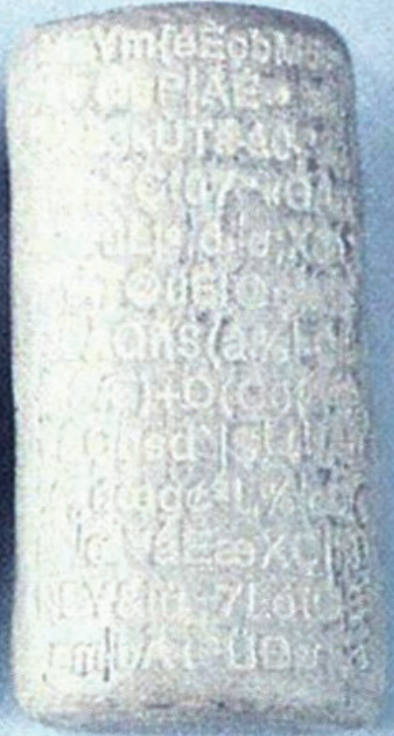




Tabliczka bez nazwy



Alfabet



Traktat zapisany na glinianych tabliczkach

Polska

książka artystyczna
w perspektywie
księgoznawczej
na przykładzie kolekcji
„Polska książka
artystyczna z przełomu
XX i XXI wieku”

Uniwersytet Wrocławski, kontakt: pawel.bernacki@uwir.edu.pl,
ORCID ID: 0000-0002-0170-3264

Małgorzata Komza, zastanawiając się nad wzajemnymi relacjami książki artystycznej i tradycyjnej, zauważyła:

Już przy próbie zdefiniowania książek artystycznych, określenia ich cech pozwalających na wyodrębnienie spośród wielości dzieł pretendujących czy do miana sztuki, czy też książki, [bibliolog – P. B.] może napotkać sporo trudności. Wiąże się to z faktem, że zarówno jedno, jak i drugie należą do pojęć otwartych. W związku z tym badacze, kierując się na ogół intuicją, ustalają typowe, ich zdaniem, przykłady i próbują określić ich właściwości¹.

Tego typu strategia badawcza ze względu na swoją intuicyjność i opieranie się na przecuciu naukowca jest niestety niedoskonała i prowadzi do rozmycia pojęcia książki artystycznej i narastania wokół niej terminologicznych niejasności i sporów. Najlepszym tego przykładem jest dyskusja zainicjowana z okazji powstania kolekcji „Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku”, w której udział wzięli artyści, bibliologowie, typografowie, wydawcy, krytycy sztuki, bibliofile... Choć celem debaty było osadzenie omawianego terminu w polskiej refleksji naukowej, jej efekt okazał się zgoła odmienny. Okazało się bowiem, że każdy z uczestników – w zależności od reprezentowanej przez siebie dziedziny – widział książkę artystyczną inaczej i często określał tym sformułowaniem różne dzieła. Dyskutantów podzieliły nawet kwestie terminologiczne – pojawiały się głosy odmawiające tym realizacjom miana księgi². Mając to na uwadze, zasadne wydaje się spojrzenie na omawiane zagadnienie przez pryzmat księgoznawstwa i próba odpowiedzi na pytanie, czy w jego świetle książka artystyczna mieści się w definicji książki, a tym samym: czy powinna być tak postrzegana. Za podstawę prezentowanych rozważań posłużą dzieła publikowane w tytułowej kolekcji.

Przez przeszło pół wieku swego istnienia polska książka artystyczna doczekała się wielu znamienitych przedstawicieli, którzy wypracowali jej indywidualny charakter, odróżniający ją chociażby od dzieł określanych tym samym mianem, a powstałych na zachodzie Europy i w Stanach Zjednoczonych. Choć pierwsze tego typu realizacje nad Wisłą tworzone już w latach sześćdziesiątych, to dopiero po 1989 roku możemy dostrzec wzmożone zainteresowanie tym nurtem. Właśnie wtedy zaczęto organizować wystawy z cyklu „Książka i co dalej” oraz konkursy i ekspozycje w ramach Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Książki, które podsumowywały polski dorobek w tej dziedzinie i wyznaczały kierunki jej rozwoju. W 2010 roku zaś osoby zaangażowane we wspomniane projekty – przede wszystkim Alicja Słowikowska oraz Jadwiga i Janusz Tryznowie – podjęły działania mające na celu powołanie do życia kolekcji „Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku”, której docelową siedzibą stało się Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi. Jej powstanie uzasadniano w następujący sposób:

Przełom XX/XXI wieku jest okresem wielkiej rewolucji w historii książki (internet i formy elektroniczne), co w książce artystycznej odbija się w bardzo interesujący i produktywny sposób, zatem KOLEKCJA pozostanie śladem z przełomu ery Gutenberga i ery elektronicznych nośników informacji³.

Inicjatorzy kolekcji podnosili, że w Polsce działa wielu wysokiej klasy artystów zajmujących się tą dziedziną sztuki, których dorobek powinien zostać doceniony i zachowany. Wskazywali oni także, że rodzime dzieła opatrywane szyldem „książka artystyczna” w niczym nie ustępują tym z innych krajów, które dysponują już tego typu narodowymi zbiorami. Twórcy zasobu zwracali również uwagę na duży potencjał ekspozycyjny kolekcji i stale rosnące zainteresowanie prezentowaniem sztuki książki ze strony bibliotek. O tym ostatnim mogą świadczyć zarówno krajowe, jak i zagraniczne wystawy związane z kolekcją: „Książki artystów Polski Południowej”, Biblioteka Narodowa (Warszawa 2009); „Książki artystów Polski Środkowej”, Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego (Łódź 2009); „Książki artystów Polski Zachodniej i Północnej”, Biblioteka Narodowa (Warszawa 2009); „Książki artystów warszawskich”, Biblioteka Narodowa (Warszawa 2008); „Współczesna Polska Sztuka Książki”, Tokio (Japonia 2011); „Triennale Książki Artystycznej”, Martin (Słowacja 2011); „Polska Książka Artystyczna”, International Book Fair, Seoul (Korea 2009); „Die Zeit / Czas”, Biblioteka Centralna w Bremie, Brema (Niemcy 2008). Najważniejszym celem powstania zasobu było jednak podsumowanie i zachowanie rodzimych dokonań w omawianej dziedzinie⁴.

