

Jakub Maciej Łubocki

Oprawa, okładka, obwoluta i inne formy ochrony dokumentu jako obiekt muzealny

(na przykładzie zbiorów Działu Sztuki Wydawniczej
Muzeum Narodowego we Wrocławiu)

Założenia wstępne

Sztuka wydawnicza nie jest szczególnie popularnym działem polskiego muzealnictwa, a w jej obrębie tylko oprawa indywidualna jest postrzegana jako obiekt dostatecznie wartościowy artystycznie lub historycznie (są to główne cechy kwalifikujące obiekt do kolekcji muzealnej), aby stać się przedmiotem gromadzenia. Dzieje się tak, ponieważ jest to wyrób rzemiosła artystycznego, którego kolekcjonowanie ma długie tradycje w muzealnictwie, nie tylko tematycznym, ale także ogólnym. Tymczasem kolekcja muzealna zorientowana na kolekcjonowanie różnych przejawów ochrony dokumentów – *in gremio* oraz z różnych stadiów powstawania – może pełnić doniosłą funkcję w trwałej ochronie bibliologicznego dziedzictwa kulturowego. Aby ukazać pełnię tych możliwości, na podstawie metody analizy i krytyki piśmiennictwa oraz studia przypadków zostanie przedstawionych tu kilka reprezentatywnych przykładów pochodzących ze zbiorów Działu Sztuki Wydawniczej Muzeum Narodowego we Wrocławiu (dalej: DSW MNWr). Umożliwi to wskazanie typów muzealiów związanych z zadaniem ochrony dokumentu będącego przecież podstawową kategorią w uniwersum piśmiennictwa. To oczywiście katalog niewyczerpujący, jednak dający pewne pojęcie o głównych kategoriach muzealiów w tym zakresie. Refleksję poprzedzi wskazanie podstawowych pojęć organizujących zakres tego rodzaju

kolekcji, a zakończy zrekapitulowanie najważniejszych korzyści płynących z tworzenia takich kolekcji.

Muzeum

Zadania „muzeum” najlepiej wskazuje definicja ze statutu Międzynarodowej Rady Muzeów (dalej: ICOM)¹: muzeum to instytucja posiadająca zbiory (reprezentujące materialne i niematerialne dziedzictwo człowieka i jego środowiska), które gromadzi, konserwuje, zabezpiecza, bada, udostępnia i wystawia w celu rozwoju społeczeństwa (tj. jego nauki, edukacji i/lub rozrywki). Nie przytaczam tu w pełni tej definicji, nie jest to bowiem definicja poprawna z logicznego punktu widzenia – jako definicja o charakterze korporacyjnym, stworzonym na potrzeby działalności Rady, nie jest definicją uniwersalną (przykładowo wyklucza muzea prowadzące działalność dochodową). Właściwszą, a na pewno obiektywniejszą definicją jest definicja Petera van Menscha, którego zdaniem „muzeum jest trwałą instytucją muzealną, która przechowuje zbiory »obiektyw fizycznych« oraz wykorzystuje je do generowania wiedzy”², ponieważ w tak sformułowanej definicji trwałość odróżnia muzeum od kolekcji prywatnej, zbiory – od zabytku, obiekty fizyczne/przedmioty materialne – od bibliotek i archiwów, a wiedza – od instytucji komercyjnych³. Jednak na przykładzie DSW MNWr widać wyraźnie, że odróżnienie kolekcji muzealnej od bibliotecznej nie zawsze jest w pełni możliwe.

Sztuka wydawnicza*

Obiektywne określenie, czym jest „sztuka wydawnicza”, nie jest zadaniem prostym. Terminu tego nie przedstawiają najważniejsze polskie i zagraniczne encyklopedie z zakresu sztuki i bibliologii, a zarówno polską formę tego wyrażenia, jak i jego sporadycznie pojawiające się ekwiwalenty w językach obcych (najczęściej w rozmaitych gatunkowo tekstach polskich autorów opublikowanych w tych językach) można uznać wyłącznie za *quasi*-terminy, które dopiero poszukują swojego miejsca w macierzystych systemach terminologicznych. Według moich ustaleń leksykalnie „sztuka wydawnicza” oznacza (1) utrwaloną zapisem graficznym i (2) zwielowrotnioną myśl ludzką w postaci opublikowanego dokumentu reprezentującego pewne (3) wizualne wartości estetyczne lub to, co prowadzi do opublikowania dokumentu, a po jego opublikowaniu (4) znacząco się z nim łączy⁴. Otrzymujemy zatem cztery kryteria (kolejno: graficzne, ilościowe, jakościowe, okolicznościowe), których spełnienie prowadzi nas do definicji sztuki wydawniczej *sensu stricto*: „[...] wszelkiego rodzaju wydawnictwa o wizualnych warto-

¹ Podaję tu wnioski sformułowane w: J. M. Łubocki, *Sztuka wydawnicza – czym jest i jak ją rozumieć? Prolegomena do podstaw koncepcyjnych kolekcjonerstwa sztuki wydawniczej we Wrocławiu*, „Roczniki Biblioteczne” 2022, R. 66, s. 175–212.

² International Council of Museums (ICOM), *Statutes. As Amended and Adopted by the Extraordinary General Assembly on 9th June 2017 (Paris, France)*, art. 3, ust. 1. Tłum. za: *Słownik encyklopedyczny muzeologii*, red. A. Desvallées i F. Mairesse, Warszawa 2020, s. 351.

³ P. van Mensch, „Towards a Methodology of Museology” [praca doktorska], 1992, s. 232. Cyt. za: *ibidem*, s. 383.

⁴ *ibidem*.

⁵ Na podstawie: S. Dubisz, *Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. 4, Warszawa 2018, s. 718; t. 5, s. 420. *Encyklopedia wiedzy o książce*, kom. red. A. Birkenmajer, B. Kocowski i J. Trzynadłowski, Wrocław 1971, szp. 2533. Polska Norma PN-N-01227:1992 *Bibliotekarstwo i bibliografia – Typologia dokumentów – Terminologia*, pkt 2.1., 2.6., 3.2.–3.4., 3.8.

