

Klaudia Socha

Książka kongenialna czy po prostu dobry projekt?

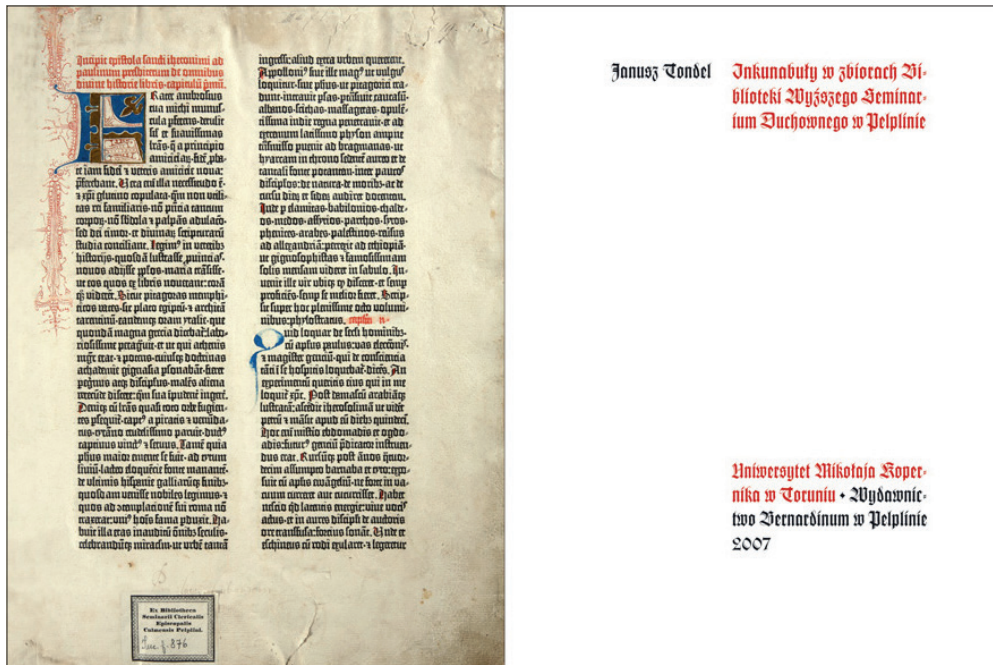
Refleksje nad layoutami książek z różnych epok

Od pewnego czasu w Europie funkcjonuje termin „książka kongenialna”. W Polsce został spopularyzowany głównie przez Andrzeja Tomaszewskiego¹. Termin ten oznacza projekt łączący w sobie trzy elementy składowe (treść, formę i funkcję), które wpływają na siebie nawzajem i sprawiają, że całość staje się pełniejsza. Wymaga to od projektanta zwrócenia uwagi na treść publikacji (nie tylko na tekst główny, ale również na wszystkie elementy poboczne, np. teksty dodatkowe, aparat naukowy, a także na warstwę ilustracyjną)², co oczywiście wiąże się ze starannym zapoznaniem się ze wszystkimi materiałami. Następnym elementem składowym jest podkreślenie funkcji danej książki, gdyż kongenialność wymaga wypełnienia jak najlepiej przypisanej jej roli. Każdy typ publikacji potrzebuje nieco odrębnych środków, stąd trzecim aspektem jest skupienie się na formie książki³. Choć termin wydaje się trochę mylący – nawiązuje bowiem do przekładu kongenialnego – staje się uzasadniony, gdy weźmie się pod uwagę, że projekt typograficzny to swoisty przekład treści na język wizualny.

¹ A. Tomaszewski, *O jedności treści, formy i funkcji [książki]*, w: idem, *Zapiski książkoroba*, Warszawa 2006, s. 18–20.

² K. Migoń, *Nauka o książce. Zarys problematyki*, Wrocław 1984, s. 14.

³ Idea ta ewoluowała od początku XX wieku, kiedy to zaczęto głosić postulaty o jedność treści i formy; J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 7–14. Dodatek funkcji był skutkiem działania różnych prądów podkreślających użyteczność projektu (w tym przede wszystkim funkcjonalizmu).



Janusz Tondel *Inkunabuly w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*

Uniwersytet Nikołaja Koper-
nika w Toruniu • Wydawnic-
two Bernardinum w Pelplinie
2007

Il. 1. J. Tondel, *Inkunabuly w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Toruń 2007, projekt: A. Tomaszewski



Il. 2. Guyart des Moulins, *La Bible historique complétée*, Francja (Paryż?), 1357. Format tworzy proporcję 2 : 3 (kwinta czysta, kolor czerwony), kolumna tekstowa: pięciokąt (granatowy), kolumna z dekoracjami marginalnymi na całą powierzchnię stronicy, układ trzylamowy, staranne wydzielenie poszczególnych fragmentów (wątków) tekstu (inicjały wewnątrztekstowe, rubrykowanie, podkreślenia), ułatwienie nawigacji: żywa pagina. Projekt oparty na gridzie (siatce), gdzie modulem jest standardowy inicjał o wysokości 6 wierszy (siatka zielona)

Książka
kongenialna
jako idea
jest dziś
niezwykle modna

Książka kongenialna jako idea jest dziś niezwykle modna, podobnie jak modne jest holistyczne podejście do dizajnu. Prąd ten odbija się często w publikacjach współczesnych, zwłaszcza pochodzących z warsztatu twórców o pewnym doświadczeniu i wyczuciu estetycznym. Doskonałym przykładem takiego podejścia są prace wspomnianego już Andrzeja Tomaszewskiego, który jest nie tylko teoretykiem typografii i dizajnu (o czym świadczą jego liczne artykuły i publikacje książkowe)⁴, ale również czynnym projektantem o ciekawym, a także funkcjonalnym i estetycznym dorobku. Przykładem jego warsztatu może być choćby monumentalna publikacja autorstwa Janusza Tondela wydana przez Wydawnictwo Naukowe UMK pod tytułem *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, która na każdej płaszczyźnie zawiera ukryte aluzje dotyczące historii książki i specyficznych cech layoutu inkunabułów (il. 1). Zostały one ukazane w sposób wyrafinowany; książka nie staje się dosłowną stylizacją dążącą do reprintu, lecz przez dyskretne nawiązania uwydatnia tematykę tej publikacji. Opowiada o zbiorze inkunabułów znajdujących się w bibliotece seminaryjnej w Pelplinie i jej celem jest uwydatnienie ich unikatowej urody. Tomaszewski pogłębia nawiązanie do tych treści przez zastosowanie rozwiązań charakterystycznych dla książki tego okresu, nie zapominając jednak o funkcji tej publikacji, będącej wszak bogato ilustrowaną książką naukową. Zaproponowana przez niego forma zachowuje i funkcjonalność opracowania naukowego, i dyskretnie nawiązuje do estetyki inkunabułów. Duży format, charakterystyczny dla wydawanego przez Muzeum Gutenberga czasopisma „Gutenberg-Jahrbuch”, pozwala na wygodne rozplanowanie materiału ilustracyjnego oraz reprodukcję 1 : 1 całych stron niektórych druków. Oprawa jest prosta i równocześnie wyrafinowana: to czerwone płótno szlachetnej proveniencji, naklejka z tytułem odwołująca się do średniowiecznych tradycji. Kolory dominujące w całej publikacji – czerń, czerwień i biel papieru – nawiązują do pierwszych książek drukowanych. Czerwień pojawia się również na stronach tytułowych oraz w nagłówkach rozdziałów. Zastosowanie w tekście głównym pełnej bezpretensjonalnego wdzięku antykwy renesansowej zwiększa jego czytelność. Font jest nie tylko ukłonem w kierunku funkcjonalności, ale i nawiązaniem do klasycznego włoskiego literactwa, a przede wszystkim weneckiego drukarstwa. Innym smaczkiem filologicznym jest dobór kroju do tytułów: tekstura gotycka odsyłająca do pierwszych drukowanych książek z pracowni Gutenberga i jego następców. Tomaszewski przystosował ją do języka polskiego, dorabiając diakrytyki, ponieważ większość dostępnych fontów gotyckich nie zawiera polskich znaków. Projektant zrezygnował jednak z pełnej stylizacji, wprowadzając na karcie tytułowej cyfry arabskie zamiast stosowanych częściej w tym miejscu cyfr rzymskich. Zresztą karta tytułowa jest w pewnym sensie anachroniczna: we wczesnych drukach jej funkcję spełniał kolofon...

Książkę ilustrują zdjęcia zabytków znajdujących się w zbiorach pelplińskich. Rozmieszczenie grafik jest interesujące, gdyż projekt został rozplanowany gridowo, lecz siatka ta jest często przełamywana, dzięki czemu techniczny, zrównoważony układ staje się mniej przewidywalny. Ukazuje to humanistyczną płynność layoutu dostosowaną do tematu. Przypisy nawiązują do tradycji *modus modernus*, dlatego zostały ułożone na zewnętrznym łamie lub nawet okalają tekst główny. Geneza tych rozwiązań jest czytelna dla miłośnika starych druków, a równocześnie wprowadza harmonię między treścią

⁴ Wśród najważniejszych warto wymienić: A. Tomaszewski, *Architektura książki*, Warszawa 2011; idem, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996 oraz wspomniane już *Zapiski książkoroba* i liczne artykuły z czasopism branżowych (m.in. „Wydawca”, „Acta Poligraphica”).

i formą dzieła, które jest rzetelnym opracowaniem naukowym, pełniącym skutecznie funkcję informacyjną. Oprócz tego publikacja ta jest po prostu piękna, dlatego można z całą pewnością nazwać ją książką kongenialną.

