spraw Wewnętrznych zatwierdziło w grudniu 1874 roku, a pierwszym laureatem tej nagrody został Henryk Dobrzycki. Uroczystości ku czci Chałubińskiego, a także zaślubom słynnego warszawskiego lekarza, wiele drogą poświęcił „Kłosy”, w których czytamy: „Komu nie znacie w kraju naszym nazwisko Chałubińskiego? Złotyżym więc byłoby dziełem się z czytelnikami wiadomością o powszechnym uznaniu, jakie drogą talentu, pracy i zasługi zdobył sobie czasopisy nasz profesor jako lekarz praktyczny. Pragniemy więc nadmienić o najdotkliwszej stronie działalności jego. Mamy tu na myśli wykład, jakim zajmował jako kierownik licznych pokoleń lekarskich i twórcą samodzielnego kierunku w medycynie leżącej, z dziejami której imię jego na zawsze zespolonym zostanie”. Autor artykułu, Stanisław Chomętowski, pisze dalej: „Powiódźliwymi i na jeszce powtarzamy, że Chałubiński utworzył szkołę lekarską polską, gdyż liczne gromy jego uczniów cechują się tymże samym, a samodzielnym poglądem na naukową stronę swojego zawodu. [...] Jeżeli pod względem naukowym wykładu profesora Chałubińskiego stały na równi z najznakomitszymi współczesnymi, zagranicznymi jak Sko-łopi, Oppolteni, Friedricha, Traubego i innych, to pod względem moralnym przewyższają je: rozumem zaś pod tym wyrazem owe zalecenie czci dla prawdy w obranym zawodzie”.

Chałubińskiemu i jego osiągnięciom jako profesora poświęcono również wiele uwagi nowo, założone przez grupę młodych absolwentów Szkoły Głównej, pismo „Medycyna”. Ocenie „szkoły” Chałubińskiego poświęcone będą także liczne wystąpienia jego uczniów. Zwrócić uwagę na następujące cechy „szkoły” Chałubińskiego. Przede wszystkim Chałubiński twierdził, iż „nie leczy się choroby, ale chorego”, a „główną dążnością jego – jak pisał Henryk Nusbaum – było oddzielenie lekarza młodego od szalenstwa, z którą nierozdzielnie łączy się błędność, a natomiast budzić w nim

## II. 9. Portrety Chałubińskiego w książce Łośgrafu



II. 10. Rozkładówki stron rozpoczynających rozdział



II. 11. Dolina Jastrzębiej pod Kołowym Szczytem – wielobarwna reprodukcja Łośgraftu, czarno-biała Iskier

# Warsztat typografa





EWA REPUCHO

Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa  
Uniwersytet Wrocławski

# Typograf przy kaszcie. Rola warszawskiej Doświadczalnej Oficyny Graficznej Pracowni Sztuk Plastycznych w twórczości Leona Urbańskiego (1926–1998)

Doświadczalna Oficyna Graficzna PSP (DOG PSP) była fenomenem na mapie polskiego drukarstwa. Największą popularnością cieszyła się w latach 60. i 70. XX wieku. Jej wkład w kulturę typografii polskiej jest bardzo istotny, ale dziś niestety już niewiele osób pamięta o jej istnieniu. Na początku lat 90., podczas prywatyzacji PSP, 30-letni dorobek Oficyny został rozproszony, nie doczekawszy się opracowania<sup>1</sup>. Artykuł stanowi więc próbę zebrania i uporządkowania informacji na podstawie niekompletnych już dziś źródeł pochodzących między innymi: z domowego archiwum Krystyny Urbańskiej, żony Leona Urbańskiego, Archiwum Akt Nowych, Pracowni Sztuk Plastycznych oraz wywiadów z byłymi pracownikami Oficyny.

## 1. Powołanie DOG PSP

Główną postacią Oficyny był jej współtwórca Leon Urbański, wybitny typograf, który zajmuje szczególne miejsce wśród polskich projektantów książki XX wieku. Prof. Krzysztof Lenk<sup>2</sup> w następujący sposób wspominał Urbańskiego w liście kondolencyjnym do Krystyny Urbańskiej, tuż po śmierci jej męża:

Pisałem recenzję dla Frutigera, dla jego doktoratu Honoris Causa [...] – i myślałem, i pisałem o Leonie. Osobiste wspomnienie o tym, który otworzył mi oczy na to, czym jest typografia i jaką wspaniałą sztuką bywa w ręku i oku wielkiego artysty. Znam jak mało kto historię polskiej sztuki wydawniczej i wiem, że w całej jej przeszłości nie było bardziej wybitnego typografa niż Leon.

<sup>1</sup> Interesującą próbą przedstawienia dorobku Oficyny była zorganizowana z okazji 45-lecia DOG PSP i 60-lecia PSP w 2009 r. wystawa *DOG na Saskiej Kępie w Warszawie*, poświęcona Doświadczalnej Oficynie Graficznej PSP. Organizatorami wystawy byli: Pracownia Sztuk Plastycznych Sp. z o.o., Biblioteka Publiczna m.st. Warszawy przy ul. Koszykowej i Muzeum Drukarnstwa Warszawskiego.

<sup>2</sup> Krzysztof Lenk – profesor, projektant graficzny i międzynarodowy autorytet w dziedzinie grafiki informacyjnej (*Information Design*). Mieszka w Stanach Zjednoczonych. Od 1982 r. wykłada w Rhode Island School of Design.

Jego twórczość doceniano w Polsce i poza jej granicami. W 1990 roku zaproszono go do grona elitarnego międzynarodowego stowarzyszenia wydawców i typografów brytyjskich Double Crown Club, skupiającego największych mistrzów czarnej sztuki. Za projekty książek otrzymywał liczne nagrody na organizowanym co 6 lat konkursie Internationale Buchkunst-Ausstellung (IBA) w Lipsku, będącym przeglądem osiągnięć światowego edytorstwa, na przykład Grand Prix, złote, srebrne i brązowe medale<sup>3</sup>, czy na dorocznych konkursach PTWK na Najpiękniejsze Książki Roku, w których zdobył około 20 nagród i ponad 20 wyróżnień, w tym dwie nagrody za wybitne osiągnięcia w dziedzinie typografii i kształtowania szaty graficznej książek. Jego twórczość była głęboko zakorzeniona w kulturze książki. Cenił tradycje czarnej sztuki, uważając za szczególnie piękną i istotną w projektowaniu książki metodę druku typograficznego.

Pod koniec lat 50. Urbański oraz jego mistrz, prof. Andrzej Rudziński, zaczęli snuć plany o stworzeniu miejsca, w którym sztuka typograficzna mogłaby rozwijać się w sposób nieskrępowany, gdzie i d e a l n e j f o r m y poszukiwano by w zespole, gdyż – co podkreślał Urbański – „projektowanie książki jest zadaniem zespołowym [...] autora, redaktora, wydawcy, drukarza i grafika”. W 1964 roku została więc powołana do życia Doświadczalna Oficyna Graficzna (DOG)<sup>4</sup> na Saskiej Kępie w Warszawie przy ul. Finlandzkiej 10, którą utworzono jako jedną z pracowni Przedsiębiorstwa Państwowego Pracownie Sztuk Plastycznych (PSP)<sup>5</sup> – wpływowego monopolisty na rynku sztuki pod auspicjami Ministra Kultury i Sztuki.

Pracownie Sztuk Plastycznych w okresie PRL-u odegrały znaczącą rolę w kształtowaniu oblicza wizualnego Polski. Dziś powszechnie znane są obiekty wykonane pod patronatem PSP, między innymi: teatry, muzea, hale sportowe i różnego rodzaju gmachy o charakterze publicznym. PSP było między innymi monopolistą w projektowaniu wystroju wnętrz dworców PKP i PKS w całym kraju. W PSP powstawały też liczne pomniki i popiersia, które stawiano na ulicach, placach, w parkach i we wnętrzach instytucji, oraz tablice pamiątkowe. Zajmowano się także rzeźbą miniaturową i medalierstwem, malarstwem i grafiką artystyczną. Tam powstawały utrwalone już dziś w powszechnej świadomości znaki graficzne i systemy identyfikacji wizualnej. Przedsiębiorstwo było także odpowiedzialne za przygotowywanie dekoracji okolicznościowych i plenerowych na

<sup>3</sup> Między innymi: Grand Prix (1971), dwa złote medale (1965, 1971), jeden srebrny (1965) i dwa brązowe (1959, 1989).

<sup>4</sup> Zarządzenie nr 10/63 Naczelnej Dyrekcji P.P. Pracownie Sztuk Plastycznych z dn. 28 X 1963 r. w sprawie zmian organizacyjnych w strukturze P.P. Pracownie Sztuk Plastycznych, AAN sygn. 1/37, s. 219–220; początkowo pod nazwą „Doświadczalna Drukarnia Artystyczna w Organizacji”; zmiana nazwy na DOG zarządzeniem z 7 III 1964 r.

<sup>5</sup> R. Mączyński, *PSP – zawsze z artystyczną klasą*, [w:] *Gospodarka pod własną banderą. Patriotyzm w epoce globalizacji*, red. M.A. Boruc, Warszawa 2000, s. 339.

wszelkie partyjne i państwowe uroczystości, na przykład 1 maja, 22 lipca czy 17 października.

W ramach PSP działały liczne pracownie, między innymi malarstwa, rzeźby, architektury wnętrz, grafiki, informacji wizualnej i dekoracji, wystawiennictwa, konserwacji dzieł sztuki, kamieniarstwa, ceramiczna, fotografiki, form różnych, opakowań itp. Pomysł powołania drukarni artystycznej bardzo dobrze wpisywał się więc w koncepcję firmy. Henryk Urbanowicz, ówczesny naczelny dyrektor PSP, był bardzo przychylny inicjatywie Rudzińskiego i Urbańskiego<sup>6</sup>. Szybko okazało się, że oprócz celów czysto artystycznych oficyna będzie miała jasno sprecyzowane zadania. DOG otrzymała od dyrektora w zasadzie *carte blanche* – z jednym zastrzeżeniem, że pierwszeństwo w Oficynie będą miały druki państwowe, protokolarne.

Oficjalnie cele i zadania Oficyny ustalały Zarządzenia Naczelnej Dyrekcji z 7 marca 1964 i 4 grudnia 1973 r.<sup>7</sup> Należały do nich:

1. Prowadzenie prac doświadczalnych w zakresie projektowania graficznego i wykonywania prac wydawniczych oraz poligraficznych.
2. Podnoszenie poziomu artystycznego i edytorskiego druków.
3. Techniczne wykonywanie małych, wzorowych nakładów.
4. Umożliwienie artystom grafikom podnoszenia poziomu wiedzy zawodowej i praktyki w operowaniu liternictwem i układami zecerskimi.
5. Organizowanie konkursów na opracowanie graficzne i poligraficzne.
6. Organizowanie wystaw graficznych i poligraficznych prac wykonanych w DOG.
7. Projektowanie graficzne i wykonywanie druków na zlecenie w zakresie wydawnictw bibliofilskich.

Zarządzenie dawało pełną swobodę twórcom. Oficyna rzeczywiście stała się miejscem, w którym artysta mógł realizować swoje wizje. Przede wszystkim nie obowiązywały żadne normy ilościowe dla zecerów. Zecer tak długo składał dany tekst, aż uzyskał zaakceptowaną przez artystę formę. Poza tym graficy mieli swobodny dostęp do kaszt, sami mogli uczyć się składu zecerskiego i osobiście czuwali nad realizacją własnego projektu, współpracując z redaktorem, zecerem, maszynistą i intrologatorem. Eksperyment ten wyrabiał u artysty tzw. szósty zmysł, głębokie wyczucie możliwości zastosowania środków typograficznych. Dziś w czasach systemów komputerowych WYSIWYG (ang. *what you see is what you*

<sup>6</sup> O tym, jak ważna dla dyrektora naczelnego była Oficyna, może świadczyć fakt, że na początku lat 70. przeniesiono ją pod jego bezpośredni nadzór. Pozostałe pracownie podlegały zastępcy dyrektora naczelnego ds. technicznych (Pracownia Wystawiennicza, Pracownia Rzeźby i Malarstwa, Pracownia Form Różnych, Pracownia Architektury Wnętrz Stałych, Pracownia Grafiki) i z-cy dyrektora naczelnego ds. produkcji (Pracownia Plastyki Powielanej, Pracownia Opakowań).

<sup>7</sup> Zarządzenie nr 15 Dyrektora Naczelnego PP „Pracownie Sztuk Plastycznych” z dn. 4 grudnia 1973 r. ustalające zakresy czynności w poszczególnych komórkach organizacyjnych Dyrekcji Naczelnej PSP, sygn. AAN 1/39, s. 29.

get) jest to znacznie łatwiejsze, przybliżony efekt pracy po prostu widać na monitorze, ale w erze składu ręcznego tylko doświadczony zecer potrafił wyobrazić sobie, jaki efekt uzyska z danego składu. Współpraca ze składaczem była więc dla artysty niezwykle cennym doświadczeniem.

## 2. Rola Leona Urbańskiego w DOG PSP

Analizując związki Leona Urbańskiego z DOG, interesujące i godne rozważenia wydają się dwie kwestie: po pierwsze rola, jaką artysta odegrał w Oficynie, a po drugie – wpływ DOG na twórczość Typografa.

Urbański nazywany był w DOG „Mistrzem”, a nawet – co trafnie ujął Andrzej Tomaszewski – „mistrzem, magiem, biczem na fuszerów, alfą i omegą Oficyny”<sup>8</sup>. Kierował artystyczną stroną Oficyny, wyznaczał standardy jakości, prowadził ją żelazną, a nawet despotyczną ręką, mając na względzie jedynie wysoki poziom wykonywanych prac. Niewątpliwą zasługą Urbańskiego było zebranie wokół Oficyny grupy utalentowanych grafików, wielu z nich jest dziś uznanymi artystami. Do ścisłego zespołu DOG należeli na przykład Jacek Tytus Walczak i Marian Sztuka. Bliskimi współpracownikami byli także (w kolejności alfabetycznej): Andrzej Arcimowicz, Andrzej Barecki, Roman Duszek, Mateusz Gawryś, Jan Hollender, Krzysztof Jerominek, Andrzej Kot, Konstanty Maria Sopoćko, Karol Śliwka, Stanisław Töpfer, Andrzej Zbrożek i inni. Urbańskiemu udało się także stworzyć w Oficynie zespół doskonałych fachowców, wyspecjalizowanych w trudnej technice druku typograficznego. Pierwsze kroki razem z Urbańskim stawiał Henryk Piekarniak, przedwojenny właściciel Drukarni na Powiślu, doświadczony zecer Waław Sieradzan i maszynista typograficzny Kazimierz Leonowicz. Zespół rozrósł się z czasem do 13 osób.

Chociaż Oficyna dysponowała raczej skromnymi maszynami, to jednak wyposażenie w czcionki i papier – o co między innymi zabiegał Leon Urbański – było zaskakująco dobre. Czcionki sprowadzano z najlepszych odlewni, pierwotnie z warszawskiej Odlewni Czcionek P.P., z drezdeńskiej VEB Typoart<sup>9</sup> oraz uzupełniano odlewami z matryc Monotype Corporation. Zasób pism Urbański kształtował według własnych upodobań – preferował czcionki klasyczne, antykwy dwuelementowe z szeryfami, między innymi Garamond, Nicolas Cochin, Le Cochin, Plantin, Perpetuę, Antykwę Półtawskiego. Z antykw jednoelementowych bezszeryfowych wybierał między innymi Maximę, a także Paneuropę i Baccarat. W drukach pojawiają się też proste pisaniki Atlantic i Typo-Skript. Urbański stosował niewiele pisanek, ponieważ unikał krojów, które nadawały drukom galan-

<sup>8</sup> A. Tomaszewski, *Hommage à Leon Urbański*, [w:] *idem*, *Zapiski ksiązkoroba*, Warszawa 2006, s. 9.

<sup>9</sup> Dyrektorem artystycznym odlewni był wówczas zaprzyjaźniony z Urbańskim prof. Albert Kapr, znany niemiecki typograf związany z Hochschule für Grafik und Buchkunst w Lipsku.

teryjny, papeteryjny charakter. Zainspirowany dziełami dawnych mistrzów sztuki drukarskiej, dbał o wyposażenie zecerni w ornamenty<sup>10</sup>.

DOG dysponowała ogromnym zasobem papierów najwyższej jakości: bawełnianych, ręcznie czerpanych, sprowadzanych z najlepszych manufaktur europejskich, o wielu gramaturach, bogatym wachlarzu barw, gładkich i fakturowanych. Papiery pochodziły między innymi z francuskiej papierni Canson, włoskiej Fabriano, niemieckiej Zanders Feinpapiere GmbH. Używano także papierów z Państwowej Wytwórni Papierów Wartościowych.

Park maszynowy Oficyny, mimo czynionych inwestycji, pozostał do końca dość ubogi. Andrzej Rogowski, jeden z pierwszych kierowników Oficyny, wspomina, że była wyposażona w trzy maszyny dociskowe o charakterystycznym nożnym napędzie, zwane pedałami lub tyglami. Wykorzystywano także maszynę płaską półformatową „Wiktoria” z ręcznym nakładaniem oraz automatyczną maszynę płaską. Introligatornię wyposażono w gilotynę i prasę do oprawy twardej.

Urbański nie tylko założył oficynę o doświadczalnym charakterze, stworzył zespół bardzo dobrych grafików i najlepszych rzemieślników, lecz także nieustannie zabiegał o jej odpowiednie zaopatrzenie materiałowe. To wszystko sprawiło, że Oficyna odnosiła liczne sukcesy w latach 60. i 70. XX wieku, między innymi w 1974 roku otrzymała „Dyplom Honorowy za Wybitne Osiągnięcia i Cenny Wkład w Kulturę Typografii Polskiej” od PTWK.

### 3. DOG PSP w twórczości Leona Urbańskiego

Nawet pobieżna analiza życiorysu Urbańskiego pokazuje, że w Oficynie spędził najbardziej twórcze lata życia (1964–1992). Powstawały tam prace, za które otrzymywał liczne nagrody w konkursach, między innymi IBA i PTWK. Urbański stworzył w Oficynie bardzo wiele pięknych projektów, które mogły powstać tylko w warunkach doświadczalnej pracowni. Krzysztof Lenk i Roman Duszek<sup>11</sup> podkreślają, że Oficyna dała Urbańskiemu unikatowy warsztat, który mógł sam według własnych potrzeb kształtować. Andrzej Heidrich<sup>12</sup> uważa, że talent Urbańskiego nie miałby szans się ujawnić w pospiesznej, niezbyt starannej pracy dnia powszedniego. Urbański wprowadził między innymi „skład na papierki”, tzn. spacjował tekst, wkładając między litery grubsze i cieńsze kawałki papieru,

<sup>10</sup> Najcenniejszy zestaw matryc i odlewów renesansowych ornamentów monotypowych sprowadził na prośbę Leona Urbańskiego z Monotype Corporation Roman Tomaszewski.

<sup>11</sup> Roman Duszek – profesor, światowej sławy projektant, specjalista w zakresie identyfikacji wizualnej (*Visual Identity Programs*). Mieszka w Stanach Zjednoczonych. Od 1988 r. wykłada w Southwest Missouri State University w Springfield.

<sup>12</sup> Andrzej Heidrich – znany i ceniony artysta grafik, naczelny grafik Wydawnictwa Czytelnik. Autor projektów graficznych znaczków pocztowych i banknotów, które weszły do obiegu w latach 1974–1994.

uzyskując idealne połączenie liter. Metalowe spacje – punktowe i półtorapunktowe – były dla niego zbyt mało precyzyjne. Andrzej Tomaszewski wspomina, że na przykład rozświetlanie wersalików robiono za pomocą spacji oraz papierków trzech gramatur<sup>13</sup>.

Urbański miał także ogromne wymagania w stosunku do drukarzy. Odbitka musiała być perfekcyjna: nie za mocna i nie za lekka, bez przetłoczeń, bez zbitych czcionek, o równej szarości zadruku i idealnie spasowanych kolorach. Urbański był zresztą z tego znany, że potrafił podrzeć dziesięć odbitek wykonanych na luksusowym papierze Fabriano, aby otrzymać jedenastą idealną.

Warto przyjrzeć się z bliska pracom Urbańskiego, które powstały w DOG, ponieważ one same wiele mówią o ich twórcy i warunkach pracy stworzonych w Oficynie<sup>14</sup>. Prace te można podzielić pod względem formy edytorskiej na trzy grupy:

- druki ulotne,
- edycje bibliofilskie,
- projekty książek.

### 3.1. Druki ulotne

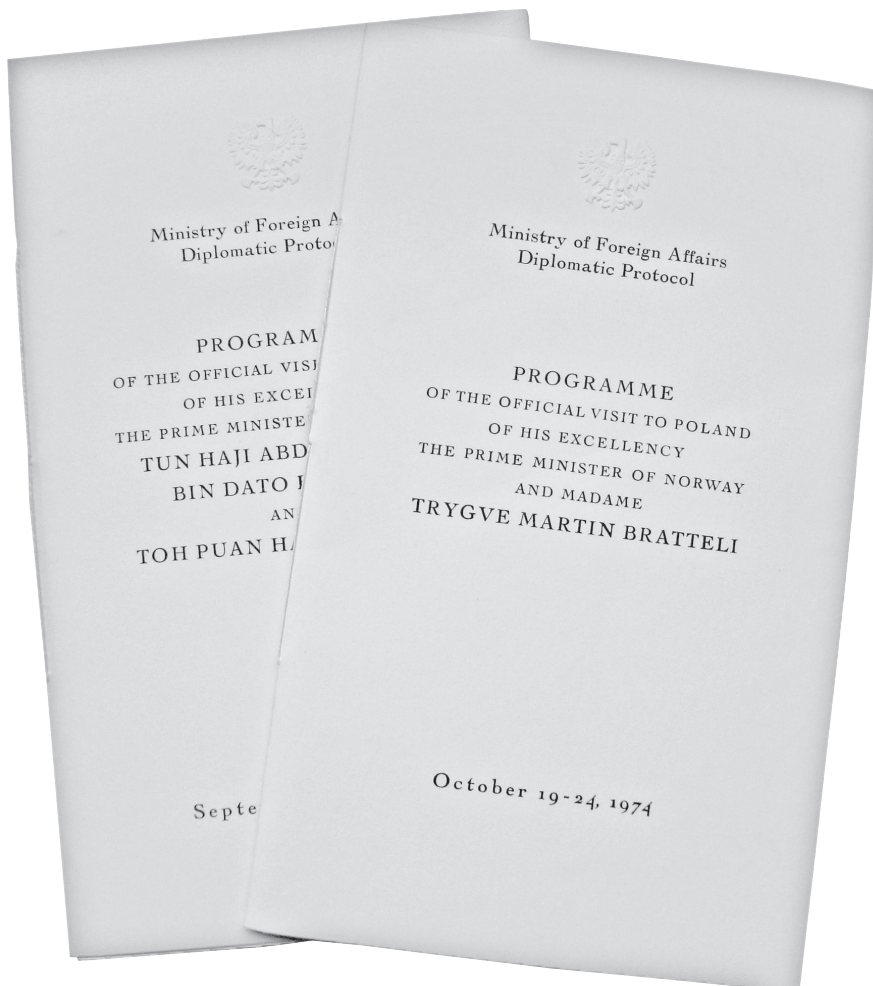
Grupa druków ulotnych jest najliczniejsza i najbardziej zróżnicowana – Urbański zaprojektował około pięciu tysięcy akcydensów. Większość z nich stanowią różnego rodzaju publikacje wykonywane na zamówienie władz państwowych, z wyjątkiem tych objętych ścisłą tajemnicą. Do głównych klientów Urbańskiego należały: Rada Państwa, Urząd Rady Ministrów, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, ambasady, Ministerstwo Kultury i Sztuki i inne.

Urbański miał niewątpliwy wkład w powstanie tzw. polskiej szkoły druku dyplomatycznego. Stworzono tam oryginalną polską formę serwisu druków protokolarnych związanych ze spotkaniami i z wizytami dyplomatycznymi na najwyższym szczeblu. Projektował między innymi programy wizyt dyplomatycznych, toasty i zaproszenia. Druki te zwracają uwagę prostotą, a nawet ascezyzmem w zastosowaniu środków typograficznych. Są budowane zgodnie z kanonami protokołu dyplomatycznego: dominuje biel i czerń. Jedyną ozdobą jest klasyczny krój pisma i wytłoczone godło. Wizerunek orła jest bardzo precyzyjny – wykonywanie tłoczeń tego typu było prawdziwą sztuką i tajemnicą strzeżoną pilnie przez drukarzy. Na niektórych druczках zdarzają się dyskretne zdobienia ornamentacyjne, a uzupełnieniem jest doskonałej jakości papier.

<sup>13</sup> A. Tomaszewski, z listu do autorki artykułu.

<sup>14</sup> Dokonano wyboru tych prac, które są najbardziej interesujące pod względem graficznym i typograficznym. Wzięto pod uwagę czynnik obiektywny i subiektywny, a więc zarówno edycje docenione przez grono specjalistów i nagrodzone w różnego rodzaju konkursach, jak i te, które cenil sam twórca: pokazywał je na wystawach, wspominał w wywiadach i prywatnej dokumentacji.

Warto zwrócić uwagę między innymi na programy wizyt dyplomatycznych – eleganckie i skromne książeczki w formacie  $10,7 \times 17,7$  cm, które w ciągu wielu lat składano według tego samego wzorca. Druki są proste, czytelne, pozbawione elementów zdobniczych. Tylko w ilustracjach przedstawiających plan lotniska stosuje się kolor (w ilustracjach tych niezwykle ważna była precyzja, a więc nawet sylwetka samolotu musiała odpowiadać rzeczywistym kształtom typu maszyny). Cały tekst składano jednym krojem pisma, antykwą dwuelementową szeryfową. Wyróżnienia w tekście są wyraźne i czytelne, ale nie natrętne – Urbański stosował kursywę i wersaliki do nagłówków. Nie używał natomiast pogrubień ani mocnych kontrastów. Chętnie operował światłem. Programy wizyt dyplomatycznych mają, na wzór druków bibliofilskich, charakterystyczne okładki z szerokimi całostronicowymi skrzydełkami, są też ręcznie szyte.



Il. 1. Programy wizyt dyplomatycznych ( $10,7 \times 17,7$  cm)

Bogatszą formę mają zaproszenia na imprezy towarzyszące wizytom dyplomatycznym, na przykład na koncerty, przedstawienia czy przyjęcia dyplomatyczne. Wśród wielu druków wyróżnia się między innymi ośmiostronicowe zaproszenie (14,5 × 25 cm) ministra kultury i sztuki na przedstawienie galowe w Teatrze Wielkim z okazji wizyty oficjalnej w Polsce prezydenta Francji Charles'a de Gaulle'a (8 czerwca 1967). Druczek zwraca uwagę bardzo eleganckim i niekonwencjonalnym układem. Zaproszenie od zewnętrznej strony jest niezadrukowane, jedynie u góry na pierwszej stronie umieszczono tłoczone godło. Tekst złożono na wewnętrznej rozkładówce (s. 4–5). Skład jest klasyczny, wyśrodkowany, zastosowano antykwę dwuelementową szeryfową. Nietypowym rozwiązaniem jest umieszczenie na wewnętrznej stronie okładki (s. 2 i 7) szerokiej ornamentacyjnej ramki w kolorze szarym, która dyskretnie dekoruje druk. W publikacji dominuje światło. Potwierdzenie znajdują tu słowa Krzysztofa Lenka, że Urbański „myślał bielą i używał czerni, żeby zaświecić biel”<sup>15</sup>.

Bardziej zróżnicowany układ typograficzny mają karty menu. Charakterystyczne dla Urbańskiego są projekty o wydłużonym pionowym formacie (np. 10,5 × 21,5 cm lub 8 × 21,5 cm), otoczone ramką ornamentacyjną. Każdą kartę zdobi ilustracja wykonana tradycyjną techniką graficzną (np. drzeworytniczą lub miedziorytniczą), przedstawiającą motyw kulinarny, na przykład patere z owocami. Tekst jest złożony zazwyczaj klasyczną antykwą dwuelementową z szeryfami i wyśrodkowany. Urbański chętnie posługiwał się w tego typu drukach wyraźniejszym kontrastem, na przykład w wielkości pisma, czy stosował dodatkowy kolor, na przykład menu na uroczysty obiad Josipa Broz-Tito (19 czerwca 1972) wydrukowano w dwóch kolorach – tekst jest ciemnogramatowy, a ornamenty i grafika srebrne.

Druki dyplomatyczne DOG pod względem wykonania typograficznego reprezentowały światowy poziom. Niejednokrotnie dostrzegano ich wartość artystyczną, między innymi na prośbę Archiwum Państwowego w Belgii były włączane jako eksponaty do jego kolekcji.

Zasługą Urbańskiego i jego zespołu było także opracowywanie i ustalanie oryginalnych form uroczystych dokumentów państwowych, takich jak: akty erekcyjne, dyplomy uznania, dyplomy honorowe, np. *honoris causa*, najwyższe odznaczenia państwowe nadawane miastom, uczelniom, instytucjom itp.<sup>16</sup> Analizując tego typu druki, można zauważyć, że pismo było dla Urbańskiego materiałem niezwykle plastycznym. „Czym się różnię od innych? – zadawał sobie pytanie Leon Urbański. – Większość najczęściej widzi kształt rzeczy, już rozpoczynając pracę. Ja to wiem bardzo późno, bo czekam, aż samo słowo mi właściwą formę podpowie. Jestem bardzo czujny”<sup>17</sup>. I rzeczywiście formę druków bardzo czę-

<sup>15</sup> K. Lenk, z listu do autorki artykułu.

<sup>16</sup> T. Korobkow, *Doświadczalna Oficyna Graficzna PSP*, „Biuletyn Informacyjny PP Pracowni Sztuk Plastycznych” 1974, nr 10(16)–11(17), s. 21–22.

<sup>17</sup> D. Wróblewska, *Typograf*, „Pokaz. Pismo Krytyki Artystycznej” I kw. 1998, nr 22, s. 47.





Il. 2. Karta menu na uroczysty obiad z okazji wizyty Josipa Broz-Tito w Polsce (10,5 × 21,5 cm)

sto wyznacza tekst: jego objętość, logika układu zdań. Stąd też na przykład dyplomy wykonywane przez Urbańskiego różniły się formą od tych tradycyjnych, w których u góry strony dominował napis „dyplom”. Uważał, że najistotniejsze i w związku z tym wyróżnione muszą być informacje: kto przyznaje nagrodę, komu i za jakie zasługi.

Wszystkie druki Urbański zawsze umieszczał w perfekcyjnie wykonanych twardych okładkach, a zaproszenia w kopertach. Albowiem był bardzo dobrym intrologiatorem, uczniem Bonawentury Lenarta.

Urbański współpracował z wieloma instytucjami kultury i nauki. Projektowanie dla tych instytucji było mu podobno najbliższe, na przykład przez wiele lat wykonywał druki dla Towarzystwa im. Fryderyka Chopina, projektował dla teatrów, muzeów, towarzystw naukowych i instytucji książki (np. PTWK, Targów Książki w Warszawie). Wykonywał także prace dla firm państwowych, na przykład Grand Hotelu, Cepelii czy LOT-u – jego ręką została wykonana karta pokładowa dla Jana Pawła II, który odbywał pierwszą wizytę w Polsce w 1979 roku.



Il. 3. Tłoczony sygnet z wizerunkiem Chopina zaprojektowany dla Towarzystwa Chopinowskiego. Sygnet ozdobił między innymi dyplomy Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych

Druki dla instytucji kultury i firm są bardziej zróżnicowane pod względem stosowanych formatów, układów, krojów pism, kolorów i zastosowanego materiału graficznego. Na szczególną uwagę zasługują projekty wykonywane dla Towarzystwa Chopinowskiego. Urbański współpracował z nimi przez wiele lat. Wykonywał różnego rodzaju dyplomy, na przykład na Międzynarodowe Konkursy Pianistyczne im. Fryderyka Chopina, recitale, programy uroczystości organizowanych przez Towarzystwo. Urbański jest autorem licznych sygnetów Towarzystwa, które wykorzystywano zarówno w formie drukowanej, jak i tłoczony, na przykład bardzo charakterystycznego znaku przedstawiającego twarz Chopina, który jest przetworzonym i zrastrowanym fragmentem obrazu autorstwa Delacroix. Urbański wielokrotnie otrzymywał pisemne podziękowania za współpracę od Towarzystwa im. Fryderyka Chopina. W 1984 roku w dowód uznania ofiaro-

wano mu medal pamiątkowy, a w 1985 roku dyrektor generalny Bogumił Pałasz w podziękowaniu do Typografa napisał:

w imieniu Towarzystwa imienia Fryderyka Chopina pragniemy Panu bardzo serdecznie podziękować i pogratulować pięknie zaprojektowanych i wykonanych dyplomów związanych z konkursem Grand Prix du Disque Frédéric Chopin oraz z XI Międzynarodowym Konkursem Pianistycznym im. Fryderyka Chopina. Pragniemy szczególnie podkreślić naszą głęboką wdzięczność za ich wykonanie, gdyż zdajemy sobie sprawę ile wysiłku Pana kosztowało zdobycie przede wszystkim odpowiedniego papieru i czcionek<sup>18</sup>.

### 3.2. Edycje bibliofilskie

W DOG powstały liczne publikacje bibliofilskie. Najczęściej były to druki o niedużej objętości i nakładzie do 500 sztuk. Urbański chętnie naśladował w nich rozwiązania dawnych mistrzów sztuki drukarskiej i czerpał z tradycyjnego edytorstwa bibliofilskiego, stosując między innymi: klasyczne kroje pism, stylizowany układ kolumny, dodatkowy kolor farby drukarskiej (najczęściej czerwony, nawiązujący do rubrykowania), tradycyjny typograficzny materiał zdobniczy i ilustracyjny itp.<sup>19</sup> Wszystkie edycje wydane są na papierze bardzo dobrej jakości.

Warto także zwrócić uwagę na próby zjednoczenia treści i formy, na przykład *Akta cenzury. Fragmenty protokołów Warszawskiego Komitetu Cenzury 1815–1915* (1966, 17,5 × 21 cm) zostały wydane w skromnej formie na szarym zeberkowanym papierze. Poszczególne dokumenty zebrano w ascetycznej szarej tece. Piękną, klasyczną formę otrzymał tomik poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Niobe* z drzeworytami Jacka Żuławskiego, w opracowaniu graficznym Leona Urbańskiego i Mariana Sztuki (1970, 18,5 × 28,5 cm). Druceczek został wyróżniony w konkursie PTWK w 1971 r. Zupełnie inny charakter miała publikacja Andrzeja Matyni *Prawdziwa cnotka nie boi się kotka* z 1986 r. (14,5 × 24 cm). Druceczek nie tylko otrzymał wyróżnienie w konkursie PTWK w 1987 r. i brązowy medal na IBA w 1989 r., lecz także zyskał w prasie miano „wydawniczej sensacji”<sup>20</sup>. Urbański w doskonały sposób powiązał tu zabawne, charakterystyczne ilustracje Andrzeja Kota z dowcipnym tekstem Andrzeja Matyni, wykorzystując środki charakterystyczne dla edytorstwa bibliofilskiego. W „Gazecie Robotniczej” w następujący sposób relacjonowano pojawienie się druczku:

Rarytasem wydawniczym jest bez wątpienia książeczka bardzo pięknie wydana przez Doświadczalną Oficinę Graficzną PSP w Warszawie [...], wydrukowana na papierze Fabriano i Aviomari (*sic!*)<sup>21</sup>. [...] Odnotowuję tę pozycję – mimo że będzie dla chętnych trudno osiągalna – warto bowiem podkreślić, że działają jeszcze w naszych czasach drukarnie, oficyny w starym stylu, które potrafią wydawać książkę na najwyższym poziomie artystycznym i to w bibliofilskiej edycji [...].

<sup>18</sup> List dyrektora generalnego B. Pałasha do L. Urbańskiego z dn. 23 października 1985 r.

<sup>19</sup> Więcej: J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995, s. 85.

<sup>20</sup> K. Czajarek, *Ekslibrisy i koty*, „Gazeta Robotnicza” Wrocław 5 lipca 1989.

<sup>21</sup> Mowa oczywiście o papierze Arjomari.



Il. 4. Edycja bibliofilska *Prawdziwa cnotka nie boi się kotka*. Andrzej Matynia o Andrzeju Kocie i jego ekslibrisach, DOG 1986 r. (14,5 × 24 cm)

Ułożono ją specjalną bardzo piękną czcionką Maxima 10 i wydrukowano w 500 numerowanych egzemplarzach. To, co najcenniejsze w książeczce, że zawiera liczny zbiór oryginalnych ekslibrisów o Kocie, każdy wklejony oddzielnie. [...] Dobrze, że w ogóle w naszych czasach, kiedy tyle krytycznie mówi się o książce, o jej druku, nadmiernej cenie, szacie graficznej, jakości itp. coś takiego fenomenalnego istnieje. Druk bibliofilski!<sup>22</sup>

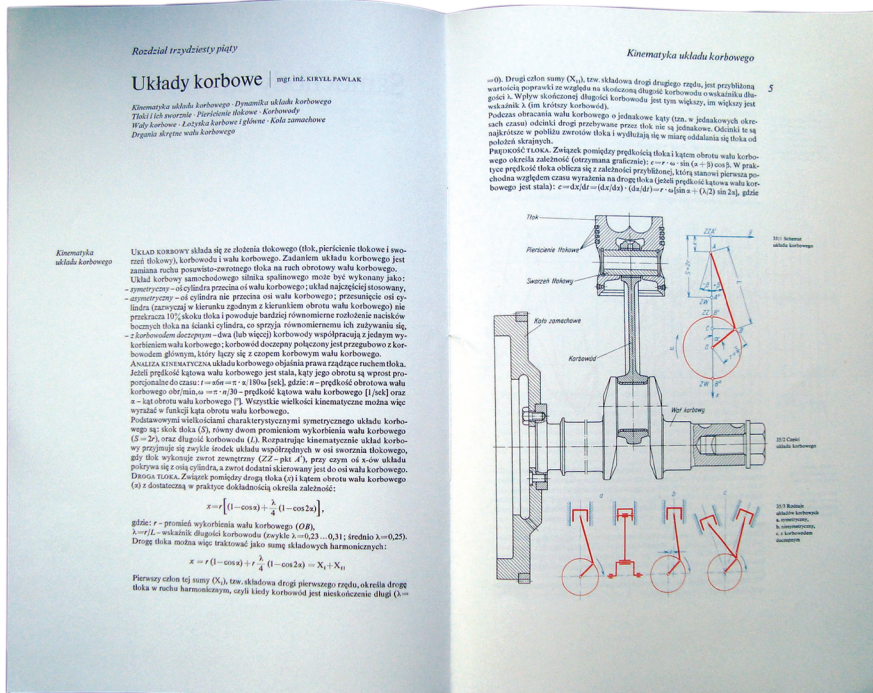
Urbańskiego fascynowało projektowanie druków bibliofilskich, choć jednocześnie twierdził: „Nie cierpię bibliofilów, nie interesują mnie rarytasy wydawnicze, na nic mi elitaryzm. Chcę [...] pracować dla miliona czytelników”<sup>23</sup>. Był zagorzałym przeciwnikiem niszczenia klocków drzeworytniczych po wykonaniu odbitek. Kiedyś w Oficynie podobno wszedł w zaciekły spór z Konstantym Marią Sopoćko, ponieważ nie chciał się zgodzić na zniszczenie jego drzeworytów po wykonaniu odbitek do bibliofilskiego wydania *Kozy, kózki i wilka* Adama Mickiewicza.

### 3.3. Projekty książek

Urbański zaprojektował w DOG wiele książek. Działalność ta należała do sfery eksperymentów typograficznych, wykonywał więc najczęściej wstępne markiety, zawierające strony tytułowe i przykładowe rozkładowki. Wśród zachowa-

<sup>22</sup> K. Czejjarek, *op. cit.*

<sup>23</sup> D. Wróblewska, *op. cit.*, s. 47.



Il. 5. Projekt książki technicznej *Samochody od A do Z*, DOG 1971 r. (20 × 31 cm)

nych prac na szczególną uwagę zasługuje wybitny projekt książki technicznej *Samochody od A do Z*, praca konkursowa, którą przygotował na Internationale Buchkunst-Ausstellung (IBA), za którą zresztą otrzymał Grand Prix w 1971 roku. *Samochody od A do Z* zostały zaprojektowane w formacie 20 × 31 cm. Wyróżniają się funkcjonalną i doskonale czytelną kolumną (szerokość 27 cic., Times 10 pkt.), szerokim zewnętrznym marginesem, na którym umieszczono marginalia, a także doskonale zintegrowanymi z tekstem dwukolorowymi rysunkami technicznymi autorstwa Władysława Pełki.

W tym samym roku Urbański otrzymał w Lipsku wyróżnienie za jeszcze jeden projekt – *Maskę* Henryka Bardijewskiego (format 19,5 × 31 cm). *Maska* została złożona Antyką Półtawskiego, zwraca uwagę nietypowym składem w chorągiewkę i zdecydowanymi wyróżnieniami cytatów: większym stopniem pisma, wysuniętymi z lewej strony na margines. Bardzo ciekawe rozwiązanie Urbański zastosował na stronie tytułowej. Tytuł i nazwisko autora otoczył tekstem, który kształtem przypomina ludzką głowę (nie było to łatwe rozwiązanie, biorąc pod uwagę, że projekt był przygotowywany w technice typograficznej). Istotna jest również treść cytatu: „Rysy wschodnie, kolor bladezielony, głupekowaty uśmiech. Usiłował przestać się uśmiechać, ale mimo to uśmiechał się nadal, nic na to nie mógł poradzić. Uśmiechał

się głupkowato”. Tekst pełni więc rolę nietypowej ilustracji, której przekaz wizualny i treściowy są z sobą ściśle powiązane.

Wiele książek zaprojektowanych przez Urbańskiego w Oficynie doczekało się realizacji. Urbański współpracował między innymi z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich, Instytutem Wydawniczym PAX, Krajową Agencją Wydawniczą (RUCH), Czytelnikiem, Wydawnictwem Arkady, Państwowym Instytutem Wydawniczym, Wydawnictwem Iskry, Instytutem Wydawniczym Nasza Księgarnia i innymi. Niestety bardzo często porównanie projektów Urbańskiego z książkami wykonanymi poza Oficyną ukazuje liczne błędy i rozbieżności między zamysłem artysty a wykonaniem. Bardzo często błędy powstają na poziomie mikrotypografii, sprawiając, że publikacje tracą cały swój szlachetny urok. Jedną z takich publikacji jest *Encyklopedia Wiedzy o Książce* (Zakład Narodowy im. Ossolińskich). Cały projekt niestety nie został zrealizowany z przyczyn finansowych. Wydawca przejął jedynie okładkę i strony tytułowe, które również nie zostały odwzorowane z pełną wiernością. Rozbieżności między projektem a realizacją widać także w serii Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego wydawanej przez Ossolineum, w której zebrano klasyczne utwory literatury orientalnej<sup>24</sup>, a także w wielu książkach skierowanych do masowej produkcji.

Doświadczalna Oficyna Graficzna była fenomenem, który dziś, w warunkach gospodarki wolnorynkowej, nie mógłby zaistnieć. Działalność taka byłaby zbyt kosztowna. Bardzo trafnie podsumowała istnienie DOG Danuta Wróblewska, krytyk i historyk sztuki:

Oficyna jakkolwiek powstała dla [...] nie zawsze przejrzystych celów, w momencie kiedy sprzągnął się z nią robotą projektancką Leon Urbański, zyskała [...] na przynajmniej 20 najbliższych lat usprawiedliwienie swojego istnienia. [...] Miał tam pole działania otwarte. I dzięki temu, że był Leon i była Oficyna, i że jedno na drugim robiło artystyczny interes [...], współczesna polska książka ma atuty światowe. To wszystko, co stało się na płaszczyźnie Oficyny w latach 60. i 70. [...] jest ciągle wzorem, do którego już dzisiaj [...] nie sięga się, bo nie ma dostępu<sup>25</sup>.

## The typographer at the letter case. The role of Experimental Graphic Design Publishing House at the Visual Arts Studio in Leon Urbański's work

### Summary

“Designing a book is a teamwork involving the author, the editor, the publisher, the printer and the graphic designer,” Leon Urbański (1926–1998) used to say, underlining the value of a common

<sup>24</sup> Więcej: E. Repucho, *Projektowanie książki orientalnej według Leona Urbańskiego*, „Bibliotekoznawstwo” 30, 2011, s. 24–38.

<sup>25</sup> *Portret artysty*, audycja radiowa w oprac. E. Prządki, Program 3. Polskiego Radia, 9 lutego 1996 godz. 11:05 [wypowiedź D. Wróblewskiej].

pursuit towards an ideal form. He managed to create a place where the implementation of this principle became a priority. The year 1964 was marked by the foundation of the Experimental Graphic Design Publishing House of the Visual Arts Studio, Warsaw, specialised in publishing job-printing and bibliophilic editions using a typographical printing technique, which is now recognised as the Polish school of diplomatic printing. There were no quantitative norms set for type-setters. Quality was all that mattered. The experimental character of the establishment was manifested by the close cooperation between graphic designers and participants in further stages of book creation, from type setting, through editing to printing and book-binding. The jobwork, bibliophilic publications and book designs produced there are characterised by typographical mastery, care for detail and precision, supporting the idea of close cooperation between the graphic designer, the publisher and the printer.





AGNIESZKA CHAMERA-NOWAK

Instytut Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych  
Uniwersytet Warszawski

## Roman i Andrzej Tomaszewscy w niewoli książek

### *Amicissimus librorum*

Roman Tomaszewski – poligraf, wydawca, bibliofil, edytor, typograf, erudyta, popularyzator, publicysta, wykładowca, działacz, organizator, nauczyciel, propagator, społecznik, specjalista. To suche, wręcz encyklopedyczne wyliczenie nie oddaje w pełni zasług tej postaci, na trwałe wpisanej w historię polskiej typografii, poligrafii i liternictwa. Jego uczniowie, oddając mu pośmiertny hołd, nazwali go „przewodnikiem po świecie kultury typograficznej i pięknego druku”<sup>1</sup>, dzięki któremu „wierzymy, że słowo drukowane jest i musi być piękne”<sup>2</sup>.

Roman Tomaszewski urodził się 21 lutego 1921 roku w Poznaniu. Przed drugą wojną światową pracował w drukarskiej firmie Pol, a w czasie wojny działał jako drukarz w konspiracji, był także kolporterem podziemnych gazet organizacji Polska Niepodległa. Został aresztowany przez gestapo w lipcu 1944 roku. Przez koncentracyjny obóz przejściowy Żabikowo trafił do obozu w Mauthausen. Początkowo pracował w kamieniołomach, później dzięki pomocy kolegów został przydzielony do lżejszej pracy. Za podpowiedzią współwięźniów zgłosił się, gdy poszukiwano osób ze znajomością języków obcych. Tomaszewski powiedział, że zna ich sześć, choć to nie była prawda<sup>3</sup>. Ten wybieg sprawił, że trafił do komanda spisującego więźniów przyjeżdżających do obozu z całej Europy. O swoich obozowych przeżyciach nie chciał mówić nawet najbliższym. W 1979 roku razem z synem Andrzejem był uczestnikiem kongresu ATYPI (Association Typographique Internationale<sup>4</sup>) w Wiedniu. Syn namówił go na wycieczkę do Mauthausen.

