

NAUKA O KSIĄŻCE

Antologia tekstów

WYDAWNICTWO

SBP



NAUKA - DYDAKTYKA - PRAKTYKA

NAUKA O KSIĄŻCE

Polish Librarians Association
SCIENCE-DIDACTICS-PRACTICE

BOOK STUDIES

Anthology of texts

Collective work edited by
Dariusz KUŹMINA and Marek TOBERA

WYDAWNICTWO
SBP



Warsaw 2006

Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich
NAUKA-DYDAKTYKA-PRAKTYKA

NAUKA O KSIĄŻCE

Antologia tekstów

Praca zbiorowa pod redakcją
Dariusza KUŹMINY i Marka TOBERY

WYDAWNICTWO
SBP



Warszawa 2006

Publikacja dofinansowana przez
Instytut Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych
Uniwersytetu Warszawskiego

Komitet Redakcyjny serii wydawniczej
<<NAUKA – DYDAKTYKA – PRAKTYKA>>

Marcin DRZEWIECKI (przewodniczący), Stanisław CZAJKA, Artur JAZDON, Barbara
SOSIŃSKA-KALATA, Danuta KONIECZNA, Krzysztof MIGOŃ, Mieczysław
MURASZKIEWICZ, Janusz NOWICKI (sekretarz), Joanna PAPUZIŃSKA-BEKSIĄK,
Wanda PINDŁOWA, Maria PRÓCHNICKA, Jadwiga SADOWSKA, Barbara STEFANIAK,
Elżbieta STEFANCZYK, Hanna TADEUSIEWICZ, Zbigniew ŻMIGRODZKI.

Recenzent
Marcin DRZEWIECKI

Autorzy rozdziałów:

Karolina Domasiewicz	Anna Łagoda
Magdalena Dudek	Monika Michalska
Marcin Górniak	Agnieszka Pakuła
Anna Hornowska	Anna Piekarska
Anna Janus	Natalia Sawicka
Adrianna Jastrzębska	Daniela Staniewska
Monika Klentak	Magdalena Szymańska
Anna Kocan	Paweł Waszczyk
Dariusz Kuźmina	Anna Wiśniewska
Aneta Laskowska	

Redakcja techniczna i korekta
Anna LIS

© Copyright by Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich

ISBN 83-89316-60-9

CIP - Biblioteka Narodowa

Nauka o książce: antologia tekstów : praca zbiorowa / pod red. Dariusza Kuźminy,
Marka Tobery ; [aut. rozdz. Karolina Domasiewicz et al.] ; Stowarzyszenie Bibliotekarzy
Polskich. - Warszawa : Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2006. -
(Nauka, Dydaktyka, Praktyka ; 81)

Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich
00-335 Warszawa, ul. Konopczyńskiego 5/7, tel. 0 (22) 827-52-96
Warszawa 2006. Wyd. I. Ark. wyd. 12. Ark. druk. 16.
Łamanie: Rajmund JANKUN
Druk i oprawa: Zakład Poligraficzny PRIMUM, Kozerki 17a
05-825 Grodzisk Mazowiecki

SPIS TREŚCI

Dariusz Kuźmina WPROWADZENIE.....	7
Dariusz Kuźmina BIBLIOLOGIA.....	9
Agnieszka Pakuła, Adrianna Jastrzębska RĘKOPIS.....	17
Anna Janus, Anna Piekarska, Aneta Laskowska TECHNIKI DRUKU.....	39
Natalia Sawicka, Anna Hornowska PAPIER.....	63
Magdalena Szymańska, Anna Wiśniewska FORMAT.....	85
Karolina Domasiewicz, Magdalena Dudek, Anna Łagoda, Marcin Górniak, Daniela Staniewska STRUKTURA KSIĄŻKI.....	99
Anna Łagoda, Daniela Staniewska OPRAWA.....	131
Anna Kocan, Paweł Waszczyk UKŁAD TYPOGRAFICZNY.....	157
Monika Klentak, Monika Michalska ESTETYKA KSIĄŻKI.....	189

CONTENTS

Dariusz Kuźmina INTRODUCTION.....	7
Dariusz Kuźmina BIBLIOLOGY.....	9
Agnieszka Pakuła, Adrianna Jastrzębska MANUSCRIPT.....	17
Anna Janus, Anna Piekarska, Aneta Laskowska TECHNIQUES OF THE PRINT.....	39
Natalia Sawicka, Anna Hornowska PAPER.....	63
Magdalena Szymańska, Anna Wiśniewska FORMAT.....	85
Karolina Domasiewicz, Magdalena Dudek, Anna Łagoda, Marcin Górniak, Daniela Staniewska STRUCTURE OF THE BOOK.....	99
Anna Łagoda, Daniela Staniewska BINDING OF THE BOOK.....	131
Anna Kocan, Paweł Waszczyk TYPOGRAPHY OF THE BOOK.....	157
Monika Klentak, Monika Michalska AESTHETICS OF THE BOOK.....	189

WPROWADZENIE

Praca ze studentami niesie z sobą bardzo wiele wyzwań zarówno pod względem intelektualnym jak i metodologicznym. Przygotowywanie wykładów to rodzaj prezentacji wiedzy z danej dziedziny nauki, który daje dobremu nauczycielowi możliwość przedstawienia aktualnych i potrzebnych pod względem intelektualnym treści dla słuchaczy. Proseminaria są jednak jeszcze większym wyzwaniem, monolog (zasadniczo taki występuje podczas wykładu) zmienia się w rozmowę ze studentami, której podsumowanie zawsze może stanowić wzajemne wzbogacenie swojej wiedzy. Właściwe prowadzenie tego typu zajęć zakłada przede wszystkim prawidłowy dobór lektury na poszczególne spotkania. W dziedzinie księgoznawstwa brakuje niestety współczesnej pozycji zawierającej podstawowe treści dotyczące tematu. Dlatego na proseminarium prowadzonym w 2004 r. ze studentami pierwszego roku studiów magisterskich uzupełniających Instytutu Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych Uniwersytetu Warszawskiego, postanowiliśmy przygotować antologię tekstów potrzebnych, naszym zdaniem, dla następnych roczników pobierających naukę w tymże Instytucie lub innych podobnych w całym kraju. Drugi poziom kształcenia, czyli studia magisterskie, opierają się na wiedzy jaką słuchacze przyswoili i w trakcie licencjatu. Decydując się na specjalizację z zakresu wiedzy o książce, poprzez utrwalenie treści z lat wcześniejszych i korzystając z nowej lektury, studenci są zainteresowani nowym spojrzeniem na problem współczesnego księgoznawstwa poprzez pryzmat rozwoju tej dyscypliny na przestrzeni ostatnich pięćdziesięciu lat. Takie właśnie cele przyświecały redaktorom niniejszej *Antologii* – przypomnieć podstawy i zaproponować najnowsze widzenie tego przedmiotu.

Terminy: „księgoznawstwo”, „nauka o książce”, „wiedza o książce” czy „bibliologia” bywają stosowane bardzo wymiennie, nie zawsze jednak w sposób uzasadniony. *Antologia* ma za zadanie zaprezentować różne stanowiska wobec tych pojęć, ukazać elementy wchodzące w skład badań nad tymi zagadnieniami w zależności od rodzaju prowadzonych badań oraz pozycji badawczej.

Teksty z początku XX w. zostały przystosowane pod względem językowym do czasów współczesnych

Bardzo serdecznie pragniemy podziękować autorom tekstów, jakie zostały wykorzystane w naszej publikacji. Ze względu na przeznaczenie *Antologii* do celów dydaktycznych i niski nakład książki, po policzeniu honorariów dla cytowanych autorów okazało się, iż byłyby one wysoce symboliczne i dlatego prosimy przyjąć egzemplarze redakcyjne jako dowód wdzięczności i uszanowanie praw autorskich od redaktorów i studentów Instytutu Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych UW.

BIBLIOLOGIA

Krzysztof Migoń: *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław 1984 s. 99-100.

W języku polskim termin *bibliologia* utrwalił się w piśmiennictwie głównie dzięki rozprawom Stefana Vrtela-Wierczyńskiego. Obok tego używane są terminy *księgoznawstwo* (za Rulikowskim) i *nauka o książce*. Vrtel-Wierczyński, Łysakowski i inni autorzy utożsamiają *bibliologię z nauką o książce*, natomiast *księgoznawstwo* rozumieją jako ogólniejszą, niekoniecznie naukową *znajomość książki*. Rozróżnienie to jest istotne dla właściwego odczytywania dawniejszej literatury bibliologicznej.

TERMINY

Krzysztof Migoń: *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław 1984 s. 99-100.

Coraz powszechniej bibliologia występuje jako autonomiczna nauka humanistyczna wnosząca wyraźny wkład do wiedzy historycznej i teoretycznej o człowieku i społeczeństwie, nauka nie tylko opisowa, ale i normatywna, regulująca system książki.

NAUKA

Barbara Bienkowska: *Bibliologia i okolice. W: E scientia et amicitia*. Warszawa-Pułtusk 1999 s. 41.

Bibliologia, księgoznawstwo, nauka o książce, wiedza o książce występują najczęściej jako terminy równoznaczne, aczkolwiek można doszukać się w nich pewnych odmienności odcieni znaczeniowych; np. nauka o książce, w moim pojęciu, eksponuje aspekt teoretyczny, natomiast wiedza o książce – praktyczny: umiejętność profesjonalnej oceny poszczególnych egzemplarzy i całych zespołów.

Barbara Bienkowska: *Bibliologia i okolice*. W: *E scientia et amicitia*. Warszawa-Pułtusk 1999 s. 45-46.

...*bibliologia sensu stricto* i *bibliologia sensu largo*, czyli księgoznawstwo w węższym i szerszym znaczeniu. W znaczeniu szerszym byłaby to owa *nauka o strukturze i właściwościach komunikacji za pośrednictwem zapisu graficznego*, zaś w węższym znaczeniu (*bibliologia właściwa*) – wiedza o zewnętrznych cechach książki (w jej tradycyjnej postaci zapisu bezpośredniego), umiejętność ich analizowania i opisywania.

Bibliologia sensu stricto koncentruje się na takich czynnościach jak: ustalanie autorstwa, miejsca i czasu powstania egzemplarza, warsztatu, autentyczności (ewentualnie wykrywanie fałszerstw całkowitych lub częściowych, np. zmiany fragmentu, daty, adresu wydawniczego, podpisu), ocena jednorodności i stanu zachowania zabytku (czy bez zniekształceń, ubytków, zniszczeń?); odtworzenie drogi książki – miejsc, ludzi, okoliczności z nią związanych. [...] *Bibliologia* w węższym znaczeniu jest dyscypliną wysoce erudycyjną. Wymaga ogromnej wiedzy specjalistycznej oraz ogólnohumanistycznej.

METODY BADAWCZE BIBLIOLOGII

Barbara Bienkowska: *Bibliologia i okolice*. W: *E scientia et amicitia*. Warszawa-Pułtusk 1999 s. 46.

Na gruncie bibliologii *sensu stricto* zostały wypracowane i są z powodzeniem stosowane, jej tylko właściwe metody naukowe: typograficzna, proweniencyjna i bibliograficzna.