Warto jednak zwrócić uwagę, że choć termin ten powstał niedawno, to idea książki kongenialnej, a właściwie dobrego, funkcjonalnego projektu, jest dużo starsza. Podobnie jest z innymi, współczesnymi pojęciami, jak chociażby z „ergonomią”⁵. Nie oznacza to, że dawni artyści czy rzemieślnicy (dziś zwani projektantami lub dizajnerami) nie potrafili stworzyć praktycznych mebli, sprzętów, ubiorów czy książek.

Współcześnie zrozumienie tego zjawiska jest utrudnione ze względu na zmiany w pojmowaniu zasad estetyki, które przyniósł modernizm. Prostota i funkcjonalizm, będące dość istotnymi założeniami tego prądu, sprawiły, że zaczęto postrzegać książki pochodzące z poprzednich epok jako nieestetyczne, ciemne i „przeładowane”. Warto przywołać poglądy czołowych twórców, głównie architektów, którzy – jak np. Adolf Loos – odrzucali wszystko, co nie służyło funkcjonalności, a ornament łączyli z wczesnym rozwojem dziecka, prymitywnymi kulturami oraz nawet degeneracją...⁶ Mimo upływu czasu nieco łagodzącego tak radykalny osąd człowiek współczesny inaczej ocenia projekt, postrzegając go przez pryzmat użyteczności i pewnej „czystości” formy wyrastającej z ducha modernizmu obecnego także w poglądach młodego Jana Tschicholda postulującego odrzucenie nadmiaru, uproszczenie i dostosowanie się do nowej ery druku wyznaczanej przez standaryzację, postęp i utylitaryzm⁷.

Taki, modernistyczny w założeniu, punkt wyjścia staje się niestety błędny w kontekście książki dawnej, ponieważ proponuje anachroniczne podejście do przedmiotu pochodzącego z konkretnej epoki. Równocześnie do analizy należy użyć narzędzi pozwalających odkryć pewne uniwersalne rozwiązania niezależne od tego, z jakiego czasu pochodzi dany projekt. Podobnie postępują historycy sztuki, którzy uznają za arcydzieła zarówno *Wenus z Milo*, jak i *Panny z Awinionu*, choć są tak różne stylistycznie, jednocześnie stosując do ich opisu podobne metody badawcze.

Przykłady publikacji w tym artykule wybrane zostały tak, by reprezentowały różne typy piśmiennictwa oraz ukazywały rozwiązania charakterystyczne dla epoki, w której powstała dana książka – często dopasowane do przyzwyczajzeń czytelników sprzed wieków.

Galerię otwiera jedna z licznych realizacji książki będącej wciąż bestsellerem wszech czasów, czyli Biblii. Francuski przekład autorstwa trzynastowiecznego mnicha Guyarta des Moulins’a zatytułowany *La Bible historique complétée*, a będący swoistą kompilacją tekstu biblijnego oraz licznych fragmentów z dzieła *Historia Scholastica* Petera Comestora (ok. 1178), komentującego wydarzenia biblijne oraz umiejscawiającego je w kontekście historii i mitologii pogańskiej⁸. Co ciekawe, autor dokonał wyboru ksiąg Pisma

⁵ Zarówno w podstawowym, encyklopedycznym znaczeniu „nauki o optymalnym przystosowaniu stanowisk, procesów i środowiska pracy do możliwości psychofizycznych człowieka, tak by nie tylko uchronić jego życie i zdrowie, lecz dać mu również możliwość jak najlepszego rozwoju osobowości”, jak i bardziej potocznym rozumieniu związanym z funkcjonalnym podejściem do projektowania najlepszych rozwiązań w otoczeniu człowieka.

⁶ A. Loos, *Ornament i zbrodnia*, w: idem, *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, tłum. A. Stępnikowska-Berns, Tarnów–Warszawa 2013, s. 133–143.

⁷ Tschichold postulował to głównie w swym młodzieńczym manifestie *Nowa Typografia* wydanym w 1928 roku. Doświadczenia wojenne wpłynęły na jego światopogląd i podejście do projektowania, dlatego po wojnie stał się gorącym orędownikiem typografii humanistycznej opartej na tradycji. Nie zrezygnował jednak ze wszystkich swoich młodzieńczych postulatów, propagując ograniczanie nadmiaru środków wyrazu i skłonność do klasycznej prostoty.

⁸ Pełne opracowanie tekstów wchodzących w skład tego przekładu oraz badania prowadzone nad nimi zob. *Index capitulorum*, <http://source.biblehistoriale.fr/indexHS> (dostęp: 29.05.2021).

Książka
rękopiśmienna,
mimo swojej
oryginalności,
była tworzona
także w zgodzie
z zasadami
czytelności
i funkcjonalności

Świętego, rezygnując z tych, które według jego oceny z jakichś względów nie powinny być tłumaczone, reorganizując tekst tak, by stał się przystępniejszy dla czytelników-laików, i uzupełniając go o komentarze własne lub pochodzące z innych źródeł (także apokryficznych). Liczne kopie dzieła (zachowało się ich ponad sto) stwarzają większe możliwości porównawcze, jeśli chodzi o podejście do projektu. Zestawiono dwa dwutomowe egzemplarze: jeden pochodzący najprawdopodobniej z Paryża z 1357 roku (dziś ten rękopis jest przechowywany w British Library)⁹, a drugi, także paryski, datowany na lata 1350–1355, znajduje się w zbiorach Rosyjskiej Biblioteki Narodowej w Petersburgu¹⁰. Dodatkowo są to rękopisy, co sprawia, że w powszechnym mniemaniu ich layout powinien być bardziej unikatowy. Przy porównaniu poszczególnych egzemplarzy okazuje się jednak, że niektóre typy rękopisów są do siebie podobne, gdyż naśladują pewne wzorce. Przyjęte rozwiązania są zwykle podyktowane pragmatyzmem, np. księgi chórowe używane równocześnie przez kilku mnichów na kiepsko oświetlonym chórze musiały być dużych rozmiarów, a zastosowanie w nich sporego stopnia pisma było niejako koniecznością. Dlatego książka rękopiśmienna, mimo swojej oryginalności, była tworzona także w zgodzie z zasadami czytelności i funkcjonalności. Warto jednak zwrócić uwagę na sposób realizacji kongenialności w tym projekcie. Treścią jest tekst Biblii oraz komentarz połączony najczęściej z materiałem graficznym starannie powiązany z warstwą tekstową. Znacznie trudniej jest dziś jednoznacznie ocenić funkcję tego dzieła, gdyż zapewne służyło różnym celom, od dewocyjnych po naukowe... Tłumaczenie było zapewne wykorzystywane w pobożnych rozmyśleniach, pozwalało również uporządkować dzieje świata za pomocą klucza, jakim stały się różne teksty historyczne skonfrontowane z kanonicznymi księgami Pisma Świętego. Lektura mogła zarazem pomagać w pracach teologicznych i egzegetycznych (na co może wskazywać także przekaz ilustracyjny), nie mówiąc już o tym, że Biblię czyta się też jako tekst o walorach literackich. Funkcje tego tłumaczenia są więc o wiele szersze, niż na pierwszy rzut oka się wydaje, dlatego forma musi odpowiadać na potrzeby kilku typów czytelników. Wspomniane już dwa egzemplarze są dość podobne: większy format pozwala wygodnie i estetycznie rozłożyć tekst i ilustracje, a dobrane starannie proporcje – ulubiona przez średniowiecznych skrybów kwinta czysta¹¹ – sprawiają, że książka nie tylko pięknie wygląda, lecz również doskonale się czyta. W egzemplarzu brytyjskim kolumna tekstowa zamyka się w szlachetnej proporcji opartej na pięciokacie foremnym¹² i została podzielona na trzy łamy. Jest to układ umowny, gdyż w razie potrzeby dekoracja marginalna przełamuje ten schemat, zajmując niemal całą powierzchnię stronicy. Istotne dla skryby stało się takie rozmieszczenie tekstu, które pozwoliłoby na wydzielenie poszczególnych wątków, sprawną nawigację zaś umożliwiło zastosowanie znaczników wewnątrztekstowych (inicjały, rubrykowanie, podkreślenia). Znacznym ułatwieniem dla czytelnika jest także żywa pagina, wynalazek, który był niezbędny w tak złożonych tekstach jak Biblia, zwłaszcza że książka średniowieczna nie zawierała jeszcze spisu treści. Warto podkreślić,

⁹ Sygn.: Royal 17 E VII. Digitalizacja kart iluminowanych, <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8521&CollID=16&NStart=170507> (dostęp: 31.05.2021).

¹⁰ T. Voronova, A. Sterligov, *Manoscritti Miniati dell'Europa Occidentale dall'VIII al XVI secolo nella Biblioteca Nazionale di Russia di San Pietroburgo*, Rimini 1997, s. 82–87.

