

Arkadiusz WAGNER

ARTYZM KSIĄŻKI Refleksje bibliologiczne*

Z dzisiejszej perspektywy dekoracje iluminatorskie postrzegane są jako doskonałe źródło wiedzy o przemianach stricte artystycznych, społecznych, politycznych czy religijnych w średniowiecznej Europie. Są najczystszyimi – w przenośni, jak i w sensie dosłownym – dziełami ówczesnego malarstwa. W odróżnieniu bowiem od przemalowywanych, ciemniejących lub blaknących malowideł tablicowych i ściennych, przeważnie zachowały swój pierwotny koloryt dzięki temu, że ukryte były między kartami.

Nakreślenie granic artyzmu w odniesieniu do książki jako obiektu jest zadaniem niełatwym. O specyficznym pięknie ksiąg przesądzają bowiem rozmaite aspekty ich wytwórstwa oraz produkcji, które wymykają się zainteresowaniom historii i krytyki sztuki. Pomocna w przewyciężaniu owego ograniczenia jest niewątpliwie bibliologia, rozumiana jako interdyscyplinarna nauka o książce i bibliotece, z założenia syntetyzująca metody badawcze historii (w tym zwłaszcza jej nauk pomocniczych), historii sztuki oraz innych dziedzin humanistyki¹. Podejmując refleksję nad artyzmem książki, należy uwzględnić także punkt widzenia bibliofila. Aktywność bibliofilów nie tylko bowiem trwale związana jest z dziejami ksiąg i bibliotek, ale od początku determinuje ich walor estetyczny, tak w odniesieniu do woluminów, jak i wnętrz, w których są przechowywane. Decydując się na objęcie zainteresowaniem całokształtu fizycznej postaci książek, sprawiamy, że łatwiejsze staje się dostrzeżenie artyzmu nawet w pozornie nieefek-

* Redakcja „Ethosu” dołożyła wszelkich starań, by ustalić właścicieli praw autorskich do ilustracji towarzyszących artykułowi i uzyskać pozwolenia na ich reprodukcję. Gdyby jednak któryś z właścicieli praw autorskich został pominięty, prosilibyśmy o kontakt w celu uregulowania spraw formalnych.

¹ Z polskich publikacji podejmujących problem bibliologii jako nauki zob. np. K. Mi go ń, hasło „Bibliologia (księgoznawstwo, nauka o książce)”, w: *Encyklopedia książki*, t. 1, *Eseje*, red. A. Żbikowska-Migoń, M. Skalska-Zlat, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2017, s. 256n. (tamże dalsza literatura). Wieloaspektowe ujęcie problemu sztuki książki, głównie z perspektywy bibliologicznej, zob. *Sztuka książki. Historia, teoria, praktyka*, red. M. Komza, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2003; M. K o m z a, *Bibliolog wobec nowych zjawisk w sztuce książki*, „Studia Bibliologiczne” 17(2008), s. 29-41; J. G w i ó d z i k, *O sztuce książki...*, „Bibliotheca Nostra” 2011, nr 4(26), s. 9-26. Dominację perspektywy historyczno-artystycznej w badaniach nad zagadnieniem sztuki książki ujawnia tom *O miejsce książki w historii sztuki* (zob. *O miejsce książki w historii sztuki*, red. A. Gronek, Collegium Columbinum, Kraków 2015).

townych elementach ich struktury². Tą właśnie drogą pragnąłbym poprowadzić Czytelnika przez wewnętrzne i zewnętrzne strefy książki, objaśniając je słowami zarówno naukowca, jak i bibliofila.

Obierając za punkt wyjścia rozważań materiały, z których sporządzano księgi, weźmiemy pod uwagę pergamin i papier. Pierwszy z surowców kojarzy się dziś głównie z foliantami średniowiecznych kodeksów, których grube i sprężyste karty mogły przetrwać w surowych warunkach klasztorно-świątynnych bibliotek. Choć obszerne połacie takich kart mają charakterystyczną fakturę i zapach, trudno dopatrywać się w nich piękna. Obecnie zresztą, w dobie ruchów proekologicznych, zachwyt nad przetworzoną skórą dziesiątek, setek czy tysięcy zabitych zwierząt byłby czymś nieestosownym. Zwłaszcza, że luksusowy, niezwykle cienki i delikatny pergamin – tak zwany pergamin welinowy – uzyskiwano ze skór jagnięcych płodów (dodajmy, że był on wykorzystywany przede wszystkim do wytwarzania późnogotyckich modlitewników). Niekiedy jednak książkowe pergaminy bywają urodziwe – świadczą o tym choćby wczesnośredniowieczne księgi liturgiczne o kartach zabarwionych purpurą czy późnogotyckie „czarne modlitewniki”, których karty barwiono właśnie na czarno, a tekst zapisywano białą, dającą wykwiłtne i nieco irrealne efekty, wzmocnione oryginalną kolorystyką iluminacji³.