Aby uczynić zadość tym założeniom, do kolekcji włączono stosunkowo szerokie spectrum dzieł. Złożyły się na nie wyłącznie prace polskich artystów powstałe w latach 1990–2010, a więc na przełomie wieków i tysiącleci. Proces ich wyłaniania składał się z czterech faz. Po pierwsze, w zasobie znalazły się dzieła, które otrzymały nagrodę bądź wyróżnienie podczas którejś z edycji Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Książki. Po drugie, w czasie formowania kolekcji w różnych częściach Polski zorganizowano piętnaście regionalnych wystaw połączonych z plebiscytami, podczas których w osobnych głosowaniach publiczność i wyznaczeni jurorzy decydowali o tym, jakie dzieła znajdą się w zasobie. Ostatnią drogą, jaką książki mogły trafić do zbioru, była arbitralna decyzja kuratorów kolekcji. Do grona piętnastu sędziów należeli: Andrzej Bartczak, Grzegorz Borkowski, Zenon Fajfer, Wojciech Kaczorowski, Jacek Ladorucki, Lech Majewski, Monika Małkowska, Małgorzata Misiowec, Radosław Nowakowski, Barbara Rogalska, Piotr Rypson, Alicja Słowikowska, Andrzej Tomaszewski, Jadwiga Tryzno i Tomasz Wilmański⁵. Wśród osób decyzyjnych znaleźli się więc przedstawiciele różnych środowisk: artyści, kustosze muzealni, krytycy sztuki, naukowcy, typografowie i inni. Taki dobór jury miał zapewnić merytoryczną dyskusję, możliwie szerokie spojrzenie na kolekcję i włączenie do niej wielu, często bardzo różniących się od siebie prac.

Zastosowanie takiej strategii niosło jednak ze sobą pewne negatywne konsekwencje. Najważniejszą z nich było rozciągnięcie do granic ram kolekcji i kłopoty z ustaleniem semantycznej pojemności terminu „książka artystyczna”. Problem ten podnosił podczas obrad jury Andrzej Tomaszewski, który (podkreślenia oryginalne):

Zaproponował ustalenie definicji i zakres terminu „książka artystyczna” spośród:

- **doskonałych edycyjnie, typograficznie, poligraficznie wydanych książek nakładowych,**
- książki artystycznej **jako przedmiotu mniej do czytania, bardziej do oglądania,** bardziej do skupienia się na kwestiach artystycznych niż informacyjnych,
- książki artystycznej jako **dzieła sięgającego pułapu sztuki czystej,** arcyzmu i eksperymentu.

Dodał, że jeśli kolekcja ma mieć walor poznawczy, edukacyjny, to trzeba pokazać w niej wszystkie kierunki i trendy, nawet za cenę wybrania obiektu, który jest słabszy artystycznie, a pokazuje jakiś kierunek⁶.

Z powyższego fragmentu protokołu jasno wynika, że cenił typograf ze względu na pokazanie rozmaitych tendencji w sztuce godził się na włączanie do zasobu różnorodnych formalnie dzieł. Zastosowany przez niego podział przypomina zaś słynną typologię książki artystycznej dokonaną przez Clive’a Phillpota, który dzielił ją następująco: *just books*, *bookworks* i *book objects*⁷. Mimo tego otwartego podejścia Tomaszewski oponował jednak przeciwko nazywaniu wszystkich włączonych do kolekcji dzieł książkami:

Każdy z nas ma jakieś wyobrażenie książki, jakiś platoński archetyp, ogólną ideę książki [...]. Niekoniecznie jestem przywiązany do definicji, że książka to jest kodeks. Tabliczka z biblioteki Asurbanipala może też być książką. Mamy tu kapitalną rzeźbę Wilkononia, otwartą książkę, z której wylatuje ptak. Otwarta książka, otwarte skrzydła. Kapitalny przekaz otwierania książki, zrywania się do lotu. Ale to nie jest książka, to jest kawał dobrej rzeźby, prawda? Ale jeśli uznamy, że ładunek tej książkowości w tej rzeźbie jest taki, że uznajemy to za obiekt wart tej kolekcji, to bardzo proszę. Tylko nie nazywajmy tego książką artystyczną⁸.

I choć w ostatecznym rozrachunku terminologiczne spory zeszły na dalszy plan, a do kolekcji włączono wiele różnorodnych projektów, znacząco rozszerzając tym samym granice

zarówno jej samej, jak i polskiego rozumienia pojęcia „książka artystyczna”, to z punktu widzenia prezentowanego tekstu opinia Tomaszewskiego warta jest nie tylko przypomnienia, ale także wyraźnego podkreślenia. Wybrzmiewa w niej głos typografa, osoby od wielu już lat zajmującej się projektowaniem doskonałych i jednocześnie funkcjonalnych książek, w klasycznym ich postrzeganiu. Takich, które służą do przechowywania i przekazywania informacji, a przede wszystkim do czytania; które ukazują się w wysokich nakładach i są obecne w obiegu wydawniczym, i w końcu takich, których w omawianej kolekcji... praktycznie nie znajdziemy. Innymi słowy, w zasobie zobaczymy wiele prac będących dziełami sztuki, ale mało książek w sensie bibliologicznym. By lepiej to sobie uświadomić, wystarczy spojrzeć na konkretne liczby.