Henryk Bulhak: *Metody typograficzne w badaniach nad dawną książką. Uwagi i refleksje*. „Biuletyn Poligraficzny” 1977 nr 2 s. 38-39.

Procesem powstawania druku w całej jego rozciągłości, a więc obejmującym efekty pracy zarówno twórców materiału typograficznego (grawera, odlewnika, drzeworytnika), jak też właściwych drukarzy (zecera i in.), zajmuje się metoda typograficzna.

METODY

[...] Najogólniej rzecz ujmując, zadania metody typograficznej można by określić następująco: 1) identyfikacja faktów wydawniczych anonimowych typograficznie lub pozba-

wionych datacji; innymi słowy określenie, gdzie, kto i kiedy drukował daną pozycję; 2) weryfikacja druków podpisanych przez drukarza i datowanych, a to ze względu na fakt, że adres wydawniczy i data bywały nieraz celowo fałszowane; 3) badanie poszczególnych egzemplarzy każdej pozycji celem ewentualnego wykrycia w tym samym wydaniu odmian, wariantów, dodruków itd., co pozwala na bliższe poznanie procesów związanych z techniką składania i tłoczenia książki, a tym samym głębsze wniknięcie w arkaną ówczesnej praktyki wydawniczo-drukarskiej.

[...] Dla spełnienia tych zadań metoda typograficzna musi uczynić przedmiotem badań: 1) materiał typograficzny, tzn. środki służące powstaniu druku (czcionki, inicjały, drzeworyty itp.), 2) skład książki (tzn. kompozycję powstałą w formach drukarskich z elementów materiału typograficznego) i jego ewentualne przeobrażenia zachodzące w trakcie procesu powielania. Mówiąc o materiale typograficznym mamy – oczywiście – na myśli nie egzemplarze czcionek czy klocków drzeworytniczych, które wyjątkowo tylko mogły się zachować do naszych czasów, ale ich odbicia utrwalone na kartach książek.

Maria Sipayłło: *O metodzie badań proveniencyjnych starych druków*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi”. Warszawa 1974 z. 1 s. 9-10.

Uznając wielką wartość zapisków proveniencyjnych w rękopisach i starych drukach dla badań nad historią bibliotek, kulturą Polski epoki feudalnej, a przede wszystkim nad socjologią książki, Konferencja Bibliotekarzy stwierdza konieczność prowadzenia zorganizowanych w tym zakresie badań.

[...] Przystępując do naukowego opracowania proveniencji starych druków powinniśmy przede wszystkim zdawać sobie sprawę z tego, że dopiero znaki własnościowe oraz wszystkie ślady obcowania z książką pozostawione na jej kartach przez właścicieli lub użytkowników nadają danemu egzemplarzowi cechy ściśle indywidualne, wyróżniające go z szeregu innych egzemplarzy, identycznych pod względem wydawniczym. Należy więc zacząć od starannego obejrzenia książki. Nie poprzestając na oprawie i karcie tytułowej, gdzie najczęściej znajdujemy znaki własnościowe, musimy drobiazgowo zbadać cały blok książki, karta za kartą. Oczywiście, że oprawa, jeśli jest współczesna książce, stanowi bardzo ważny element, nie tylko dlatego, że na niej możemy znaleźć superekslibris lub inicjały właściciela.

Krystyna Bednarska-Ruszajowa: *Metoda bibliograficzna i jej zastosowanie*. W: *Z problemów metodologii i dydaktyki bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*. Kraków 1990 s. 37-54.

Tak więc twierdzimy, że metodę bibliograficzną można rozpatrywać w trzech wariantach, jako:

1. Tworzenie opisów bibliograficznych, a po ich logicznym uporządkowaniu komponowanie spisów.
2. Dekomponowanie już istniejących spisów o charakterze bibliograficznym na poszczególne składające się nań jednostki i ich interpretacja, co można skrótowo nazwać analizą spisu dokumentów.
3. Analizę cytowań bibliograficznych.

Krzysztof Migoń: *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław 1984 s. 117-119.

Naczelną metodą nauki o książce, obowiązującą we wszystkich jej częściach, jest metoda funkcjonalna (funkcjonalnobilologiczna), za pomocą której bada się książkę z uwzględnieniem wszystkich jej elementów oraz procesy bibliologiczne w związku z czytelnikiem rzeczywistym lub hipotetycznym [...]. Metoda funkcjonalna nie jest wyłączną własnością nauki o książce. Stosowana jest w innych naukach społecznych, gdzie służy do ujawniania ostatecznego celu lub racji istnienia instytucji społecznych. [...] Metoda funkcjonalna w badaniach księgoznawczych powiązana jest z innymi uniwersalnymi metodami: dialektyczno-materiaлистyczną i formalno-logiczną, a także z metodami przyjętymi powszechnie w wielu naukach: bibliograficzną, historyczną, statystyczną, porównawczą itd. Stopień ich zastosowania w pracach bibliologicznych zależy od specyfiki konkretnego zadania badawczego i celu badań.

Maria Kocójowa: *Potrzeby i oczekiwania w zakresie badań proweniencyjnych*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiórami Historycznymi”. Warszawa 1993, tom specjalny ofiarowany prof. B. Bieńkowskiej, s. 329-330.

Odkrywanie śladów obiegu książki oraz refleksji jej czytelników w postaci zapisów lub znaków umieszczanych na niej po ukończeniu prac edytorskich (cechy indywidualne, postnakładowe książki drukowanej) łączyło się i łączy się dotąd zazwyczaj z pracami bądź: 1) dokumentacyjno-informacyjnymi (odzwierciedlającymi stan posiadania), bądź, 2) odtwarzaniem warsztatu pracy właściciela księgozbioru lub książki, czy wreszcie z 3) opiniami czytelników. Te trzy typy badań naukowych odpowiadają w zasadzie głównym istnie-

TRZY TYPY BADAŃ

jącym kierunkom badawczym. Trzeba tu dodać, że badania proveniencyjne zapoczątkowane na ziemiach polskich na przełomie XIX/XX w., na szerszą skalę rozwinęły się dopiero po II wojnie światowej w oparciu o założenia metodologiczne szkoły historyków (zwłaszcza literatury), bibliologów oraz socjologów. [...] Biblioteczne badania proveniencyjne pozwalają zatem na systematyczną analizę księgozbiorów o określonej lokalizacji i dostarczają materiały o trwałej wartości źródłowej, ważne dla badań dziejów książki i bibliotek, socjologii książki, a tym samym dla kultury narodowej. Im większe zbiory biblioteczne czy archiwalne w Polsce, tym prace proveniencyjne są mniej zaawansowane i rzadko wychodzą poza kolekcje poloników. [...] Rozwijający się kierunek tych badań proveniencyjnych łączy się z pytaniem o właściciela lub czytelników/użytkowników książek bez względu na miejsce przechowywania księgozbioru.

PRZEDMIOT BADAŃ

Krzysztof Migoń: *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław 1984 s. 108-109, 114.

Obiektem księgoznawstwa jest książka i procesy bibliologiczne: tworzenie, obieg i odbiór książki, a także skutki tych procesów oraz ludzie i instytucje w nich uczestniczące. Tak określony obiekt można by w skrócie sprowadzić do formuły „książka-czytelnik” lub „książka w kulturze i społeczeństwie”. [...] Nie wszystkie aspekty tego obiektu są przedmiotem badań w nauce o książce, lecz tylko te, które dotyczą kulturowych i społecznych aspektów i funkcji książki. Książka może być przecież także przedmiotem badań chemii (np. skład papieru), produkcja książki – nauk technicznych, a jej rozpowszechnianie – nauk ekonomicznych. Do dokładniejszego określenia przedmiotu badań księgoznawczych niezbędna jest więc akceptacja nadrzędnej dyrektywy metodologicznej. Może ją stanowić struktura i funkcja książki, instytucji i procesów bibliologicznych, lektury. Badanie bibliologiczne wymaga rozpatrywania całej struktury i wszelkich – rzeczywistych i potencjalnych – funkcji analizowanych obiektów. Studium tekstu piśmienicznego umieszczonego w książce, pomijające pozatekstowe składniki, nie będzie oczywiście studium bibliologicznym.

[...] Centralną kategorią dyscypliny są społeczne związki i funkcje książki rozumianej jako wytwór i aktywny faktor kultury. Ośrodkiem problematyki bibliologicznej są zatem wzajemne, bogate i wielokierunkowe relacje książki i człowieka (grup, społeczeństwa w ogóle).

Krzysztof Migoń: *Kultura książki. Program dla bibliologii i potrzeba dla studentów bibliotekoznawstwa*. W: *Nauka o książce, bibliotece i informacji we współczesnym świecie*. Warszawa 2003 s. 17-19.

Kultura książki stając się generalną dyrektywą badawczą w bibliologii, daje szansę pełnego i pogłębionego opisu fenomenu książki jako wytworu i narzędzia kultury, objęcia całego światowego dziedzictwa książkowego w jego różnorodnych przejawach i funkcjach. Umieszczona pośród innych zjawisk kultury dowiedzie swojego znaczenia w rozwoju cywilizacji, dzisiaj w całej rozciągłości jeszcze niedostrzeganego. Poszukiwaniu religijnych, politycznych, ekonomicznych i innych jeszcze uwarunkowań kultury książki będzie towarzyszyć odkrywanie znaczenia książki w wielu sferach życia indywidualnego i społecznego: dla rozwoju i kodyfikacji języków, dla ujednoczenia prawa i liturgii, dla rozpowszechniania idei filozoficznych, politycznych, religijnych, dla upowszechniania nauki i oświaty. Ujawni się specyfika różnych form kultury książki, ich tradycja, ciągłość bądź epizodyczność, ich atrakcyjność dla innych kultur, ekspansja lub zanik. *Kultura książki* może być pojęciem centralnym dla różnych perspektyw badawczych:

KULTURA KSIĄŻKI

- teoretycznej (teoria książki jako przedmiotu, narzędzia i funkcji w kulturze),
- historycznej (historia kultury książki różnych epok),
- przestrzennej (kultura książki miast, regionów, krajów narodów itp.),
- jednostkowej (kultura książki człowieka, od dzieciństwa do „trzeciego wieku”),
- zbiorowej i społecznej,
- prognostycznej.

[...] Proponuję zatem uznanie *kultury książki* za centralne pojęcie współczesnej bibliologii, pojęcie „organizujące” badania atrakcyjne poznawczo, także dla innych nauk, użyteczne w dydaktyce, upowszechnianiu wiedzy o książce i w jej praktycznych zastosowaniach.

[...] Jestem zdania, że kultura książki powinna stanowić niezbędne wyposażenie intelektualne studenta informacji naukowej i bibliotekoznawstwa, z podobnych powodów jak kultura literacka jest składnikiem wykształcenia filologa, a muzyczna muzykologa.

Anna Radziejowska-Hilchen: *Bibliologia dzisiaj. Wybrane zagadnienia*. W: *Bibliologia, biblioteki, bibliotekarze*. Warszawa 2005 s. 36-37.