ściach estetycznych oraz artefakty związane z tymi wydawnictwami, a prowadzące do ich opublikowania, biorące udział w procesie ich publikacji lub powstające w ich kontekście po opublikowaniu”, a więc to nie tylko książki (najczęściej ewokowane podczas konceptualizowania piękna w uniwersum wydawnictw), ale także broszury, odbitki i nadbitki, druki ulotne i akcydensy, czasopisma, serie, plakaty i afisze oraz w pewnym stopniu również półprodukty wydawnicze (adiustowane rękopisy, makiety wydawnicze, szkice i projekty ilustracji oraz krojów pism), narzędzia służące do opublikowania dokumentu (realia poligraficzne), środki propagandy publikacji (prospekty wydawnicze, konfekcja publikacji) i pozostałe artefakty i archiwalia związane z poszczególnymi osobami i instytucjami publikującymi dokumenty (wydawcami/wydawnictwami, redaktorami/redakcjami, drukarzami/drukarniami itp.). Widzimy tu stopniowe oddalanie się od jądra sztuki wydawniczej, przesuując się w jej spektrum coraz bardziej w kierunku peryferii, na krańcu których znajdują się obiekty sztuki wydawniczej *sensu largo*, czyli te, które choć nie spełniają wszystkich wyżej wymienionych czterech kryteriów, to nadal mogą być rozważane w ramach pojęcia „sztuki wydawniczej”, ale tylko pod pewnymi warunkami i nieuchronnie prowokując pytania o ich wpływ na jednorodność opisywanej tu kategorii: rękopisy (przeczące kryterium ilościowemu), artefakty historyczne (przeczące kryterium jakościowemu), artefakty sztuki książkowej⁵ (przeczące nie tylko kryterium ilościowemu, ale często także nieutrwalające myśli ludzkiej w sposób graficzny) i destrukty powydawnicze (przeczące kryterium okolicznościowemu).

Oprawa, okładka, obwoluta

Na temat tego, czym w istocie jest oprawa, okładka, obwoluta i jakie są między nimi różnice, powiedziano już wiele. Właściwie każdy badacz podejmujący temat związany z tymi pojęciami uważa za stosowne przedstawić swoje rozumienie tych nie do końca ostro rozłącznych klas obiektów. Również zajmowałem stanowisko w tej sprawie, toteż nie będę tutaj szczegółowo omawiał swojej argumentacji, odsyłając do już opublikowanych prac⁶. Powtórzę za nimi jedynie, że arbitralnie przyjmuję, że **oprawa** to każda oprawa indywidualna (tj. wykonywana przez introligatora jednostkowo dla już wydane-go dokumentu), a **okładka** to każda oprawa wydawnicza (tj. wykonywana maszynowo jeszcze w trakcie procesu produkcji dokumentu). Niezależnie od tych ustaleń zadaniem obu (oraz częściowo **obwoluty**) jest ochrona dokumentu oraz jego scalenie, stąd oprócz nich wyróżniam **inne formy ochrony** dokumentu (formy historyczne: futerały, kapsy, skrzynie itp.; formy współczesne o nieustalonej doniosłości: skoroszyt, segregator; hipotetyczne formy przyszłości: te, które dziś jeszcze nie istnieją), **podobizny** okładek/opraw (reprodukcje okładek/opraw w miejscu innym niż dokument, np. wizerunek okładki na

⁵ Odróżniam tu za Pawłem Bernackim sztukę książkową od sztuki książki. Sztuka książki to przejawy artystycznej działalności m.in. w ilustracjach, typografiach, introligacjach publikacji prowadzące do powstania „artystycznie uposażonego kodeksu” (lub innej formy książki), sztuka książkowa, przetwarzająca postać kodeksu dla własnych celów, to natomiast sztuka „jedynie inspirowana księgami, ich tradycją, funkcjonowaniem, obiegiem, nierzadko przetwarzająca ich obecną i historyczną formę, a równoległe nieaspirującą do projektowania i ozdabiania tychże”; P. Bernacki, *Polska książka artystyczna po 1989 r. w perspektywie bibliologicznej*, Wrocław 2020, s. 62. Zatem przedmiotem sztuki książki są dzieła-publicacje, a sztuki książkowej – dzieła-kreacje sztuki.

⁶ J. M. Łubocki, *Okładka jako część dokumentu na przykładzie płyty gramofonowej w ujęciu bibliologicznym*, Warszawa 2017, s. 73–108; idem, *Okładkownictwo – stare zagadnienie, nowa koncepcja badawcza*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2020, nr 3 (63), s. 61–78.

billboardzie) oraz **zwierciadła** dokumentu (pełniące funkcje okładki, jednak nią niebędące: „okładki” dokumentów elektronicznych, które są udostępniane użytkownikowi zdalnie na ekranie, a więc ich ochrona w sensie fizycznym polega na ochronie danych oraz „okładki” dokumentów pozbawionych typowego bloku, np. pierwsza strona czterostronicowego dokumentu powstałego przez złożenie arkusza papieru na pół). Na końcu pamiętajmy jednak, że z muzealniczego punktu widzenia subtelności tych różnic nie są aż tak istotne, interesuje nas bowiem rola i funkcja społeczna tej mimo wszystko spójnej klasy artefaktów, a nie ściśle morfologiczna delimitacja tej klasy (co nie znaczy, że zupełnie nieistotna, gdyż przykładowo dla konserwatorstwa nieodłącznie towarzyszącego muzealnictwu będzie to już różnica ważka).

Typy artefaktów

Wiedząc już, jak można rozumieć kolekcję muzealną z zakresu sztuki wydawniczej zorientowaną na elementy ochronne dokumentu, spróbujmy wskazać jej najistotniejsze elementy. Na przykładzie zbiorów DSW MNWr wytypowano następujące kategorie artefaktów.