¹¹ Średniowiecze preferowało proporcje, które były oparte na interwałach muzycznych. Kwarta i kwinta oraz oktawa jako proporcje czyste (boskie, święte) były dużo chętniej wykorzystywane niż inne. Por. R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, Kraków 2007, s. 161; J. Tschichold, *Pravidłowe proporcje stronicy i kolumny książki*, „Poligrafika” 1966, nr 3, s. 72.

¹² W egzemplarzu rosyjskim jest bardziej zbliżona do kwarty czystej, co także jest typowym rozwiązaniem projektantów średniowiecza często stosujących komplementarne względem siebie proporcje kwarty i kwinty.

że taki układ tekstu – skomplikowany z perspektywy dzisiejszego, przyzwyczajonego do modernistycznej prostoty czytelnika – był przeznaczony dla użytkownika czternastowiecznego, obytego z zastosowanymi rozwiązaniami, dlatego ocena jego funkcjonalności musi uwzględniać kontekst kulturowy.

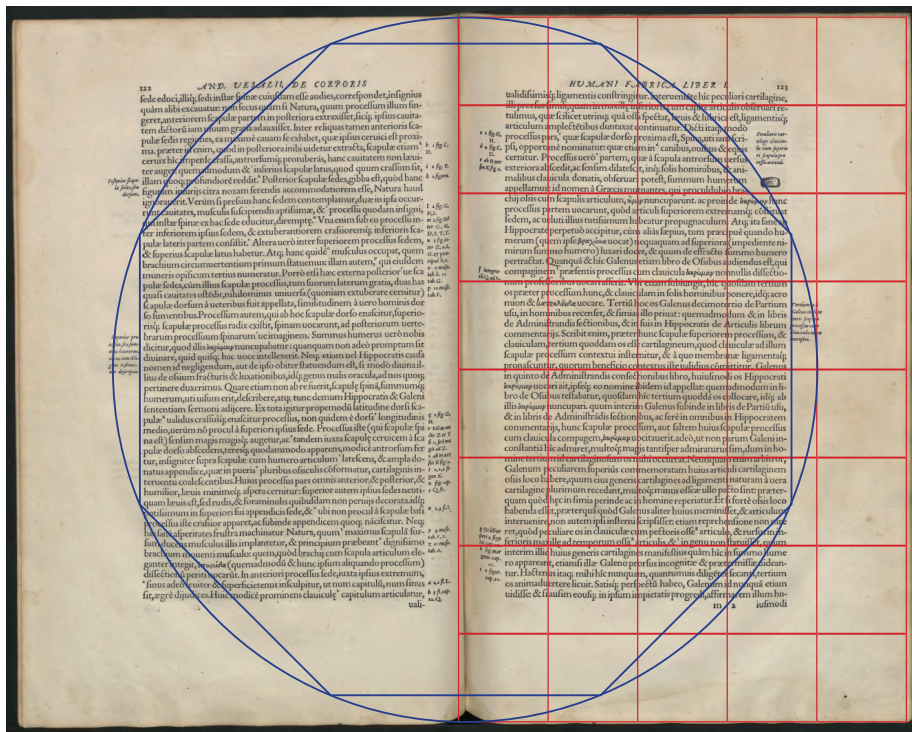
Przywoływane egzemplarze są dodatkowo iluminowane, co tworzy ciekawe połączenie tekstu i grafiki nawzajem się dopełniających i komentujących. Można to rozważać na dwóch poziomach: po pierwsze, projektowym, gdyż wnikliwe przyjrzenie się układowi typograficznemu ukazuje rozwiązanie antycypujące XX wiek (tak naprawdę obecne w historii książki od dawna), chodzi o layout oparty na siatce, czyli „wynalezienie” przez modernizm i doprowadzone do doskonałości przez szkołę szwajcarską projektowanie gridowe (modularne). Uważna analiza średniowiecznych luksusowych rękopisów wskazuje, że większość z nich została tak zaprojektowana, co nie dziwi, jeśli uświadomimy sobie, jak taki rękopis powstawał. Zanim skryba zaczął przepisywać tekst, dokładnie rozrysowywał linie pisma (tak jak współczesny składacz wylicza siatkę linii bazowych), zaznaczał miejsca, w których miały pojawić się miniatury, dopasowując ich ramki do krawędzi projektowanych kolumn, co więcej – często również do linii pisma, co zapewniało nie tylko lepszą czytelność czy bezkolizyjne rozmieszczenie tekstu i grafiki, ale także sprawiało, że całość była przejrzystsza i estetyczniejsza. Takie rozwiązania badacze odkryli w arcydziełach średniowiecza, jak chociażby w popularnych w tym czasie godzinkach¹³, ale można je zauważyć także w obydwu przywoływanych rękopisach *La Bible historiale* (il. 2). Pięknie wykaligrafowany tekst tworzy bazę – siatkę, na której umieszczono iluminacje, a właściwie, w znaczeniu funkcjonalnym, ilustracje. Zwykle miniatury są wyrównane do linii pisma, co było możliwe dzięki kolejności działań: najczęściej najpierw wpisywano tekst, a potem iluminowano rękopis. Widać jednak dużą staranność: nawet kiedy kolumna nie jest w całości wypełniona tekstem, zostaje zachowany wizualny porządek. Miniatury mają starannie wyliczone rozmiary pasujące do odpowiedniej liczby wierszy, podobnie zresztą jak inicjały i inne elementy graficzne. Dokładniejsza analiza wskazuje, że modułem budującym tę siatkę najprawdopodobniej był podstawowy inicjał. Występują one w kilku wielkościach, ale najczęściej powtarza się inicjał o wysokości sześciu wierszy. Dzięki temu uporządkowaniu widać, że kolumna mieści się w siatce 6 × 8 modułów. W jednym mieści się około pięciu wierszy (należy podkreślić, że skryba, mimo starannego liniowania, nie był jednak tak precyzyjny, jak współczesny komputer). Moduły te kształtują także marginesy: wewnętrzny to około połowa, zewnętrzny dwie i pół szerokości modułu. Górny mierzy jedną wysokość, a dolny trzy wysokości modułu. Dodatkowo marginesy są ułożone według złotego kanonu wykorzystywanego zwykle w iluminowanych rękopisach średniowiecznych.

Następnym zagadnieniem jest korespondencja tekstu i grafiki: ilustracje (znów z naciskiem na znaczenie tego słowa) są umieszczone nieprzypadkowo, łączą się z treścią zarówno na poziomie podstawowym – jak np. miniatura przedstawiająca ofiarę Abrahama we fragmencie opisującym konkretną scenę z jego życia – jak i na poziomie, który można nazwać – znów z pewną współczesną przesadą – poziomem hipertekstowym¹⁴,

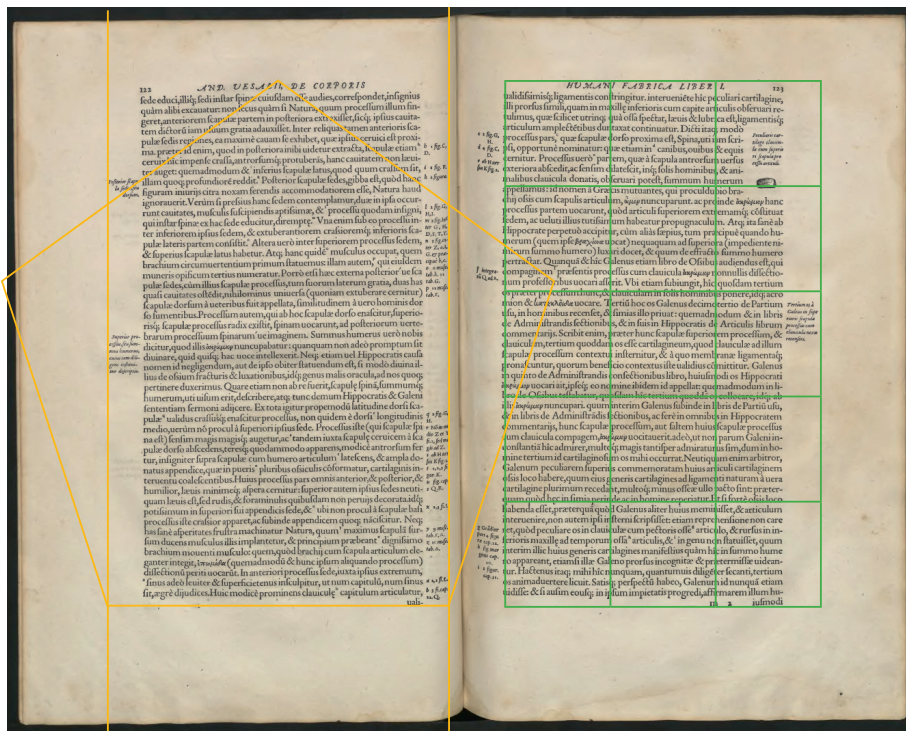
¹³ J. H. Williamson, *The Grid: History, Use, and Meaning*, „Design Issues” 1986, Vol. 3, No. 2 (Autumn), s. 16–17.

