



braz i tekst – estetyka w edytorstwie

Casus „ptasich” książek Jacka Karczewskiego

Trzy wydane w latach 2019–2021 książki Jacka Karczewskiego łączy ze sobą, oprócz wskazanej w tytułach tematyki (*Jej Wysokość Gęś*, 2019; *Noc sów*, 2020; *Zobacz ptaka*, 2021), projektantka okładki i stron tytułowych Ula Pągowska oraz oficyna – Wydawnictwo Poznańskie. To na tyle dużo, by potraktować je jako tryptyk, choć ostatnia pozycja ze względu na obecność ilustracji autorstwa Agnieszki Ciszewskiej i zmianę koncepcji składu odbiega nieco od wcześniejszych, niemal bliźniaczych edytorsko pozycji o gęsi i sowach. Zaprezentowana niżej analiza strony estetycznej¹ (i przy okazji paru innych „stron”) tych publikacji może być potraktowana jako element większej całości – rozważań na temat ruchu wydawniczego, którego celem jest popularyzacja przyrody i ekologii często w książkach składających się na małe serie². W pracy zostanie scharakteryzowana warstwa graficzna i typograficzna wydań, zarówno okładek, jak i wnętrza publikacji. Punktem wyjścia jest przeświadczenie, że medium komunikatywności, czytelności czy skuteczności (perswazyjności) przekazywanych w książkach informacji stanowi funkcja estetyczna, w tym wypadku – relacja tekstu i obrazu.

Okładka jako makroznak

Dorota Piekarczyk w swojej rozprawie o tekstach na okładkach, inspirowanej pracami bibliologów, badaczy socjologii literatury³ i zwłaszcza językoznawców, wprowadza nowatorskie pojęcie okładki jako makroznaku. Uwagi badaczki dotyczące tego terminu są warte przytoczenia, choćby z tego względu, że uzmysławiają, jak złożonym, a zarazem spójnym conceptem jest okładka:

Choć okładka stanowi integralny element złożonego makroznaku [książki], to jednocześnie sama może być potraktowana jako szczególny, złożony, polisemiotyczny i w miarę autonomiczny znak [...]. Jest bowiem tą częścią książki, którą odbiorca poznaje niezależnie od niej, i na interakcji z okładką kończy swój kontakt z książką. Okładka tworzona jest więc tak, by samodzielnie pełniła funkcje komunikacyjne. Dlatego jej rola porównywana bywa z takimi tekstami kultury, jak afisz, plakat, ulotka, okładka płyty. Jest ukierunkowana na szybką komunikację, wyrazistość przesłania, rozpoznawalność i związaną z tym wyjątkowość. Nie bez powodu też tylko jej przygotowanie powierza się specjalnie artystom grafikom, którzy opracowując całość kompozycji plastycznej, uwzględniają obie strony okładki (i wszystkie części obwoluty). [...] Dobre, przemyślane znaki i adekwatność poszczególnych elementów, która wynika w największym stopniu z ich zharmonizowania, to warunki skuteczności okładki. Jednocześnie dobra okładka, czyli taka, która realizuje założone zadania, powinna odpowiadać charakterowi i przeznaczeniu tekstu głównej publikacji, współgrać z ewokowanymi przez niego sensami i mieścić się w ogólnej koncepcji całej książki⁴.

Piekarczyk „uwalnia” okładkę od jej dotychczasowej roli bycia tylko częścią makroznaku – książki, wyodrębniając cechy swoiste, semantycznie istotne okładki i kładąc nacisk na jej autonomię wobec publikacji, za jaki metonimicznie uznajemy zwykle książkę – tekst. W swojej definicji okładki jako makroznaku lubelska językowniczka zwraca uwagę na inne, szczególne jej znaczenie jako tekstu kultury:

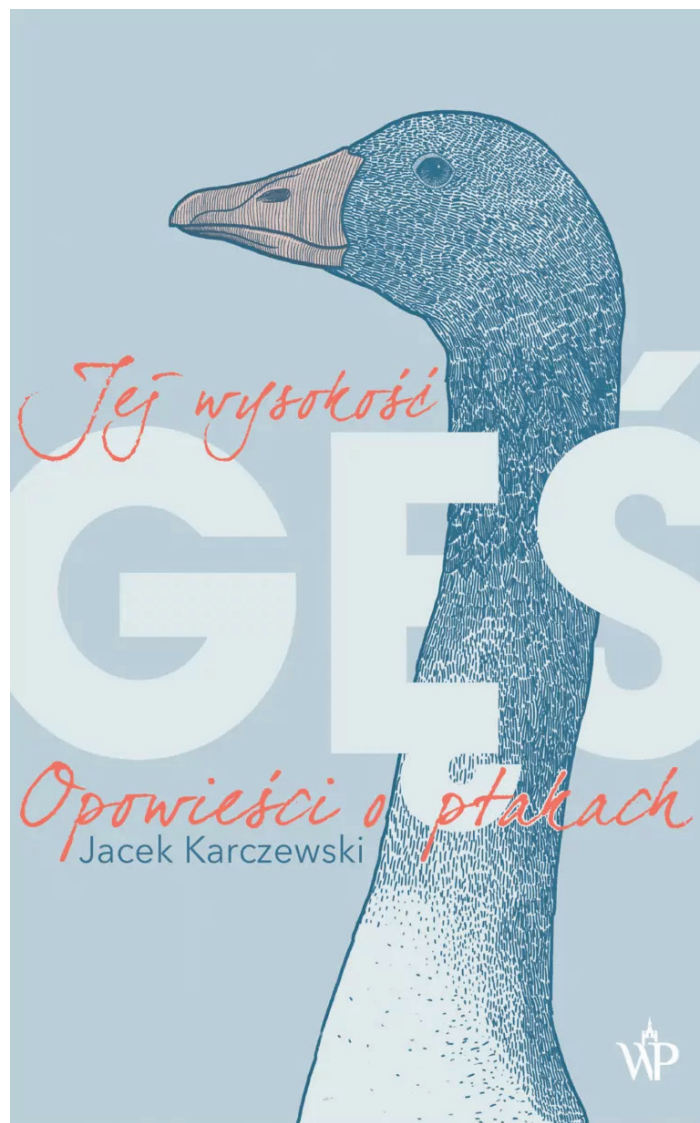
Co więcej, okładka brana jako całość znakowa – szata graficzna książki – stanowi szczególny rodzaj tekstu kultury, który nie tylko poprzedza recepcję tekstu właściwego, ale i (z tego powodu) w dużym stopniu steruje interpretacją tego tekstu przez czytelnika. [...] Sama okładka nie jest oczywiście wyznacznikiem sposobu recepcji odbiorców, jednak będąc rodzajem interpretacji reklamowej, parafraz w innym systemie znakowym, ukierunkowuje recepcję czytelniczą⁵.