Młodszemu bratu pergaminu – europejskiemu papierowi – nigdy nie towarzyszyła podobna aura drogocенności. Relatywna łatwość i szybkość jego produkcji od początku sprawiała, że zamiast skrobania palimpsestów (niekiedy wielokrotnego na tych samych kartach pergaminu), raczej zapełniano go kursywą o stopniu niechlujności adekwatnym do taniości podłoża. Z kolei od połowy piętnastego wieku papier zadrukowywano inkunabułowymi czcionkami, których odbicia wzbudzały niemal mistyczne zachwyty (łac. *divino quodam numine*) czytelników, ale także podejrzliwość i pogardę koneserów iluminowanych kodeksów⁴. Przeglądając się lichemu papierowi rodzimych druków i sylw z wieków siedemnastego i osiemnastego, dostrzegamy upadek nie tylko rzemiosła, ale i kultury książki w Rzeczypospolitej. Rozpadający się wskutek procesów chemicznych papier dziewiętnastowieczny tudzież peerelowski zdradza negatywne skutki uprzemysłowienia produkcji tego materiału, przeznaczonego dla rzesz odbiorców. niesprawiedliwe byłoby jednak odmawianie znamion artyzmu

² Na gruncie polskim bodaj jako pierwszy postawę tę wyartykułował słynny artysta książki Bonawentura Lenart (zob. B. L e n a r t, *Piękna książka jako zespół czynników materialnych, papieru, czcionek, ozdób, ilustracji światłokowych, druku i oprawy*, Polska Drukarnia Nakładowa Lux, Wilno 1928).

³ Z bogatej literatury np. I.F. W a l t h e r, N. W o l f, *Codices illustres: The World's Most Famous Illuminated Manuscripts 400 to 1600*, Taschen, Köln 2005, s. 362n., il. nienum.; tamże, s. 372n., il. nienum.

⁴ Por. np. J. G r u c h a ł a, *Iucunda familia librorum. Humanisci renesansowi w świecie książki*, Universitas, Kraków 2002, s. 239-281.

wszystkim gatunkom papieru. Wszak od początku miał on wpływ na wartość estetyczną książek, dziś najlepiej unaoczniana przez papiery albumowe. Nie inaczej było w dobie inkunabułów i późniejszych druków, kiedy solidność i uroda papieru świadczyły o prężności zachodnioeuropejskich ośrodków typografii. Jego sprężystość, nasycenie klejami, szlachetna barwa i faktura same w sobie stanowiły wartość, o czym u schyłku dwudziestego wieku przypominał Dean Corso, bohater filmu Romana Polańskiego *Dziewiąte wrota*⁵, podziwiając „koszerny szelest” kart diabelsko cennego druku.

Niezasłużenie słabo znane – a nawet nie do końca nazwane – są w naszym kraju rozmaite gatunki i odmiany papierów dekoracyjnych, którymi w wiekach szesnastym i siedemnastym zdobiono wnętrza i oprawy woluminów⁶. Tego rodzaju papiery przybyły do Europy z Bliskiego Wschodu, najpierw do Italii i Francji, skąd szybko rozpowszechniły się na całym kontynencie. Wśród nich najwcześniejsze i najbardziej klasyczne są tak zwane papiery karagenowe, czyli marmurkowe (il. 1), które na przestrzeni stuleci wykształciły przebogate spektrum odmian, jak choćby odmianę „grzebyczkową” czy „hiszpańską falę”. Obok nich z czasem wykształciły się papiery określane jako perkalowe z barwną dekoracją odbijaną z klocków drzeworytniczych czy szczególnie efektowne i kosztowne papiery brokatowe o wzorach wprasowywanych ze sztańc i wzbo-gaconych złoceniem, co daje efekt lśniącego reliefu. Zakres wykorzystania tego rodzaju papierów wykraczał daleko poza sferę książki (oklejano nimi na przykład wnętrza mebli i futerałów), najczęściej jednak spotykamy je na okładzinach opraw półskórkowych i kartonowych oraz jako książkowe wyklejki.

Od zarania dziejów książki elementem sankcjonującym jej funkcjonalność i piękno było pismo, przynależące do osobnej i w ciągu wieków bujnie rozwiniętej sztuki kaligrafii. Od starożytności znana była w Azji. We wczesnym średniowieczu pojawiła się na kartach europejskich manuskryptów biblijnych i liturgicznych. Majestat Słowa Bożego wymagał od skrybów najwyższej staranności w zapisywaniu każdej litery i każdego słowa. Konsekwencją czci oddawanej biblijnym wersetom bywało niekiedy zapisywanie tekstu złotem; w innych woluminach cytaty z Pisma Świętego wyróżniano dostojną, majuskułową uncją, a nawet stosowano naśladownictwo antycznej capitalis

⁵ *The Ninth Gate*, Francja, Hiszpania, USA, 1999, scenariusz: J. Brownjohn, E. Urbizu, R. Polański (na podstawie powieści A. Péreza-Reverte’a *Klub Dumas*).