---

<sup>1</sup> M. Dec, S. Szczyпка, *Roman Tomaszewski*, „Enter” 1993, nr 2, s. 9.

<sup>2</sup> M. Dec, S. Szczyпка, *Roman Tomaszewski nie żyje*, „Poligrafika” 1993, nr 1, s. 47.

<sup>3</sup> Rozmowa przeprowadzona z Andrzejem Tomaszewskim przez autorkę 27 października 2011 roku.

<sup>4</sup> Założone w 1957 roku międzynarodowe stowarzyszenie typograficzne z siedzibą w Bazylei, afiliowane przy UNESCO. Zrzesza typografów, projektantów, producentów oprogramowania oraz fontów.



Il. 1. Z prof. Albertem Kaprem w siedzibie „Czytelnika” (Warszawa, 1964)

Źródło: archiwum Andrzeja Tomaszewskiego.

Ojciec pokazywał mi, gdzie co się mieściło i wydawało się, że wszystko z nim jest w porządku. W pewnym momencie, gdy byliśmy w przejściu między dwoma barakami, zobaczyłem, że się załamał. To właśnie tam, jak mi wyjaśnił, Zdenek Młynář uratował go od śmierci głodowej, dając mu końskie kopyto do ogryzienia. Zaraz potem opuściliśmy obóz i wróciliśmy do Wiednia<sup>5</sup>.

Po wyzwoleniu obozu Roman Tomaszewski wrócił do Poznania, choć wielu więźniów zastanawiało się nad pozostaniem w Europie Zachodniej. „Ojciec był zakochany i nie miał dylematu, czy wracać, czy nie. Matka wspominała, że po powrocie z obozu był cieniem człowieka”<sup>6</sup>. Gdy tylko doszedł do siebie, zgłosił się do Biura ds. Ziemi Odzyskanych w Poznaniu i najpierw pojechał do zniszczonego Szczecina, a gdy okazało się, że odbudowa drukarstwa była tam wtedy niemożliwa, udał się do Wrocławia. Razem z żoną zamieszkał w jednej z ocalałych willi na Krzykach i zajął się pracą zawodową. We Wrocławiu 11 czerwca 1948 roku Romanowi i Czesławie urodził się syn Andrzej. Pod koniec lat 40. Tomaszewscy przenieśli się do Warszawy, gdzie Roman podjął pracę w Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik” jako szef produkcji i sprzedaży. Następnie awansował na dyrektora ds. techniczno-wydawniczych i członka zarządu Spółdzielni. Przez dwadzieścia lat pracy w „Czytelniku” zorganizował produkcję około sześciu tysięcy tytułów

<sup>5</sup> Rozmowa przeprowadzona z Andrzejem Tomaszewskim...

<sup>6</sup> Rozmowa przeprowadzona z Andrzejem Tomaszewskim...

książek wydanych w łącznym nakładzie stu milionów egzemplarzy<sup>7</sup>. Efektem jego pracy nad formą edyorską wydawnictw były książki nagradzane w konkursach krajowych i zagranicznych, w tym serie „Nike”, „Głowy Wawelskie”, „Poeci Polscy” czy „Biblioteka Powszechna”, uhonorowana brązowym medalem na Internationale Buchkunst Ausstellung w Lipsku w 1959 roku. Od 1968 roku Roman Tomaszewski pracował w Zjednoczeniu Przemysłu Poligraficznego jako główny specjalista ds. pism drukarskich. Był autorem i realizatorem powstania Ośrodka Pism Drukarskich w Warszawie. Tę pierwszą w Polsce placówkę badawczą zajmującą się rozwojem i projektowaniem typograficznym prowadził w latach 1969–1976. Pod kierunkiem i przy współdziałaniu Tomaszewskiego zaprojektowano w Ośrodku dziesięć nowych krojów w osiemnastu odmianach. Były to: Bona, Eska, Filigran, Ping-Pong, Hel, Helikon, Kurier, Maryna, rekonstrukcja Baccaratu i polska wersja pisma OCR-B do optycznego rozpoznawania tekstów maszynowych<sup>8</sup>. Jednocześnie w latach 1967–1975 prowadził wykłady z dziedziny projektowania liternictwa drukarskiego w plastycznych szkołach wyższych w Polsce i za granicą (ASP w Warszawie, Krakowie i Katowicach, Wyższa Szkoła Sztuk Plastycznych w Łodzi, Grafiska Institutet w Sztokholmie i Svaz českých novinářů w Pradze). Efektem działań Ośrodka Pism Drukarskich było wyspecjalizowanie się grupy grafików projektujących pisma na potrzeby przemysłu oraz dwa pierwsze dyplomy magisterskie z liternictwa drukarskiego obronione w warszawskiej ASP.

Niestety, ośrodek zlikwidowano, a jego dorobek został roztrwoniony. Z zaprojektowanych kilkunastu krojów przełożenie na czcionki znalazła tylko Bona, autorstwa Andrzeja Heidricha, wieloletniego naczelnego grafika „Czytelnika”.

Jako „uporczywy propagator” nowych technik Roman Tomaszewski w 1970 roku przy współpracy Instytutu Automatyki PAN<sup>9</sup> doprowadził do skonstruowania i praktycznego wdrożenia optycznych czytników tekstów serii CTM-02 i CTM-03<sup>10</sup>. Urządzenia te pracowały w Domu Słowa Polskiego, a cykl produkcji książek przy ich użyciu skracał się o około pół roku. Do czytników potrzebne były specjalne głowice piszące produkowane przez IBM, a tym samym niedostępne ze względu na embargo na nowe technologie dla krajów bloku wschodniego. Aby je zdobyć, Roman Tomaszewski wykorzystał swoje kontakty zagraniczne. Głowice wykonano w Paryżu. Odebrał je Adrian Frutiger. „Poszedł na lotnisko Orly i pierwszemu pilotowi LOT-u wsypał je do kieszeni, mówiąc, że na Okęciu zgłosi się po nie pan Tomaszewski”<sup>11</sup>.

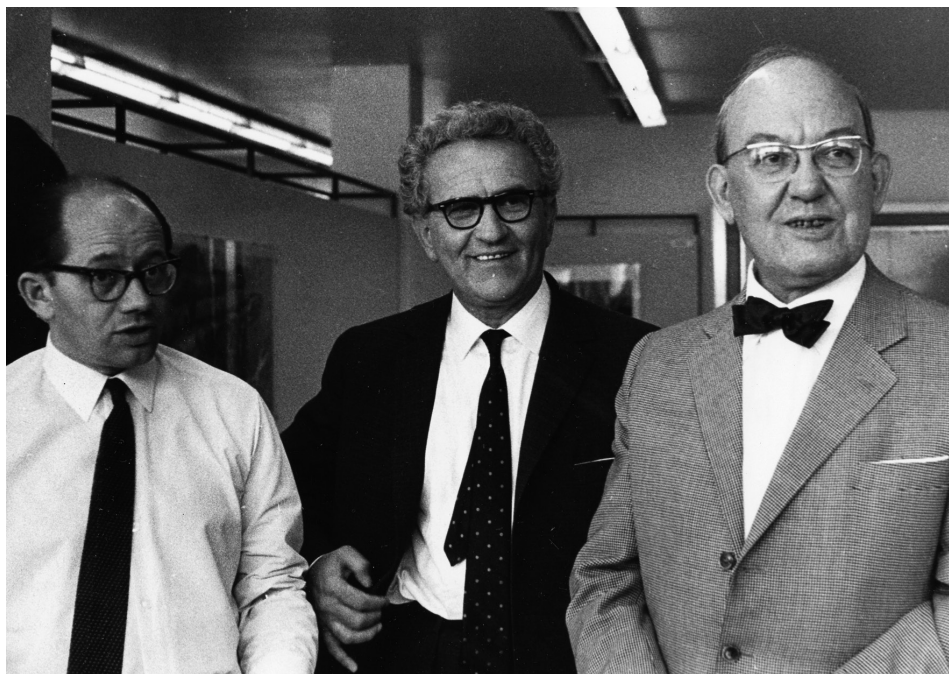
<sup>7</sup> A. Sobocińska, A. Tomaszewski, *Bibliografia prac poligrafa, wydawcy i bibliofila Romana Tomaszewskiego (1921–1992) za lata 1948–1994*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Bibliologia” 5, z. 376, Toruń 2006, s. 37.

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 39.

<sup>9</sup> Obecnie Instytut Biocybernetyki i Inżynierii Biomedycznej PAN.

<sup>10</sup> Zob. R. Tomaszewski, *Die polnische Lesemaschine CTM-02*, „Gutenberg-Jahrbuch” 1978, s. 227–233.

<sup>11</sup> Rozmowa przeprowadzona z Andrzejem Tomaszewskim...



Il. 2. Od lewej Roman Tomaszewski, Tibor Szántó i Jan Tschichold podczas obrad jury Internationale Buchkunst Ausstellung (Lipsk, 1965)

Źródło: archiwum Andrzeja Tomaszewskiego.

W 1981 roku Tomaszewski zakończył pracę w Zjednoczeniu Przemysłu Poligraficznego, przeszedł na emeryturę i zajął się przede wszystkim publicystyką, wspieraniem inicjatyw stowarzyszeń bibliofilskich oraz założoną przez siebie fundacją Pro Libris działającą na rzecz ochrony i konserwacji zabytkowych książek.

Szerokie zainteresowania i wiedza, a przede wszystkim potrzeba działania na rzecz książki i drukarstwa sprawiły, że Roman Tomaszewski angażował się w wiele tego typu prac, między innymi jako członek krajowych i zagranicznych stowarzyszeń i organizacji. Od 1957 roku był członkiem, a następnie przez trzy kadencje wiceprezesem Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek, z ramienia którego organizował coroczne konkursy na Najlepiej Wydane Książki Roku. Był przewodniczącym jury w latach 1968–1972. Konkurs pod nazwą Najpiękniejsze Książki Roku PTWK organizowany jest do dziś. Publikacje pokonkursowe pióra Romana Tomaszewskiego ukazały się jako zeszyty specjalne „Biuletynu PTWK” (numer drugi z 1963 roku oraz numer czwarty z 1976 roku). Konkurs ten miał doniosłe znaczenie, a pośrednim tego efektem było zatrudnianie w wydawnictwach grafików czuwających nad estetyką druków.

Od 1965 roku Roman Tomaszewski uczestniczył w pracach międzynarodowego stowarzyszenia typograficznego ATYPI, a od 1974 był członkiem jego Zarządu Głównego. Zorganizował kongresy ATYPI w 1975 roku w Warszawie

i w Krakowie oraz seminarium w 1988 roku w Gdańsku. Uehonorowaniem prac Tomaszewskiego w ATYPI była przyznana mu w 1972 roku prestiżowa w świecie wydawców i drukarzy Nagroda im. Gutenberga Miasta Lipska. W latach 1968–1971 był członkiem i delegatem nowojorskiej organizacji ICTA (International Center for the Typographic Arts) w Polsce.

Roman Tomaszewski reprezentował Polskę na międzynarodowych kongresach, targach, zjazdach, wystawach i konferencjach. Zapraszano go do udziału w pracach jury konkursów na najlepiej wydane książki i nowe pisma drukarskie. Organizował wystawy zagranicznej sztuki książki oraz seminaria, między innymi wspomniane seminarium ATYPI w 1988 roku, wystawy twórczości Adriana Frutigera (1988), Edition Tiessen (1988), Josta Hochuli (1990), Hansa Petera i Brygidy Wilbergów (1992), *Najpiękniejsze książki szwajcarskie 1979–1990* (1992).

Działal on także bardzo aktywnie w stowarzyszeniach bibliofilskich – Towarzystwie Miłośników Książki w Warszawie i Towarzystwie Bibliofilów im. Lelewela w Toruniu. Widział bibliofilstwo jako działalność mającą na celu podniesienie standardów w typografii, a nie tylko zbieractwo i wydawanie druków dla wąskiego grona znawców.

Praca na rzecz wielu organizacji zagranicznych zaowocowała przyjaźniami z wybitnymi typografami, między innymi z Janem Tschicholdem, wybitnym niemieckim typografem, nauczycielem i teoretykiem projektowania, którego poznał w jury konkursu na najładniej wydaną książkę w Niemczech i Szwajcarii. Więzy przyjaźni łączyły go także z Adrianem Frutigerem, szwajcarskim typografem, artystą grafikiem, specjalistą od komunikacji wizualnej, któremu obiecał wydanie podręcznika *Człowiek i jego znaki*. Nie zdążył, książkę wydał jego syn Andrzej. Roman Tomaszewski wielokrotnie gościł w domu Josta Hochuli, szwajcarskiego projektanta, typografa i autora książek o projektowaniu. Za przyjaciela uznawał również bibliofila i typografa Wolfganga Tiessena, którego odwiedzał w Hesji. Tomaszewski prowadził także ożywioną korespondencję, między innymi z francuskim kaligrafem Jeanem Larcherem, Janem Tschicholdem, holenderskim typografem Gerritem Noordzijem. Listy zachowały się i są w posiadaniu syna.

Wyjazdy zagraniczne, jak wiadomo, wiązały się wówczas z obowiązkiem pisanego po powrocie sprawozdań dla Służby Bezpieczeństwa. Roman Tomaszewski przygotowywał je w dwóch egzemplarzach – przez kalkę. Jeden przedstawiał odpowiedniej komórce w Ministerstwie Kultury, a drugi publikował w „Poligrafice” lub „Literze”<sup>12</sup>.

Wiele sił i energii poświęcał pracy publicystycznej. Zamieszczał swoje teksty przede wszystkim w branżowych czasopismach krajowych i zagranicznych przeznaczonych dla drukarzy i wydawców. Bibliografia prac Romana Tomaszewskiego za lata 1948–1994 zestawiona przez Adrianę Sobocińską i Andrzeja To-

<sup>12</sup> Rozmowa przeprowadzona z Andrzejem Tomaszewskim...



Il. 3. Graficy współpracujący z Ośrodkiem Pism Drukarskich; od lewej: Jerzy Desselberger, Helena Nowak-Mroczek, Henryk Sakwerda, Andrzej Heidrich i Roman Tomaszewski (Warszawa, 1975) (fot. Michał Sielewicz)

maszewskiego liczy czterysta trzydzieści osiem pozycji<sup>13</sup>. Na rejestr ten składają się przede wszystkim artykuły, wywiady, polemiki, recenzje, tłumaczenia, sprawozdania i ekspertyzy oraz audycje radiowe. Tomaszewski publikował w ponad trzydziestu czasopismach, między innymi „Przeglądzie Księgarskim i Wydawniczym”, „Księgarzu”, „Pracy Księgarskiej”. Najwięcej artykułów zamieścił w „Poligrafice” oraz w jej samoistnym dodatku „Literze”, którego był twórcą i redaktorem. Z ukazującą się od 1947 roku „Poligrafiką” Roman Tomaszewski związany był niemal od początku istnienia pisma. W 1962 roku został członkiem kolegium redakcyjnego, a od 1965 roku przez kilka lat pełnił funkcję zastępcy redaktora naczelnego. Do jego obowiązków należało między innymi dbanie o okładki pisma. Ich projekty zamawiał u znanych polskich grafików, są one dziś ważnym świadectwem ówczesnych dokonań w tym zakresie. Doceniał rolę grafiki jako elementu ściśle związanego z treścią i decydującego o estetycznych walorach książki.

Z czasem zamieszczane przez niego teksty poświęcone przede wszystkim problematyce literatury drukarskiej i typografii sprawiły, że „Litera” stała się samoistnym dodatkiem do „Poligrafiki”. Ukazywała się ona regularnie w latach 1966–1974 (w 1975 i 1978 roku jeszcze dwa zeszyty). Szata graficzna dodat-

<sup>13</sup> A. Sobocińska, A. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 37–71.

ku zmieniała się i czasopismo zyskało okładkę. Roman Tomaszewski w artykule wstępnym do numeru osiemnastego, zamykającego drugi rocznik, przytoczył następującą anegdotę:

Kiedy wyszedł pierwszy zeszyt dodatku „Litera”, jeden z kolegów, znany wydawca, zapytał serio „Czy będziesz miał dość materiału do zeszytu drugiego?”. Kiedy zapewniłem go, że i na 200 numerów wystarczy, z powątpiewaniem kręcił głową. Po naświetleniu kilku tylko zagadnień liternictwa drukarskiego i uświadomieniu, że wiedza z tej dziedziny przez ostatnie pół wieku tylko cienką strużką płynęła do zainteresowanych, przekonał się o niezbędności czasopisma<sup>14</sup>.

Wspomnienie to zdaniem Tomaszewskiego znakomicie charakteryzowało ówczesny stan braku świadomości potrzeby rozwijania piśmiennictwa poświęconego sprawom liternictwa, produkcji czcionek, matryc i innych nośników drukarskich. Uważał, że nie wystarczą podręczniki technik wydawniczych, nie uczą bowiem one twórczego myślenia. Dobrze wykształcony typograf powinien korzystać ze światowego dorobku piśmiennictwa, mieć dostęp do co najmniej dwóch pism fachowych, przedstawiać własne i oglądać cudze typo-wystawy<sup>15</sup>. Tomaszewski pozyskał do współpracy z „Literą” około stu autorów, w tym znanych zagranicznych typografów tej miary co: Max Cafilisch, Adrian Frutiger, Albert Kapr, Jan Tschichold czy Hermann Zapf. Dzięki nim tematyka podejmowana na łamach pisma wyróżniała się na tle innych polskich czasopism z tej dziedziny.

Zasługą Romana Tomaszewskiego w upowszechnieniu w Polsce europejskiego piśmiennictwa w zakresie edytorstwa i typografii była inicjatywa wydania takich pozycji, jak: *Polska ilustracja książkowa* pod redakcją Wojciecha Skrodzkiego (1964), *Pismo i styl* Tibora Szántó (1968, wydanie drugie 1986), *Studia nad czytelnością druku* Brora Zachrissona (1970), *Podstawy efektywnego czytania* Milesa A. Tinkera (1980).

Do najważniejszych wątków wśród zainteresowań Romana Tomaszewskiego należą: doskonalenie techniki wydawniczej, automatyzacji zaplecza technicznego i technologicznego oraz sposobów rozwiązywania problemów występujących we współpracy drukarni i wydawnictw, kompleksowy rozwój liternictwa drukarskiego, projektowanie nowych krojów pism, czcionek i matryc oraz tworzenie estetycznych i dopracowanych pod każdym względem książek. W swoich publikacjach „domagał się większej staranności i podniesienia poziomu pracy na wszystkich etapach produkcji. Wskazywał na liczne trudności, z którymi borykało się drukarstwo, jak na przykład braki w produkcji papieru wysokiej jakości, ubogi asortyment klejów, farb, płócien introligatorskich oraz złe zarządzanie tymi materiałami”<sup>16</sup>.

Tematyka liternictwa drukarskiego i typografii interesowała Romana Tomaszewskiego szczególnie. Uważał, że w książce, oprócz sugestywnej treści, o klimacie dzieła i jego strukturalnej adekwatności najczęściej decydują: stylowy krój

<sup>14</sup> [R. Tomaszewski], *Czy przekroczyć Rubikon?*, „Litera” 1967, nr 10, s. 145.

<sup>15</sup> R. Tomaszewski, *Druki i druczki*, Toruń 1987, s. 24.

<sup>16</sup> A. Sobocińska, A. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 41.

pisma, staranny charakter typografii, dobór surowców o estetycznych walorach oraz perfekcja produkcji poligraficznej, a „dobra użytkowa sztuka książki polega na zgodności trzech czynników: funkcji, estetyki i ekonomiki”<sup>17</sup>. Dla Tomaszewskiego zawodowe zadanie typografa – „reżysera formy publikacji” – to trafny wybór kroju pisma, kompozycja całości formy druku i wybór techniki reprodukcji. Typograf ma zorganizować nastrój czytelniczy i klimat dzieła, który ułatwi jego percepcję.

Sztuka wydawania książek według Tomaszewskiego opiera się na jedności trzech najistotniejszych elementów: walorów treściowych, opracowania graficznego oraz jakości druku i materiałów. To one decydują o skuteczności oddziaływania publikacji na czytelnika.

Uważał, że typografia stale się rozwija i stara się dopasowywać do wymagań współczesnego czytelnika, jest bowiem sztuką społecznie zorientowaną, co w konsekwencji wymaga, aby była też zorientowana estetycznie i odpowiadała tempu jego życia. Wizja nowej typografii według Tomaszewskiego to przede wszystkim typografia interesująca, będąca wynikiem starć między sztuką a rutyną a inwencją<sup>18</sup>. Wielokrotnie podkreślał w swoich pracach publicystycznych, że edytor dbający o jedność formy swoich publikacji musi respektować wymagania czytelności pisma drukarskiego, łączy się ona bowiem z estetyką i funkcjonalnością druków. Postulował przyspieszenie badań nad czytelnością pism drukarskich, które pozwoliłyby stwierdzić, jakie ich kroje i odmiany są optymalnie dobre, a jakie nie spełniają warunków czytelności<sup>19</sup>. Zagadnieniu temu Tomaszewski poświęcał wiele uwagi i rozważał je między innymi we wstępach do polskich wydań książek Zachrissona, Tinkera, Szántó. Był także autorem poprzedzonych czterdziestostronicowym wstępem swojego autorstwa *Materiałów do bibliografii na temat czytelności druku*, które ukazały się w 1973 roku i były pierwszym tak szerokim ujęciem tego tematu w Polsce.

Staranny wybór kroju pisma to jedno z kluczowych zadań stojących przed edytorem, typografem, wydawcą. Warto tutaj przytoczyć stosowane i upowszechniane przez Romana Tomaszewskiego kryteria formalnej oceny i analizy pisma oraz zastosowania go w druku, nie straciły one bowiem na aktualności. Kryteria dobrego znaku literniczego to:

- wyrównany krój i rytmiczny dukt pisma drukarskiego,
- prosty i jasny kształt litery, prostota kresek i harmonijna kompozycja znaków,
- odpowiedni kontrast pomiędzy właściwą grubością kresek – głównych i łączących,
- prawidłowe proporcje kształtu między poszczególnymi częściami znaków,
- optymalna wolna przestrzeń w literze,

<sup>17</sup> R. Tomaszewski, *Pismo drukarskie a estetyka druku*, [w] *Księga pamiątkowa Ogólnopolskiego Zjazdu Bibliofilów w Toruniu 23–24 września 1978 r.*, red. T. Zakrzewski, Toruń 1982, s. 41, 43.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 47.

<sup>19</sup> R. Tomaszewski, *Przyspieszyć badania nad czytelnością drukowanych tekstów*, „Litera” 1971, nr 3, s. 82–94.



- łatwa spostrzegalność różnic między literami zachowującymi jednolite cechy morfologiczne całego projektowanego alfabetu,
  - zachowanie nienagannej linii pisma i maksymalnej biegiłości linii ocznej czytania.
- W tekście drukowanym cechy te są następujące:
- właściwy wybór kroju i jego odmian,
  - wybór racjonalnej długości wiersza i szerokości marginesów kolumny,
  - racjonalne odstępy pomiędzy wierszami,
  - perfekcja składu wykonanego według zasad składania,
  - perfekcja techniczna i wyrazistość odbitego znaku czcionki lub matrycy,
  - higiena drukowanych tekstów, na którą składają się: prawidłowa biel papieru, właściwy kontrast papieru i druku, czystość druku<sup>20</sup>.

Można je dziś uznać wręcz za dekalog dobrego typografa.

W znanych nie tylko bibliofilom *Drukach i druczku* (1987) pisał:

Taka np. wizytówka, już na pierwszy rzut oka charakteryzuje właściciela, no i... typografia. Tak więc w każdym druku mamy prawo doszukiwać się przymiotów białej (wyrób papieru) i czarnej sztuki (typografia i drukarstwo). Druk powstaje z namysłu wydawcy, wiedzy i staranności edytora, któremu powierzył go autor, typografa i grona poligrafów<sup>21</sup>.

Roman Tomaszewski zmarł 30 grudnia 1992 roku w Warszawie. Syn na jego nagrobku umieścił napis: *Amicissimus librorum*. W dziesiątą rocznicę śmierci Muzeum Drukarstwa Warszawskiego zorganizowało wystawę obrazującą niemal wszystkie dziedziny jego działalności<sup>22</sup>.

## Andrzej Tomaszewski, czyli niedaleko pada jabłko od jabłoni

Powiedzenie „niedaleko pada jabłko od jabłoni” jest w przypadku Andrzeja, syna Romana Tomaszewskiego, szczególnie trafne. To również publicysta czasopism drukarsko-wydawniczych, popularyzator wiedzy edytorskiej, redaktor, autor, bibliofil, a przede wszystkim drukarz, edytor i typograf uznawany w swoim fachu za jeden z największych autorytetów w Polsce.

Atmosfera domu rodzinnego, którą tworzyli rodzice – ojciec drukarz i wydawca oraz matka pracująca w wydawnictwie Wiedza Powszechna – miała niewątpliwy wpływ na jego zawodowe wybory oraz zainteresowania. Jako mały chłopiec przyglądał się pracy ojca, który pozwalał mu na wycinanie szpalt do makiety „Poligrafiki”<sup>23</sup>. Niejako przy okazji przekazywał Andrzejowi wiedzę o miarach drukarskich czy też stopniach i krojach czcionek. Zaszczepił w nim miłość i szacunek do książek, pasję do pracy z nimi. Był dla niego niezgłębionym źródłem informacji i tym samym ułatwił mu start zawodowy oraz wejście w śro-

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 42–43.

<sup>21</sup> R. Tomaszewski, *Druki i druczki...*, s. 8.

<sup>22</sup> [I. Zdrojewska], *Edytor; typograf, bibliofil, erudyta*, „Poligrafika” 2003, nr 3, s. 76–77.

<sup>23</sup> A. Tomaszewski, *Zapiski ksiązkoroba*, Warszawa 2006, s. 7.

dowisko drukarsko-wydawnicze, wszak przyjaźnił się z wieloma wybitnymi typografami, grafikami, redaktorami i innymi ludźmi książki, którzy bywali u nich w domu.

Zapewne ogromną rolę w kształtowaniu gustów oraz zdobywaniu wiedzy musiała odegrać domowa biblioteka Tomaszewskich. Roman zgromadził imponującą liczbę książek. Po jego śmierci część zbiorów rodzina przekazała do Biblioteki Instytutu Wzornictwa Przemysłowego w Warszawie oraz Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego. Pewien fragment księgozbioru zachował dla siebie Andrzej Tomaszewski. Najcenniejsze pozycje, stanowiące trzon jego specjalistycznych zbiorów, opisał w swojej książce *Szelest kart* (2011).

Młody Tomaszewski po szkole podstawowej wybrał technikum poligraficzne, bo chciał zostać drukarzem. Wtedy jeszcze nie myślał o projektowaniu książek. Tajniki czarnej sztuki poznał, praktykując w różnych drukarniach, zeceraniach, studiach reprograficznych, a jednym z jego mistrzów został Leon Urbański, współtwórca Doświadczalnej Oficyny Graficznej Pracowni Sztuk Plastycznych w Warszawie. Zdobyta wtedy wiedza i umiejętności okazały się bezcenne, gdy świat gorącego składu zastąpiła komputerowa rzeczywistość. Andrzej Tomaszewski znalazł się w komfortowej sytuacji. Doskonale wiedział, czego w programach graficznych i edytorskich ma szukać, do czego powinien z ich udziałem dojść.

Prowadził z ojcem twórcze dyskusje i spory, ale wybrał własną drogę zawodową. Roman Tomaszewski był, jak podkreśla jego syn, bardziej organizatorem i krytykiem typografii, mającym precyzyjne oko do rozmaitych graficznych korekt. Działał systematycznie — tworzył ideę i ją realizował<sup>24</sup>. Andrzej uważa się przede wszystkim za projektanta i redaktora książek. Łączy go z ojcem żyłka do publicystyki i propagowania wiedzy typograficzno-poligraficznej. Jest autorem ponad dwustu artykułów zamieszczonych w pismach fachowych, także haseł do słowników, leksykonów i encyklopedii, między innymi PWN, Ossolineum, WSiP, jak również kilku książek: *Inwentarium poligrafii. Pismo drukarskie* (1989), *Leksykon pism drukarskich*<sup>25</sup> (1996), *Zapiski książkoroba* (2006), *Dopisek do przypisów alias notek* (2008), *Giserzy czcionek w Polsce* (2009), *Szelest kart. Bibliografia sentymentalna* (2011) czy *Architektura książki* (2011) będąca kompendium wiedzy dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów. Andrzej Tomaszewski jest także redaktorem i autorem wstępu polskich wydań podręcznika Adriana Frutigera *Człowiek i jego znaki* (2003, 2005, 2010) oraz współautorem *Angielsko-polskiego słownika terminów poligraficznych* (2010).

Jego działalność publicystyczna zaowocowała zaproszeniem do kolegów redakcyjnych miesięczników: „Wydawca” (od 1993), „Macworld” (1995–1998),

<sup>24</sup> *Pośród grzecznych i niegrzecznych projektów. Z Andrzejem Tomaszewskim, drukarzem, typografem, artystą książki rozmawia Irena Janowska-Woźniak*, „Nowe Książki” 2009, nr 12, s. 5.

<sup>25</sup> Prace nad leksykonem pism drukarskich Andrzej Tomaszewski rozpoczął z ojcem i dokończył po jego śmierci.



Il. 4. Andrzej Tomaszewski z Januszem Pawłem Tryzno w Muzeum Książki Artystycznej (Łódź, 2007) (fot. Marek Ryćko)

„Poligrafika” (1996–2006), a także kwartalników: „Gutenberg” (1998–2000) i „Wiadomości Księgarskie” (od 2009). Jako autor zadebiutował w „Literze” w 1968 roku tekstem *Badania czcionek i linii*<sup>26</sup>, a w „Poligrafice” w 1974 roku, jubileuszowym roku pięćsetlecia drukarstwa w Polsce, dwuczęściowym artykułem poświęconym typografii i ilustracji w drukach pierwszych tłoczni krakowskich<sup>27</sup>. W 1996 roku został zaproszony do kolegium redakcyjnego tego miesięcznika, co wspomina następująco: „czułem przy tym tchnienie niewidzialnego ducha mojego Ojca”<sup>28</sup>.

Od 1994 roku uczestniczy w pracach GUST — Polskiej Grupy Użytkowników Systemu TeX (systemu składania książek naukowych). Zasadą członków GUST jest udostępnienie w postaci fontów kilkunastu krojów pism używanych w składzie gorącym.

Andrzej Tomaszewski prowadzi także szeroką działalność popularyzatorską podczas spotkań z czytelnikami oraz we wspomnianym środowisku GUST na corocznych konferencjach TeX-owych oraz na wielu wyższych uczelniach. Przedmiotem jego wykładów i warsztatów jest szeroko pojęta kultura typograficzna. Bierze udział w pracach jury konkursów poligraficznych (Złoty Gryf i Lider Nowych Tech-

<sup>26</sup> A. Tomaszewski, *Badanie czcionek i linii*, „Litera” 1968, nr 3, s. 44–48.

<sup>27</sup> A. Tomaszewski, *Typografia i ilustracja pierwszych druków krakowskich*, „Poligrafika” 1974, nr 5, s. 115–117 oraz nr 6, s. 141–144.

<sup>28</sup> A. Tomaszewski, *Zapiski książkoroba...*, s. 8.



Il. 5. Spotkanie z pracownikami Oficyny Wydawniczej Impuls (Kraków, 2008) (fot. Marek Ryćko)

nologii) oraz wydawniczych (PTWK Najpiękniejsze Książki Roku, Edycja, Vidi-cal), a także Muzeum Drukarstwa Warszawskiego na iluminację Biblii.

Andrzej Tomaszewski podkreśla, że nigdy nie projektował pism drukarskich, natomiast pracując w firmie SAD (Apple Computer IMC Poland), spolonizował około dziewięćset fontów Type 1, głównie krojów pism z kolekcji Adobe oraz Linotype Library (1991–2000). Razem z ojcem sporządził klasyfikację pism drukarskich pisma alfabetu łacińskiego ART – (A)Andrzej i (R)oman (T)omaszewscy<sup>29</sup>. Typograf przywiązywał dużą wagę do kroju pisma, jego estetyki i funkcjonalności, tego, by pasowało do treści oraz przeznaczenia książki. Zawdzięczał to zapewne wpływowi ojca, który był przecież założycielem Ośrodka Pism Drukarskich, ich wybitnym znawcą. Poza tym gdy zaczynał naukę zawodu, w polskich drukarniach panowała mizéria, jeśli chodzi o czcionki i matryce, a typografowie i graficy musieli dostosowywać swoje projekty do możliwości technicznych drukarni.

Projektowaniem książek Andrzej Tomaszewski zaczął się zajmować w latach 70. w Państwowym Instytucie Wydawniczym, w którym w latach 1977–1979 był kierownikiem redakcji technicznej, a następnie w latach 1980–1982 w Młodzieżowej Agencji Wydawniczej (MAW), jako kierownik pracowni graficznej i re-

<sup>29</sup> R. Tomaszewski, *Klasyfikacja pism drukarskich ART*, [w:] *Z badań nad dawną książką. Studia ofiarowane profesor Alodii Kaweckiej-Gryczowej*, t. 2, red. P. Buchwald-Pelcowa et al., Warszawa 1993, s. 663–676.

dakcji technicznej. W czasie stanu wojennego został z MAW usunięty. Był współzałożycielem i przewodniczącym Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność”, w listopadzie 1980 roku współorganizatorem strajku w obronie Jana Naroźniaka, drukarza „Solidarności”, oraz twórcą zakładowej biblioteki-wypożyczalni publikacji bezdebitowych, działającej od 1980 roku do wprowadzenia stanu wojennego. Obecnie pracuje jako grafik w Centralnym Ośrodku Badawczo-Rozwojowym Przemysłu Poligraficznego.

Jest autorem wielu opracowań graficznych: od całych serii wydawniczych (na przykład „Oblicza Japonii” czy „Akademia Polszczyzny” Wydawnictwa Trio), przez akcydensy, dzieła naukowe (na przykład *Świat opery żebraczej* Bronisława Geremka, *Polskie państwo podziemne* Tomasza Strzembosza, *Komentarz do faksymile pelplińskiej Biblii Gutenberga* pod redakcją Jana Pirożyńskiego), książki specjalistyczne (na przykład albumy – *Nad złoto droższe. Skarby Biblioteki Narodowej*, *Artyści polskiej książki. 50-lecie Konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek Najpiękniejsze Książki Roku*), beletrystyczne (na przykład *Zbyt duża różnica płci* Adama Hanuszkiewicza, *Pan Tadeusz Jazz* Marka Gaszyńskiego), poetyckie (na przykład *Wybór wierszy* Edwarda Stachury, *Poeci i Tatry* Michała Jagiełły), bibliofilskie (na przykład *Anioły. Rysunki Cypriana Norwida*, *Gwido hrabia Blezu* Adama Naruszewicza), podręcznikowe (na przykład *Fizyka* Jaya Oreara albo *English-Speaking Countries* Andrzeja Diniejki) po różnorodnie w charakterze czasopisma (na przykład „Poligrafika”, „Pro Typo”, „Images”, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej”, „Rocznik Biblioteki Narodowej”, „Heidelberg Forum”, „Fundamenta Europaea”). W sumie dorobek Andrzeja w tej dziedzinie obejmuje ponad dwieście dwadzieścia pozycji, z czego kilkanaście zaprojektował ze swym przyjacielem Ryszardem Kryską, grafikiem z Biblioteki Narodowej.

Przygotowane przez Andrzeja Tomaszewskiego książki wielokrotnie nagradzane w różnego rodzaju konkursach, także w tych organizowanych przez Polskie Towarzystwo Wydawców Książek. Wśród nagrodzonych książek wymienić należy: *Książkę na przestrzeni dziejów* Barbary Bieńkowskiej (2005), *Zranione miasto. Poznań w czerwcu 1956 roku* Stanisława Jankowiaka, Pawła Machcewicza i Agnieszki Rogulskiej (2003), *Wspólne gniazdo. W millenium zjazdu gnieźnieńskiego* Aleksandra W. Mikołajczaka (2000) czy *Sztukę rybołówstwa Owidiusza* (1997). Powszechne uznanie zdobyły też takie pozycje, jak: *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie* Janusza Tondela (Toruń 2004) czy publikacja: *Uroczystość nadania tytułu doktora honoris causa Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Panu Borysowi Woźnickiemu dnia 23 listopada 2004 roku* (Warszawa, 2004).

W jego dorobku znalazło się pięć indywidualnych wystaw projektów, między innymi *Bibliothemata* w Bibliotece Publicznej m.st. Warszawy w 2008 roku, *Typografia książkowa* w krakowskiej Galerii Klezmer Hois na przełomie 2008 i 2009 roku oraz w Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach w 2009 roku.



Il. 6. Podczas rozmowy z grafikiem Stefanem Szczypką. Kadr z filmu *Kontrgambit Falkbeera* według scenariusza Roberta Chwałowskiego (Warszawa, 2009) (fot. Leszek Wesołowski)

Podobnie jak Roman Tomaszewski także i jego syn konstruuje „typograficzne przykazania” wynikające z wieloletniego doświadczenia zawodowego. Wśród nich umieszcza: obowiązek gruntownego zapoznania się ze strukturą tekstu i przypisów (rozłożenie akcentów treściowych, rozważenie struktury tytułów, przemyślenie układu formuł), precyzyjne określenie dla danego tomu warunków poligraficznych (drukarnia, jej możliwości, maszyny, rodzaj papieru, koszty) oraz przypomina, że typograf nie może pokazywać siebie. On ma służyć tekstowi i czytelnikowi. Aby zaprojektować funkcjonalną książkę, ma on obowiązek zrezygnować z jakiejś części własnego twórczego „ja”<sup>30</sup>.

Nieżyjący już Michał Hilchen pisał:

Wszystkie opracowania Andrzeja Tomaszewskiego cechuje niezwykła kultura i wycucie piękna, wspaniała harmonia treści i formy, wysublimowany smak artystyczny i wytrwały gust, oparty na głębokiej znajomości wielowiekowych i wielokulturowych dokonań w zakresie twórczego projektowania książki, a nie powielający, sztamkowy, tak współcześnie modny *design*. Dla Tomaszewskiego bliskie i oczywiste są zarówno niuanse najbardziej nawet nowoczesnego projektowania komputerowego, jak i wyrafinowana finezja rozwiązań piętnastowiecznego *modus modernus* czy klasycystycznego układu *cul de lampe*<sup>31</sup>.

Dla Andrzeja Tomaszewskiego najcelniejszą definicją zawodu, który uprawia, jest ta ukuta przez jego mistrza Leona Urbańskiego: „pomagam ludziom czytać”<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> *Typograf i jego profesja z Andrzejem Tomaszewskim o stanie polskiej typografii rozmawiają Tadeusz Lewandowski i Andrzej Palacz*, „Wydawca” 1995, nr 10, s. 11.

<sup>31</sup> M. Hilchen, *Bibliothemata. Wystawa typografii Andrzeja Tomaszewskiego towarzysząca 18 Sesji Varsavianistycznej „Grafika książki warszawskiej”*, Warszawa 2008, s. 11–12.

<sup>32</sup> *Pośród grzecznych i niegrzecznych projektów...*, s. 6.

I ojciec, i syn zwiążali się z książką na całe życie. Poświęcili jej całą uwagę, a praca okazała się twórczą pasją. Ich entuzjazm powoduje, że z szacunkiem myślimy o tych wszystkich pracownikach książki, których nazwisk nie ma na okładkach, a od których w ogromnej mierze zależy to, czy w ogóle po nią sięgniemy. Praca takich osób zwłaszcza w XXI wieku – czasie kwestionowania potrzeby istnienia książki w wersji tradycyjnej – decyduje o tym, że biorąc do ręki książkę, dotykamy przedmiotu doskonałego, który ma walory treściowe i wizualne, i według wielu – zawsze będzie miał przewagę nad książką elektroniczną.

## Roman and Andrzej Tomaszewski enslaved by books

### Summary

The example of the Tomaszewski family is used to show how home culture affects the passing of traditions across generations, the choice of professional career, and development of aesthetic awareness in the design and reception of books. Roman Tomaszewski's was a comprehensive activity related to editing, typography, bookbinding, graphics and typesetting. Together with his son, Andrzej, he dealt, among others, with the art of lettering. Andrzej Tomaszewski continues his father's legacy as an author, journalist, book lover, but first of all a printer, editor and typographer. Another feature he shares with his father is the passion for journalistic writing and promotion of knowledge on typography and printing.





KATARZYNA KRZAK-WEISS  
Zakład Nauk Pomocniczych i Edytorstwa  
Instytut Filologii Polskiej  
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii

Poszukując odpowiedniej formy dla realizowanych współcześnie projektów typograficznych, ich autorzy podążają w wielu różnych kierunkach, wśród których jednym z bardziej inspirujących, a przez to również interesujących, jest swoisty zwrot ku przeszłości. Przeszłości sięgającej samych początków *artis artificialiter scribendi*, a zatem schyłku XV i pierwszych lat XVI stulecia – powstałe w tamtych czasach książki wielu uważa za wciąż niedoścignione w swym pięknie i doskonałości. Jak pisał bowiem Przeclaw Smolik:

Każda książka była niegdyś, w czasach przed i tuż po wynalezieniu druku, piękną. Była dziełem mędrca, szczerego poety i drukarza-artysty, przystępujących społecznie, pod nakazem wewnętrznym, do wykonania dzieła, z uczuciem z pewnością nie różnym od tego, z jakim architekt przystępował w owej twórczej epoce do budowy przybytku, modlitwie służyć mającego<sup>1</sup>.

### Od neoklasycyzmu do neopaleotypu

W przytoczonych słowach Smolika uwagę przykuwa jednak nie tylko jego wyraźny szacunek dla dawnej książki, lecz także architektoniczna analogia, jaką posłużył się do jego wyrażenia<sup>2</sup>. Przywołuje ona bowiem na myśl zjawisko inne-

---

<sup>1</sup> P. Smolik, *O książce pięknej*, Warszawa 1926, s. 9. Warto zauważyć, że w swym zachwycie nad dawną książką Smolik nie był bynajmniej odosobniony, bo w podobnym duchu wypowiadał się też między innymi William Morris (zob. H. Jackson, *The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, London 1922, s. 258).

<sup>2</sup> Podobną do zaproponowanej przez Smolika analogii książki z architekturą, już kilka lat wcześniej, w 1900 r., przedstawił Clément-Janin, porównując pracę wydawcy z pracą architekta. Zob. Clément-Janin, *Les Éditions des Bibliophiles. Almanach du Bibliophile pour l'année 1900*, Paris 1900, s. 150–151. Obecnie porównania książki do budowli architektonicznej, stronicy do budynku lub pokoju, a pracy typografa do działań architekta spotyka się niezwykle często, a ich znakomitym wyrazem jest termin „architektura książki” (czasem określana mianem architektoniki książki), którym określa się ogół zagadnień związanych ze strukturą książki i jej opracowaniem typograficznym. Terminu tego użył ostatnio także Andrzej Tomaszewski, zamieszczając go w tytule swej najnowszej książki: *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011.

go, lecz w pewnym sensie porównywalnego powrotu do przeszłości, jaki zainicjowany został około połowy XVIII wieku i trwał przez ponad stulecie. Powrotu, który w dziejach historii sztuki (głównie właśnie architektonicznej) zyskał miano neoklasycyzmu, neogotyku, neorenesansu oraz neobaroku i był wyrazem silnej fascynacji każdym z tych historycznych stylów, która przejawiała się w wiernym i – jak to zazwyczaj bywa – raz bardziej, innym zaś razem nieco mniej udanym naśladowaniu ich najbardziej charakterystycznych cech. Oto bowiem, jak pisze Jan Białostocki:

Ciąg tradycji zamknął się i świat sztuki ukazał się oczom artystów XIX w. jako wielki repertuar możliwości. Gdy niegdyś, zgodnie z wywiedzionymi z zasad retoryki dyrektywami, wybierali właściwy modus swej wypowiedzi, w XIX w. czynili wybór na stylistycznej palecie przeszłości<sup>3</sup>.

Gdy zatem najświeższy z nich i najbardziej autentyczny w swym umiłowaniu źródeł inspiracji neoklasycyzm (zwany też klasycyzmem) w poszukiwaniu rozwiązań sięgał do przebogatego repertuaru form, motywów i środków właściwych czasom antyku, to zdecydowanie bardziej manieryczny neogotyk z upodobaniem wykorzystywał strzelistość proporcji, ostrołukowe zwieńczenia i maswerkowe dekoracje tak typowe dla będącego jego pierwowzorem gotyku. Gdy z kolei około połowy XIX stulecia odżywać zaczęły najpierw klasyczne i zarazem majestatyczne w swej prostocie formy renesansowe, a później pełne przepychu i pompatyczności formy barokowe, to rychło zyskały miano odpowiednio neorenesansu i neobaroku.

Pomijając w tym miejscu przyczyny społeczne, polityczne czy wręcz propagandowe, jakie wiązały się z XVIII i XIX-wiecznymi powrotami do przeszłości, warto skoncentrować się na ich zasadniczej idei, czyli odradzaniu podstawowych cech przywoływanych epok i stylów, widocznej już w samej konstrukcji terminów, którymi określano w dziejach sztuki (głównie zresztą architektonicznej) owe zjawiska. Terminy te, łącząc w sobie przedrostek „neo-” z nazwą konkretnego historycznego stylu, w sposób jednoznaczny i czytelny informowały o powtórnym i w pewnym sensie nowym jego odczytaniu.

Czy zatem (przez analogię) nie dałoby się w podobny sposób zdefiniować porównywalnego zwrotu ku przeszłości, który dostrzec można w dziejach typografii? Czy i tam nie byłoby stosowne wprowadzenie pojęcia neo-, ale tym razem, -paleotypu, pod którym kryłoby się wydawnictwo stylizowane na druk powstały w kolebce *artis artificialiter scribendi*, czyli w drugiej połowie XV wieku? Wszak podobnie jak w przypadku dzieł sztuki monumentalnej XVIII i XIX stulecia, we współczesnych wytworach sztuki typograficznej odwołanie do przeszłości opiera się na tej samej zasadzie: naśladowania, czy raczej trafniej przywoływania (bo

<sup>3</sup> J. Białostocki, *Sztuka przed stu laty*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1973, s. 8.

naśladownictwo od razu niesie gdzieś w tle nieco pejoratywne nastawienie przybliżające je do imitatorstwa i epigoństwa) cech najbardziej charakterystycznych dla książki dawnej. Konieczne jest przy tym doprecyzowanie zakresu i charakteru owych przywołań, bo wszak niemal wszystkie elementy współtworzące współczesną książkę drukowaną mają swoją genezę w jej prapraprzodkini. Gdyby więc nie uściślić terminu neopaleotyp, to zasadniczo należałoby nim określać każdą powstającą aktualnie książkę, bo przecież każda posiada choćby kartę tytułową, bez której istnienia trudno ją sobie wyobrazić, ale przecież narodziny tejże składowej datuje się właśnie dopiero na czasy inkunabułów<sup>4</sup>. Czym zatem powinien wyróżniać się neopaleotyp? Tym mianowicie, co odznaczało tylko i wyłącznie druki powstałe w kolebce czarnej sztuki, a później albo wyszło z użycia całkowicie zanikając, albo podlegając takiej transformacji, w której efekt końcowy od punktu wyjściowego był tak odległy, że z trudem można je dzisiaj powiązać<sup>5</sup>. Do cech typowych wyłącznie dla inkunabułów (i niektórych druków z początku XVI stulecia) należałyby wobec tego: dopracowane w szczegółach, a bazujące na doświadczeniach skryptorów proporcje kart, kolumn i marginesów; przejęty także ze skryptoriów układ typograficzny określany mianem *modus modernus*, w którym tekst główny otoczony był (niekiedy nawet ze wszystkich stron) przez złożony mniejszym stopniem pisma tekst komentarza; stosowanie wywodzących się również z tradycji rękopiśmiennej takich elementów, jak kolofon, zapisy na marginaliach (w funkcji np. przypisów), rubryki<sup>6</sup> oraz pełniące funkcję inicjałów lombardy<sup>7</sup>; i wreszcie drzeworytowe elementy zdobnicze (inicjały, winietki, dekoracje marginalne).