Ustalenia badaczki pozwalają na analizę okładki jako znaku pełniącego samodzielne funkcje komunikacyjne i zarazem zharmonizowanego z tekstem książki. W definicji Piekarczyk okładka, obok pierwotnej funkcji ochronnej, pełni też funkcje informacyjną, perswazyjną i estetyczną, przy czym

te trzy ostatnie funkcje, w przypadku „skutecznego” projektu, powinny być we wzajemnej równowadze.

Okładka pierwszej książki Jacka Karczewskiego

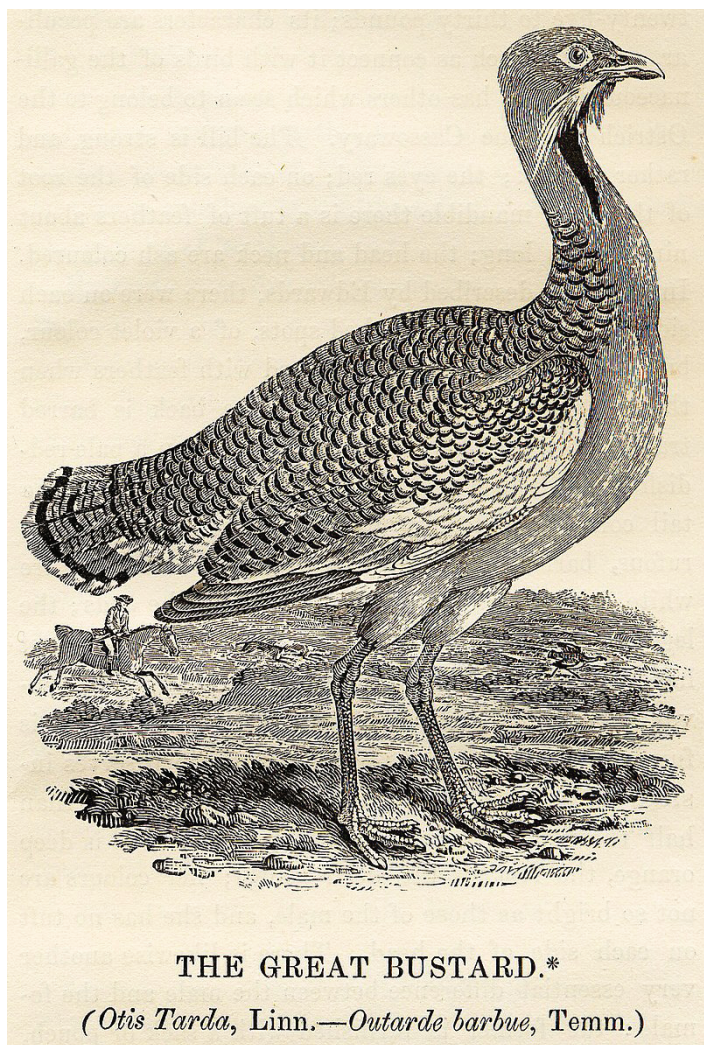
*Jej Wysokość Gęś. Opowieści o ptakach*⁶ (il. 1) przykuwa uwagę oryginalną ryciną na okładce autorstwa Pągowskiej. Przepiękny rysunek głowy i szyi tytułowej bohaterki przypomina znakomite grafiki angielskiej XVIII–XIX-wiecznej szkoły ilustratorów książek o ptakach, m.in. Thomasa Bewicka, Alexandra Francisa Lydona, czy może ryciny z francuskiego albumu François Levallanta ilustrowane przez



Il. 1. J. Karczewski, *Jej Wysokość Gęś. Opowieści o ptakach*, il. U. Pągowska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019

Jacques’a Barrabanda i Jacques’a Louisa Perégo⁷. Subtelny, szczegółowy, z ducha bewickowski modelunek piór gęsi czy jej dzioba koresponduje z treścią książki (il. 2), w której Karczewski z entuzjazmem pisze o trwającej od co najmniej dwóch stuleci miłości Brytyjczyków do awifauny, a w rozdziale *Lecąc z łabędziami* wiele miejsca poświęca łabędziom Bewicka, nazwanym tak „na cześć Thomasa Bewicka, znanego artysty i przyrodnika”⁸. Lekko połyskująca grafika elegancko kontrastuje z matem na pozostałej przestrzeni okładki. Dominująca chłodna kolorystyka części liternictwa i tła została przełamana wyrazistą czerwienią składu fragmentu tytułu i podtytułu, granat i mocna kreska konturowa wyraźnie oddziela gęś od bładoniebieskiego czy szaroniebieskiego (chciałoby się rzec: gołębiego) tła.