Oprawy indywidualne

Jako oprawa istniejąca w jednym egzemplarzu (choć oczywiście jej wzór można powielić wielokrotnie – jak dzieje się np. w księgozbiorach prywatnych, oprawianych w jednym stylu tworzącym spójną kolekcję – to każda z jego kopii jako wyrób rzemieślniczy siłą rzeczy będzie różnić się w detalach wykonania: nie co do kompozycji wzoru, lecz co do identyczności jego odwzorowania) jest uważana w muzealnictwie za najcenniejszy rodzaj wśród form ochrony dokumentu, szczególnie predestynowany do ochrony przez nadanie mu statusu muzealium. Ze względu na technikę i materiał powstania często niesie z sobą wysoki kunszt techniczny oraz umożliwia głęboką i zróżnicowaną ekspresję artystyczną twórcy. Jest to także najlepiej rozpoznana w bibliologii forma z uwagi na długą tradycję oprowoznawstwa i istotny wkład w rozwój badań bibliologicznych, jaki wniosły oprawy indywidualne do badań nad różnorodnymi aspektami historii książki. Z tego powodu ucieleśnia aż trzy kryteria muzealizacji: bibliofilskie, artystyczne i historyczne. Stąd często oprawy indywidualne stanowią przedmiot kolekcjonowania nie tylko w muzealnictwie bibliologicznym, ale w każdej placówce muzealnej o profilu ogólnym lub artystycznym, historycznym, regionalnym, technicznym, literackim itp. W kolekcjach najczęściej spotyka się zbiory opraw jednego właściciela bądź jednego intrologatora. W DSW MNWr największą z nich jest zbiór opraw wykonanych przez Jana Kuglina (zob. il. 1). Oprócz tego warto wymienić np. oprawy autorstwa Heleny Karpińskiej (zob. il. 2).

Oprawy
indywidualne
stanowią przedmiot
kolekcjonowania
nie tylko
w muzealnictwie
bibliologicznym



Il. 1. Przykład dwudziestowiecznej polskiej oprawy indywidualnej (oprawa J. Kuglin, po 1927): *Dziewanny: poemat*: MCMXIX–MCMXXVI / E. Zegadłowicz. – Warszawa; Kraków: Wydawnictwo J. Mortkowicza; Warszawa: Nakład T-wa Wydawniczego, 1927 (Kraków: Drukarnia W. L. Anczyca i Spółki). Papier, skóra, druk, oprawa; 21,5 × 15,0 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-100). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka



Il. 2. Przykład dwudziestowiecznej polskiej oprawy indywidualnej (oprawa H. Karpińska, 1970): *Ze wspomnień typografa* / J. Kuglin; Uniwersytet Wrocławski i Wrocławskie Towarzystwo Naukowe. – Wrocław : Państwowe Wydaw. Naukowe, 1958. Papier, skóra, druk, oprawa; 24,0 × 16,6 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-863). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

Oprawy wydawnicze

Pojawienie się opraw wydawniczych całkowicie zmieniło proces wydawniczy. Z jednej strony książki stały się trwalsze i powszechniejsze, z drugiej – ekonomiczna konkurencyjność oprawy masowej zdegradowała rolę oprawy indywidualnej. W sytuacji braku konieczności nadania oprawy indywidualnej ta druga stała się oznaką zbytku (pokazywała status majątkowy, gust i/lub szczególne predylekcje właściciela dokumentu), nadzwyczajnej potrzeby (w sytuacji uszkodzenia oryginalnej formy ochrony dokumentu bądź nadania ochrony dokumentowi chronionym lub scalonym słabo albo w ogóle), ale także – uwolniona od serwitutów na rzecz utylitarnej potrzeby ochrony i scalenia dokumentu – szczególną formą ekspresji artystycznej, nowym autonomicznym rodzajem działalności z zakresu sztuk plastycznych (podobnie jak portret po wynalezieniu fotografii).



Pojawienie się opraw wydawniczych całkowicie zmieniło proces wydawniczy

Il. 3. Przykład dziewiętnastowiecznej niemieckiej oprawy wydawniczej (oprawa J. F. Bösenberg, Lipsk, III tercja XIX w.): *Undine / Eine Märchen-Dichtung von Friedr[ich] de la Motte-Fouqué; il. J. Höppner*. – Wandsbeck: Artistische Anstalt Gustav W. Seitz, [b.r. – 1892, o ile to wyd. 4]. Papier, płótno, druk, chromolitografia; 50,0 × 39,0 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-2442). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

Dlatego po prostu zaprzestano postrzegać oprawy wydawnicze jako obiekty ze sfery sztuki, a tym samym zasługujące na muzealizację. A przecież to, że zazwyczaj istnieją w większej liczbie egzemplarzy, nierzadko także wykonane z innych materiałów i innymi technikami niż oprawy indywidualne, nie przekreśla ich niewątpliwego waloru artystycznego (zob. ustalenia Janusza Tondela⁷ i Janusza Górskiego⁸) mogącego towarzyszyć im od urodzenia, z czasem również nabierając waloru historycznego (na co wielokrotnie wskazywał w swoich badaniach Janusz Dunin)⁹, a na końcu bibliofilskiego (tu z kolei należy przywołać wypowiedzi Jana Strausa)¹⁰. Do jednych z najcenniejszych opraw wydawniczych przechowywanych w DSW MNWr należą dziewiętnastowieczne oprawy niemieckie i francuskie (zob. il. 3) oraz dwudziestowieczne oprawy polskie Jana Heydricha (zob. il. 4), Krzysztofa Racinowskiego (zob. il. 5), Leona Urbańskiego (zob. il. 6). Trwają prace nad uzupełnieniem polskiego dorobku w zakresie okładek XXI wieku.