Uwagę zwraca fakt, że właściwie wszystkie wyróżniki paleotypów, a co za tym idzie również neopaleotypów, sięgały swymi korzeniami do tradycji rękopiśmiennej, tym samym stając się jeszcze jednym ogniwem w owym swoistym łańcuchu stylistyczno-historycznych odwołań.

<sup>4</sup> Proces stopniowego wykształcania się karty tytułowej zainicjowany został w 1464 roku przez działającego w Kolonii Ulricha Zella, będącego pierwszym typografem, który zasadniczy blok książki poprzedził kartą z zamieszczonym na niej tytułem druku, widniejącym wszelako na odwrocie tejże karty. Swój ostateczny, analogiczny ze współczesnym kształt karta tytułowa przybrała w roku 1500 w dziele Jana z Głogowa *Exercitium super omnes tractatus Parvorum logicalium Petri Hispani* wydanym w Lipsku przez Wolfganga Stöckela. Zob. *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław 1971, szp. 1112–1113.

<sup>5</sup> Do jednych z silnie przetransformowanych elementów zaliczyć można na przykład stopkę drukarską, której przodkiem był kolofon.

<sup>6</sup> Rubryka (znak rubryki) to osobna czcionka w kształcie łuku lub rączki, rozdzielająca w rękopisach i starych drukach zdania, ustępy. Termin ten odnosi się także do wszelakich wyróżnień poczynionych w tekście a wykonanych farbą o barwie czerwonej, zwaną rubrą. Zob. *Encyklopedia wiedzy o książce*, szp. 2107–2108.

<sup>7</sup> Lombarda to litera występująca w dawnych zarówno rękopiśmiennych, jak i drukowanych książkach w funkcji inicjału umieszczonego zazwyczaj wewnątrz kolumny tekstu i wyróżnianego kolorem czerwonym lub niebieskim.

## Wzorem średniowiecznych skryptorów

Odwołań, których inicjatorem byłby wobec tego sam Johann Gutenberg, bo wszak to on właśnie jako pierwszy, poszukując właściwej formy dla książki wytwarzanej obmyśloną przez siebie metodą, za wzór dla niej przyjął książkę rękopiśmienną<sup>8</sup>. Ta wprawdzie nie należała jeszcze wówczas do przeszłości, bo przecież zanim wytłoczono pierwsze wzorowane na niej druki, wciąż była jedyną formą książki, jaka istniała na rynku, ale będąc na nim obecną już od wieków, w jakimś sensie tę przeszłość współtworzyła. Chronologicznie w każdym razie była o wiele wcześniejsza. Gdyby więc publikacje Gutenberga rozpatrywać w kontekście diachronicznego rozwoju książki, to zabieg upodabniania ich do rękopisów można by także uznać za stylizację historyczną. Podobnie jak i działania jego następców, między innymi Petera Schöffera, o którym Hellmut Lehmann-Haupt pisał:

Za każdą książką, którą drukował Peter Schoeffer, stoi opublikowany rękopis [...]. Decyzja co do kroju pisma, wybór inicjałów i ornamentacji nagłówków, określenie długości i szerokości kolumny, rozplanowanie marginesów [...] wszystko to było narzucone przez leżący przed nim manuskrypt<sup>9</sup>.

Jeśli dodać do tego, że drukowanemu na wzór rękopisu tekstowi nierzadko towarzyszyła iluminowana (głównie bordiuralna) dekoracja, stanowiąca swoisty pomost między przeszłością, z którą była nierozzerwalnie związana, i przyszłością, do której w ramach działań stylizacyjnych dołączyła, jeszcze silniej je intensyfikując, wszystko to w niejednym przypadku sprawić mogło niemały kłopot w odróżnieniu paleotypu od manuskryptu<sup>10</sup>. Problem ten wnet jednak zniknął, bo wykonaną odręcznie dekorację malarską zastąpiła drzeworytowa, podobnie jak tekst odbijana i to z tego samego składu. Ten nowy sposób zdobienia paleotypów – zapoczątkowany w 1461 r. przez wydane w Bambergu u Albrechta Pfistera *Der Edelstein* Ulricha Bonera – stał się pierwszym sygnałem odejścia od zainicjowa-

<sup>8</sup> W przypadku Gutenbergowskiej *Biblii 42-wierszowej* wiele wskazuje na to, że wzorem dla niej był manuskrypt określany mianem *Wielkiej Biblii Mogunckiej*, nad którym nieznanym kopista pracował od 4 kwietnia 1452 do 9 czerwca 1453 r. Ten bezcenny rękopis znajduje się dzisiaj w zbiorach Biblioteki Kongresu, dokąd trafił w 1952 r. ofiarowany przez Lessinga J. Rosenwalda.

<sup>9</sup> H. Lehmann-Haupt, *Peter Schoeffer of Gernsheim and Mainz*, Rochester N.Y. 1950, s. 37–38, cyt. za: E.L. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Warszawa 2004, s. 31. Warto odnotować, że omawiany proces naśladowania odbywał się również w odwrotnym kierunku, bo całkiem spora liczba kopistów działających u schyłku XV stulecia kopiowała edycje drukarskie (*ibidem*).

<sup>10</sup> Powodem tak silnego upodabniania pierwszych druków do manuskryptów było z jednej strony to, że ich forma doskonale się wcześniej sprawdziła, a z drugiej zaś fakt, iż dzięki temu łatwiej było przekonać do nowego typu książek tych, którzy przywiązali się już do rękopisów i nowinkę traktowali z wyraźnym dystansem.

nej przez Gutenberga archaizacji i wykształcania przez książkę drukowaną własnej, typowej tylko dla siebie formy<sup>11</sup>.

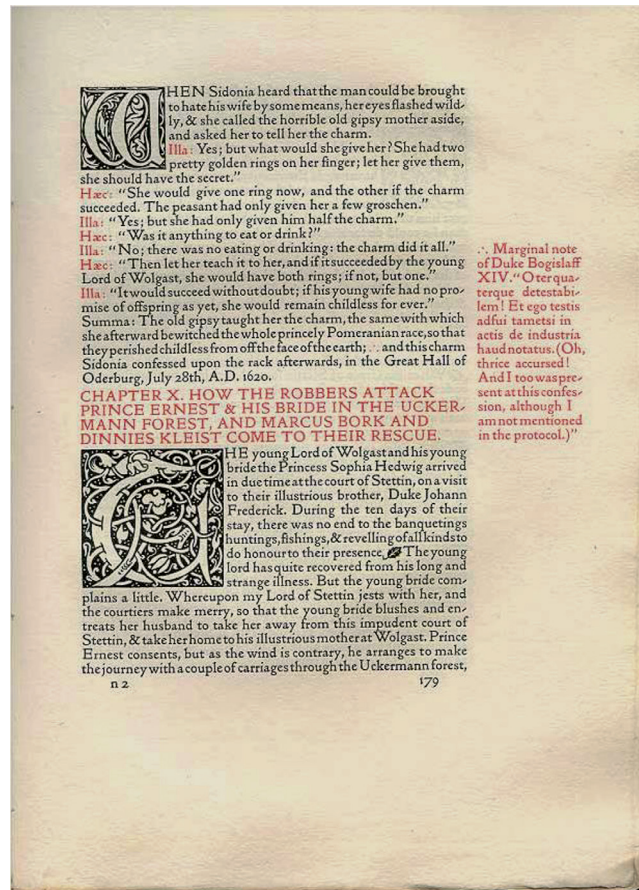
## XIX-wieczna fascynacja przeszłością w realizacjach Williama Morrisa

Zaproponowane przez Pfistera połączenie druku z ksylografami dało już w XV wieku tak wspaniałe efekty (dość wspomnieć choćby *Peregrinatio in Terram Sanctam* Bernharda von Breydenbacha z rycinami Erharda Reuwicha wydane w Moguncji w 1486 roku), że gdy po latach, u schyłku XIX stulecia, poszukiwać zaczęto książek mogących ponownie natchnąć impresorów i przyczynić się do odrodzenia znajdującej się podówczas w nie najlepszej kondycji typografii, to wybór padł właśnie na zdobione drzeworytami paleotypy. To do nich sięgał między innymi William Morris, założyciel słynnej Kelmscott Press, udowadniając w wielu swoich realizacjach biegłą znajomość dawnej typografii i upodobanie do rozwiązań dłań charakterystycznych<sup>12</sup>. Widać to między innymi w opublikowanym w 1893 r. wykładzie o architekturze gotyckiej (*Gothic Architecture. A Lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society*), w którym posłużył się stylizowanymi na XV-wieczne drzeworytowymi inicjałami oraz wyróżnionymi czerwoną barwą (nawiązującą do średniowiecznego rubrykowania) marginaliami. Jeszcze ciekawsze rozwiązania zastosował w wydanej również w 1893 roku *Sidonia the Sorceress* [il. 1]. Obok znanych już z wcześniejszej publikacji czerwonych marginaliów w *Sidonii* obecne są także niezwyklej urody i staranności wykonania inicjały, wykorzystujące motyw określany mianem *bianchi girari*, czyli tzw. białych gałązek oraz złożone piękną, klasyczną w swej formie majuskułą nagłówki, które oprócz kroju liter wyróżniono dodatkowo czerwoną barwą. Oba te elementy nawiązują swoją formą do rozwiązań stosowanych w XV-wiecznej typografii włoskiej, a konkretnie weneckiej<sup>13</sup>. Ich archetypy znaleźć można między innymi w drukach Erharda Ratdolta (np. *Elementa geometriae*, 1482) oraz Aldusa Manutiusa (na przykład *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499). Mniej konkretne, ale bez wątplenia również

<sup>11</sup> Według Jana Tschicholda pierwszym impresorem, który dostrzegł specyfikę książki drukowanej i jej odmienność od rękopisu, był dopiero Aldus Manutius, wybitny drukarz wenecki działający na przełomie XV i XVI stulecia. Zob. J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, Łódź 2011, s. 17.

<sup>12</sup> Doskonała znajomość dawnej książki w przypadku Williama Morrisa związana była z faktem posiadania przezeń własnego, bogatego księgozbioru, w którym znajdowało się wiele cennych i pięknych rękopisów oraz starych druków. Zob. W. Crane, *Of The Decorative Illustration of Books Old and New*, London 1896, s. 189–190; J. Bajda, *Młodopolskie realizacje idei „książki pięknej”*. „Miłość” Jana Kasprowicza w graficznym opracowaniu Edwarda Okunia i Efreima Liliena, [w:] *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka, Z. Przychodniak, Poznań 2008, s. 390.

<sup>13</sup> E. Skierkowska, *Wyspiański – artysta książki*, Wrocław 1960, s. 48–49.

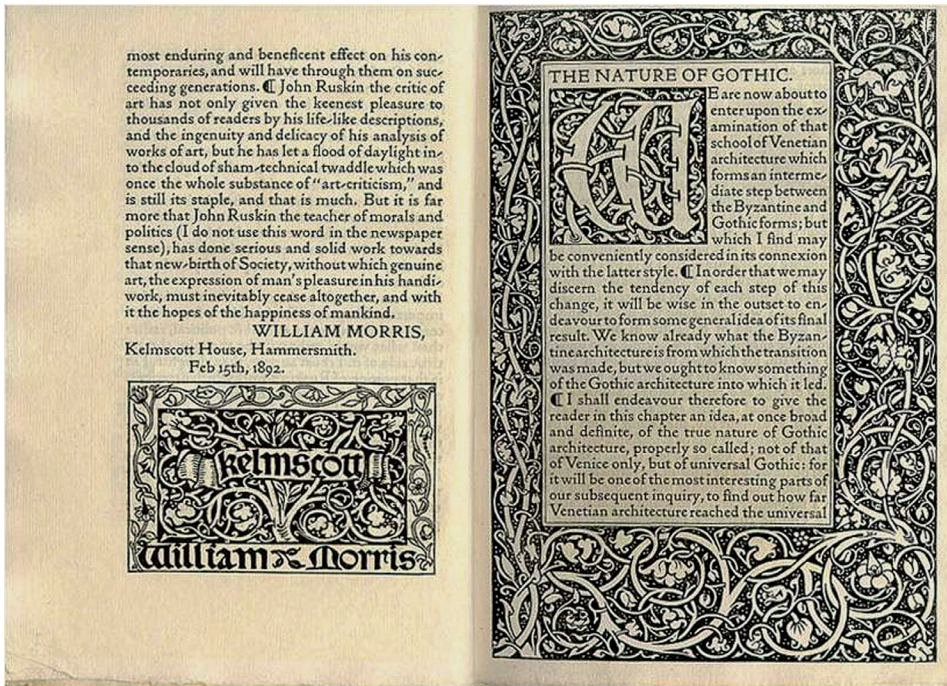


Il. 1. Wilhelm Meinhold, *Sidonia the Sorceress*, Hammersmith: Kelmscott Press 1893, sign. Sp. Coll. f197, p. 179. By permission of University of Glasgow Library, Special Collections

paleotypowe wzorce widoczne są także w *The History of Godefrey of Boloyne and of the Conquest of Jherusalem* (1893). Dostrzec można je zarówno w urokliwych inicjałach wykonanych techniką białorytu i zdobionych motywem winorośli, jak i w umieszczonych w ich bezpośrednim sąsiedztwie dekoracyjnych zdobieniach marginesów, o wyróżnieniu fragmentu tekstu czerwoną barwą nie wspominając.

Nawiązania do paleotypów widoczne są jednak nie tylko w zdobnictwie Morrisowskich druków i w sposobie zaznaczania w nich co ważniejszych partii tekstu. Bardzo wyraźnym ich przejawem jest też odrodzenie przez właściciela Kelmscott Press sygnetu drukarskiego, czyli znaku firmowego oficyny, którego narodziny sięgały samych początków wykształcania przez książkę drukowaną własnych, niezależnych od rękopisu, elementów<sup>14</sup>. Zrazu cieszący się sporą popularnością,

<sup>14</sup> Po raz pierwszy sygnet drukarski użyty został w *Psalterzu mogunckim* wytłoczonym w 1457 r. przez Petera Schöffera i Johanna Fusta. Więcej o sygnetach, ich genezie i rozwoju



Il. 2. John Ruskin, *The Stones of Venice*, Hammersmith: Kelmscott Press 1892, sign. Sp. Coll. 1127. By permission of University of Glasgow Library, Special Collections

której apogeum przypadło na XVI stulecie, w późniejszych wiekach znak ten wyraźnie stracił na znaczeniu i wnet wyparty został przez sygnet wydawniczy (nakładcy)<sup>15</sup>. W drukach Morrisa wyraźnie jednak odżył, przybierając aż dwie postaci: jedną – otwartą w formie, pozbawioną jakiegokolwiek obramowania, bardziej dekoracyjną i elegancką, zawierającą jedynie pierwszy człon nazwy oficyny złożony pismem nawiązującym do gotyckiego i ujęty w stylizowane wici akantu (W. Morris, *The Well at the World's End*, 1896), i drugą – bardziej zwartą, bo wkomponowaną w prostokątną ramkę, ale jednocześnie przytłoczoną, bo opierającą typowym dla Morrisa *horror vacui* powodującym, że w natłoku dekoracji elementy najważniejsze dla kompozycji sygnetowej, czyli nazwa oficyny oraz imię i nazwisko jej właściciela, są trudne do odnalezienia (J. Ruskin, *The Stones of Venice*, 1892) [il. 2].

Jeszcze innym widocznym w publikacjach Kelmscott Press odwołaniem do dawnych wzorców jest sposób projektowania stron na tzw. rozwarciu, które w realizacjach Morrisa stanowią tak spójny zespół, jakby były w istocie dwie-

zob. K. Krzak-Weiss, *Polskie sygnety drukarskie od XV do połowy XVII wieku*, Poznań 2006, s. 15–16.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 90.

ma kolumnami jednej stronicy, tylko z konieczności przedzielonymi wąskim wewnętrznym marginesem<sup>16</sup>.

Ale choć wydawnictwa Morrisa należą bez wątpienia do jednych z ciekawszych przykładów czerpania – i to niekiedy wręcz garściami – z przebogatego repertuaru form i motywów typowych dla dawnych ksiąg, to nie są one na tym polu odosobnione. Co więcej, mimo upływu lat i wynikającego zeń systematycznego powiększania się czasowej przestrzeni między *media aetas* a współczesnością, sięganie po wzory i inspiracje do druków powstałych w kolebce typografii, wprawdzie może rzadziej niż w XIX wieku, ale jednak wciąż jest praktykowane.

### Powrót do przeszłości według Andrzeja Tomaszewskiego

Jednym z ciekawszych tego przykładów są projekty Andrzeja Tomaszewskiego. Wśród nich zaś na szczególną uwagę zasługuje *Wspólne gniazdo. W Millennium Zjazdu Gnieźnieńskiego* Aleksandra Wojciecha Mikołajczaka, wydane przez gnieźnieńską oficynę Tum w 2000 roku i stanowiące doskonały dowód wciąż żywej popularności średniowiecznego układu typograficznego *modus modernus* oraz równego mu wiekiem rubrykowania [il. 3]<sup>17</sup>.

Złożone większym stopniem pisma fragmenty kronik Galla Anonima i Thietmara z Merseburga otoczone są zatem wianuszkiem złożonych mniejszym piśmem komentarzy, które w tym konkretnym przypadku są tłumaczeniami słów pierwszych kronikarzy na języki: polski, niemiecki, angielski i rosyjski. Subtelne rubrykowanie podkreśla ważniejsze fragmenty, jasno i zdecydowanie kierując ku nim uwagę czytelnika i widza, bo książkę z równą przyjemnością czyta się i ogląda. Zwłaszcza gdy ma się przed oczyma dwie przepięknie i – znów wzorem dawnych skryptorów i pierwszych impresorów – identycznie zaprojektowane (jedynie w zwierciadlanym odbiciu) stronicie na rozwarciu, którym taka kompozycja zapewnia ład, porządek i miłą dla oka równowagę.

Podobnie jest zresztą także w *Conservatio aeterna creatio est* wydanej w 2004 roku z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Borysowi Woźnickiemu. Tam również obie stronicie na rozwarciu mają najczęściej identyczny układ będący nieco swobodniejszą wersją *modus modernus*, w której umieszczony w centrum polski tekst flankowany jest przez translacje na język angielski (umieszczoną po prawej) i ukraiński (po lewej

<sup>16</sup> Zob. W. Crane, *op. cit.*, s. 194.

<sup>17</sup> O renesansie układu typograficznego *modus modernus* z podaniem jako przykładowej ilustracji stronicy ze *Wspólnego gniazda* pisał już sam projektant owej książki, czyli Andrzej Tomaszewski, w artykule poświęconym historycznej typografii jako niezwykle bogatym źródle inspiracji, koncentrującym się wszelako zasadniczo tylko na czcionkach. Zob. A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów*, „Roczniki Biblioteczne” 53, 2009, s. 233–234.



KSTĘGA 1. ¶ 6. [...] Za godne pamięci uważamy również to, że za czasów [Bolesława Chrobrego] do grobu św. Wojciecha<sup>24</sup> przybył dla modlitwy i pojednania cesarz Otton Rudy<sup>25</sup>. Pragnął on zarazem poznać sławnego Bolesława<sup>26</sup> – o czym więcej można się dowiedzieć z księgi o męczeństwie tego świętego<sup>27</sup>. Bolesław przyjął imperatora wspólnie i z wielkimi honorami, tak jak przysłało podejmować dostojnego gościa – króla i cesarza rzymskiego. Przygotował dlań godne podziwu widowisko: na rozległej równinie<sup>28</sup> naszym chóry rozstawił wpięć rozmaite hufce rycer-

skie, następnie dostojników, poszczególne zaś oddziały wyróżnił odmiennymi barwami strojów.

BOOK 1. ¶ 6. [...] What we also consider as worthy to be remembered is that during Boleslaw Chrobry's reign came Otto the Red-haired<sup>24</sup> to visit the grave of St. Adalbert<sup>25</sup> and to effect reconciliation. At the same time he wished to meet the famous Boleslaw<sup>26</sup>, the exact description of which is to be found in the book on this Saint's martyrdom<sup>27</sup>. Boleslaw received the Emperor with splendour and great honours, as it is fit

for entertaining such a noble guest – a king and the Emperor of the Holy Roman Empire. He prepared an ad-mirabile pageant: on a vast plain<sup>28</sup> he first placed various regiments, then the dignitaries; individual battalions were distinguished by different colours of clothing.

BUCH 1. ¶ 6. [...] Einer Erinnerung würdig ist unserer Meinung nach auch das, daß in den Zeiten von [Boleslaw dem Tapferen] an die Grabstätte des Hl. Adalbert<sup>24</sup> zu Gebet und zu Versöhnung der Kaiser Otto der Rote<sup>25</sup> gekommen war. Sein Wunsch war es, den berühmten Boleslaw<sup>26</sup> kennenzulernen – darüber können wir mehr dem Buch über das Märtyrertum dieses Heiligen entnehmen<sup>27</sup>. Prächtigt und mit großen Ehren empfing Boleslaw den Imperator, so wie es sich geziemt, einen ehrwürdigen Gast – den König und den römischen Kaiser zu empfangen. Er bereitete ihm eine bewunderswerte Vorstellung vor: auf weiter Flachebene<sup>28</sup> stellte er – ähnlich den Chören – verschiedene Rittertruppen auf, dann die Amtsträger; die einzelnen Einheiten machte er mit Hilfe von verschiedenen Kleidungsfarben voneinander unterschiedlich.

LIBER I 6

¶ 6. [...] Illud quoque memoriae commendandum æstimamus, quod tempore ipsius Otto Rufus imperator ad sanctum Adalbertum orationis ac reconciliationis gratia simulque gloriosi Boleslavi cognoscendi fama introivit, sicut in libro de passione martyris potest propensius inveniri. Quem Boleslavus sic honorifice & magnifice suscepit, ut regem, imperatorem Romanum ac tantum hospitem suscipere decens fuit. Nam miracula mirifica Boleslavus in imperatoris adventu praeparavit; acies inprimis militum multimodas, deinde principum in planities patiosa quasi choros ordinavit, singulasque separatim acies diversitas indumentorum discolor variavit. & non

Книга 1. ¶ 6. [...] Считаём, что достоин памяти также факт, что при нём [Болезлаве Храбрым] к могиле св. Войтеха<sup>24</sup> прибыл для молитвы и примирения император Оттон Рыжий<sup>25</sup>. Желал он также познакомиться со славным Болезлавом – больше об этом можно узнать из книги о мученичестве этого святого<sup>27</sup>. Болезлав принял императора величественно, с большим почтением, так как и следует принимать достойного гостя – короля и римского императора. Устроил для него удивительное зрелище: впереди на просторной равнине<sup>28</sup> расставил,

наподобие хоров, рыцарские дружины, за ними вельмож, а каждая группа отличалась расцветкой нарядов.

[29]

Il. 3. Aleksander Wojciech Mikołajczak, *Wspólne gniazdo. W Millenium Zjazdu Gnieźnieńskiego*, Gniezno: Tum 2000 roku (ilustracja udostępniona przez Andrzeja Tomaszewskiego)

stronie). Ponadto wzorem dawnych realizacji książkowych istotniejsze fragmenty tekstu wyróżnione zostały w *Conservatio* kolorem czerwonym, silnie akcentującym wybrane miejsca i przykuwającym doń oko czytającego.

Inne, choć również paleotypowe źródła inspiracji, wykazuje z kolei *Komentarz do faksymile „Biblii” Gutenberga* opracowany przez Jana Pirożyńskiego, Tadeusza Serockiego i Janusza Tondela, a wydany w 2004 r. przez Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum [il. 4]. Złożony w dwóch łamach doskonale nawiązuje bowiem do równie jak *modus modernus* popularnego układu typograficznego, współcześnie najlepiej kojarzonego z Gutenbergowską *Biblią 42-wierszową*, do której akurat projekt omawianej publikacji odwołuje się bardzo wyraźnie i nieprzypad-

**JAN PIROŻYŃSKI** Obecny stan badań nad Gutenbergiem i Biblią 42-wierszową • Zarys problematyki

☛ Johannes Gutenberg (ok. 1400–1468), syn moguncjkiego patrycjusza Friele Gensfleischa zur Laden i jego żony Elsy Wirich zum steinen Krame, swym wynalazkiem druku za pomocą ruchomych czcionek spowodował wielką rewolucję medialną o bardzo doniosłych i dalekosiężnych skutkach w dziejach kultury. Przed kilku laty ogłoszono go «człowiekiem tysiąclecia» i zajmując pierwsze miejsce w rankingu, wyprowadził m.in. Krzysztofa Kolumba i Marcina Lutra<sup>1</sup>. ☛ Dziś nikt już poważnie nie traktuje możliwości, że to nie Gutenberg, tylko któryś z jego konkurentów do sławy – Laurens Janszoon Coster, Prokop Waldfogel lub jeszcze ktoś inny, jako pierwszy w Europie wynalazł druk ruchomą czcionką. Na ogół wyklucza się już także hipotezę, że inspiracją dla Gutenberg mógł być znacznie wcześniejszy, bo jeszcze z ok. 1040 r., wynalazek druku ruchomą czcionką dokonany w Chinach i przejęty później w Korei. ☛ Pomimo jednak intensywnych, kilkusetletnich badań prowadzonych przez wiele pokoleń uczonych i prawdziwego gąszczu publikacji na jego temat oraz kultu, który go otacza, Gutenberg wciąż pozostaje postacią zarówno znaną jak i nie znaną<sup>2</sup>, a jego życiorys nadal zawiera bardzo wiele «białych plam». ☛ Bez przesady można stwierdzić, że znamy zaledwie garść faktów z jego życia, a reszty usiłujemy się tylko domyślać. Wiemy więc – ograniczając się tu do przypomnienia spraw najistotniejszych – że w związku z konfliktem pomiędzy moguncjami cechami a patrycjatem w r. 1428 Gutenberg opuścił rodzinne miasto i później w latach 1434–1444 źródła poświadczają jego pobyt w Strasburgu. Wytoczony mu tam w r. 1439 przez braci Jörga i Clausa Dritzehnów proces

sądowy ujawnił, że wynalazca druku najpierw zawiązał spółkę w celu wyrobu lusterek dla pielgrzymów zmierzających do Akwizgranu («Aachenspiegel»), a później z tymi samymi udziałowcami przystąpił do tajemniczego przedsięwzięcia nazywanego w aktach procesowych «Aventur und Kunst». Potrzebna była do tego specjalnie zamówiona u stolarza Konrada Saspa cha prasa, wykonane przez złotnika Hansa Dünne grawerowane w metalu formy i olów. Proces zakończył się pomyślnie dla Gutenberg, który zrzęcznie odparł stawiane mu zarzuty. W kilka lat później wynalazca druku ponownie pojawił się w Moguncji, gdzie w jesieni 1448 r. dzięki pośrednictwu kuzyna Arnolda Gelthusa zaciągnął na 5% pierwszą większą pożyczkę w wysokości 150 guldenów. ☛ Wkrótce związał się w prowadzeniu interesów z maklerem i złotnikiem a także księgarzem Johannem Fustem (ok. 1400–1466), z którym z początkiem lat 50-tych podjął przedsięwzięcie określane później jako «Werk der Bücher». W zorganizowanej wówczas drukarni, w znacznym stopniu finansowanej przez Fusta, Gutenberg wytłoczył słynną *Biblię 42-wierszową* (GW 4201), w skrócie B 42, a także inne drobne druki odbite tym samym, co *Biblię* pismem drukarskim – Aelius

1. A. Hooper Gottlieb, H. Gottlieb, B. Bowers, B. Bowers: *1000 years, 1000 people. Ranking the men and women who shaped the millennium*. New York 1999.
2. Sabina Wagner, opracowując ostatnio jego biografię, zatytułowała ją bardzo trafnie *Bekannter Unbekannter – Johannes Gutenberg*, w: *Gutenberg. Aventur und Kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution. Katalog zur Ausstellung der Stadt Mainz anlässlich des 600. Geburtstages von Johannes Gutenberg 14. April – 3. Oktober 2000*. Mainz 2000, s. 114–143.

PIROŻYŃSKI · Obecny stan badań 9

Il. 4. *Komentarz do faksymile „Biblii” Gutenberga*, oprac. J. Pirożyński, T. Serocki i J. Tondel, Pelplin: Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum 2004 (ilustracja udostępniona przez Andrzeja Tomaszewskiego)

kowo, bo to wszak właśnie ów inkunabuł stanowi główny przedmiot *Komentarza*. Więż z najsłynniejszym drukiem wybitnego moguncjanina dodatkowo wzmocniają znaki rubrykowania, które w *Komentarzu* – podobnie jak wcześniej w pierwszym druku – pełnią funkcję separatorów akapitów. Wyróżnione czerwoną barwą jasno i dobitnie akcentują początek każdego z nich, podnosząc tym samym czytelność tekstu, a jednocześnie pozwalając na zachowanie jednolitego składu kolumny, notabene również charakterystycznego dla doby średniowiecza.

Taki sam, dwułamowy układ Andrzej Tomaszewski zastosował także w *Inkunabulach w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie* Janusza Tondela, wydanych przez pelplińskie Bernardinum w 2007 roku [il. 5]. I podobnie jak w przypadku *Komentarza*, tutaj też źródło inspiracji stanowiła *Bi-*

*blia 42-wierszowa*, choć tym razem pretekstem dla jej wyboru stał się fakt, że jedyny znajdujący się w Polsce egzemplarz tego paleotypu przechowywany jest właśnie w zbiorach pelplińskich, o których traktuje Tondelowskie opracowanie. Znakomitym nawiązaniem do pramatki wszystkich druków jest w przypadku *Inkunabułów* także gotycka w formie czcionka (tekstura Wilhelm Klingspor Gotsisch<sup>18</sup>) użyta do składu karty tytułowej oraz nagłówek poszczególnych rozdziałów, które podobnie jak tytuł całego dzieła – wyróżnione zostały dodatkowo barwą czerwoną. W rezultacie projekt doskonale oddaje ducha i treść dzieła, wszak poświęconego właśnie inkunabułom, więc to, że do nich nawiązuje i nimi silnie się inspirowa, jest całkowicie zrozumiałe. Dzięki temu treść i forma tworzą ostatecznie jednorodną stylistycznie całość<sup>19</sup>, a jak pisze sam Tomaszewski: „Zgodność treści i graficznej formy powinna być jedną z zasad przy tworzeniu książki”<sup>20</sup>. Jeśli więc treść odnosi się do wieków średnich, a projektant obeznany jest z typową dla tamtych czasów książką, czyli zna jej specyfikę i bezbłędnie, a nie powierzchownie i bez zrozumienia istoty, potrafi odtworzyć jej klimat, to dlaczego tej wiedzy nie wykorzysta? Czy tylko dlatego, aby nie być posądzonym o kopiowanie, która to czynność postrzegana jest współcześnie negatywnie i którą wiąże się z brakiem twórczej inwencji? Gdy bowiem – by powrócić do architektonicznej analogii przywołanej na samym początku – Jan Białostocki wyjaśnia powody kopiowania, tak powszechnego w XVIII i XIX-wiecznej architekturze, zauważa, że sztuka w tym okresie była:

dreńczona wątpliwościami co do własnych możliwości, zapatrzona w wielkie wzory wierzyła w to tylko, co już było, budując po egipsku, po grecku i gotycku, malując jak prerafaelici, jak Rubens czy Ruisdael, rzeźbiąc jak starożytni czy jak Bernini<sup>21</sup>.

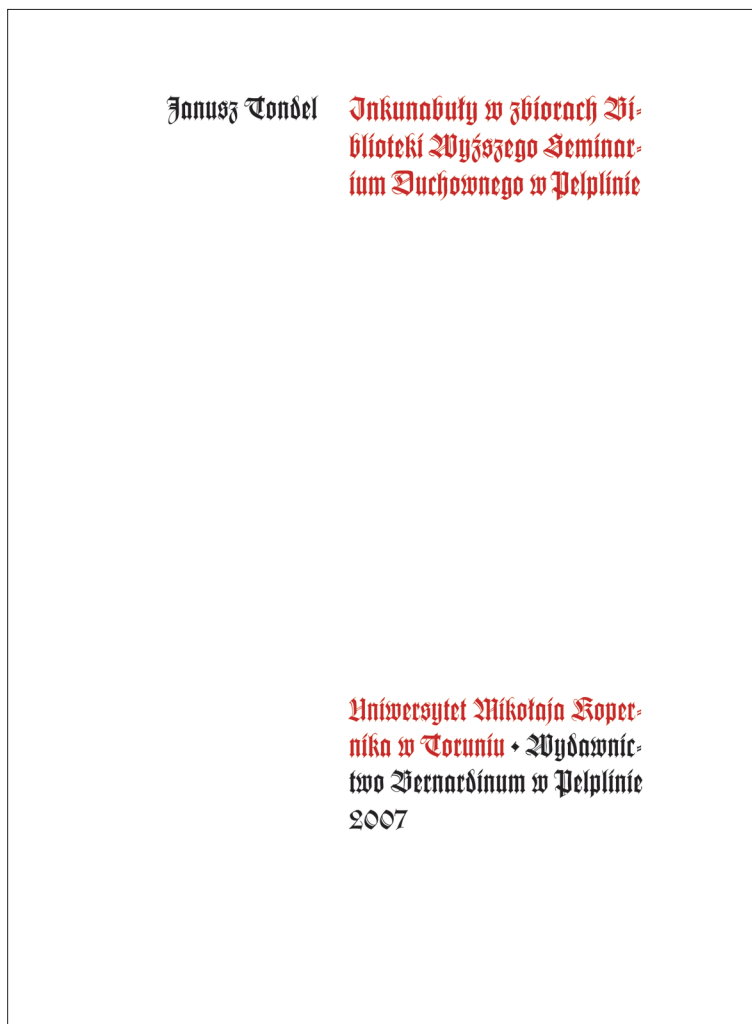
Czy zatem fakt analogicznego sięgania do wzorów z przeszłości i drukowania dzisiaj tak jak Gutenberg, Koberger czy Manutius także należy uznać za wynik

<sup>18</sup> Precyzyjne dane na temat czcionki użytej do składu tytułatury oraz nagłówek *Inkunabułów* Tondela pochodzą z zapisków Andrzeja Tomaszewskiego umieszczonych na stronie internetowej poświęconej jemu i jego twórczości, zob. <http://andrzejtomaszewski.pl/atom.phtml?z=02> [dostęp: 20 listopada 2011].

<sup>19</sup> Książka, której projekt odznacza się jednością nie tylko formy i treści, lecz także funkcji, Tomaszewski określa mianem kongenialnej, powołując się w tej kwestii na anglojęzyczny termin *congenial typography*. Zob. *idem, Zapiski książkoroba*, Warszawa 2006, s. 18–19; *idem, Architektura książki...*, s. 8, 76. Anglojęzyczny termin łączący w jedno typografię ze słowem *congeniality* (wszelako ujętym w cudzysłowie) pojawił się po raz pierwszy w publikacji Brora Zachrissona poświęconej czytelności druku (*Studies in the Legibility of Printed Text*, Uppsala 1965, polskie wyd.: *Studia nad czytelnością druku*, Warszawa 1970). Pozwalam sobie jednak niniejszym zauważyć, że polskie dosłowne tłumaczenie owego terminu nie jest zbyt zręczne, a przede wszystkim sensowne, bo „kongenialny” oznacza w języku polskim: równy pod każdym względem oryginałowi; przest. (twórca, artysta) pokrewny geniuszem, talentem, umysłem innemu (W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. 16 rozsz., Warszawa 1988, s. 274.).

<sup>20</sup> A. Tomaszewski, *Zapiski książkoroba...*, s. 19.

<sup>21</sup> J. Białostocki, *op. cit.*, s. 8.



Il. 5. Janusz Tondel, *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Pelplin: Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum 2007 (ilustracja udostępniona przez Andrzeja Tomaszewskiego)

zwątpienia we własne możliwości i braku pomysłów, które byłyby niezależne od jakichkolwiek wpływów? Na pewno nie. Zwłaszcza że wybór rozwiązań stylizowanych na dawne uzasadnia nie tylko ich atrakcyjność wizualna czy treść projektowanych publikacji. Istotną przyczyną wyjaśniającą korzystanie ze „stylistycznej – jak pisał Białostocki – palety przeszłości”<sup>22</sup> jest również funkcjonalność opracowanych w owej przeszłości rozwiązań. Takich jak *modus modernus*, który został tak pomyślany, aby czytelnik studiujący tekst nie musiał odrywać się odeń

<sup>22</sup> *Ibidem.*

w poszukiwaniu informacji, które są z nim związane, bo dzięki inkluzjom tekstowym wszystko – tj. zarówno tekst, jak i elementy mu towarzyszące (przypisy, translacje, komentarze) – miał jednocześnie w zasięgu wzroku<sup>23</sup>. I takich również jak dwułamowa kolumna, dzięki której jeden bardzo długi wiersz ulegał podziałowi na dwa krótsze, a przez to wygodniejsze do czytania.

Skoro więc historyczna stylizacja oferuje rozwiązanie nie tylko atrakcyjne, ale i funkcjonalne, to dlaczego z niego nie skorzystać?

## Return to the past. Inspirations from old books in modern typography

### Summary

Neo-Gothic, neo-Baroque, neo-Renaissance or neoclassicism are all terms that in the history of art refer to revivals of old styles, a return of the most characteristic features of each. Can we then – by analogy – speak of neopaleotypes in the history of typography? How else can we refer to modern publications stylised to look like those produced at the beginning of the print era? The very idea of drawing on the origins to look for inspiration and models to follow was promoted already in the late 19th century in England, mostly in the circles represented by Walter Crane and William Morris. Also today, a search for a right form sometimes leads to typographical stylisation, as is interestingly illustrated by Andrzej Tomaszewski's designs (e.g.: *Conservatio aeterna*, *Shared Nest*). What do those stylisations consist in, do they signify a lack of ideas or rather an attempt to refresh modern typography – these are the questions the author tries to answer.

---

<sup>23</sup> W tym miejscu pragnę bardzo serdecznie podziękować Andrzejowi Tomaszewskiemu za tę i jeszcze wiele innych niezwykle dla mnie cennych uwag, dzięki którym mój tekst miał szansę przybrać taką postać.



ANNA GRUCA

Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa  
Uniwersytet Jagielloński

## Forma typograficzna książki z przełomu XIX i XX wieku w ocenie recenzentów

### Wprowadzenie

Przełom XIX i XX wieku to okres, kiedy estetyka książki i jej zewnętrzna forma stają się przedmiotem szczególnej uwagi. Po latach zaniedbań, po okresie dominacji brzydkiej, przemysłowo produkowanej książki odżyła tradycja pięknej książki. Duża w tym zasługa właścicieli drukarni dążących do podnoszenia jakości produktów swoich zakładów. Znaczącą rolę odegrały tu zwłaszcza drukarnie krakowskie, nie tylko z powodu stałej modernizacji, ale także dzięki współpracy z młodopolskimi artystami, którzy dbali o estetykę druku. W Krakowie działał też Stanisław Wyspiański – „artysta, który drukarstwo współczesne pchnął na tory prawdziwej sztuki”, jak pisano w uzasadnieniu przyznania mu srebrnego medalu na wystawie drukarskiej w 1905 r.<sup>1</sup> Pojawiają się też teoretyczne wypowiedzi dotyczące kanonów pięknej książki, wymieniające elementy, które powinno się brać pod uwagę w jej ocenie. Moim celem było zbadanie, czy również recenzenci podejmujący w tym okresie ocenę dzieł literackich lub naukowych byli wyczuleni na estetyczną stronę ich wydania, czy zatem uwagi dotyczące typograficznej strony książki pojawiały się w recenzjach.

Dla zbadania tego zagadnienia wybrałam recenzje zamieszczone przede wszystkim w krakowskich czasopismach: „Przeglądzie Powszechnym” i „Przeglądzie Polskim”, ponieważ zawierają one – zwłaszcza to pierwsze pismo – recenzje książek o zróżnicowanej treści i charakterze: od książek naukowych, poprzez literaturę piękną do literatury dla dzieci i młodzieży i ludu<sup>2</sup>. Uwzględniłam również recenzje „Kwartalnika Historycznego”, wydawanego we Lwowie, oraz z „miesięcznika poświęconego krytyce i bibliografii polskiej”, jakim była „Książka” publikowana w Warszawie w latach 1901–1914.

Recenzje zawarte w wymienionych czasopismach oceniały oczywiście głównie treść książki. W przypadku publikacji naukowych uwagi dotyczyły nowatorstwa tematu, sposobu jego ujęcia, aparatu naukowego. Recenzje literatury pięk-

<sup>1</sup> Z wystawy drukarskiej, „Przewodnik Bibliograficzny” 28, 1905, nr 4, s. 83.

<sup>2</sup> A. Kaleta, *Tematyka i metody popularyzacji książki na łamach „Przeglądu Powszechnego” w latach 1884–1918*, [w:] *Kraków–Lwów. Książki – czasopisma – biblioteki*, t. 8, red. H. Kosętka, Kraków 2006, s. 369–380.

nej skupiały się na artystycznej wartości dzieła, sytuowały go w dorobku danego autora, wskazywały na rozwój lub zniżkę talentu, porównywały – dotyczy to zwłaszcza utworów współczesnych twórców – do dzieł innych autorów. Literatura dla dzieci i młodzieży oceniana była z punktu widzenia jej wartości wychowawczej, dydaktycznej, podnoszono prezentowane przez nią wartości moralne. Ale też w wielu recenzjach spotkać można ocenę formy zewnętrznej książki.

## Jedność treści i formy

W wypowiedziach teoretyków przełomu XIX i XX wieku zajmujących się estetyką książki silnie podkreślano konieczność zachowania jedności treści i formy. To zagadnienie jest również obecne w recenzjach książek. Dobitnie ujął to Eligiusz Niewiadomski w recenzji *Dialogów o sztuce* Oskara Wilde’a:

Zewnętrzny wygląd książki, druk, papier i t. d. bardzo ważne, świadczą o zrozumieniu potrzeby zharmonizowania treści z czysto formalną stroną dzieła<sup>3</sup>.

Tę jedność formy i treści zauważano zarówno w dziełach z zakresu literatury pięknej, jak i naukowych. Henryk Galle tak charakteryzował wydanie powieści Stefana Żeromskiego *Aryman mści się*:

Dawno już nie mieliśmy powieści, w tak piękną szatę odzianej. Piękny papier angielski, z delikatnym kremowym odcieniem, druk czysty i wyraźny, piękne winiety kolorowane o motywach egipskich, a więc zastosowanych do treści wzorowanych na malowidłach ściennych w piramidach, w tym samym stylu utrzymane. Wszystko to składa się na całość niezwykle ujmującą<sup>4</sup>.

Z kolei o pracy z zakresu historii literatury Leopolda Wellischa *Zygmunt Krasieński i Ary Scheffer*, która ukazała się nakładem autora, recenzent pisał:

Staranność i wytworność wydania, co do papieru, druku, ilustracji, świadczy wymownie, że autor i w roli wydawcy nie szczędził trudu i nakładu, by z wartością wewnętrzną pracy zespolić harmonijnie jej szatę materialną<sup>5</sup>.

Zwolennicy odnowy polskiej typografii wskazywali elementy książki, które powinny być brane pod uwagę w ocenie jej walorów artystycznych. Według Bonawentury Lenarta należało „powrócić do zadania polegającego na uzgodnieniu graficznych elementów, tworzących linie liter i wzniesieniu tych samych elementów do zdobniczych i ilustracyjnych motywów, które wraz z czcionką wypełniając stronice książki, złożą się na jednolitą całość piękna drukarskiego”<sup>6</sup>. Na tę jednolitość elementów tworzących materialną postać książki wyczuleni byli również

<sup>3</sup> O. Wilde, *Dialogi o sztuce*, Warszawa 1906, rec. E. Niewiadomski, „Książka” 6, 1906, s. 106.

<sup>4</sup> S. Żeromski, *Aryman mści się*, Warszawa 1904, rec. H. Galle, „Książka” 4, 1904, s. 368.

<sup>5</sup> L. Wellisch, *Zygmunt Krasieński i Ary Scheffer*, Warszawa 1909, rec. B. Chlebowski, „Książka” 9, 1909, s. 141.

<sup>6</sup> Cyt. za: J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 13.



recenzenci, podkreślając ogólne wrażenie, jakie wywierała książka jako całość. Henryk Galle pisał o powieści *Wiosenny poranek* Antoniego Kamieńskiego, którą autor sam zilustrował:

Powstała stąd całość niezmiernie artystyczna, wytworna, mogąca być ozdobą każdej biblioteki. Rzadko u nas powieści ukazują się w tak efektownej szacie wydawniczej: papier kredowy, piękna okładka, druk wytworny, rysunki na osobnych kartonach i w tekście, inicjały, winiety, zakończniki, wszystko to wyróżnia tę książkę spośród drukowanej bibuły<sup>7</sup>.

Marian Morawski, recenzując nowelę Mariana Gawalewicz *Dusze w odlocie*, tak charakteryzował jej formę zewnętrzną:

Dodać jeszcze trzeba, że i wydanie jest odpowiednie treści, miluchne. Mała, pięknymi literkami drukowana książeczka na wzór najnowszych tego rodzaju francuskich wydawnictw, z lekkimi ilustracjami, które do marzenia nastroją<sup>8</sup>.

Walory estetyczne książki jako całości uważano za istotne nie tylko w przypadku literatury pięknej. O *Księdze adresowej przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim* recenzent pisał:

Pod względem zewnętrznym wydana starannie, ozdobiona wewnątrz licznymi licującymi z treścią winiętami i ujęta w okładkę rysunku art. mal. Antoniego Gawińskiego *Księga adresowa* czyni estetyczne wrażenie i z przyjemnością bierze się ją do ręki<sup>9</sup>.