Ale „Jej (W)ysokość” bynajmniej nie króluje na okładce. Szyja gęsi została bowiem zakleszczona w monstrialne Ę i Ś,



Il. 2. Drop zwyczajny. Drzeworyt Thomasa Bewicka z *A History of British Birds*, Vol. 1, Newcastle 1797

współtworzące dominujące typograficznie w projekcie słowo GĘŚ, i niewiele w symbolicznym oswobodzeniu ptaka pomaga biała barwa grubego fontu z rodzaju kroju afiszowego. To pierwsza próba detronizacji tytułowej gęsi (o drugiej niżej). Potężny, tak wielki i doprowadzony do spadu napis Pągowska obudowała jeszcze czerwonooranżową pisanką, w której są utrzymane pierwsza część tytułu i podtytuł. Ponieważ „pismo pisankowe naśladuje kursywę pisaną **ptasim piórem** [wyróżnienie – D. Ch.] lub stalówką”⁹, można ten polisemantyczny zabieg uznać za celowy, zgodny z sensami książki. Skład tytułu wyraziście dominuje w przestrzeni okładki, imię i nazwisko autora, usytuowane skromnie i złożone znacznie mniejszym stopniem fontu, odnajdujemy niżej, tak jakby informacja o pisarzu została podporządkowana majestatowi głównej bohaterki. Ten odwrócony porządek (ilustracja, tytuł, autor) odzwierciedla, jak sądzę, proponowaną przez Karczewskiego we wszystkich publikacjach ideę odrzucenia antropocentryzmu. Wspaniały wizerunek gęsi zdecydowanie zepsuło zastosowanie aż trzech rodzajów kroju i w trzech barwach (wprowadza to chaos percepcyjny), choć przynajmniej kolor antyki współgra z granatem ptaka.

Kim jest dla Karczewskiego ptak, z którym czytelnik spotyka się na okładce? Zapis metaforycznego tytułu przez Pągowską jest niejednoznaczny: mowa o Jej Wysokości Gęsi czy po prostu (jak na okładce) „Jej wysokości gęsi”? W książce z gęsią (Gęsią?) w tytule brak odpowiedzi na to pytanie, ale na trzeciej stronie okładki *Nocy sów* jest zawarta informacja, że wydaną właśnie pozycję poprzedziła *Jej wysokość gęś*. W trzeciej książce *Zobacz ptaka* w zamieszczonej na wyklejce nocie o autorze czytamy z kolei, że „jego pierwsza książka [to] *Jej Wysokość Gęś. Opowieści o ptakach*”. Merytoryczna i zarazem emocjonalna treść – empatia i szacunek Karczewskiego wobec świata Przyrody (zawsze wielką literą!) – przemawia za ortografią szacunku wobec jej bohaterki i tytułowania jej na wzór monarszy. Autor potwierdza tę wersję w eseju zawartym w publikacji z 2021 roku *Komu zależy na osobnikach juwenilnych żerujących w siedliskach ruderalnych*, co ostatecznie rozstrzyga sprawę: „Pisząc swą pierwszą książkę, *Jej Wysokość Gęś*, postanowiłem, że ani razu nie użyję w niej słowa »osobnik«”¹⁰. Karczewski, który odebrał wykształcenie akademickie jako filolog, doskonale wie, że język nie tylko opisuje rzeczywistość, ale także ją kreuje, tworzy odpowiednio nacechowany obraz świata.

Na grzbiecie książki, utrzymanym w oranżowym tle, znów wybija się w typografii tłusta biała GĘŚ (ponownie krój afiszowy, znany z okładki), w miarę czytelna jest granatowa pisanka reszty tytułu. Nazwisko autora niemal zupełnie znika.

Zapisane białym wysmukłym krojem personalia giną na pomarańczowym tle...

Za chybiony należy uznać projekt ostatniej strony okładki. Zupełnie nieczytelne są zawarte tam informacje, mające przecież być elementem promocyjnym publikacji. Nota o autorze i tekst streszczenia, zwane przez językoznawców opisem handlowym¹¹, zostały złożone w kontrze – granat i oranż tekstów na gołęmbim tle. Pierwszą część noty wydawniczej na plecach stanowią wyłowione z książki trzy ciekawostki dotyczące obecności ptaków w kulturze. To znamienna cecha pisarstwa Karczewskiego, który znakomicie łączy ze sobą kompetencje ornitologa i kulturoznawcy (mitologie, literatura, muzyka, film, paremiologia, etnografia itd.), szkoda jednak, że ten fragment został złożony pisanką, która irytuje w dłuższych fragmentach. Jest tu jednak dość czytelna, bo w granatowym kolorze, a percepcji oka pomaga nieco wystawienie każdego z trzech zdań. Reszta tekstu na czwartej stronie okładki – oranżowa niepogrubiona i mała (dziesięć punktów?) antykwą złożona w kontrze na szaroniebieskim tle – ginie, gdyż jest po prostu nieczytelna. Tym samym nota wydawnicza, zwana „zaproszeniem do wnętrza” (*prière d'insérer*), zaprasza donikąd, traci sens. Ta sama uwaga dotyczy fragmentów recenzji książki zamieszczonych w kontrze (biała delikatna antykwą na oranżowym tle) na drugiej stronie okładki.