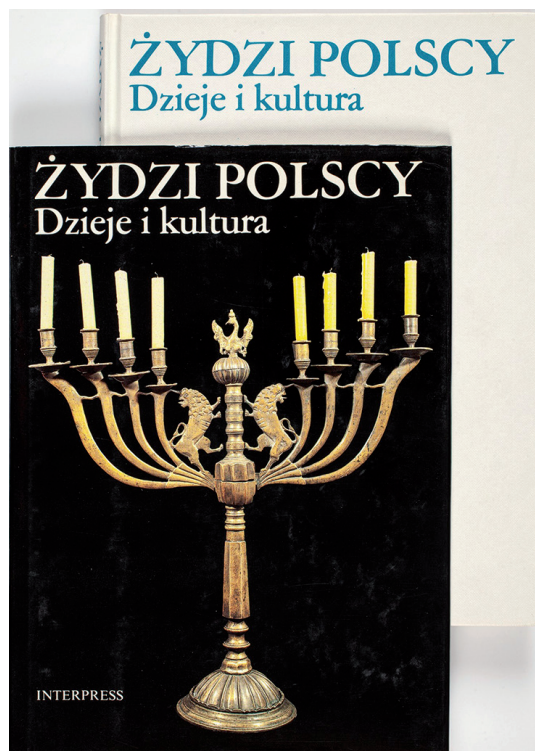
Il. 4. Przykład dwudziestowiecznej polskiej oprawy wydawniczej (oprac. graf. J. Heydrich): *Marc Chagall: prace graficzne 1923–1967* ze zbioru *Sture Anderssona z Landskrony: Galeria Sztuki Współczesnej: Warszawa, maj–czerwiec 1972* / Ministerstwo Kultury i Sztuki, Muzeum Narodowe w Warszawie; [tł. ze szwedzkiego W. Krzyszkowska]. Papier, druk wielobarwny; 31,0 × 31,0 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-150). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

⁷ J. Tondel, *Okładki książek i czasopism z okresu Młodej Polski oraz międzywojnia, od Wyspiańskiego do Strzebińskiego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu*, Toruń 2019.

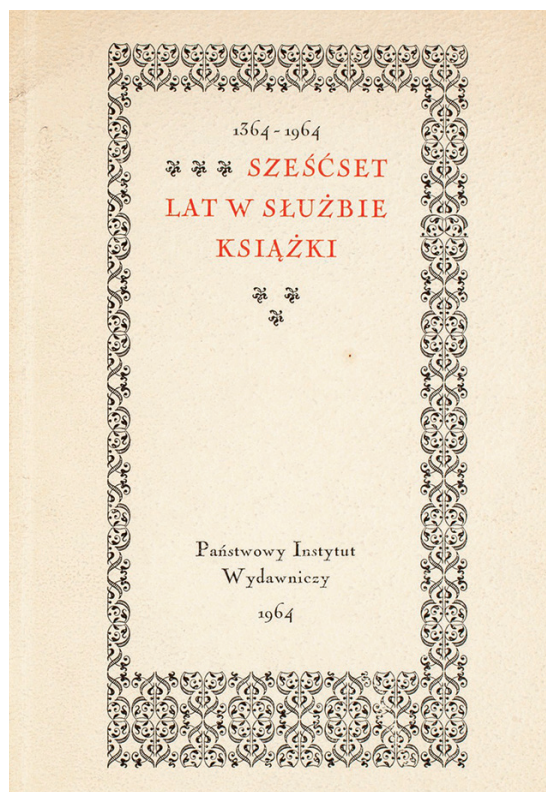
⁸ J. Górski, *Dostownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*, Kraków 2020.

⁹ J. Dunin, *Papierowy bandyta. Książka kramarska i brukowa w Polsce*, Łódź 1974; idem, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, Łódź 1982; idem, *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci. Z dziejów polskich publikacji dla najmłodszych*, Wrocław 1991.

¹⁰ J. Straus, *Teraz okładka!*, t. 1–2, Warszawa 2021.



Il. 5. Przykład dwudziestowiecznej polskiej oprawy wydawniczej z obwolutą (oprac. graf. K. Racinowski): *Żydzi polscy: dzieje i kultura* / M. Fuks et al. – Warszawa: Interpress, 1982. Papier, płótno, druk; 28,5 × 20,8 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-2795). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka



Il. 6. Przykład dwudziestowiecznej polskiej oprawy wydawniczej (oprac. graf. L. Urbański): *Sześćset lat w służbie książki: 1364–1964* / oprac. A. Klimowicz. – [Warszawa]: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1964. Papier, druk; 29,5 × 19,0 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-101). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

Obwoluty

Obwoluta może być „echem” okładki (jeśli powiela jej treść i układ graficzny) bądź głównym nośnikiem komunikatów okładkowych (wówczas okładce pozostaje wyłącznie funkcja ochronna), jak dzieje się to w przypadku obwoluty do książki zaprojektowanej przez Andrzeja Heidricha (zob. il. 7), której białą, kartonową okładkę pozostawiono niezadrukowaną.