⁶ Dyskurs zachodnioeuropejski i amerykański reprezentują w tej sferze niezliczone publikacje, zob. np. *Gefärbt, gekämmt, getunkt, gedruckt. Die Wunderbare Welt des Buntpapiers, Katalog zur Sonderausstellung in Mainfränkischen Museum Würzburg 22. Oktober 2011 bis 29. Januar 2012*, red. F. van der Wall, Mainfränkisches Museum, Würzburg 2011. W rodzimej nauce pionierską rolę odgrywa katalog *Drukarskie techniki zdobienia papierów i tkanin. Katalog wystawy w Muzeum Papiernictwa w Dusznikach Zdroju, wrzesień-grudzień 2008*, red. T. Windyka, Muzeum Papiernictwa, Duszniki Zdrój 2008.

quadrata, pismo wybijające się z zasadniczego tekstu minuskułowego. W średniowieczu idea uczytelnienia i upiększenia księgi za pomocą sztuki kaligrafii była powszechna, a uzewnętrzniła się zwłaszcza w doniosłym wynalazku minuskuły karolińskiej, tak zwanej karoliny (il. 2). Jej ponadczasowy walor czytelności i powab kształtów liter sprawiły, że nie tylko szybko rozpowszechniła się w kancelariach i skrytoriach cesarskich, ale – ciągle ewoluując – przeniknęła w głąb epoki romańskiej. I choć wraz z nadejściem gotyku wyparły ją zupełnie nowe gatunki pisma, to odrodziła się w renesansie, by trwać do dziś, chociażby w naszych staranniejszych rękopisach (te pospieszne zdecydowanie bliższe są niedysiejszym kursywom), a zwłaszcza w niezliczonych odmianach czcionek i fontów. Śledzenie rozwoju pism średniowiecznych na kartach kodeksów czy dokumentów okazuje się fascynującą przygodą: tekstura w mszałach przywodzi na myśl monumentalizm i strzelistość gotyckich katedr, bastarda luksusowych modlitewników oddaje wykwint dworskiej kultury czasów jesieni średniowiecza, a przysadzista i krągła rotunda przypomina o rezerwie Włochów wobec „gockości”⁷. Tak jak w późnogotyckiej rzeźbie początków szesnastego wieku wyczerpano możliwości komplikowania draperii, tak w późnych odmianach tekstury, a zwłaszcza we frakturze, gotycka dekoracyjność osiągnęła apogeum.

Pamiętać należy, że w realizację idei upiększania tekstu kodeksów zaangażowani zostali w średniowieczu także rubrykatorzy i iluminatorzy. Ci pierwsi posługiwali się ograniczonymi środkami – rodzajem czerwonego atramentu (rubry), którym na początku zdań наносили kreseczki, a na początku ksiąg lub ich fragmentów wyrysowywali czerwone bądź niebieskie inicjały. Drudzy, wyposażeni w mineralne i organiczne pigmenty, a przede wszystkim czyste złoto (płatkowe lub sproszkowane), potrafili umieścić na matowej powierzchni karty prawdziwe liternicze klejnoty, opromieniające czytelnika blaskiem iluminacji (od łacińskiego „illumino” – „światło”). W zależności od obowiązującego stylu, ośrodku iluminatorskiego czy wreszcie talentu iluminatora wnętrze litery wypełniać mógł ornament lub scena figuralna, a jej trzon i brzusek mogły zdobić wić roślinna bądź fantastyczne monstra. Piękno takich inicjałów – zarówno samoistnych, jak i wkomponowanych w bogatszą dekorację iluminatorską – docenili iluminatorzy renesansowi, przekształcając je w duchu nowego stylu. Drukując inkunabuły, pozostawiano miejsce na te szlachetne relikty przemijającej tradycji, nabywcy takich ksiąg mogli zatem oddać je do wyspecjalizowanego miejskiego iluminatora (u schyłku średniowiecza coraz trudniej było o iluminatorów w klasztorach) i – zgodnie z własnym gustem i zasobnością sakiewki – zlecić namalowanie liter. W ten sposób nie tylko

⁷ Mimo systematycznego postępu w europejskiej i polskiej paleografii, w naszym kraju na miano kanonicznej publikacji niezmiennie zasługuje erudycyjne dzieło Władysława Semkowicza (zob. W. S e m k o w i c z, *Paleografia łacińska*, Polska Akademia Umiejętności, Kraków 1951).

upiększano księgi, ale też upodabniano je do – uważanych za szlachetniejsze – kodeksów rękopiśmiennych.

Tymczasem jednak, pod wpływem nurtu humanistycznego, rozwijało się w Italii pismo renesansowe. Studiów nad „kapitałnym” (a zatem doskonałym niczym imperialna capitalis) pismem antycznym podejmowali się włoscy teoretycy pisma i artyści, z boskim Leo da Vinci włącznie. Trudno się temu dziwić, wszak kapitała rzymska i jej renesansowa mutacja w postaci antykwy wpisywały się w kwadrat i koło, a owe figury postrzegano jako odzwierciedlenie doskonałości wszechświata. Tym samym poszukiwanie idealnych kształtów i proporcji liter stawało się poszukiwaniem idealnego piękna. Idea ta szybko przeniknęła na północ od Alp i wywarła wpływ między innymi na Albrechta Dürera i na mistrzów francuskich.

Z nadejściem szesnastego stulecia mistrzowie francuscy zaczęli wieść prym w szeroko rozumianej sztuce książki. Na polu liternictwa druków (w tym rytowanych inicjałów) wyróżniała się na przykład działalność Geoffroya Tory’ego czy Claude Garamonda – ich projekty winiet typograficznych oraz czcionek wyznaczały kanon drukarskiej estetyki szesnastego wieku. I nie tylko szesnastego, skoro litery Garamonda występują również obecnie, choćby wśród Wordowskich fontów. W tym samym stuleciu działali we Flandrii i Niderlandach tacy kartografowie-rytownicy, jak Gerard Mercator i Abraham Ortelius, którzy wytyczyli szlak rozwoju kaligrafii sztycharskiej. Jej esami-floresami (notabene pojęcie to przyjęło się w polszczyźnie od nazwiska flamandzkiego artysty Cornelisa Florisa) zdobiono sztychowane mapy i globusy, zwłaszcza w miejscach odpowiadających morzom i oceanom, oraz tam, gdzie znajdowała się niedostępna dla Europejczyków terra incognita (il. 3).