„Lepsze jest wrogiem dobrego”. Stare przysłowie edytorów sprawdza się tu w całej rozciągłości, bo świetny pomysł ilustracji – gęś w stylu Bewicka – został przytłoczony nadmiarem innych, niespójnych ze sobą konceptów. Efektem tego *embarras de richesse* jest niefunkcjonalność wielu informacji z okładki i grzbietu.

Elementy anatomii książek (spisy treści, żywa pagina, indeksy)

Wiele miejsca w podręcznikach typografii poświęca się spisowi treści¹². Ten „kompas czytelnika” powinien być jasny, zwięzły, dokładny, funkcjonalny; bez względu na to, ile przymiotników użyjemy, by go określić, ma pomagać odbiorcy w nawigacji po książce. Takim narzędziem nie jest spis treści ani z *Jej Wysokości Gęsi*, ani analogicznie skonstruowany z *Nocy sów*, co więcej, zawartość tej części publikacji skłania do protestu.

Autor rozdziału obu tych książek podzielił na podrozdziały, co sprzyja uporządkowaniu treści pięknych i interesujących opowieści. Rozdziały są dosyć długie, np. rozdział pierwszy

(*Święte wyspy*) liczy 138 stron i został podzielony na czternaście podrozdziałów. Wydawca, odnosząc się do tej struktury, podał strony rozpoczęcia i zakończenia rozdziałów, ale już paginy odnoszące się do podrozdziałów nie zostały oznaczone w spisie treści. To sprawia, że odnalezienie poszukiwanego podrozdziału wymaga żmudnego kartkowania obszernych partii tekstu. Ten arcyważny element książki został za to podporządkowany założeniom estetycznym projektantki, co objawiło się użyciem w nim oranżowych (*Jej Wysokość Gęś*) czy granatowych (*Noc sów*) punktorów. Nieczytelne i niefunkcjonalne spisy treści nie ułatwiają nawigacji, a należy dodać, że publikacje Karczewskiego są pełnoprawnymi kompendiami wiedzy, z cennymi informacjami naukowymi, zatem ich edycja powinna zakładać wielokierunkowe poruszanie się czytelnika po książce.

O roli szczegółu w projektowaniu przekornie pisał Marcin Wicha w eseju *Krótki kurs antydesignu*:

- Nie dbaj o szczegóły.
- Myśl wyłącznie o szczegółach. Najlepiej o jakimś jednym szczególe¹³.

Mowa tu – jeśli gorzką ironię Wichy przełożyć na konstruktywną radę (bo esej o antydesignie znajduje się w części zatytułowanej *Poradnik złego projektanta*) – o holistycznym podejściu do projektu. Całość oczywiście składa się ze szczegółów, które powinny być dopracowane, ale skupianie uwagi tylko na jednym z nich powoduje rozsypanie się wizji ogólnej, stwarza wrażenie niespójności. Konsekwencją braku korelacji między poszczególnymi elementami jest estetyczny i logiczny chaos.

Z taką sytuacją spotyka się czytelnik obu pierwszych publikacji Karczewskiego, gdy w korzystaniu z nich zamierza się wspomóc żywą paginą. Jak wiadomo, system żywej paginy pełni pomocniczą rolę w poruszaniu się po książce złożonej z wielu części, gdyż ma ona służyć odszukaniu w niej konkretnych partii tekstu. W omawianych publikacjach wydawcy zastosowali atrakcyjną wizualnie żywą paginę boczną. Ładny projekt okazał się jednak chybiony w swojej *stricte* użytkowej funkcji, gdyż pagina określa tylko rozdziały, nie ich części – podrozdziały. Jest więc redundantna wobec informacji ze spisu treści, nie służy precyzyjnej nawigacji. A że wydawcy zamieścili ją (złożona znów pisanką w oranżu i granacie) na marginesie tuż obok dolnej krawędzi kolumny, tworzy ona, wraz z paginą bieżącą i przypisami, bardzo nieestetyczne i chaotyczne zbitki informacji, podawane jednocześnie w pionie (żywa pagina) i poziomie (pagina bieżąca, przypisy).

Na przykład na stronie 38 publikacji z gęsią w tytule na dwóch centymetrach kwadratowych mamy umieszczony w pionie tytuł rozdziału, zaś w poziomie numer strony i numer przypisu (tak jest też na stronach 40, 48, 56, 62 itd.), takie same „kiksy” występują z nawet większą częstotliwością w *Nocy sów* (np. strony 18, 22, 24, 26, 28 itd.). Trzy „szczegóły”, z których jeden został pomyślany „najlepiej” – odwołując się tu do eseju *Wichy* – nie tworzą spójnej całości, a konkurują ze sobą o uwagę czytelnika. Bałagan ten pokazuje, że estetyczne założenie Pałowskiej zdominowało projekt, eliminując wiele praktycznych elementów książki lub przesuwając je na zdecydowanie dalszy plan.