Kolekcja w czasie jej powstania liczyła sto czterdzieści trzy dzieła⁹ autorstwa dziewięćdziesięciu trzech twórców, z czego trzydzieści dziewięć dzieł wykonano w ostatniej dekadzie XX wieku, a osiemdziesiąt siedem w pierwszej XXI wieku. Jedno dzieło powstawało przez kilka lat na przełomie stuleci, a dokładnej daty wykonania szesnastu z nich nie udało się ustalić. W kolekcji znalazło się aż sześć dzieł Barbary Wehr i Zbigniewa Sałaja oraz pięć wykonanych przez Radosława Nowakowskiego, a także Annę Marię Bauer. Oprócz nich kilkunastu innych artystów jest reprezentowanych w zasobie przez więcej niż jeden projekt. Pełną listę włączonych do zbioru prac, choć z pewnymi nieścisłościami, można znaleźć na poświęconej zasobowi stronie internetowej (www.kolekcja.bookart.pl). W tej grupie znalazło się aż sto jeden książek unikatowych i jedynie trzydzieści osiem nakładowych¹⁰. W przypadku tych ostatnich prac jedynie pięć projektów – w tym dwa powstałe w ramach serii „Liberatura” – przekroczyło nakład stu egzemplarzy. Aż trzynaście z nich wykonano w liczbie nieprzekraczającej dziesięciu sztuk, czasem są to jedynie dwa lub trzy egzemplarze. W takiej sytuacji każda kopia została stworzona własnoręcznie przez artystę i nie była powielana w sposób mechaniczny. Interesująca sytuacja zachodzi w przypadku kilku dzieł, w większości autorstwa Radosława Nowakowskiego, których nakład jest otwarty, a autor tworzy następne egzemplarze na życzenie klienta. Jeśli chodzi o pozostałe pozycje, liczba ich kopii waha się od kilkunastu do kilkudziesięciu sztuk. Zaledwie dziesięć książek ukazało się w wydawnictwach. W każdym z takich wypadków były to jednak niewielkie, z reguły jednoosobowe autorskie oficyny. Wyjątkiem od tej zasady jest firma Correspondance des Arts, ale stworzone przez nią projekty, które trafiły do kolekcji, są oryginalnymi, artystycznymi instalacjami i reprezentują raczej kategorię *book objects* niż klasyczną książkę.

Tego typu prac jest zresztą w zasobie więcej. Gdy przyjrzymy się zgromadzonym w nim realizacjom pod kątem formy, zauważymy, że kodeksy znajdują się tam w mniejszości¹¹. Otóż w kolekcji znalazło się ich sześćdziesiąt, a tylko dwadzieścia dwa kodeksy to książki, których nakład liczy więcej niż jeden egzemplarz. Co więcej, w grupie tej umieszczono prace nawiązujące formą do klasycznej księgi, ale w żaden sposób niemogące pełnić właściwych jej funkcji społecznych i użytkowych. Taka sytuacja zachodzi m.in. w przypadku *Relikwiarza* Piotra Biesa – czterech obrazków umieszczonych w wykonanej z drewna okładce – oraz płóciennego, niemal wyzutego z tekstu *Zeszytu o czasie* autorstwa Beaty Wehr. Abstrahując jednak od tych skrajnych przypadków, należy podkreślić, że w każdej z tych sześćdziesięciu prac słowo pisane nie gra roli pierwszoplanowej. Jest ono równie – lub mniej – ważne, jak pozostałe składniki danego dzieła: okładka, materiały, z jakich zostało ono wykonane, ilustracje, sposób organizacji treści czy zagospodarowana przestrzeń w obrębie projektu.

Rola słowa pisanego zresztą zmniejsza się wraz z oddaniem się danej pracy od kodeksowej formy, a właśnie takie dzieła dominują w kolekcji. Dzieje się tak w przypadku grupy, którą moglibyśmy określić jako historyczne formy książki (zwoje i leporella). W zbiorze znalazło się dwadzieścia takich prac: trzynastę z nich to unikaty, jedynie trzy projekty przekraczają nakładem dziesięć sztuk. Kilka z nich stanowi przykład artystycznego rzemiosła, jak *Bajki przydrożne* Katarzyny Szpilkowskiej, ale wśród tej różnorodnej grupy znajdziemy również przykłady drzeworytów, linorytów, a także projektów powstałych przy użyciu druku cyfrowego oraz offsetowego. Większość z nich jednak bardziej niż na tekstualność kładzie nacisk na swoją materialność, warstwę graficzną, ogólny concept i ilustracje.

O ile jednak w opisanym w poprzednim akapicie grupie tekst ciągle bywa istotnym, choć nie najważniejszym składnikiem danego projektu, o tyle pośród dzieł, które można opatrzyć słowem „inne”, a które swoją formą drastycznie oddalają się od jakiegokolwiek wcielenia książki, sytuacja ta ulega zdecydowanej zmianie. Wśród tych sześćdziesięciu instalacji artystycznych, rzeźb, płócien, programu komputerowego i innych oryginalnych realizacji, których związki z księgami są tylko umowne i przebiegają na poziomie idei, a nie formy, funkcje słowa pisanego bywają ograniczane, nierzadko do minimum. Nie brakuje tu dzieł, w których po prostu go nie ma. Często też, nawet gdy pojawia się tekst, jest trudno dostępny dla odbiorcy, mało czytelny. Nie pełni już funkcji głównego nośnika treści zarówno informacyjnych, jak i artystycznych. Tę funkcję przejmują inne, materialne składniki dzieła. Już

choćby z tego względu wydaje się, że projekty są raczej dziełami sztuki, a nie książkami. Określenie tym mianem słoiczka pełnego ścinków papieru (A. Dudek-Dürer, *Księga pokrojonego czasu*), drewnianego kołowrotu (D. Kaca, *Mój czas*) czy kamiennych tablic z lirykami autora (M. Zabłocki, *Dekalog*) stanowiłoby bowiem duże nadużycie.