Natomiast ocenę książki Karola Niedziałkowskiego *Wrażenia z pielgrzymki do Ziemi Świętej*, wydanej przez księgarnię Grendyszyńskiego w Petersburgu w 1898 r. recenzent podsumował następująco: „Co się tyczy formy zewnętrznej dzieła, to papier i druk i piękność licznych rycin pozwala nawet książkę X. Niedziałkowskiego zaliczyć do dzieł bardzo pięknych”<sup>10</sup>. Nie wszystkie oczywiście książki odznaczały się walorami estetycznymi zasługującymi na pozytywną ocenę. Tak było w przypadku rozprawy *Wzrok w sztuce* Teodora Frimmela:

Książka poświęcona *kulturze estetycznej* i – nawiasem mówiąc – istotnie bogata w treść, powinna sama odpowiadać minimalnym wymaganiom estetycznym. Tymczasem, pomijając papier i druk (bo tu może chodzić o taniłość), trudno wyobrazić sobie coś brzydszego i gorzej skomponowanego, jak karta tytułowa<sup>11</sup>.

Potrzebę dbałości o zewnętrzną postać widziano zatem także w przypadku książki naukowej. Pisał o tym Stanisław Loria, recenzując pracę *Z dziejów fizyki*:

Jako zarzut natomiast podniósłbym zbyt może skromną zewnętrzną szatę książki. Sądzę, że czas wyzbyć się przesądu, iż książka naukowa może być wydana bez zbytej troski o zewnętrzną

<sup>7</sup> A. Kamieński, *Wiosenny poranek*, Warszawa 1907, rec. H. Galle, „Książka” 7, 1907, s. 481.

<sup>8</sup> M. Gawalewicz, *Dusze w odlocie*, Warszawa 1895, rec. M. Morawski, „Przegląd Powszechny” 45, 1895, nr 12, s. 447.

<sup>9</sup> *Księga adresowa przemysłu fabrycznego w Królestwie Polskim*, Warszawa 1904, rec. F. Szobert, „Książka” 4, 1904, s. 234–235.

<sup>10</sup> K. Niedziałkowski, *Wrażenia z pielgrzymki do Ziemi Świętej*, Lwów 1898, rec. S. Srokowski, „Przegląd Polski” 33, 1898, t. 127, s. 566.

<sup>11</sup> T. Frimmel, *Wzrok w sztuce*, Lwów 1907, rec. E. Niewiadomski, „Książka” 8, 1908, s. 376.

jej postać. Zwłaszcza taka książka, która ma spełniać zadania wychowawcze i poniekąd agitacyjne, powinna być i dla oka piękna<sup>12</sup>.

Niekiedy wyrażano także opinię, że staranna szata zewnętrzna książki, ładne ilustracje rekompensują braki treści. W tym duchu wypowiadał się Aleksander Syski o pracy księdza Kassyanowicza *Podróż lądem i morzem do Jerozolimy i innych miejsc św. Palestyny w 1898 r.*<sup>13</sup> Podobną dysproporcję zauważyła Cecylia Niewiadomska w powieści dla młodzieży Walerego Przyborowskiego *Raclawice*: „W ogóle powiedzieć można, że jest to temat zmarnowany [...] jedyną ozdobę stanowią bardzo piękne ilustracje, które, niestety, nie zastąpią myśli, uczucia i prawdy”<sup>14</sup>, oraz Manfred Kridl recenzując *Immortele* Słowackiego: „Szkoda, że to wszystko wydrukowano na ładnym papierze, ozdobiono bardzo pięknymi ilustracjami Ruszczyca i wydano nakładem tak starej i poważnej firmy, jak księgarńia Zawadzkiego w Wilnie”<sup>15</sup>.

Ogólne wrażenie, jakie wywierała książka, było zdaniem recenzentów istotne dla jej powodzenia na rynku. Ładnie wydana przyciągała czytelników, zachęcała do kupna. Recenzent tak rekomendował modlitewnik Leonarda Goffinego *Książka do oświecenia i zbudowania duszy katolickiej*: „[...] liczne ilustracje podnoszą jego zrozumienie, a nęcąc oko czytelnika, zachęcają do czytania”<sup>16</sup>. Na rolę ilustracji w odbiorze książki zwracał też uwagę Zygmunt Gloger, recenzując pracę *Ordery i odznaki zaszczytne w Polsce* pióra Henryka Sadowskiego:

W ogóle 200 pięknych rysunków, ozdabiających książkę o 194 dwuszpaltowych stronicach stanowi bardzo bogatą ilustrację, która, obok skrzętnie zebranego materiału historycznego, stanowczo powodzenie temu wydawnictwu zapewnia, tym bardziej że papier i druk wykwinny są odpowiednio dla ilustracji<sup>17</sup>.

Podobnie wypowiadał się Konstanty Czaykowski o książkach Wacława Nowakowskiego publikowanych przez niego własnym nakładem: „Szanowny pisarz z usilną troską dba o zewnętrzną szatę swoich wydawnictw. Książki jego, wydane wszystkie wykwinnie, niektóre ozdobione starannie drzeworytami, same proszą czytelnika, żeby je wziął do ręki”<sup>18</sup>.

Dostrzegano także, że treść nie zawsze szła w parze ze staranną szatą zewnętrzną publikacji. Mogło to zmylić czytelników, którzy w pięknej formie spo-

<sup>12</sup> *Z dziejów fizyki*, Warszawa 1913, rec. S. Loria, „Książka” 13, 1913, s. 398.

<sup>13</sup> A. Kassynaowicz, *Podróż lądem i morzem do Jerozolimy i innych miejsc św. Palestyny w 1898 r.*, Warszawa 1904, rec. A. Syski, „Książka” 4, 1904, s. 291.

<sup>14</sup> W. Przyborowski, *Raclawice*, Warszawa 1908, rec. C. Niewiadomska, „Książka” 9, 1909, s. 115.

<sup>15</sup> J. Słowacki, *Immortele*, Wilno 1910, rec. M. Kridl, „Książka” 10, 1910, s. 450.

<sup>16</sup> L. Goffine, *Książka do oświecenia i zbudowania duszy katolickiej*, Mikołów 1893, rec. M. Morawski, „Przegląd Powszechny” 10, 1893, t. 40, s. 269.

<sup>17</sup> H. Sadowski, *Ordery i odznaki zaszczytne w Polsce*, Warszawa 1907, rec. Z. Gloger, „Książka” 7, 1907, s. 185.

<sup>18</sup> W. Nowakowski, *O cudownym obrazie Najśw. Maryi Panny Berdyczowskiej*, Kraków 1897, rec. K. Czaykowski, „Przegląd Powszechny” 14, 1897, t. 55, s. 443.

dziewali się interesującej treści. Przed takim przypadkiem ostrzegął Marcin Ernst w recenzji *Astronomii wobec krytyki i prawo dwoistości* Franciszka Wodeckiego:

Książka jest wydana ładnie i posiada tytuł ponętny: może to skłonić wielu do nabycia *dziela* pana W. Otóż notatka niniejsza ma na celu przestrzec kupujących, iż autor tej książki należy do kategorii t. z. mitomanów, a książka sama jest zbiorem najokropniejszych absurdów niemających nic wspólnego z nauką<sup>19</sup> [podkr. oryg.].

Niekiedy dążenie wydawcy do upiększenia publikacji różnego rodzaju ozdobnikami przynosiło inne efekty, niż oczekiwano, co także zauważali recenzenci. Przykładem może być żywot błogosławionej Kingi autorstwa Czesława Bogdalskiego i wydany jego nakładem w dwóch wariantach. Jeden był bardzo skromny, w mniejszym formacie, a drugi z założenia miał być ozdobny, wytworny. To „bardzo bogate, trzema kolorami drukowane, z winietami i symbolicznymi ozdobami każdej stronicy” wydanie nie do końca – zdaniem recenzenta „Przeglądu Powszechnego” – się jednak udało, ponieważ „delikatne desenie, rzucone tu i ówdzie na druk, które by miały być przezroczyste, są czasem za tłusto drukowane i aż czytanie utrudniają”<sup>20</sup>.

## Twórcy i drukarnie

Antoni Potocki przy okazji recenzji tomu wierszy Edmunda Biedera *Życie. Impresje*, który zdobił Antoni Stanisław Procajłowicz, stwierdzał: „Mnożą się w Krakowie drukarnie, dbałe o książkę, mnożą się też artyści czujący książkową ornamentykę”<sup>21</sup>. Rzadko jednak w recenzjach zamieszczonych w omawianych czasopiśmie wymieniało nazwiska twórców zajmujących się sztuką książkową, których dziś uważa się za czołowych artystów tej epoki. Znalazły się tylko dwie obszerniejsze wypowiedzi na temat szaty edytorskiej zaprojektowanej przez Stanisława Wyspiańskiego dla własnych dzieł. Jan Pawełski, recenzując wydanie *Wesela*, pisał o skłonności poety „do niezwykłości czysto zewnętrznej, co do papieru, okładki, czcionek tytułowych”<sup>22</sup>. Porównywał jego dbałość o tę sferę własnych dzieł do przejawianej przez francuskiego pisarza romantycznego Charles’a Nodiera. W tym samym czasopiśmie Bolesław Mączka obszerny fragment recenzji *Iliady* Homera, wydanej przez Wyspiańskiego z własnymi ilustracjami, poświęcił omówieniu tych właśnie ilustracji, które – jak pisał – „noszą na sobie piętno potężnej wyobraźni artysty, jego niezwykłego uzdolnienia do wyrażania

<sup>19</sup> F. Wodecki, *Astronomia wobec krytyki i prawo dwoistości*, Warszawa 1902, rec. M. Ernst, „Książka” 3, 1903, s. 116.

<sup>20</sup> Cz. Bogdalski, *Błogosławiona Kinga*, Kraków 1892, rec. „Przegląd Powszechny” 9, 1892, t. 36, s. 96.

<sup>21</sup> E. Bieder, *Życie. Impresje*, Kraków 1902, rec. A. Potocki, „Książka” 1902, r. 2, s. 429.

<sup>22</sup> S. Wyspiański, *Wesele*, Kraków 1901, rec. J. Pawełski, „Przegląd Powszechny” 18, 1901, t. 72, s. 236.

siły, rozpedu, zaburzeń namiętności”<sup>23</sup>. Zastanawiał się też nad ich stosunkiem do tekstu. Nazwiska innych artystów książki także nieczęsto pojawiają się w recenzjach. Podał je na przykład Wiktor Wiecki, także recenzent „Przeglądu Powszechnego”, pisząc o wydaniu *Ech leśnych* Stefana Żeromskiego:

Wytworne, może za wytworne wydane *Echa leśne* mogą tworzyć i utworzą z pewnością ozdobę każdej biblioteki i każdego salonu. Okładka i dekoracja stronic pędzla J. Bukowskiego, chromotypia Jacka Malczewskiego, artystyczny, słabo zielony druk, przynoszą prawdziwą chlubę drukarni Anczyca, która ten utwór puściła w świat<sup>24</sup>.

W innej recenzji chwalono wspaniałe ilustracje wykonane przez Edwarda Okunia do *Mistrza Twardowskiego* Leopolda Staffa<sup>25</sup>.

We wprowadzeniu korzystnych zmian w szacie typograficznej książki znaczącą rolę odegrały drukarnie. W „omawianym okresie układ książki, dobór czcionek, kompozycja kolumny tekstu, zastosowanie inicjałów, obramowań i przerywników [...] leżało w obowiązku i kompetencji drukarza”<sup>26</sup>. Od drukarzy więc zależało, czy idee pięknej książki zostaną wprowadzone w życie, a ładnie wydana książka dotrze do jak najszerszych kręgów odbiorców. Temu zapewne należy przypisać, że oceniając jakość druku, podawano też niekiedy nazwę drukarni, która go wykonała, podkreślano jej starania w nadaniu ocenianemu dziełu pięknego kształtu zewnętrznego, tak jak w przypadku *Kalendarza Czecha* na rok 1889:

wizerunki te, jak i tekst, gustownie wytłoczony nowymi, mile w oko wpadającymi czcionkami do uznania mimo woli skłaniając dla drukarni *Czasu* najlepszą dla niej bez wątpienia z wiedzy czy bez wiedzy wydawców, stanowi reklamę<sup>27</sup>.

W innej recenzji tę drukarnię pochwalono za bardzo dobre wykonanie tablic cynkograficznych<sup>28</sup>. Także Tadeusz Smoleński, opisując wydanie *Jobsiady* Kornela Arnolda Kortuma, pisał o „wybornej oficynie *Czasu*, której należy się prawdziwe uznanie”<sup>29</sup>. Również inne krakowskie drukarnie – Władysława Ludwika Anczyca i Uniwersytetu Jagiellońskiego – doczekały się słów uznania. Tę pierwszą pochwalono za dobrą jakość ilustracji w trzecim numerze „Materiałów Polskiej Sztuki Stosowanej”<sup>30</sup> oraz w „Pamiętniku Towarzystwa Tatrzańskiego”<sup>31</sup>. Natomiast o tablicach do pracy Stanisława Witkiewicza *Styl zakopiański* pisano,

<sup>23</sup> Homera *Iliada. Pomór – gniew*, Kraków 1903, rec. B. Mączka, „Przegląd Powszechny” 81, 1904, r. 21, s. 113.

<sup>24</sup> W. Wiecki, *Z nowszych powieści polskich*, „Przegląd Powszechny” 99, 1908, r. 25, s. 393.

<sup>25</sup> L. Staff, *Mistrz Twardowski*, Lwów 1902, rec. M. Massonius, „Książka” 2, 1902, s. 87.

<sup>26</sup> J. Sowiński, *op. cit.*, s. 52.

<sup>27</sup> B., *Z literatury kalendarzowej*, „Przegląd Powszechny” 21, 1889, r. 6, s. 259.

<sup>28</sup> M. Bersohn, *Studenci Polacy na uniwersytecie bolońskim w XVI i XVII wieku*, Kraków 1890, rec. W.J. Struszkiewicz, „Przegląd Powszechny” 45, 1895, r. 12, s. 435.

<sup>29</sup> K.A. Kortum, *Jobsiada*, Kraków 1905, rec. T. Smoleński, „Książka” 6, 1906, s. 149.

<sup>30</sup> *Materiały. Nr 3*, rec. S.J., „Przegląd Powszechny” 21, 1904, t. 83, s. 117.

<sup>31</sup> *Pamiętnik Towarzystwa Tatrzańskiego*, rec. S. Zdziarski, „Książka” 12, 1912, s. 382.

że precyzja w ich wykonaniu przynosi drukarni prawdziwy zaszczyt<sup>32</sup>. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego zyskała uznanie za staranne wydrukowanie *Spisu druków epoki jagiellońskiej w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie* autorstwa Feliksa Koperę<sup>33</sup>. Chwalił ją także Wiktor Wittyg za piękne wykonanie pracy Bolesława Demela *Liczmany mennicze zwane podskarbiówkami*, drukowanej na czerpanym papierze, włoskimi czcionkami „czysto i wyraźnie”<sup>34</sup>. Ogólnie o przewadze drukarni krakowskich nad warszawskimi wspomnieli Aleksander Pechnik, oceniając książkę do nabożeństwa *Życie katolickie*, ułożoną przez Zofię Plater, choć chwalił kształt i wygląd zewnętrzny książki wydrukowanej w Warszawie u Franciszka Czerwińskiego<sup>35</sup>. Z drukarni prowincjonalnych na słowa uznania zasłużyła drukarnia Józefa Kazimierza Jakubowskiego z Nowego Sącza<sup>36</sup>. Niekiedy wymieniano też zakłady, których dziełem były ilustracje. W recenzji *Diagnostyki anatomo-patologicznej* Zdzisława Dmochowskiego<sup>37</sup> pozytywnie oceniono ryciny wykonane przez zakład fotochemigraficzny Bolesława Wierzbickiego (praca ta pochodziła z najlepszego okresu w działalności tego zakładu). Ale i renomowanym drukarniom zdarzały się potknięcia. Walery Gostomski, zachwycając się piękną szatą zewnętrzną tomu poezji Ludwika Hieronima Morstina *Chwasty kwitną na rodzajnym polu*, wytykał jednocześnie niedbałą korektę: „[...] cała nastroszona ohydnyymi błędami drukarskimi, miejscami nawet mylny ma układ kartek. Słynna drukarnia krakowska Anczyca nie przyzwyczaiła nas do takiego niedbalstwa, które chyba jakimś szczególnemu wypadkowi należy przypisać”<sup>38</sup>.

## Jakość druku

Zazwyczaj jednak w ocenach jakości druku pojawiały się tylko określenia typu: druk dobry, czysty, wyraźny. Józef Mukłanowicz pochwalił staranny druk w tomiku opowiadań dla dzieci *Powiastrki mamusi* Zofii Jeżewskiej, ponieważ jego

<sup>32</sup> S. Witkiewicz, *Styl zakopiański*, Lwów 1904, rec. S.K., „Przegląd Powszechny” 21, 1904, t. 83, s. 118.

<sup>33</sup> F. Kopera, *Spisu druków epoki jagiellońskiej w zbiorze Emeryka hrabiego Hutten-Czapskiego w Krakowie*, Kraków 1900, rec. S. Dobrzycki, „Przegląd Powszechny” 18, 1901, t. 70, s. 111.

<sup>34</sup> B. Demel, *Liczmany mennicze zwane podskarbiówkami*, rec. W. Wittyg, „Książka” 11, 1911, s. 245.

<sup>35</sup> *Życie katolickie*, Warszawa 1891, rec. Ks. A. P., „Przegląd Powszechny” 9, 1892, t. 34, s. 435.

<sup>36</sup> A. Wilczkiewicz, *O pokucie i komunii św. w siedmiu kazaniach wielkanocnych*, Nowy Sącz 1892, rec. Ks. A. Boc, „Przegląd Powszechny” 10, 1893, t. 38, s. 106.

<sup>37</sup> Z. Dmochowski, *Diagnostyka anatomo-patologiczna*, Warszawa 1903, rec. M. Janowski, „Książka” 3, 1903, s. 265.

<sup>38</sup> L.H. Morstin, *Chwasty kwitną na rodzajnym polu*, Kraków 1909, rec. W. Gostomski, „Książka” 9, 1909, s. 415.

zdaniem jasny i wyraźny druk był szczególnie ważny w książkach dla dzieci<sup>39</sup>. Ale wskazywano też publikacje źle lub niestarannie wykonane. Za taką uznał Eligiusz Niewiadomski dwutomową *Historię malarstwa* Richarda Muthera, wydaną nakładem Jana Fiszera. Stwierdzał: „Wydanie nie dość starannie; druk zbyt ścisły, czyta się z trudnością. Przy tym brzydkie, niepomierne wielkie kursywy”<sup>40</sup>. Na jaskrawy przykład niestarannej pracy drukarni wskazywał recenzent trzeciego wydania pracy Louisa Gastona Sègura *Trzeci zakon św. Franciszka*, opublikowanego przez Księgarnię Katolicką Władysława Miłkowskiego w Krakowie:

Mniej za to poprawny na niektórych stronicach, zwłaszcza w dziełku ks. Sègura wprost rażący jest sam druk, przechodzący całą skalę kolorów od lekko popielatego aż do hebanowego. Nie wątpimy, że energiczny wydawca potrafi zgnalić drukarnię, do wyuczenia swego maszynisty, jak ma się z farbą drukarską obchodzić, a zarazem do zmienienia całego szeregu nadpsutych czcionek, których znaczenia tylko z kontekstu można się domyśleć: leży to zresztą bardziej może jeszcze w interesie drukarni, niż wydawcy<sup>41</sup>.

W podobnym tonie wypowiadał się recenzent innej religijnej pracy – Matthiasa Josefa Scheebena *Uwielbienie łaski Bożej*, wydanej nakładem tłumacza: „szkoda tylko, że tak lichy papier i tyle błędów drukarskich; wina to nieodpowiednio dobranej drukarni i bezmyślnego zecera”<sup>42</sup>.

W recenzjach można też znaleźć uwagi dotyczące samego układu strony, czcionek i ich kroju. Jan Nuckowski, omawiając pierwszy tom *Systemu filozofii* Franciszka Gabryła, wymieniał wiele ulepszeń druku, które można by wprowadzić do następnych tomów, aby ten trudny tekst mógł być lepiej odbierany przez czytelników. Radził częstsze stosowanie *a linea*, wyróżnienie ozdobnym drukiem ważniejszych rzeczy, a kursywą lub tłustym drukiem – definicji pojęć<sup>43</sup>. Antoni Szlagowski, recenzując *Żywoty świętych* Prokopa Leszczyńskiego, stwierdzał, że jak na wydawnictwo popularne druk jest „za drobny i za ścisły, wizerunki świętych niezbyt estetyczne”<sup>44</sup>.

W kontekście oceny jakości druku wytykano też niestaranną korektę, pozostawione błędy drukarskie, czasem z ich wykazem. Podkreślano, że błędy obniżają wartość dzieła, tak jak w pracy *Słowacy* Stanisława Grabskiego, w której roilo

<sup>39</sup> Z. Jezewska, *Powiatki mamusi*, Warszawa 1906, rec. J. Muklanowicz, „Książka” 8, 1908, s. 105.

<sup>40</sup> R. Muther, *Historia malarstwa*, t. 1–2, Warszawa 1902–1903, rec. E. Niewiadomski, „Książka” 4, 1904, s. 232.

<sup>41</sup> L.G. Sègur, *Trzeci zakon św. Franciszka*, Kraków 1888, rec. B., „Przegląd Powszechny” 6, 1889, t. 21, s. 257.

<sup>42</sup> M.J. Scheeben, *Uwielbienie łaski Bożej*, Tarnów 1892, rec. Ks. W. D., „Przegląd Powszechny” 9, 1892, t. 33, s. 431.

<sup>43</sup> F. Gabryl, *System filozofii*, Kraków 1899, rec. J. Nuckowski, „Przegląd Powszechny” 16, 1899, t. 62, s. 103.

<sup>44</sup> P. Leszczyński, *Żywoty świętych*, Warszawa 1901, rec. A. Szlagowski, „Książka” 1, 1901, s. 131.

się od błędów drukarskich<sup>45</sup>. Niekiedy błędy były wyjątkowo uciążliwe. Artur Benis w recenzji *Rocznika statystyki przemysłu i handlu krajowego*, opracowanego pod redakcją Tadeusza Rutowskiego, skrupulatnie wylicza, że naniesienie korekty według zamieszczonej w książce erraty, liczącej ponad 300 błędów, zajęło mu pięć i pół godziny<sup>46</sup>. W recenzji *Pamiętników 1798–1865* Gustawa Olizara – chwalać wydawcę za ich edycję – pisano:

Szkoda tylko, że niedopilnowanie korekty w ustępach francuskich zostawiło w druku istne horrenda, które z trudnością nieraz zrozumieć przychodzi. To już nie sztuczki szatanka drukarzy, *the printer's devil*, lecz proste i nie darowania niedbalstwo, oszpecające staranne skądinąd wydawnictwo [podkr. oryg.]<sup>47</sup>.

## Ilustracje

Najwięcej jednak uwag w recenzjach dotyczy ilustracji. Odnoszą się one zarówno do ich doboru, jak i sposobu wykonania. Ilustracje w ocenach recenzentów podnosiły wartość książki, ale pod warunkiem, że były dobrze dobrane i wykonane. Zauważano, gdy ilustracje były niezgodne treścią. Za takie uznała Antonina Morzkowska ilustracje wykonane przez Antoniego Kamińskiego do powieści historycznej dla młodzieży *Biała gołąbka* Jadwigi Teresy Papi: „Ilustrator zapewne niezbyt uważnie powieść czytał. Głodem wyniszczone dzieci na rysunku wcale tego wyglądają. [...] Jakże szpetne są *śliczne dziewczątka* kłęczące w kaplicy” [podkr. oryg.]<sup>48</sup>. Ta sama recenzentka o ilustracjach Konstantego Górskiego do książeczki Marii Weryho *Co słonko widziało* krótko pisała: „Rysunki ściśle do treści zastosowane”<sup>49</sup>.

Powiązanie ilustracji z treścią uważano za istotne nie tylko w przypadku literatury pięknej. Bernard Szapiro pisał o książce Władysława Umińskiego *Oświetlenie współczesne*:

Wystarczy już przejrzeć rysunki, bądź niewłaściwie dobrane, bądź niedołącznie odbite, by się przekonać, że autor nie zadał sobie trudu, ile wymaga przerzucenie kartek w paru książkach i wybranie odpowiednich, wyraźnych i pouczających rysunków<sup>50</sup>.

W przypadku książek naukowych czy popularnonaukowych częściej jednak odnoszono się do doboru ilustracji: właściwie dobrane mogły uczynić tekst

<sup>45</sup> H. Ułaszyn, „Przegląd Powszechny” 19, 1902, t. 74, s. 260.

<sup>46</sup> *Rocznik statystyki przemysłu i handlu krajowego*, Lwów 1896, rec. A. Benis, „Przegląd Polski” 32, 1896, t. 122, s. 383.

<sup>47</sup> G. Olizar, *Pamiętniki 1798–1865*, Lwów 1892, rec. M., „Przegląd Polski” 27, 1892, t. 103, s. 205.

<sup>48</sup> J.T. Papi, *Biała gołąbka*, Warszawa 1905, rec. A. Morzkowska, „Książka” 4, 1904, s. 450.

<sup>49</sup> M. Weryho, *Co słonko widziało*, Warszawa 1905, rec. A. Morzkowska, „Książka” 5, 1905, s. 452.

<sup>50</sup> W. Umiński, *Oświetlenie współczesne*, Warszawa 1903, rec. B. Szapiro, „Książka” 3, 1903, s. 253.

bardziej zrozumiałym dla czytelnika. Szczególnie wnikliwie oceniano pod tym względem książki z zakresu historii sztuki, w których – zdaniem wielu recenzentów – obowiązkowo tekst powinny uzupełniać ilustracje. Leonard Lepszy w recenzji *Zwięzłej historii sztuki* Jana Sasa Zubrzyckiego stwierdzał krótko: „ilustracje nieliczne, źle dobrane i źle odbite”<sup>51</sup>. Autor ten nie miał szczęścia do recenzentów, bo o jego kolejnej pracy *Skarb architektury w Polsce* pisano, że zawiera wiele ilustracji „nieciekawie wybranych, nieciekawie wziętych po malarstwu – i – lichy wykonanych”<sup>52</sup>. Natomiast jedyną zaletę jego *Stylu nadwiślańskiego* recenzent widział w rycinach, ale jednocześnie ubolewał, że „ich układ jest tak bezładny i że żadnego związku z tekstem nie mają; autor jakby nie wiedział, co z nimi zrobić”<sup>53</sup>. Za wadę książki *Dom Boży* Antoniego Brykczyńskiego, dotyczącej architektury kościołów, Stanisław Tomkowicz uważał źle dobrane ilustracje, które „nie dają żadnego pojęcia o stylu [...], podają wzory brzydkie, a sprzeciwiające się tekstowi samemu”<sup>54</sup>. Jest to o tyle ciekawe, że ich autorem był malarz Wojciech Gerson.

W przypadku dzieł tłumaczonych zwracano uwagę na to, czy zawierają taki sam jak oryginał materiał ilustracyjny. O *Życiu św. Ałojzego Gonzagi*, które wydał Karol Miarka, pisano: „Ilustracje te same, co w niemieckim oryginale, ze skrętnością archeologa zebrane i wykonane artystycznie [...]”<sup>55</sup>. Rozdźwięk między wydaniem oryginalnym a polskim tłumaczeniem zauważył natomiast w *Historii sztuki*, którą na podstawie dzieła Rogera Peyera opracowała Waleria Marrené-Morzkowska, recenzent „Książki”:

Rysunki zawsze ułatwiają zrozumienie dzieła, a cóż dopiero gdy ono traktuje o sztuce i jej zabytkach. Oryginał francuski, bynajmniej nie przeładowany rysunkami, ma ich przeszło 300, gdy wydanie polskie tylko 75. Tłumaczenie się w przedmowie nadmiernym kosztem nie jest wystarczające wobec niezbedności tych rysunków i taniości dzisiejszych środków reprodukcji<sup>56</sup>.

Na podobną niezgodność z oryginałem wskazywał autor recenzji dzieła Leona-Charlesa Libonisa *Styl w sztuce czystej i stosowanej*: „Wydawnictwo polskie bardzo starannie, wiernie odtwarza ryciny oryginału w nieco mniejszych tylko

<sup>51</sup> J. Zubrzycki Sas, *Zwięzła historia sztuki*, Kraków 1903, rec. L. Lepszy, „Przegląd Powszechny” 24, 1907, t. 93, s. 217.

<sup>52</sup> J. Zubrzycki Sas, *Skarb architektury w Polsce*, Kraków 1908, rec. E. Niewiadomski, „Książka” 8, 1908, s. 417.

<sup>53</sup> J. Zubrzycki Sas, *Styl nadwiślański*, Kraków 1910, rec. E. Niewiadomski, „Książka” 11, 1911, s. 338.

<sup>54</sup> A. Brykczyński, *Dom Boży, t. j. praktyczne wskazówki naprawiania i utrzymania kościołów*, Warszawa 1888, rec. S. Tomkowicz, „Przegląd Powszechny” 5, 1888, t. 19, s. 406.

<sup>55</sup> V. Cepari, *Życie św. Ałojzego Gonzagi T. J.*, Mikołów 1891, rec. „Przegląd Powszechny” 8, 1891, t. 31 s. 255.

<sup>56</sup> W. Marrené-Morzkowska, *Historia sztuki*, Warszawa 1900, rec. A. A., „Książka” 1, 1901, s. 14.



rozmiarach i byłyoby nader użyteczne, gdyby przedstawiało całość również kompletnie jak w oryginale francuskim”<sup>57</sup>.

Zagadnienie ilustracji poruszano też w kontekście ich funkcji w tekście. Charakterystyczny jest tu przykład *Dziejów ojczystych* Emilii Cyfrowiczówny, przeznaczonych dla młodzieży. Recenzent podkreślał wysoką jakość zamieszczonych tu ilustracji, ale jednocześnie zastanawiał się, czy ich dobór jest właściwy: „[...] czy te ilustracje nie są zbyt *mądre* dla dzieci? Jest pewna sprzeczność pomiędzy nimi a tekstem: treść bowiem jest dla bardzo małych dzieci, podczas gdy obrazki są dla bardzo dojrzałych i dobrze wykształconych ludzi [podkr. oryg.]”<sup>58</sup>.

Oceniano też technikę wykonania ilustracji, która sprawiała, że były one ozdobą książki bądź ją szpeciły. Bardzo szczegółowo sposób wykonania ilustracji w *Albumie portretów, rycin i widoków, odnoszących się do Konstytucji 3 maja* ocenił recenzent „Kwartalnika Historycznego”. Kompetentnie opisał wady i zalety reprodukcji techniką fotocynkografii, podkreślając konieczność użycia odpowiedniej farby i papieru, a także ubolewając, że na ziemiach polskich brakuje zakładów i ludzi posiadających umiejętność wykonywania klisz. Swoje uwagi kończył postulatem: „Powinna ta nauka łącznie z fotografią i rytownictwem wchodzić w szereg wykładów szkoły sztuk pięknych lub szkół techniczno-przemysłowych”<sup>59</sup>. Autorem recenzji był Władysław Bartynowski, który sam wykonywał faksymilia dawnych ksiąg<sup>60</sup>. Nie dziwi więc fachowość jego uwag. Recenzent pracy *Rzym papieży* odniósł się z kolei do techniki stalorytu: „odbito starannie, a wyrazistość ich nie pozostawia nic do życzenia i można by im tylko zarzucić pewną twardość, jakiej stalorytu u nas jeszcze pozbyć się nie umiały”<sup>61</sup>. Natomiast ilustracjom autorstwa Władysława Rossowskiego w zbiorze opowiadań Czesława Pieniążka *Szare godziny* zarzucano, że były źle rytowane<sup>62</sup>. Również złe wykonanie obniżyło zdaniem Tytusa Sopoćki wartość artystyczną rycin w powieści Iwana Wazowa *Pod jarzmem tureckim*: „Szkoda tylko, że niektóre ryciny, nakreślone ołówkiem aż trzech artystów, pomiędzy którymi spotykamy naszego rodaka Piotrowskiego, zostały tak niedbale wykonane w cynkotypii, że raczej szpecą niż zdobią to dzieło”<sup>63</sup>.

<sup>57</sup> L.-Ch. Libonis, *Styl w sztuce czystej i stosowanej*, Warszawa 1903, rec. J. Heulich, „Książka” 4, 1904, s. 141.

<sup>58</sup> T. W., *Z nowych wydawnictw dla młodzieży*, „Przegląd Powszechny” 16, 1899, t. 63, s. 288.

<sup>59</sup> *Album portretów, rycin i widoków, odnoszących się do Konstytucji 3 maja*, Kraków 1892, rec. W. Bartynowski, „Kwartalnik Historyczny” 6, 1892, s. 175.

<sup>60</sup> M. Kocójowa, *Znaczenie kulturalno-społeczne XIX-wiecznych faksymiliów starych druków Władysława Bartynowskiego*, „Roczniki Biblioteczne” 29, 1985, z. 1/2, s. 383–416.

<sup>61</sup> *Rzym papieży*, Warszawa 1897, rec. C., „Przegląd Polski” 32, 1897, t. 124, s. 522.

<sup>62</sup> Cz. Pieniążek, *Szare godziny*, Kraków 1891, rec. As., „Przegląd Powszechny” 9, 1892, t. 33, s. 124.

<sup>63</sup> I. Wazow, *Pod jarzmem tureckim*, Sofia 1894, rec. T. Sopoćko, „Przegląd Powszechny” 12, 1895, t. 45, s. 302.

Według Józefa Bielińskiego ilustracjom w pracy Franciszka Jaworskiego *Lwów stary i wczorajszy* nie służył rodzaj papieru, użyty do ich druku: „Gdyby papier nie był tak cienki, odbitki ciekawszych i rzadkich obrazków zyskałyby wiele”<sup>64</sup>.

Wydawnictwa ilustrowane były oczywiście kosztowniejsze. Jednak niektóre publikacje, zwłaszcza z historii sztuki czy historii, trudno było sobie wyobrazić bez rycin. Chwalono więc wydawców, którzy nie szczędzili funduszy na ten cel, tak jak na przykład Franciszka Bondego, po wydaniu pierwszego tomu *Dziejów powszechnych ilustrowanych*:

Książka ta pod względem formy zewnętrznej nic nie pozostawia do życzenia. Nakładca nie żałował trudu i kosztów na upiększenie jej licznymi ilustracjami, kartonami kolorowymi, podobiznami i mapami, pięknie i dobrze wykonanymi. Papier i druk również czynią zadość wymaganiom czasu<sup>65</sup>.

Jednocześnie piętnowano oszczędnych wydawców, którzy do publikowanych przez siebie książek dawali materiał ilustracyjny wykorzystywany już w uprzednio wydanych. Pisał o tym między innymi Stanisław Tomkowicz, oceniając *Zarys dziejów malarstwa od najdawniejszych czasów do końca XVIII stulecia* autorstwa Antoniego Jodko-Narkiewicza, wydany przez Gubrynowicza i Schmidta we Lwowie w 1888 r.:

Mówiąc o niedostatku, powiedzmy, że niesłychanie liczne ryciny nie zawsze dopowiadają celowi, nie tylko nierówną bardzo mając wartość, ale nadto mając na sobie nieraz wyraźne ślady wielkiego już zużycia w dziełach innych, do których poprzednio robione były oczywiście<sup>66</sup>.

Pisząc o oszczędnościowych zabiegach wydawców, wykazywano, że zazwyczaj nie przynosiły one zadowalających efektów. Recenzujący pracę Jana Karola Kochanowskiego *O heraldyce czyli o znajomości herbownictwa* Józef Peszke podkreślał, że niewielka liczba ilustracji sprawia, iż wywody autora są w niektórych miejscach niezrozumiałe dla czytelnika. Oszczędność w tym zakresie uczyniła „wielki uszczerbek książce”<sup>67</sup>.

Recenzent oceniający *Malowniczy opis Polski* Józefa Chociszewskiego wyraził nadzieję na kolejne wydania książki, bo wówczas

miałby też autor sposobność coraz bardziej ją uzupełniać, a wydawca dodać jeszcze niejedną rycinę z odpowiednim tekstem, a co najważniejsze, postarać się o ryciny nowe. Gdyby wydawca mógł

<sup>64</sup> F. Jaworski, *Lwów stary i wczorajszy*, Lwów 1910, rec. J. Bieliński, „Książka” 11, 1911, s. 242.

<sup>65</sup> Cz. Pieniżek, *Dzieje powszechne ilustrowane*, t. 1, Wiedeń 1897, rec. H. Libiński, „Przegląd Powszechny” 11, 1894, t. 34, s. 108.

<sup>66</sup> A. Jodko-Narkiewicz, *Zarys dziejów malarstwa od najdawniejszych czasów do końca XVIII stulecia*, Lwów 1888, rec. S. Tomkowicz, „Przegląd Powszechny” 6, 1889, t. 23, s. 410.

<sup>67</sup> J.K. Kochanowski, *O heraldyce czyli o znajomości herbownictwa*, Warszawa 1902, rec. J. Peszke, „Książka” 2, 1902, s. 228.

wydać bez obaw większą kwotę, mógłby też zebrać ryciny lepsze, nie poprzestając na przedrukowywaniu dawno już znanych, a dziś nie zawsze odpowiednich klisz<sup>68</sup>.

Na zupełnie kuriozalny przypadek oszczędności wskazał recenzent „Książki”, omawiając *Krótki zarys historii sztuki* Michała Żmigrodzkiego. Autor w ogóle nie zamieścił w swojej pracy ilustracji. Czytelników odsyłał natomiast do dwóch niemieckich publikacji albumowych, wskazując numery zamieszczonych tam tablic<sup>69</sup>.

Poniesione na wydanie bogato ilustrowanej książki koszty wydawcy rekompensowali odpowiednio wyższą ceną. Dlatego też niska cena mogła sugerować kiepską jakość wydania. Nie zawsze było to jednak regułą, o czym świadczyło dzieło *Hellada i Roma* Ernsta Guhla i Wilhelma Konera wydane przez Gebethnera i Wolffa:

Kiedy się czyta w ogłoszeniu niską cenę: 6 rubli za dwa tomy z przeszło tysiącem ilustracji, to przychodzi na myśl podejrzenie, że to może jedna z tych publikacji, co do których wydawcom o to tylko idzie, żeby stare zapasy klisz, które już do mnóstwa książek służyły, za byle co spożytkować; ale wertując te pierwsze zeszyty, zupełnie inne odnosi się wrażenie, nabiera się dla tych ilustracji respektu. Dzieło to nie ma pretensji być *ein Prachtwerk*, ale jest książką naukową, bogato ilustrowaną<sup>70</sup>.

## Inne elementy szaty zewnętrznej

O innych – poza ilustracjami – elementach szaty zewnętrznej książki wspomniano rzadziej. O gatunku użytego do druku papieru pisano zazwyczaj w kontekście oceny jakości druku w ogóle. Podkreślano, że jest on ładny, odpowiedni, wytworny. Lichy papier obniżał wartość i trwałość książki, o czym pisał na przykład recenzent *Dziejów i ustroju politycznego monarchii austriacko-węgierskiej* Jana Leńka<sup>71</sup>.

Rzadko też zajmowano się w recenzjach okładką książki. Jeśli już pisano o niej, to o jako zwracającej uwagę części szaty zewnętrznej książki, tak jak w recenzji *Legendy* Czesława Chodorowskiego napisanej przez Henryka Gallego:

Oryginalne, a nader estetycznie wydane dziełko. Okładka biała, bez żadnych ozdób, o poważnym typie czcionek, przepasana tylko autentyczną barwną wstęgą o motywach ludowych, zda się, roboty samodziiałowej. Tekst również odznacza się wykonaniem prawdziwie artystycznym: inicjały,

<sup>68</sup> J. Chociszewski, *Malowniczy opis Polski*, Poznań 1891, rec. Fel. K., „Przegląd Powszechny” 8, 1891, t. 30, s. 256.

<sup>69</sup> M. Żmigrodzki, *Krótki zarys historii sztuki*, Kraków 1900, rec. A. A., „Książka” 1, 1901, s. 58.

<sup>70</sup> E. Guhl, W. Koner, *Hellada i Roma*, Warszawa 1896, rec. Ks. M. M., „Przegląd Powszechny” 13, 1896, t. 51, s. 112–113.

<sup>71</sup> J. Leniek, *Dzieje i ustrój polityczny monarchii austriacko-węgierskiej*, Tarnów 1914, rec. K., „Przegląd Powszechny” 31, 1914, t. 122, s. 291.

przerzywniki, czcionki, układ drukarski, wszystko to składa się na całość niezmiernie efektowną, mile wpadającą w oko<sup>72</sup>.

Format oceniano w kontekście jego dostosowania do charakteru książki. Uważano to za istotne zwłaszcza w przypadku książek do modlitwy, ale nie tylko. O pracy Antoniego Brykczyńskiego *Dom Boży, t. j. wskazówki budowania, naprawiania i utrzymania kościołów* Stanisław Tomkowicz pisał:

Pożądana, pożyteczna i praktyczna książeczka, jakich mało u nas wychodzi. Mówię książeczka, bo zgrabny format i stosunkowo cienki papier sprawiają, że pomimo 320 stron i tekturowej oprawy, dziełko to każdy wygodnie w kieszeni nosić może. A mieć je zawsze przy sobie powinni księża, dla których jest przeznaczona<sup>73</sup>.

Podobną zaletę formatu pracy Teodora Wierzbowskiego *Vademecum – podręcznik do studiów archiwalnych dla historyków i prawników polskich* podkreślał Ignacy Baranowski: „książeczka wydana jest starannie, pięknie i ma tak wygodny format, że zawsze towarzyszyć może badaczowi w archiwalnych jego wędrówkach”<sup>74</sup>. Natomiast nieodpowiedni, za duży format był według recenzenta wadą *Klucza do oznaczania roślin* Emila Postela, przystosowanego do warunków polskich przez Gracjana Chmielewskiego, ponieważ uniemożliwiał zabieranie książki z sobą na wycieczki<sup>75</sup>.

## Zakończenie

Przedstawione przykłady pozwalają stwierdzić, że recenzenci przełomu XIX i XX wieku często dostrzegali formę typograficzną ocenianych książek. Podkreślali jej jedność z treścią, staranność wykonania ilustracji i druku, zwracali uwagę na wyróżniające się swoją zewnętrzną szatą książki. Patrzyli też na pięknie wydane książki z punktu widzenia czytelnika, któremu ich lektura dostarczała dodatkowych estetycznych wrażeń. Jednak nie było to regułą. Niekiedy w opisie bibliograficznym ocenianej książki podawane są nazwiska wybitnych artystów epoki, na przykład Stanisława Wyspiańskiego, Stanisława Dębickiego czy Jana Bukowskiego, jako twórców ilustracji, winiet czy okładek, natomiast recenzenci w ogóle się nie odnoszą do ich pracy.

Opinie dotyczące formy typograficznej książki wpisują się w szeroko rozumianą krytykę książki, która w odróżnieniu od krytyki literackiej – jak pisała Irena Socha – „rekomendowała walory pozaliterackie tekstu (np. przystępna cena) i edytorskie, a przede wszystkim projektowała lekturę – repertuary, funkcje tekstu,

<sup>72</sup> Cz. Chodorowski, *Legenda*, Kraków 1906, rec. H. Galle, „Książka” 6, 1906, s. 231.

<sup>73</sup> A. Brykczyński, *op. cit.*, s. 404.

<sup>74</sup> T. Wierzbowski, *Vademecum – podręcznik do studiów archiwalnych dla historyków i prawników polskich*, Warszawa 1908, rec. I. Baranowski, „Książka” 9, 1909, s. 13.

<sup>75</sup> E. Postel, *Klucz do oznaczania roślin spotykanych na wycieczkach botanicznych*, Lublin 1909, rec. K. Kulwiec, „Książka” 9, 1909, s. 430.

na przykład poznawcze, moralne, religijne, określała adresata”<sup>76</sup>. Zebrany materiał pokazuje, że recenzje mogą być interesującym źródłem do wykorzystania w badaniach tejsze krytyki. Dostarczają bowiem nie tylko informacji o walorach edytorskich tekstu, lecz także o jego funkcji.

## Book typography at the turn of the 20th century in reviewers' opinions

### Summary

The turn of the 20th century brought about changes in the external appearance of books. Inspired by Stanisław Wyspiański's work, publishing houses in Kraków began paying more attention to the external graphic design of their books, employing, for example, art directors. Was the external form of books, particularly the improvement in this respect, noticed and appreciated by reviewers? Looking for an answer to this question, the author analyses various types of books, including scientific books that held a prominent position in Kraków's publishing repertoire owing to the presence of the Academy of Learning and numerous reviews published in such magazines as „Przegląd Polski”, „Przegląd Powszechny”, „Kwartalnik Historyczny” or „Książka”.

---

<sup>76</sup> I. Socha, *Krytyka książki a krytyka literacka*, [w:] *Dokument, książka, biblioteka w badaniach naukowych i nauczaniu uniwersyteckim*, red. M. Skalska-Zlat, A. Żbikowska-Migoń, Wrocław 2008, s. 115–137.



MAGDALENA KOMOROWSKA  
Katedra Edytorstwa i Nauk Pomocniczych  
Wydział Polonistyki  
Uniwersytet Jagielloński

## Szesnastowiecznego typografa dążenie do doskonałości – z tajników warsztatu Andrzeja Piotrkowczyka

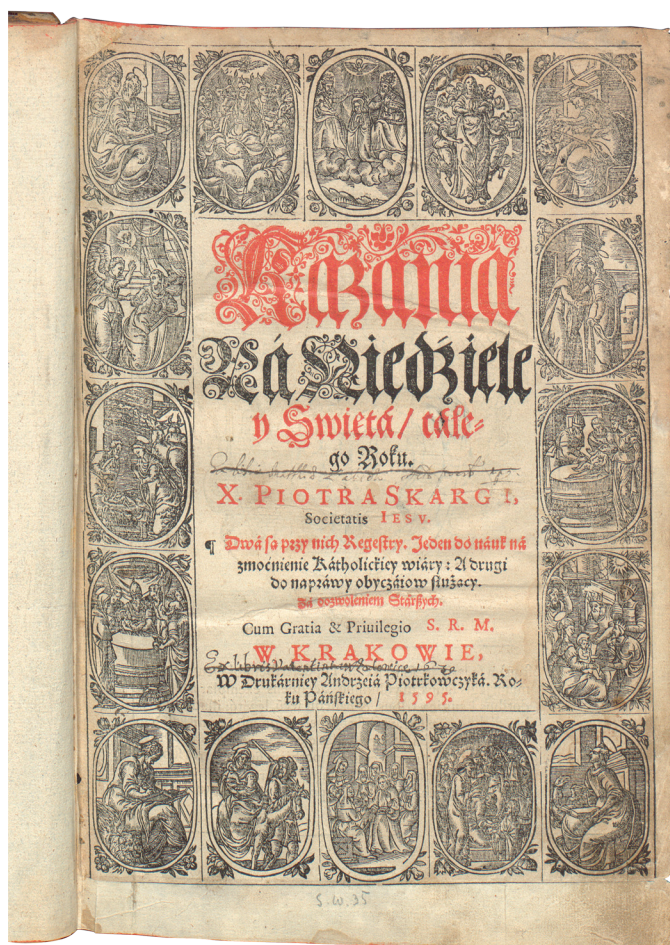
O Andrzeju Piotrkowczyku (około 1550–1620), krakowskim drukarzu z przełomu XVI i XVII stulecia, pisano dotychczas niewiele. Podstawowym źródłem informacji o życiu typografa i repertuarze wydawniczym jego oficyny pozostaje biogram zamieszczony w pierwszym tomie *Drukarzy dawnej Polski*. Dowiadujemy się stamtąd, że Andrzej przybył do Krakowa na początku lat 70. XVI wieku, najprawdopodobniej z Piotrkowa, a tłoczenie ksiąg rozpoczął około roku 1574. W swojej oficynie drukował książki bardzo różne: od ksiąg liturgicznych, postylli najwybitniejszych ówczesnych kaznodziejów i różnego rodzaju publikacji o tematyce religijnej, przez książki autorów związanych z Akademią Krakowską, po pisma użytkowe w rodzaju *Hippiki* Krzysztofa Drohostajskiego. Trzeba też podkreślić, że po wycofaniu się Jana Januszowskiego z działalności drukarskiej to właśnie Piotrkowczyk wydawał poezje Jana Kochanowskiego. O randze Piotrkowczykowej oficyny i wysokiej jakości jej produkcji niech świadczy także to, że w roku 1609 otrzymał od Zygmunta III Wazy tytuł typografa królewskiego. W uzasadnieniu napisano między innymi, że Piotrkowczyk posługiwał się „wielką ilością wytwornych i różnorodnych czcionek”<sup>1</sup>. Po śmierci Andrzeja starszego drukarnią zarządzali jego spadkobiercy: syn, również Andrzej, później wdowa po nim Anna Teresa, a w końcu wnuk Stanisław Teodor, który zakończył stuletnią działalność drukarskiej dynastii, przekazując oficynę Akademii Krakowskiej<sup>2</sup>.