Obwoluta może być „echem” okładki bądź głównym nośnikiem komunikatów okładkowych

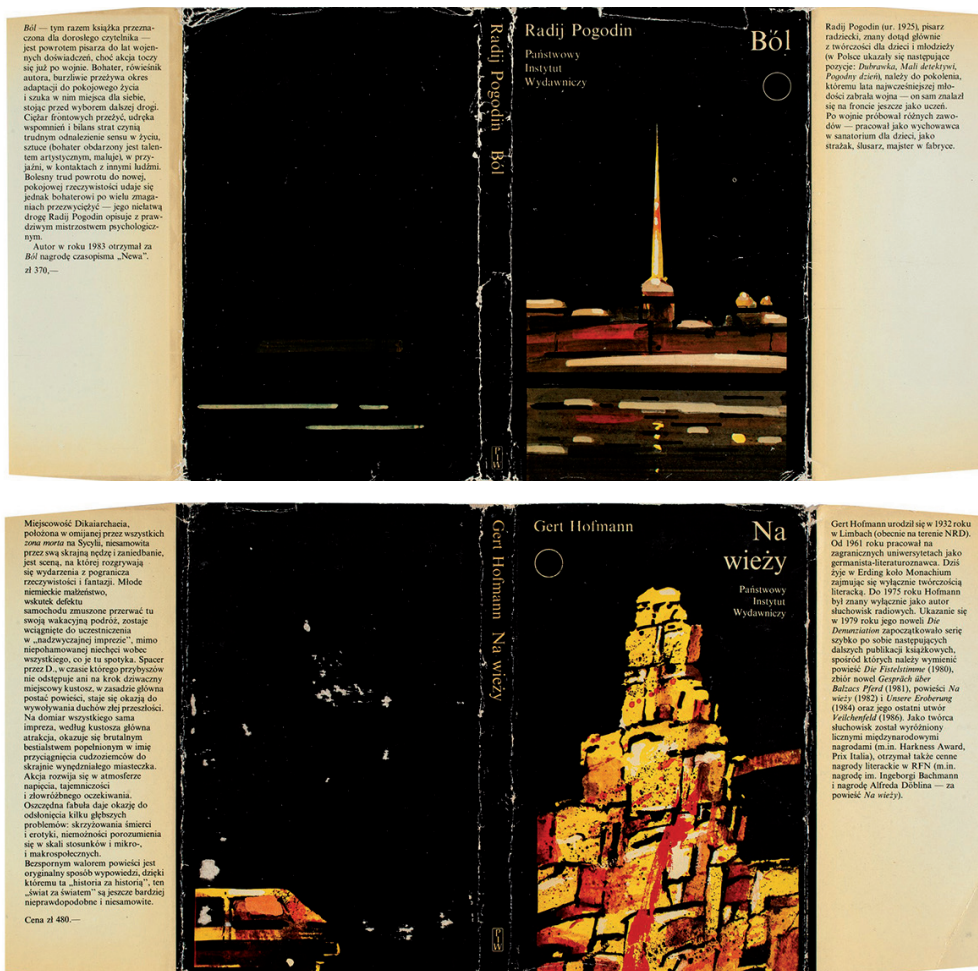


Il. 7. Przykład dwudziestowiecznej polskiej obwoluty (oprac. graf. A. Heidrich): *Sarna albo rozmowa Szatana z chłopcem, aniołem i Lucyferem* / J. Strykowski; [oprac. graf. A. Heidrich]. – Warszawa: „Czytelnik”, 1992. Papier, druk wielobarwny; 19,6 × 12,6 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-3812/b). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

Obwoluty miewają ponadprzeciętne znaczenie artystyczne, w przeciwieństwie do okładki (w pewnym sensie zawsze „przegrodzonej” grzbietem) można ją bowiem zakomponować jako graficzną całość, traktując niczym obraz o horyzontalnej orientacji. Jest także możliwa do bezstratnego odłączenia od dokumentu, co z kolei ułatwia jej kolekcjonowanie. Z drugiej strony ta ulotna „ochrona okładki książki”¹¹ ulega jako pierwsza destrukcji, zniszczeniu, zagubieniu – czasami nie tyle z powodu upływu czasu lub nietrwałości materiału, ile z powodu przysposobienia egzemplarza książki do innych celów (np. w bibliotekach, gdzie ważny element obwoluty może zostać zaklejony nalepką z numerem sygnatury lub kodem kreskowym, cała obwoluta może również

¹¹ *Współczesne polskie intronatorstwo i papiernictwo. Mały słownik encyklopedyczny*, [red. tomu J. Celma-Panek i S. Libiszowski], Wrocław 1986, s. 115.

zostać w części albo całości odjęta podczas nadawania oprawy bibliotecznej zwiększającej trwałość egzemplarza)¹². A przecież „obwoluta już dawno przestała być jedynie ochronną »koszulka« książki czy jej okładki, lecz stała się tej książki integralną, niejednokrotnie niezastąpioną częścią. Dzięki zawartym na niej informacjom – jakżeż często wyłącznie tu podanym – możemy się dowiedzieć, kim jest autor danej książki, jak wygląda, co napisał poza tym itd. W wielu wypadkach piękna kolorowa reprodukcja zdobiąca obwolutę jest jedyną, a zarazem znakomicie dopełniającą treść książki ilustracją. A nawet czysto kolorystyczne rozwiązanie obwoluty ma tak wiele artystycznych wartości, że choćby dlatego zasługuje na przechowanie”¹³. Z tych powodów obwoluty także są ważnymi artefaktami sztuki wydawniczej. Kierując się tym przekonaniem, do kolekcji DSW MNWr akcesjonowano ostatnio zespół ponad 30 obwolut z serii „Współczesna Proza Świata” Państwowego Instytutu Wydawniczego autorstwa wybitnego artysty Waldemara Świerzy (zob. il. 8a–b).