Oczywiście nowe kroje liter drukarskich i kaligraficznych projektowano dla określonych celów; na przykład poszukiwano optymalnych proporcji pojedynczych liter, ich par najczęściej występujących w wyrazach, a także możliwie najlepszego zakomponowania tekstu w obrębie stronicy lub planszy. O tym, jak ogromną wagę przywiązywano do kompozycji tekstu w polu karty, świadczą choćby średniowieczne kodeksy i inkunabuły oraz druki renesansu⁸. Mimo wysokich wówczas kosztów produkcji rękopisu bądź paleotypu, właściwie nienaruszalna była koncepcja niezwykle szerokich marginesów, jakby dla człowieka owych epok szerokie marginesy były integralnym elementem morfologicznym książki, podobnie jak jej karty, oprawa czy tekst (il. 4). Miało to swoje praktyczne – dziś rzeklibyśmy: ergonomiczne – uzasadnienie: wzrok czytelnika nie „ześlizgiwał” się z kolumny tekstu i nie „wypadał” poza krawę-

⁸ Z polskich tekstów opublikowanych w ostatnich latach zob. zwł. K. S o c h a, *Na czym polega piękno książki? Estetyczne podstawy projektu typograficznego*, w: *O miejsce książki w historii sztuki*, s. 379-390, il. 1-4.

dzie stronic, a ponadto obszerne marginesy potęgowały wrażenie dostojności woluminu i stanowiły podłoże dla iluminowanej floratury. Wszystko to szło w parze z nadawaniem określonych proporcji kolumnom tekstu i przestrzeganiem odpowiedniej szerokości interlinii, w które wpuszczano „światło”. Owocem tego kanonu stał się „złoty podział” stronicy, będący wyrazem najwyższej estetyki książki.

Dziś owa klasyczna idea często bywa lekceważona, a nawet popada w zapomnienie. Pocieszeniem dla współczesnego estety książki niech jednak będzie fakt, że już w drugiej połowie dziewiętnastego wieku teoretycy brytyjskiego ruchu „Arts & Crafts” utyskiwali na upadek idei pięknej książki, przytłoczonej z jednej strony przez burżuazyjny przepych wyłaczanych ponad miarę albumów, a z drugiej przez dramatycznie niską jakość książki jako wytworu przemysłowego. Zarówno oni, jak i ich europejscy następcy (w Polsce zwłaszcza genialny Stanisław Wyspiański) upatrywali ucieczkę od owych zjawisk w radykalnej prostocie kompozycji tekstu na stronicy bądź w powrocie do gotycko-renesansowego splendoru (przykładem może być słynny tom dzieł Geoffrey’a Chaucera wydany w roku 1896 przez Kelmscott Press Williama Morrisa).

Nie należy jednak identyfikować artyzmu wyłącznie z rozwiązaniami klasycznymi. Wyczerpały się one w niezliczonych bibliofilskich (czytaj: epi-gońskich) druczkach, a znalazły przestrzeń rozwoju w awangardzie i nowoczesności⁹. Dwudziestowieczny design książkowy i prasowy zaowocował wprost niezmiernym bogactwem rozwiązań tyleż odważnych i radykalnych, co pięknych: od szybko „zużywającej się” estetyki art nouveau (w Polsce reprezentowanej przez nurt kosmopolityczny i „kogutkowy”), przez estetyzujące art déco, przebłycki dadaizmu, konstruktywizmu (il. 5) czy futuryzmu, aż po koncepcje współczesne (nazwijmy je „postmodernistycznymi”), w których wszystko jest dozwolone – tak w sferze tekstu, jak i towarzyszącej mu ilustracji.

Dzieje książki nieodłącznie związane są z dziejami ilustracji; wystarczy wspomnieć o egipskich papirusach szczelnie pokrytych kompozycjami figuralno-zoomorficznymi czy o greckich i rzymskich zwojach z realistycznymi przedstawieniami literackich bohaterów. Przed wiele wieków były to wyłącznie prace malarskie i rysunkowe, dopiero od wieku piętnastego coraz częściej pojawiają się prace graficzne, a w końcu poligraficzne. Najwcześniejsze znane nam ilustracje w księgach kodeksowych znajdują się w słynnych późnoantycznych adaptacjach Wergiliusza (w dwóch woluminach znanych jako *Wergiliusz Watykański* i *Wergiliusz Rzymski*)¹⁰. Ukazane w nich sceny zgodnie wywodo-

⁹ Zob. np. P. R y p s o n, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2011; *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda / Changing the Field of View: Modern Printing and the Avant-Garde*, red. P. Kurc-Maj, Muzeum Sztuki, Łódź 2014.