W roku 1585 Andrzej Piotrkowczyk starszy wytłoczył *Żywoty świętych* opracowane przez Piotra Skargę (1536–1612)<sup>3</sup>. Było to drugie wydanie tego

<sup>1</sup> Zob. *Drukarze dawnej Polski*, red. A. Kawecka-Gryczowa, t. 1, cz. 1, Wrocław-Warszawa-Kraków 1983, s. 147–169.

<sup>2</sup> Zob. *Drukarze dawnej Polski*, red. A. Kawecka-Gryczowa, t. 1, cz. 2, Wrocław-Warszawa-Kraków 2000.

<sup>3</sup> P. Skarga, *Żywoty świętych*, Kraków 1985. Wydanie pierwsze: Wilno 1579 (drukarnia Radziwiłłowska). Następne wydania u Piotrkowczyków w latach: 1592–1593, 1598, 1601, 1603, 1610, 1615, 1619, 1626, 1644.



Il. 1. Warianty karty tytułowej pierwszego wydania Skargowskich *Kazań na niedziele i święta* z 1595 roku. Ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej oraz Biblioteki Narodowej

wyjatkowego zbioru hagiograficznego, które dało początek trwającej przeszło dwadzieścia pięć lat współpracy drukarza z autorem. Od tego roku Skarga wydawał bowiem swoje pisma, z nielicznymi tylko wyjątkami, właśnie u Piotrkowczyka. Współpraca najwidoczniej układała się pomyślnie, ponieważ królewski kaznodzieja przysyłał swoje utwory do publikacji w krakowskiej oficynie aż z Wilna. O życzliwości drukarza, wynikającej zapewne nie tylko z korzyści finansowych, jakie czerpał z publikowania dobrze się sprzedających dzieł jezuita, niech świadczą słowa z podpisanego przez typografa, a adresowanego do Andrzeja Boboli listu dedykacyjnego poprzedzającego drukowaną wersję kazania wygłoszonego na pogrzebie Skargi przez dominikanina Fabiana Birkowskiego. Piotrkowczyk stwierdził tam między innymi, że sam zabiegał



o wydanie tego tekstu, a jego oficyna zawsze „pilnie i ochotnie” służyła wielkiemu kaznodziei<sup>4</sup>.

Dzieła Skargi tłoczył Piotrkowczyk starszy przez trzydzieści pięć lat. W latach 1585–1619 z jego oficyny wyszło ponad czterdzieści ksiązek zawierających utwory Skargi. Były to zarówno monumentalne, tysiącstronicowe tomy *in folio*, na przykład zbiory kazań i *Żywoty świętych*, jak i niewielkie objętościowo okolicznościowe broszury. Liczba czterdziestu wydań jest w przypadku Piotrkowczykowej drukarni dość znaczna, bo stanowi około ośmiu procent ogólnej liczby wytłoczonych przez niego ksiązek<sup>5</sup>. Przebadanie różnych edycji tych samych dzieł pozwala poza tym prześledzić realizację typograficzną tego samego utworu w kolejnych wydaniach, przedstawić zmiany zachodzące w projekcie książki i wskazać rozwiązania, które na trwałe weszły do praktyki Piotrkowczykowej tłoczni. Niewykluczone zresztą, że Skarga mógł odegrać pewną rolę w kształtowaniu się jej zwyczajów wydawniczych. To właśnie w jego *Żywotach świętych* (wydanie z roku 1592) Piotrkowczyk po raz pierwszy zastosował dwukolumnowy skład tekstu. Podział stronicy na dwie szpalty w polskim drukarstwie stosowano wcześniej tylko w Biblii i księgach liturgicznych, wspomniana edycja była więc przełomowa. Od tej pory Piotrkowczyk konsekwentnie stosował takie rozwiązanie między innymi w zbiorach kaznodziejskich Skargi, Jakuba Wujka, a później również Fabiana Birkowskiego<sup>6</sup>.

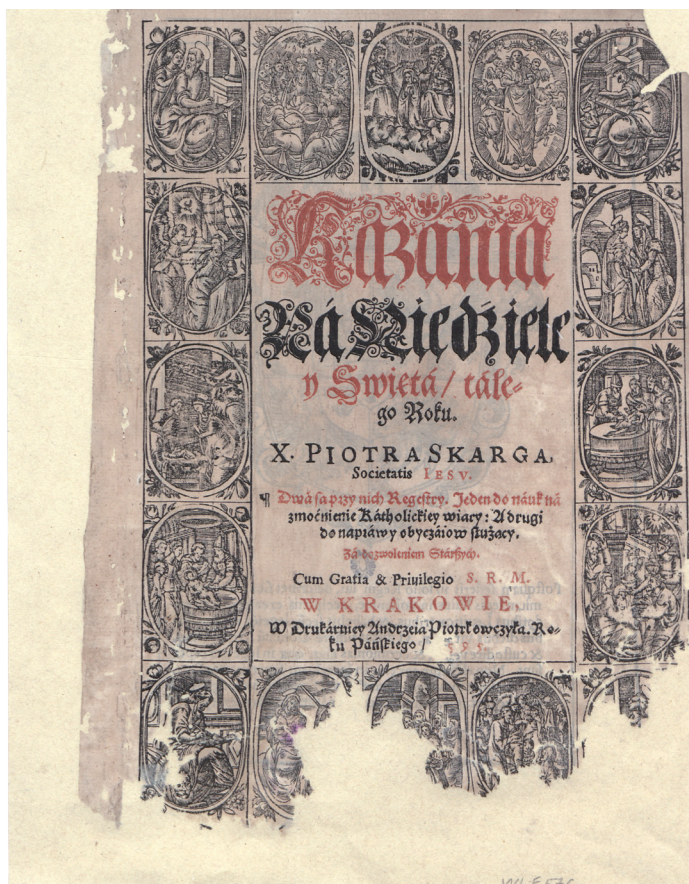
W tym krótkim studium chciałabym jednak skupić się nie na samym kształcie typograficznym<sup>7</sup>, którego przemiany niewątpliwie są świadectwem poszukiwania doskonałej formy, ale na drobnych potknięciach na owej drodze do doskonałości. W przypadku dawnej książki błędy i pomyłki pozwalają niekiedy wejrzeć w tajniki warsztatu drukarza, ponieważ niedostatki techniczne i wysokie ceny materiałów skłaniały do wypuszczania do obiegu także błędnych odbitek. I choć zapewne Andrzej Piotrkowczyk starszy – jak każdy, kto przeoczył jakąś niedoskonałość

<sup>4</sup> F. Birkowski, *Na pogrzebie wielbnego ojca ks. Piotra Skargi...*, Kraków 1612, k. )(2r–)(2v.

<sup>5</sup> Zob. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 1, s. 166.

<sup>6</sup> Interesujące jest, że bardzo podobny, dwukolumnowy skład znajdujemy w tłoczonych w Ingolstadtzie od roku 1586 *Kontrowersjach* Roberta Bellarmina, jezuickiego pisarza niezwykle ważnego dla Skargi. Zob. Skargowskie *Kazania na niedziele i święta* z lat 1595, 1597, 1601, 1609, jego *Kazania o siedmi sakramentach* z roku 1600 oraz *Kazania przygodne* z roku 1610; wydania *Postylli katolickiej mniejszej* Jakuba Wujka tłoczone w latach 1596 i 1605 oraz *Kazania na niedziele i święta* Fabiana Birkowskiego z roku 1620. Praktykę tę przejął następnie Andrzej Piotrkowczyk młodszy.

<sup>7</sup> Terminu tego użyła Anna Kocot w niepublikowanej na razie rozprawie doktorskiej *Kształt typograficzny szesnastowiecznych druków krakowskich – oficyny Floriana Unglera i Macieja Wirzbięty* (dysertacja napisana pod kierunkiem prof. UJ dr. hab. Janusza Gruchały, obroniona w 2011 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego).



Il. 2. Warianty karty tytułowej pierwszego wydania Skargowskich *Kazań na niedziele i święta* z 1595 roku. Ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej oraz Biblioteki Narodowej

w przygotowanej do druku książce – wolały, żeby pominąć je milczeniem, to jednak uważam, że warto są uwagi<sup>8</sup>.

Przedstawione poniżej niedoskonałości Piotrkowczykowskich druków można podzielić na trzy grupy. Pierwsza to warianty, czyli różnice zauważalne w różnych egzemplarzach jednego wydania. Wariantywność jest nieodłączną cechą dawnej książki, sam przebieg procesu wydawniczego i technika druku prowadziły do wprowadzania poprawek i zmian już w trakcie tłoczenia książki. Zdarza się,

<sup>8</sup> Przykłady omówione w dalszej części artykułu zostały już raz przeze mnie wykorzystane w rozprawie *Prolegomena do edycji dzieł Piotra Skargi*, Kraków 2012. Sądzę jednak, że warto powtórzyć je w tym kontekście, by dotrzeć także do ludzi książki, których ten krótki epizod z jej dziejów, mam nadzieję, zainteresuje. Kwerendą objęłam około sześciuset druków z lat 1576–1644, co prócz uwag bibliograficznych i filologicznych pozwoliło poczynić także pewne spostrzeżenia natury bibliologicznej.

że warianty mają charakter przypadkowy albo wynikają po prostu z poprawienia zauważonych błędów (w pismach Skargi poprawiano w ten sposób błędne numery stron albo sygnatury). Są jednak również takie warianty, które pozwalają odtworzyć przebieg pracy nad książką bądź okoliczności jej powstania. Druga grupa to niedoskonałości wynikające z nieuwagi zecerów, zdradzające tajniki ich warsztatu. Trzecia zaś pozwala dostrzec, że niedoskonałości formalne bywają nie tylko świadectwem zmagania drukarza z niedoskonałościami techniki, ale również sympatii politycznych autora.

## Wiele mówiące warianty

W roku 1595 spod prasy Piotrkowczyka po raz pierwszy wyszły *Kazania na niedziele i święta* Piotra Skargi. Do dziś przetrwało ponad dwadzieścia egzemplarzy tego wydania, a spośród nich tylko w sześciu zachowała się karta tytułowa – w czterech w dobrym stanie, a w dwóch uszkodzona. Na stronie tytułowej opisanej w *Bibliografii polskiej* Estreicherów treść umieszczono w ramie z szesnastu drzeworytowych medalionów z figuralnymi przedstawieniami scen biblijnych<sup>9</sup>. Pierwsze słowo tytułu („Kazania”) zostało odbite na czerwono z ozdobnego klocka. Następne wersy z dokończeniem tytułu odbijano na przemian na czerwono i czarno, po czym czerwoną farbą wydrukowano imię i nazwisko autora w dopełniaczu: „X. PIOTRA SKARGI”, a pod spodem na czarno: „Societatis IESV”. Dalej znalazły się informacje o rejestrach, formuła aprobacyjna, informacja o przywileju królewskim dla drukarza i wreszcie nazwa tłoczni, miejsce i rok wydania. Jest to karta tytułowa typowa dla Piotrkowczyka, bardzo podobne rozwiązania stosował mniej więcej do pierwszych lat XVII stulecia, między innymi w *Żywotach świętych* Skargi<sup>10</sup> i zbiorach jego kazań<sup>11</sup>, a także w edycjach *Postylli katolickiej mniejszej* Wujka<sup>12</sup>.

Przeglądając egzemplarze drugiego wydania Skargowskich *Kazań na niedziele i święta* (Kraków 1597) w Bibliotece Narodowej przy jednym z nich natrafiłam na luźno dołączoną kartę tytułową z *editio princeps*<sup>13</sup>. Nie było w tym nic niezwykłego, ponieważ dawni posiadacze Skargowskich książek często kompletowali

<sup>9</sup> Medaliony te były proveniencji zachodniej, wykonał je rytownik związany z oficyną Christophe’a Plantina w Antwerpii (zob. *Drukarze dawnej Polski...*, t. 1, cz. 1, s. 163). Identyczne na pierwszy rzut oka klocki, określane jako wzorowane na drzeworytach Peetera van der Borcha, zostały zastosowane w *Missale romanum* z 1574 roku (podobizny ozdobnych ram składanych z użyciem omawianych klocków można zobaczyć na stronie internetowej British Museum, wpisując w okno wyszukiwarki „Borcht 1574”: [www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database) [dostęp: 29 stycznia 2012]).

<sup>10</sup> Wydania z lat 1585, 1592–1593, 1598, 1601.

<sup>11</sup> *Kazania na niedziele i święta* z lat 1595, 1597, 1602.

<sup>12</sup> Wydania z lat 1590, 1596, 1605.

<sup>13</sup> Egzemplarz o sygn. BN XVI.F.576.

całość dzieła z fragmentów różnych, bardzo do siebie podobnych, wydań<sup>14</sup>. Znalaziona karta różni się jednak od tej, którą dotychczas opisywali bibliografowie.

Karta ta jest bardzo uszkodzona, została poddana konserwacji – wyprasowana, zalana masą papierową, co wpłynęło oczywiście na wygląd odbitych na niej czcionek i drzeworytów. Pierwszą różnicą, która rzuca się w oczy, jest forma nazwiska: „X. Piotra Skarga” – jest to postać mianownikowa, którą trzeba uznać za błędną. Druga różnica to układ kolorów: imię, nazwisko i słowo „Societatis” wytłoczono na czarno, a drugą część nazwy zgromadzenia, „Iesv” – na czerwono. Trzecia różnica dotyczy drzeworytów – medaliony są bardzo podobne, pochodzą jednak z dwóch różnych kompletów. Trudno powiedzieć, czy karta znaleziona w Bibliotece Narodowej była jednym z dwóch wariantów, które trafiły do obiegu celowo, czy też po prostu próbną odbitką, którą przypadkowo dołączono do któregoś z egzemplarzy. Przypuszczalnie była to jednak pierwsza wersja: taka forma nazwiska Skargi nie pojawia się w żadnym innym druku, poza tym medaliony są zdecydowanie bardziej zużyte. Być może przed dostrzeżeniem pomyłki wydrukowano już pewną liczbę arkuszy wstępnej składki i dlatego część egzemplarzy trafiła do rąk czytelników z niewłaściwą kartą tytułową. Jakkolwiek było, istnienie wariantu tego elementu książki świadczy o poszukiwaniu odpowiedniej dla niego formy.

Różnice między egzemplarzami książek tłoczonych z jednego odbicia mogą prowadzić także do wniosków dotyczących samej technologii druku. Brytyjscy bibliografowie na początku XX wieku wykazali, że dzieła Szekspira tłoczono równocześnie z dwóch bliźniaczo podobnych składów, co pozwalało na przyspieszenie produkcji, oczywiście pod warunkiem, że w warsztacie znajdowały się co najmniej cztery prasy. Podobne badania w odniesieniu do oficyny Piotrkowczyków prowadził Kazimierz Budzyk, próbując dowieść istnienia równoległych składów przynajmniej niektórych arkuszy konstytucji sejmowych. Badania Budzyka dotyczą jednak późniejszego okresu w działalności drukarni<sup>15</sup>. Nie znamy dziś żadnych archiwalnych dokumentów, które wskazywałyby, ile pras znajdowało się w warsztacie Piotrkowczyka starszego. Przedstawione poniżej „bibliograficzne śledztwo” pozwala jednak z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że miał ich co najmniej dwie.

W roku 1610 Piotrkowczyk wytłoczył jedno z ostatnich pism Skargi, zatytułowane *Na „Treny” i „Lament” Teofila Ortologa*. Istotną dla nas informacją jest,

<sup>14</sup> Przykładem takich „składanych” egzemplarzy niech będą dwie kopie *Żywotów świętych*, jedna złożona z fragmentów wydań z lat 1603 i 1644 (Muzeum Narodowe w Krakowie, sygn.VIII-XVII.3514), a druga ze składek pochodzących z edycji z lat 1592, 1626 i 1644, z kartą tytułową z roku 1702 (Kolegium Filozoficzno-Teologicznego Ojców Dominikanów w Krakowie, sygn. 1865 III).

<sup>15</sup> Hipotezę o wykorzystaniu przez Piotrkowczyka tej metody przyspieszania druku konstytucji sejmowych przedstawił Kazimierz Budzyk (*Bibliografia konstytucji sejmowych XVII wieku w Polsce*, Wrocław 1952, s. XIV–XVI). Na jednostronność interpretacji zjawisk typograficznych przez Budzyka zwrócił uwagę A. Birkenmajer (*Ocena książki prof. K. Budzyka pt. Bibliografia konstytucji sejmowych XVII wieku w Polsce*, „Roczniki Biblioteczne” 51, 2007, s. 11–34).

że był to druk *in quarto*, co oznacza, że składka powstawała przez dwukrotne złożenie arkusza. Właściwy tekst dzieła został poprzedzony przedmową autora i spisem treści, czyli „rejestr”. Zarówno przedmowę, jak i rejestr wydrukowano na osobnych składkach, sygnowanych, odpowiednio, )( i )((). Jednak nie we wszystkich zachowanych egzemplarzach sygnatury pierwszej składki są poprawne. Można wyróżnić trzy warianty sygnowania przedmowy w *Na „Treny” i „Lament”*... W pierwszym, który oznaczyłam literą A, mamy niesygnowaną kartę tytułową [A<sub>1</sub>], )(<sub>2</sub>, A<sub>3</sub> oraz niesygnowaną kartę z kustoszem: *NA TRENY*. Kustosz jest błędny, ponieważ na następnej stronie zaczyna się spis treści (*Reiestr*), a nie właściwe dzieło. W wariacie B sygnatury układają się: niesygnowana karta tytułowa [I]<sub>(1)</sub>, A<sub>2</sub>, )(<sub>3</sub>, niesygnowana karta z poprawnym kustoszem *REIESTR*. Wariant C ma poprawne sygnatury i kustosz: niesygnowana karta tytułowa [I]<sub>(1)</sub>, )(<sub>2</sub>, )(<sub>3</sub>, niesygnowana karta z kustoszem: *REIESTR*. Rzecz jasna, mógł istnieć także czwarty wariant, z poprawnymi sygnaturami A, nie znalazłam go jednak w żadnym z zachowanych egzemplarzy.

Cechy typograficzne przedmowy wykluczają wykonanie przez Piotrkowczyka dwóch bliźniaczych składów. Istnienie trzech wersji sygnowania przedmowy można więc wyjaśnić tylko odbiciem z dwóch wariantów jednego składu, różniących się sygnaturami i kustoszem na czwartej karcie *verso*. Zmianę sygnatur można łatwo wytłumaczyć tym, że drukarz nie przewidywał początkowo zamieszczenia rejestru albo że został on przypadkowo pominięty. Druk pierwszej składki mógł więc wyglądać następująco: złożono przedmowę oznaczoną sygnaturą A (il. 3). Żeby przyspieszyć produkcję, drukowano zapewne na dwóch prasach. Na jednej odbijano formę I ze stronicami: A<sub>1r</sub>, A<sub>4v</sub>, A<sub>3r</sub>, A<sub>2v</sub>, a na drugiej tłoczono stronicę formy II: A<sub>4r</sub>, A<sub>3v</sub>, A<sub>2r</sub>, A<sub>1v</sub>. Potem miała nastąpić wymiana zadrukowanych z jednej strony arkuszy między prasami i tłoczenie z drugiej strony. Jednak jeszcze podczas drukowania pierwszej strony arkuszy przedmowy zapadła decyzja o dodaniu spisu treści, sygnaturę zmieniono więc na )( i poprawiono kustosz na *REIESTR* (formy Ia i IIa). Zamieszczony na osobnej składce spis treści otrzymał, jak już wspomniałam, sygnaturę )((). Żeby nie marnować zadrukowanych po jednej stronie arkuszy przedmowy (odbitki form I i II), a może po prostu przez przeoczenie, również po ich drugiej stronie dodrukowano brakujące stronicę, ale już ze zmienionymi sygnaturami i kustoszem na czwartej karcie *verso* (z form Ia i IIa). Dlatego właśnie istnieją egzemplarze z pierwszą składką sygnowaną konsekwentnie )(, a nie ma sygnowanych konsekwentnie A. W większości zachowanych egzemplarzy (bez względu na wariant) na k. )(<sub>3</sub> i A<sub>3</sub> błędna data pożaru kościoła katedralnego i pałacu biskupiego w Wilnie poprawiono, naklejając pasek papieru z wydrukowanym tą samą czcionką właściwym miesiącem. Ponieważ pierwotna, błędna data była dłuższa („sierpnia”), do poprawnej dodano przecinek („lipca,”). Naklejek tych brakuje w dwóch egzemplarzach Biblioteki Narodowej, ale lekkie wgniecenia papieru każą przypuszczać, że i tam się znajdowały<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Sygn. W.1.9256 i XVII.1.9256.

Powyższa rekonstrukcja przebiegu prac w oficynie Piotrkowczyka podczas tłoczenia przedmowy do *Na „Treny” i „Lament”*... wydaje się prawdopodobna. Oczywiście nigdy nie będzie można wykluczyć istnienia nieznanego egzemplarza o poprawnej sygnaturze A w całej przedmowie, lecz pewien margines niepewności to nieodłączna cecha wszystkich wniosków formułowanych na podstawie analizy typograficznej<sup>17</sup>. Druk na dwóch prasach równocześnie był jedynym sposobem przyspieszenia druku w oficynie, która nie dysponowała czterema prasami<sup>18</sup>. W archiwach nie zachowały się żadne dokumenty, na których podstawie można by wnioskować, ile pras posiadał Piotrkowczyk, tak więc prócz wielkości produkcji przedmowa w *Na „Treny” i „Lament”*... jest wskazówką, że w roku 1610 miał ich co najmniej dwie. Jedynym warunkiem opłacalności takiej metody druku jest na tyle szybkie wysychanie farby, by druk po drugiej stronie arkusza można było rozpocząć jeszcze tego samego albo następnego dnia. W czasach Piotrkowczyka było to możliwe. Informacje o czasie schnięcia farby drukarskiej w wiekach XVI i XVII są nader skąpe, wiadomo jednak, że w porównaniu z wiekiem XV dokonał się w tej dziedzinie znaczny postęp. W roku 1534 w bazylijskiej oficynie Frobenia zadrukowane po jednej stronie arkusze musiały schnąć do następnego dnia<sup>19</sup>, natomiast w latach 80. XVII wieku w Anglii odkładano je na sterty, a tłoczenie na odwrócić mogło się rozpocząć natychmiast. Dopiero arkusze zadrukowane z obu stron rozwieszano do pełnego wyschnięcia, i to nie pojedynczo, ale w plikach po kilka lub nawet kilkanaście<sup>20</sup>. Jak długo trzeba było czekać z drukiem drugiej formy w oficynie Piotrkowczyka – nie wiadomo, ale widocznie na tyle krótko, że wykorzystanie dwóch pras równocześnie do tłoczenia jednego arkusza było opłacalne.

## Powielanie układu typograficznego

Jedną z praktyk stosowanych w oficynie Piotrkowczyka, a przypuszczalnie również w innych tłoczniach z przełomu XVI i XVII wieku, było odwzorowywanie graficznego projektu edycji przy okazji wznowień, posunięte nierzadko do dokładnego kopiowania zawartości poszczególnych wersów, z dzieleniem wyrazów włącznie. Dla zecerów było to duże ułatwienie pracy, ponieważ pozwalało pominąć etap planowania zawartości kolejnych arkuszy i składek. Kazimierz Budzyk pisał, że zecer, „mając przed oczyma wzór, zdobywał się na przedruk tak bardzo

<sup>17</sup> O tym, do jak mylnych wniosków mogą doprowadzić badania prowadzone metodą bibliograficzną, zob. D.F. McKenzie, *Printers of the mind: Some notes on bibliographical theories and printing-house practices*, [w:] *idem, Making Meaning: „Printers of the Mind” and Other Essays*, red. P.D. McDonald, M.F. Suarez, [b.m.w.], 2002, s. 13–64.

<sup>18</sup> Por. Ph. Gaskell, *A New Introduction to Bibliography*, New Castle 2009, s. 132.

<sup>19</sup> Zob. J. Gerritsen, *Printing at Froben's. An eye-witness account*, „Studies in Bibliography” 44, 1991, s. 145–164 (wersja internetowa: <http://etext.virginia.edu/bsuva/sb> [dostęp: 20 maja 2010]).

<sup>20</sup> J. Moxon, *Mechanic Exercises, or the Doctrine of Handyworks. Applied to the Art of Printing*, London 1683, s. 325–326, 345–347.

literalny, że nieraz aż fotograficzny. Zdarzają się kolumny, co do których trudno się zdecydować, czy są to odbitki jednego, czy też dwu składów<sup>21</sup>. W następujących po sobie wydaniach zbiorów kaznodziejskich i *Żywotów świętych* Skarżi o aż takiej dokładności przedruku mówić nie można, lecz mimo to właściwe zidentyfikowanie poszczególnych edycji, często pozbawionych kart tytułowych, bywa niełatwe<sup>22</sup>. Trudności następują przede wszystkim *Kazania na niedziele i święta* z lat 1595 i 1597 oraz 1609 i późniejszych, a także *Żywoty świętych* z lat 1603, 1610 i późniejszych. Dopóki autor nie wprowadził bowiem znaczących zmian w tekście, zachowywano rozkład treści na stronach. Na przykład w trzech pierwszych wydaniach *Kazań na niedziele i święta* kazanie na Wielki Piątek drukowano na stronach 161–182, a w trzech następnych edycjach, przerobionych przez autora, na stronach 155–174. Wierność pierwowzorowi posuniętą do powielania jego błędów znajdziemy w edycji tego zbioru z roku 1618. Jest to przedruk wcześniejszego wydania z roku 1609, a zecer w czasie składania musiał mieć przed oczami jego egzemplarz. Na stronie 278 popełnił bowiem w paginacji ten sam błąd co jego poprzednik, zastępując dwójkę jedyneką. Nieco węższa kolumna i związane z tym różnice w zawartości poszczególnych wersów pozwalają wykluczyć w tym przypadku wydanie tytułowe albo odbicie z wcześniejszego składu.

Ten sam tekst, złożony według jednego ogólnego wzorca, ale przy użyciu innego zestawu inicjałów, pism nagłówkowych oraz ornamentów, przynoszą wyłoczone przez Piotrkowczyka w roku 1597 dwa wydania *Synodu brzeskiego*. Również skład sporządzonego w roku 1615 przedruku *Dyskursu na konfederację* naśladuje pierwsze wydanie tego utworu z roku 1607. Tekst pozostał niezmienny, a zecer dokładnie odwzorowywał kolejne stronicie. Praktykę tę jaskrawo unaocznia pomyłka na k. A<sub>4</sub>. W wydaniu z roku 1607 ostatni wers na k. A<sub>4</sub> *recto* wygląda następująco:

owfzem iáko ognia fię y zle<sup>o</sup> powietrza ftrzegą. ZÁ- ||  
 kładác

Karta A<sub>4</sub> *verso* zaczyna się natomiast od słów:

kładác kościoła/ y *Exercitium* iákiey religiey czynić.

W wydaniu z roku 1615 na k. A<sub>4</sub>r *recto* czytamy:

owfzem iáko ognia fię y złego powietrza ftrzegą. ||  
 Zákładác

Zecer rozwinął skrót i złożył pełne słowo „złego”, musiał więc przenieść pierwszą sylabę następnego zdania do nowego wiersza, ale pracując nad kartą A<sub>4</sub> *verso*, nie pamiętał już o tym i składał dalej według pierwodruku, nie dbając

<sup>21</sup> K. Budzyk, *op. cit.*, s. VIII.

<sup>22</sup> W przypadku pośmiertnych edycji *Żywotów świętych* oprócz położenia sygnatur jest to najczulsze kryterium porównawcze.

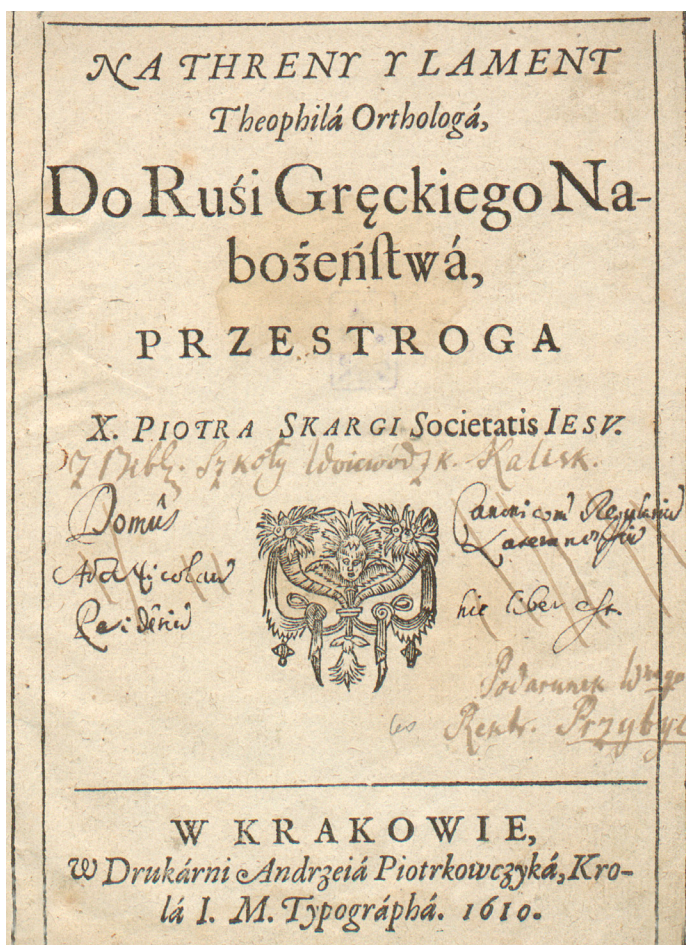
o brak pierwszej sylaby i niezgodność z kustoszem z poprzedniej strony. Ortografia obu druków jest jednakowa, ale zestawy czcionek dla każdego kroju się różnią.

Podobne zależności można też zaobserwować w przypadku druków z dwóch różnych oficyn. W roku 1592 ukazały się dwa wydania *Upominania do ewangelików* – pierwsze wytłoczył w Krakowie Januszowski, drugie wyszło w Poznaniu spod prasy dziedziców Jana Wolraba. Poznańscy zecerzy wyraźnie wzorowali się na druku Januszowskiego, odtworzyli bowiem dokładnie układ kolumny, nie tylko zachowując liczbę wierszy, ale też ściśle kopiując ich zawartość, z dzieleniem wyrazów włącznie. Zadanie mieli trudniejsze niż zecerzy Piotrkowczyka, bo naśladowali wprawdzie układ typograficzny, ale nie ortografię krakowskiego druku, a różnice w pisowni były dość znaczne. Ponadto zasób czcionek używanych w poznańskiej drukarni był inny niż w kasztach Januszowskiego (na przykład zamiast znaku „á” występuje „ä”, zamiast „ś” znak „š”). Działania te dobitnie świadczą, że gdy już znaleziono odpowiednią formę dla konkretnego tekstu, w odruchu zdrowego rozsądku po prostu starano się ją zachować.

### Niedoskonałości ramy wydawniczej

Opisana powyżej praktyka mogła również rozleniwiać drukarzy. Powielanie układu stron i wprowadzanie niewielkich tylko zmian w rozmieszczeniu treści pozwalało automatycznie powielać również indeksy, w które wyposażone były wszystkie większe książki Skargi. Szczegółowych wykazów zagadnień brak tylko w ostatnich za życia królewskiego kaznodziei edycjach kazań. W trzech pierwszych wydaniach *Kazań na niedziele i święta* (1595, 1597, 1602) drukarz na karcie tytułowej konsekwentnie zamieszczał informację, że książka zawiera dwa rejestry – „jeden do nauk na zmocnienie katolickiej wiary, a drugi do naprawy obyczajów służący”. Dla katolickich księży czerpiących ze Skargowskiej postylli materiał do własnych kazań podobne indeksy niewątpliwie były pomocne, a jednak ostatnie wydanie zbioru (1609) zostało ich pozbawione. Trudno z całą pewnością powiedzieć, dlaczego tak się stało. Trzeba jednak zauważyć, że omawiana edycja została znacząco przerobiona przez autora – Skarga dokonał licznych zmian leksykalnych, znaczących ekspurgacji o charakterze społeczno-politycznym, a także dodał kilka nowych tekstów. Co więcej, gdy Piotrkowczyk przygotowywał zbiór do druku i tłoczył go, kaznodzieja przebywał z dworem królewskim w Wilnie. Zmiany wprowadzone do tekstu uniemożliwiały zachowanie rozmieszczenia treści na stronach, co wiązało się z koniecznością przerobienia indeksów, opracowywanych przypuszczalnie przez autora. Tym razem zecerzy nie mogli po prostu ponownie złożyć rejestrów, wzorując się na poprzednim wydaniu i nanosząc niewielkie poprawki w numeracji stron. Być może Skarga, leciwy już wówczas i schorowany, sam nie mógł podjąć się tego zadania, a być może drukarz, nie czując nacisku ze strony autora i nie mając gotowego wzorca, po prostu wykreślił





Il. 3. Karta tytułowa Na „Treny” i „Lament” Teofila Ortologa Piotra Skargi (Kraków 1610, druk A. Piotrkowczyk). Ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej

się od kłopotliwego zadania. Bez wątpienia jednak zmiany w tekście dzieła po-ciągnęły w tym przypadku za sobą zmiany w jego opracowaniu wydawniczym.

Interesująca jest również konsekwentnie stosowana przez Piotrkowczyka w Skargowskich książkach praktyka drukowania składek z kartą tytułową i przed-mowami na końcu. Świadectwem powziętej w ostatniej chwili decyzji o dołącze-niu spisu treści są omówione powyżej niekonsekwencje sygnatur i kustoszy w *Na „Treny” i „Lament”*..., świadectwem kształtowania się ostatecznej wersji ramy wydawniczej są też listy dedykacyjne w *Żywotach świętych* z 1592 roku. Było to trzecie wydanie tego staropolskiego bestsellera<sup>23</sup> – ponadtyśiącestronicowy tom

<sup>23</sup> Zob. A. Borowski, *Staropolska „książka dla wszystkich”, czyli Żywoty świętych ks. Piotra Skargi SJ*, [w:] *Retoryka a tekst literacki*, red. M. Hanczakowski, J. Niedźwiedz, t. 1, Kraków 2003.

miał za życia Skargi siedem edycji, z których sześć wydrukował Piotrkowczyk starszy. Wydania pierwsze i drugie autor dedykował Annie Jagiellonce, zaś edycja z roku 1592–1593 nosiła podwójne przypisanie dla dwóch królowych – królowej „starej”, czyli Anny Jagiellonki, i „młodej”, czyli Anny Rakuszanki, żony Zygmunta III Wazy. Co ciekawe, ciągłość sygnatur zachowana jest tylko w dedykacji dla Anny Rakuszanki, natomiast list do Anny Jagiellonki został przypuszczalnie dodrukowany później i dołączony do gotowych już składek z kartą tytułową i przypisaniem dla nowo koronowanej monarchini. Oprócz niekonsekwencji sygnowania w składce z przypisaniem dla Anny Jagiellonki zwraca uwagę pusta ostatnia strona, rzecz w książkach Skargi drukowanych u Piotrkowczyka niebywała<sup>24</sup>. Późniejsze wytłoczenie drugiej dedykacji interpretować można różnie – jako wyraz wahania Skargi, który zdecydował, że nie wypada usuwać przypisania dla królewskiej ciotki, bądź jako skutek nieporozumienia z drukarzem albo po prostu niedopatrzienia tego ostatniego. Jakkolwiek było, kaznodzieja królewski z księgi ofiarowanej nowej władczyni postanowił ostatecznie nie usuwać dedykacji dla „starej” królowej. Dodajmy jeszcze, że wznawiając zbiór po raz czwarty, w roku 1598, gdy nie żyły już zarówno Anna Jagiellonka (zmarła w 1596), jak i Anna Rakuszanka (zmarła w lutym 1598), Skarga wycofał przypisanie dla królewskiej żony, a dedykację dla córki Zygmunta Starego utrzymał zarówno w tym, jak i następnym wydaniu zbioru z roku 1601, co stanowi wymowne potwierdzenie politycznych sympatii kaznodziei.



Przedstawione przykłady nieco przewrotnie, ale też wymownie świadczą, że również drukarzom przełomu XVI i XVII stulecia nieobce było dążenie do doskonałości formalnej. Ukazują ponadto, że ostateczny kształt książki także wtedy zależał od jej 1) treści, której zmiana pociągała za sobą zmiany w opracowaniu wydawniczym, 2) projektu typograficznego, który raz wypracowany, w związku z trudnościami technicznymi, usilnie starano się zachować, i (3) uwarunkowań ekonomicznych, które decydowały o wypuszczaniu do obiegu również egzemplarzy pod względem formalnym wadliwych. Przywykło się uważać – i słusznie – że ostatnim renesansowym typografem artystą, królem polskich drukarzy w XVI stuleciu był Jan Januszowski. Andrzeja Piotrkowczyka starszego trzeba by raczej nazwać rzemieślnikiem, w pełni zasługującym jednak na miano mistrza. Książki opuszczające jego oficynę były drukowane w pełni profesjonalnie, uwagę zwraca-

<sup>24</sup> Na przykład, krótkie kazanie o Męce Pańskiej autorstwa jezuita Stephana Tucciego zostało zamieszczone w drugim wydaniu *Kazań na niedziele i święta* przede wszystkim dlatego, że „karty zbywało” (P. Skarga, *Kazania na niedziele i święta*, Kraków 1595, s. 715). W *Postylli katolickiej mniejszej* Wujka z tego samego powodu zamieszczono „kazaniczko, którego użyć możesz czasu wojny, głodu albo moru, i opisanie Kościoła prawdziwego z Ireneusza biskupa i męczennika świętego” — J. Wujek, *Postylla katolicka mniejsza*, Kraków 1596, s. 595, cyt. za: *Bibliografia polska Karola i Stanisława Estreicherów*, t. XXXIII, s. 397.

cają konsekwentne i przemyślane projekty typograficzne, a także raz ustalone i na ogół również konsekwentnie stosowane reguły polskiej pisowni. Trudno powiedzieć, które decyzje drukarz podejmował sam, jakie rozwiązania narzucał swoim pracownikom, a w jakich sprawach pozostawiał im wolną rękę. Wiadomo jedynie, że doglądał swoich czeladników, ponieważ w przedmowie do wydania *Kazań* Fabiana Birkowskiego w roku 1620, a więc na kilka miesięcy przed śmiercią, tak tłumaczył się z dużej liczby błędów w druku:

Nie miej za złe, łaskawy Czytelniku, iż się tak wiele omyłek kładzie; sprawiła je częścią choroba moja ostateczna, dla której nie mogłem sam dojrzeć, według mego zwyczaju, roboty czeladzi, którzy zimie, przy świecy robiąc, nie mogli się ich dostatecznie ustrzec, częścią niebytność samego autora przy druku<sup>25</sup>.

Te krótkie zdania potwierdzają tylko wnioski płynące z analizy typograficznej i bibliograficznego opisu Piotrkowczykowych książek – drukarz troszczył się o każdy ich element i pragnął, by były możliwie doskonałe.

## Sixteenth century typographer's pursuit of excellence – the secrets of Andrzej Piotrkowczyk's workshop

### Summary

Andrzej Piotrkowczyk the father (around 1550–1620) printed works of Piotr Skarga (1536–1612) for over thirty years. In 1585–1619, he published over forty of them, including both monumental thousand-page in folio volumes featuring collections of sermons and *Lives of Saints*, as well as minor brochures. The article relates to yet to be described printing variations and typographic traits of known prints. The three variations of signatures placed under the preface to *Na „Treny” and „Lament” Teofila Ortologa* show that Piotrkowczyk's publishing house had at least two presses; folded sheets with dedication letters in the fourth edition of *Lives of Saints* demonstrate the trouble in choosing the addressee of the publication; the misprint in the title page preserved in one of the copies of *Kazania na niedziele i święta* show the printer's care for the correctness of this particular element of the book; while minor type-setting errors allow us to see how the type-setters tried to make their tedious work a bit easier.

<sup>25</sup> Przedmowa drukarza w: F. Birkowski, *Kazania na niedziele i święta doroczne*, Kraków 1620, k. )?(1r.



# Droga książki do czytelnika



## Technologiczne, prawne i finansowe problemy dystrybucji oraz redystrybucji książek elektronicznych w Polsce

W odniesieniu do cyfrowych dokumentów tekstowych, graficznych, a nawet multimedialnych (audio i audiowizualnych) używa się często mało precyzyjnego i właściwie niezdefiniowanego określenia „publikacje elektroniczne” („publikacje cyfrowe”). Termin ten stosuje się w odniesieniu do różnych formatów – to jest standardów zapisywania i kodowania danych, manifestowanych rozszerzeniem nazwy pliku – oraz do rozmaitych typów, czyli identyfikatorów plików (np. nagłówków, *Content-Type*). Publikacjami elektronicznymi nazywa się właściwie każdą cyfrową postać dzieła (literackiego, naukowego, edukacyjnego) rozpowszechnianą na nośniku pamięci (optycznej, magnetycznej, błyskowej) lub w Internecie – poczynając od najprostszych plików *txt*, a kończąc na kompozytach tekstowo-graficzno-multimedialnych<sup>1</sup> oraz hipertekstowych dokumentach sieciowych<sup>2</sup>.

Należałoby zatem doprecyzować termin „książka elektroniczna” (*eBook*). Używa się go dzisiaj zarówno w odniesieniu do cyfrowej, jak i do materialnej postaci książki niepapierowej, to jest do wyspecjalizowanego urządzenia komputerowego, które umożliwi czytanie danych tekstowo-graficznych (*eBook Reader*). Pojawienie się przed około siedmiu laty ergonomicznych czytników, z ekranami wykonanymi w technologii elektronicznego papieru (*Electronic Paper Display*)<sup>3</sup>, upodobniło lekturę książek cyfrowych do czytania książek drukowanych. Uzus, związany z produkcją i użytkowaniem tych urządzeń, przyczynił się również do wyodrębnienia właściwych książek elektronicznych z ogółu publikacji cyfrowych, ponieważ na rynku wydawniczym największą popularność zyskały te formaty (typy) plików, które funkcjonalnie najlepiej obsługuje *eBook Reader*.

<sup>1</sup> Na przykład *Multimedialna encyklopedia powszechna PWN. Edycja 2010*.

<sup>2</sup> Jednym z najbogatszych repozytoriów tekstów literackich w postaci dokumentów sieciowych jest Wirtualna Biblioteka Literatury Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego.

<sup>3</sup> Co prawda technologia *electrophoretic ink* (lub *electronic paper*) jest rozwijana przez firmę E Ink Corporation od 1997 r., ale czytniki z takim wyświetlaczem pojawiły się dopiero w XXI wieku. Jednym z pierwszych tego typu urządzeń był czytnik Librie firmy Sony, wprowadzony do produkcji w 2004 r. Z kolei w 2008 r. wydawcy po raz pierwszy wykorzystali *ePaper* jako materiał piśmienniczy (nie w funkcji „pustego” urządzenia), integrując go z okładką drukowanej edycji amerykańskiego magazynu „Esquire”. Por. *E Ink* oraz *Comparison of e-book readers* [online], [http://en.wikipedia.org/wiki/E\\_Ink](http://en.wikipedia.org/wiki/E_Ink); [http://en.wikipedia.org/wiki/Comparison\\_of\\_e-book\\_readers](http://en.wikipedia.org/wiki/Comparison_of_e-book_readers) [dostęp: 27 października 2011].

Dlatego raczej nie uznaje się obecnie za książki elektroniczne dokumentów napisanych bądź przepisanych w procesorach tekstu, czyli na przykład formatu *doc* bądź *docx* – natywnego dla aplikacji Microsoft Word<sup>4</sup>. Najczęściej wskazywane formaty *eBook* to *pdf*, *mobi* i *epub* (oraz ich odmiany zabezpieczone).

W 2011 r. na konferencji *Przyszłość książki w świecie cyfrowym* próbę zdefiniowania książki elektronicznej podjął Marek Nahotko, który zaproponował, za *International Digital Publishing Forum*, aby uznać, że *eBook* to „dzieło piśmiennicze w formie obiektu cyfrowego, zawierające jeden lub więcej unikalny identyfikator, metadane oraz monograficzny zespół treści, będący podstawą do publikowania i udostępniania elektronicznego”<sup>5</sup>. Definicja taka ma dwie wady.

Po pierwsze, współcześnie każda książka, zarówno podczas pisania przez autora, jak i w trakcie opracowania redakcyjnego oraz typograficznego, jest „obiektem cyfrowym” – niezależnie od tego, czy trafi do czytelnika w postaci papierowej, czy elektronicznej<sup>6</sup>; ponieważ te etapy procesu wydawniczego są w pełni zinformatywowane. Tym samym do książek elektronicznych zaliczono zarówno natywne formaty aplikacji zecerskich (*Desktop Publishing*, na przykład *indd* – *InDesign Document*), jak i cyfrowe formaty produkcyjne – również całkowicie „niekompatybilny” z tradycyjną lekturą, bo niegraficzny, format postscriptowy (*ps* lub *eps*). Po drugie, co charakterystyczne, zupełnie pominięto kwestię urzędów edytujących, których funkcje użytkowe wpływają przecież i na graficzną postać cyfrowej książki<sup>7</sup>, i na sposób dystrybucji oraz redystrybucji, i na proces czytania. A przecież właśnie z materialną postacią książki od dawna związane są: typografia, organizacja sprzedaży i wypożyczania oraz nawyki czytelnicze. Praktycznie rzecz biorąc, *eBook Reader* musi więc być traktowany jako integralny element cyfrowej książki na etapie jej projektowania (opracowania redakcyjnego), rozprowadzania oraz podczas lektury.