Po 1989 r. w podejmowanej problematyce prac badawczych różnego typu (monografii, przyczynków, referatów, komunikatów, dysertacji) najszerzej definiowanej bibliologii można jednak wyodrębnić kilka wiodących tendencji:

1. Zapełnianie *białych plam*, czyli podejmowanie tematów w PRL zakazanych bądź ograniczonych cenzurą, zarówno ze względów politycznych, jak też ideologicznych (takimi były wspomniane wyżej utracone zbiory, sacrum czy inne).

2. Prace wspomagające ustawodawstwo związane z koniecznością wprowadzenia nowych aktów prawa bibliotecznego w RP, a następnie z dostosowaniem polskiego prawa do dyrektyw unijnych w perspektywie przystąpienia Polski do UE.

3. Podejmowanie międzynarodowej współpracy w zakresie badań bibliologicznych.

4. Międzynarodowa współpraca w zakresie kształcenia oraz prac nad programami kształcenia (korelacja i punktowanie – ECTS, umożliwiające wyjazdy studyjne, praktyki i inne działania).

5. Prace zmierzające do ujednoczenia terminologii dziedzinowej w zakresie szeroko rozumianej nauki o książce.

6. Podejmowanie tematów wynikających z aktualnych potrzeb praktyki bibliotekarskiej różnego typu bibliotek i grup użytkowników (organizacja, zarządzanie, automatyzacja, trudne sytuacje użytkowników).

7. Badania i analiza rynku książki jako nowego zjawiska.

8. Wprowadzenie nowych metod i technik badawczych opartych na elektronicznych możliwościach technik badawczych, np. badania bibliometryczne.

Podsumowując nawet te bardzo pobieżne refleksje wydaje się niezbicie, iż bibliologia w ostatnim 15-leciu przeżywała bardzo aktywny okres zarówno badawczy (wiele nowych tematów i możliwości), jak też (mimo pewnych trudności finansowych) edytorski, oraz wcześniej niemożliwych, a bardzo ożywionych kontaktów międzynarodowych.

TENDENCJE W BADANIACH

BIBLIOGRAFIA

- Bednarska-Ruszajowa K.: *Metoda bibliograficzna i jej zastosowanie*. W: *Z problemów metodologii i dydaktyki bibliotekoznawstwa i informacji naukowej*. Kraków 1990 s. 37-54.
- Bieńkowska B.: *Bibliologia i okolice*. W: *E scientia et amicitia*. Warszawa-Pułtusk 1999 s. 41-47.
- Bieńkowska B.: *Metody bibliologiczne w badaniach dziejów nauki*. „Kwartalnik Historii Nauki i Techniki” 1989 nr 2 s. 331-342.
- Bulhak H.: *Metody typograficzne w badaniach nad dawną książką. Uwagi i refleksje*. „Biuletyn Poligraficzny” 1977 nr 2 s. 37-52.
- Czerwiński M.: *System książki*. Warszawa 1976.
- Estivals R.: *La bibliologie*. Paris 1987.
- Kocójowa M.: *Potrzeby i oczekiwania w zakresie badań proveniencyjnych*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi”. Warszawa 1993, tom specjalny ofiarowany prof. B. Bieńkowskiej, s. 329-336.
- Migoń K.: *Kultura książki. Program dla bibliologii i potrzeba dla studentów bibliotekoznawstwa*. W: *Nauka o książce, biblioteki i informacji we współczesnym świecie*. Warszawa 2003 s. 11-20.
- Migoń K.: *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław 1984.
- Migoń K.: *Nauka o książce wśród innych nauk społecznych*. Wrocław 1976.
- Migoń K.: *O nazwie dyscypliny, którą uprawiamy*. „Przegląd Biblioteczny” 1993 nr 1/2 s. 109-113.
- Radziejowska-Hilchen A.: *Bibliologia dzisiaj. Wybrane zagadnienia*. W: *Bibliologia, biblioteki, bibliotekarze*. Warszawa 2005 s. 27-38.
- Sipayłło M.: *O metodzie badań proveniencyjnych starych druków*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi”. Warszawa 1974 z. 1 s. 9-30.
- Świerkowski K.: *Księgoznawstwo dla każdego*. Warszawa 1971.
- Świerkowski K.: *Zarys wiedzy o książce dla bibliotekarzy*. Warszawa 1958.
- Zajac M.: *Książka dla dzieci i młodzieży jako przedmiot badań bibliologicznych*. W: *Bibliologia, biblioteki, bibliotekarze*. Warszawa 2005 s. 39-57.
- Żbikowska-Migoń A.: *Historia książki w XVIII wieku. Początki bibliologii*. Warszawa 1989.

Agnieszka Pakuła
Adrianna Jastrzębska

REKOPIS

Jan Muszkowski: *Życie książki*. Kraków 1951 s. 39.

Rękopis jest to w zasadzie wszelki tekst sporządzony ręcznie, bez względu na typ zastosowanego pisma, na technikę wykonywania, na materiał, treść, rozmiary itp. Jest nim więc zarówno szczątek pisma obrazkowego, wymalowany na ścianie jaskini, czy napis wyryty na budowli, czy list na płytce glinianej, czy nazwisko kandydata wyskrobane na skorupce służącej za kartkę wyborczą – jak dokument na papirusie, pergaminie, papierze, bez różnicy epoki.

Niemniej jednak człowiek współczesny obeznany z tymi sprawami, wymawiając słowo rękopis, widzi przed sobą albo zwój czy tylko skrawek żółtego papirusu, albo kawałek pergaminu ze stwardniałą na kamień pieczęcią woskową lub bez niej, albo arkusze papieru wszelkich kolorów i formatów, pokryte wypłowiałym, trudnym nieraz do odczytania pismem, albo rękopis współczesny, nabazgrany pośpiesznie i niedbale lub może przepisany starannie na maszynie; mogą to być również księgi pergaminowe i papierowe, cieńsze lub grubsze, częstokroć wielkie foliały, pokryte pismem jednej albo wielu rąk, niekiedy opatrzone barwnymi inicjałami, artystycznie ilustrowane i oprawne.

POJĘCIE
REKOPISU



Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1991 s. 52.

W bibliotekach miano rękopisów przysługuje nie tylko kodeksom pisany ręcznie przed wynalezieniem druku. Do rękopisów zalicza się również wszelkiego rodzaju listy, dokumenty, rękopisy utworów literackich i prac naukowych, nawet wówczas, gdy są pisane na maszynie. Od łacińskich słów *manus* – ręka i *scriptum* – pismo, rękopisy nazywa się inaczej manuskryptami. [...] Rękopisy utworów literackich są podstawą prac edytorskich, czyli prac wydawniczych polegających na ustaleniu najpoprawniejszego tekstu wydawanych dzieł.

Urszula Kozioł: *O urodzie rękopisów*. „Odra” 2001 nr 5 s. 119.

OD BRULIONU DO ODPISU

Brulion, rękopis pozwalają prześledzić, jak autor dochodzi do ostatecznych wersji tekstu. Któredy biegnie jego myśl, o co się potyka, w co się wplątuje. Dzięki takim roboczym zapisom, wersjom, daje się podglądać niewidoczna bez tego sfera – niezwykle intymna! – jak mianowicie powstaje tekst [...]. Wiadomo poza tym, że bywają teksty nigdy nie wydane, pozostające jedynie w rękopisie.

Janusz Sowiński: *Od kaligrafii do elektroniki. Geneza, perspektywy, zagrożenia*. „Gutenberg” 2001 nr II s. 16.

Jedną z cech książki rękopiśmiennej jest m.in. to, że była tworzona indywidualnie, a poszczególne egzemplarze różnią się między sobą. Szkołę kaligraficzną, a więc wspólne cechy warsztatowe, można określić poprzez uchwycenie tych różnic, a zwłaszcza znalezienie cech wspólnych. Bada się więc format, typ pisma, układ graficzny, dekoracje graficzną lub malarską.

Jan Muszkowski: *Życie książki*. Kraków 1951 s. 76.

Słabe stosunkowo rozpowszechnienie rękopisów podnosi jeszcze ich wartość zabytkową dla następnych pokoleń, czyniąc je przedmiotem tym troskliwszej pieczy bibliotekarza. Bo są to wszak jedyne źródła naszej wiedzy o przeszłości – tym cenniejsze im rzadsze. A przy tym każdy rękopis jest obiektem jedynym; nawet jeden i ten sam tekst, przepisany po wielokroć, daje odpisy różne, nie tylko pod względem formy zewnętrznej, ale również i treści. Toteż rozróżnia się tutaj przede wszystkim oryginały, zwłaszcza ręką samego autora pisane autografy, od odpisów.

ŚWIAT

Aleksander Birkenmajer: *Książka rękopiśmienna*. W: *IV Zjazd Bibliotekarzy Polskich w Warszawie dnia 31 maja – 2 czerwca 1936 roku: referaty*. [Cz. 2, Sekcja 4: Księgoznawcza]. Warszawa 1936 s. 17(1).

Historia książki rękopiśmiennej dzieli się na dwie zasadnicze epoki, z których pierwsza obejmuje starożytność i wieki średnie, druga – czasy nowożytne. O podziale tym rozstrzyga rola, jaką książka rękopiśmienna spełniała i spełnia w jednej i drugiej epoce. Aż do połowy XV w. nie było innych księzek, jak tylko pisane; są to czasy wyłącznego poznawania rękopisu. Schyłek średniowiecza, a więc druga połowa XV stulecia, stopniowo ogranicza tę hegemonię i w końcu ją przelamuje na korzyść książki drukowanej. Ta nowa postać książki bezwzględnie dominuje w epoce nowożytnej; myśl ludzka, przelana na papier i przeznaczona do szerszego upowszechniania, w ten właśnie kształt zewnętrzny się przeobla. Książka rękopiśmienna istnieje co prawda w dalszym ciągu, ale jej rola jest już bardzo skromna. Rękopis staje się wyjątkiem od ogólnej reguły, którą jest odtąd druk.

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 7.

Najstarsze formy książki powstały w odległych tysiącletniach wśród ludów posługujących się pismem ideograficznym. Największą rolę odegrały tu Chiny, Egipt i Mezopotamia, mimo że pismo wyrazowane nie było obce też innym ludom azjatyckim [...] oraz amerykańskim.

NAJSTARSZE FORMY KSIĄŻKI

Barbara Bienkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 35.

W czasach archaicznych (do V w. p.n.e.) posługiwano się doraźnie krótkimi i prostymi notatkami sporządzanymi rylcem na tabliczkach z metalu lub drzewa, malowanych na białą lub powlekanych woskiem. Czasem używano w tych celach zwykłych skorup glinianych z rozbitych naczyń (tzw. ostraki, stąd nazwa: ostracyzm – wyrok sądu skorup-

kowego), kory drzewnej, liści palmowych lub płótna. Szczególnie ważne teksty ryto w kamieniu. [...] W VI w. p.n.e. Grecy używali już zwojów papirusowych zapożyczonych z Egiptu, a w V w. p.n.e. zastosowali je do utrwalania i rozpowszechniania treści literackich. [...] Początkowo sporządzano książki tylko do użytku własnego. Wkrótce jednak, wraz ze wzrostem zapotrzebowania, pojawia się zjawisko zawodowego przepisywania i handlu książką.