¹⁴ Ze szczególnym naciskiem na główną cechę hipertekstu (obecną już w projekcie Vannevara Busha oraz twórcy terminu Teodora Nelsona), czyli połączenie licznych tekstów w jedną sieć za pomocą linków i odsyłaczy; M. Górska, *Książka drukowana wobec przekazu elektronicznego*, „Elektroniczny Biuletyn Informacyjny Bibliotekarzy” 2001, nr 9/27, wersja elektroniczna: <http://www.ebib.pl/2001/27/gorska.html> (dostęp: 29.04.2022). Struktura hipertekstowa w Biblii jest przywoływana także w popularnych ujęciach hipertekstu; zob. <https://techsty.art.pl/hipertekst/historia.htm> (dostęp: 29.04.2022).

Książka kongenialna czy po prostu dobry projekt? Refleksje nad layoutami książek z różnych epok



Il. 3. A. Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem* (wyd. 2), Bazylea 1555, wydawca: J. Oporinus. Format o proporcji seksty malej (5 : 8), kolumna tekstowa oparta na ośmiokacie



Il. 4. A. Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. Kolumna z marginaliami zewnętrznymi tworzy sekstę wielką, a kolumna pełna, z sigłami wewnętrznymi i marginaliami, oparta jest na pięciokacie foremnym

gdyż wszystkie zdarzenia biblijne są powiązane ze sobą jednym uniwersalnym programem, którym jest Boży plan zbawienia. W tym ujęciu Biblia jest doskonałym przykładem współpracujących ze sobą i nawzajem się wyjaśniających kontekstów: wszystkich ksiąg kanonicznych, które zapowiadają treści późniejsze (nowotestamentowe) i interpretują je, a równocześnie są interpretowane w świetle tradycji Kościoła. To połączenie w tym akurat przekładzie Biblii jest jeszcze wzbogacone o teksty zewnętrzne. Podobnie wygląda sytuacja z programem ikonograficznym, który wprowadza treści późniejsze jako kontekst wyjaśniający lub przez pewne typy (czasem dość skonwencjonalizowane) przedstawień interpretuje teksty biblijne, wprowadzając liczne antycypacje (np. przedstawienia Chrystusa w Starym Testamencie). Widoczne to jest szczególnie w takich miejscach rękopisu, gdzie jest ukazywana niejako wykładnia całego utworu. W przywoływanych rękopisach to początek następnym tomów. Co ciekawe, w obydwu przykładach występują karty, które można śmiało nazwać kartami frontispisowymi, rozpoczynające kodeks (co wskazuje także, że następne kopie tych samych tekstów tworzyły z czasem pewną skryzalizowaną formę optymalną dla ich funkcjonalności). To także kontynuacja wspomnianej już tradycji obecnej w publikacjach biblijnych różnego typu, w których te karty dodatkowo interpretują treść w szerszym kontekście czasowym, wyprzedzając późniejsze wydarzenia lub tłumacząc je w myśl egzegezy biblijnej, wyjaśniającej poszczególne sceny w świetle zdarzeń, które mają dopiero nastąpić.

W przywołanych przypadkach znajdują się też takie ozdobne strony, które są wprowadzeniem merytorycznym do całości tekstu. W pierwszym z rękopisów jedna z nich graficznie łączy ze sobą tradycję Starego i Nowego Testamentu za pomocą dużej miniatury przedstawiającej Tróję Świętą (zasiadającego na tronie Boga Ojca w postaci młodego mężczyzny z brodą, dobrze znanego z rozlicznych Biblii i bestiariuszy trzynastowiecznych, trzymającego krzyż z wizerunkiem Chrystusa). Nie jest to najczęściej reprezentowane przedstawienie nazywane Tronem Łaski, w którym Bóg Ojciec trzyma krzyż przed sobą, niejako ukazując go widzom, lecz nieco inne ujęcie: Stwórca wpatruje się w krucyfiks trzymany w lewej ręce, prawą rękę złożywszy w gest błogosławieństwa. Przedstawienie Trzeciej Osoby Boskiej, Ducha Świętego, staje się interpretacją prawdy wiary o wzajemnej miłości Ojca i Syna, gdyż gołąb będący jego symbolem kieruje się z piersi Ojca ku Chrystusowi. Obraz Trójcy Świętej jest główną częścią miniatury: postaci znajdują się w miejscu zaaranżowanym jak sala tronowa, tło stanowi realistycznie przedstawiona przebogata tkanina malowana złotem podtrzymywana przez cztery anioły, dwa inne dźwigają również rodzaj tablicy herbowej u podnóża tronu. Bóg został ukazany jako centrum świata i Pan czasu. Dookoła w ozdobnych ramach, tworzących jakby czteropłatkowy kwiat, umieszczono czterech ewangelistów w tradycyjnym, jeszcze starożytnym ujęciu pisarza przy pracy¹⁵. Towarzyszą im ich symboliczne odpowiedniki: anioł, lew, wół i orzeł. Ta kwadratowa miniatura umiejscowiona nad tekstem jest otoczona przez romboidalne medaliony z przedstawieniami proroków starotestamentowych, co znów ukazuje podstawową myśl przenikającą teksty biblijne mówiącą o ich wzajemnej korelacji.

Aby w pełni zrozumieć specyfikę iluminowanych rękopisów biblijnych, należy koniecznie uświadomić sobie to nieustanne podkreślanie połączenia Starego i Nowego Testamentu. Jest ono obecne nie tylko w postaci glos czy odwołań (co stanowi podstawę późniejszych edycji biblii drukowanych i jest stosowane do dziś, tworząc charakterystyczny

¹⁵ M. Komza, *Portret autora w książce – jego typy i funkcje*, „Bibliotekoznawstwo” 1998, nr 21, s. 118.

typ publikacji wielopoziomowej, zaopatrzonej w komentarz i odsyłacze), ale także połączenia ich ze sobą w tradycji, co jest widoczne choćby w przedstawieniach ewangelistów i ich symbolicznych odpowiedników: zwierząt wywodzonych z wizji Ezechiela już we wczesnym chrześcijaństwie (Ambroży z Mediolanu, a później Hieronim)¹⁶.

W drugiej z przywoływanych kopii te frontispisowe karty są jeszcze ciekawsze, gdyż ukazują znacznie bardziej rozbudowaną wizję Biblii jako księgi, która obejmuje wieczność, pozwala zobaczyć przeszłość, teraźniejszość i przyszłość oraz pojąć sens zbawczego planu Boga.

Pierwsza z nich przedstawia metaforyczny obraz stworzenia ukazujący istotę stwórczą, czyli znowu Trójcę Świętą, ale w nieco innym ujęciu. Trzy osoby boskie to trzech mężczyzn w podobnym wieku różniących się od siebie wyłącznie atrybutami. Pośrodku siedzi Bóg Ojciec z globem jako Stwórca świata. Heraldycznie po jego lewej stronie (czyli tak naprawdę po jego prawicy) widać Syna Bożego, który trzyma w ręku kielich – symbol Eucharystii, ale również męki i zbawienia. Po lewicy autor miniatury umieścił Ducha Świętego, głównego sprawcę powstania Pisma Świętego, które w postaci kodeksu spoczywa na jego lewej ręce. Prawe dłonie wszystkich osób są ułożone w geście błogosławieństwa. Ład stworzonego przez Trójcę świata reprezentuje nie tylko uporządkowana architektura obramowująca bogatą gotycką ławę tronową, ale również znajdujące się poniżej przedstawienie kręgów nieba. Pokazano w nich przede wszystkim różne stopnie hierarchii anielskiej oraz świętych w zależności od ich charyzmatów (patriarchowie, prorocy, męczennicy itp.). Na dole karty z kolei obraz przedstawia ówczesne poglądy kosmograficzne w ujęciu syntetycznym. Centrum stanowi paszcza Lewiatana otoczona przez ocean i łąd, a następne warstwy kręgów nieba reprezentujące planety kończą się błękitnym nimbem ozdobionym medalionami i literami rozpoczynającymi znaki zodiaku.

Karta będąca wstępem do Nowego Testamentu ukazuje plan zbawienia w postaci cyklu scen łączących się ze sobą w ciąg przyczynowo-skutkowy prowadzący do odkupienia. Ich kompozycja nie jest przypadkowa, odpowiada trójdzielności tekstu poniżej i na najważniejszym miejscu stawia odkupieńczą śmierć Chrystusa. Po bokach ułożono po dwie mniejsze sceny przedstawiające następujące po sobie wydarzenia. Lewa strona ukazuje wcielenie Chrystusa zrealizowane w chwili zwiastowania oraz Jego narodzenie, prawa zmartwychwstanie i zstąpienie do piekieł. Poszczególne sceny odzwierciedlają większość typowych elementów tradycyjno-symbolicznych obecnych w tych przedstawieniach. Tak w zwiastowaniu dziewictwo Maryi symbolizuje lilia w wazonie¹⁷, a jej godność i dostojność tron. To starsza tradycja zastąpiona potem przez częstsze przedstawienia Matki Bożej na klęczniku w czasie modlitwy, często z książką¹⁸. Podobnie jest ze sceną narodzenia, w której Maryja jest ukazana w połogu, pólżęca obok żłóbka z małym Jezusem i dogładana przez drzemiącego Józefa (późniejsze przedstawienia preferują scenę adoracji Dzieciątka przez klęczącą Matkę, a czasem także Józefa i pasterzy). Dzięki tej starszej tradycji scena jest dużo intymniejsza, domowa. Brak w niej istot nadprzyrodzonych (aniołów), a pozostaje ciepły obraz rodziny. Jej wzajemna bliskość jest wyrażona w układzie

W drugiej
z przywoływanych
kopii
te frontispisowe
karty
są jeszcze
ciekawsze

¹⁶K. Bardski, *Wybrane motywy literackie Księgi Ezechiela w biblijnej symbolice wczesnego chrześcijaństwa*, <http://pracownicy.uksw.edu.pl/KrzysztofBardski/publikacje/2007-2/09-ezechiel-symbolika/> (dostęp: 29.05.2021).