Uwidoczni się to jeszcze bardziej, gdy zgromadzone w analizowanej kolekcji dzieła spróbujemy wpisać w przywołany wcześniej schemat Phillipota, który – przypomnijmy – wyróżnił trzy podstawowe typy książek artystycznych: *just books*, *bookworks* i *book objects*. Pierwsze z nich to po prostu kodeksy odznaczające się oryginalnymi sposobami organizacji treści oraz napięciem między tekstem a jego fizyczną obudową. Drugi zbiór to dzieła ciągle formalnie związane z książką, ale już eksperymentujące z jej klasycznymi wcieleniami. W grupie trzeciej zaś znalazłyby się raczej rzeźby i instalacje artystyczne, nawiązujące do ksiąg tylko na poziomie idei. Gdy spojrzymy na omawianą kolekcję pod tym względem, okaże się, że niemal nie ma w niej realizacji reprezentujących *just books*. W zbiorze nie znajdziemy książek pięknych, luksusowych, przykładów wybitnej typografii czy nawet broszur nawiązujących do popularnych w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych na zachodzie Europy *artist's books*. Za reprezentantki tej kategorii w kolekcji możemy uznać niektóre prace Radosława Nowakowskiego (*Nieznaki drogowe, Traktat kartograficzny, Hasa Rapasa*), Tomasza Wilmańskiego (*Bonton, Nie zawsze nie*) oraz *Wierszografie* Zygmunta Januszewskiego oraz *Pochylenie* Jacka Solińskiego i Jana Kai. Poza nimi moglibyśmy wyróżnić kilka realizacji znajdujących się między *just books* i *bookworks*, a decyzja o włączeniu ich do jednej bądź drugiej grupy będzie zależała od indywidualnej opinii badacza. Trudno wszak jednoznacznie rozstrzygnąć, gdzie kończy się napięcie między tekstem i grafiką, a zaczyna przetwarzanie formy książki. Za takie realizacje z pogranicza możemy uznać prace Moniki Krause *Ballish DNA(L) 3BA* i *SenTenCes, Szkicownik* Eugeniusza Józefowskiego czy *At the time, when things* oraz *Niebo, czyściec, czasem piekło* Ewy Latkowskiej-Żychskiej. Ogólnie rzecz biorąc, nawet po włączeniu wszystkich granicznych projektów w obręb *just books* ich liczba nie przekroczy siedemnastu. Na pozostałe sto dwadzieścia sześć prac składają się pięćdziesiąt trzy książki-objekty i siedemdziesiąt trzy projekty typu *bookworks*.

Już to ogólne spojrzenie na kolekcję „Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku” pokazuje, że ksiąg jest w niej niewiele, o ile w ogóle się w niej znajdują. Wynika to chociażby z tego, że większość z włączonych do zasobu prac ze względu na znikomy nakład i oryginalną formę nie może

pełnić właściwych książce funkcji, przede wszystkim społecznych i komunikacyjnych. A to właśnie one stanowią podstawę wyjątkowości przedmiotu, jakim jest księga. Jak pisał Karol Głombiowski:

[...] dzięki książce ludzkość nawiązuje stałą łączność między pokoleniami, przejmując z jednej strony dorobek kulturalny przeszłości, z drugiej tworząc wartości nowe, które za pośrednictwem książki utrwala i przekazuje współczesnym i potomnym. W ten sposób dzięki socjologii książka zostaje włączona do klasycznego procesu społecznego, jakim jest proces komunikacji międzyludzkiej¹².

W innym zaś miejscu jeden z najważniejszych polskich bibliologów podkreśla: „[...] podstawowa funkcja rzeczowa książki polega na utrwalaniu i przekazywaniu tekstów piśmienniczych za pomocą środków jej właściwych”¹³. Do jak najlepszego wywiązywania się z tej roli przez wieki dopasowywała się też forma książki, która ewoluowała z nieporęcznych tabliczek i zwojów do kodeksu i cały czas się zmienia, korzystając dziś z dobrodziejstw nowych technologii. Celowość tych transformacji świetnie ujął przed wielu laty rosyjski uczyony, Wola Nikołajewicz Lachow, pisząc:

Doskonalenie książki jako formy – to przede wszystkim droga do zwiększenia pojemności treściowej tekstu, to realna możliwość podwyższenia współczynnika użytecznego oddziaływania różnych wydań, zwłaszcza naukowych, technicznych, propagandowych, szkolnych. Wzrost pojemności użytecznej informacji w książce, zwiększenia aktywności oddziaływania tekstu i ilustracji, nasycenie jej wartościami estetycznymi, opracowanie i ukazanie nowych celowych rozwiązań konstrukcyjnych, nowych materiałów, sposobów tworzenia książki itd. – to podstawa rozwoju książki w sytuacji, gdy walczy ona o istnienie¹⁴.

Mimo upływu kilkudziesięciu lat słowa cytowanego badacza w zasadzie nie straciły nic ze swojej aktualności. Naczelną ideą przyświecającą rozwojowi książki jest coraz lepsze dostosowywanie swojej formy do pełnionej przez nią funkcji, do stawania się książką coraz pojemniejszą, czytelniejszą i użyteczniejszą. Żadna z tych cech nie jest jednak udziałem książki artystycznej. Trudno wszak mówić o komunikacyjnej użyteczności czy funkcjonalności w zakresie utrwalania

i przekazywania informacji w kontekście zwisających z sufitu papierowych pasów, zatopionego w granicie kodeksu czy pociętej na paski kartki zamkniętej w szklanym słoiku. Żadne z tych trzech przytoczonych dla przykładu dzieł nie powstało w celu realizacji właściwych książce funkcji. I choć są to przypadki projektów jedynie luźno nawiązujących do klasycznej księgi, to do wywiązywania się ze wspomnianych zadań nie jest przystosowana większość włączonych do kolekcji prac. Wynika to z podkreślonego wcześniej ograniczania w ich obrębie roli tekstu, który jest niezbędnym i nadrzędnym składnikiem każdej książki. Zauważał to już Jan Muszkowski, pisząc, że „książka jest to produkt materializacji graficznej treści kulturalnych, stanowiących pewną zamkniętą całość, podjętej w celu utrwalenia ich, przekazania i rozpowszechniania wśród ludzi”¹⁵. Dobitnie zaś myśl tę wyartykułował Głombiowski:

Książka jest w zasadzie związana z werbalnym typem kultury. Zadanie jej polega na tym, że myśl ludzką, ujętą w zespół słyszalnych, ale niewidzialnych i nietrwałych znaków językowych, wyraża za pomocą niesłyszalnych, ale widzialnych i trwałych znaków pisma. Tekst, tj. ostateczny kształt językowy dzieła, jest głównym elementem konstrukcyjnym książki, uzależniającym od siebie jej strukturę, jak również istotnym współczynnikiem procesu komunikacyjnego, w którym za pośrednictwem książki uczestniczy¹⁶.