Anna Świderkówna, Maria Nowicka: *Książka się rozwija*. Wrocław 1970 s. 194-236.

RODZAJE ZWOJÓW

Juliusz Cezar był podobno pierwszym, który, jak pisze w jego żywocie Swetoniusz [...], „zaczął listy do senatu zginać w stronice..., gdy przedtem konsulowie i wodzowie wysyłali listy pisane na całej długości zwoju”. Z kilku zszytych złożonych kartek powstawał bardzo praktyczny notes. Kształtem przypominał drewniany „codex”, ale był od niego bez porównania wygodniejszy!

BUDOWA KODEKSU

Takie notesy były w powszechnym użyciu w Rzymie już w połowie I w. p. n. e. Sporządzano je przeważnie z pergaminu, chociaż wkrótce zaczęto także składać i zszywać karty papirusowe. Przejście od notesu do książki było już łatwe, nie wiemy jednak, kiedy właściwie się dokonało [...].

...w zwoju ilustracje nie były wyodrębnione z tekstu, ale go przerywały, umieszczone w środku kolumny lub z jej boku. Podobny układ znajdujemy również często we wczesnych kodeksach wzorujących się jeszcze bardzo dokładnie na zwoju. Właściwym jednak dla tej formy książki sposobem ilustrowania wydaje się umieszczenie ryciny w ramce.

Andrzej Harlecki (oprac. red.): *Relacje z przebiegu I Beskidzkiego Festiwalu Nauki, Bielsko-Biała, 13-17 marca 2000*. Bielsko-Biała 2000 s. 50.

W Grecji na przykład książki wytwarzano dwoma sposobami. Pierwszy z nich polegał na tym, że autor udostępniał napisany przez siebie utwór przyjaciółom, ci przepisywali go i rozpowszechniali dalej w kręgach swoich znajomych. Drugi sposób produkcji książek polegał na przepisywaniu utworów przez grupę kopistów pod dyktando lektora. W starożytnym Rzymie przepisywaniem utworów zajmowali się głównie niewolnicy.

Karol Głombiowski, Helena Szwejkowska: *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*. Warszawa 1971 s. 112-113.

Noty tyrońskie. Pisarze starożytni powodowani potrzebą oszczędzania drogiego materiału piśmienniczego, jakim był papirus, pergamin, a nawet papier, oraz koniecznością szybkiego pisania, np. przy notowaniu mów wygłaszanych publicznie, zapisywaniu toku obrad senatu, przebiegu rozpraw sądowych itp., szukali sposobu skracania wyrazów i upraszczania pisma. Zasady skróconego pisania znane były już w Grecji. Rzymianie jednak niezależnie wypracowali swój system skrótów odpowiadający mniej więcej dzisiejszej stenografii [...].

Noty tyrońskie były używane przeważnie w życiu publicznym, urzędowym, w kancelariach cesarskich i papieskich, ale istniały również teksty literackie w ten sposób pisane, a skróty takie szczególnie się też nadawały do robienia not marginalnych i glos w tekstach naukowych i literackich.

Noty nie wyszły z użycia ze zmierzchem antyku, odziedziczyło je średniowiecze i uzupełniało dalej; w epoce karołańskiej liczba ich wzrosła do 13 000. Ostatni ślad klasycznych not tyrońskich sięga 1076 r. Za Ottonów natomiast od XII w. sztuka ta upada.

Władysław Semkowicz: *Paleografia łacińska*. Kraków 2002 s. 49-80.

Średniowieczny materiał papirusowy można pod względem treści podzielić na dwie grupy: rękopisy o treści narracyjnej (teologiczne, filozoficzne, medyczne etc.) i dokumenty. Rękopisy, zwłaszcza dochowane w formie kodeksów, należą do rzadkości, uległy bowiem przeważnie zniszczeniu [...].

Rękopisy średniowieczne występują w dwóch zasadniczych postaciach: albo jako luźne karty, które są najczęstszą postacią dokumentów, albo w formie złożonej z większej ilości kart, połączonych z sobą bądź to w zwoju, czyli roli, bądź w księdze, czyli kodeksie; tę drugą, złożoną postać otrzymują obszerniejsze teksty rękopiśmienne, nie wyłączając dłuższych wyjątkowo dokumentów [...].

Rękopis średniowieczny usiany czarnymi znaczkami literowymi musiał dla oka wywoływać wrażenie pewnej monotonii, przyspieszającej u czytającego znużenie. Potrzeba usunięcia tej monotonii skłaniała do użycia środków, które by ożywiły zewnętrzną postać tekstu pisanego i przyczyniły się do złagodzenia i uprzyjemnienia znużonego dla oka

KOPIŚCI
W STAROŻYTNOŚCI

ŚREDNIOWIECZE

i umysłu wysiłku czytania. Środek ten znaleziono w zdobieniu rękopisu.

Dekoracja rękopisu średniowiecznego posiadała całą gamę form, począwszy od wprowadzenia, obok czarnego atramentu, a skończywszy na miniaturach, będących najwyższym wyrazem sztuki dekoratorskiej.

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 77.

Po zakończeniu przepisywania część rękopisów średniowiecznych poddawana była zabiegom upiększającym. Ich rodzaj, zakres i poziom zależały od przeznaczenia rękopisu, mody oraz możliwości wykonawców. Większość rękopisów codziennego użytku (np. skrypty uniwersyteckie) nie była zdobiona w ogóle lub bardzo skromnie.

Józef Grycz: *Z dziejów i techniki książki*. Wrocław 1951 s. 29.

Gdy rękopis chciano szczególnie upiększyć, zaopatrywano go w malowane inicjały, ozdabiano ornamentami lub obrazkami, marginesy zaś i miejsca między kolumnami pokrywano różnokolorowymi „floraturami”, tj. ozdobami w formie pnączy, gałązek z kwiatami, owocami, zwierzętami itp., wreszcie dodawano obrazki (miniatury). Malowania (iluminowania) rękopisów dokonywali specjaliści iluminatorzy.

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1991 s. 43.

Kodeks rękopiśmienny złożony z oddzielnych kart wymagał oprawy, której zadaniem było połączenie poszczególnych składek i zabezpieczenie ich przed zniszczeniem.

Jan Muszkowski: *Życie książki*. Kraków 1951 s. 75.

Zdarzało się nieraz, że dla nabycia rękopisu trzeba było znacznie nadszarpnąć sakwy, bo rękopisy bywały drogie, zwłaszcza gdy były zdobione bogato miniaturami, oprawne w pięknie wytłaczaną skórę czy nawet złoto i srebro, wysadzane drogimi kamieniami. Znane są fakty nabywania rękopisu w zamian za konia. Wspaniałe mszały zakupowano w XI i XII w. nawet za winnicę lub folwark.

ZDOBNICTWO I RODZAJE OPRAW

Andrzej Zaranek: *Średniowieczne rękopisy*. „Poligrafia Polska” 2000 nr 10 s. 41.

Ośrodkami produkcji [...] kodeksów, począwszy od wczesnego średniowiecza, były scriptoria klasztorne i katedralne. Kierowali nimi przeważnie opaci i biskupi. Tworzono tu książki na użytek wspólnoty klasztornej dla klasztorów filialnych. Powstawały tu też nierzadko prawdziwe dzieła sztuki, przeznaczone już dla konkretnych odbiorców: władców, nominatów kościelnych, dobroczyńców kościołów. [...] Cykl produkcji rękopisów w średniowiecznym scriptorium opierał się na prostym podziale pracy. Wszystkie czynności związane z wykonywaniem kodeksu odbywały się w murach klasztornych [...] w XIII w. klasztory utraciły dominującą pozycję w produkcji ksiąg na rzecz rozwijających się uniwersytetów. Powstające w różnych miastach Europy ośrodki uniwersyteckie spowodowały gwałtownie rosnące zapotrzebowanie na książki tworzone w dużych nakładach. Aby temu podoląć wytworzył się nowy system kopiowania zwany pecją.

SCRIPTORIA

Karol Głombiowski, Helena Szwejkowska: *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*. Warszawa 1971 s. 115-116.

W średniowiecznych scriptoriach, gdy brakowało cennego pergaminu do pisania, radzono sobie tak, że usuwano niektóre teksty, które uważano za mało ważne, jak bieżące rachunki, czasem listy lub w większej liczbie egzemplarzy znajdujące się teksty Pisma św., zwłaszcza z egzemplarzy uszkodzonych. Zeskrobywano je z pergaminu nożem, ścierano pumeksem, gąbką, lub rzadziej zmywano przez zanurzenie pergaminu na pewien czas w mleku, a na oczyszczony w ten sposób pergamin wpisywano tekst nowy.

Tak powtórnie zapisany rękopis zwię się palimpsestem. Zdarzają się palimpsesty nawet trzykrotnie zapisane.

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 46-50.

Na terenie Bizancjum spotykamy najrozmaitsze formy książki oraz różne materiały piśmiennicze. Występuje więc zarówno forma zwoju, jak kodeksu, a pisano i na papirusie, i pergaminie, a także papierze. Powszechnie w użyciu było pismo greckie. Rękopisy były bogato zdobione, odzwierciedlał się w nich styl panujący w malarstwie, a także architekturze. Do zasadniczych cech książkowego malarstwa bizan-

RÓŻNE WPŁYWY I TENDENCJE

tyjskiego należał brak głębi perspektywicznej, figury umieszczano na płaskim tle, najczęściej złotym, czasem niebieskim lub purpurowym. Postacie ludzkie są sztywne, ustawione frontalnie i symetrycznie. Postać o największym znaczeniu wzrostem przewyższa pozostałe. Obraz ma charakter sztywny, symboliczny, nieraz, zwłaszcza w czasach późniejszych, monotony i schematyczny [...].

Materiałem piśmienniczym był u Arabów początkowo pergamin, a potem wynaleziony na Dalekim Wschodzie papier. Książka niemal z reguły miała formę kodeksu, była bogato zdobiona. Dużą rolę grały tu stylizowane motywy roślinne i motywy geometryczne.

Svend Dahl: *Dzieje książki*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1965 s. 55-56.

STYL ROMAŃSKI

Styl romański w rękopisach. [...] W dziedzinie zdobnictwa usiłowano [...] zunifikować różne narodowe elementy, jakimi nacechowane były zbierane zewsząd rękopisy, lecz nie traktowano sprawy tak rygorystycznie, jak przy ujednoczeniu pisma, ponieważ zainteresowanie starożytnością klasyczną skłaniało mimo wszystko do uszanowania odrębności motywów.

Jak w historii sztuki, podobnie i w zdobnictwie książek można mówić o „okresie karolińskim”, względnie o „renesansie karolińskim”. Zdobnictwo tego okresu czerpie nie tylko z wcześniejszych stylów narodowych, przede wszystkim iryjskich, lecz wprowadza także obok motywów ze świata roślinnego rzymskie bordiury meandrowe i liście akantu.

Svend Dahl: *Dzieje książki*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1965 s. 97.

STYL GOTYCKI

Styl gotycki przejawiał się [...] w samych miniaturach, nie tylko w bordiurach. Odtwarzały one często elementy architektury gotyckiej, a postacie ludzkie wyróżniały się smukłością, wąskimi ramionami oraz wydłużonymi stopami i rękami. Tło pokryte złotem lub kratkowane nie pozostawiało miejsca na jakąkolwiek perspektywę [...].