¹⁷Lilia symbolizująca dziewictwo Marii jest wiązana z cytatem z *Pieśni nad Pieśniami* (2,2): „Jak lilia pośród cierni, tak przyjaciółka ma pośród dziewcząt”; B. Dąb-Kalinowska, *Ziemia, piekło, raj. Jak czytać obrazy religijne*, Warszawa 1994, s. 50.

¹⁸Lektura księgi w czasie zwiastowania była częstym motywem apokryficznym. Według św. Bernarda z Clairvaux Maria miała czytać Proroctwo Izajasza; P. de Rynck, *Jak czytać malarstwo. Rozwiązywanie zagadek, rozumienie i smakowanie dzieł dawnych mistrzów*, tłum. P. Nowakowski, Kraków 2005, s. 14.

ręk: Matka sięga do żłóbka, by poprawić pieluszki lub tylko upewnić się, że Dziecko śpi, a Józef, choć zmęczony, czule obejmuje stopę leżącej żony. Podobne detale budują znaczenia w pozostałych scenach tej złożonej miniatury, będąc nie tylko ilustracją do konkretnych fragmentów ewangelii, ale również wyrażeniem treści dopowiedzianych przez tradycję Kościoła. Najwyższa, centralna miniatura ukrzyżowania przedstawia kolejno wszystkie zdarzenia opisane przez ewangelistów: ukrzyżowanie Chrystusa między dwoma łotrami (jeden został potępiony, diabeł porywa jego złą duszę, drugi z nadzieją patrzy na Zbawiciela), stojących u stóp krzyża Matkę i Jana oraz częsty w dawniejszych miniaturach obraz słońca i księżycy zaćmionych w chwili śmierci Jezusa (powszechny motyw w ewangeliarzach). Dwie następne sceny to finał planu zbawienia – Chrystus o własnej mocy wstaje z grobu, pozostawiając w nim uśpionych strażników i anioła oczekującego na mające przybyć niewiasty. W czasie, gdy ten zwiastuje im dobrą nowinę o zmartwychwstaniu, Chrystus zstępuje do Otchłani wyobrażonej jako paszcza Lewiatana i wyprowadza z niej pierwszych rodziców i wszystkich, którzy umarli przed jego przyjściem.

Dolną część karty zdobi miniatura ukazująca ostatnią wieczerzę, a właściwie sam moment ustanowienia Eucharystii. To znów wykładnia nauki Kościoła na temat trwania skutków ofiary Chrystusa w liturgii mszy świętej. Warto zauważyć, że rękopiśmienna tradycja kart frontispisowych wpłynęła również na karty tytułowe Biblii drukowanych, w których często umieszczano sceny streszczające lub interpretujące przesłanie Pisma Świętego.

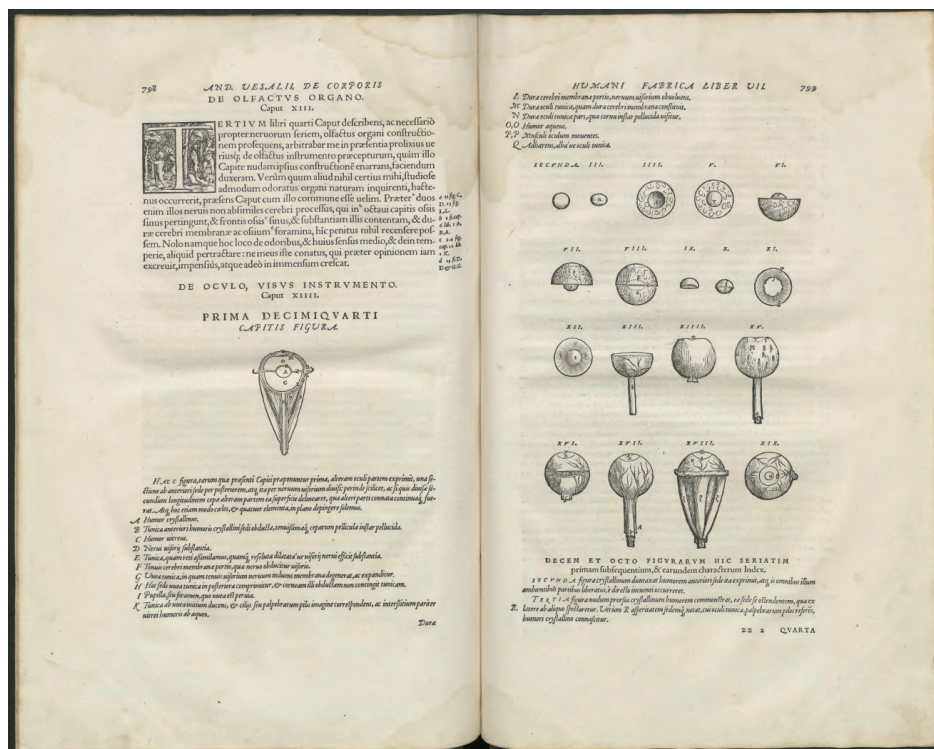
W takim ujęciu Biblia wydaje się chyba najlepszym przykładem książki bez granic jako wielopoziomowej, powiązanej na różnych poziomach, a także nieustannie komentowanej przez dzieła oboczne (jak np. midrasze żydowskie lub teksty apokryficzne) oraz rozbudowane studia egzegetyczne.

Następnym przykładem dzieła wydanego z niezwykłą dbałością o poziom naukowy i edytorski jest *De humani corporis fabrica libri septem* autorstwa Andreasa Vesaliusa. Książka ta ukazała się drukiem w Bazylei w 1543 roku u Johanna Oporinusa. Tenże wydawca wznosił ją później w 1555 roku i to właśnie drugie wydanie poddano analizie typograficznej. Określenie treści tej publikacji jest dość proste – to podręcznik medycyny i atlas anatomiczny w jednym. Należy podkreślić staranne przygotowanie naukowe tego tekstu. Vesalius, doktor medycyny kształcący się na uniwersytetach w Lowanium, Paryżu i ostatecznie w Padwie, miał doskonałe przygotowanie praktyczne, gdyż wbrew tradycji kształcenia lekarzy opartej na czytaniu autorytetów – głównie Galena – oraz obserwacji sekcji zwierząt wiedzę anatomiczną pozyskiwał w czasie prowadzonych przez siebie autopsji zwłok ludzkich. Jego wnikliwe obserwacje pozwoliły nie tylko podważyć niektóre błędne twierdzenia Galena uznawane przez wieki za oczywiste, ale również stworzyć świetny materiał dydaktyczny służący kształceniu uczniów Eskulapa. Wartością naddaną jest wyjątkowy walor estetyczny tego druku. To nie tylko ilustrowana książka naukowa – choć grafiki wyszły z pracowni Jana van Calcara, ucznia Tycjana, i na kilkaset lat stały się niedoścignionym wzorem precyzyjnego rysunku anatomicznego – ale również atlas zawierający piękne ryciny przedstawiające geniusz ludzkiego ciała i dyskretnie ukazujące światopogląd człowieka zawieszzonego między światem materii i ducha, owianego nutą melancholii i przenikniętego ideą *vanitas*. Nieprzypadkowo jednak *De humani corporis* można nazwać książką kongenialną, gdyż wszystkie elementy w niej zawarte, nie tylko ilustracje, także inicjały, zostały przygotowane z myślą o tej publikacji.