<sup>4</sup> Wbrew opiniiom, wyrażanym w publikacjach na temat historii książek elektronicznych, nie można zatem zaliczyć do nich ani cyfrowej kopii Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych, którą Michael Stern Chart przepisał w 1971 r., ani opublikowanej w formacie *doc* w 2000 roku przez koncern Bertelsmann powieści Olgi Tokarczuk *Dom dzienny, dom nocny*. Obie te publikacje należy uznać raczej za prototypy, które oczywiście łatwo przekonwertować na właściwą książkę elektroniczną. Por. M. Kowalska, *Digitalizacja w bibliotekach amerykańskich* [online], <http://www.home.umk.pl/~koma/Digitalizacja%20w%20USA.htm> [dostęp: 27 października 2011]; P. Kowalczyk, *Historia e-książki, czyli 40 lat minęło* [online], <http://www.passwordincorrect.com/2011/02/21/historia-e-książki-czyli-40-lat-minelo/> [dostęp: 27 października 2011]; E. Krysiak, *E-book – rewolucja informacyjna*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 2003, nr 1, s. 58.

<sup>5</sup> M. Nahotko, *Przyszłość książki w świecie cyfrowym*, [CD] materiały Konferencji Poligraficznej *Przyszłość książki w świecie cyfrowym* Polskiej Izby Książki, Poznań 14 kwietnia 2011, s. 3.

<sup>6</sup> Małgorzata Jaskowska proponuje nawet nazywać współcześnie tworzone i wydawane książki terminem *born digital*, w odróżnieniu od książek pierwotnie papierowych, które są wtórnie przetwarzane na postać cyfrową, tzn. przepisywane bądź digitalizowane za pomocą skanera i programów OCR (*Optical Character Recognition*). M. Jaskowska, *Naukowe książki elektroniczne w opinii użytkowników bibliotek akademickich*, [w:] *Uniwersum piśmiennictwa wobec komunikacji elektronicznej*, red. K. Migoń, M. Skalska-Zlat, Wrocław 2009, s. 276.

<sup>7</sup> Niemal truizmem jest przypomnienie, że materiał piśmienniczy determinuje postać znaków. Por. A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, przeł. Cz. Tomaszewska, Warszawa 2005, s. 79, 194.



W ciągu kilku lat przyjął się standard, który obejmuje pięć istotnych cech czytników książek elektronicznych:

- czytelny, dobrej rozdzielczości wyświetlacz reflektywny (tj. świecący wyłącznie światłem odbitym), który nie męczy wzroku i zapewnia minimalne zużycie prądu, a tym samym – długą, około 30-dniową pracę jednokrotnie naładowanej baterii;

- intuicyjny, sprzętowy (przyciski, klawiatura) i programowy (*Graphical User Interface*) system odczytywania oraz indeksowania publikacji, również wg własnych kryteriów czytelnika;

- ułatwienia dla czytelników z wadami wzroku: powiększanie czcionki oraz odczytywanie treści przez komputerowego lektora (syntezowanie mowy);

- dostęp do Internetu, który umożliwia wyszukiwanie i pobieranie dokumentów elektronicznych z sieciowych księgarni i bibliotek oraz ułatwia regulowanie należności za ich zakup lub wypożyczenie;

- mobilność dzięki wymiarom i wadze zbliżonym do tradycyjnych książek (lub broszur) w formatach A5/B6 lub B5.

Cechy fakultatywne to na przykład: funkcja notowania (również odręcznego dzięki dotykowemu wyświetlaczowi); wymienna, a więc rozszerzalna pamięć; odtwarzanie plików multimedialnych, w tym również książek czytanych (*audiobooks*).

Już w roku 2002 Marcin Ożóg<sup>8</sup> wyróżnił dziesięć parametrów jakościowych, które pozwalają porównać książki tradycyjne i elektroniczne:

- przenośność (niewielkie czytniki zamiast komputerów),
- łatwość obsługi,
- czytelność (jakość ekranu i ergonomia lektury),
- trwałość (biodegradacja papieru wobec trwałości nośników pamięci),
- żywotność (np. kompatybilność czytników i formatów książek elektronicznych),

- orientacja ekranu i jego rozmiar,
- standaryzacja (ustalenie formatów plików i funkcjonalnych cech czytnika),
- przystępność (cena, oferta rynkowa),
- niezawodność (awaryjność czytnika),
- możliwość personalizacji (tj. zabezpieczenie przed nieuprawnionym kopiowaniem, czyli ochrona praw autorskich).

Wszystkie te parametry pozwalają jednak na szczegółowe porównania tylko wtedy, gdy weźmiemy pod uwagę książkę elektroniczną (plik) otwartą na konkretnym urządzeniu: komputerze stacjonarnym, laptopie, tablecie, telefonie komórkowym lub wyspecjalizowanym czytniku. Z punktu widzenia wydawcy i czytelnika najbardziej interesujące są te ostatnie, ponieważ w technologicznym rozwoju czytników producenci starają się respektować parametry, które dyskon-

<sup>8</sup> M. Ożóg, *Książka elektroniczna*, [w:] *Liternet. Literatura i Internet*, red. P. Marecki, Kraków 2002, s. 64–73.

tują funkcjonalność konkurenta. Innymi słowy, *eBook Reader* – mimo całej swej odmienności – anektuje walory użytkowe tradycyjnej książki, co pokazuje porównanie fizycznych cech książek papierowych i przykładowych czytników:

Cechy	Książka papierowa <sup>9</sup> w typografii europejskiej ( <i>Europe Prepress</i> )				Przykładowy czytnik <sup>10</sup>	
	A6	B6	A5	B5	Kindle 3	Kindle DX
<b>Format</b> / marka i typ czytnika					Kindle 3	Kindle DX
<b>Wymiary:</b> szerokość, wysokość (w cm, z przybliżeniem do pierwszego miejsca po przecinku)	10,5 × 14,8	12,5 × 17,4	14,8 × 21,0	17,0 × 24,0 (netto)	12,2 × 19,0	18,3 × 26,4
<b>Przekątna</b> normatywnej kolumny lub wyświetlacza (w cm, z przybliżeniem do pierwszego miejsca po przecinku)	14,3	16,9	21,2	24,6 (kolumna 7,5 × 11,5 kwadrata)	15,2 (6 cali)	24,6 (9,7 cala)
<b>Screen:</b> raster drukarski lub rozdzielczość wyświetlacza (w pikselach w układzie pionowym)	liniatura 115 lpi (raster amplitudowy) lub punkt rastrowy <0,03 mm i >0,02 mm (raster częstotliwościowy)				600 × 800 (167 ppi)	820 × 1200 (167 ppi)
<b>Odzworowanie</b> kolorów	Tak				Nie (4-bitowa skala szarości)	
<b>Grubość</b> (w cm)	0,8				0,85	0,97
<b>Waga</b> <sup>11</sup> (z przybliżeniem do pierwszego miejsca po przecinku)	124,3	174,0	248,7	326,4	247,0	480,0

Źródło: pomiary i wyliczenia własne, z wykorzystaniem informacji udostępnianych przez producentów lub dystrybutorów czytników.

<sup>9</sup> W odniesieniu do książek tradycyjnych dla takich parametrów, jak raster, grubość oraz waga, przyjęto druk płaski pośredni 200-stronicowego wkładu (bez okładki) na papierze off-setowym o gramaturze 80 g/m<sup>2</sup> i grubości ok. 0,08 mm. Por. S. Jakucewicz, *Papier w poligrafii*, Warszawa 1999, s. 40–42.

<sup>10</sup> Jako przykładowe czytniki wybrano urządzenia Kindle, oferowane przez księgarnię internetową Amazon, która w roku 2010 zanotowała dwukrotny wzrost wartości sprzedanych książek elektronicznych w porównaniu z rokiem 2009. Ponieważ tylko *eBook Reader* Kindle umożliwia lekturę książek zakupionych w Amazon, to jego popularność zależy bezpośrednio od obrotów księgarni i jest on w tej chwili jednym z najczęściej używanych czytników na świecie. Sukces rynkowy Kindle może więc w najbliższych latach wyznaczać standardy produkcyjne innych tego typu urządzeń.

<sup>11</sup> W ciężarze bloku książki nie uwzględniono farby drukarskiej, kleju, nici i merli; wagę czytników podano bez etui.

Z zestawienia tabelarycznego wynika, że parametrem absolutnie niewspółmiernym jest waga, gdyż w pamięci czytników można zapisać od kilkuset do ponad tysiąca książek bez zmiany ciężaru. To cecha ostatnio mocno podkreślana w kampanii na rzecz elektronicznych podręczników, nieobciążających uczniowskich tornistrów<sup>12</sup>. Z kolei wadą czytników jest na razie brak kolorowych ekranów typu ePaper, choć prototypowe urządzenie chińskiej firmy Hanvon z takim ekranem ukazało się w 2010 r.<sup>13</sup> Porównywalnym parametrem jest za to kolumna – zwierciadło zadruku. *EBook Reader* w wersji 6-calowej lokuje się między formatem A6 i B6, natomiast w wersji 10-calowej najbliższy jest formatowi B5. Mniejsze czytniki są zatem najsposobniejsze do lektury książek o prostym układzie (*layout*) akapitowym z tekstem ciągłym, obustronnie justowanym bez ilustracji bądź z monochromatyczną grafiką między akapitami. Alternatywnie można wybrać biały kolor obudowy, dzięki czemu obramowanie ekranu pełni funkcję marginesów, dając oddech dla oka nawet wówczas, gdy kolumna jest nieco większa i wypełnia całą powierzchnię wyświetlacza.

Czytniki 10-calowe, podobnie jak kolumny dla formatu B5, pozwalają projektować i edytować bardziej złożone układy tekstowo-graficzne, ale nie spotyka się raczej czytników dwuekranowych, na których możliwe byłoby odwzorowanie kompozycji dwóch kolumn widzących (na rozwarciu). Użytkownikowi pozostaje wtedy zmienić orientację ekranu i wyświetlić strony obok siebie, ale w dwukrotnym pomniejszeniu – co oczywiście sprawia, że tekst jest mało czytelny<sup>14</sup>. Ponadto zabieg taki możliwy jest tylko wtedy, gdy *eBook* utworzono z plików graficznych (na przykład z obrazów *jpg* połączonych w formacie *pdf*), a każdy składowy plik jest obrazem przylegających do siebie stron parzystych i nieparzystych na rozwarciu.

<sup>12</sup> W roku szkolnym 2011/2012 Urząd Miasta w Ostrowie Wielkopolskim wyposażył w czytniki Onyx Boox 645 uczniów klas pierwszych w czterech lokalnych gimnazjach, realizując własny projekt e-tornister. Elektroniczne podręczniki do języka polskiego, matematyki, muzyki i plastyki dostarczyło wydawnictwo MAC Edukacja, będące częścią kieleckiej firmy Grupa Edukacyjna S.A. Zob. *E-tornister dla blisko 650 uczniów* [online], [http://mac.pl/Aktualnosci/E\\_Tornister\\_dla\\_bliisko\\_650\\_uczniow.html](http://mac.pl/Aktualnosci/E_Tornister_dla_bliisko_650_uczniow.html), [dostęp: 14 listopada 2011] (alternatywny adres <http://www.edufakty.pl/index.php/technologie/68-wydarzenia/203-e-tornister-dla-bliisko-650-uczniow.html>).

<sup>13</sup> W sprzedaży w Chinach *eBook Reader* z kolorowym ekranem typu *ePaper* miał pojawić się w maju 2011 r. pod nazwą Hanvon E920. Por. *E Ink prezentuje kolorowy ekran Triton*, [online], <http://www.tabletmaniak.pl/981/e-ink-prezentuje-kolorowy-ekran-triton/> [dostęp: 14 listopada 2011]; *Hanvon. Pierwszy czytnik e-booków z kolorowym e-papierem*, [online], <http://www.chip.pl/news/sprzet/wyswietlanie-obrazu/2011/01/pierwszy-czytnik-e-bookow-z-kolorowym-e-papierem> [dostęp: 14 listopada 2011].

<sup>14</sup> Zbyt duże, nawet do wyświetlaczy 10-calowych, są również formaty gazetowe (na przykład tabloid, 37–40 cm × 27–30 cm). Lektura takich formatów na czytniku wymaga uciążliwego nawigowania między powiększonymi fragmentami strony. Niektórzy wydawcy przygotowują więc specjalne elektroniczne wersje swoich tytułów prasowych – o zmniejszonym formacie, prostym układzie i z mniejszą liczbą ilustracji (na przykład „Polityka” w formacie *azw*, sprzedawana w księgarni Amazon).

— Więc miód — rzekł do siebie Prosiaczek z głębokim namysłem i z miną, jakby to już było zupełnie postanowione. — Ja będę kopał dół, a ty pójdziesz po miód.

— Doskonale — zgodził się Puchatek i poszedł.

Gdy tylko przydreptał do domu, poszedł do spiżarni, włożył na krzesło i zdjął z górnej półki duży garnek miodu. Na garnku było napisane MJUT, lecz Puchatek jedynie dla upewnienia się zdjął z wierzchu papierkę, którym garnek był owiązany, i zajrzał do środka. Rzeczywiście, wyglądało to jak miód.



— Nigdy nic nie wiadomo — powiedział Puchatek. — Pamiętam, że mój wujcio mówił kiedyś, że widział ser zupełnie tego samego koloru.

Więc wsadził język do środka i liznął porządnie.

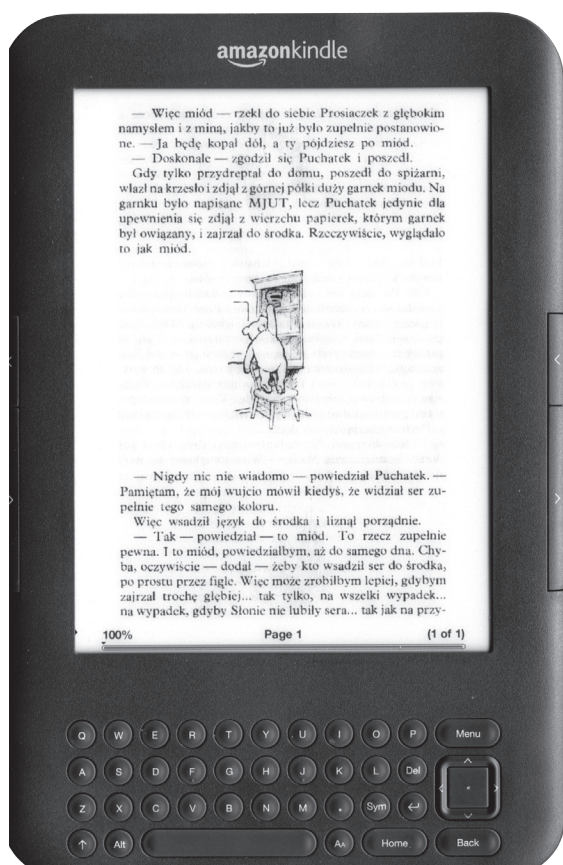
— Tak — powiedział — to miód. To rzecz zupełnie pewna. I to miód, powiedziałbym, aż do samego dna. Chyba, oczywiście — dodał — żeby kto wsadził ser do środka, po prostu przez figle. Więc może zrobiłbym lepiej, gdybym zajrzał trochę głębiej... tak tylko, na wszelki wypadek... na wypadek, gdyby Ślonie nie lubiły sera... tak jak na przy-

55

Przykład prostego układu akapitowego obustronnie justowanego tekstu z monochromatyczną grafiką między akapitami na wydruku i ekranie czytnika

Źródło: A.A. Milne, *Kubuś Puchatek*, przeł. I. Tuwim, il. E.H. Shepard, Warszawa 1988, s. 55.

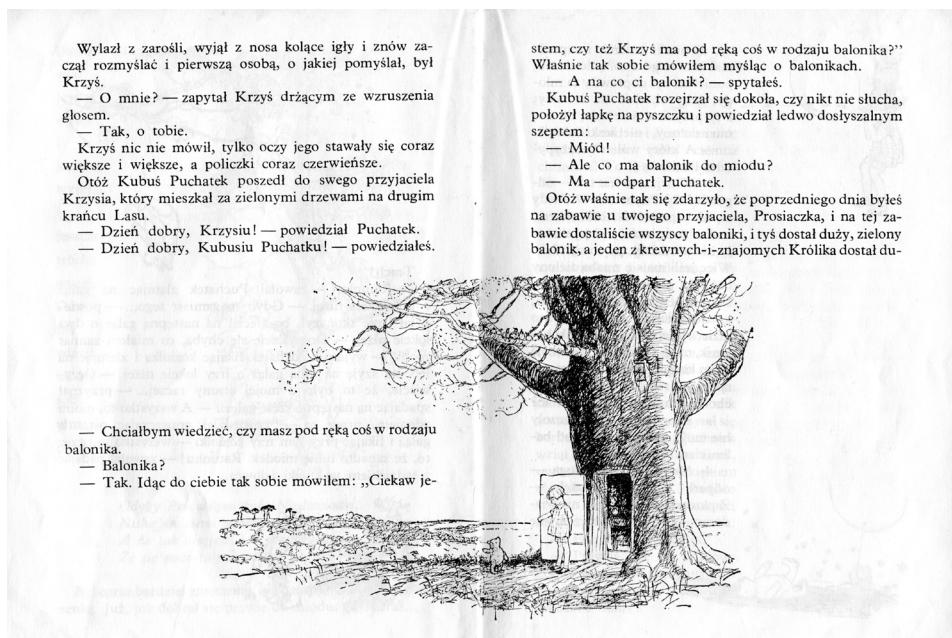
Zazwyczaj *eBook* jest jednak plikiem tekstowym, co powoduje, że w książkach elektronicznych treść i „materiał piśmienniczy” nie są związane z sobą w sposób trwały, niezmienny. Ma to konsekwencje typograficzne, przede wszystkim dlatego, że użytkownik czytnika może samodzielnie zmieniać postać znaków pisarskich edytowanego tekstu. A przecież zmiana wielkości czcionki pociąga za sobą zwiększanie lub zmniejszanie liczby znaków w wierszach, liczby wierszy na stronie oraz oczywiście liczby stron. Poza tym przy stopniu pisma powyżej określonej liczby punktów (np. 12 p. na wyświetlaczach 6-calowych) wyrazy nie są już przenoszone, a tekst zostaje wyrównany do lewej. Użytkownik może również wybrać sobie krój, chociaż domyślnie w większości urządzeń ustawiony jest na czcionki bardzo czytelne, zbliżone do egipcjanek. Są to ułatwienia jak najbardziej pożądane, na przykład przez czytelników z wadą dalekowzroczności, lecz zupeł-



nie wykluczają projektowanie w książkach elektronicznych złożonych układów ilustracji oblamywanym tekstem.

Jednocześnie w plikach tekstowych można używać hiperłączy, tak samo jak w dokumentach *html* (tj. na stronach WWW). Mechanizm odesłania do innego miejsca w danym dokumencie pozwala tworzyć aktywny aparat krytyczny, przede wszystkim przypisy, które składane są na końcu tekstu. W książkach papierowych przypisy końcowe, zwłaszcza liczne, nie są mile widziane przez czytelników, ponieważ korzystanie z nich wymaga ciągłego przerzucania kartek. W książkach elektronicznych precyzyjne skoki między stronami wykonywane są automatycznie.

Podsumowując, publikowanie książek w postaci elektronicznej wymusza stosowanie prostych opracowań typograficznych oraz skromnego wyposażenia ilustracyjnego, ale jeśli pominąć względy estetyczne, to trzeba z całym przekonaniem powiedzieć, że tandem *eBooks* plus *eBook Reader* stanowi obecnie dla czytelników konkurencyjną alternatywę książek papierowych, co odzwierciedla coraz bogatsza oferta księgarń internetowych.



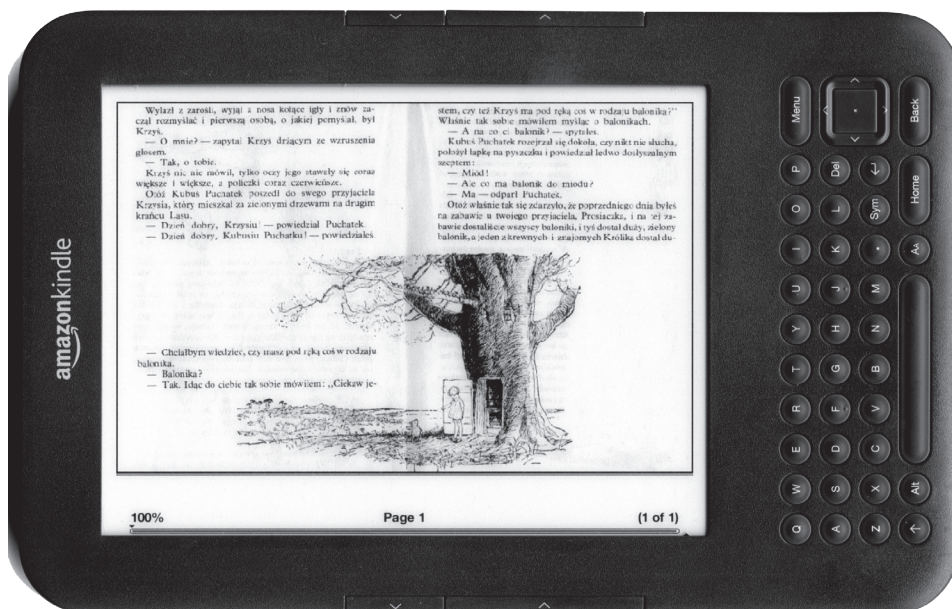
Przykład tekstowo-graficznej kompozycji dwóch kolumn widzących (na rozkładzie) na wydruku i czytniku

Źródło: A.A. Milne, *op. cit.*, s. 14–15.

Natomiast problemem dystrybucji (sprzedaży), a szczególnie redystrybucji (wypożyczania) cyfrowych książek pozostaje respektowanie praw autorskich. *EBook* plik można przecież łatwo kopiować – i to bez uszczerbku dla jakości – praktycznie w nieograniczonej liczbie egzemplarzy. Z kolei dzięki łączom teleinformatycznym – w sieciach lokalnych lub w sieci globalnej – cyfrowe kopie przemieszczają się szybko na duże odległości<sup>15</sup>. Ścisłejsze powiązanie pliku książki elektronicznej z czytnikiem pozwala uporać się z procederem nieuprawnionego zwielokrotnienia cudzego dzieła. Dokładnie rzecz ujmując, środkiem zaradczym jest parametr personalizacji, na który zwrócił uwagę Marcin Ożóg. Otwarcie, odwołanie plików zabezpieczonych (w formatach *azw*, *epub*, *prc* lub *pdf*) umożliwia tylko *eBook Reader* odpowiednio oprogramowany<sup>16</sup> i zarejestrowany na indywidualnego użytkownika. Ze względu na personalizację czytniki można podzielić na urządzenia z systemem zamkniętym i uniwersalnym. W pierwszym przypadku *eBook* oraz *eBook Reader* trzeba kupić od tego samego sprzedawcy, a pliki elek-

<sup>15</sup> Niektórzy badacze i publicyści skłonni są nawet postrzegać digitalizację procesu wydawniczego jako nową rewolucję, i to na większą skalę niż galaktyka Gutenberga. Por. Ł. Gołębiowski, *E-książka/book. Szerokopasmowa kultura*, Warszawa 2009, s. 43; A. Grabau, *Książka w komputerze*, „Przegląd” 2011, nr 13, s. 42.

<sup>16</sup> Najpowszechniej stosowanym obecnie systemem jest ADRM (*Adobe Digital Rights Management*).

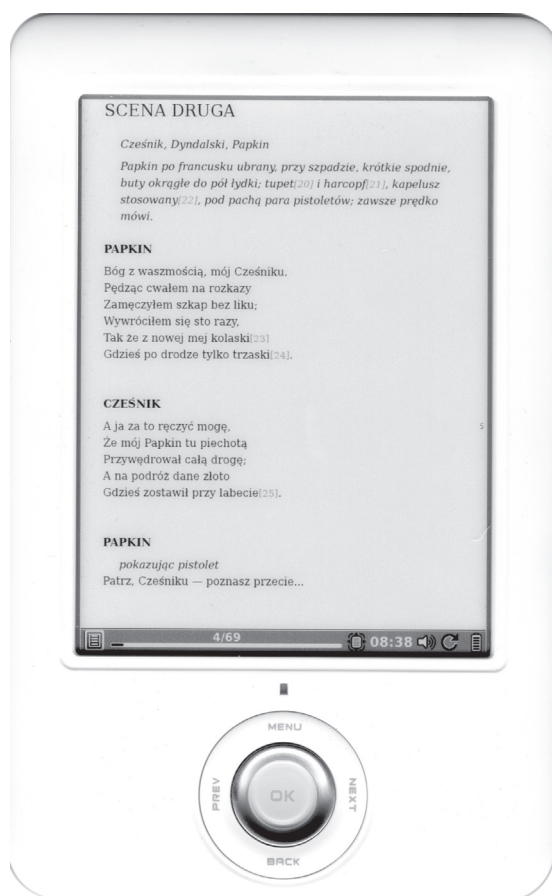


tronicznych książek można odtworzyć tylko na jednym czytniku. W przypadku drugim pliki przypisywane są do konta nabywcy, który może odtworzyć je na kilku czytnikach, pochodzących od różnych dostawców, pod warunkiem jednak, że wszystkie te urządzenia powiąże ze swoim kontem przez właściwe oprogramowanie. Przykładowo, jeżeli polski czytelnik kupi *eBook* w formacie *epub* zabezpieczony za pomocą systemu ADRM w księgarni Empik, to nie może otworzyć go na czytniku Kindle, ponieważ jest on dedykowany książkom elektronicznym w formacie *azw* sprzedawanym przez Amazon. Nie dość na tym, książka cyfrowa nabyta w serwisie Amazon przez konkretnego klienta na jego indywidualny czytnik nie otworzy się na urządzeniu identycznym, ale zarejestrowanym na inną osobę, choćby była ona członkiem najbliższej rodziny. Kupiony w ten sposób *eBook* można pożyczyć tylko wspólnie z określonym czytnikiem<sup>17</sup>.

System ten dość dobrze zabezpiecza prawa autorskie w procesie dystrybucji<sup>18</sup>, ale sprawia kłopoty bibliotekom. Chociażby dlatego, że musiałyby

<sup>17</sup> Dzięki temu czytnik dysponuje tylko pojedynczym egzemplarzem dzieła, co jest zgodne między innymi z definicją dozwolonego użytku chronionych utworów w prawie polskim (Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych z późn. zmianami, art. 23 ustęp 2; Dz.U. 2006, Nr 90, poz. 631, Nr 94, poz. 658, Nr 121, poz. 843; 2007, Nr 99, poz. 662, Nr 181, poz. 1293).

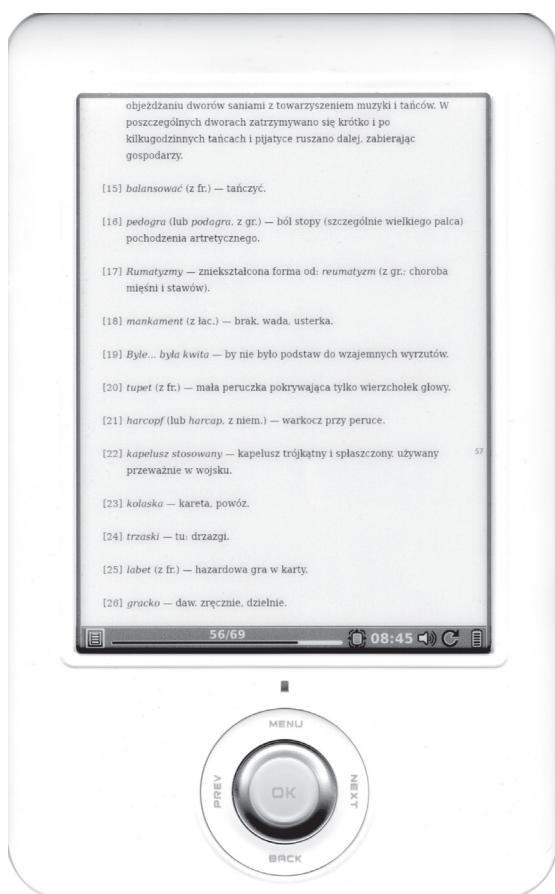
<sup>18</sup> Praktyki handlowe wśród wydawców bywają jednak diametralnie różne. Na przykład warszawska WSiP w swej internetowej księgarni (sklep.wsiip.pl [dostęp: 14 listopada 2011] oferuje zakup książek elektronicznych w formacie *pdf* zabezpieczonych systemem OpenFile. Dopiero z *Instrukcji do e-booka* można się dowiedzieć, że „e-book sprzedawany jest w formie licencji ważnej od momentu zakupu przez 1 rok”. Nabywca płaci więc nie za produkt, lecz za usługę wypożyczenia, a precyzyjniej za „ograniczoną czasowo licencję niewyłączną na korzystanie z określonej treści”. Na



Przykład aktywnych przypisów w tekście *Zemsty* Aleksandra Fredy (plik w formacie epub z biblioteki internetowej ze szkolnymi lekturami Wolne Lektury) na czytniku Onyx Boox 60. Kliknięcie rysikiem cyfrowej sygnatury przypisu powoduje przejście ze strony 4 do odpowiedniej notki na stronie 56, ponowne przyciśnięcie cyfry umożliwia powrót do tego samego miejsca w tekście głównym

domiar złego z wypożyczonej książki elektronicznej nie można korzystać na czytniku. Z kolei gliwickie wydawnictwo Helion w listopadzie 2011 r. zrezygnowało z zabezpieczania sprzedawanych przez siebie książek cyfrowych dzięki czemu będzie je można otworzyć bez żadnych ograniczeń czasowych na dowolnym urządzeniu. Pozostawiono tylko znak wodny z nazwiskiem kupującego. (Zob. *Helion uwalnia się od zabezpieczonych e-booków* [online], [http://di.com.pl/news/41367,0,Helion\\_uwalnia\\_sie\\_od\\_zabezpieczonych\\_e-bookow.html](http://di.com.pl/news/41367,0,Helion_uwalnia_sie_od_zabezpieczonych_e-bookow.html) [dostęp: 14 listopada 2011]). Zamieszanie bierze się stąd, że książka elektroniczna w postaci pliku nie jest przedmiotem materialnym, nie wiadomo więc, jak stosować do niej przepisy Kodeksu cywilnego o umowie sprzedaży lub dzierżawy (Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. Kodeks cywilny, z późn. zmianami, tytuły XI Sprzedaż i XVII Najem i dzierżawa).





one wypożyczać lub sprzedawać czytniki dedykowane dla swoich cyfrowych zbiorów, wcześniej odpowiednio zabezpieczonych. Mogłyby ewentualnie zatrudnić informatyków, którzy personalizowałyby prywatne czytniki, ale tylko wówczas, gdyby były to urządzenia z systemem uniwersalnym. Zawsze jednak pojawiałyby się konieczność hostingu książek elektronicznych, to znaczy przechowywania i udostępniania plików. Wszystkie te zabiegi podniosłyby koszty funkcjonowania placówek nieprywatnych, czyli znakomitej większości bibliotek<sup>19</sup>, ponieważ nie mogą one pobierać opłat od czytelników za informatyzację

<sup>19</sup> Są to biblioteki, których organizatorami są ministrowie i kierownicy urzędów centralnych oraz jednostki samorządu terytorialnego (Ustawa z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach z późn. zmianami, art. 8, ustęp 2; Dz.U. 1997, Nr 85, poz. 539; 1998, Nr 106, poz. 668; 2001, Nr 129, poz. 1440; 2002, Nr 113, poz. 984; 2004, Nr 230, poz. 2390; 2006, Nr 220, poz. 1600).

swych usług<sup>20</sup>. Biblioteki i archiwa publiczne musieliby więc dofinansować ich organizatorzy, na przykład ministerstwa bądź samorządy<sup>21</sup>.

To jednak nie koniec obostrzeń. Zakupiona przez bibliotekę książka papierowa może być wypożyczana bez żadnych dodatkowych zezwoleń – jedynie na podstawie licencji ustawowej<sup>22</sup>. Natomiast nabytą legalnie książkę elektroniczną wolno wypożyczyć poza siedzibę placówki wówczas, gdy zezwala na to licencja wydawcy. Wymaga się jej z dwóch powodów. Po pierwsze, zapisanie książki elektronicznej w pamięci spersonalizowanego czytnika (lub na kompatybilnym z nim nośniku) nie gwarantuje kontrolowanego zwrotu tego egzemplarza pliku do biblioteki. Można go zawsze skopiować na inny nośnik i nawet jeśli jest on zabezpieczony przed otwarciem (lekturą), to pozostaje kopią, czyli nieuprawnionym zwielokrotnieniem. Po drugie, najczęstszym – bo najprostszym i najtańszym – sposobem wypożyczenia jest udostępnienie zbiorów *via* Internet, a to już, zdaniem prawników, wykracza poza użytek dozwolony ustawowo<sup>23</sup>, ponieważ nie tylko zapisanie przesłanego pliku, ale nawet otwarcie go w pamięci operacyjnej, traktowane jest jako zwielokrotnienie. Prywatne biblioteki internetowe radzą sobie, pobierając opłaty za wypożyczanie i odprowadzając tantiemy uzgodnionej wysokości właścicielom praw autorskich, zazwyczaj na podstawie umowy z wydawnictwami<sup>24</sup>. Właściwie funkcjonowanie prywatnych wypożyczalni książek elektronicznych odwzorowuje rozwiązanie przyjęte przez nadawców radiowych i telewizyjnych, którzy emitują utwory muzyczne (fonogramy) i filmowe (wideogramy). Książka cyfrowa, po uiszczeniu należności, staje się ograniczoną czasowo (np. do tygodnia) „emisją” tekstu *online* na indywidualnym odbiorniku (urządzeniu komputerowym). Wydawnictwa pełnią w tym systemie poboru tantiem funkcje organizacji zbiorowego zarządzania prawami autorskim (ZAiKS-u, SPATiF-u itp.).

<sup>20</sup> „Opłaty mogą być pobierane: 1) za usługi informacyjne, bibliograficzne, reprograficzne oraz wypożyczenia międzybiblioteczne, 2) za wypożyczenia materiałów audiowizualnych, 3) w formie kaucji za wypożyczone materiały biblioteczne, 4) za niezwrócenie w terminie wypożyczonych materiałów bibliotecznych, 5) za uszkodzenie, zniszczenie lub niezwrócenie materiałów bibliotecznych” (ustawa jak wyżej, art. 14, ustęp 2).

<sup>21</sup> Ewentualną zachętą do inwestycji mógłby być kilkuletni bilans nakładów na informatyzację i oszczędności, ponieważ po pewnym czasie, w miarę zastępowania zbiorów papierowych cyfrowymi obniżyłyby się koszty logistyki (magazynowania i udostępniania druków).

<sup>22</sup> „Biblioteki, archiwa i szkoły mogą [...] udostępniać nieodpłatnie, w zakresie swoich zadań statutowych, egzemplarze utworów rozpowszechnionych” (Ustawa z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych..., art. 28, ustęp 1).

<sup>23</sup> Zob. B. Jewuła, S. Stanisławska-Kloc, *Prawo autorskie a działalność bibliotek (licencja dla bibliotek z art. 28 ust. pr. aut. i pr. pokr.)*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Prawa Własności Intelektualnej” 2008, z. 102, s. 117–140.

<sup>24</sup> Na przykład, księgarnia internetowa Virtualo.pl oferuje również wypożyczanie książek na zasadzie lektury online na tydzień (2,00–17,99 zł) lub miesiąc (1,00–48,00 zł). [Cennik na dzień 21 listopada 2011].

Ustawa o bibliotekach nie pozwala placówkom publicznym żądać zapłaty za wypożyczanie książek elektronicznych, zatem ich nie udostępniają, ale – co gorsze – nie są też zainteresowane ich gromadzeniem. Mimo że ten sam akt prawny zobowiązuje biblioteki, aby wykonując swoje zadania statutowe, równo traktowały „dokumenty zawierające utrwalony wyraz myśli ludzkiej, przeznaczone do rozpowszechniania, niezależnie od nośnika fizycznego i sposobu zapisu treści”<sup>25</sup>. Przyrastają zatem w dalszym ciągu zbiory tradycyjne, papierowe. W aktualnym stanie prawnym nie będzie można ich wtórnie digitalizować, gdyż w odniesieniu do utworów chronionych prawem autorskim bibliotekom wolno „sporządzać lub zlecać sporządzanie egzemplarzy rozpowszechnionych utworów w celu uzupełnienia, zachowania lub ochrony własnych zbiorów”<sup>26</sup>. Przyzwolenie na kopiowanie – ale tylko w tych trzech wypadkach – można zrealizować, wykonując mikrofilm, kserokopię lub cyfrowy dokument tekstowy bądź graficzny (w tym również typowy *eBook*). Przy czym dwie pierwsze kopie analogowe można wypożyczyć – na przykład aby ochronić jakiś papierowy rarot – natomiast kopie cyfrowe wolno bibliotekom udostępnić wyłącznie „za pośrednictwem końcówek systemu informatycznego (terminali) znajdujących się na terenie tych jednostek”<sup>27</sup>. Prawnym przeciwskazaniem w tym wypadku jest obligatoryjne domniemanie, że właściciel praw autorskich nie wyraził zgody na rozpowszechnianie dzieła w innej postaci niż druk.

Wygląda na to, że potencjał nowych technologii cyfrowych jest na razie dla ustawodawców i prawników utrapieniem. Legislatury amerykańska i europejska prowadzą batalię o respektowanie praw autorskich – nie tylko zresztą w cyberprzestrzeni – zmierzając wyraźnie w ostatnich latach w kierunku większej restrykcyjności niż liberalizacji<sup>28</sup>. Kurczy się przeto publiczna domena kultury, na co pierwsi zwrócili uwagę Amerykanie, proponując pod koniec ubiegłego stulecia nowy typ licencji *Creative Commons*<sup>29</sup>. Takie rozwiązanie być może usatysfakcjonuje twórców kultury popularnej, ale nauka i edukacja akademicka boleśnie odczuwają prywatyzowanie wiedzy przez prawa własności intelektual-

<sup>25</sup> Por. art. 2, 3 i 4 ustawy z dnia 27 czerwca 1997 r. o bibliotekach, akt cyt.

<sup>26</sup> Art. 28 ustawy o prawie autorskim i prawach pokrewnych, akt cyt.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> 12 października br. dyrektywą unijną (2006/116/WE) przedłużono z 50 do 70 lat okres ochrony praw autorskich dla nagrań dźwiękowych. Tę samą tendencję widać w kontrowersyjnym porozumieniu ACTA, „dotyczącym metod egzekwowania praw własności intelektualnej, nie wprowadza [on] zatem co do zasady nowych rozwiązań dotyczących prawa materialnego. Jednak ze względu na to, że dokument ten stanowi wyraz tendencji do zaostrzania mechanizmów egzekucji praw własności intelektualnej, interpretacja jego konkretnych postanowień może prowadzić w praktyce do zaostrzenia odpowiedzialności karnej”. A. Wądołowska, P. Chełchowski, *Wszystko, co chcecie wiedzieć o ACTA – odpowiedzi ekspertów z Panoptykonu* [online], [http://www.alert24.pl/alert24/1,84880,11025613,Wszystko\\_co\\_chcecie\\_wiedziec\\_o\\_ACTA\\_odpowiedzi.html](http://www.alert24.pl/alert24/1,84880,11025613,Wszystko_co_chcecie_wiedziec_o_ACTA_odpowiedzi.html) [dostęp: 30 stycznia 2012].

<sup>29</sup> Zob. E. Bandyk, *Kultura chce być wolna*, [wstęp do:] L. Lessig, *Wolna kultura*, przeł. zespół, Warszawa 2005, s. 11–20.

nej<sup>30</sup>. Wiele broszur i periodyków, zwłaszcza z nauk ścisłych i przyrodniczych, ukazuje się już tylko w postaci elektronicznej, dostępnej *online*, odpłatnie. Nie pozyskuje się więc druków przez zakupy lub wymianę, lecz uiszcza abonament za dostęp – do czego przyzwyczajają się również humaniści.

Właśnie w edukacji humanistycznej książki elektroniczne mogłyby okazać się niezwykle pożyteczne. Na przykład na pierwszym roku licencjackich studiów filologii polskiej słuchacze muszą w ciągu roku akademickiego przeczytać ponad 60 lektur z samej tylko historii literatury<sup>31</sup>. Średnio mają na czytanie jednej książki około trzech dni (nie licząc wakacji); w bibliotece pojawiają się często, ponieważ obowiązują ich aktualne, krytyczne edycje utworów (z aparatem krytycznym i komentarzami), które są chronione prawem autorskim i próżno by ich szukać w Polskiej Bibliotece Internetowej albo na portalach typu Wolnelektury.pl. Studiowanie owych „książkowych kierunków” z dala od dużych ośrodków akademickich (na przykład w trybie zaocznym) wymaga zatem od słuchaczy poświęcenia czasu i środków na podróże, a biblioteki muszą dysponować większą liczbą papierowych egzemplarzy, ponieważ wypożyczają je na dłużej. Najprostszym rozwiązaniem byłoby wręczenie studentowi na początku roku akademickiego kompletu elektronicznych lektur w czytniku i usunięcie ich z pamięci urządzenia po zdanym egzaminie. Zresztą coraz więcej studentów jest zainteresowanych taką kompleksową usługą, tym bardziej że na zakup czytników – tak jak na sprzęt komputerowy – można uzyskać dotacje<sup>32</sup>. Bibliotekom publicznym nie wolno jednak stosownych tekstów ani digitalizować, ani brać za ich wypożyczanie pieniędzy na opłaty licencyjne.

Brak lektur w postaci elektronicznej to także jeden z powodów słabego rozwoju kształcenia zdalnego (*distance learning*) na polskich uczelniach. Chociaż trzeba przyznać, że wcale nie najważniejszy, jako że obecnie wykładowcy prowadząc zajęcia czy konsultacje *online* (wykorzystując czy to popularnego Skype’a czy też specjalistycznego Adobe Connect), właściwie nie mają prawa nawet pokazywać studentom bez odpowiedniego zezwolenia cudzych utworów (tekstów, fotografii, wykresów, schematów, sekwencji dźwiękowych i filmowych), choćby były one ogólnodostępne w Internecie. W odróżnieniu bowiem od wykładu lub konwersatorium w sali dydaktycznej każda forma kształcenia na odległość za pomocą sieci komputerowych, w której posłużymy się cudzymi dziełami (w całości lub we fragmentach), wiąże się z nieupoważnionym ich zwielokrotnieniem, chociażby efemerycznie – w pamięci operacyjnej studenckich komputerów; przeto

<sup>30</sup> Zob. S. Józwiak, ‘Prywatyzacja wiedzy’ przez prawa własności intelektualnej – poszukiwanie remedium w europejskim prawie konkurencji, [w:] *Prawo autorskie a prawo konkurencji*, red. K. Lewandowski, Poznań 2009, s. 178–202.

<sup>31</sup> Dane Instytutu Filologii Polskiej UAM na rok akademicki 2011/2012.

<sup>32</sup> W IFP UAM do 2015 r. zostanie przeprowadzona modernizacja procesu dydaktycznego, finansowana przez UE w ramach PO KL Działanie 4.1 *Wzmocnienie potencjału dydaktycznego uczelni oraz zwiększenie liczby absolwentów kierunków o kluczowym znaczeniu dla gospodarki opartej na wiedzy*. Studenci poznańskiej polonistyki otrzymają między innymi czytniki książek elektronicznych.

zgodnie z polskim prawem wykorzystanie w dydaktyce zdalnej utworów chronionych prawem autorskim może być uznane za użytek niedozwolony<sup>33</sup>.

Technosfera elektronicznej książki będzie się zmieniać niezależnie od poczynąń polityków. Pozostaje tylko mieć nadzieję, że wszystkie te prawne i finansowe problemy będą w najbliższych latach przedmiotem zainteresowania nie tylko Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Ministerstwa Nauki i Szkolnictwa Wyższego oraz Ministerstwa Edukacji Narodowej, lecz także nowego rządowego organu, czyli Ministerstwa Cyfryzacji i Administracji, do którego należy koordynowanie zadań z zakresu informatyzacji, sieci teleinformatycznych oraz e-gospodarki.

## Technological, legal and financial problems of distribution and re-distribution of electronic books in Poland

### Summary

2010 was the first year ever in which the number of electronic books sold via the Amazon online book store exceeded the number of paper books. Owing to the company's strong position, their MOBI format (AZW in the protected version) began to oust EPUB, a format still popular in Poland, offered for example by the EMPiK chain, from the market. Standardisation of formats has a direct impact on the price of e-book readers as it depends on the capability of supporting various e-books. The use of e-books is restricted by legal regulations and financial reasons: distributors of electronic books dedicate them to devices of their choice that support Digital Rights Management. Electronic books are of little importance in Poland as regards teaching or culture dissemination, because, according to the law, libraries may only provide access to a single copy on-site, on a reader, computer work station or library's local network terminal. Downloading a copyright-protected e-book from a library's server in an unprotected form constitutes an offence as a prohibited multiplication of a work.

---

<sup>33</sup> Dotąd nie wydano w Polsce żadnego opracowania na temat prawnych aspektów kształcenia na odległość (*distance learning, e-learning, blended learning*).



## E-booki w bibliotekach szkolnych i publicznych w Szwecji

Cyfrowa rewolucja książki, która trwa już od kilku lat, jest nadal w oczach szwedzkiego e-czytelnika procesem dość skomplikowanym. Różnorodność form dystrybucji, formatów publikacyjnych i rozwiązań technicznych oraz obawy wydawców przed pirackim rozpowszechnianiem tekstów sprawiają, że dostęp do szwedzkojęzycznych bibliotecznych e-booków jest nadal ograniczony. Pomimo ogromnego zainteresowania czytelników brak jest odpowiedniego odzewu wydawców, co odnosi się głównie do podręczników szkolnych i akademickich oraz literatury dla dzieci i młodzieży. Analizę tej problematyki należy rozpocząć od bliższego przyjrzenia się szwedzkiemu rynkowi e-booków.

Dominującym w krajach nordyckich zarówno producentem, jak i dystrybutorem książki cyfrowej w językach szwedzkim, duńskim, norweskim i fińskim jest Elib<sup>1</sup>. Powstał on w roku 2000 i jest własnością czterech największych szwedzkich wydawnictw. Oprócz e-booków dystrybuje również książki w innych formatach cyfrowych, takich jak MP3 czy też dostępna drogą *online* książka mówiona. Użytkownik prywatny może zakupić swój egzemplarz e-booka lub też wypożyczyć go przez współpracującą z Elib bibliotekę. Podobnie jak w innych krajach dystrybucją e-booków zajmują się również różnego rodzaju księgarnie internetowe, nie są one jednak nastawione na dystrybucję do bibliotek, lecz służą odbiorcy prywatnemu. Największym dystrybutorem literatury angielskojęzycznej, z którego oferty korzystają szwedzkie biblioteki, jest Ebrary.