Począwszy od połowy XV w. ornamentacja marginesów nie wychodzi z inicjałów, lecz staje się niezależna. Liście i kwiaty rysowane wprost z natury, wśród nich umieszczano ptaszki i owady na tle matowego złota, które zastąpiło częściowo błyszczące złoto, stosowane niegdyś do ozdabiania rękopisów.

Styl gotycki uwydatnił się w swoisty sposób w Bibliach małego formatu, wykonywanych w dużej ilości w uniwersytetach i rozprowadzanych po trosze wszędzie. Styl też wywarł wpływ na rękopisy ostatniego okresu średniowiecza, jak kroniki, powieści rycerskie, pieśni trubadurów i inne dzieła świeckie pisane w językach narodowych. Styl gotycki można odnaleźć również w antyfonarzach, księgach kościelnych dużych rozmiarów, zawierających różne części mszy, napisane na chorał.

Edward Potkowski: *Rękopis a druk. Przełom w dziejach techniki czy dziejach cywilizacji?* „Przegląd Biblioteczny” (69)2001 z. 3 s. 190.

Równolegle jednak do książki drukowanej istniała w II połowie XV i w XVI w. książka rękopiśmienna. Była ona nadal instrumentem przekazu i utrwalania informacji. W pierwszym okresie istnienia książki drukowanej zdarzało się nierzadko, że teksty drukowane były współoprawne z rękopisami albo książkę drukowaną przepisywano ręcznie.

**WSPÓLNE
ISTNIENIE
RĘKOPISU
I DRUKU**

Karol Głombiowski, Helena Szwejkowska: *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*. Warszawa 1971 s. 160.

Rękopis utrzymał się w pełni tylko w kancelariach i urzędach państwowych, miejskich, kościelnych. Jako wyraz oficjalnego działania władz miał charakter dokumentu, który z czasem nabierał wartości historycznego źródła archiwalnego.

W prywatnym życiu ludzi rękopis pojawił się głównie w formie listu, dziennika lub pamiętnika.

Anna Żbikowska-Migoń: *Dzieje książki i jej funkcji społecznej. Wiek XVIII*. Wrocław 1987 s. 118.

Mimo powszechności druku i znacznych możliwości drukarstwa wśród lektur XVII-wiecznych w całym ówczesnym świecie obecne były zarówno przekazy drukowane, jak i rękopiśmienne. W formie rękopisów kolportowano przede wszystkim aktualne teksty publicystyczne, literaturę polityczną, utwory obsceniczne. Arystokracja i magnateria zamawiała u stołecznych literatów regularną korespondencję o wydarzeniach politycznych, towarzyskich, kulturalnych (tzw. gazetki pisane), czasem wyłącznie literackich, jak sławna paryska „Correspondence litteraire” *Frederica*

Melchiora Grimma, która znajdowała odbiorców na dworach cesarskich i królewskich Europy. Rękopisy zawierające ulotną poezję i publicystykę polityczną, pamflety, paszkwile, ale i penegiryki rozchodziły się w znacznych ilościach. Wiernych, pełnych uwagi czytelników miały także rodzinne sylwy o mozaikowo różnorodnej treści. Istnienia tych wszystkich rękopiśmiennych książek nie da się wytłumaczyć tylko chęcią uniknięcia ingerencji i represji cenzury. Sądzić można, że nie bez znaczenia były tu pewne nawyki oraz tradycjonalizm nadawców i odbiorców owych komunikatów.

Karol Głombowski, Helena Szwejkowska: *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*. Warszawa 1971 s. 160.

**KSIĘGA
RĘKOPIŚMIENNA
A WYNAŁAZEK
GUTENBERGA**

Niektóre klasztory, nawet w epoce pełnego rozwoju drukarstwa, prowadziły tradycyjne warsztaty pisarskie, gdzie do końca XVIII w. wytwarzały na własny użytek rękopiśmienne księgi kościelne i szkolne.

W okresie reformacji i kontrreformacji książki innowiercze, nowatorskie i satyryczne, ukrywane w rękach prywatnych przed cenzurą kościelną lub państwową, krążyły konspiracyjnie właśnie w ręcznych odpisach. Czasem ukazujące się w małych nakładach dzieła zyskiwały taką popularność, że zdobycie ich było możliwe tylko drogą odpisów. Zwłaszcza wiek XVII jest przez historyków literatury uważany za okres nawrotu do rękopisu. Krzewiąca się wtedy plebejska literatura mieszczańska nie zawsze dostawała się pod prasy drukarskie, przepisywano więc po domach różne miscellanea, silva rerum, zbiory wierszy, fraszek itp. [...].

W XVIII i XIX w. stały się modne sztambuchy i bibliofilskie książeczki rękopiśmienne.

POLSKA

Maria Hornowska, Halina Zdzitowiecka-Jasieńska: *Zbiory rękopiśmienne w Polsce średniowiecznej*. Warszawa 1947 s. 5-6.

Wprowadzenie chrześcijaństwa, będące wszechstronnym otwarciem drzwi dla kultury Zachodu, stanowi także pierwszy fakt historyczny, z którym związane jest przyczynowo zjawienie się ksiąg rękopiśmiennych w Polsce. Cele misyjne Kościoła stają się bowiem bodźcem i bezpośrednią przyczyną do ich sprowadzania [...]. Wraz z krzyżem zjawia się księga niesiona rękami łacińskiego kleru.

Jan Muszkowski: *Życie książki*. Kraków 1951 s. 71-72.

W Polsce ruch umysłowy w pierwszych wiekach chrześcijaństwa rozwijał się początkowo wyłącznie w oparciu o księgi napływające z zewnątrz. Eremici przybywający w pierwszych latach XI w. mieli być zaopatrzeni przez Ottona III w „księgi i aparaty kościelne”. W tych czasach „klaszatory polskie nie były... – pisze Aleksander Brückner – *siedzibami nauk... oddane wyłącznie ascezie i gospodarstwu*”, potrzebne zaś książki sprowadzały z zagranicy. Wiadomo, że Mieszko II, syn Bolesława Chrobrego, otrzymał w darze księgę liturgiczną od Matyldy, księżnej lotaryńskiej. Jego żona, Rycheza, przywiozła do Polski jakieś rękopisy. Niemniej jednak istniały księgozbiory już w XI w., skoro na początku następnego można było ułożyć katalog rękopisów Biblioteki Katedralnej krakowskiej (1101 r.) zachowany do naszych czasów; prawdopodobnie dotyczy to i innych bibliotek kościelnych i klasztornych [...]. Żywych bodźców do tworzenia księgozbiorów na terenie świeckim dostarczyło dopiero powstanie pierwszego uniwersytetu polskiego.

X-XII W.

Svend Dahl: *Dzieje książki*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1965 s. 69.

O wytwarzaniu książek rękopiśmiennych w Polsce wczesnohistorycznej (X-XII w.) wiemy niezmiernie mało, do tego stopnia, że zachodzi wątpliwość, czy w tym okresie w ogóle istniały na jej terenie warsztaty pisarskie (scriptoria). Jeśli

jednak rzeczywiście istniały, to podobnie, jak w Europie, należy się ich doszukiwać w nielicznych ówczesnych klasztorach, zwłaszcza benedyktyńskich (Tyniec, Łysa Góra, Lubin) [...]. Twierdzenia o zasługach nowszych zakonów sporządzania rękopisów i tworzenia bibliotek w późniejszym średniowieczu stosują się również do Polski, w szczególności zaś do Śląska, choć nie tylko do tej dzielnicy piastowskiej.

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 62-81.

Z rękopisów związanych z kulturą polską doby romańskiej niezbyt wiele zachowało się na naszych ziemiach. Książka była w Polsce zjawiskiem jeszcze świeżej daty, a nagromadzone mimo to kodeksy wielokrotnie ulegały poważnym zniszczeniom na skutek wojen, pożarów, kradzieży czy niedbalstwa [...].

XV-XVI w.

Ponieważ inkunabuły w ciągu XV stulecia nie osiągnęły w zbiorach przewagi nad rękopisami, funkcja rękopisu w XV w. pozostała niezmienną lub zmienioną w bardzo niewielkim stopniu. Nadal bowiem kopiuje się masowo teksty teologiczne i naukowe. Dopiero pod koniec stulecia zauważyć można nieco większy udział procentowy tekstów odpowiadających dzisiejszemu pojęciu brulionu czy autografu, a mniejszy rękopisów będących wielokrotnymi kopiami tego samego tekstu. Zmiany te są jednak minimalne; funkcja książki rękopiśmiennej została niezmienną.

Na przełomie XV i XVI w. następuje ostateczne opanowanie bibliotek przez książkę drukowaną i decydująca zmiana charakteru książki rękopiśmiennej, która teraz utrwała pierwotną brulionową wersję oraz te teksty, które nie wymagają wielokrotnego powielania, jak notatki, listy, pamiętniki itp. W ten sposób udział rękopisu w ogólnej produkcji książki wyraźnie spada, redukując się wreszcie do ilości wręcz marginalnych.

Svend Dahl: *Dzieje książki*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1965 s. 115-116.

[...] brakło wówczas wielmożów czy innych bogaczy, którzy by za wzorem książąt włoskich lub Macieja Korwina roztoczyli mecenat nad wytwórcami luksusowej książki. Tacy mecenasi znaleźli się dopiero po śmierci Kazimierza Jagiellończyka (1492), za kolejnych rządów trzech jego synów: Jana Olbrachta, Aleksandra i Zygmunta Starego. Nic więc dziwnego, że za tych trzech władców zdobnictwo

kodeksów rękopiśmiennych wzniosło się w Polsce na tak wysoki poziom, jak nigdy przedtem i nigdy potem.

[...] niejeden utwór literatury starożytnej lub humanistycznej przybywał do Polski w postaci kodeksu rękopiśmiennego sporządzonego na południe od Alp i cechującego się właściwościami tamtejszego pióra kaligraficznego, tzw. antykwy, już na pierwszy rzut oka odróżniającej się od środkowoeuropejskiego gotyku przez swe zaokrąglone i bardziej szerokie litery. Wśród tych kodeksów trafiały się nawet takie, których pierwsze stronnice wyposażył włoski artysta w barwne inicjały i inne malowane ozdoby, znów w stylu wczesnego Renesansu, a nie w stylu gotyckim [...].

Stulecie XVI, „złoty wiek” kultury polskiej, było widownią największego wzlotu polskiego miniatorstwa, ale też i jego schyłku. Grafika ilustracyjna wyparła ozdoby malarzkie. Tym niemniej, choć rzadkie, jeszcze i w XVII w. zdarzały się rękopisy iluminowane.

RENESANS

Zbigniew Mikolejko: *Kierunki badań nad polskimi rękopisami iluminowanymi epoki baroku*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi. Książka rękopiśmienna XV-XVII w.”. Warszawa 1980 s. 158.