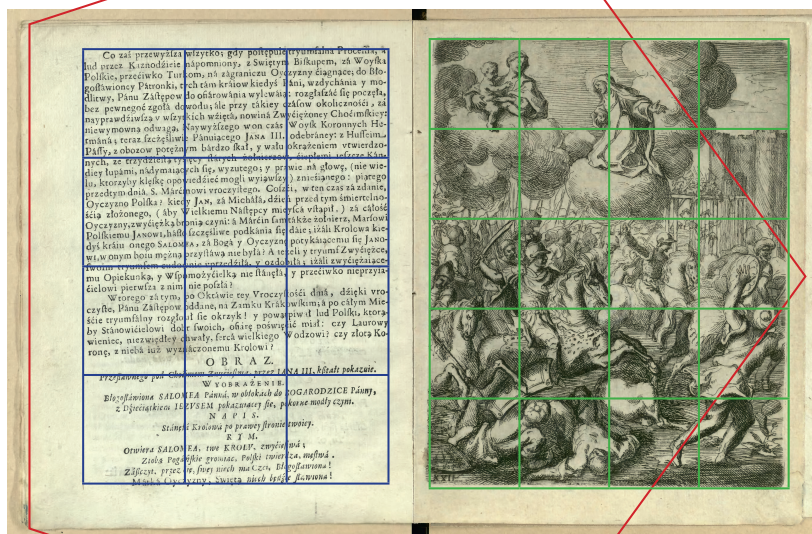
Forma musiała sprostać rozbudowanej treści obejmującej obszerny tekst i liczne drzeworyty różnej wielkości, a często i o odmiennych proporcjach, od całostronicowych

**Biblia
wydaje się chyba
najlepszym
przykładem
książki bez granic**

Książka kongenialna czy po prostu dobry projekt? Refleksje nad layoutami książek z różnych epok



Il. 5. A. Vesalius, *De humani corporis fabrica libri septem*. Ilustracje z opisem oraz inicjał z kompletu przygotowanego specjalnie do tego druku



Il. 6. S. J. Piskorski, *Flores Vita B. Salomea Virginis, Principis Polonia*, Kraków 1691. Format wyznaczony z połowy wysokości pięciokąta, kolumna tekstowa tworzy kwadrat czystą (3 : 4), a ilustracja tercję wielką (4 : 5). Tekst jest uzupełniony i interpretowany przez ilustrację

rycin po niewielkie detale, np. pojedyncze kości czy narządy. Ważne było też takie włamanie ilustracji, by czytelnik mógł równocześnie śledzić wywód autora i analizować dopełniający i wyjaśniający go materiał graficzny. Aby jak najlepiej rozłożyć nie tylko tablice poglądowe, ale i spory aparat naukowy, zastosowano duży format, dzięki czemu informacje są rozmieszczone przejrzysto, a liczne odsyłacze ułatwiają nawigację w tekście. Obok funkcjonalności drukarz zadbał także o estetykę: zdecydował się na wąską proporcję, jaką jest seksta mała (5 : 8). Projektant musiał też uwzględnić znaczne skomplikowanie treści na stronie, dlatego tekst główny został wyposażony w dwa nurty komentarza. Jeden z nich okala kolumnę za pomocą marginaliów, które najczęściej mają formę przypisów (również „bibliograficznych”, oczywiście zgodnych z tradycją renesansu) ułożonych na marginesie zewnętrznym. Margines wewnętrzny z kolei przeznaczono na odsyłacze kierujące czytelnika do odpowiednich rycin. Każda z tych części kolumny została starannie rozplanowana i ma zaskakująco konsekwentnie stosowane klasyczne proporcje. Tak kolumna tekstowa została wyznaczona za pomocą ośmiokąta, kolumna z marginaliami zewnętrznymi tworzy sekstę wielką, a kolumna pełna, z sigłami wewnętrznymi i marginaliami, daje się wpisać w pięciokąt (il. 3 i 4).

Jak już wspomniano, szczególną rolę odgrywają w tej publikacji ilustracje. Warto zacząć od całostronicowych rycin ukazujących budowę wewnętrzną człowieka: trzy pokazują jego kościec, dwanaście prezentuje zaś tak zwanych ludzi mięśniowych upozowanych na tle krajobrazu, który po ułożeniu ich w odpowiedniej kolejności tworzy pewną ciągłość, interpretowaną przez badaczy jako widok wzgórz Eugenijskich otaczających Padwę. Oprócz tych ilustracji, ciekawych nie tylko ze względów merytorycznych (zdradzających np. metodę podwieszania ciała w czasie autopsji), ale również zachwycających swobodą pozycji melancholijnych szkieletów zastanawiających się nad ulotnością ludzkiego życia, książka ta zawiera około dwustu rycin o tematyce anatomicznej. Z naukowego i dydaktycznego punktu widzenia należy podkreślić ich doskonały charakter jako materiału poglądowego: są opatrzone literowymi odsyłaczami, wyposażone w legendę (il. 5) i wplecione w narrację za pomocą przywoływanego już systemu sigłów.

Specjalnie do tej książki wykonano także inicjały w dwóch rozmiarach: duże, o wysokości dwunastu wierszy, wykorzystywane na początku każdej księgi, i mniejsze, siedmiowierszowe, rozpoczynające rozdziały. Ich tematyka jest ściśle związana z treścią utworu, choć zachowują formę powszechnie stosowanych w renesansie inicjałów z motywami putta. W tym okresie rozigrane amorki wykonujące różne (czasem nieco humorystycznie przerysowane) czynności były częstym ozdobnikiem, ale putta z tego atlasu zajmują się wyłącznie pracami związanymi z badaniami anatomicznymi lub praktyką medyczną: wykopują zwłoki na cmentarzu, zdejmują skazańca z szubienicy, odbierają głowę po dekapitacji, transportują ciało na noszach, gotują kości w kotle dla ich wypreparowania i układają z nich szkielet, przeprowadzają doświadczenia na żywej świni i wykonują cesarskie cięcie u szczennej suki, odbierają poród, upuszczają krew i wprowadzają do pęcherza cewnik. Obok walorów dekoracyjnych stanowiły także pewną ilustrację życia lekarza (docenianą zapewne przez studentów zmęczonych ślęceniem nad naukowym tekstem podręcznika).

Dość ciekawy wydaje się frontispis tego dzieła przedstawiający teatr anatomiczny, zawiera bowiem portret Vesaliusa oraz podobizny dwóch mężczyzn wychylających się z okien w górnej części ryciny, które historycy sztuki utożsamiają z van Calcarem i jego mistrzem Tycjanem, choć mogą też być alegoriami przeszłości i przyszłości, a nawet portretem wydawcy Johanna Oporinusa (młodsza z postaci). Na obrazie doszukiwano się

także wielu postaci współczesnych medykowi, np. Marcina Lutra, Filipa Melanchtona, kardynała Jacopa Sadoleta, Leonarda Fuchsa, Joachima Camerariususa i innych.

Książka ta stanowi świetny przykład dzieła przemyślanego w najmniejszym szczególe, dopracowanego i mistrzowsko zrealizowanego (warto wspomnieć choćby o dobrym papierze). Projekt jest w pełni funkcjonalny, realizuje wszystkie cele zadane mu przez autora. Co więcej, zapewne niejeden współczesny wydawca mógłby się wiele nauczyć od Oporinusa, gdyż nie zawsze dostępne naszym studentom podręczniki osiągają taki poziom użyteczności, jak to szesnastowieczne dzieło.

Następny z przywołanych przykładów to jakby protoplasta publikacji, którą dzisiejsi badacze definiują jako picturebook, lub też przedstawiciel jakiegoś nurtu liberackiego¹⁹. Nie wchodząc głębiej w problematykę definicji i klasyfikacji, należy podkreślić, że istotą tej formy jest połączenie ze sobą tekstu i ilustracji dające unikatowy efekt, w wyniku czego niemożliwe staje się ich rozdzielenie. Czymś takim jest na pewno siedemnastowieczne dzieło Sebastiana Jana Piskorskiego *Flores Vitæ B. Salomeæ Virginis, Principis Poloniae* wydane w Krakowie (1691). Dwujęzyczna (łacińsko-polska) publikacja ukazuje życie błogosławionej Salomei. Składa się z obrazów kolejno opisywanych w formie lirycznej, odwołujących się do licznych symboli biblijnych i chrześcijańskich. Książka ta mogła pełnić funkcję dewocyjną i – dla współczesnego czytelnika dość zaskakująco – rozrywkową. Trzeba jednak mieć na uwadze to, że kontynuowała tradycję średniowiecznych legendariów, które obok nauki moralnej i wzoru hagiograficznego niosły w sobie ogromny ładunek emocjonalny oraz wątki przygodowe i fantastyczne. Równocześnie był to także przewodnik po pustelni bł. Salomei na Skale. Ponieważ nie jest to prosta struktura, projekt musiał uwzględnić nie tylko różne formy literackie, ale również bardzo specyficzne wymogi typograficzne: odpowiadające sobie części po łacinie i po polsku oraz dostosowana do nich ilustracja. Forma tego dzieła jest niezwykle wyrafinowana – wymagała od składacza sporej wrażliwości i umiejętności harmonijnego ułożenia tekstu na stronie. To ciekawa, nieduża publikacja o lekko kwadratowym formacie wyznaczonym z połowy wysokości pięciokąta foremnego. Kolumna tekstowa tworzy kwartę czystą (3 : 4), ilustracja zaś tercję wielką (4 : 5; il. 6). Obok starannego opracowania edytorskiego zastanawia kunszt połączenia ze sobą tekstu i obrazu. Zarówno w poszczególnych scenach z życia świętej poetycko zwanych „kwiatami”, jak i w obrazach pojawiają się symbole, czasem powtarzające się, lecz też rozszerzające zakres skojarzeń, do których odsyła tekst. To nie tylko symbole biblijne, ale i liczne aluzje do tradycji chrześcijańskiej i średniowiecznego kultu świętych oraz mistyki i nauki ojców Kościoła. Obok ilustrowanych dosłownie cytatów z Biblii, jak parafraza wersu z *Pieśni nad Pieśniami* o baranku pasącym się między liliami (dosłownie oblubieniec „pasie swe stada wśród lili”, PnP 2,16) czy fragmentu „Gdzie jest padlina, tam się i sępy zgromadzą” (Mt 24,28), można znaleźć liczne odwołania do bestiariuszy średniowiecznych. Tak jest chociażby w scenie obłóczyn błogosławionej, gdzie nawiązano do tekstu o orle, który kiedy się zestarzeje, leci ku słońcu palącemu jego pióra i odmładzającemu go, co jest znakiem zmiany starego człowieka w nowego²⁰. Salomea w opisie śmierci swego męża Kolomana została nazwana także synogarlicą, również w znaczeniu symbolicznym, ptaki te bowiem według fizjologów

¹⁹ Oczywiście nie w ścisłym znaczeniu tych terminów. Książka obrazkowa według podstawowych definicji wyraźnie preferuje warstwę obrazową, tekst spychając do roli pomocniczej. Może on być nawet niezrozumiały w oderwaniu od ilustracji; *Książka obrazkowa: znana i nieznaną*, w: G. Leszczyński, M. Zając, *Książka i młody czytelnik: zbliżenia, oddalenia, dialogi. Studia i szkice*, Warszawa 2013, s. 246. W książce liberackiej istotne z kolei stają się wszystkie środki wyrazu, także te typograficzne, jak format czy dobór kroju.