Innymi słowy, bez tekstu, bez dzieła – czy to literackiego, czy naukowego – bez treści trudno jest mówić o książce, przynajmniej w sensie bibliologicznym. Gdy z powodu braku słowa pisanego czy jakiegś innej formalnej przyczyny dany projekt, choć nawiązuje do księgi, nie jest w stanie pełnić właściwych jej funkcji, księgoznawstwo nakazuje nam mówić raczej o książce *sensu largo* bądź dokumencie. Takie szerokie rozumienie obiektu zainteresowania bibliologii jako pierwszy zaproponował Paul Otlet w swoim słynnym *Traktacie o dokumentacji*. Według koncepcji belgijskiego naukowca księga rozumiana jako dokument powinna składać się z czterech składników:

- przedstawienia świata,
- przy użyciu systemu umownych znaków,
- na nośnikach praktycznych i poręcznych,
- pozwalających na zapis, który może być zachowany, przekazywany i rozpowszechniany¹⁷.

Bez dzieła – czy to literackiego, czy naukowego – bez treści trudno jest mówić o książce

To szerokie spojrzenie – przy zastosowaniu którego można by włączyć w obręb dokumentów wiele dzieł znajdujących się w omawianej kolekcji – na polskim gruncie spotkało się jednak z krytyką. Najdobitniej wyartykułował ją chyba Stefan Vrtel-Wierczyński. Zarzucając Otletowi zbyt rozciągnięcie granic dokumentu, polski badacz stwierdzał:

Otlet, wciągając w zakres nauki o książce i dokumentacji takie dziedziny, jak sztukę plastyczną, teatr, uroczystości, liturgię itp., idzie za daleko i przekracza jej granice, i tak już bardzo rozszerzone, gdyż obejmuje nimi wszystkie niemal pomniki oraz świadectwa życia umysłowego ludzkości [...]. Pojmując książkę nawet jak najszerzej, trzeba zawsze pamiętać, że zasadniczym i istotnym elementem każdego dokumentu bibliologicznego jest grafika, czyli zespół znaków graficznych, tworzących tekst, a umieszczonych na materiale praktycznym, poręcznym i łatwo przenośnym¹⁸.

Kontynuując swoje rozważania, badacz godzi się na umieszczanie w granicach książki rozumianej jako dokument diagramów, map, schematów, a nawet medali, monet i pieczęci. Pod pewnymi zastrzeżeniami widzi on w tej grupie także takie „zamienniki” książek, jak filmy, nagrania oraz materiały radiowe. W żadnym jednak wypadku – w opinii Vrtela-Wierczyńskiego – w omawianym zbiorze nie powinny znaleźć się „pomniki archeologiczne (jak inskrypcje), **dzieła sztuki (architektura, rzeźba, modele, makiety)** [wyróżnienie – P. B.], teatr, radiofonia, widowiska: jest to już wyraźnie inna dziedzina, inna sfera zjawisk, których nie należy włączać w nauki o książce”¹⁹. Niemniej nawet po wyrugowaniu z dokumentów przywołanych przejawów twórczej działalności człowieka, ich grupa będzie nadal zbyt szeroka. Stąd też Vrtel-Wierczyński dzieli ją na trzy podzbiory: książki prawidłowe, książki w znaczeniu szerszym i dokumenty właśnie. Pierwszy z nich, największy, składa się z tekstów graficznych zamkniętych w kodeksową formę. Znajdą się w nim więc księgi rękopiśmienne i drukowane, wydawnictwa zwarte oraz broszury liczące sobie co najmniej dwie kartki. Podzbiór drugi to z kolei prace, których z różnych względów nie można włączyć do pierwszej kategorii. Vrtel-Wierczyński nazywa je książkami „anomalnymi”, „sztucznymi”, „paraksiążkami”. Byłyby to zatem publikacje niemające tekstu językowego, o formie innej niż forma prostokątna, będą to więc np. zwoje, gliniane tabliczki, nuty,

plakaty, archiwalia, druki ulotne czy ikonografia. Dokumenty zaś składałyby się z:

[...] obiektów (rozmaitego charakteru, rodzaju i wymiarów), dla których albo w ogóle nie przywiduje się ujęcia technicznego w formie książki, albo przewiduje się zupełnie wyjątkowo, zależnie od okoliczności. Należałyby tu dyplomy, herby heraldyczne, karty do gry, karty wizytowe, ekslibrisy, inskrypcje, znaczki pocztowe, film, fotografie (mikro- i makrofotografie), pieczęcie, numizmaty, wałki fonograficzne i płyty gramofonowe...²⁰

Dzieła sztuki – według omawianej koncepcji – nie mieszczą się więc w obrębie dokumentów i powinny znaleźć się poza ścisłym zainteresowaniem księgoznawstwa.

W podobnym duchu trzy dekady później wypowiedział się inny ceniony bibliolog – Ryszard Cybulski – który dzielił uniwersum książek²¹ na księgi *sensu stricto*, *sensu largo* i dokumenty. Ramy tych kategorii w dużej mierze pokrywają się

z tymi stworzonymi przez Vrtela-Wierczyńskiego. Chcąc jednak uniknąć nadmiernego rozszerzenia ostatniej z nich, Cybulski zastrzega:

Obecnie trudno często zaszerzować do jednej z tradycyjnych grup dokumentów edycje o złożonej postaci, np. tom poezji z płytą zawierającą recytacje utworów poety i podręcznik do nauki języka z taśmami magnetycznymi zawierającymi jednostki lekcyjne. Przyjęte w tym opracowaniu zasady upoważniają do zaliczenia takich dokumentów do książek, ale w określonych sytuacjach, np. przechowywanie zbiorów – dwoistość postaci dokumentów może skłaniać do innego zakwalifikowania²².