...barokowy rękopis stanowi [...] zjawisko marginalne i że w związku z wyraźnym i wciąż wzrastającym prymatem książki drukowanej nad rękopiśmienną (nie chodzi tutaj, rzecz jasna, o prymat w sensie ilościowym, lecz o przewagę wynikającą z łatwiejszej znacznie techniki produkcji i z możliwości szerszego obiegu czytelniczego) zmieniły się jego funkcje, że przekazywane przezeń treści ideologiczne i artystyczne odnoszą się już do zupełnie innego systemu wartości.

BAROK

Karol Głombiowski, Helena Szwejkowska: *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*. Warszawa 1971 s. 160.

W XVIII i XIX w. stały się modne sztambuchy i bibliofilskie książeczki rękopiśmienne. Pojawił się zwyczaj ofiarowywania przyjaciółom pięknie przepisanych utworów poezji romantycznej, np. drobnym, XIX-wiecznym pismem wykali-grafowanych utworów A. Mickiewicza. Zwyczaj ten był przejawem uczuciowego stosunku czytelników do ówczesnych haseł ideowych i walorów estetycznych literatury.

XVIII-XX w.

Janina Czerniatowicz: *Książka grecka, średniowieczna i renesansowa*. Wrocław 1976 s. 175.

W ogólnym ruchu europejskim gromadzenia greckich rękopisów nie zabrakło również „śladu polskiej stopy”. Podobnie jak posłowie innych państw, tak też i nasi, przebywający w Konstantynopolu, starali się także poszukiwać rękopisów greckich i wywozić je do kraju.

Maria Hornowska, Halina Zdzitowiecka-Jasieńska: *Zbiory rękopiśmienne w Polsce średniowiecznej*. Warszawa 1947 s. 74.

Ponieważ przeważna ilość ksiąg poklasztornych po kasacie zakonów wpłynęła do wielkich instytucji państwowych, a [...] u nas uległa wywozowi z kraju, praca nad tymi zabytkami była do niedawna wielce utrudniona. Rewindykowana niedawno z Rosji nasza spuścizna średniowieczna książkowa ułatwia pracę nad znaczną częścią naszego rękopiśmianego mienia. Jednak nie nad jego całością. Podobnie przecież jak w Królestwie Kongresowym działo się także w innych zaborach. Wiadomo, że z Wielkopolski najcenniejsze kodeksy średniowieczne z bibliotek poklasztornych Niemcy w latach 1835-1839 pozabierali do Berlina. Tylko mniej wartościowe księgi ze znoszonych klasztorów dostały się wówczas bibliotekom seminaryjnym w Poznaniu i Gnieźnie.

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1991 s. 52.

W okresie II wojny światowej polskie zbiory rękopiśmienne poniosły niepowetowane straty.

RĘKOPIS ARCHIWALNY

Adam Stebelski: *Rękopis archiwalny i biblioteczny*. „Archeion” 1951 s. 232.

Podstawową i najbardziej istotną cechą rękopisu archiwalnego, tj. aktu we wszelkich jego postaciach jest to, iż utrwala on na piśmie i jest wobec tego odbiciem w słowie pisanym jakiejś określonej czynności życiowej lub stanu, jaki na skutek czynności tej powstał. Samo spisanie aktu nie jest natomiast istotnym celem owej czynności i nie może być za taki uznane. Jest ono zawsze tylko czynnością wtórną, uboczną w stosunku do owej celowej czynności życiowej, która spisanie aktu spowodowała.

Wskazówki do katalogowania rękopisów w zbiorach bibliotecznych. Kraków 1935 s. 6.

Do rękopisów archiwalnych zaliczamy:

a) rękopisy pochodzące z archiwów państwowych, kościelnych lub samorządowych, wchodzące dzisiaj w skład zbioru bibliotecznego,

b) archiwa prywatne (osobistości, rodzin, zrzeszeń) oraz fragment tychże, o ile stanowią wyraźne zespoły proveniencyjne.

Piotr Bańkowski: *Archiwalia i rękopiśmienne zbiory biblioteczne.* „Archeion” 1951 s. 220.

Archiwista i bibliotekarz wie o tym, że archiwa nie tracąc nic ze swego pierwotnego charakteru stały się warsztatami pracy naukowej, zbiornicą materiałów dla badaczy naukowych [...]. Napływ do archiwów państwowych materiałów rękopiśmiennych fabrycznych, handlowych, spółdzielczych i w ogóle gospodarczych i przemysłowych (a co musi nastąpić obecnie w rozmiarach nieskończenie większych niż to miało miejsce dotychczas), następnie rosnące z dnia na dzień zainteresowanie nimi, wszystko to niewątpliwie przesunie punkt ciężkości zadań archiwów na obsługiwane nauki.

REKOPIS BIBLIOTECZNY

Wskazówki do katalogowania rękopisów zbiorach bibliotecznych. Kraków 1935 s. 6.

Do rękopisów bibliotecznych zaliczamy:

a) rękopisy książkowe, zawierające produkcję piśmienniczą (utwory dewocyjne, teologiczne, filozoficzne, prawnicze, historyczne, inne naukowe, literackie, muzyczne, diariusze, pamiętniki, raptularze, silvae rerum: zbiory takich utworów) [...],

b) kopiarze materiałów historycznych (aktów, listów, mów itp.) sporządzone dla celów praktycznych, pamiętnikarskich lub naukowych, a pozbawione cech urzędowych (archiwalnych), także kopie rękopisów archiwalnych, formularze (o ile nie miały miejsca określonego w archiwach),

c) zespoły oryginalnych aktów, listów, «autografów», mów, inwentarzy majątkowych, papierów gospodarczych

itp. (wytworzone przez zbieraczy wzgl. bibliotekarzy). Tu należałyby też rękopisy o charakterze mieszanym, łączące akta oryginalne z kopiami.

Piotr Bańkowski: *Archiwalia i rękopiśmienne zbiory biblioteczne*. „Archeion” 1951 s. 222-223.

Wielkie biblioteki naukowe, a szczególnie biblioteki z dawną tradycją, które wyrosły przecież ze zbiorów książek rękopiśmiennych średniowiecza, nie mogą po zapanowaniu książki drukowanej, która jest podstawowym składnikiem zbiorów bibliotecznych, zrezygnować całkowicie z dalszego gromadzenia rękopisów pewnego przynajmniej typu. Nie może to budzić żadnych wątpliwości, że rękopiśmienna księga średniowieczna, a w wielu wypadkach i późniejsza, która ze zwykłej półki bibliotecznej przeniosła się z czasem do sanktuarium działu rękopisów, winna, poza pewnymi wyjątkami, pozostać w bibliotece [...]. Z zakresu rękopisów nowszych i najnowszych też niejedno w bibliotece pozostać powinno. Mam tu na myśli przede wszystkim produkcję naukową, literaturę piękną, twórczość literacko-artystyczną, pojętą jako autografy czy kopie dzieł, które nie doczekały się publikacji drukiem. Mogą to być też niewykończone prace czy fragmenty brulionowe, rzuty pomysłów, rozmaite inedita, może to być wreszcie cały bogaty aparat przygotowawczy, z którego wyrosło to czy inne dzieło poetyckie, utwór literacki lub praca naukowa.

Wszelka inna produkcja i spuścizna rękopiśmienna twórców stanowi w gruncie rzeczy materiał archiwalny, nie wyłączając korespondencji osobistej, zarówno w sprawach prywatnych jaki i publicznych.

OPRACOWANIE RĘKOPISÓW

Jan Muszkowski: *Życie książki*. Kraków 1951 s. 86.

ARCHIWISTA- BIBLIOTEKARZ

...opracowanie rękopisu należeć będzie, jak należało dotąd, do obowiązków archiwisty, tam gdzie chodzi o akta i dokumenty, do obowiązków zaś bibliotekarza w odniesieniu do wszelkich innych materiałów rękopiśmiennych. Czynność ta dotyczy w zasadzie wszelkich rękopisów od najstarszych do współczesnych, ale specjalnego przygotowania, staranności i precyzji wymaga w stosunku do obiektów zabytkowych, starożytnych i średniowiecznych.

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1991 s. 52.

W celu zabezpieczenia przed zniszczeniem sporządza się z rękopisów mikrofilmy i te są udostępniane czytelnikom. Oryginałów przeważnie się nie udostępnia. Z rękopisów sporządza się też przedruki faksymilowe, będące wiernymi kopiami fotograficznymi. Miłośnicy pięknej starej książki mogą w ten sposób wejść w posiadanie dzieł, które do złudzenia przypominają rękopisy oryginalne.

Maria Wrede: *Inwentarz i katalog rękopisów. Problemy komputerowych baz danych*. „Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 1995 nr 2 s. 9.

Zastosowanie do opisu rękopisów techniki komputerowej i prowadzenie inwentarza rękopisów jako bazy danych pozwala myśleć o zrealizowaniu wielkiego marzenia o ogólnodostępnym, centralnym katalogu rękopisów. Światowe osiągnięcia informatyki wydają się te marzenia przybliżać. Bezdyskusyjnym warunkiem jest jednak zastosowanie jednolitych zasad opisywania oraz zunifikowanego formularza ich opisu.

**ZADANIA
BIBLIOTEKARZA**

BADANIE RĘKOPISÓW

Jerzy Zathey: *Problem rękopisoznawstwa w polskich badaniach naukowych*. „Roczniki Biblioteczne” 1966 z. 1-2 s. 477.

Oto jak [Aleksander Batowski] pojmował zakres badań nad rękopisami: „Nie idzie tu jeno o czcze spisanie czyli skatalogowanie rękopisów, ale o rozpoznanie każdego, o udzielenie pewnego drogowskazu tym, którzy po rozległym obszarze dziejów ojczystych wędrując, nowe wydarzenia śledzą, oraz o obeznanie się z samym rękopisem, przy czym onego, mówiąc po bibliotekarsku, tożsamość (*identitas*) nadal waruje się”.

**KATALOG
RĘKOPISÓW**

ZAKRES

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 368-371.

Książki rękopiśmienne dostarczają wszechstronnych informacji historycznych. Ich treść badana przez specjalistów (historyków, filologów) poucza o problemach ówczesnego świata i sposobach ich rozwiązywania, a poddana

**RĘKOPISO-
ZNAWSTWO**

naukowej krytyce ukazuje rzeczywistość taką, jaka ona była i jaka wydawała się współczesnym – jak na nią patrzono, reagowano i oceniano. Jednakże dane o życiu i mentalności ludzi zawarte są nie tylko w treści rękopisów, ale również w ich formie. Każdy rękopis, niezależnie od swego tekstu, czasu i miejsca powstania, jest tworem jednoegzemplarowym, unikatem, zawierającym różne od innych, sobie właściwe cechy. Dlatego musi podlegać indywidualnemu badaniu. Odnosi się to zwłaszcza do rękopisów średniowiecznych, których wartość źródłowa jest szczególnie wielka.