¹⁰ Por. M. N o w i c k a, *Antyczna książka ilustrowana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 131-154, il. 45-52.

ne są przez badaczy z konwencji przedstawieniowych i techniki malarstwa ściennego. Wyróżnikiem tych ilustracji stały się jednak ramy, którymi zwykle ograniczano kompozycję, jak również wprzęgnięcie obrazów w harmonijny układ z kolumną tekstu. Zapoczątkowany wówczas ścisły związek ilustracji książkowej i tekstu w zasadniczej postaci przetrwał do naszego stulecia. Wprawdzie w kodeksach iryjskich z wieków ósmego i dziewiątego nastąpił odwrót od sztuki przedstawiającej ku uabstrakcyjnionym ornamentom (najdoskonalszym exemplum tego zjawiska jest słynna *Księga z Kells*¹¹ z jej całostronicowym, fenomenalnie drobiazgowym przedstawieniem chrystogramu), ale w kodeksach karolińskich świadomie nawiązano do realizmu sztuki rzymskiej, wprowadzono też istotną innowację – ilustrację całostronicową.

Okres wybujałego rozkwitu iluminatorstwa nastąpił jednak dopiero w goetyku. Początkowo czerpało ono z dekoracji architektonicznych francuskich katedr, z czasem jednak stało się medium rozpowszechniającym nowe rozwiązania formalno-stylowe. Z dzisiejszej perspektywy dekoracje iluminatorskie postrzegane są jako doskonałe źródło wiedzy o przemianach stricte artystycznych, społecznych, politycznych czy religijnych w średniowiecznej Europie. Są najczystszyimi – w przenośni, jak i w sensie dosłownym – dziełami ówczesnego malarstwa. W odróżnieniu bowiem od przemalowywanych, ciemniejących lub blaknących malowideł tablicowych i ściennych, przeważnie zachowały swój pierwotny koloryt dzięki temu, że ukryte były między kartami. Tak ilustrowane księgi stanowią zatem wyjątkowo efektowne artefakty dawnej sztuki. Odnosi się to zarówno do woluminów ozdobionych pojedynczymi inicjałami, jak i do ksiąg z bogatszym programem ikonograficznym, obejmującym inicjały, miniatury w tekście oraz floratury, a także do dzieł, w których iluminacje „rozlewają” się na całych rozkładówkach stronic (il. 6).

Pojawienie się grafiki na przełomie czternastego i piętnastego wieku początkowo nie zapowiadało zasadniczej zmiany w zdobnictwie ksiąg¹². Ograniczenia techniczne – znamienne dla dopiero rozwijającej się dziedziny sztuki – sprawiały, że ryciny były niejako brzydszymi siostrami iluminacji, a wybierali je biedniejsi i mniej wymagający czytelnicy. Unaoocznieniem tego są protoplaści dzisiejszych komiksów – powstające głównie w drugiej i trzeciej ćwierci piętnastego wieku biblie ubogich (a ściślej: ubogich i nierzadko niepiśmien-nych księży)¹³. Ich tekst i ilustracje odbijano z klocków drzeworytniczych,

¹¹ *Codex Cenannensis* powstał około roku 800, obecnie znajduje się w zbiorach Biblioteki Trinity College w Dublinie (sygn. MS 58).

¹² Charakterystykę polskich badań nad ilustracją książkową na tle niezwykle obszernego dorobku nauki euro-amerykańskiej podjęła Janina Wiercińska (por. J. W i e r c i Ń s k a, *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986, s. 15-28).

¹³ Z polskiej literatury zob. zwł. B. K o c o w s k i, *Drzeworytowe książki średniowiecza*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1974.

a ewentualne kolorowania scen i wizerunków wykonywano tanimi farbami akwarelowymi. W ów prosty i względnie tani sposób starano się upodobnić ilustracje drzeworytnicze do iluminacji. Praktyka ta okazała się zresztą bardzo trwała, przez cały bowiem okres produkcji inkunabułów ryciny bywały kolorowane – najczęściej z inicjatywy i za pieniądze nabywcy druku, rzadziej (jak w słynnym norymberskim przedsiębiorstwie Antona Kobergera) w oficynie drukarskiej. Sami drukarze wychodzili naprzeciw oczekiwaniom kupujących i oprócz ilustracji niekiedy odbijali z klocków drzeworytniczych również floratury. Dzięki temu posiadacz księgi, oddając ją do iluminatora, nie musiał płacić za projekt i namalowanie dekoracji, lecz jedynie za wypełnienie farbami ich konturów (niczym we współczesnych kolorowankach dla dzieci).

W końcu jednak iluminacje musiały ustąpić nieporównywalnie tańszemu w opracowaniu i zwielokrotnionemu odbijaniu ilustracjom graficznym. Kolorowanie map w atlasach, wedut w albumach czy też wizerunków roślin w zielnikach praktykowano jeszcze w osiemnastym, a nawet dziewiętnastym stuleciu, niemniej odkąd przewyciężono problemy techniczne i wprowadzono do druków techniki wkłēsdrukowe, jak miedzioryt i akwaforta, ilustracja książkowa zyskała nową jakość. Jej wyznacznikiem były precyzyjnie cięte lub trawione linie, którymi kształtowano niekiedy wielkoformatowe kompozycje, do których używano miedzianych matryc o trwałości bijącej na głowę klocki drzeworytnicze. W ten sposób zainicjowano erę imponujących wykwinną szatą typograficzną albumów z potężnymi, rozkładanymi planszami (il. 7). Wysokie koszty przygotowania takich dzieł rekompensowano sobie wysokimi nakładami, w dobie bujnego rozwoju europejskiej nauki i kultury bowiem zapotrzebowanie na tego rodzaju druki systematycznie rosło.