Po raz kolejny mamy do czynienia ze stosunkowo szerokim ujęciem, w którym jednak brakuje miejsca m.in. dla dzieł sztuki. Cybulski wszak wyraźnie wyłącza z grupy dokumentów przedmioty, które nie są w stanie spełniać funkcji właściwych książce oraz nie przestrzegają przyświecających jej zasad organizacji językowego i pozajęzykowego komunikatu. W świetle bibliologii więc wiele unikatowych projektów, które składają się na analizowaną kolekcję, znajduje się poza uniwersum książek bądź na jego odległych peryferiach.

Najlepiej uwidoczni to próba nałożenia typologii Cybulskiego i Vrtela-Wierczyńskiego na omawianą kolekcję.

W świetle bibliologii wiele unikatowych projektów znajduje się poza uniwersum książek

Okazuje się bowiem, że ksiązek prawidłowych, a więc tych, które drugi z przywołanych badaczy definiował następująco:

[...] książką właściwą, w ścisłym tego słowa znaczeniu, książką najistotniejszą i najprawdziwszą są wszystkie teksty graficzne językowe (głosowe), jedno- lub wielojęzyczne (mono- i poligłosowe), ewentualnie ilustrowane, ujęte w formę „książki”, a więc – wszystkie wydawnictwa książkowe (publikacje), piśmiennicze, drukowane i rękopiśmienne: zarówno obszerniejsze (woluminy), jak i drobniejsze („brozury” – najmniej dwukartkowe)²³

– w zasobie praktycznie nie ma. Nie odnajdziemy w nim prac spełniających warunki formalne (prostokątny kształt), techniczne (zamknięcie w introligatorską całość) i substancjalne (utrwalenie tekstu graficznego na właściwym ku temu materiale). Tym samym przy przyjęciu kryteriów bibliologicznych powinniśmy stwierdzić, że badana kolekcja jest złożona wyłącznie z ksiązek *sensu largo* oraz dokumentów i jednocześnie zaznaczyć, że to te ostatnie są w większości. Należy wszak pamiętać, że wymogiem umieszczenia danej pracy wśród ksiąg w szerszym rozumieniu była możliwość spełniania właściwych książce funkcji społecznych i komunikacyjnych. Do tego zadania zaś, jak podkreślano już wcześniej, wiele dzieł znajdujących się w zasobie nie jest przystosowanych. Ich awangardowa forma i niskie nakłady – z powodu których nie spełniają one nawet wymogów, jakie Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku stawiało projektom włączanym do kolekcji ksiązek artystycznych, tj. ukazania się w przynajmniej stu egzemplarzach – wyraźnie im to uniemożliwiają. Jak pisał Cybulski, kategoria ksiąg *sensu largo* obejmuje:

[...] książki i brozury *sensu stricto* oraz te rodzaje dokumentów, które spełniają funkcje książki. Dotyczy to przede wszystkim historycznych postaci książki przed jej ukształtowaniem się jako wytworu technik drukarskich, jak również tych dokumentów, które są zapisem treści książki za pomocą innych technik lub też nabyły cechy ksiązek. Właściwością dokumentów zawartych w tej grupie jest ich funkcjonalny związek z książkami mimo zróżnicowania formy²⁴.

Takich dzieł w kolekcji jest zaś niewiele. Owe funkcjonalne kryteria spełniają prace Radosława Nowakowskiego, projekty liberackie i niektóre publikacje, które pod pewnymi zastrzeżeniami mogłyby ukazać się na rynku wydawniczym. W przypadku pozostałych realizacji, które znalazły się

w kolekcji, mówienie o wypełnianiu przynależnych książce zadań będzie dużym nadużyciem. Są to dzieła o charakterze estetycznym i takie też funkcje mają spełniać. To zadania wysuwają się na pierwszy plan, przyćmiewając powinności społeczne i komunikacyjne. Nie przypadkowo przecież miejscem, w którym umieszczono kolekcję, jest Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi, a nie np. Biblioteka Narodowa. Nie są to przedmioty, które weźmiemy do ręki i przeczytamy w tradycyjnym rozumieniu tego słowa. Ów brak użyteczności mocno podkreśla Dorota Folga-Januszewska, pisząc:

Od tej usługowej użyteczności odcina się książka artystyczna, tworzona jest, by być, a nie przekazywać, by sobą zastanawiać, a może nawet zachwycać. Bez względu na to, czy charakteryzuje się wyrafinowaną estetyką, czy jest siermiężna i szorstka, czy jest tworzeniem, czy niszczeniem, ambicją jej twórcy jest stworzyć dzieło dla niego samego, nie zaś dla kogoś, kto chciałby swoją myśl ubrać w graficzną formę²⁵.

W następnym akapicie badaczka zaś podkreśla:

Książka artystyczna jest samolubem, jak każde dzieło sztuki niestosowanej. Jest treścią samą w sobie. Drewno, celuloza, papier, metal, brąz, szkło, roślinna tkanka, makulatura, w kształcie określonym lub nieokreślonym, z kartami lub bez, z użyciem liter na podobieństwo barw tęczy, z wykorzystaniem znaków jak gwoździ lub sznurków. Sama siebie ilustruje i o sobie opowiada, stając się symbolem²⁶.

O ile więc klasyczna książka służy czemuś poza sobą – tekstowi, informacji, szeroko rozumianej treści – i próbuje przedstawić ją czytelnikowi w najlepszy możliwy sposób, o tyle jej artystyczna odpowiedniczka skupia się na samej sobie. To ona jest celem, ona jest autonomicznym dziełem, ona wreszcie niczemu poza samą sobą nie służy. Jest wytworem sztuki, ale w żadnym wypadku nie jej użytkowej odmiany. I właśnie to oddala ją od uniwersum ksiąg. Nawet w jego najszerszym rozumieniu, jakie przyjął Paul Otlet, dzieła te znalazły się gdzieś na rubieżach, przy granicy dokumentów. W sensie bibliologicznym nie są one bowiem w żaden sposób funkcjonalne.