Jeśli nawet rękopis zawiera kopię znanego utworu to jego tekst wymaga dokładnego sprawdzenia, czy przepisujący nie wprowadził jakichś celowych przeinaczeń lub pominięć, zmieniających wymowę utworu, będących wyrazem na przykład herezji, agitacji politycznej albo społecznej. Kolejno zwraca uwagę zdobnictwo – jego treść, forma artystyczna, technika i materiały świadczące o ideologii, gustach i możliwościach zleceniodawców (mecenatów), wykonawców oraz użytkowników. To samo odnosi się do opraw. Rodzaj pisma, ortografia, zwyczaje pisarskie, podobnie jak zdobnictwo, zdradzają czas, miejsce i środowisko powstania dzieła. Dane te może precyzować analiza materiału piśmiennego [...]. Pozwala to dokładnie określić miejsce i czas produkcji papieru. Kodeks jednak mógł być spisany później i gdzie indziej, a jeszcze w innych okolicznościach mógł być oprawiany. Datowanie materiału piśmiennego i oprawy wskazuje tylko możliwą najwcześniejszą datę w pierwszym, a najpóźniejszą w drugim przypadku.

Bardzo istotne są zapiski własnościowe, notatki i komentarze (np. na marginesach, w kolofonach), które wskazują drogę książki, jej losy i reakcje czytelnicze; dostarczają też wielu różnorodnych i niespodziewanych informacji odnoszących się do życia książki lub zupełnie z nimi nie związanych [...].

Metoda proveniencyjna [...] można [nią] śledzić wszystkie postacie książki: zarówno druki, jak rękopisy, muzykalia, grafikę i inne. Polega ona, mówiąc najogólniej, na odczytywaniu drogi książki na podstawie znaków własnościowych, znajdujących się na poszczególnych dziełach w postaci podpisów, pieczęci, ekslibrisów, superekslibrisów, czy innych śladów przynależności. Szerzej traktowana zajmuje się wszystkimi cechami właściwymi nie dla całego wydania, ale dla pojedynczych egzemplarzy, nabytymi w trakcie ich wędrówki wśród ludzi i zdarzeń.

CELE I METODY

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1991 s. 52.

Zbiory rękopiśmienne otacza się szczególną pieczołowitością i traktuje jako zbiory specjalne. Uczeni: paleografowie (badacze pisma), historycy, językoznawcy, historycy literatury zajmują się ich badaniem.

MIĘDZY
PAPIROLOGIĄ
A HISTORIĄ

Barbara Bierkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 369.

Całościowym badaniem kodeksów średniowiecznych zajmuje się nauka, dla której coraz powszechniej przyjmuje się nazwę kodykologii.

Jan Muszkowski: *Życie książki*. Kraków 1951 s. 81.

[...] charakter zabytkowy rękopisów czyni z nich upragniony i poszukiwany przedmiot zbieractwa, otaczany jak najtroskliwszą fachową opieką archiwistów i bibliotekarzy, stanowiący dla szeregu dyscyplin naukowych materiał precyzyjnych badań, wymagających bardzo rozległych i pogłębionych studiów, a jako wprowadzenia do tej wiedzy specjalnej – znajomości nauk pomocniczych historii i historii literatury.

Władysław Semkowicz: *Paleografia łacińska*. Kraków 2002 s. 22-23.

Treść myślowa rękopiśmiennego przekazu źródłowego dochodzi do naszej świadomości za pośrednictwem pisma i języka, w jakich dane źródło jest pisane. Stąd pierwszą trudność, jaką musi przezwyciężyć historyk, aby wniknąć w treść źródła rękopiśmiennego, stanowi poprawne odczytanie tekstu.

[...] Trzeba przeto znać pismo średniowieczne i sposoby jego skracania, aby uniknąć błędów w poprawnym odczytywaniu tekstu – i tu przychodzi historykowi z pomocą nauka, zwana paleografią, która wraz z epigrafiką, zajmującą się pismem rytym lub kutym w twardym materiale (kamieniu, metalu) oraz z papirologią, której przedmiot badania stanowią starożytne (i wczesnośredniowieczne) papirusy, uczy przede wszystkim praktycznie czytać dawne pismo.

BIBLIOGRAFIA

- Bańkowski P.: *Archiwalia i biblioteczne zbiory rękopiśmienne*. „Archeion” 1951 s. 217-229.
- Bersohn M.: *O iluminowanych rękopisach polskich*. Warszawa 1900.
- Bieńkowska B. (red.): *Książka rękopiśmienna XV-XVIII w.* Warszawa 1980.
- Bieńkowska B., Chamerska H.: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987.
- Birkenmajer A.: *Książka rękopiśmienna*. W: *IV Zjazd Bibliotekarzy Polskich w Warszawie dnia 31 maja – 2 czerwca 1936 roku: referaty*. [Cz. 2, Sekcja 4: Księgoznawcza]. Warszawa 1936.
- Chmiel A.: *Wskazówki do inwentaryzacji rękopisów*. Kraków 1900.
- Czerniatowicz J.: *Książka grecka, średniowieczna i renesansowa*. Wrocław 1976.
- Dahl S.: *Dzieje książki*. Wrocław-Warszawa-Kraków 1965.
- Głombiowski K., Szwejkowska H.: *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*. Warszawa-Wrocław 1983.
- Grycz J., Gryczowa A.: *Historia książki i bibliotek w zarysie*. Warszawa 1972.
- Grycz J.: *Z dziejów i techniki książki*. Wrocław 1951.
- Harlecki A. (red.): *Relacje z przebiegu I Beskidzkiego Festiwalu Nauki, Bielsko-Biała, 13-17 marca 2000*. Bielsko-Biała 2000 s. 49-53.
- Hornowska M., Zdzitowiecka-Jasieńska H.: *Zbiory rękopiśmienne w Polsce średniowiecznej*. Warszawa 1947.
- Koziół U.: *O urodzie rękopisów*. „Odra” 2001 nr 5 s. 119-120.
- Lelewel J.: *Joachima Lelewela bibliograficznych ksiąg dwoje, w których rozebrane i pomnożone zostały dwa dzieła Jerzego Samuela Bandtke: „Historia drukarni krakowskich” tudzież: „Historja Biblioteki Uniw. Jagiell. w Krakowie” a przydatny Katalog inkunabułów polskich*. T. 2. Warszawa 1927.
- Maleczyńska K.: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987.
- Mikołajko Z.: *Kierunki badań nad polskimi rękopisami iluminowanymi epoki baroku*. W: *„Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi. Książka rękopiśmienna XV-XVII w.”*. Warszawa 1980.
- Muszkowski J.: *Życie książki*. Kraków 1951.
- Okopień J.: *Pionierzy czarnej sztuki 1473-1600*. Warszawa 2002.
- Potkowski E.: *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*. Warszawa 1984.
- Potkowski E.: *Rękopis a druk. Przełom w dziejach techniki czy dziejach cywilizacji?* „Przegląd Biblioteczny” (69)2001 z. 3 s. 185-198.
- Rzewuski K.: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1991.
- Semkowicz W.: *Paleografia łacińska*. Kraków 2002.
- Sowiński J.: *Od kaligrafii do elektroniki. Geneza, perspektywy, zagrożenia*. „Gutenberg” 2001 nr II s. 16.
- Stebelski A.: *Rękopis archiwalny i biblioteczny*. „Archeion” 1951 s. 230-240.

Świderkówna A., Nowicka M.: *Książka się rozwija*. Wrocław 1970.

Wrede M.: *Inwentarz i katalog rękopisów. Problemy komputerowych baz danych*.
„Biuletyn Informacyjny Biblioteki Narodowej” 1995 nr 2 s. 9-11.

Wytyczne opracowania rękopisów w bibliotekach polskich. Wrocław 1955.

Zarank A.: *Średniowieczne rękopisy*. „Poligrafia Polska” 2000 nr 10 s. 41.

Zathey J.: *Problem rękopisoznawstwa w polskich badaniach naukowych*.
„Roczniki Biblioteczne” 1966 z. 3 s. 463-480.

Żbikowska-Migoń A.: *Dzieje książki i jej funkcji społecznej. Wiek XVIII*. Wrocław 1987.

Anna Janus
Anna Piekarska
Aneta Laskowska

TECHNIKI DRUKU

DEFINICJA DRUKU I TECHNIKI DRUKARSKIEJ

Bartłomiej Golka, Mieczysław Kafel, Zbigniew Kłos: *Z dziejów drukarstwa polskiego*. Warszawa 1957 s. 40.

Nazwa druk pochodzi z języka niemieckiego; w roku 1462 po raz pierwszy określono wyrazem *drucken*, tzn. tłoczyć, czynność polegającą na uzyskiwaniu przez tłoczenie dowolnej liczby odbitek tekstu złożonego za pomocą ruchomych metalowych liter, czyli czcionek.

Ołena Wieliczko: *Klasyfikacja sposobów drukowania*. Część I. „Poligrafika” 2001 nr 9 s. 22.

W literaturze fachowej do określania procesu otrzymywania odbitek wykorzystywane są różne terminy (drukowanie, druk, proces drukowania, proces drukarski, tłoczenie, reprodukcja i in.). Mają one takie samo znaczenie, ale ich tłumaczenie często się różni i nie jest dokładne.

W. W. Popow podaje następującą definicję procesu drukowania: *Podstawą poligraficznego pomnożenia obrazów – jako techniki drukowania – jest zasada tłoczenia, za pomocą którego otrzymujemy wielokrotnie identyczne odbitki.*

M. I. Siniakow łączy docisk (przy drukowaniu) z procesem przenoszenia farby: *W procesie drukowania odbywa się nanoszenie farby na formę i przenoszenie jej pod wpływem ciśnienia (docisku) z formy na papier.*

P. O. Popriaduchin definiuje proces drukowania następująco: *W przemyśle poligraficznym procesem drukowa-*

nia nazywa się wielokrotne otrzymywanie identycznych odbitek.

W podręczniku *Technologia drukowania* przyjęto następującą definicję: *Drukowanie – jest procesem wielokrotnego otrzymywania odbitek, posiadających odpowiednie parametry jakościowe, za pomocą przenoszenia farby z formy drukowej (bezpośrednio lub pośrednio) na zadrukowywane podłoże. Otrzymany przy tym obraz nazywany jest drukiem.*

Według norm niemieckich DIN: *Drukowanie – jest zwielokrotnieniem obrazu za pomocą przenoszenia farby drukowej lub innego środka barwiącego na zadrukowywane podłoże z formy drukowej albo innego czynnika obrazującego drukowany obraz (od tłumacza – jest to tzw. forma drukowa niematerialna).*

M. I. Spichnulin podaje następującą definicję: *Procesem drukarskim (drukowaniem) nazywa się proces otrzymywania na jakiegokolwiek powierzchni odbitek z formy drukowej, która zawiera obraz graficzny za pomocą działania energetycznego.*

Ostatnia definicja najbardziej odpowiada rzeczywistości, bo przedstawia proces drukowania jako metodę odwzorowywania i pomnożenia obrazów oryginalnych czy kodowanych. Nie wiąże ona drukowania z urządzeniami technicznymi, przy użyciu których odbywa się jego wykonanie, ale podkreśla znaczenie działania energetycznego.

Stanisław Radomski: *Dyskusja nad technologią drukowania i jej nazwami w technice drukowania płaskiego. Część I. „Poligrafika” 2004 nr 11 s. 53*

Druk w poligrafii oznacza: [...] wytwór sztuki drukarskiej (książkę broszurę, ulotkę itp.) lub wykonaną odbitkę z formy drukowej [...], w drugim znaczeniu hasła druk jest już zawarta uwaga, że druk to potoczna, niewłaściwa nazwa procesu drukowania.