²⁰ *Rozdział 6. O orle*, w. 1–3, w: *Fizjolog*, tłum. K. Jażdżewska, Warszawa 2003, s. 28.

łączą się w pary tylko raz w życiu i cichną po utracie swego oblubieńca²¹. Bardzo istotne są też obrazy w obrazach, np. wizerunki i rzeźby przedstawionych kaplic i kościołów komentujące lub interpretujące zaprezentowane w nich sytuacje, jak w scenie ślubu Salomei i Kolomana, gdzie na ołtarzu jest obraz zaślubin Maryi i Józefa, a obrzęd obłóczyn odbywa się przed wizerunkiem św. Klary, założycielki zakonu. W pomieszczeniu tym znajduje się również rzeźba z personifikacją cnoty z nałożonym jarzmem, co nie tylko nawiązuje do słów Chrystusa: „Weźcie moje jarzmo na siebie i uczcie się ode Mnie, bo jestem cichy i pokorny sercem” (Mt 11,29), ale i ukazuje wzór cierpliwości i uległości widoczny w ewangelii (il. 7).

Oprócz tych bezpośrednich nawiązań oraz alegorii (jak dwa amorki oznaczające miłość światową i Bożą) wydanie to wykorzystuje wiele motywów symbolicznych powtarzających się w licznych rycinach dodatkowo podkreślających ich wymowę. Takim częstym tematem jest pies oznaczający wierność lub żal. Pojawia się w scenach narodzenia Salomei, jej ślubu czystości uczynionym w trzecim roku życia, koronacji Kolomana, jego śmierci, obłóczyn błogosławionej i jej zgonu. Ponadto kontekstowo są ukazane symbole ptaka – duszy opuszczającej ciało zmarłego księcia, wieńców i kwiatów – cnoty i życia zamordowanych zakonnic i wiele innych²².

Publikacja ta może być analizowana na wielu płaszczyznach. Jest przykładem utworu literackiego o kunsztownej budowie, opartego na rygorystycznych zasadach poetyckich. Jego dwujęzyczność, dość częsta u twórców tego okresu, może też pozwolić na zbadanie zwyczajów translatorskich, ponieważ obydwie wersje odpowiadają sobie treściowo, choć oczywiście są dostosowane do melodii i rytmu każdego z języków.

Wspomniana już bogata warstwa ikonograficzna umożliwia odkrywanie nowych treści dzięki licznym aluzjom oraz bezpośrednim nawiązaniom do konkretnych cytatów wykorzystywanych jako motto lub temat główny poszczególnych części każdego „kwiatu”. To powiązanie wskazuje na bliską współpracę autora i ilustratora oraz pozwala zauważyć, że już w czasach staropolskich (a właściwie można zaryzykować stwierdzenie, że także znacznie odleglejszych) występowała korespondencja między tekstem a obrazem, która w XX wieku została nazwana picturebookiem.

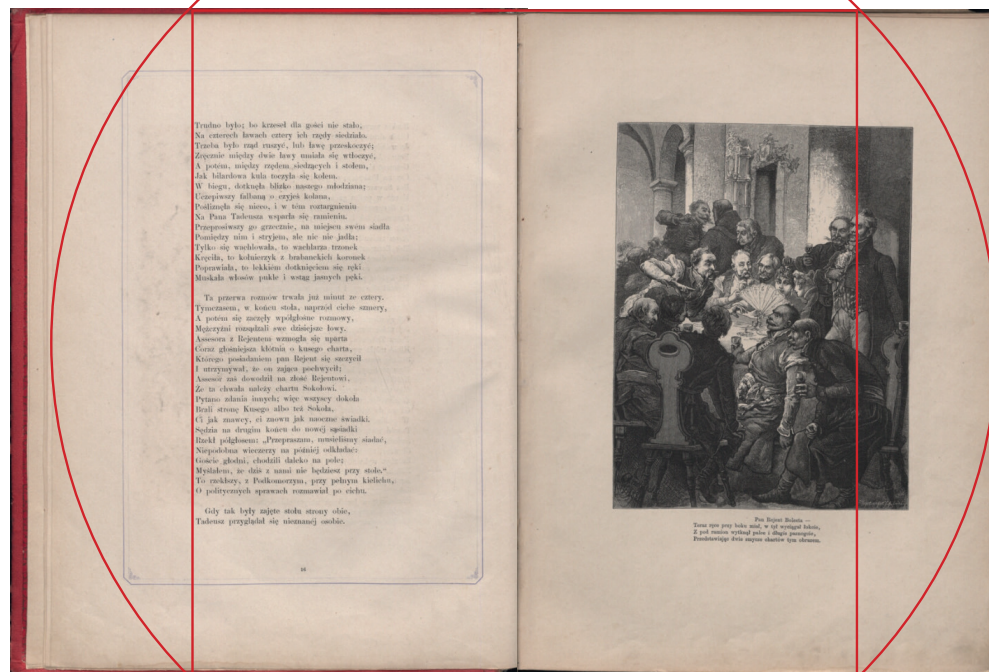
Wśród przywoływanych przykładów kongenialności nie powinno zabraknąć też prac późniejszych, mimo że projekty dziewiętnastowieczne ocenione z perspektywy modernizmu znów wydają się nieestetyczne, mniej starannie wykonane, przeładowane różnorodnością krojów, zwłaszcza ozdobnych. Warto spojrzeć na nie jako na przedstawicieli estetyki swojej epoki, a jako kryterium ich użyteczności wziąć dostosowanie formy do konkretnej funkcji. Wydaje się, że te warunki spełnia np. ilustrowane wydanie *Pana Tadeusza* Adama Mickiewicza (Lwów, F. H. Richter (H. Altenberg), [1882], ilustracje Michał Elwiro Andriolli). Widać w nim pewne zmiany technologiczne, jakie nastąpiły w drukarstwie w XIX wieku. Pod wpływem drukarzy niemieckich wprowadzono standaryzację formatów, które dzięki temu stały się ekonomiczniejsze i lepiej dopasowane do używanych wówczas maszyn, dlatego tom ten wydano w rozszerzonym kwadracie $1 : \sqrt{2}$ (il. 8), proporcji wykorzystywanej również dziś w formatach zatwierdzonych według normy ISO. Podobny kształt ma ozdobna ramka okalająca kolumnę oraz za zwyczaj ilustracja wraz z podpisem. Drzeworyt oddaje proporcję wyrażoną przez połowę

²¹ Rozdział 28: *O synogarticy* i 28a: *O synogarticy i o gołębiu*, w: ibidem, s. 49.

²² Więcej na temat tej publikacji K. Socha, *Typografia publikacji pochodzących z drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego 1674–1819*, Kraków 2016, s. 330–331 i 459–463.



Il. 7. S. J. Piskorski, *Flores Vite B. Salomee Virginis, Principis Poloniae*, Kraków 1691. Rozkładówka ukazująca polską wersję tekstu i ilustrującą ją rycinę



Il. 8. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Lwów [1882], wydawca: F. H. Richter (H. Altenberg), il. M. E. Andriolli. Format ustan-daryzowany (rozszerzony kwadrat $1 : \sqrt{2}$). Podobną proporcję ma ozdobna ramka oraz – zazwyczaj – ilustracja z podpisem, która oddaje proporcję wyrażoną przez połowę wysokości pięciokąta



Il. 9. B. Gembarzewski, *Husarze: ubiór, oporzędzenie i uzbrojenie 1500–1775*, Warszawa 1939. Mamy tu proporcję kwarty czystej (3 : 4), kolumnę tekstową wyznaczono za pomocą pięciokąta foremnego, a lam jest potrojonym kwadratem

wysokości pięciokąta. Projekt jest czytelny, choć wybrano dość ozdobny krój z rodzaju antykw klasycystycznych. To ulubiona grupa pism używanych w XIX stuleciu, dlatego czytelnicy byli do niej przyzwyczajeni. Dodatkowo książkę wydrukowano na dobrym papierze, co pozwoliło zachować piękno kroju, które łatwo zagubić przy niestarannym druku lub szorstkim i złej jakości podłożu. Prawidłowa interlinia i staranny skład zapewniają czytelność. Publikację zdobią ryciny, które wydatnie podnoszą jej urodę (co oczywiście jest zasługą wybitnego artysty)²³, ale postarano się także, by każdą księgę otwierał bogaty inicjał połączony z ilustracją, co powoduje, że pierwsza strona od razu wyróżnia się i ułatwia nawigację. Główną funkcją tego projektu jest oczarowanie czytelnika słowem i obrazem. Ranga i znaczenie (zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku)

²³ G. Socha, *Andriolli i rozwój drzeworytu w Polsce*, Wrocław 1988, s. 161–183.