Próbując zbudować definicję, która zmieści w sobie wszystkie możliwe wcielenia książki: od zwojów i glinianych tabliczek przez kodeksy po hinduskie liście palmowe, Vrtel-Wierczyński stwierdzał, że księga:

[...] jest to przedmiot ruchomy, łatwo przenośny, wykonany ze stosownego i podatnego (dla pisma) materiału, na którym utrwalono zespół znaków (pisanych lub drukowanych), tworzących tekst graficzny i będących zewnętrznym wyrazem myśli ludzkiej i słowa jako pewnej treści przeznaczonej do przechowywania, przekazywania i udostępniania wszystkim posiadającym umiejętność odczytania wspomnianych znaków graficznych²⁷.

U podstaw wszystkich możliwych bibliologicznych ujęć książki leży komunikatywność i funkcjonalność, o te zaś trudno w wypadku jej artystycznych wcieleń, których reprezentację zebrano w analizowanej kolekcji. Z tego też względu z punktu widzenia księgoznawstwa dzieła zgromadzone w omawianym zasobie księgami nie są. Co ciekawe, wiele z nich nie przystaje do chyba najślynniejszej polskiej definicji książki artystycznej autorstwa Piotra Rypsona:

Książka artystyczna, dzieło autonomiczne – powstaje jako samodzielna praca artystyczna (np. książki W. Kamieńskiego, F. Depero, prace M. Szczuki) lub przy ścisłej współpracy artysty i literata – np. *Dla Gotosa* Majakowskiego – Lissickiego, *Europa* Szczuki – Sterna, *Z ponad* Przybosa – Strzebińskiego. Najogólniej rzecz ujmując, artystyczne prace książkowe miały przełamywać podział na tekst (rozwijający się w czasie) i grafikę (ogładaną w przestrzeni)²⁸.

Wszystkie przywołane przez cytowanego krytyka dzieła mieszczą się w bibliologicznych ramach terminu „książka”, nawet w bardziej restrykcyjnych i węższych ujęciach. Co więcej, definicja Rypsona zakłada subtelny grę między tekstem a jego fizyczną obudową. „Podkopywanie” dominującej roli tego pierwszego przez otaczającą go warstwę materialną książki. Urastanie książki postrzeganej jako przedmiot – a nie słowo pisane – do roli autonomicznego dzieła sztuki. Uczynienie jednak z kodeksu bryły, a z tekstu elementu instalacji artystycznej sprawia, że całość realizacji wkracza już do świata sztuki, i bynajmniej nie chodzi tu o sztukę książki. Jak pisze Janina Wiercińska:

Ten typ sztuki, z założenia swego masowy i przeznaczony do użytku powszechnego, dziś po upływie całej epoki nabiera charakteru coraz bardziej elitarnego, owa bowiem

spuścizna trafia obecnie tylko do bardzo ograniczonej liczby koneserów. Pełne uroku, ręcznie nieraz kolorowane akwaforty, litografie i drzeworyty ukryte pośród kart książek przechowywanych w bibliotekach, nie dają się na wystawach oglądać tak, jak luźne odbitki graficzne, albo jak wydobyte na wystawę z magazynów muzealnych obrazy²⁹.

A w innym miejscu stwierdza:

Każde pokolenie chce ujrzeć klasyków w nowej szacie, stosownej do zmieniających się postaw i gustów. W tej materii – od czasów Lessinga – ścierają się dwie przeciwstawne koncepcje. Pierwsza domaga się wyraźniej pięknej czcionki, dobrego papieru, precyzyjnego i harmonijnego układu – jeśli konieczne – względnie obojętnej dekoracji, wyłącznie typograficznej. Druga ceni winiety, inicjały i ilustracje, w których artysta powinien rozwijać środkami właściwymi jego sztuce idee zawarte w tekście³⁰.

U podstaw wszystkich bibliologicznych ujęć książki leży komunikatywność i funkcjonalność

Mamy tu więc do czynienia ze sztuką użytkową. Nawet jeśli przenikają do niej walory artystyczne, ich zasadniczym celem jest rozwijanie wartości zawartych w tekście. Po raz kolejny więc na pierwszy plan wysuwa się funkcja komunikacyjna. Este-

tyka, choć niezwykle istotna, stanowi dodatek. W przypadku książki artystycznej zaś, co pokazują zebrane w kolekcji prace, użytkowość przestaje być istotna. Znajdują się one w sferze sztuk wizualnych. Takie stwierdzenie pociąga za sobą pytanie, czy w takim razie powinny być obiektem zainteresowania bibliologii. Wydaje się, że jedyną możliwą odpowiedzią jest odpowiedź twierdząca.

Oczywiście, nie możemy do nich przykładać bez żadnej refleksji klasycznych narzędzi bibliologicznych, co jednak nie znaczy, że te nie będą w ogóle użyteczne. W dobie konwergencji sztuk i przekraczania nowych granic przez różnego rodzaju artystyczne projekty, w owej płynnej nowoczesności – jak Zygmunt Bauman określił naszą rzeczywistość – badania interdyscyplinarne i połączenie dorobku wielu różnych szkół, podejście eklektyczne, może przynieść najlepsze efekty. Zwłaszcza że, jak pokazuje przykład książki artystycznej, przedmiot zainteresowania wielu nauk, w tym bibliologii, mocno się rozrasta i wchodzi w pola badawcze innych dziedzin. Zauważył to Krzysztof Migoń, który obiekt badań księgoznawstwa określił jako „kultura książki”, a ich zasadność argumentował następująco:

Użyteczność pojęcia „kultura książki” dla określenia przedmiotu i charakteru bibliologii bierze się stąd, że może ono pomieścić w sobie i skoncentrować wszystkie materialne i duchowe aspekty książki i świata książek. Objasnia książkę pojedynczą i zbiory książek (cały nakład, repertuar wydawniczy, asortyment księgarski, całe uniwersum książek) jako wytwory kultury materialnej, technicznej i duchowej, bo w pierwszym rzędzie kulturę książki danej epoki i środowiska determinują materiały piśmienne i narzędzia, techniki drukarskie, zdobnicze i introligatorskie. Na tej podstawie, dzięki funkcjonalnej syntezie tego, co w książce materialne (fizyczne), i tego, co treściowe, funkcjonuje ona jako narzędzie utrwalania tekstów i instrument komunikacji³¹.