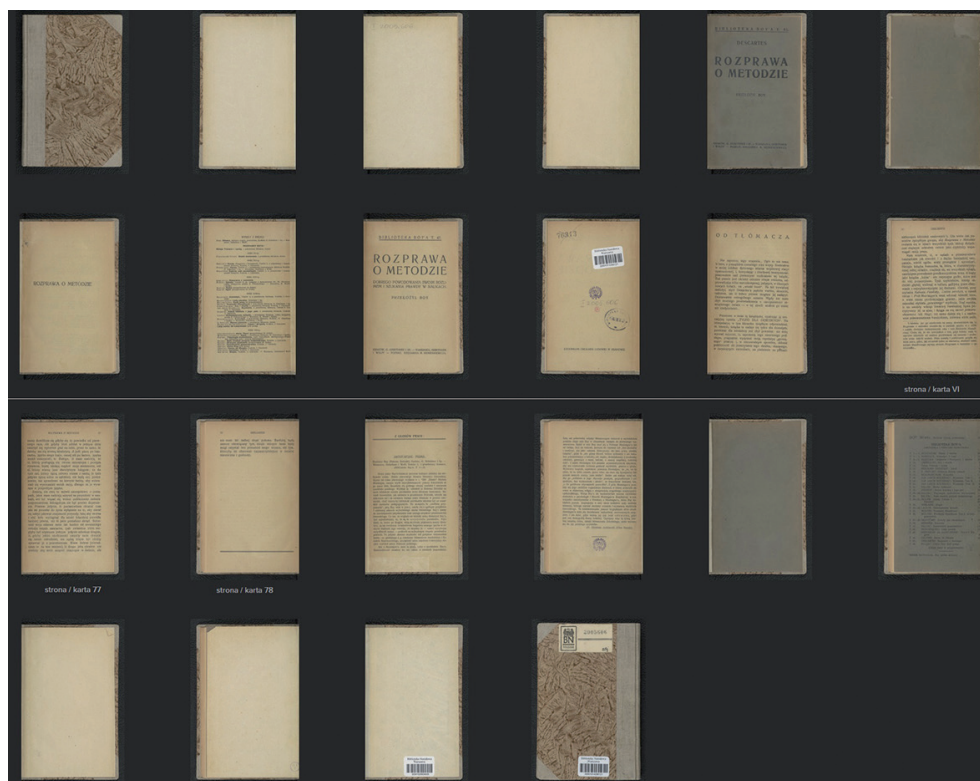
Il. 8a–b. Przykłady dwudziestowiecznych polskich obwolut (oprac. graf. W. Świerzy); a: *Ból* / R. Pogodin; przeł. H. Broniatowska. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. Papier, druk wielobarwny; 18,8 × 38,5 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-3788). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka; b: *Na wieży* / G. Hofmann; przeł. K. Niedenthal. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1987. Papier, druk wielobarwny; 18,8 × 38,1 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-3794). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

¹² G. Groebl, A. Wyrobek-Kurkowa, *Ewolucja funkcji obwoluty*, „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Śląskiej” 1969, R. 14, nr 1/4 (53/56), s. 50.

¹³ Ibidem, s. 58.

Formy dodatkowej konfekcji okładki

Choć raczej rzadko będą one stanowić niezależny obiekt w kolekcji muzealnej, to mogą być ich częścią składową, równie ważną jak okładka czy dokument, któremu towarzyszą. Mowa tu przede wszystkim o skrzydełkach i opasce (bänderoli), ale nie można wykluczyć z tego obszaru pozostałych obiektów, np. naklejek i innych możliwych do wyobrażenia dodatków. Tadeusz Boy-Żeleński przetłumaczył *Rozprawę o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach* autorstwa Kartezjusza i opatrzył wydanie tego poważnego dzieła filozoficznego opaską z napisem „Tylko dla dorosłych”. W przedmowie wyjaśnił, że „istotnie, książka ta nadaje się tylko dla dorosłych, ponieważ dla młodzieży jest zbyt poważna; ale wolę wyznać szczerze, iż, za pomocą tego niewinnego podstępku, pragnąłem wyzyskać moją reputację »gorszącego« pisarza, i, w niezawodnym sposobie, skłonić publiczność do przeczytania tego dziełka, skazanego, w zwyczajnych warunkach, na pleśnienia na półkach nielicznych bibliotek naukowych”¹⁴. Tymczasem spójrzmy na egzemplarz dostępny w bibliotece cyfrowej Polona (zob. il. 9) – gdyby opaska zachowała się do momentu skanowania, byłaby wskanowana na początku lub końcu dygitalizatu, a więc ten egzemplarz, choć kompletny pod względem informacyjno-treściowym, jest już pozbawiony tej opaski. Gdyby nie informacja w przedmowie, ten element wystro-



Il. 9. Widok miniatur pierwszych i ostatnich skanów zdigitalizowanego egzemplarza *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza: *Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach* / Descartes; przeł. [i wstępem poprzedził] Boy. – Kraków: G. Gebethner; Warszawa: Gebethner i Wolff; Poznań: M. Niemierkiewicz, [1918]. – (Biblioteka Boy'a; t. 45). Ze zbiorów Biblioteki Narodowej (sygn. 2.005.606 A) – polona.pl/item/90152937 (dostęp: 19.03.2023). Źródło: opracowanie własne.

¹⁴ Descartes, *Rozprawa o metodzie dobrego powodowania swoim rozumem i szukania prawdy w naukach*, Kraków [1918], s. V–VI. Pisownia zmodernizowana.

ju zewnętrznego dokumentu zostałby całkowicie unicestwiony. Między innymi to właśnie odróżnia biblioteczną kolekcję od tej muzealnej: ta pierwsza jest nastawiona na zachowanie walorów informacyjnych i proveniencyjnych dokumentów: świadczy o tym chociażby to, że w katalogach bibliecznych egzemplarz pozbawiony okładki jest uznawany za kompletny, pozbawiony choćby jednej strony jest natomiast traktowany jako zdefektowany¹⁵. Tymczasem w kolekcji muzealnej istotniejsze są względ na kompletność lub walory estetyczne dokumentu. Przykładem próby ocalenia najwyższej możliwej kompletności jest skrzydełko pierwszego tomu *Bitwy o Monte Cassino* Melchiora Wańkowicza w wydaniu z 1945 roku (Rzym) luźno towarzyszące książce (zob. il. 10) i przynoszące dodatkowe informacje o niej oraz dwie grafiki stanowiące przeciwieństwo całość z wystrojem wnętrza książki, a o których nie mielibyśmy pojęcia, gdyby skrzydełko usunięto.



Il. 10. Przykład ocalenia dodatkowej konfekcji okładki – skrzydełko obwoluty: *Bitwa o Monte Cassino*, t. 1 / M. Wańkowicz; [oprac. graf. S. Gliwa]. – Rzym; Mediolan: Wydawnictwo Oddz. Kultury i Prasy Drugiego Polskiego Korpusu, 1945. Papier, płótno, druk; 24,3 × 17,0 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-2621/a). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

¹⁵ J. Dunin, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, s. 133.