Ważnym uzupełnieniem tekstu Karczewskiego są fotografie, autorem większości z nich w *Jej Wysokości Gęsi* jest Arek Glaas, zaś w *Nocy sów* Cezary Korkosz. Zdjęcia mają nie tylko charakter poglądowy, wzbogacają także obie publikacje o walory estetyczne. Szczególnie piękne są ilustracje w rozwarciu, często dając efekt panoramicznego ujęcia, niekiedy budzące uśmiech czy rozbawienie, a emocje (czytelnika) to przecież „klej pamięci”. Podpisy pod fotografiami mają prawie zawsze formę komentarza, co podnosi ich wartość poznawczą i zarazem łączy z tekstem głównym książek. Uwagi Karczewskiego do zdjęć są zamieszczane na trzy sposoby: pod nimi (np. strona 165 w *Jej Wysokości*), na stronie poprzedzającej (strona 168, tamże) lub na następnej (strona 191, tamże). Ta różnorodność – początkowo nieco dezorientująca odbiorcę – wynika zapewne stąd, że wydawcy opublikowali bardzo wiele materiału ilustracyjnego, respektując różne formaty zdjęć. Dlaczego jednak w *Indeksie bohaterów* w obu książkach pominięto ilustracje? Przecież dla przyrodników, niezależnie od ich kompetencji, doświadczenia, dobra fotografia ma wartość tysiąca słów...

Indeksy obu bliźniaczych książek różnią się na korzyść *Nocy sów*. Dariusz Nowacki, twórca zestawienia w *Jej Wysokości Gęsi*, popełnił wiele błędów, poczynając od niepoprawnego ortograficznie zapisu (*Indeks Bohaterów*), przez dodawanie nawiasów w polskich nazwach ptaków, np. „Kuropatwa (Zwyczajna) (*Perdrix perdrix*)”, po dublowanie nawiasów w wersji polskiej i łacińskiej: „Gęsiówka Egipska (Gęś Egipska) (*Alopochen aegyptiaca*)”. Błędów poprzednika nie popełnił już Roman Bąk, który w *Nocy sów* trafnie uznał, jak to jest przyjęte w indeksach książek przyrodniczych, że złożone kursywą łacińskie nazwy ptaków dostatecznie wyraźnie odróżniają się od terminów w językach wernakularnych. Zatem nie „Kos (*Turdus merula*)” w wersji Nowackiego, a „Kos *Turdus merula*” Bąka, choć celowe byłoby dodanie przecinka między nazwą polską a łacińską. W obu indeksach zabrakło

pogrubienia numerów stron, na których podano najważniejsze informacje o danym ptaku.

Nowa okładka – *Noc sów*

Porównanie szaty graficznej pierwszej strony okładki książki o gęsiach z publikacją poświęconą socom (il. 3) świadczy o dostrzeżeniu przez Ulę Pałowską niektórych mankamentów estetyki jej pierwszego projektu. Choć grafika sowy (puszczyka) nie ma już nic z elegancji i subtelności Bewickowskiej gęsi, to przekaz treści okładki jest zdecydowanie czytelniejszy: żółty kolor pisanki wyraźnie kontrastuje z granatem tła, także biała antykwą personaliów autora wyróżnia się z przybrudzonego granatu i czerni upierzenia ptaka. O mocy puszczyka świadczy zarówno ilustracja ptaka, zajmująca połowę okładki



Il. 3. J. Karczewski, *Noc sów*, il. U. Pałowska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2020

książki, jak i (jak zwykle) ogromny, godny plakatu stopień fonu.

Pągowska wyciągnęła wnioski z błędów popełnionych także w projekcie ostatniej strony okładki *Jej Wysokości Gęsi*. W opisie publikacji o sowach zlikwidowała irytującą pisankę – tym razem ciekawostki zostały złożone białą, lekko pogrubioną antykwą w kontrze na granatowym tle, dzięki czemu projektantka uzyskała dobry efekt kontrastu. Pozostałe znajdujące się na plecach książki informacje o niej zostały podane, tak jak w poprzedniej publikacji, czytelną antykwą, już wielkości dwunastu punktów. Intensywna żółć w połączeniu z granatowym tłem umożliwia niezakłóconą percepcję tekstu. Projekt grzbietu pozostał jednak bez zmian: zapisane w kontrze – żółte tło, a na nim granatowa pisanka z przesadnie zaakcentowanym słowem „SÓW” w antykwie – nazwisko autora znowu ginie, bo biały font użyty do jego personaliów całkowicie zlewa się z żółtym tłem.

Eksperymenty z kontrą

Nowym pomysłem Pągowskiej lub może Wydawnictwa Poznańskiego jest użycie w *Nocy sów* białego druku na granatowym tle. Są to pojawiające się regularnie fragmenty (liczące po sześć–dziesięć stron) poświęcone poszczególnym gatunkom ptaków, np. *Płomykówka. Sowa z sercem na twarzy, Pójdźka. Zaraz ci przyłożę!* Ciemny granat, a na nim biała antykwą, to być może refleks estetyki *bizarre* – ceniącej to, co dziwne, dziwaczne, niezwykle, dalekie od kanonów klasycznego piękna, a jednak pociągające czy fascynujące. Skrót myślowy między trybem życia sów (szerzej – stereotypami na ich temat) a tym, co niezwykle, ale zarazem godne uwagi, wydaje się dość oczywisty.

Zdaniem autorów klasycznych podręczników do projektowania książek stosowanie kontry to zabieg, którego można używać w wyjątkowych sytuacjach, a z zasady trzeba się go wystrzegać:

Złożenie tekstu w kontrze na ciemnym lub czarnym tle jest łatwe do wykonania, lecz należy go unikać, gdyż negatywnie wpływa na czytelność tekstu. Jeżeli tło musi być ciemne lub czarne, lepszą czytelność zapewnią kroje półgrube¹⁴.