Pana Tadeusza powodowały, że wydanie to stawało się nie tylko edycją bibliofilską, ale także książką o znaczeniu patriotycznym²⁴.

Ostatnim omawianym tu projektem jest publikacja z początku XX wieku, już „nowoczesna” w wyrazie, nawet ascetyczna w doborze środków. To książka popularnonaukowa Bronisława Gembarzewskiego *Husarze: ubiór, oporządzenie i uzbrojenie 1500–1775* wydana w Warszawie w 1939 roku. Jej treść to omówienie tytułowej formacji i zmian, jakie zachodziły w jej mundurach i uzbrojeniu. Pełniła funkcję naukową i dydaktyczną jako pozycja przeznaczona dla specjalistów i amatorów wydawana w serii „Barwa i Broń”. Została wybrana nieprzypadkowo, gdyż jej prosta i użytkowa forma wskazuje wyraźny wpływ nowego podejścia do funkcjonalności. To staranne, naukowe opracowanie, ale przeznaczone także dla laików, stąd liczne udogodnienia, takie jak ilustrowany katalog uzbrojenia na końcu kodeksu. Książka obok tekstu zawiera przerysy dzieł sztuki z różnych okresów historycznych. Ponieważ została wydrukowana tylko w jednym kolorze, w podpisach zawarto dokładne informacje o kolorach użytych przez artystów w oryginale. Projekt został starannie rozplanowany (il. 9), publikacja ma proporcję kwarty czystej (3 : 4), kolumnę tekstową wyznaczono za pomocą pięciokąta foremnego, a łam jest potrojonym kwadratem. Treść podzielono funkcjonalnie, co podkreślają proste, ale wyraźne środki wyrazu, dzięki czemu układ typograficzny oddaje strukturę książki. Skład jest dość spokojny – uznano, że czytelność jest ważniejsza od ślepego podążania za zwyczajami zecerskimi (o czym powinni pamiętać także współcześni składacze), dlatego w wąskich łamach nie usuwano zawieszonych na końcu wiersza pojedynczych spójników, żeby nie zaburzać światła trudnych do utrzymania w wąskim składzie. Jest to zresztą całkowicie zgodne z dzisiejszą normą, która zaleca usuwanie zawieszek w wierszach o szerokości powyżej pięćdziesięciu znaków.

Takich dobrych projektów jest dużo więcej, warto przywołać chociażby bardzo ciekawy podręcznik Stanisława Solskiego *Geometra Polski*²⁵ (Jerzy i Mikołaj Schedlowie, 1683), jedną z licznych publikacji inżynierskich, których potem było sporo zwłaszcza dla użytku wojska. Inna grupa to atlasy przyrodnicze, które ukazywały się w zachodniej Europie w XVIII i XIX wieku. Można wymieni ich wiele (jak chociażby dzieła Marii Sibylli Merian)²⁶, najczęściej jednak były świetnie zaprojektowane z uwzględnieniem roli ilustracji w tego typu wydawnictwach. Warto także wspomnieć o estetycznie wydawanych dziełach z kręgu literatury pięknej, poczynając od perełki sztuki książki *Le temple de Gnide* Monteskiusza wydanej w Paryżu w 1772 roku z ilustracjami Charles’a Eisena (rytowanymi przez Nicolasa Le Mire’a). Podobnych druków wyszło znacznie więcej, zwłaszcza z pracowni Didotów czy Bodoniego. Wiek XIX, traktowany nieraz jako okres upadku sztuki książki (zakończony przez ogólnoeuropejski ruch odnowy sztuki użytkowej), był raczej czasem dużych kontrastów: z jednej strony książki taniej, niekiedy rzeczywiście niedopracowanej, wydrukowanej na słabym papierze, z drugiej zaś luksusowych albumów czy tomików poetyckich przeznaczonych dla koneserów (taka polaryzacja przypomina nieco czasy obecne, mniej pod względem materiałów, bardziej jeśli chodzi o jakość graficzną książek). Ruch odnowy sztuki książki związany z działalnością Williama Morrisa stworzył nowy, ekskluzywny nurt projektowania. Jego nadmierna ozdobność musiała skończyć się minimalizmem głoszonym przez modernizm. Wśród

²⁴ M. Komza, *Mickiewicz ilustrowany*, Wrocław 1987, s. 28.

²⁵ S. Solski, *Geometra Polski. To jest nauka rysowania, podziału, przemieniania i rozmierniania linii, angułow, figur y brył pełnych*, Kraków 1683.

²⁶ M. S. Merian, *Der Raupen wunderbare Verwandlung und sonderbare Blumennahrung*, Nürnberg 1679; eadem, *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, Amsterdam 1705.

Ruch odnowy sztuki książki związany z działalnością Williama Morrisa stworzył nowy, ekskluzywny nurt projektowania

publikacji przełomu wieków można również wskazać wiele funkcjonalnych i estetycznych. Jako najbardziej charakterystyczne przywołuje się choćby dzieła Stanisława Wyspiańskiego z szatą graficzną opracowaną przez autora.

Książki kongenialne można jednak znaleźć także wśród literatury dla dzieci, również tej stworzonej dla celów edukacyjnych, czyli funkcjonalnych elementarzy, często ilustrowanych dla lepszego efektu dydaktycznego. Nie brak też książek beletrystycznych opracowanych z szacunkiem dla potrzeb czytelnika.

Wnioski płynące z analizy projektów z różnych epok dowodzą, że zjawisko kongenialności wydaje się dużo starsze niż termin. Książka według Jana Tschicholda jest bowiem przedmiotem doskonałym: przez lata swej ewolucji doprowadzonym do ideału ergonomicznego, zgodnym z potrzebami jego użytkowników²⁷. Dopiero ostatnie przemiany prowadzące do wytworzenia jej nowych form, takich jak książka elektroniczna, odkrywają przed nami nieznaną dotąd kwestię dotyczące projektowania. Nie ma to jednak wpływu na formę kodeksu, który może hybrydowo łączyć się z mediami cyfrowymi (np. za pomocą kodów QR), ale nadal pozostaje samoczynną „maszyną do czytania” niewymagającą w swej podstawowej postaci dodatkowych urządzeń odczytowych.

Ewolucja książki nie była przypadkowa: badania wskazują, że wiele wydań z różnych epok zostało zaprojektowanych z dbałością o funkcjonalność i estetykę, co miało związek z wyspecjalizowaną grupą ludzi – edytorów, projektantów i drukarzy, którzy zdobywali swe doświadczenie przez lata i chętnie korzystali z dorobku swoich poprzedników. Wskazuje na to choćby dbałość o piękne proporcje, znajomość zasad składu tekstu, świadomość, na czym polega estetyka druku, a nade wszystko zamiłowanie do swej pracy. Ostatecznym wnioskiem płynącym z analizy wydań dawnych jest przekonanie, że dobre projekty są uniwersalne i mogą stanowić inspirację dla współczesnych twórców.

Wynika z tego, że powinno się albo porzucić sformułowanie „książka kongenialna” jako zbyt ogólne, albo rozszerzyć je również na książkę dawną, ponieważ ten sposób projektowania towarzyszył jej twórcom od czasów najdawniejszych.

Książki
kongenialne
można znaleźć
także wśród
literatury
dla dzieci

Key Words: typography, congenial book, typographic project, functional typography, designing a publication

Abstract: The article puts forward the thesis that the modern term “congenial book” meaning a harmonious combination of the content of a work (the text together with additional material, including graphic material) and its function in the form of an appropriate form, i.e. a typographic design that takes into account all the needs of the reader and its implementation using appropriate materials (paper, binding etc.), can also be extended to ancient books.

Contemporary examples of congenial books include the works by Andrzej Tomaszewski, who stresses that typographic design must derive from the text, reflect its character and fulfill a specific function, such as cognitive, didactic or aesthetic one.

These principles, however, are not an invention of the last half-century, but have been applied by book designers since ancient times, as evidenced by analyses of publications from different eras. The juxtaposition of a biblical manuscript, an anatomical textbook and atlas, a hagiographic publication, a volume of poetry and a popular science book proves that each of these books was carefully designed to enhance the content and fulfill a specific function. Each of them also has characteristics typical of the time of its creation, which makes it possible to see which elements of the works are universal and which are the result of the so-called taste of the era.

²⁷ J. Tschichold, *Włara i rzeczywistość*, w: *Widzieć wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, pod. red. P. Dębowski-go i J. Mrowczyka, Kraków 2011, s. 64.