Spoglądając na polską książkę artystyczną z tej perspektywy, należy się zgodzić, że znajduje się ona w polu badawczym bibliologii, w miejscu, w którym styka się ono z naukami o sztuce i literaturze. U podstaw tworzonych w tym nurcie dzieł leży przecież fascynacja księgą, jej ideowym i kulturowym ciężarem, ale także jej bardziej praktycznymi aspektami, jak wygląd, sposoby organizacji treści, następowanie po sobie stron. Nawet jeśli formalnie odeszły one od kodeksu, to cały czas do niego nawiązują, choćby przez negowanie go, bycie doń w opozycji. To przecież ciągle prace, które często powstają z wykorzystaniem właściwych książce materiałów: papieru, skór, czcionek. Odwołują się do jej formy, jej transformacji, technicznych udoskonaleń, także historii. Wszystko to sprawia, że dzieła te wpisują się w szeroko pojętą „kulturę książki”, nawet jeśli – co pokazuje analiza omawianej kolekcji – książkami w sensie bibliologicznym nie są.

Key Words: “Polish Artist’s Book of XX & XXI Century”, books, book studies, printing, presence of text, documents

Abstract: The article presents history and purposes of collection “Polish Artist’s Book of XX & XXI Century”. Next, the works gathered in the collection were analysed in the formal and functional context in order to see if they can be called books in the meaning of book studies. Various aspects have been examined, including: printing, presence of text, functions and physical properties. The results were collated with theories of esteemed scientists: Karol Głombiowski, Stefan Vrtel-Wierczyński, Ryszard Cybulski, Paul Otlet and Clive Phillpot. As a consequence of these actions, it was established that analysed works should be perceived as representatives of visual arts rather than books or even documents.

¹ M. Komza, *Bibliolog wobec nowych zjawisk w sztuce książki*, „Studia Bibliologiczne” 2008, t. 17, s. 29.

² Większość tekstów (głosów w dyskusji) jest dostępna pod adresem: <http://www.bookart.pl/index.php/biblioteka-ok> (dostęp: 14.04.2020).

³ *Misja kolekcji*, http://kolekcja.bookart.pl/strony/misja_kolekcji (dostęp: 15.10.2019).

⁴ Ibidem.

⁵ Podaję za: *Skład jury KOLEKCJI*, http://kolekcja.bookart.pl/strony/sklad_jury (dostęp: 15.10.2019).

⁶ Protokół z zebrania jury konkursowego w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi z dnia 29.09.2009, s. 2. Protokół udostępniony dzięki uprzejmości jednego z członków jury – Wojciecha Kaczorowskiego.

⁷ C. Phillpot, *Booktrek. Selected Essays in Artist’s Books (1972–2010)*, Zurich 2013.

⁸ Ibidem, s. 4.

⁹ W tym miejscu należy nadmienić, że dzisiaj kolekcja ma charakter otwarty, a powstała w 2010 roku zasób „Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku”, będący przedmiotem tej analizy, różni się ilościowo od znajdujących się w Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi zbiorów opatrzonych tym samym mianem. Wynika to z tego, że łódzkiej instytucji z powodu braku funduszy udało się wykupić jedynie część włączonych do zasobu dzieł. Niektóre prace znajdują się tam tylko w formie depozytu, inne nigdy doń nie trafiły. Zdarzały się też przypadki, w których artyści wypożyczali swoje projekty na indywidualne wystawy, a następnie ich nie zwracali. Innymi słowy, przedmiotem analizy są te dzieła, które zostały włączone do kolekcji i które powinny się w niej znaleźć zgodnie z wolą kuratorów – jako jej stan najbardziej zbliżony do ideału – a nie te, które do dziś udało się zgromadzić w łódzkim muzeum.

¹⁰ W przypadku czterech książek nie udało się uzyskać informacji o wysokości nakładu.

¹¹ Formy trzech dzieł nie udało się ustalić.

¹² K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980, s. 11.

¹³ Ibidem, s. 23.

¹⁴ W. N. Lachow, *Szkice z teorii sztuki książki*, tłum. B. Chrzanowska-Sokołowska et al., Wrocław 1978, s. 9.

¹⁵ J. Muszkowski, *Wstęp do socjologii książki*, „Studia o Książce” 1973, t. 3, s. 100.

¹⁶ K. Głombiowski, op. cit., s. 23.

¹⁷ P. Otlet, *Traite de documentation. Le livre sur le livre. Theorie et pratique*, Liège 1934, s. 26.

¹⁸ S. Vrtel-Wierczyński, op. cit., s. 133.

¹⁹ Ibidem, s. 134.

²⁰ Ibidem, s. 169.

²¹ Według Cybulskiego są to „wszystkie książki, jakie wydano kiedykolwiek i które są dostępne fizycznie publicznie lub indywidualnie, a również znane tylko bibliograficznie [...]”; R. Cybulski, *Książka współczesna*, Warszawa 1986, s. 76.

²² Ibidem, s. 94–95.

²³ S. Vrtel-Wierczyński, op. cit., s. 168.

²⁴ R. Cybulski, op. cit., s. 94.

²⁵ D. Folga-Januszewska, *Książka ilustrowana czy artystyczna, w: Współczesna Polska Sztuka Książki* [katalog wystawy], pod red. A. Słowikowskiej, Warszawa 1998, s. 8.

²⁶ Ibidem.

²⁷ S. Vrtel-Wierczyński, op. cit., s. 179.

²⁸ P. Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*, Warszawa 2000, s. 11.

²⁹ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 14.

³⁰ Ibidem, s. 13.

³¹ K. Migoń, *Bibliologia – nauka o kulturze książki*, „Nauka” 2005, nr 2, s. 53–54.