Pragnienie obecności barw w ilustracjach niezmiennie pozostawało silne, toteż przez całą nowożytność eksperymentowano z technikami umożliwiającymi oddanie choćby namiastki realnego, a zatem wielobarwnego, wyglądu rzeczy. Jednocześnie w oficynach wciąż zdarzało się praktykowanie podkolorowywania rycin. Krótkotrwałe zaspokojenie potrzeb w tej sferze osiągnięto dopiero w litografii, a ściślej – w jej wielobarwnych odbitkach dokonywanych z kilku czy kilkunastu wapiennych płyt. Ciągłe unowocześnianie techniki doprowadziło do wynalezienia chromolitografii, znanej głównie z wielkonakładowych leksykonów i encyklopedii wydawanych u schyłku dziewiętnastego i w początkach dwudziestego wieku. I choć na polu grafiki artystycznej ponownie odkryto wówczas urok tradycyjnego drzeworytu barwnego, to w produkcji książki nie mógł się on równać z możliwościami ciągle doskonalonego offsetu. Dynamika rozwoju offsetu w dwudziestym i obecnym wieku świetnie odzwierciedla rewolucję technologiczną, jaka miała miejsce w tych czasach. Czymże jest bowiem zestaw barwnych klisz (nierzadko poprzysuwanych względem siebie) w ilustracjach z pierwszych dekad ubiegłego stulecia wobec zaawan-

sowanych technologii cyfrowych? Niemal doskonały mimetyzm współczesnej ilustracji był absolutnie nieosiągalny dla nawet najlepszych niegdysiejszych sztycharzy. Pojawia się pokusa postawienia pytania, która właściwie kategoria ilustracji jest piękniejsza. Zapewne jest ono nierozstrzygalne, podobnie jak pytanie o przewagę fotografii nad malarstwem. I tylko zastanawiać się można, w jakim kierunku przebiegać będzie dalsza ewolucja ilustracji książkowej. Ku wirtualnej rzeczywistości? A może ku efektem 3D?

Dotknąwszy przestrzennego aspektu książki, przyjrzyjmy się z kolei jej zewnętrznej powłoce, jaką jest oprawa¹⁴. Rzut oka na dzieje tego elementu struktury i dekoracji ksiąg dowodzi, że nierzadko jego artyzm przysłaniał piękno wnętrza woluminów. Ujawnia się to chociażby w zdobieniach obcięć kart tak zwanego bloku, polegających na próśzeniu farbą, marmurkowaniu, złoceniu i niemal jubilerskim cyzelowaniu. Chyba najkunsztowniejszą formą dekoracji obcięć jest jednak *fore-edge painting* czyli ich malowanie, nierzadko iluzjonistyczne (ujawniające się podczas zagięcia stronic lub ich przekartkowania) i wzbogacone złoceniami.

Jednakże nawet najefektowniejsze dekoracje brzegów kart nie dorównują wykwintowi, z jakim dekorowano i nadal dekoruje się okładziny oraz grzbiety woluminów. Najdawniejszymi mistrzami w tym rzemiośle byli wczesnośredniowieczni Koptowie, wyczarowujący w skórze ażurowe i filigranowe kompozycje, spod których przezierało tło sprasowanych papirusów. Umiejętności koptyjskich rzemieślników przejęli Arabowie i Persowie, wznosząc introligatorstwo na wyżyny artyzmu, wyrażającego się zarówno w sferze materiałowej, technice, jak i zdobnictwie opraw. Woluminy w takich oprawach przybywały do piętnasto- i szesnastowiecznej Wenecji, a wzorujący się na nich tamtejsi introligatorzy znajdowali naśladowców w całej łacińskiej Europie. Jakkolwiek orientalizujące oprawy europejskie nie dorównywały islamskim pierwowzorom, to od pierwszej połowy szesnastego wieku w pracowniach paryskich rozwijała się sztuka introligatorska, która na zawsze pozostała wyznacznikiem najwyższego kunsztu (il. 8). Wyrafinowane kompozycje kształtowane złoceniami, mozaiki z różnobarwnych skrawków skór, malowanie farbami woskowymi, wyciski z tłoków filigranowych, wachlarzowych, kołyskowych czy też koronkowych naśladowane były na całym kontynencie i przez kolejne stulecia. Wszak po okresie klasycyzmu przyszedł czas na dziewiętnastowieczny historyzm, znajdujący wyraz nie tylko w romantycznych oprawach *à la cathédrale* ze złożonymi i mozaikowymi rozetami, ale też w pastiszach

¹⁴ W ostatnich latach wieloletnie zaległości polskiego oprowoznawstwa (tegumentologii) na tle europejskim konsekwentnie niwelują toruńscy bibliolodzy poprzez organizację konferencji i publikację tomów studiów (zob. np. *Tegumentologia polska dzisiaj*, red. A. Wagner, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2015; *Introligatorzy i ich klienci / Bookbinders and their Customers*, red. A. Wagner, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2017).

dział manierystycznych, barokowych i rokokowych. Co prawda do tezaursu historycznych stylów sięgają introligatorzy po dziś dzień, niemniej wraz z nadejściem art nouveau zaczęto kreować nowatorskie rozwiązania, a tendencja ta przybrała na sile w dobie międzywojennej awangardy.