Oprócz komercyjnych dystrybutorów e-booków istnieją projekty wolontariackie, które udostępniają elektronicznie starszą literaturę, niechronioną już prawami autorskimi. Znany wszystkim Projekt Gutenberg jest dziś dostępny zarówno przez komputer, jak i jako aplikacja do iPhone'ów i smartfonów z systemem Android. Szwedzki odpowiednik tego projektu o nazwie Projekt Runeberg<sup>2</sup> nie zaszedł aż tak daleko w swym rozwoju i publikuje starszą literaturę nordycką jedynie w formie zeskanowanych faksymilów. Oprócz niego dostępny jest Litteraturbanken<sup>3</sup>, który obejmuje tylko literaturę szwedzką, zarówno tę, która nie jest już objęta prawami autorskimi, jak i tę, której prawa autorskie zostały wykupione na potrzeby digita-

<sup>1</sup> Elib, [http://elib.se/ebook\\_about\\_elib\\_eng.asp](http://elib.se/ebook_about_elib_eng.asp) [dostęp: 15 listopada 2011].

<sup>2</sup> Project Runeberg, <http://runeberg.org> [dostęp: 15 listopada 2011].

<sup>3</sup> Litteraturbanken. The Swedish Literature Bank, <http://litteraturbanken.se/#!/om/inenglish> [dostęp: 15 listopada 2011].

lizacji. Pomysłodawcą powstania Litteraturbanken jest jeden ze szwedzkich pisarzy, Sven Lindqvist, a sam projekt wspierany jest między innymi przez Bibliotekę Królewską oraz Akademię Szwedzką. Celem projektu jest udostępnienie badaczom, literaturoznawcom, studentom, uczniom, nauczycielom oraz miłośnikom literatury pięknej dzieł należących do kanonu literatury.

Jak łatwo się domyślić, ten obraz szwedzkiego rynku e-booków nie jest korzystny dla bibliotek. Monopol Elib hamuje rozwój form dystrybucji i narzuca bibliotekom warunki stawiane przez dystrybutora. Nie jest jednak łatwo zmienić ten stan rzeczy, gdyż Elib jest własnością największych koncernów wydawniczych, które decydują zarówno o tym, co ukazuje się w formie e-booków, jak i – często – w jaki sposób jest prowadzona sprzedaż.

Analizując bliżej Elib, można stwierdzić, że różni się on sposobem sprzedaży i polityką cen od innych tego typu dystrybutorów. Biblioteki współpracujące z Elib nie zakupują książek jako egzemplarze. Według podpisanej z Elib umowy każda biblioteka płaci kwartalnie za każde wypożyczenie. Ta forma rozrachunku daje oczywiście możliwość nieograniczonego dostępu do tego samego tytułu wielu osobom. Jednak nie jest to optymalna forma płatności, ponieważ biblioteka nie może ustalić konkretnego budżetu na zakup e-booków. Budżety te są tworzone na podstawie analizy statystyki z poprzedniego roku, a przecież zainteresowanie e-bookami cały czas rośnie. Część bibliotek próbuje rozwiązać ten problem, ograniczając indywidualnemu czytelnikowi liczbę wypożyczeń w ciągu tygodnia. Każdorazowe wypożyczenie „egzemplarza” kosztuje bibliotekę około dwóch euro. Według bibliotekarki jest to cena dość wysoka, gdy porównać ją z kosztami zakupu książki drukowanej w stosunku do liczby jej wypożyczeń. Dziesięć elektronicznych wypożyczeń odpowiada bowiem cenie jednego egzemplarza książki w twardej oprawie, którą można wypożyczać więcej razy. Dwa elektroniczne wypożyczenia odpowiadają cenie jednego egzemplarza książki kieszonkowej. Jest to kolejny problem związany z monopolizacją szwedzkiego rynku wydawniczego e-booków. Nie mając konkurencji na rynku wydawniczym, Elib ustala warunki sprzedaży według własnych zasad i kryteriów. Mimo protestów i dyskusji środowiska bibliotekarskiego nie ma jak na razie sposobu na rozwiązanie tych kwestii. W ostatnich dyskusjach bierze się pod uwagę zagraniczne rozwiązania oparte na zakupie określonej liczby egzemplarzy, w taki sposób, w jaki odbywa się to w przypadku tradycyjnej książki drukowanej. Konsekwencją tego wyboru byłoby znaczne ograniczenie dostępu. Według tego modelu cena pojedynczego e-egzemplarza nie różniłaby się zasadniczo od ceny egzemplarza drukowanego, co uniemożliwiłoby zakup większej ich liczby. Zarówno środowisko wydawców, jak i bibliotekarzy są tego świadome. Obecnie Elib oferuje jedynie około 4500 e-booków i 4500 tytułów książki mówionej. Spośród oferowanych 9438 tytułów (styczeń 2012) można wypożyczyć jedynie 7251, czyli 76%<sup>4</sup> tytułów.

<sup>4</sup> Digitala biblioteket, <http://bloggar.biblioteket.se/digitalabiblioteket/tag/elib> [dostęp: 15 listopada 2011].



Dzieje się tak za sprawą karencji, którą wydawcy otaczają nowo wydawane tytuły. Okres ten, w zależności od wydawnictwa, waha się od jednego do trzech miesięcy.

Szwecja należy również do tych krajów, gdzie dostęp do e-booków w języku rodzimym jest ograniczony. Analizując według kategorii oferowane przez Elib tytuły, łatwo zauważyć, że największą grupę wśród literatury pięknej stanowią powieści kryminalne i dreszczowce. Wśród literatury popularnonaukowej zaś dominuje polityka, psychologia, medycyna i zdrowie oraz ekonomia i reklama. Spośród wszystkich tytułów tylko około 750 należy do kategorii „dla dzieci i młodzieży”, z czego na dodatek większość to książka mówiona. Dostępność do szwedzkojęzycznych e-booków dla dzieci i młodzieży jest więc największym problemem. Pomimo ogólnego dostępu do czytników, smartfonów i tabletów szwedzcy wydawcy nie są zbyt zainteresowani wydawaniem literatury dla dzieci i młodzieży w formie elektronicznej. Podobnie sytuacja ma się z podręcznikami, zarówno szkolnymi, jak i uniwersyteckimi. Trend ten co prawda powoli się zmienia, ale minęło wiele lat, nim wydawcy w ogóle zaczęli brać pod uwagę tę formę dystrybucji. Szwedzki czytelnik i użytkownik biblioteki elektronicznej ma więc znacznie ograniczony dostęp do rodzimej literatury, a biblioteki proponują jako uzupełnienie publikacje elektroniczne w języku angielskim.

Elib oferuje bibliotekom dostęp do e-booków według dwóch poziomów: Elib Bas i Elib 3.0. Zasadniczą różnicą między nimi jest integracja z katalogiem bibliotecznym. Wersja podstawowa, oferowana przez Elib, działa na zasadzie odrębnego katalogu, do którego dostęp jest możliwy dzięki linkowi umieszczonemu na stronie domowej biblioteki czy też w katalogu bibliotecznym. Jest to prosta wersja systemu bibliotecznego, który w pierwszej kolejności nadaje się do mniejszych bibliotek. Biblioteka otrzymuje w tym modelu standardową stronę internetową, na której może umieścić swoje logo. Strona ta zawiera podstawowe funkcje wyszukiwawcze, kategorie, nowości i bestsellery. Każdy tytuł poza podstawowymi informacjami bibliograficznymi prezentowany jest tutaj z dokładną adnotacją o treści, informacją o czasie wypożyczenia oraz dostępnymi formatami. Czytelnik e-booków ma możliwość umieszczania oceny i komentowania lektury.

Elib 3.0 zaś jest preferowany przez większe biblioteki, które integrują katalog Elib ze swoimi lokalnymi katalogami. Zaletą tego rozwiązania jest łatwiejsze wyszukiwanie literatury. Czytelnik, który zna katalog swojej biblioteki, dużo łatwiej znajdzie e-book w zintegrowanym katalogu, ponieważ katalogi biblioteczne mają inne, szersze możliwości wyszukiwania niż uproszczony katalog Elib. Innym ważnym elementem zintegrowanego wyszukiwania jest równoczesne pokazywanie w katalogu różnych formatów publikacji tego samego tytułu. Część bibliotek, która prenumeruje serwis bibliograficzny z Bibliotektjänst<sup>5</sup>, ma moż-

<sup>5</sup> Bibliotektjänst to firma oferująca szeroko pojęty serwis dla bibliotek publicznych i szkolnych, w tym między innymi serwis bibliograficzny dostarczający do lokalnych systemów bibliotecznych opisy katalogowe nie tylko materiałów drukowanych, lecz także audiowizualnych i elektronicznych.

liwość importowania opisów bibliograficznych. Problem zaczyna się wtedy, gdy biblioteka nie wykupiła abonamentu. Jeszcze rok temu opisy katalogowe można było otrzymać dzięki importowi Z39.50 z narodowego katalogu Libris. Problemy techniczne i słaba współpraca z Elib doprowadziły do tego, że obecnie biblioteki, które chcą zintegrować zbiory Elib w swoim katalogu, muszą katalogować samodzielnie. Jak wynika jednak z ostatnich informacji dostarczanych przez Elib, od kwietnia 2012 r. Libris ma ponownie udostępniać opisy bibliograficzne wszystkich pozycji Elib.

To, jak różni się sposób wyszukiwania pozycji, można przeanalizować na przykładzie wyszukiwania tytułu „Snömännen” w zintegrowanym katalogu Biblioteki Publicznej w Malmö<sup>6</sup> i w katalogu bibliotek szkolnych Malmö<sup>7</sup>, który korzysta jedynie z linku do katalogu Elib. Wyraźnie widać tu zalety zintegrowanego katalogu prezentującego nie tylko różne formaty publikacji, ale również różne wersje językowe. Niestety, wybór tego zintegrowanego rozwiązania łączy się z dodatkową administracją, na którą mniejsze biblioteki nie mają zazwyczaj czasu.

Kolejną poprzeczką, którą musi pokonać szwedzki czytelnik bibliotecznych e-booków, jest bariera techniczna, gdyż oferując szeroką gamę formatów, urządzeń i oprogramowania, powodujemy dezorientację odbiorcy. Dla przeciętnego użytkownika nie jest łatwe odnalezienie się w tej dżungli. Dostęp do bibliotecznych e-booków jest dodatkowo utrudniony przez różne zabezpieczenia. Zakupiony e-book należy do jednego czytelnika, a e-book biblioteczny musi być w specjalny sposób zabezpieczony lub też znaczone, by jego wypożyczenie nie wymknęło się spod kontroli. Paradoxem jest, że szwedzcy wydawcy doszli do porozumienia, iż należy znieść zabezpieczenia sprzedawanych e-booków ze względu na skomplikowaną procedurę ich instalacji na różnych urządzeniach, natomiast nadal mocno trzymają się zabezpieczenia DRM, jeśli chodzi o biblioteczne e-booki. Obawa wydawców przed rozszerzeniem się pirackiego kopiowania sprawiła, że dostęp do e-booków poza komputerem i czytnikiem był przez dłuższy czas niemożliwy. Aplikacje, które pojawiły się w iPhone, iPadzie, iPodzie telefonów z systemem Android, były na początku dostępne jedynie dla e-booków zakupionych przez czytelników. Dopiero od niedawna istnieją w tych urządzeniach programy do czytania bibliotecznych e-booków. Nadal jest to jednak skomplikowana procedura. W pierwszej kolejności czytelnik musi zarejestrować się na stronie Adobe, by utworzyć tam swoje konto, które daje mu unikatowy identyfikator Adobe. Jest

<sup>6</sup> MALIN Malmö City Library Catalog, <http://malmo.stadsbibliotek.org/search~S7/?search-type=X&searcharg=Nesb%C3%B8+sn%C3%B6männen&searchscope=7&sortdropdown=-&SORT=DZ&extended=0&SUBMIT=Search&searchlimits=&searchorigarg=Xsn{232}omanen%26SORT%3DDZ> [dostęp: 15 listopada 2011].

<sup>7</sup> SELMA Malmö skolor, <http://www.elib.se/library/search.asp?title=sn%F6männen&author=&isbn=&publisher=&lang=SE&typ50=50&typ58=58&typ54=54&typ56=56&typ71=71&lib=934&option=&secondrun=YES> [dostęp: 15 listopada 2011].

on potrzebny do identyfikacji różnych urządzeń, na których czytelnik chce mieć dostęp do bibliotecznych e-booków. Takich urządzeń może być maksimum sześć. Po otrzymaniu identyfikatora instaluje się program Adobe Digital Editions, który umożliwi czytanie e-booków w telefonie komórkowym, czytniku i smartphonie oraz na komputerze. Za jego pomocą, po autoryzacji dodatkowych urządzeń, można przesyłać e-booki do dowolnego urządzenia. Jednakże to nie koniec. Gdy już czytelnik zdecyduje się na interesujący go tytuł, staje przed kolejnym wyzwaniem: wyborem formatu, wiele tytułów jest bowiem oferowanych w więcej niż jednym.

Elib oferuje e-booki w czterech formatach: ePUB, PDF, Mobipocket i MS Reader. Dodatkowym formatem jest Library Reader szwedzkiej firmy Touch&Turn. Jest on przeznaczony do „kartkowania” dzieł historycznych. Strony wyglądają dokładnie tak jak w oryginale, za pomocą myszki można je odwracać tak jak w książce drukowanej. Format ten działa jedynie w systemie Windows.

Najprostszym oferowanym formatem, przeznaczonym przede wszystkim do wydruku, jest PDF. To format statyczny, co oznacza, że każda strona jest zawsze taka sama, bez względu na wielkość ekranu, a to sprawia, że czytanie e-booka w tym formacie na mniejszych ekranach jest utrudnione, a tekst jest nienaturalnie dzielony. Z tego formatu można korzystać zarówno na komputerach osobistych, jak i czytnikach, smartphonach czy też iPhone'ach, iPadach i tabletach. Adobe Digital Edition i Adobe Reader to programy umożliwiające odczyt plików PDF.

Mobipocket przez kilka lat był popularnym formatem e-booków czytanych na komputerach kieszonkowych typu PDA i smartphonach. Jest to format „płynny”, dzięki któremu tekst dopasowuje się do wielkości ekranu. Jest on możliwy do odczytania również na komputerach osobistych oraz niektórych czytnikach za pomocą programu Mobipocket Reader. Nie jest natomiast kompatybilny z żadnym z produktów Apple.

Kolejnym płynnym formatem jest Microsoft Reader, stworzony głównie dla komputerów osobistych, choć możliwy do używania również w niektórych czytnikach i telefonach z wykorzystaniem programu Microsoft Reader.

Najlepszym, choć jak na razie najkosztowniejszym w utworzeniu formatem e-booka, jest ePUB. Jest on już uznany za standardowy format nowo produkowanych e-booków. Jego cechą charakterystyczną jest płynność, co oznacza nie tylko dopasowanie tekstu do rozmiaru ekranu, ale też do wielkości i rodzaju wybranej czcionki. Z tego też względu e-booki produkowane w tym formacie w łatwy sposób dostosowują się zarówno do czytników, jak i innych przenośnych urządzeń, na przykład telefonów czy tabletów. E-booki w formacie ePUB można czytać zarówno na komputerach osobistych, czytnikach, iPhone'ach, tabletach, jak i na smartphonach z systemem Android. Programami, które odczytują ten format, są przede wszystkim: Adobe Digital Edition, Aldiko dla Android oraz Bluefire Reader dla iPhone'a i iPada.

Mobilność czytelników sprawiła, że dostęp do urządzeń, które pozwalają na czytanie e-booków, znacznie się rozszerzył. Nie jest więc łatwo wybrać najodpowiedniejsze. Gdy popatrzeć na pierwsze, proste czytniki i te, które są dziś dostępne na rynku, widać, w jak szybkim tempie przebiegał ich rozwój i jak bardzo się one różnią. Od czarno-białych ekranów do kolorowych, od bezinternetowych do podłączonych bezprzewodowo z Internetem i bezpośrednio z biblioteką, od zwykłych czytników do urządzeń wielofunkcyjnych. Użytkownik staje więc przed kolejnym konkretnym wyborem i pytaniem, do czego to urządzenie ma mu służyć. Czy tylko do czytania e-booków? Jeśli tak, to czy cena czytnika jest na tyle atrakcyjna, by w niego zainwestować? A może lepszy jest wielofunkcyjny smart-phone lub tablet? Wprawdzie są one nieco droższe, ale dają więcej możliwości. Zamiast kilku urządzeń – tylko jedno. Pytań i dylematów jest wiele, dlatego też niezbędna jest pomoc techniczna, między innymi ze strony bibliotekarzy. Trzeba prawdopodobnie jeszcze trochę czasu, aby użytkowanie bibliotecznych e-booków w rodzimym języku stało się w Szwecji powszechne.

## E-books in school and public libraries in Sweden

### Summary

While e-books are becoming more and more popular in the world, in Sweden the tendency is hindered by a variety of barriers as can clearly be seen in the use of electronic books in libraries. One of typical problems is the diversity of e-book formats offered and the related diversity of software, which is confusing to readers who very often lack sufficient knowledge in this area. Another barrier is formed by a limited choice of titles and some publishers' persisting reluctance to release books in that form. This applies in particular to books for children and teenagers. Monopoly and price policy are next to blame for the low level of e-book borrowing. In the light of the above, there emerges a clear need for a dialogue between libraries and publishing houses. Mutual recognition of needs and limitations might prove beneficial for readers.

KAMILA GRZĘDZIŃSKA  
Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie  
Centrum NUKAT

# Kunszt artysty, fantazje typografa i frustracje bibliotekarza. Problemy z wprowadzaniem do katalogu centralnego informacji o bieżącej produkcji wydawniczej

## Wstęp

Cykl życia książki, który rozpoczyna się w umyśle twórcy, a zamyka w rękach odbiorcy – czytelnika – można ująć jednym zdaniem autorstwa profesora Jana Trzynadłowskiego, teoretyka i historyka literatury, bibliologa, wydawcy: „tekst szuka książki, książka – czytelnika”<sup>1</sup>. W procesie powstawania książki i wprowadzania jej do społecznego obiegu bierze udział wiele osób: wspomniany już autor, edytor, typograf, artysta i wydawca oraz ci, którzy wzmacniają starania tej grupy specjalistów i kierują książki do czytelników – sztab ekspertów od promocji i informacji, księgarze i bibliotekarze. Środowiska zawodowe związane z książką nie istnieją odrębnie, są od siebie zależne i ściśle ze sobą współpracują, a ich wspólnym celem jest znalezienie książce czytelnika. Działania edytorskie i wydawnicze mają to zadanie umożliwić i maksymalnie ułatwić. Nic nie jest bez znaczenia. Ukształtowanie tekstu głównego i tekstów pomocniczych, takich jak spisy, indeksy, aneksy, dodatki, wstępy i posłowania, bogate wyposażenie ikonograficzne: ilustracje, tabele, wykresy, mapy i plany, tytulatura części i rozdziałów, incipity, a wreszcie oprawa książki, obwoluta, grzbiet z nadrukiem, okładka, karta tytułowa i karty jej towarzyszące, obwoluta ze skrzydełkami, zakładki, format, kolorystyka...<sup>2</sup> – wszystkie te elementy udzielają informacji niezbędnych do prawidłowego odbioru i zrozumienia treści książki oraz służą szybkiemu jej odnalezieniu w gąszczu pozornie podobnych produktów rynku wydawniczego.

---

<sup>1</sup> J. Trzynadłowski, *Autor, dzieło, wydawca*, Wrocław 1978, s. 99.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 108.

## Katalog biblioteczny źródłem informacji o książce

Biblioteka, wraz ze swym najważniejszym, tradycyjnym narzędziem informacyjno-wyszukiwawczym – katalogiem – jest ważnym ogniwem w społecznym obiegu książki. Wszystkim oferuje dostęp do książki, dla wielu środowisk wciąż pozostaje najważniejszym, jeśli nie jedynym, źródłem pozyskiwania literatury. Bibliotekarze to wytwórcy i strażnicy informacji. Ich zadaniem jest organizacja dostępu do informacji w logiczny, przejrzysty i uporządkowany sposób oraz zapewnienie odpowiedniej jej jakości. Współczesne biblioteki, ulegając daleko idącym przeobrażeniom, oferują szeroki wachlarz rozmaitych usług dla różnych typów odbiorców. Jednak nadal najważniejsza i podstawowa dla roli i zadań biblioteki jest bibliograficzna informacja o książce, czy to w postaci katalogu bibliotecznego, spisu lektur, bibliografii, czy wyników kwerendy. Katalog jest podstawowym narzędziem pracy w bibliotece, które może być również szeroko wykorzystywane poza nią. W uporządkowany sposób informuje o zasobach różnego typu, przedstawia nie tylko formalne cechy zgromadzonych dokumentów, ale też sygnalizuje ich treść poprzez zastosowanie haseł opisu przedmiotowego, udostępnienie materiałów dodatkowych, takich jak spisy treści, abstrakty, słowa kluczowe, recenzje. Jest pierwszym punktem dostępu do dokumentu w bibliotece, źródłem informacji o jej bogatych zasobach, narzędziem umożliwiającym pracę naukową czy też prowadzenie poszukiwań literatury do różnych celów. W nowoczesnym elektronicznym katalogu dostępnym *online* oprócz informacji bibliograficznej wysokiej jakości jest miejsce dla samej książki i jej czytelnika. Materiały dodatkowe – ikonograficzne i tekstowe (okładka, spis treści, informacja od wydawcy, fragmenty tekstu itp.) – mogą współlistnieć z opisem bibliograficznym książki. Lektura wywołuje reakcje, na które również jest miejsce w przestrzeni katalogu elektronicznego. W ten sposób wokół tak oczywistego narzędzia, jakim jest katalog biblioteczny, tworzy się społeczność, platforma wymiany opinii, dogodne miejsce, które można wykorzystać do promocji książki. Elektroniczne katalogi poszczególnych bibliotek, a zwłaszcza katalogi centralne dostępne *online*, mają bardzo szeroki zasięg i w związku z tym nieocenione walory informacyjne.

## Katalog centralny NUKAT jako aktualizowana baza krajowej produkcji wydawniczej

NUKAT – Narodowy Uniwersalny Katalog Centralny polskich bibliotek naukowych i akademickich – to przedsięwzięcie na ogromną skalę. Jego koncepcja rodziła się już na początku lat 90. XX wieku, kiedy to poszczególne biblioteki dopiero wstępowały na drogę pozyskiwania środków na komputeryzację. Już wtedy było jasne, że ze względu na czas i koszty tworzenia rozbudowanych baz danych,

jakimi są katalogi biblioteczne, najbardziej racjonalnym rozwiązaniem będzie katalogowanie kooperatywne, co wymaga konsekwentnego stosowania wspólnych kartotek wzorcowych oraz jednolitych zasad przy tworzeniu rekordów bibliograficznych<sup>3</sup>. Dyscyplina i konsekwencja to konieczne warunki, które należy spełnić, tworząc wspólny katalog. Tym bardziej że liczba bibliotek biorących udział w projekcie budowania katalogu centralnego systematycznie rośnie. NUKAT wystartował w 2002 roku z 35 bibliotekami współpracującymi. Obecnie to już 120 bibliotek i ponad 1300 bibliotekarzy codziennie wprowadzających do NUKAT-u dane bibliograficzne o książkach i innych dokumentach stanowiących zasoby polskich bibliotek<sup>4</sup>. Wciąż zgłaszają się kolejne biblioteki chętne do współpracy i nieustannie odbywają się szkolenia dla bibliotekarzy wprowadzających i pobierających dane z katalogu centralnego. Biblioteki tworzące NUKAT reprezentują różne typy ze względu na profil gromadzonych zbiorów, rodzaj wykonywanych usług oraz charakter środowiska czytelniczego. Obok siebie współistnieją duże biblioteki szkół wyższych, wyspecjalizowane biblioteki instytutów naukowych oraz biblioteki publiczne o charakterze naukowym. Można powiedzieć, że NUKAT z biegiem czasu staje się coraz bardziej katalogiem uniwersalnym, prezentującym literaturę naukową z różnych dziedzin wiedzy oraz literaturę piękną i beletrystyczną.

NUKAT jest tworzony metodą współkatalogowania, co oznacza, że opis bibliograficzny dokumentu powstaje tylko raz, a następnie jest kopiowany do katalogów lokalnych bibliotek, które uczestniczą w tym projekcie. Biblioteka, kopiując opis bibliograficzny, zostawia w katalogu centralnym informację, że posiada konkretny dokument w postaci bezpośredniego odwołania (linku) do swojego katalogu lokalnego, w którym czytelnik bez trudu znajdzie sygnaturę i informację o dostępności poszukiwanego dokumentu. W ten sposób wspólnymi siłami buduje się spójną, dostępną w jednym miejscu informację o zasobach polskich bibliotek.

Katalog centralny polskich bibliotek to aktualizowana na bieżąco baza danych bibliograficznych, które mogą być wykorzystywane do różnych celów, nie tylko ściśle bibliotecznych. Oprócz opisów dokumentów NUKAT zawiera rozbudowane kartoteki osobowe, nazw instytucji, tytułów serii, przedmiotowe. Obecnie przygotowywane są założenia i zasady tworzenia kartoteki wydawców, ponieważ zauważa się potrzebę ujednoczenia nazewnictwa w opisach bibliograficznych, a przy tym rozbudowywania informacji o instytucjach wydawniczych, ich historii, powiązaniach i relacjach między nimi. Kartoteki haseł wzorcowych są doskonałym narzędziem dodatkowego przeszukiwania katalogu, wyodrębniania i szeregowania opisów według żadanego kryterium. Obecnie, gdy najcenniejszym „towarem” jest informacja, tak wieloaspektowa baza danych jest przedmiotem zainteresowania wielu środowisk: bibliotekarzy, archiwistów, ludzi nauki, edu-

<sup>3</sup> A. Paluszkiewicz, *NUKAT – polska droga do katalogu centralnego*, [w:] *idem, Prace wybrane*, Warszawa 2008, s. 42–53.

<sup>4</sup> Dane na podstawie strony internetowej <http://centrum.nukat.edu.pl/> [dostęp: 30 stycznia 2012].

kacji, mediów, księgarzy i wydawców. Za pośrednictwem NUKAT-u informacja o polskiej książce trafia na „rynek” międzynarodowy. Dane o polskiej produkcji wydawniczej są przejmowane do największego katalogu centralnego na świecie WordCat prowadzonego przez Online Library Computer Center i bezpłatnie udostępniane *online*.

## Od czego zależy jakość katalogu centralnego

Troska o jakość bazy NUKAT jest udziałem każdego bibliotekarza, który tworzy opisy książek i przesyła je do wspólnego katalogu. Obok weryfikacji danych przez administratorów bazy centralnej istnieje drugi nurt sprawdzania poprawności danych – modyfikacje rekordów i konsultacje opisów czynione wzajemnie przez bibliotekarzy. Z obserwacji wynika, że takie działanie jest bardzo powszechne, a dowodzi to nie tylko poczucia odpowiedzialności za jakość danych w katalogu centralnym, ale również tego, iż katalogowanie w wielu przypadkach jest czynnością trudną, wymagającą doświadczenia, wiedzy i intuicji.

Naczelną zasadą każdego bibliotekarza jest katalogowanie z autopsji, a więc sporządzanie opisu na podstawie trzymanej w ręku książki. To ona jest najważniejszym źródłem danych przejmowanych do opisu. Nieformalną zasadą katalogu NUKAT jest „kto pierwszy ten lepszy”, czyli zatwierdzany jest opis danej książki, który jako pierwszy wpłynie do katalogu, spełniając oczywiście wszystkie kryteria poprawności. Niestety mimo codziennej kontroli bieżącego wpływu i porównywania nowych opisów z tymi, które już w bazie istnieją, nie do uniknięcia są sytuacje, gdy dla jednej książki funkcjonuje w bazie kilka opisów. Okazuje się, że dane bibliograficzne umieszczone na książce mogą być niejednoznaczne, a co za tym idzie różnie interpretowane i zapisywane.

Dublety w katalogu to poważny problem, i to nie tylko „estetyczny”. Kilka różnych opisów dla tej samej książki wprowadza chaos i dezinformację do, z zasady, uporządkowanego świata bibliotecznego katalogu. Gubi się czytelnik i użytkownik wykorzystujący katalog do zdobycia danych statystycznych, a bibliotekarz spędza cenne godziny na wyjaśnianiu i sprawdzaniu, który z opisów jest najlepszy i najbardziej odpowiada intencjom wydawcy danej książki. Wielokrotne modyfikacje opisów, dyskusje bibliotekarzy i trudne decyzje administratorów o usuwaniu opisów z bazy bardzo spowalniają pracę i są niepotrzebną stratą energii. Adekwatna, o wysokiej jakości i szybka informacja w katalogu zależy od dwóch czynników: profesjonalizmu, staranności i doświadczenia bibliotekarzy i administratorów bazy NUKAT oraz od kompletności, jednoznaczności i poprawności danych bibliograficznych umieszczonych na katalogowanym dokumencie. Tym samym można wysnuć wniosek, że jakość katalogu NUKAT zależy również od kompetencji projektanta książki i jej wydawcy.



Opis bibliograficzny książki to uporządkowany opis cech wydawniczo-formalnych katalogowanego dokumentu zgrupowany w siedmiu strefach. W każdej ze stref umieszcza się odpowiednie informacje przejęte z określonych miejsc w książce, zgodnie z wytycznymi odpowiedniej normy, międzynarodowymi przepisami katalogowania i instrukcjami stosowania formatu MARC 21 rekordu bibliograficznego dla różnych typów dokumentów<sup>5</sup>. Do sporządzenia prawidłowego opisu bibliograficznego książki niezbędne są dane pochodzące wprost z dokumentu, one mają największą wartość informacyjną. Najbardziej typowymi źródłami do przejmowania danych bibliograficznych są: główna strona tytułowa i strony jej towarzyszące (inne preliminaria), okładka i metryka książki. To, jakie informacje i w jakim porządku powinny się znaleźć w wymienionych źródłach, określają normy kompozycji wydawniczej książki. Jest ich kilka, szczególnie istotne dla bibliotekarzy jest przestrzeganie przez wydawców norm opisujących kompozycję i zawartość kart tytułowych książki PN-N-01222-01. W 1997 roku normę tę znowelizowano<sup>6</sup>, wprowadzając niewielkie zmiany dotyczące oznaczenia wydania, elementów strony redakcyjnej i metryki książki oraz danych dotyczących serii. Uściślono wymagania dotyczące podawania i graficznego wyróżniania tytułu książki oraz zaktualizowano stosowaną terminologię i powołania. Respektowanie postanowień tych norm leży również w interesie wydawców. Prawidłowe odczytywanie intencji wydawcy, jednoznaczne interpretowanie informacji zawartych na dokumencie to nie tylko łatwiejsze wprowadzanie opisów do katalogu centralnego, identyfikowanie ich i kopiowanie do katalogów lokalnych. To również szybsza i rzetelniejsza informacja o bieżącej i retrospektywnej produkcji wydawniczej. Stosowanie Polskich Norm dotyczących kompozycji wydawniczej książki, podobnie jak większości zapisów normatywnych, nie jest obowiązkowe. Jednak szersze respektowanie ich postanowień mogłoby się stać dobrą praktyką, która szybko przyniosłaby wymierne korzyści dla wydawców, księgarzy oraz bibliotekarzy. W 2008 roku do ministra kultury i dziedzictwa narodowego wpłynęła interpelacja poselska<sup>7</sup> w sprawie potrzeby zobowiązania wydawnictw do publikowania książek zawierających wszystkie informacje niezbędne do tworzenia opisu bibliograficznego. W odpowiedzi zalecono stosowanie norm jako dobrej praktyki wykorzystywanej w procesie promocji książki:

Przestrzeganie przez wydawców ww. norm leży w interesie zarówno wydawców, jak i szeroko pojętego grona podmiotów działających na rynku książki, pozwoliłoby bowiem zapewnić wysoki

<sup>5</sup> W przypadku książki będą to następujące dokumenty: Polska Norma PN-N-01152-01 *Opis bibliograficzny książki*; *ISBD: International Standard Bibliographic Description*, ISBD Review Group, consolidated ed., Berlin 2011; *MARC 21 format for bibliographic data*, Update No. 13 (2011), Washington 1999.

<sup>6</sup> PN-N-01222-01:1978/Az1:1997 *Kompozycja wydawnicza książki – Karty tytułowe*.

<sup>7</sup> Interpelacja nr 5896 do ministra kultury i dziedzictwa narodowego w sprawie potrzeby zobowiązania wydawnictw do publikowania książek zawierających wszystkie informacje niezbędne do tworzenia opisu bibliograficznego, <http://orka2.sejm.gov.pl> [dostęp: 30 grudnia 2012].

poziom edytorski, pełny i wiarygodny zestaw danych o publikacji wykorzystywany zarówno przez bibliotekarzy, jak i księgarzy do rzetelnej informacji i promocji publikacji<sup>8</sup>.

## Bibliotekarskie potyczki z kompozycją wydawniczą książki

Dezorientację, a z czasem również tytułową frustrację bibliotekarza wywołuje kilka, najczęściej powtarzających się, usterek w kompozycji wydawniczej katalogowanego dokumentu. Bibliotekarz zanim skataloguje dokument, musi go najpierw zaklasyfikować według typu – zdecydować, czy jest to wydawnictwo zwarte, czy ciągłe. Wiąże się to nie tylko z odrębnym sposobem opracowania, ale również z różnymi procedurami księgowania, przechowywania i udostępniania zbiorów w bibliotekach. Zadanie to, z pozoru banalnie proste, potrafi być problematyczne ze względu na różne, nie do końca zrozumiałe praktyki wydawców. Nieprzemysłana koncepcja publikacji i co za tym idzie zmiana klasyfikacji i ważnych elementów informacji bibliograficznej w trakcie rozpoczętego cyklu wydawniczego bardzo utrudnia sporządzenie prawidłowego i kompletnego opisu dokumentu.

Tak oczywisty element książki jak tytuł również potrafi sprawić niemałe problemy. Norma określa jasno, że tytuł książki powinien być najbardziej wyeksponowanym graficznie elementem karty tytułowej. Tymczasem zdarza się, że karta tytułowa i okładka zaprojektowane są tak, że wybór właściwego tytułu książki budzi wątpliwości, a stąd już mały krok do sytuacji, gdy kilku bibliotekarzy skataloguje ten sam dokument w różny sposób. Z praktyki bibliotecznej wynika, że w przypadku podręczników szkolnych jest często trudno wskazać jednoznacznie tytuł, podtytuł lub inny dodatek do tytułu, oznaczenie serii, numerację w obrębie serii. Na okładkach lub stronach tytułowych pojawiają się różne określenia, znaki, cyfry, które nie są elementami danych bibliograficznych, ale skutecznie je udają, wyprowadzając w pole nawet najbardziej doświadczonych bibliotekarzy.

Podobną trudność daje się zauważyć w przypadku nieprecyzyjnego określenia rodzaju odpowiedzialności danej osoby za publikację. Określenie autorów, współautorów i innych rodzajów współtwórców książki jest sprawą kluczową dla sporządzenia prawidłowego opisu książki i opatrzenia go hasłami ułatwiającymi wyszukiwanie książek w katalogu. Niejasna bądź niepełna informacja zawarta w dokumencie sprawia, że bibliotekarz jest zmuszony dokonać szczegółowej analizy dokumentu, a często też poszukać informacji w źródłach poza dokumentem, by ustalić faktyczny udział danej osoby w powstaniu książki. Przykładem tego typu praktyk są przede wszystkim publikacje tłumaczone z języków obcych

<sup>8</sup> Odpowiedź podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego [Tomasa Merty – K.G.] na interpelację nr 5896, <http://orka2.sejm.gov.pl> [dostęp: 30 grudnia 2012].

(przewodniki turystyczne, książki dla dzieci, wydawnictwa specjalistyczne), często wydawane na licencji zagranicznego wydawcy.

Osobną kwestią jest dość swobodne traktowanie przez wydawców tak istotnych elementów identyfikacji książki, jak data wydania oraz oznaczenia ISBN i ISSN (dla dokumentów piśmienniczych). Bibliotekarz jest zobowiązany podać datę wydania w opisie bibliograficznym, na jej podstawie rozróżnia się również kolejne edycje książki. Gdy tej daty nie ma, przejmuje się datę *copyright* (co jak wiadomo, nie musi być jednoznaczne z datą wydania), dystrybucji, druku lub ustala się datę na podstawie różnych źródeł (bibliografii, katalogów, informacji uzyskanych od wydawcy). Zdarza się też, że mimo kolejnych wydań, zmian w wyglądzie okładki i strony tytułowej na dokumencie wciąż widnieje data pierwszego wydania lub data *copyright*. Dobrze byłoby przyjąć jako obowiązujący standard, aby każde wznowienie, dodruk (jeśli jest z innego roku niż druk pierwotny), dokument wydawany w procesie „druku na żądanie” miały aktualne podstawowe informacje bibliograficzne. Dotyczy to również tłumaczeń, w których przypadku obok informacji dotyczących wydania oryginalnego muszą się znaleźć dane o wydaniu polskim. Większej staranności wymagałoby również stosowanie oznaczeń ISBN (International Standard Book Number) i ISSN (International Standard Serial Number). Nie ma prawnego wymogu posiadania ISBN-u, a samo nadanie tego numeru nie pociąga za sobą żadnej prawnej ochrony ani ochrony praw autorskich. W Polsce identyfikatory ISBN przydziela Krajowe Biuro ISBN przy Bibliotece Narodowej. Pulę przydzielonych ISBN-ów należy wykorzystać do końca, ewentualne 10-cyfrowe numery konwertuje się na nowe 13-cyfrowe. Samo dodanie prefiksu 978 do posiadanych starszych ISBN-ów nie jest poprawnym działaniem. Różne praktyki wydawców w zakresie nadawania publikacjom ISBN-ów nie zawsze są zgodne z instrukcją użytkownika ISBN-u opracowaną przez Bibliotekę Narodową<sup>9</sup>. ISBN służy nie tylko do identyfikacji książki i jej wyszukiwania w różnych systemach, choć jest to jego podstawowe zadanie. Oprócz typowych zastosowań może być również wykorzystywany do monitorowania sprzedaży, zamówień, kontroli magazynów, obsługi zwrotów, tworzenia statystyk. W katalogu NUKAT ISBN jest ważnym elementem wyszukiwawczym dla użytkowników katalogu i bibliotekarzy. Ponadto ze względu na swoją strukturę jest wykorzystywany do wielu innych działań. ISBN służy do „wybierania” z katalogu opisów książek według określonych kryteriów, na przykład kraju wydania lub grupy językowej, nazwy konkretnego wydawcy. Na podstawie ISBN-u można porównywać zawartość katalogów lokalnych z bazą centralną i automatycznie przejmować opisy publikacji, których nie ma w katalogu NUKAT. ISBN jest ważnym elementem identyfikacji druku, a ze względu na swoje międzynarodowe zastosowanie może być wykorzystywany bardzo uniwersalnie. Warunkiem

<sup>9</sup> Międzynarodowy Znormalizowany Numer Książki ISBN – instrukcja, <http://www.bn.org.pl/download/document/1259577324.pdf> [dostęp: 30 stycznia 2012].

powodzenia takich operacji jest jednak ściśle i konsekwentne przestrzeganie przez wydawców zasad jego stosowania.

Prawidłowe i konsekwentne zamieszczanie podstawowych danych bibliograficznych na dokumentach z pewnością przyczyni się do szybszej ich identyfikacji i wprowadzenia informacji w obieg czytelniczy. Informacje pochodzące bezpośrednio z książki, od wydawcy, są zawsze dla bibliotekarza najbardziej wiarygodne i to one stanowią podstawę opisu.

## CIP – rozwiązanie problemu?

Dobrym rozwiązaniem wspomagającym współpracę między wydawcami a bibliotekarzami mogłoby być powszechniejsze korzystanie z programu katalogowania w procesie wydawniczym CIP (Cataloguing in Publication), w którego ramach Biblioteka Narodowa sporządza opisy bibliograficzne dokumentów przed ich opublikowaniem, a wydawcy umieszczają te opisy bezpośrednio na egzemplarzach<sup>10</sup>. Taka praktyka gwarantuje poprawność opisu i przyspiesza dostęp do informacji o nowej publikacji. Niestety z tej możliwości korzysta bardzo niewielu wydawców. Według danych pozyskanych z Biblioteki Narodowej obecnie jest to około 10–12 wydawnictw rocznie. Baza wydawców korzystających obecnie lub w przeszłości z programu CIP liczy zaledwie 187 rekordów, ale ponieważ powtarzają się w niej nazwy dla tych samych podmiotów, można szacować, że od 1994 roku zostało zarejestrowanych około 70–80 wydawców. Roczna liczba opisów sporządzanych przez BN w ramach programu CIP nie jest zadowalająca. W latach 2005–2007 utrzymywała się na poziomie 250 opisów, by w roku 2008 wzrosnąć do prawie 300, a w roku 2009 spaść do poziomu 139 i w 2010 – 101 opisów<sup>11</sup>.

## Podsumowanie

Nietrudno zauważyć, że NUKAT oprócz tego, że jest katalogiem centralnym skupiającym wokół siebie biblioteki i ich użytkowników, jest też poważną bazą informacji o polskim rynku wydawniczym. Przeszukiwanie systemu, który służy do przechowywania i prezentacji opisów bibliograficznych z katalogu, umożliwia pozyskanie danych o bieżącej produkcji wydawniczej w różnych konfiguracjach. Z racji tego, że do NUKAT-u spływają opisy z bibliotek, które gromadzą egzemplarz obowiązkowy otrzymywany od wydawców, można przypuszczać, że informacja pozyskana z bazy NUKAT jest w dużej mierze całościowa. Kata-

<sup>10</sup> Program CIP, Biblioteka Narodowa, <http://www.bn.org.pl/programy-i-uslugi/program-cip> [dostęp: 30 stycznia 2012].

<sup>11</sup> Dane uzyskane drogą korespondencyjną od pracownika Biblioteki Narodowej, 10 stycznia 2011.

log centralny jest dla wydawców doskonałym narzędziem dystrybucji informacji o książce. Informacji profesjonalnej, rzetelnej, uporządkowanej, a do tego zupełnie bezpłatnej. Współpraca bibliotekarzy i wydawców jest faktem, ale aby była bardziej efektywna, potrzebny jest dialog, wymiana poglądów i troska o jakość informacji z obu stron. Jeśli dane bibliograficzne będą kompletne i jednoznacznie identyfikujące książkę, współpraca ta będzie efektywna, a jej wyniki zadowolające wiele środowisk. Wszyscy dążymy do wspólnego celu – szybkiej i dokładnej informacji o książce.

## The artist's mastery, the typographer's imagination and the librarian's frustrations. Problems with entering information on current publishing output into the central catalogue

### Summary

The National Library and central catalogues provide information on current publishing output. A librarian entering data into the catalogue needs to unequivocally verify the description against the book it relates to or quickly create such a description according to applicable standards and regulations. This task tends to be difficult due to the freedom in the placement of useful bibliographical elements on publications. Overlapping bibliographical descriptions of the same book constitute serious disinformation for each catalogue user, be it a reader, librarian or publisher. Librarians, as guardians of information, are sensitive to the lack of ambiguity in bibliographical information, and to convenience of its interpretation and recording. Following the standards of book publishing design and higher awareness on the part of typographers, graphic designers and publishers of the book's information function as seen from the librarian's perspective would contribute to minimising of the problems with the entering of information on current publishing output into the central catalogue.



JADWIGA WIELGUT-WALCZAK

Biblioteka Główna Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, Kraków

## Komentarz autorski współczesnego twórcy książki – formy i znaczenie. Uwagi kuratora Galerii Jednej Książki

Niniejsze uwagi są próbą usystematyzowania obserwacji poczynionych w miarę upływu czasu w trakcie organizowania blisko 40 wystaw poświęconych sztuce książki. Galeria Jednej Książki działa od jesieni 2005 roku. Związana jest integralnie z Biblioteką Główną krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki, funkcjonuje w godzinach otwarcia zabytkowej czytelni przy ulicy Smoleńsk. Nawiązując, w zupełnie nowej formule, do bogatych tradycji bibliofilskich budynku dawnego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, czerpiąc z przyjaznej przestrzeni książki, jaka jest udziałem tego miejsca od wielu dziesiątków lat – stara się je wzbogacać swoją działalnością. Punktem wyjścia każdej z wystaw jest zwykle jedna książka lub zagadnienie związane z procesem jej tworzenia. Kameralna przestrzeń i wyraźnie określona formuła funkcjonowania galerii dopuszcza i generuje zarazem wielką różnorodność tematów mających związek ze sztuką książki. W ciągu swojej ponadpięcioletniej działalności Galeria Jednej Książki pokazywała między innymi: proces projektowania strony graficznej książki kodeksu, formy i elementy współtworzące jej postać, książki artystyczne, instalacje wideo, szkicowniki, sztukę przekładu oraz zdobnictwa. Pokazywanym książkom towarzyszą oryginalne prace artystów zaangażowanych w proces jej tworzenia: ilustracje, fotografie, kompozycje przestrzenne, grafiki, obrazy i plakaty. Wiele z nich pozostaje już na stałe w zbiorach biblioteki.

Program galerii, otwarty na wszelkie zagadnienia mające związek ze sztuką tworzenia książki, obejmuje zarówno książki funkcjonujące w tzw. normalnym obiegu wydawniczym, jak i książki określane mianem unikatowych czy artystycznych<sup>1</sup> Akademicka galeria wyższej szkoły artystycznej w sposób naturalny sięga w pierwszej kolejności do twórczości i dokonań środowiska związanego ze swoją uczelnią, choć dawała już przykłady realizacji wystaw artystów spoza Krakowa<sup>2</sup>. Jedynym kryterium stosowanym przy wyborze i konstruowaniu planu

<sup>1</sup> P. Rypson, *Książki [strony]. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*, Warszawa 1992, s. 8.

<sup>2</sup> W roku 2009 miały miejsce wystawy: *Wierszografia/Versgraphik* Zygmunta Januszewskiego z Warszawy oraz *Kula Nowickiego* Andrzeja Nowickiego z Łodzi. Pełne archiwum wystaw na stronie internetowej [http://bg.asp.krakow.pl/galeria\\_jednej.htm](http://bg.asp.krakow.pl/galeria_jednej.htm).



Biblioteka Główna  
Akademii Sztuk  
Pięknych  
im. Jana Matejki  
w Krakowie  
ul. Smoleńsk 9  
31-108 Kraków

#### Il. 1. Logo Galerii Jednej Książki

kolejnych wystaw jest wartość artystyczna książki jako całości lub wybranego elementu wpływającego na jej ostateczny kształt. Dotychczasowa praktyka pokazuje, że w galerii dominuje tematyka związana ze sferą wizualną książki, z jej fizyczną formą – przy równoczesnym wyraźnie rozpoznawalnym dążeniu do łączenia, a nie rozdzielania zagadnień treści i formy książki. Dążeniu, co warto podkreślić, najwyraźniej ciągle spod znaku Stanisława Wyspiańskiego.