Inne formy ochrony dokumentu

Postulowane przeze mnie całościowe podejście do ochrony dokumentu, scalające badania nad oprawą, okładką i intrologacją, domaga się włączania w kolekcje tego typu dokumentów także innych form ochrony, wynikających z różnorodności ewolucyjnej form samych dokumentów i ich zróżnicowania kulturowego. Mowa tu o różnego rodzaju obiektach, zazwyczaj niezspolonych z dokumentem, czasem też przygodnych (niekoniecznie muszą być z nim jakkolwiek związane, mogą być wykonane wtórnie): futerałach, kapsach, tekach, tubach, etui, kopertach na płyty gramfonowe, opakowaniach na płyty kompaktowe itp. Przykładem niech będzie tutaj teka do *Album malarzy polskich* (zob. il. 11) czy futerał nakładowy (zob. il. 12), które choć dziś są rzadsze, spotyka się je nadal. Ich muzealizacja oczywiście będzie uzależniona od cech artystycznych, historycznych i bibliofilskich, niemniej zwrócenie uwagi na te formy może niekiedy przynieść bardzo interesujące konteksty poszerzające perspektywę. Dobrym tego przykładem jest futerał na indyjską książkę w formie leporello z papieru bambusowego (zob. il. 13). Europocentryczne myślenie o książce jako kodeksie jest tak silne w naszym kręgu kulturowym, że temu harmonijkowatemu rękopisowi dla zwiększenia jego ochrony przydano futerał symulujący... kodeks. Że jest to nie tylko ochrona dokumentu, lecz symulakrum, świadczą takie elementy, jak półskórek, szyldzik czy garby, charakterystyczne dla rzemieślniczej oprawy indywidualnej książki w formie kodeksu.



Il. 11. Przykład innej formy ochrony dokumentu – *Album malarzy polskich* [teka]. – Wiedeń: nakładca Fr. Bondy, [ok. 1880] (Wiedeń: czcionkami W. Steina). Papier, płótno, druk; 41,0 × 52,0 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-1122). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka



Il. 12. Przykład innej formy ochrony dokumentu – futerał wydawniczy: *Ocalić od zapomnienia* / M. Dyżewski. – Wrocław: Ośrodek Kultury i Sztuki w Wrocławiu, 2020. Papier, płótno, tektura, druk wielobarwny; 25,5 × 16,9 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-3687/a-b). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka



Il. 13a–b. Przykład innej formy ochrony dokumentu – futerał indywidualny leporello: [rękopiśmienny zbiór tekstów hinduistycznych]. – [Nepal (prowincja Lumbini?), XVIII w.]. Skóra, tektura, papier z liści bambusowych, atrament; 28,0 × 8,0 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-87). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

Półprodukty i destrukty wydawnicze

Z wyżej przedstawionych założeń koncepcji sztuki wydawniczej jako jednego obszaru ze sztuk wiemy, że w jej granice należy włączać także obiekty znajdujące się *in statu nascendi* oraz *in statu evanescenti* w stosunku do wydanej oprawy, okładki, obwoluty itd. Te pierwsze, w postaci projektów, makiet wydawniczych i technicznych, zaświadczenia o twórczym procesie formowania się kompozycji, dopełniają i wyjaśniają

powstały na końcu obraz koncepcyjno-twórczy wystroju zewnętrznego dokumentu. Doskonałym przykładem jest zachowany komplet projektowy (makieta graficzna i techniczna okładki, wzornik kolorów i egzemplarz publikacji) do katalogu *Oprawy artystyczne Heleny Karpińskiej* autorstwa Piotra Karpińskiego (zob. il. 14). Te drugie to wszystko, co stanowiło kiedyś element dokumentu, jednak zostało od niego odseparowane lub zniekształcone w późniejszym procesie użytkowania, np. odspojona od dokumentu okładka (oderwana lub wycięta; być może wtórnie nań naklejona jego nowa oprawa indywidualna), futerał pozbawiony dokumentu itp. W tak zniekształconych, niepełnych bądź inkorporowanych do innego medium obiektach „zamiera” ich status wydawniczy. Niekiedy można nawet nie być zdolnym do uchwycenia publikacyjnej genezy np. grafiki umieszczonej pierwotnie na okładce, a następnie wyciętej i samoistnie oprawionej. Właśnie z tym mamy do czynienia w przypadku obiektu z kolekcji DSW MNWr (zob. il. 15) – jest to ujęta w *passe-partout* okładka „Rocznika Krakowskiego” z 1900 roku. Prawdopodobnie przyczyną tej materialnej nobilitacji okładki czasopisma był autor jej projektu: Stanisław Wyspiański. Zauważmy, że w sytuacji braku całości ten fragment, choć istotny estetycznie, nie znalazłby miejsca w kolekcji bibliotecznej.



Il. 14. Przykład półproduktu wydawniczego – makieta techniczna okładki, makieta graficzna okładki, wzornik kolorów i egzemplarz publikacji makiety kodeksu: *Oprawy artystyczne Heleny Karpińskiej: Muzeum Narodowe we Wrocławiu, maj – czerwiec 1983* / [oprac. katalogu H. Karpińska i T. Pieniążek]. – Wrocław: [s.n.], 1983 (Wrocław: Wrocławska Drukarnia Naukowa); ze zbiorów MNWr (z dokumentacji wystaw Działu Sztuki Wydawniczej MNWr). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka



Il. 15. Przykład destruktu wydawniczego – odspojona przednia okładka zeszytu czasopisma (proj. graf. S. Wysocki): „Rocznik Krakowski”, t. 3 / pod red. S. Krzyżanowskiego; Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa. – Kraków: Wydawnictwo Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, 1900. Papier, litografia; 28,2 × 19,4 cm; ze zbiorów MNWr (sygn. MNWr XXI-1438). Źródło: Pracownia Fotograficzna MNWr – fot. A. Podstawka