W owym czasie następował też bujny rozwój okładki wydawniczej. Jej geneza sięga wprawdzie późnego średniowiecza, ale upowszechniła się ona dopiero podczas rewolucji przemysłowej. Malarskie i rysunkowe projekty tego rodzaju okładek tworzyli koryfeusze ówczesnej plastyki, na gruncie polskim na przykład wspomniany już Stanisław Wyspiański, Leon Wyczółkowski (il. 9), Józef Mehoffer, a nieco później Edmund Bartłomiejczyk i Stanisław Ostoja-Chrostowski. W okresie powojennym do tego grona dołączyły między innymi wielkie postaci sztuki plakatu, jak Jan Młodożeniec, Waldemar Świerzy, Janusz Stanny czy Franciszek Starowieyski. Inni twórcy, jak Jan Marcin Szancer, Antoni Uniechowski i Maja Berezowska, realizowali nie tylko projekty okładek, ale też ilustracje książkowe¹⁵. Realizacje, które pozostawili oni po sobie, zwłaszcza te autorstwa Szancera i Uniechowskiego, na zawsze pozostaną w plejadzie najpiękniejszych wytworów rodzimej sztuki książki. Dodajmy tylko, że ozdobione przez pierwszego z nich *Satyry* Ignacego Krasińskiego¹⁶, opublikowane w roku 1952, zadają kłam potocznej opinii o zgrzebności polskich książek doby stalinizmu, wydanie to odznacza się bowiem wprost ekskluzywnym papierem, wysmakowanymi planszami ilustracyjnymi i starannością opracowania typograficznego, ze zgrabnie wkomponowanymi ilustracjami i winietami. Zadaje jej kłam również szereg polskich projektów książkowych z lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku, które cechuje koncepcyjna odwaga i niezrównana fantazja, że wspomnę o *Czarach i czartach polskich*¹⁷ Juliana Tuwima w opracowaniu graficznym Stanisława Zamecznika. Wprawdzie od owych lat siedemdziesiątych obserwuje się w Polsce regres designu książkowego, spotęgowany jeszcze przez kryzys po stanie wojennym, a w latach dziewięćdziesiątych przez zalew amerykańskiej tandety, po przełomie stuleci następuje jednak odradzanie się książkowej ilustracji dla dzieci, mającej w Polsce przecież tak wspaniałe powojenne tradycje. Obok wciąż aktywnych mistrzów Bohdana Butenki i Józefa Wilkonja pojawiło się liczne

¹⁵ Powojenne polskie ilustratorstwo cieszy się rosnącym zainteresowaniem badaczy, zob. np. *Almanach. Polscy ilustratorzy dla dzieci 1990-2002*, oprac. K. Lipka-Sztarbałło, M. Bieńkowska, Okręg Warszawski Związku Polskich Artystów Plastyków, Warszawa 2003; *Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek*, red. K. Iwanicka, Polskie Towarzystwo Wydawców Książek, Warszawa 2009.

¹⁶ Zob. J. I. K r a s i ń s k i, *Satyry*, Książka i Wiedza, Warszawa 1952.

¹⁷ Zob. J. T u w i m, *Czary i czarty polskie oraz wypisy czarnoksiężskie*, Czytelnik, Warszawa 1960.

grono młodych, bardzo utalentowanych artystów, z determinacją realizujących ideę odrodzenia polskiej szkoły ilustratorstwa dziecięcego (il. 10).

Skoro mowa o tradycyjnej, ilustrowanej książce dla dzieci, nie sposób pominąć sztuki komiksu. Przez wiele lat pogardzana, identyfikowana z satyrycznymi comic strips, super heroes, Kaczorem Donaldem tudzież infantylnokonsumpcjonistyczną Barbie, w końcu doczekała się „wejścia na salony”. Jak się wydaje, zawdzięczała to głównie czołowemu reprezentantowi komiksowego undergroundu amerykańskiego Artowi Spiegelmanowi i jego powieści graficznej *Maus*¹⁸, którą w roku 1992 wyróżniono nagrodą Pulitzera. Obecnie, przeszło ćwierć wieku po tym wydarzeniu, komiks nie tylko dumnie aspiruje do miana literatury, ale i sztuki. Istotnie, dzisiejszy komiks frankofoński, japoński czy polski oszałamia bogactwem języków formalnych i stosowanych technik: od ascetyczno-rysunkowej po par excellence malarską. Nadzieją napawa niewyczerpany potencjał twórczy autorów komiksów będących pełnowartościowymi dziełami sztuki¹⁹.

Współcześnie pojęcie sztuki odnosi się również do książki artystycznej (ang. artist's book lub artist book). W obrębie tego gatunku mieszczą się nie tylko „książki malarzy” (niem. Malerbücher), ale też bogate spektrum śmiałych eksperymentów z książką jako obiektem artystycznym. Od roku 1993, kiedy to Janusz Dunin opublikował słynny tekst o kolekcji „książek malarzy” zgromadzonej w Malerbuchkabinett biblioteki w Wolfenbüttel²⁰, wiele się w tej dziedzinie zmieniło. W dorobku coraz liczniejszych „artystów książki” ów przedmiot oraz jego idea są punktem wyjścia dla coraz to nowych i oryginalnych działań. Na jednym biegunie sytuują się stonowane, konceptualistyczne kreacje Joanny Adameczewskiej, Waldemara Petryka czy Jarosława Kozłowskiego, na drugim zaś spektakularne instalacje Hiszpanki Alicii Martín, zatytułowane *Biografias*, z kaskadami książek wylewającymi się na metropolitalne ulice (il. 11)²¹.