Białe litery na ciemnym tle wydają się optycznie mniejsze niż czarne litery na tle białym. Należy zatem zniwelować to złudzenie optyczne przez użycie grubszej odmiany kro-

ju pisma lub zwiększenie stopnia pisma. Skład w kontrze trzeba ograniczyć do krótkich elementów tekstu (np. tytułów, wyróżnionych cytatów), ponieważ czytelność złożonych w ten sposób dłuższych partii tekstu zostaje znacznie obniżona¹⁵.

Z psychologicznego, neurologicznego i estetycznego punktu widzenia (teoria Gestalt) wynika, że dominanta jako pierwsza przyciąga wzrok odbiorcy. Według Rudolfa Arnheima, piszącego w cytowanej niżej rozprawie o „informacji wzrokowej” do przekazywania danych faktograficznych:

[...] lepszym obrazem będzie ten, który pomija zbędne detale, a dobiera cechy istotne; po drugie, że obchodzące nas fakty muszą być przekazane oku w sposób **niedwuznaczny** [wyróżnienie – D. Ch.]. Osiąga się to przy pomocy czynników postrzeżeniowych [...]. Służy więc temu prostota kształtu, trafne grupowanie, nakładanie rzeczy tak, by widać było, która znajduje się na **wierzchu**, a która **pod spodem** [wyróżnienia – D. Ch.], rozróżnianie figury i tła, zastosowanie światła i perspektywy dla wydobycia efektów przestrzennych¹⁶.

W przypadku opowieści Karczewskiego o poszczególnych gatunkach sów biała antykwą na granatowym tle nie została pogrubiona, uwagę przykuwa nie tekst, a niezwykle granat, na jakim został zamieszczony. Ciemne tło przytłacza stosunkowo delikatny krój liter, dwuznaczność wygrywa z klarownością przekazu. Co ważniejsze: granat nocy czy sowy? Pągowska zdominowała sensy tekstu – sugestywne tło narzuca wrażenie, że Karczewski (cicho) opowiada o nocy.

W ostatniej książce tryptyku *Zobacz ptaka. Opowieści po drodze* eksperymenty z zapisem w kontrze są kontynuowane: piętnaście esejów o tematyce ekologicznej, wykraczającej poza ściśle ornitologiczne zagadnienia, zostało wydanych białą antykwą na jasnobeżowym (kawa z mlekiem) tle. Mały kontrast między nim a znakami pisma sprawia, że treść oryginalnych, mądrych esejów staje się niepostrzeżenie... mlekiem do kawy. Jasny brąz jest, jak można by określić za Rudolfem Arnheimem, „na wierzchu”, a litery są „pod spodem”. Znaki pierwszego planu nikną, a barwna plama tła dominuje percepcyjnie, przez co materiał, stanowiący około 25% objętości książki, niesłuchanie traci na czytelności.

Ale gra w kolory w *Zobacz ptaka* idzie jeszcze dalej. Tytułowi każdej z części publikacji (*W mieście, Nad wodą, Na wsi, W lesie*) została przypisana inna barwa pisanki. Tym razem naśladuje ona nie zapis piórem, a kaligraficzny dukt pisma.

Tytuł rozdziału i nagłówki stale powtarzających się podrozdziałów (*Gdzie patrzeć?*, *Czego wyglądać?*, *Czego nasłuchiwać?*, *Kiedy?*) są także podporządkowane temu założeniu projektowemu. Co więcej, również instruktażowe teksty zawarte w tych minirozdziałach zostały złożone z użyciem druku barwnego – w burgundzie czytelnik znajdzie informacje o ptakach charakterystycznych dla miast, w turkusie o wodnej awifaunie, w przybrudzonej oranżu o ptakach wiejskich, zaś w ciemnozielonym o ptakach leśnych. Rozwiązanie to uważam za świadectwo braku respektu projektantki dla percepcji wzrokowej (i intelektualnej) czytelnika. Czy nie dosyć, że tytuły i nagłówki podrozdziałów zostały wyróżnione intensywnymi kolorami? Lektura strony zapisanej na czerwono mężczy, turkus i zieleń jeszcze bronią się w percepcji wzrokowej, natomiast żółtawe instrukcje dotyczące ptaków wiejskich zupełnie zlewają się z bielą kartki. Tak samo jak białe, o cienkim kroju litery na ceglastoczerwonej wyklejce – z trudem można wyczytać z nich informacje o autorze, ilustratorce i fragment recenzji wydawniczej.

Zobacz ptaka. Nawigacja po książce i walory estetyczne

Analizę tej pozycji warto rozpocząć *in medias res*. W ostatniej książce cyklu Pągowska wprowadziła zmiany w projekcie. Jedną z nich jest przeformułowanie żywej paginy, która w stosunku do dwu poprzednich pozycji została pomniejszona. W *Zobacz ptaka* usytuowano ją już nie w lewym dolnym rogu strony, a na środku marginesu. Przesunięcie to wyeliminowało możliwość powstania zbitek informacyjnych i dodało layoutowi klarowności. Została wprowadzona także klasyczna hierarchia tego elementu. Pagina na stronie *verso* informuje o tytule części książki, dodana teraz prawa żywa pagina boczna na stronie *recto* określa natomiast tytuł danego rozdziału. To bardzo dobre pod względem praktycznym decyzje projektantki. Rzut oka od lewej do prawej strony rozwarcia orientuje czytelnika, że np. „W mieście” żyje „Szpak. Mistrz improwizacji”.

Także spis treści został sporządzony z dbałością o każdy typograficzny detal publikacji, choć znów zabrakło w nim wytłuszczeń. Zamiast namiarów na chociażby czajkę: „[...] 247, 307, 337, 338, 339, 340, 343 [...]” zwięźlejszy i czytelniejszy byłby zapis: „[...] 247, 307, **337–341**¹⁷, 343 [...]”.