Korzyści płynące z kolekcjonowania opraw, okładek, obwolut i innych form ochrony dokumentów w zbiorach muzealnych

W podsumowaniu należy stwierdzić, że jakiegokolwiek elementy wystroju zewnętrznego i wewnętrznego dokumentów mają pełne prawo stać się w procesie muzealizacji obiektami muzealnymi. Z tego powodu muzea mogą i powinny gromadzić, konserwować, zabezpieczać, badać, udostępniać i wystawiać artefakty związane również z faktem scalania i ochrony dokumentu (świadomie pominięto tu kwestie introiligacji¹⁶, a także kultury technicznej odnoszącej się do oprawiania i introiligowania¹⁷, które zasługują na osobne omówienie). Muzeum nie tylko wygeneruje w ten sposób wiedzę o formach tej ochrony, ale będzie też stało na straży zawartego w niej dziedzictwa kulturowego. Identyfikowanie form ochrony dokumentów i opracowywanie informacji o nich może być także udziałem tych muzeów, które celowo kolekcjonują muzealia zorientowane na oprawę, okładkę, obwolutę i inne formy. Do tego celu zwłaszcza powołane są te muzea, które prezentują sztukę wydawniczą, sztukę książki czy sztukę druku.

Na podstawie wyżej wymienionych przykładów można wskazać następujące korzyści, jakie płyną z celowego i ze świadomego kolekcjonowania artefaktów ochrony dokumentu jako obiektów muzealnych. Zatem muzealia:

¹⁶ Rozumianej jako wszystko to, co jest związane z procesem łączenia elementu ochronnego z zasadniczym blokiem dokumentu, niezależnie od zastosowanej techniki, materiału i czasu wykonania tego łączenia.

¹⁷ To, jak istotna, a jednocześnie niedostrzegana jest to kwestia – nie tylko w polskim muzealnictwie – ukazała nam praca M. Koział-Podsiadło, *Wzornik tłoków introiligatorskich Wzorcowego Warsztatu Introiligatorskiego dawnego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie*, Kraków 2020, dotycząca kolekcji znajdującej się obecnie w zbiorach Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie.

Muzealia dają
wgląd w dawne
techniki i materiały,
jednocześnie
ocalając wiedzę
o nich

- dopełniają dziedzictwo bibliologiczne, które nie mieści się w zakresie gromadzenia w kolekcjach o charakterze bibliotecznym lub archiwalnym;
- stanowią świadectwo historii rozwoju form ochrony dokumentu: ich zróżnicowania w czasie i przestrzeni;
- dają wgląd w pracę koncepcyjną nad formą ochrony dokumentu (szczególnie oprawą i okładką);
- dają wgląd w dawne techniki i materiały, jednocześnie ocalając wiedzę o nich;
- pozwalają uniknąć grzechu „lekceważenia eksterieru” dokumentu¹⁸ czy lekceważenia w całości pewnych form dokumentów jako takich¹⁹.

Katalog wskazanych form, a tym samym korzyści, oczywiście nie jest zamknięty, daje jednak pewne reprezentatywne pojęcie o wadze dokumentów/publikacji w kolekcjach muzealnych. Pozostaje żywić nadzieję, że uświadomienie tej wagi przyczyni się do zwiększenia zainteresowania sztuką wydawniczą w środowisku polskiego muzealnictwa.

Key Words: binding, cover, book cover, dust jacket, museum object, artefact, Dział Sztuki Wydawniczej Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Department of Publishing Art at National Museum in Wrocław

Abstract: The publishing art is not very popular part of Polish museology. In this kind of art only hand-made covers are perceived as an object of sufficient artistic or historical value (these are the main features qualifying an object into museum collection) to be collected in museum. This is because it is a product of handicraft, which history of collecting in museology has a long tradition. Meanwhile, the museum collection oriented towards binding, paperback, hardback, dust jacket etc. and their sketches and projects could have important role for preservation of bibliological cultural heritage. For this purpose, the types of artifacts related to the process of document protection and/or binding are presented on the example of Department of Publishing Art at National Museum in Wrocław collection. This made it possible to outline the benefits that may come from the deliberate and conscious collecting of this type of artifacts as museum objects. The result of these activities is to underline the importance of the museum collection in research on the covers and bookbinding, and to emphasize the fact that only this type of collection is focused on preserving the document in terms of its completeness and aesthetic values (library and archival collections give priority to informative and provenance values).

¹⁸ Sformułowanie J. Dunina, *Pismo zmienia świat. Czytanie. Lektura. Czytelnictwo*, Warszawa 1998, s. 93. Takim lekceważeniem jest np. brak w wydaniach krytycznych („komentowanych”) reprodukcji okładek kolejnych wydań konkretnego dzieła – jeśli mamy świadomość, że okładka może wpływać na recepcję dzieła nie mniej niż jego warstwa tekstowa, to w takim wydaniu okładka również powinna się pojawić; M. Lachman, *Nie(d)ocenione usługi okładki*, w: *Stolice i prowincje kultury. Księga jubileuszowa ofiarowana prof. Alinie Kowalczykowej*, red. J. Brzozowski, M. Skrzypczyk i M. Stanisławski, Warszawa 2012, s. 574.

¹⁹ Przykładowo gazety, druki ulotne czy dodatki uchodzą za nośniki efemeryczne przeznaczone do krótkotrwałego lub nawet jednorazowego użytku; tym samym są „traktowane jako mniej nobliwie niż książki”. Parametry formalne tych wydawnictw mogą więc przesądzać o ich odbiorze i ocenie. W literaturoznawstwie taki pryzmat może wpłynąć na postrzeganie znaczenia utworu, a w bibliologii – na jego ewidencję w katalogu bibliotecznym lub w bibliografii. Uwzględnienie ich okładek (albo zwierniadeł okładek) może zatem uchronić je przed pochopnym zdeprecjonowaniem i zdyskredytowaniem; M. Lachman, op. cit., s. 569–570.