Definicja terminu „autokomentarz”, używanego wymiennie z „komentarzem autorskim”, nie nastęrcza problemów, słowniki określają go zgodnie mianem „komentarza do własnego utworu”. Natomiast kwestia wartościowania tej formy wypowiedzi przez historyków i teoretyków sztuki (czy literatury) stawała się wielokrotnie tematem sporów i dyskusji. Nie należą one jednak do przedmiotu przedstawionych tu rozważań. Jeżeli zostały przywołane, to raczej w celu podkreślenia zauważalnego w nurcie współczesnej krytyki powrotu do założeń, że nie sposób oddzielić dzieła od osoby autora, skutkującego czy to nobilitacją biografistyki<sup>3</sup>,

<sup>3</sup> M. Poprzęcka, *Życie artysty*, [w:] *Życie artysty. Problemy biografiki artystycznej. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Nieborów 27–29 października 1994*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1995, s. 7–9 oraz 169–170.



czy to rozpatrywaniem autokomentarza artysty jako wiarygodnego przekazu, ułatwiającego dotarcie do istoty twórczych działań<sup>4</sup>. Formuła autorskiej wypowiedzi traktowana jest w moich rozważaniach jako sygnał istotnej refleksji i poszukiwań, sygnał, nad którego znaczeniem warto się zastanowić.

W wypadku dzieła prezentowanego w galerii formą komentarza autorskiego może być wypowiedź drukowana w ulotce lub folderze do wystawy, wypowiedź ustna artysty podczas wernisażu, a także jej nieco obszerniejsza postać, pojawiająca się w czasie dyskusji lub spotkań, jakie często organizowane są bezpośrednio po otwarciu wystawy lub w trakcie jej trwania. Wszystkie te formy miały i mają miejsce w Galerii Jednej Książki. Warto wymienić na początek kilku artystów, publikujących swoje komentarze w drukach towarzyszących wystawom. Mieczysław Górowski w bardzo osobisty sposób opisuje etapy projektowania plakatu poświęconego artyście-przyjacielowi<sup>5</sup>; Bogusław Bachorczyk uzmysławia nam, jak ważny jest dla niego czas spędzany na prowadzeniu szkicownika artystycznego<sup>6</sup>; Zbigniew Sałaj odkrywa możliwości „uwolnionego” od swojej podstawowej funkcji alfabetu<sup>7</sup>; Krzysztof Tomalski podejmuje temat relacji pomiędzy tzw. głównym a marginalnym nurtem twórczości<sup>8</sup>; Janusz Matuszewski zachęca do refleksji nad rolą czynnej, twórczej percepcji dzieła<sup>9</sup>; Jakub Woynarowski odsłania logiczną i zarazem pełną niespodzianek wewnętrzną strukturę swoich graficznych narracji<sup>10</sup>.

Zatrzymajmy się przy wypowiedzi Krzysztofa Tomalskiego.

Tytuł wystawy określa zebraną część prac, które nie stanowią głównego trzonu moich artystycznych zainteresowań. Wydobylem z szuflady niepokazywaną dotąd tekę niewielkich, jak na dzisiejsze realia, linorytów, wycinanych niejako na marginesie głównego nurtu moich graficznych dokonań, mających wspierać pracę nad cyklem Czarnych figur w technice suchej tenty piaskowej [...], które po wydrukowaniu i zestawieniu wydały się dostatecznie spójne, żeby zebrać je w odrębną tekę. Aby teraz, po latach skrywania w szufladzie zdecydować się na ich wystawienie. To ujawnienie zostało niejako sprowokowane zaproszeniem mnie do wystawy w Galerii Jednej Książki Biblioteki Głównej ASP w Krakowie. Uświadamiając mi nazwą i programem galerii penetrującym związki sztuki z ideą książki, że jest to najbardziej dla nich naturalne, żeby nie powiedzieć, jedyne miejsce na mapie galerii Krakowa. Głównie z tego powodu, że wyparta i zapomniana już formuła „teki graficznej” w nierozzerwalny sposób łączyła się zawsze z książką, tak samo zresztą, jak mała forma graficzna z ilustracją, a drzeworyt z typografią<sup>11</sup>.

<sup>4</sup> J. Ludwiński, *Sztuka w epoce postartystycznej i inne teksty*, wybór i oprac. J. Kozłowski, Poznań-Wrocław 2009, s. 31–33.

<sup>5</sup> M. Górowski, [w:] *Mieczysław Górowski: Plakat dla Jurka Panka*, [katalog wystawy] Kraków 2007.

<sup>6</sup> B. Bachorczyk, [w:] *Bogusław Bachorczyk: Szafa*, [katalog wystawy] Kraków 2007.

<sup>7</sup> Z. Sałaj, [w:] *Zbigniew Sałaj: Alfabet*, [katalog wystawy] Kraków 2008.

<sup>8</sup> K. Tomalski, [w:] *Krzysztof Tomalski: Marginesy*, [katalog wystawy] Kraków 2009.

<sup>9</sup> J. Matuszewski, [w:] *Janusz Matuszewski: Pokorna ozdoba na karbonach duchowych uczyniona*, [katalog wystawy] Kraków 2010.

<sup>10</sup> J. Woynarowski, [w:] *Jakub Woynarowski: Armarium*, [katalog wystawy] Kraków 2011.

<sup>11</sup> K. Tomalski, *op. cit.*

Mamy zatem do czynienia z sytuacją, gdy sama wystawa, prezentująca poboczny, zdaniem autora, cykl grafik, staje się istotnym rodzajem komentarza do głównego nurtu twórczości.

Podobną sytuację można dostrzec w przypadku wystawy malarza Janusza Matuszewskiego pt. *Pokorna ozdoba na karbonach duchowych uczyniona*. Kupione w księgarni tzw. zwykłe wydania Pisma Świętego oraz inne dzieła teologiczne czy filozoficzne Janusz Matuszewski oprawia w płótno i maluje ich okładki, nadając w ten sposób nowy sens zarówno stworzonej przez siebie „ozdobie”, jak i dyskusji nad kwestią integracji treści i formy książki.

Tak naprawdę nie zrobiłem z książkami nic szczególnego, a właściwie rzecz najprostszą: zmieniłem okładki do niektórych z nich. Na znak podziwu, szacunku dla myśli autora biblijnego, Thomasa Mertona czy anonimowego kartuza. Nie wiadomo czemu, zamiast jedynie stosować się do nauk zawartych w książkach, maluję po powierzchni okładek? Czy nie jest nadużyciem ozdabiać je jeszcze obrazem? Stąd „pokorna ozdoba” w tytule. Jest jakaś potrzeba szczególnego rodzaju kontaktu, spotkania słowa (które ukryte jest pod okładką) z obrazem, który słowo otula, ochrania<sup>12</sup>.

Pokaz kilkudziesięciu „otulonych obrazem” książek stał się sam w sobie rodzajem autorskiego komentarza. Wystawa w Galerii Jednej Książki, odsłaniając mniej znane dotąd oblicze Janusza Matuszewskiego, zwraca zarazem uwagę na dalsze „stawanie się” książki podczas procesu odbioru, jakim jest, jak się okazuje, nie tylko czytanie.

Obie wystawy, w odmienny sposób podejmujące temat obecności zagadnień związanych z książką na tle głównego nurtu twórczości artystów, łączy bardzo osobisty charakter pokazu. Obie przybliżają twórców niezwiązanych zawodowo z tworzeniem książki ze strony dotychczas nam nieujawnianej, rejestrując ten właśnie moment autorskiej decyzji o skomentowaniu własnego dorobku dziełem mniej znanym. Interesujące jest przy tym zarówno samo sięgnięcie po książkę jako medium<sup>13</sup>, jak i odmienne sposoby jego wykorzystania.

Kolejnym przykładem, o jeszcze innym profilu i ciężarze gatunkowym refleksji, może być *Księga Kontrastów* Janiny Kraupe. Malarka, o uznanym i wysoko cenionym dorobku, pokazuje w Galerii Jednej Książki swoiste *curriculum vitae*. Wybiera formę własnoręcznie wykonanej księgi, składającej się z gwaszów, akwarel i rysunków. Sięga po klasyczny sposób zobrazowania przebiegu twórczego życia, mającego swój początek i zakończenie. Dwieście kilkadziesiąt kart *Księgi Kontrastów* odwracanych jest powoli na oczach stojących cierpliwie gości, mających świadomość uczestniczenia w jedynym, niepowtarzalnym wydarzeniu, jakim jest możliwość wysłuchania artystki komentującej swoją księgę bez słów<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> J. Matuszewski, *op. cit.*

<sup>13</sup> *Książka inaczej czyli Gra między sztuką a książką: katalog wystawy: Biblioteka Narodowa w Warszawie 23 lipca–30 sierpnia 1990, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 7 września–14 października 1990*, oprac. P.-J. Foulon, przeł. J. Pasztaleniec-Jarzyńska, Toruń 1990.

<sup>14</sup> J. Kraupe, [w:] *Janina Kraupe: Księga Kontrastów*, [katalog wystawy] Kraków 2010.

Już tych kilka przykładów pokazuje nam, że to nie tylko wystawa, ale wystawa umiejscowiona w konkretnej przestrzeni obliuguje artystę do sformułowania ważnego przekazu. Formuła kameralnej galerii koncentrującej się na wyodrębnieniu i ekspozycji jednego dzieła lub zagadnienia sprzyja autorskiej refleksji. Sprzyja jej także najwyraźniej wzajemne nakładanie się przestrzeni galerii i czytelnia<sup>15</sup> – wzbogacając możliwości odbioru. Nie jest on ograniczony do wejścia i obejrzenia wystawy, jak to ma miejsce w pomieszczeniu będącym wyłącznie galerią, lecz zostaje stworzona sytuacja odebrania komunikatu niejako przy okazji, a może i w ukryciu, na przykład podczas lektury, bez konieczności składania deklaracji nawet przed samym sobą, przy dodatkowej szansie rozłożenia percepcji w czasie. Przestrzeń galerii umiejscowionej w czytelnia zabytkowej biblioteki inspirowa Grzegorza Sztwiernię do sięgnięcia po ruchomy obraz. Postać starego bibliotekarza poruszającego się w somnabulicznym śnie w opustoszałej wieczorem czytelnia dostępna jest na ekranie monitora ustawionego w zwyczajowym miejscu ekspozycyjnym galerii. Możemy założyć słuchawki, aby – patrząc – słuchać równocześnie fragmentów *Przyjemności tekstu* Rolanda Barthes'a, odczytywanych przez zaproszonego do odtworzenia roli bibliotekarza modela. Możemy także, czy to wieczorem, czy w świetle jasnego dnia, przeczytać te same fragmenty rozłożone na karteczkach na każdym z dużych stołów czytelnia<sup>16</sup>. Przestrzeń kameralnej galerii zachęca Andrzeja Wajdę, aby w Roku Stanisława Wyspiańskiego zaproponować podzielenie się w środowisku ASP doświadczeniami z niemieckiej inscenizacji *Wesela* na festiwalu w Salzburgu i właśnie w Galerii Jednej Książki zaprezentować fragmenty swojego notatnika<sup>17</sup>. Trudno o bardziej dosłowną konkretyzację autokomentarza niż szkicowniki i dzienniki artysty. Stosunkowo najczęściej pokazują je malarze. Na wystawie Stanisława Rodzińskiego wydanemu drukiem *Mojemu szkicownikowi*<sup>18</sup> towarzyszyły oryginalne bruliony z lat 80. i 90. – i trzeba przyznać, że to one wzbudziły największe emocje zebranych<sup>19</sup>. Wojciech Ćwiertniewicz tematem wystawy uczynił najnowsze dwa tomy<sup>20</sup> prowadzonego od wielu lat i wydawanego własnym nakładem dziennika. Wernisaż w Galerii Jednej Książki<sup>21</sup> wybrany został przez malarza jako moment publicznego ogłoszenia decyzji o zakończeniu uprawiania tej formy autorefleksji i pożegnania z dziennikiem. Do poprowadzenia dyskusji po wernisażu zaproszeni zostali Krystyna Czerni i Jerzy Hanusek. Sala do końca dyskusji pozostała pełna.

<sup>15</sup> J. Wielgut-Walczak, *Ikonafera Biblioteki Głównej Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: Gabinet Rycin, Gabinet Plakatów, Galeria Jednej Książki*, [w:] *Świat w obrazach. Zbiory graficzne w instytucjach kultury, ich typologia, organizacja i funkcje*, red. M. Komza, Wrocław 2009.

<sup>16</sup> Grzegorz Sztwiernia: *Przyjemność tekstu*, Galeria Jednej Książki, maj 2007.

<sup>17</sup> Andrzej Wajda: *Z notatnika reżysera – „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego*, Galeria Jednej Książki, listopad 2007.

<sup>18</sup> S. Rodziński, *Mój szkicownik*, Kraków-Lublin 2005.

<sup>19</sup> Stanisław Rodziński: *Mój szkicownik*, Galeria Jednej Książki, październik 2006.

<sup>20</sup> W. Ćwiertniewicz, 2007, Kraków 2008; *idem*, 2008, Kraków 2009.

<sup>21</sup> Wojciech Ćwiertniewicz: 2007, 2008, Galeria Jednej Książki, kwiecień/maj 2009.



Il. 2. Andrzej Wajda podczas wernisażu swojej wystawy *Z notatnika reżysera – „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego*

W tym miejscu rodzi się kolejne pytanie, komu bardziej potrzebny jest autokomentarz: nam, odbiorcom przekazu – czy też może samym autorom, jak wynika z ich wypowiedzi, niekończącym swoich poszukiwań na zaprezentowanej pracy? O czym może świadczyć tak silna potrzeba wyrażenia publicznie autokomentarza w miejscu jednoznacznie utożsamianym z książką?

Szkicowniki rozłożono na czytelnianych stołach jako towarzyszące głównemu tematowi wystawy Andrzeja Bednarczyka, próbującego w sposób przestrzenny stworzyć wzór obrazujący porządek matematyczny świata – *Codex Veridicus*. Trzeba przyznać, że ciężar gatunkowy *Księgi Prawdomównej* onieśmiela nie tylko artystę:

Mówi się, że artysta tworzy kompozycję, jest więc źródłem postanawianych porządków, decydem co do użytych metod i środków artystycznego wyrazu. A przecież prawdy nie da się stworzyć, nie można jej arbitralnie postanowić. Ludzką aktywnością jej przynależną jest raczej odkrywanie, odsłanianie, poszukiwanie dróg jej jak najbardziej adekwatnego wyrażania. Takie też nieśmiałe marzenia towarzyszyły mi przy pracy nad *Codex Veridicus* – księgą prawdziwą<sup>22</sup>.

Marzenia i poszukiwanie praformy towarzyszą od dawna Andrzejowi Nowickiemu, próbującemu poprzez kuliste kształty matrycy drzeworytniczej dać wyraz harmonii pomiędzy realnością a nieuchwytnością i nieskończonością świata. Bogusław Bachorczyk, artysta o sporym dorobku w dziedzinie książki artystycznej,

<sup>22</sup> A. Bednarczyk, [w:] *Andrzej Bednarczyk: Codex Veridicus*, [katalog wystawy] Kraków 2008.



Il. 3. Andrzej Bednarczyk prezentuje *Codex Veridicus*

przynosi do galerii nie tylko książki. Przywozi z pracowni swoją szafę, w której je przechowuje i która dała tytuł wystawie: ... z szafy. *A w szafie czas: zapisany, narysowany, sfotografowany – opowieść na wiele głosów. O fascynacjach, zachłyśnięciach, urzeczeniach, niepowodzeniach, wstętach, irytacjach; / z oka, z serca, o sobie – ale też o innych. Historia oglądania świata, ludzi, sztuki, poznawania*<sup>23</sup>. Komentarz wydrukowany w folderze podkreśla pamiątnikarską wartość książek skrywanych w szafie, której postać potęguje wrażenie dopuszczenia do skarbcza: drewniane drzwi, które trzeba uchylić, aby zajrzeć do środka. To jednak

<sup>23</sup> B. Bachorczyk, *op. cit.*



Il. 4. Zabytkowa czytelnia Biblioteki Głównej ASP. Wystawa Stanisława Kluczykowskiego *Grafiki, książki*

nie wszystko. Druga warstwa komentarza wydaje się zawarta już w kształcie wystawy, w wyborze ekspozycji kierującej nas wyraźnie także w stronę fizyczności przestrzeni wypełnionej książką i fizyczności samej książki: jej wymiarów, objętości, ciężaru. Stąd już tylko krok do kolejnego sygnału o równoprawnym traktowaniu treści i formy, o ich nierozłączności.

Interesującym przykładem autorskiego komentarza wyrażonego nie wprost mogą być *Grafiki, książki* Stanisława Kluczykowskiego<sup>24</sup>. Celowym zamiarem artysty grafika, którego prace zdobiły okładki oraz ilustrowały popularne serie Wydawnictwa Literackiego, stało się tutaj zorganizowanie – oprócz wernisazu – także i finisażu wystawy. O ile kształt wystawy zaprezentowany podczas wernisazu mógł sugerować pewnego rodzaju podsumowanie twórczości z lat 70. i 80. XX wieku, o tyle finisaż rozszerzył dotychczasową ekspozycję o prace najnowsze. Nieoczekiwanie zatem finisaż, jak dotąd jedyny w praktyce wystawienniczej galerii, przekornie nadał nowe, odwrotne wręcz znaczenie zamknięciu wystawy. Stał się czytelnym przekazem o trwaniu i ciągłości pracy artystycznej, pozostawiając na razie bez odpowiedzi przychodzące na myśl pytanie, czy i w jaki sposób nowe grafiki Stanisława Kluczykowskiego zetkną się kiedyś z książką.

<sup>24</sup> Stanisław Kluczykowski: *Grafiki, książki*, Galeria Jednej Książki, luty/marzec 2010.



Il. 5. Wystawy studenckie: wernisaż *Baśni Braci Grimm*

Równoprawne traktowanie treści i formy książki, chociaż nieartykułowane wprost, jest kierunkiem dominującym u projektantów, odpowiedzialnych za kształt książki funkcjonującej w tak zwanym normalnym obiegu wydawniczym. Osobnym zagadnieniem dla kuratora galerii książki pozostaje pytanie o przyczynę stosunkowo nielicznych prób formułowania autorskich wyznań w zestawieniu z mistrzowskimi realizacjami.

Na koniec warto wspomnieć o jeszcze jednej, szczególnej – czy przynależnej tylko wiekowi? – kategorii autokomentarza. Galeria Jednej Książki trzykrotnie już pokazywała wystawy Pracowni Projektowania Książki, działającej przy Wydziale Grafiki krakowskiej ASP, ale otwartej dla studentów wszystkich kierunków Akademii<sup>25</sup>. Młodzi artyści za każdym razem prezentowali książkę będącą wynikiem połączenia indywidualnych projektów z wymogami pracy zespołowej. Zgodnie z programem pracowni<sup>26</sup> tworzyli dzieło wspólne, polegające na zapro-

<sup>25</sup> *Pracownia Projektowania Książki ASP w Krakowie: Samuel Beckett „Pisma prozą”, Galeria Jednej Książki, maj/czerwiec 2008; Pracownia Projektowania Książki ASP w Krakowie: „Masa plastyczna” na podstawie Julio Cortazara, Galeria Jednej Książki, grudzień 2008/styczeń 2009; Pracownia Projektowania Książki ASP w Krakowie: *Baśnie Braci Grimm*, Galeria Jednej Książki, maj/czerwiec 2011.*

<sup>26</sup> *Jadwiga Wielgut-Walczak, kurator Galerii Jednej Książki rozmawia z dr Dorotą Ogonowską, kierowniczką Pracowni Projektowania Książki ASP w Krakowie, [w:] *Baśnie Braci Grimm*:*

jektowaniu i wydrukowaniu w unikatowym nakładzie wybranego tytułu. Wernisaże wystaw studenckich, operujące dźwiękiem, słowem, grą przestrzeni odebrać można jako prezentację satysfakcji twórczej i zarazem wymowną zapowiedź nowych projektów.

Odkrycie w programie i miejscu galerii wspólnego mianownika dla różnorodności form i wielości znaczeń autokomentarza nie nastąpiło od razu. Poprzedzało je, trwające zresztą nieprzerwanie do dzisiaj, pełne zachwytu zdumienie nad przesłaniem każdej kolejnej realizacji, odkrywającej coraz to nowe przestrzenie twórczości mającej związek z książką.

Przeważająca większość wystaw – zważywszy na akcentowany przez samych artystów motyw poszukiwań – mogłaby śmiało zostać określona tytułem prezentowanego w tej książce zbioru artykułów. Każdy przekaz jest indywidualny, a generalizacja ryzykowna, co często skłania do poprzestania na operowaniu przykładami – w nadziei, że okażą się interesujące dla rozważań o poszukiwaniu odpowiedniej formy dla współczesnej książki.

## Comments from a contemporary book designer – forms and meaning.

### Remarks by the curator of Galeria Jednej Książki [One Book Gallery]

#### Summary

The article examines the role of self-commentary as an element of growing importance in book making processes of the early 2000s. Analysing new forms and functions of authors' comments occurring at almost all stages of work on the book, the present author tries to identify reasons behind that phenomenon. Her observations are based on dozens of exhibitions at the Galeria Jednej Książki at the Central Library of the Academy of Fine Arts, Kraków, featuring works by artists, designers and publishers from 2005–2011.

---

*Marta Antoniak, Jan Podgórski, Gabriela Baka, Małgorzata Józefowicz, Gabriela Cichowska, Zuzanna Szcześ, Barbara Jańczak, Dagmara Darsicka, Marcin Czaja, Tomasz Prymon, Kraków 2011.*



AGNIESZKA KOTWICA

Instytut Bibliotekoznawstwa i Informatyki Naukowej  
Uniwersytet Śląski, Katowice

## Estetyka książki a oczekiwania i potrzeby odbiorcy na przykładzie spuścizny bibliotecznej Emila Zegadłowicza

Jak powszechnie wiadomo, książka przez wieki przybierała postać zależną od materiału pisarskiego, narzędzi, istniejących systemów pisma i określonych socjokulturowych uwarunkowań lokalnych. Wprowadzony w Europie w XII wieku papier nie wpłynął na zmianę budowy książki, lecz jako materiał tańszy przyczynił się do jej umasowienia, a tym samym do częściowego zubożenia jej postaci edytorskiej. Współczesna książka to w wielu przypadkach druk pozbawiony walorów artystycznych, produkowany z nastawieniem na zysk. Uprzemysłowienie produkcji wydawniczej obniżyło walory estetyczne książki, sprawiło, że przestała być dobrem luksusowym dostępnym dla wąskiego grona odbiorców. W wielu kręgach jest jednak nadal postrzegana jak dzieło sztuki. Przechowywana z uwagą i czcią, służy podtrzymywaniu tradycji oraz tworzeniu i umacnianiu kultury słowa pisanego. Staje się inspiracją do podejmowania działań twórczych.

### Muzeum Zegadłowicza i jego zbiory

Wśród instytucji dbających o zachowanie spuścizn, między innymi drukowanych, szczególną pozycję zajmują muzea książki oraz muzea literackie. Placówki te ze względu na swój specyficzny w stosunku do innych muzeów charakter gromadzą dziedzictwo piśmiennicze wybitnych pisarzy, bibliofilów, ludzi kultury, sztuki i edukacji w Polsce i za granicą, kolekcjonujących książki jako dzieła sztuki. Przykładem tego typu placówki może być Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym koło Wadowic. Powstałe w jego domu w 1946 roku staraniem żony i córek pisarza, aktualnie prezentuje 10 pomieszczeń ekspozycyjnych<sup>1</sup>. Na jego stronie internetowej można przeczytać: „Zwiedzający mają możliwość zapoznać się nie tylko z postacią Emila Zegadłowicza i jego twórczością, lecz także ze zbiorami i klima-

---

<sup>1</sup> Muzeum Zegadłowicza od 1968 roku działało pod patronatem PTTK, a od 1976 jest pod opieką Muzeum Okręgowego w Bielsku-Białej.

tem kulturalnym dwudziestolecia międzywojennego. W dziesięciu salach ekspozycyjnych można zobaczyć różnorodne dzieła sztuki, na które składają się między innymi obrazy, meble, książki. Wśród prezentowanych twórców znajdują się prace: Leona Wyczółkowskiego, Jerzego Hulewicza, Józefa Mehoffera, Władysława Lama, Stanisława Nowakowskiego, Bronisławy Rychter-Janowskiej, Zbigniewa Pronaszki i innych. Prezentowane jest także unikalne w swojej formie malarstwo chińskie<sup>2</sup>. Dla miłośników literatury najważniejszym miejscem w gorzeńskim dworku jest tzw. Pokój Żółty, czyli pracownia poety z jego biurkiem, przyborami do pisania, łóżkiem, rękopisami i pierwodrukami niektórych książek.

### Geneza kolekcji Zegadłowicza

Zbiory drukowanych książek zgromadzone w Gorzeniu to wytwory artystów dwudziestolecia międzywojennego, czyli epoki, w której dominowały: awangarda poetycka, dadaizm, ekspresjonizm, futurizm, nadrealizm (surrealizm) i neoklasycyzm. Grupa literacka Czartak<sup>3</sup>, do której należeli między innymi Edward Kozikowski, Zofia Kossak-Szczucka, Jan Wiktor, Julian Fałat, Wojciech Weiss, Zbigniew Pronaszko – artyści pióra i pędzla, a której współtwórcą był Emil Zegadłowicz, inspirowała się ideami ekspresjonizmu. Stawiała na wyrazistość, siłę wpływu dzieła na odbiorcę, na emocjonalną sferę jego psychiki. W latach 1922–1926 członkowie grupy wydali własnym nakładem sześć indywidualnych tomików poezji. Nowatorstwo poglądów literacko-estetycznych poeci Czartaka starali się wyrazić zarówno w warstwie estetycznej utworu, jak i fizycznej strukturze książki. Ich działania miały na celu sprawienie, aby książka oddziaływała nie tylko tekstem, lecz także zaspokajała różnorodne potrzeby estetyczne, emocjonalne, duchowe. Byli w pewnej mierze kontynuatorami idei książki jako integralnego dzieła sztuki – idei rozpowszechnionej w Europie dzięki „szkole” Williama Morrisa, a w Polsce dzięki pracom ilustratorskim i edytorskim artystów oraz pisarzy okresu Młodej Polski.

Istotną rolę odegrał również Jerzy Hulewicz. Wielokrotnie ilustrował książki wydawane przez członków grupy. Swoje idee grupa Czartak prezentowała w czasopiśmie pod tym samym tytułem, w którym drukowano poezję, fragmenty prozy, recenzje i sprawozdania krytyczne. Wstęp programowy pierwszego numeru „Czartaka” napisany został przez Jana Nepomucena Millera – krytyka literatury i poetę. Pojawiły się zapowiedzi uniwersalizmu, a ludowość łączono z kultem pracy, z czasem jednak coraz większą rolę zaczął tam odgrywać regionalizm beskidzki<sup>4</sup>. W piśmie tym Zegadłowicz głosił zdecydowany antyurbanizm i entuzjastycz-

<sup>2</sup> *Oficjalna Strona Muzeum Emila Zegadłowicza i Fundacji „Czartak”* <http://www.muzeum-zegadlowicza.pl/> [dostęp: 9 listopada 2011].

<sup>3</sup> Nazwę zaczerpnięto z dialektu, oznacza „lepiankę”, „strażnicę”, „budę z desek”.

<sup>4</sup> J. Kwiatkowski, *Literatura dwudziestolecia*, Warszawa 1990, s. 12.

ny ruralizm, czyli kierunek zajmujący się szeroko rozumianą problematyką wsi. „Do niedawna związany ze »Zdrojowym«<sup>5</sup> ekspresjonizmem wprowadza klimat przedduchowego, mistycyzującego etyzmu. Numer 3 »Czartaka« był zarazem numerem ostatnim”<sup>6</sup>.

Niewielki, bo liczący zaledwie 15 egzemplarzy, zbiór książek znajdujących się w gorzeńskim Muzeum stanowi fragment bogatej, nieistniejącej już w zasadzie kolekcji. Jak podaje kustosz muzeum, wnuczka Emila Zegadłowicza, Ewa Olimpia Wegenke, na przełomie lutego i marca 1941 roku z gorzeńskiego dworu wywieziono około 10 tys. książek. Przechowywany i obecnie prezentowany w placówce księgozbiór ocalał dzięki zaangażowaniu rodziny, sąsiadów i przyjaciół pisarza. Natomiast zachowane archiwum gorzeńskie zostało przekazane w 1961 roku, przez żonę pisarza Marię, Bibliotece Głównej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zbiór ten zawierał około 80% rękopisów poety. Główny zrąb korespondencji uporządkowany został przez Kornela Szymańskiego – filologa, pracownika Instytutu Badań Literackich PAN<sup>7</sup>.

## Edytorska charakterystyka zbiorów

Wśród interesujących druków pozostałych w Gorzeniu można znaleźć między innymi *Zielone Świąta*. Druk tej niezwykle pod względem edytorskim publikacji ukończono 12 lipca 1923 roku w Drukarni Franciszka Foltina w Wadowicach. Autorem okładki jest Jerzy Hulewicz. Na stronie przedtytułowej umieszczono logo Czartaka. Odbito na papierze czerpanym 200 numerowanych egzemplarzy, które zostały podpisane przez autora. Przechowywany w gorzeńskim archiwum egzemplarz nosi numer 11. Na ostatniej stronie znajduje się ekslibris Drukarni Foltina w Wadowicach. Skórzana oprawa ma na grzbiecie wytłoczone złożone litery. O książce tej pisał w swych wspomnieniach Edward Kozikowski. Poeta nie ze wszystkimi poglądami zapewne się zgadzał.

Omówiliśmy przede wszystkim ostatni plan wydawniczy Czartaka, na który złożyły się głównie książki Zegadłowicza, jak *Kolędziolki beskidzkie*, *Wielka nowina*, *Zielone Świąta*, *Przyjdź Królestwo Twoje*. Zapytałem go wręcz, czy nie za dużo wydaje, unikając aluzji do pisania, bo to by go boleśnie dotknęło. Powiedziałem po prostu, że to grozi deprecjacją i lepiej wydawać rzadziej pokazniejsze objętościowo tomy niżli takie drobiazgi w formie broszurek, jak *Zielone Świąta*, liczące rap-

<sup>5</sup> „Zdrój” to dwutygodnik wydawany w Poznaniu 1917–1922, redagowany przez Jerzego Hulewicza.

<sup>6</sup> J. Kwiatkowski, *op. cit.*, s. 23–24.

<sup>7</sup> Spuścizna rękopiśmienna jest zachowana też między innymi w Bibliotece Ossolineum, zob. *Zbiory rękopisów w bibliotekach i muzeach w Polsce*, t. 1–2, Warszawa 2003; T. Bujnicki, *Skarby Emila Zegadłowicza*, „Wadoviana”, 2000, nr 4. W 2006 roku Akademia Świętokrzyska kupiła do biblioteki 5000 dokumentów po Zegadłowiczu, zob. M. Sztandera, *Akademia Świętokrzyska kupiła największą kolekcję po Emilu Zegadłowiczu*, wiadomości.gazeta.pl/wiadomości/2029020,114873,3739785.html [dostęp: 12 stycznia 2012].

tem dwadzieścia stroniczek druku. Zegadłowicz zasłaniał się względami bibliofilskimi, twierdząc, że tego typu książeczka, odbita przy tym w dwustu zaledwie egzemplarzach na czerpanym papierze, stanowić będzie po latach nie lada rarytas na rynku księgarskim<sup>8</sup>.

Inną równie interesującą pozycją jest *Niam-Niam: antologia poezji murzyńskiej* w przekładzie Edwarda Kozikowskiego i Emila Zegadłowicza. Książka ma unikatową, płócienną, częściowo złożoną oprawę. Kartę tytułową zdobi godło Czartaka – a całość ekslibris i liczne winiety. Odbito łącznie 300 egzemplarzy. Jak informowano: „Druk ukończono 25 kwietnia 1923 roku czcionkami Franciszka Foltina w Wadowicach”<sup>9</sup>. Sam autor wyrażał aplauz dla dzieła intrologatorskiego, co podkreślał w *Portrecie Zegadłowicza bez ramy* Kozikowski: „Okładka doskonała!!! Porządkowskiemu: gratulacje, zachwyt, uznanie – chapeau bas!”<sup>10</sup>. Publikacja ta wywołała ogromne poruszenie wśród badaczy literatury i językoznawców, gdyż stanowiła tzw. mistyfikację literacką, czyli świadome wprowadzenie w błąd publiczności literackiej. W okresie dwudziestolecia spotykamy raczej mistyfikacje sporządzone dla żartu i niekiedy nawet naprowadzające czytelnika na trop właściwy. Głębokiej analizy tego problemu podjął się Henryk Markiewicz w publikacji zatytułowanej *Zabawy literackie dawne i nowe*:

Rzekomi tłumacze objaśniali, że Niam-Niam to nazwa plemienia murzyńskiego (znanego również pod nazwą Sandeh) — niezwykle żarłocznego, po dziś dzień ludożerczego. Dyskutowano o tej książce na serio w roku 1924 w Polskim Klubie Artystycznym w Warszawie pod przewodnictwem Stanisława Adamczewskiego. Autorzy wysłali też egzemplarze swej antologii luminarzom ówczesnej humanistyki, m.in. Brücknerowi, Łosiowi, Kalenbachowi i Kleinerowi. Wszyscy odpowiedzieli słowami uznania. Tylko Tadeusz Sinko w felietonie *Murzyn pod Giewontem*<sup>11</sup> wyraził przypuszczenie, że jest to mistyfikacja Zegadłowicza i Kozikowskiego, którzy pragną w ten sposób „wydrwić negromanię futurystów”<sup>12</sup>.

Publikacja *Podkowa na progę*<sup>13</sup>, wydana w Oficynie Florenckiej Tyszkiewiczów w 1932 roku, wzorowana jest na starych drukach. Oprawiona w skórę, charakteryzuje się ciekawymi złoceniami. Na okładce znajduje się wizerunek klepsydry i podkowy umieszczonej pośrodku czasomierza, a na niebieskiej wyklejce widnieje logo Czartaka i podpis „E.Z.”. Na stronie tytułowej umieszczono wydrukowaną dedykację oficyny: „Dla poety”. Całość „odbita na własnym papierze z wodnym znakiem oficyny w stu liczbowanych ręcznie i podpisanych

<sup>8</sup> E. Kozikowski, *Portret Zegadłowicza bez ramy. Opowieść biograficzna na tle wspomnień osobistych*, Warszawa 1966, s. 105.

<sup>9</sup> E. Kozikowski, E. Zegadłowicz, *Niam-Niam: antologia poezji murzyńskiej*, Wadowice 1923.

<sup>10</sup> E. Kozikowski, *op. cit.*, s. 89.

<sup>11</sup> Cyt. za: H. Markiewicz, *Zabawy literackie dawne i nowe*, Kraków 2003, s. 101; T. Sinko, *Murzyn pod Giewontem*, „Czas” 1923, nr 179.

<sup>12</sup> H. Markiewicz, *Mystyfikacje i fałszerstwa literackie w Polsce*, [w:] *Zabawy literackie dawne i nowe*, s. 100–101.

<sup>13</sup> Wariant tytułu: *Emila Zegadłowicza Podkowa na progę*.

egzemplarzach<sup>14</sup>. Filigran umieszczono w prawym dolnym rogu karty tytułowej. Publikację tę zdobią również liczne drzeworyty Maryli Tyszkiewiczowej, sporządzone z okazji Godów w 1932 roku.

Książka *Kantyczka rosista* wydana w 1924 roku przyciąga uwagę badacza okładką wykonaną w trójbarwnym drzeworycie przez Jerzego Hulewicza oraz ekslibrisem autora umieszczonym na pierwszej stronie wyklejki. Wizerunek mitycznego Pegaza uzupełnia podpis: „Emil z Gorzenia Zegadłowicz”. Publikacja, wydana najprawdopodobniej w Wadowicach, ukazała się w zaledwie 500 egzemplarzach.

Wśród książkowych skarbów gorzeńskiego muzeum nie zabrakło też zbiorów obcojęzycznych. Przykładem może być *Ballada o Wowrowi*, wydana w Pradze w 1929 roku. Polskie wydanie tego dzieła ukazało się w 1924 roku pod tytułem *Ballada o Wowrze, powsinodze beskidzkim, świątkarzu, o Bogu prawdziwym i Chrystusie frasobliwym rzeźbiącym patrona Beskidu*. Tytułowy Wowro<sup>15</sup>, artysta gorzeński, zasłynął dzięki swoim niezwykłym rzeźbom. Zarówno twórczość, jak i sama postać Wowry, zafascynowały Zegadłowicza na tyle, że poświęcił mu dwa swoje utwory<sup>16</sup>. Z czasem stał się on popularną postacią w środowisku literatów goszczących w gorzeńskim dworze. Tłumaczem utworu na język czeski był Paul Eisner – znamienity lingwista, znany głównie z tłumaczeń dzieł Franza Kafki.

Inną pozycją obcojęzyczną w tym zbiorze jest czeskie wydanie *Godziny przed jutrznią* (czes. *Hodina před jitřni: život Mikuláše Strěbrempsaného*). Publikacja wydana w 1930 roku w Pradze w Drukarni Ladislava Kuncila, oprawiona została w papier. Zachowała się oryginalna przezroczysta obwoluta.

Kolejnym białym krukiem w omawianym zbiorze jest publikacja zatytułowana *Gody pasterskie*. Zastosowano oprawę mieszaną – papier i półskórek, srebrne akcenty na rogach oprawy przypominają kwiaty. Podano też informację: „Druk ukończono 20 września 1925 roku. Czcionkami Drukarni Foltina w Wadowicach. Okładkę wykonał Ludwik Misky, składał Edward Kołodziej, wytłoczył Józef Petrykiewicz<sup>17</sup>”. Książka wydana została nakładem autora.

Inną ważną pozycją w tym zbiorze jest książka E. Zegadłowicza pt. *Tematy rumuńskie*, wydana w Poznaniu w 1931 roku. Na wewnętrznej stronie okładki przyklejona została fotografia z sierpnia 1931 roku z oryginalnym podpisem autora i adnotacją: „W posiadłości wiejskiej ówczesnego prezesa ministrów M. Jorgi, A. Cotrus, R. Juraszek, M. Jorga oraz E. Z.”. Poniżej widnieją odręczne notat-

<sup>14</sup> E. Zegadłowicz, *Podkowa na progu*, [Florencja] 1932.

<sup>15</sup> Właśc. Andrzej Wawro, nazywany przez Zegadłowicza i członków Czartaka Jędrzejem Wowro.

<sup>16</sup> E. Zegadłowicz, *Ballada o Wowrze, powsinodze beskidzkim, świątkarzu, o Bogu prawdziwym i Chrystusie frasobliwym rzeźbiącym patrona Beskidu*, Wadowice 1924; E. Zegadłowicz, E. Kozikowski, *O Jędrzeju Wowrze, snycerzu beskidzkim. Wspomnienia, szkice, wiersze i opowiadania*, Warszawa 1957.

<sup>17</sup> E. Zegadłowicz, *Gody pasterskie*, Wadowice 1960.

ki autora dotyczące wycieczki do Rumunii wraz z opisem zakładki dzierganej w jednym z rumuńskich klasztorów żeńskich. Zakładka ta do dziś towarzyszy tej niezwykle cennej książce. Publikacja zawiera cztery pieśni ludowe oraz wiersze piętnastu poetów rumuńskich od Vasile Alacsandriego do Johna Vinei. Stanowi pokłosie przyjaźni gorzeńskiego twórcy z Aronem Cotrusem.

Najnowszą publikacją w gorzeńskich zbiorach jest dzieło zatytułowane *Chleb i wino*. Poemat napisany ku czci Jana Kasprowicza nosi nr 23. Jak dowiadujemy się z informacji zawartych w publikacji, pierwsze wydanie opublikowane zostało w 1930 roku. Omawiany egzemplarz „przekazany został przez Marię Kasprowiczową na Harendzie pod Zakopanem Janowi Kaczmarowskiemu w czasie konsultacji na temat Uroczystego Wieczoru Literackiego mającego odbyć się w Teatrze Powiatowego Domu Kultury w Wadowicach, dnia 17 XI ROKU KASPROWICZOWSKIEGO 1960, w setną rocznicę urodzin Wielkiego Poety”<sup>18</sup>. Poniżej tej informacji znajdują się oryginalne podpisy Marii Zegadłowiczowej i Marii Kasprowiczowej.

Jak można zauważyć analizując zaprezentowane przykłady, Zegadłowicz miał szczególne upodobanie do druków o charakterze bibliofilskim. Wraz z grupą Czartak lub samodzielnie „wydawał utwory w bardzo niskim nakładzie (niekiedy po kilka lub kilkanaście egzemplarzy), dużą troskę wykazywał przy tym o ich wysoki poziom edytorski. Praktyki te wzbudzały zaciekawienie ową twórczością, rodziły przeświadczenie o wyjątkowości tego zjawiska”<sup>19</sup>.

## Kontakty Zegadłowicza z artystami książki

O niezwykłych estetycznych gustach i zainteresowaniach poety świadczyć mogą również edycje jego dzieł ilustrowane przez Zbigniewa Pronaszkę oraz cykl rysunków do powieści *Motory* wykonanych przez Stefana Żechowskiego. Kontakty te zaowocowały niezwykle, długoletnią, artystyczną przyjaźnią.

We wspomnieniach Żechowskiego Zegadłowicz rysuje się jako człowiek bardzo skromnych wymagań osobistych, zamiłowany bibliofil, entuzjasta przyrody, rzeźby i malarstwa – próbujący swych sił i w tej dziedzinie, a nade wszystko głosiciel kultu pracy, przeciwnik faszyzmu i militarizmu, nacjonalizmu i rasizmu, każdej brutalnej agresji<sup>20</sup>.

Korespondencja obu twórców świadczy o niezwyklej zażyłości i wzajemnym szacunku. Brak tu merytorycznych uwag na temat wizji książki. Dominują tematy rodzinne i osobiste, rzadziej pojawiają się tematy związane z wydaniem dzieła. Tylko w jednym liście pojawiają się wątpliwości Żechowskiego w stosunku do własnej twórczości. Pisał on:

<sup>18</sup> E. Zegadłowicz, *Chleb i wino*, Wadowice 1960.

<sup>19</sup> *Szkice o twórczości Zegadłowicza*, red. Z. Anders, Rzeszów 1985, s. 6.

<sup>20</sup> *Ibidem*, s. 162.

rysowałem je w najgorszym, mogę powiedzieć nastroju, bo w ustawicznej trosce o zdrowie Matki – a potem gdy już straciłem nadzieję jeszcze gorzej było. Wszystkie błędy i niedociągnięcia, jakie łatwo zauważyć – z tej pochodzą przyczyny. Nie dla usprawiedliwienia to piszę, tylko żałuję, bom z nich niezadowolony – lecz mam nadzieję, że to te, które mi pozostały, będą lepsze – bo powoli wychodzę z ponurego nastroju – jaki spowodowała śmierć Matki<sup>21</sup>.

Opinia Zegadłowicza była jednak krańcowo inna. Zachwycony autor wyrażał swój entuzjazm nie tylko w listach do artysty, lecz także we wskazówkach dla wydawcy, czyniąc młodego twórcę współautorem dzieła i traktując jego rysunki jako integralną część utworu.

Kontakty Zegadłowicza z innymi artystami książki były szerokie. Jak pisała badaczka grafiki okresu międzywojennego Maria Grońska:

Należy wspomnieć, że Zegadłowicza, Kuglina i Pronaszkę łączyły przyjazne stosunki. Dwaj ostatni byli częstymi gośćmi w Gorzeniu Górnym. Pronaszkę ilustrował rysunkami wiele utworów Zegadłowicza, a wszyscy trzej rozkochani byli w beskidzkiej ziemi. Wybór drzeworytu dla zilustrowania ballad nie był przypadkowy. Technika ta najbardziej odpowiadała charakterowi utworu, nawiązywała w pewnym stopniu do tradycji drzeworytu ludowego na tym terenie, ale także do praktyk formistów<sup>22</sup>.

## Bibliofilskie fascynacje Zegadłowicza i członków Czartaka

Charakter zachowanych zbiorów, mimo ich fragmentaryczności, wskazuje że idea „książki pięknej”, rozumianej jako integralne dzieło sztuki literackiej, ilustratorskiej, edytorskiej i intrologatorskiej, harmonijna synteza różnych technik i materiałów, była kultywowana przez Emila Zegadłowicza i członków Czartaka. Współtwórcy tej opozycyjnej do Skamandra formacji – wśród których dominowali pisarze, malarze, artyści ludowi, przedstawiciele kultury – kultywowali sztukę „wielopostaciową”. Sami dość często angażowali się bezpośrednio w proces wydawniczy, co widoczne jest między innymi także w ręcznym numerowaniu egzemplarzy i ręcznym czerpaniu papieru. Tworząc ilustracje, rysunki, winiety, nadawali jednorodny kształt edytorski poszczególnym dziełom, najczęściej inspirowany sztuką ludową.

W prezentowanym księgozborze można znaleźć też przykłady publikacji nie tyle doskonałych edytorsko, ile ważnych dla Zegadłowicza ze względów sentymentalnych. Są to *Satyry patetyczne* Stanisława Jerzego Leca oraz *Zalotnicy Niebiescy: sztuka w 3 aktach* Marii Kossak-Jasnorzewskiej. Oba utwory zawierają odrębne dedykacje ich autorów dla twórcy *Motorów*.

Zegadłowicz umiał docenić piękną książkę, jej wartość kulturową i społeczną, pracę artystów ilustrujących jego utwory. Dbał również o zasobność gorzeń-

<sup>21</sup> E. Zegadłowicz, S. Żechowski, M. Ruzamski, *Korespondencja*, t. 1. 1936–1937, wstęp, oprac. tekstu i przypisy M. Wójcik, Kielce 2002, s. 18.

<sup>22</sup> M. Grońska, *Nowoczesny drzeworyt polski*, Wrocław 1977, s. 307.

skiej biblioteki. Jak wspomina Kozikowski: „Osobną pozycję w wydatkach stanowią książki, których nabywał sporo u antykwariuszy poznańskich, a w pierwszym rzędzie starodruki i co rzadsze okazy bibliofilskie”<sup>23</sup>.

Zachowana w gorzeńskim muzeum spuścizna stanowi fragment bezcennej kolekcji, ale wywiezionej i częściowo zniszczonej w czasie drugiej wojny światowej. Przechowane w placówce unikatowe wydania cieszą oko wytrawnych badaczy i miłośników pięknej książki.

## Aesthetics of books and the needs and expectations of their readers as seen in the case of Emil Zygadłowicz's legacy

### Summary

The Emil Zygadłowicz Museum in Dorzeń Górny near Wadowice holds the surviving part of the writer's book collection. The characteristics of the thematic content and bibliophilic value of the collection, its graphic design and editorial contents reveal Zygadłowicz's interests and passion for books. Reader's comments on book pages and dedications reflect his social ties, particularly with the literary community, but reaching beyond the „Czartak” literary group that Zygadłowicz belonged to.

---

<sup>23</sup> E. Kozikowski, *op. cit.*, s. 317.