Wnętrze książki obfituje w piękne akwarele autorstwa Agnieszki Ciszewskiej, nierzadko ich bohaterowie są ukazani w ruchu, zatrzymani w kadrze czy w scenkach rodzajowych.

Lekkość, spontaniczność, z jaką artystka ukazuje ptaki, manifestuje się zwłaszcza przez dynamicznie rozłożone plamy farby, które „lecą” za ptakiem lub „krążą” wokół niego. Ta pozorną nonszalancją łączy artystkę ilustracji z pisarzem – oboje, równolegle, choć każde na swój sposób, ze swadą i z entuzjazmem opowiadają o ptakach. Do scharakteryzowania roli ilustracji Ciszewskiej można z powodzeniem zastosować słowa Inez Kropidło, piszącej o współpracy rysowniczkii Pauline Baynes z autorem cyklu *Opowieści z Narni* Clivem Staplesem Lewisem, że to „nie tyle dodatek do historii i ozdoba książki, ile naddany równoległy aspekt (*collateral theme*)”¹⁸. Samodzielność znaczeniowa i narracyjna ilustracji zbliża tę edycję do idei książki obrazkowej.

W opowieść akwarelą Ciszewskiej włączył się także twórca składu Grzegorz Kalisiak, który precyzyjnie otoczył tekstem zdynamizowane ilustracje, uczynił to nie najprościej (zamykając figury ptaków w prostych figurach geometrycznych), a wzdłuż krawędzi grafik często diagonalnie wkomponowanych w kolumnę (np. strony 53, 84, 104, 131). Potęguje to iluzję ruchu i dodaje projektowi energii. Jego wykonana z pietyzmem praca mogłaby służyć za wzór adeptom typografii¹⁹.

Oko przykuwa pierwsza strona okładki (il. 4). Na kremowym tle Pągowska zamieściła wizerunki dwóch wróbli w locie, z ich połyskliwych skrzydeł (niektóre pióra są pokryte błyszczącą folią, inne matową) lecą, jakby strzepnięte przez ptaka, barwne krople – kleksy umieszczone w lewym dolnym i prawym górnym rogu. Brawurowo zaprojektowana scenka ma cechy kompozycji zarówno centralnej, jak i diagonalnej. Na środku przestrzeni okładki został usytuowany tytuł książki. Podobnie jak w poprzednich tomach element ten dominuje w projekcie: widać mocno pogrubioną majuskułę, zróżnicowaną co do stopnia fontu. Choć tytuł przez swoją typografię jest pierwszoplanową informacją, to w porównaniu do poprzednich realizacji edytorskich bardziej zostały wyeksponowane tu personalia autora, tym razem umieszczone klasycznie nad tytułem, choć złożone znacznie delikatniejszym niż on fontem. Analogicznie został zaprojektowany podtytuł. Tytuł, mimo wyrazistego rozmiaru, nabiera lekkości dzięki wkomponowanym w niego diagonalnym wizerunkom wróbli i barwnym plamom. Ptaki niejako „unoszą” litery, dynamizują cały obraz. Ten pomysł jest także nawiązaniem do poprzednich okładek, gdzie *verbum* było „splątane” z rysunkiem ptaka. Barwne kontrasty kleksów – oranż i błękit – nie rażą, gdyż usytuowane są na skrajach przekątnej okładki. Ciepłe brązy i szarości wróbli poszerzają paletę barw, ale odbiorca nie ma wrażenia nadmiaru. Artystka uzyskała efekt lekkości, świetlistości, radosnej pełni.



Il. 4. J. Karczewski, *Zobacz ptaka. Opowieści po drodze*, il. A. Ciszewska, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2021

„Zobacz ptaka” (w domyśle: patrząc w górę) mówi tytuł, a wtóruje mu diagonalna kompozycja okładki. Przekaz, by patrzeć w górę, wynika także z obrazowej treści przedostatniej strony okładki, gdzie zamieszczono fotografię Karczewskiego z zadartą głową. Tym razem projekt Pałowskiej jest dziełem sztuki, w którym jego funkcja estetyczna harmonizuje z innymi zadaniami okładki.

Wnioski

Obecność na rynku bardzo wielu książek popularnonaukowych bez wątpienia mobilizuje artystów grafików do działań służących wyróżnieniu pozycji, nad którą pracują, na tle dziesiątek i setek innych. W porównaniu z autorem, który operuje „tylko” słowem, twórcy projektu typograficznego

i graficznego mają do dyspozycji ilustracje, format, dalej stopień i krój pisma, jego barwę i tło, na którym są zamieszczane litery, wreszcie różne rozwiązania kompozycyjne elementów ilustracyjnych i językowych. Paradoksalnie więc w pierwszym zetknięciu czytelnika z książką projektanci dysponują większym niż pisarz arsenalem środków wyrazu. Jakich zasad się trzymać, by zharmonizować je z przekazem autora? Poczynione wyżej analizy skłaniają do kilku konkluzji, mam nadzieję użytecznych dla wydawców książek popularyzujących wiedzę o przyrodzie i ekologii.