¹⁸ Zob. A. Spiegelman, *Maus. Opowieść ocalałego. Wydanie zbiorcze*, tłum. P. Bikont, Prószyński i S-ka, Warszawa 2016.

¹⁹ Lawinowy wzrost badawczego zainteresowania tą dziedziną sztuki w Polsce wyraża się w licznych tekstach przyczynkarskich, katalogach wystaw i monografiach (zob. np. W. Obremski, *Krótka historia sztuki komiksu w Polsce (1945-2003)*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2005).

²⁰ Zob. J. Dunin, *Na pograniczu książki i sztuki. Wokół zbioru Malerbuchkabinett w Wolfenbüttel*, „Studia o Książce” 19(1993), s. 3-40.

²¹ Złożoność zjawiska obrazują liczne publikacje polskie i zagraniczne, w tym coraz częściej katalogi wystaw (zob. np. *Książka artystyczna i co dalej. Trzecia edycja prezentacji książki artystycznej*, red. T. Wilmański, Galeria AT, Akademia Sztuk Pięknych, Poznań 2000; *Sztuka książki. Współczesna polska sztuka książki, VI edycja 2000*, Katalog wystawy towarzyszącej 45. Międzynarodowemu Targom Książki w Warszawie, red. H. Kocańda Kołodziejczyk, K. Lipka-Sztarbałło, Związek Artystów Plastyków – Okręg Warszawski, Warszawa 2000; *Bookhouse. La forma del libro*, Museo Marca, Catanzaro, 4 maggio – 5 ottobre 2013, red. A. Fiz, Silvana Editoriale, Milano 2013;

Przywołane dzieła i działania światowych artystów książki zdają się dowodzić, że wciąż pozostaje ona niewyczerpanym źródłem inspiracji. Mimo faktycznego kryzysu czytelnictwa, wciąż na dobrym poziomie utrzymuje się produkcja książek o ambitnej szacie edytorskiej, w której obok nawiązań do przeszłości wybijają się koncepcje nowatorskie (il. 12). Te ostatnie nierzadko stoją w opozycji względem tradycyjnych rozwiązań, szybko zyskując status inspiracji dla nowych projektów. W sukurs odważnym pomysłem idzie nieprzerwany rozwój technologii papierniczej i poligraficznej – jedynym istotnym czynnikiem ograniczającym designerów pozostają finanse. Wszystko to sprawia, że przyszłość książki o artystycznych ambicjach w sferze edytorskiej prezentuje się w jasnych barwach. Nie wiadomo tylko, o jak odległej przyszłości można tu mówić, skoro dynamika przemian technologicznych, politycznych i społecznych coraz bardziej wymyka się nawet wizjonerskim osądom.

Rozprawiając o przyszłości, być może warto na koniec przyjrzeć się e-bookom, którym przecież tak niedawno wrócono rolę zabójcy tradycyjnych książek. W sferze wizualnej ich kolejne generacje nadal pozostają wstydliwie skromnym odpowiednikiem książek papierowych, a różnica między nimi przywodzi na myśl zarysowaną wyżej różnicę między pyszniącymi się dekoracją kodeksami a drukami inkunabułowymi. Analogie dostrzegalne są również w stosunku, jaki współcześni czytelnicy książek mają do nowego medium: zasadniczo dzielą się oni na entuzjastów cyfrowego „pojemnika” książek oraz tych, którzy na owo medium deklaratywnie „nigdy się nie przesiądą”²².

Historia relacji między manuskryptami i ich drukowanymi następcami wskazuje jednak, że prędzej czy później cyfrowa książka – niezależnie od tego, jaką z czasem przyjmie postać – wyprze papierowego poprzednika. I choć dziś zdarza nam się utyskiwać na zgrzebność formy e-bookowych plików, to – per analogiam do paleotypów – w przyszłości prawdopodobnie będą podziwiane za swą szlachetną prostotę. Na gruncie koneserstwa i bibliofilstwa ich e-czytniki mogą podzielić los egzemplarzy Gutenbergowskiej *Biblii czterdziestodwuwierszowej* czy Aldyńskiej *Hypnerotomachii Poliphila*²³: będą poszukiwane jako bezcenne inkunabuły ery cyfrowej. Jeden z moich studentów już zaczął je zbierać. Jak na bibliofila 2.0 przystało.

por. P. H o r d y ŋ s k i, *Czy istnieje książka artystyczna?*, w: *O miejsce książki w historii sztuki*, s. 363-378, il. 1-10.

²² To wdzięczne sformułowanie przytaczam za Jackiem Dukajem (zob. J. D u k a j, *Bibliomachia*, „Książki. Magazyn do Czytania” 2015, nr 1, s. 8).

²³ *Hypnerotomachia Poliphili* [„Poliphila walczy o miłość we śnie”], prawdopodobnie autorstwa Francesca Colonna, wydana została przez Aldusa Manutiusa w Wenecji w roku 1499.