1. Pisownia tytułu przez grafika powinna być konsultowana z autorem, zwłaszcza gdy projektant nie używa wersalików na okładce i gdy tytuł ma sens metaforyczny.
2. Okładka nie może być festiwalem fontów. Liternictwo powinno korelować z sensami tekstu, które wyraża, zwracając uwagę czytelnika. Ale ostentacja (np. krój afiszowy) nie jest wskazana.
3. Ilustracja i liternictwo na okładce muszą tworzyć – jeśli ma być ona skutecznym medium między autorem i wydawcą a czytelnikiem – spójną semantycznie i harmonijną całość. Okładka nie może być samodzielnym dziełem sztuki, w równym stopniu powinna pełnić funkcję informacyjną, perswazyjną, co estetyczną.
4. Dbłość o poszczególne elementy wnętrza książki (np. spis treści, żywą paginę, ilustracje, fotografie, indeksy) musi iść w parze z funkcjonalnością i holistycznym sensem publikacji.
5. Granicą eksperymentów z zapisem tekstu w kontrze są twarde prawa percepcji wzrokowej. Za nią bowiem kroczyć tak samo twarde prawa rynku.

Key Words: Jacek Karczewski, popular science edition, aesthetics, text-image

Abstract: The article is devoted to the relationship of text and image in popular science publications, the issue of the limits of creative freedom of the graphic designer / illustrator in the design of book layout. The starting point for these considerations were books by Jacek Karczewski from 2019, 2020, 2021: *Jej Wysokość Gęś, Noc sów, Zobacz ptaka*, whose designer was Ula Pałowska. Their analysis leads to conclusions about the relationship of the aesthetic function of the cover to the informational and persuasive function, the role of the notation in contrast, fonts in visual perception, or the importance of typographic detail to the overall – substantive and aesthetic – sense of the publication.

Charles Darwin

A
HISTORY
OF
BRITISH BIRDS.

BY
THOMAS BEWICK.

VOL. I.
CONTAINING THE
HISTORY AND DESCRIPTION OF
LAND BIRDS.



NEWCASTLE :

PRINTED BY EDW. WALKER, PILGRIM-STREET,

FOR T. BEWICK : SOLD BY HIM, LONGMAN AND CO. LONDON ;
AND ALL BOOKSELLERS.

1826.

¹ Uprzejmie dziękuję Pani Annie Nowickiej-Struskiej za przekazane mi ważne uwagi o edycjach książek Jacka Karczewskiego.

² Dobrym przykładem analogicznego cyklu były popularne kilka lat temu, znakomite merytorycznie i edytorsko, bardzo dobrze przyjęte przez czytelników, a wydane przez Wydawnictwo Otwarte eseistyczne opowieści Petera Wohllebena *Sekretne życie drzew* (2016, 2021 i obecnie już trzecie wydanie książki), *Nieznane więzi natury* (2017), *Duchowe życie zwierząt* (2017); tłumaczką tych trzech pozycji była Ewa Kochanowska.

³ Są to m.in. prace: J. Dunin, *Okladki, obwoluty i wystawy książek w komunikacji literackiej*, w: idem, *Pismo zmienia świat. Czytanie. Lektura. Czytelność*, Warszawa–Łódź 1998, s. 98–105; B. Hojka, *Okladka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, w: *W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką*, pod red. M. Komzy, E. Jabłońskiej-Stefanowicz i E. Repucho, Wrocław 2012; M. Rychlewski, *Książka jako towar. Książka jako znak. Studia z socjologii literatury*, Gdańsk 2013.

⁴ D. Piekarczyk, *(Nie) oceniamy książki po okładce. Teksty na okładkach publikacji popularyzacyjnych*, Lublin 2020, s. 28.

⁵ Ibidem, s. 29.

⁶ Pisownia tytułu zgodnie z wolą autora. Zob. uwagi zawarte w zakończeniu tej części artykułu.

⁷ *Rosliny i zwierzęta. Atlasy historii naturalnej w epoce Linneusza / Plants and Animals. Atlases of Natural History in the Age of Linnaeus*, Kraków 2020, s. 76–105.

⁸ J. Karczewski, *Jej Wysokość Gęś. Opowieści o ptakach*, Poznań 2019, s. 221.

⁹ J. Krause, *Lekcje typografii. Przykłady i ćwiczenia dla projektantów*, tłum. Z. Waśko, Gliwice 2016, s. 15.

¹⁰ J. Karczewski, *Zobacz ptaka. Opowieści po drodze*, Poznań 2021, s. 322.

¹¹ M. Rychlewski, op. cit.; D. Piekarczyk, op. cit.

¹² A. Wolański, *Edycja tekstów. Praktyczny poradnik. Książka, prasa, www*, Warszawa 2008, s. 295–300; M. Mitchell, S. Wightman, *Typografia książki. Podręcznik projektanta*, tłum. D. Dziewońska, Kraków 2015, s. 181–185.

¹³ M. Wicha, *Krótki kurs antydesignu*, w: idem, *Jak przestałem kochać design*, Kraków 2015, s. 142.

¹⁴ M. Mitchell, S. Whitman, op. cit., s. 367.

¹⁵ A. Wolański, op. cit., s. 49.

¹⁶ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 164.

¹⁷ Podaję stronę 341, gdyż na niej (choć nie ma tam słowa „Czajka”) kończy się rozdział o tym ptaku; tego typu indeks nazywa się indeksem „rozumowanym”.

¹⁸ I. Kropidło, *Poetyka ilustracji. O znaczeniu obrazów w twórczości C. S. Lewisa*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2020, nr 1 (17): *Tekstografie. Edytorskie przestrzenie tekstu i obrazu*, pod red. M. Czerwińskiego, I. Kropidło i O. Taranek-Wolańskiej, s. 76.

¹⁹ J. Krause, op. cit., s. 190–191.