O POCZĄTKACH DRUKARSTWA

Józef Grycz: *Z dziejów i techniki książki. Wrocław 1951 s. 26-28.*

Gdyby przyjąć jedną z tych definicji, to wówczas twierdzenie, jakoby Gutenberg był wynalazcą druku, niecałkowicie odpowiadałoby rzeczywistości. Początki druku – jako wielokrotnego sporządzania odbitek – sięgają daleko poza

XV wiek. Już starożytni kupcy egipscy nadrukowywali na sprzedawanych przez siebie płótnach różnego rodzaju wzory. Od dawna znane było sporządzanie stempli metalowych lub drewnianych i to nie tylko z obrazem wklęsłym, ale i wypukłym, który po nałożeniu farby dawał odbitkę. W średniowieczu produkcja takich stempli była bardzo rozpowszechniona, szczególnie wśród introligatorów, którzy używali ich do wytłaczania tytułów na oprawach. Warto dodać, że w garniturze stempli, które stosowali introligatorzy, poza wizerunkami czy całymi wyrazami spotyka się także stemple pojedynczych liter. Poza stemplem dającym odbitkę znane były jeszcze w tym czasie inne sposoby wielokrotnego odbijania znaków i obrazów z jednej formy.

Najprostsze w zasadzie są tzw. szablony, na które przez otwory wycięte, zgodnie z rysunkiem znaku pisarskiego lub obrazu, nakładano tamponem farbę, otrzymując w ten sposób odbitki na papierze lub pergaminie.

Inną metodą, bardziej skomplikowaną, ale dającą lepsze odbitki, było drukowanie z form drewnianych. Do wykonania ich używano twardych gatunków drewna, z którego sporządzano deseczki wielkości kolumn druku. Na deskach tych rzeźbiono obraz lub napis, początkowo wklęsły, a następnie wypukły, gdy przekonano się, że ten ostatni sposób daje lepsze, czytelniejsze odbitki.

Skąd pochodzi ten pomysł, trudno ustalić. Ze znanych obecnie najstarszy druk wykonany z jednolitej formy pochodzi z 350 roku p.n.e. Znalaziono go w miejscowości Achmin w Egipcie. W końcu VI wieku w Chinach pojawiło się dużo druków wykonanych z drzeworytów.

Następnym etapem rozwoju w tej dziedzinie jest wynalazek chińskiego kowala Pi-Szenga z 1041 r. Pi-Szeng drukował za pomocą pojedynczych drewnianych czcionek. Wynalazek jednak nie został upowszechniony, na co złożyło się szereg warunków. Trudność wykonania czcionek z drewna i ogromna ilość znaków pisarskich w języku chińskim były chyba najpoważniejszymi tego przyczynami.

Z Chin, gdzie druk drzeworytniczy stał na wysokim poziomie, sztukę tę około X w. przejmują Arabowie. Stąd też przedostaje się ona do Europy.

Poważny wpływ na rozwój sztuki drzeworytniczej mieli tzw. kartownicy, wyrabiający karty do gry, których wielu badaczy uważa za pierwszych rzemieślników zajmujących się drukarstwem.

NAJSTARSZY DRUK

Swietłana Chadżynowa, B. Karkowska: *Oni zmienili losy poligrafii*. „Świat Druku” 2003 nr 9 s. 70-71.

KSYLOGRAFIA

Najwcześniejsza metoda drukowania polegała na otrzymywaniu odbitek tekstu i ilustracji wyciętych w drewnianej płycie. Ksylografia to nazwa zarówno technologii drukowania jak i druków wykonanych tym sposobem. Technika tą drukowano w Chinach i Japonii w VIII-IX w. Ponieważ wykonanie form ksylograficznych wymagało posiadania dużych umiejętności i było pracochłonne, zrodził się – w IX w., również w Chinach – pomysł układania formy drukowej z osobnych, ruchomych znaków. Autorem tego pomysłu był Pi-Szeng. Ten sposób wykonania form rozpowszechnił się również w Korei.

Rozwój poligrafii w Europie zaczyna się w XV w. Do twórców techniki drukarskiej zalicza się Jana Gutenberga (Niemcy), Jana Kostera (Holandia) i Pamfilio Castaldiego (Włochy). W tym samym czasie wszyscy oni podjęli prace nad stworzeniem sposobu drukowania, który był już znany w Chinach i Korei, jednak za autora wynalazku drukowania za pomocą formy zestawionej z pojedynczych czcionek uważa się Niemca Jana Gutenberga.

KLASYFIKACJE TECHNIK DRUKARSKICH

Olena Wieliczko: *Klasyfikacja sposobów drukowania*. Część I. „Poligrafika” 2001 nr 9 s. 21.

O niezbędności klasyfikacji sposobów drukowania mówi się już od dawna. Pierwsze próby były robione jeszcze w XIX stuleciu. Podstawą tej pierwszej klasyfikacji była zasada przestrzennego podziału formy drukowej na elementy drukujące i niedrukujące, z punktu widzenia różnic konstrukcyjnych ich rozmieszczenia na formie (wypukły, wklęsły).

Z upływem czasu pojawiały się nowe metody drukowania i zasada ta nie mogła nadal pozostawać podstawą klasyfikacji. W XX w. wielokrotnie próbowano stworzyć ogólną klasyfikację sposobów drukowania.

Stanisław Radomski: *Dyskusja nad technologią drukowania i jej nazwami w technice drukowania płaskiego*. Część II. „Poligrafika” 2004 nr 12 s. 48-49.

Jak wspomniano, w poligrafii występują tylko cztery konwencjonalne (podstawowe) techniki drukowania: wypukłego, wklęsłego, płaskiego i sitowego. Nazwy ich, jak widać, pochodzą od czterech stałych form drukowych, np. wypukłej czy wklęsłej.

Tak więc współcześnie techniki drukowania dzieli się zasadniczo na: konwencjonalne – ze stałą formą drukową i technikę drukowania NIP – bez stałej formy drukowej, które dzieli się następnie na poszczególne technologie drukowania.

**TECHNIKA
KONWENCJO-
NALNA I NIP**

Andrzej Marek: *Offset, światłodruk, litografia: tradycyjne techniki drukowania*. „Gutenberg” 2001 nr 4 s. 12.

Wybór techniki drukowania jest uwarunkowany rodzajem podłoża, na jakim chcemy drukować, ilością oraz spodziewaną jakością odbitek.

Sawomir Magdzik, S. Jakucewicz: *Podstawy poligrafii*. Warszawa 1997 s. 75.

Bardzo ważny do określenia charakterystyki drukowania jest sposób przekazywania farby z formy drukowej na zadrukowane podłoże. Z tego punktu widzenia wyróżnia się drukowanie bezpośrednie (farba z formy drukowej jest przekazywana bezpośrednio na zadrukowane podłoże) oraz drukowanie pośrednie (farba z formy drukowej jest przekazywana na jakąś powierzchnię pośrednią, np. cylinder pośredni, a dopiero z tej powierzchni jest przekazywana na zadrukowane podłoże).

Olena Wieliczko: *Klasyfikacja sposobów drukowania*. Część I. „Poligrafika” 2001 nr 9 s. 22.

Przez Polską Komisję Normalizacyjną Przemysłu Poligraficznego został opracowany system klasyfikacji sposobów drukowania, w którym w sposób bardziej konkretny i lakoniczny dokonano podziału głównych wariantów technologii na podstawowe sposoby drukowania i techniki pochodne, ale jako podstawę wykorzystano te same przestrzenno-konstrukcyjne cechy.

**KLASYFIKACJA wg
W. S. ŁAPATUCHINA**

Najpełniejszą, ale bardzo skomplikowaną klasyfikację sposobów drukowania zaproponował W. S. Łapatuchin,

który przyjął 4 nowe kryteria podziału (sposób powstania informacji drukowanej, sposób przenoszenia farby, zasada drukowania i sposób otrzymania obrazu drukowanego) oraz jedną cechę dodatkową (najbardziej charakterystyczną). Przy takiej klasyfikacji każda metoda drukowania ma swój indeks cyfrowy.

Na przykład drukowanie offsetowe (płaskie) z nawilżaniem pod numerem 1.2.1.1.1. posiada pięć zasadniczych cech:

Główne:

- 1. Wielocykliczny (powtarzalny)
- 0.2. Pośredni (offsetowy)
- 0.0.1 Drukowanie za pomocą stabilnej formy
- 0.0.0.1. Posiada fizykochemiczny podział elementów drukujących i niedrukujących na formie.

Dodatkowa:

- 0.0.0.0.1. Nawilżanie elementów niedrukujących w trakcie drukowania.

System klasyfikacji sposobów drukowania opracowany przez W. S. Łapatuchina obejmuje 45 wariantów produkowania druków i wyróżnia 3 zasadnicze możliwości przenoszenia obrazu na zadrukowywane podłoże: bezpośrednią (za pomocą kontaktu), pośrednią i bezkontaktową. Taki system klasyfikacji obejmował nie tylko wszystkie istniejące sposoby drukowania i ich techniki pochodne, ale również perspektywiczne kierunki rozwoju drukowania. Ten system posiadał także szereg cech negatywnych: był za bardzo skomplikowany, a głównie – nie uwzględniał typu działania energetycznego w procesie drukowania, dlatego nie został rozpowszechniony.

**TERMIN
„POLIGRAFIA”**

Jednakże klasyfikacja W. S. Łapatuchina uzyskała szeroki rozgłos dzięki temu, że opierała się na tłumaczeniu terminu „poligrafia” jako jednego z głównych sposobów powielania informacji i zawierała wiele po raz pierwszy wprowadzonych do teorii drukarstwa pojęć i terminów oraz powiązań pomiędzy wszystkimi sposobami drukowania. Podstawą klasyfikacji są cechy, które umożliwiają obiektywną ocenę możliwości klasyfikacji współczesnych i przyszłych sposobów drukowania z punktu widzenia skuteczności końcowego rezultatu drukowania – druku.

TECHNIKI DRUKOWANIA WKŁĘSŁEGO

Jerzy Hoppe, H. Janowski: *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki*. Wrocław 1982 s. 305-306.

Technika drukowania wkłęsłego to jedna z podstawowych technik drukowania, w której proces drukowania odbywa się sposobem bezpośrednim i rotacyjnie. Proces ten cechuje się rotacyjnym przenoszeniem obrazu z formy wkłęsłodrukowej pod wpływem nacisku bezpośrednio na zadrukowane podłoże przy jednoczesnym usuwaniu nadmiaru farby drukowej wkłęsłodrukowej z powierzchni formy.

Andrzej Marek: *Offset, światłodruk, litografia: tradycyjne techniki drukowania*. „Gutenberg” 2001 nr 4 s. 12-13.

Rotograwiura – wynaleziona w 1890 r. przez Karela Klíca, rozpowszechniona po I wojnie światowej. Ceniona przez grafików, pozwalająca uzyskać bardzo delikatne przejścia tonalne. Obecnie wykorzystywana przede wszystkim do druku wysokonakładowych wielobarwnych magazynów lub do druku opakowań, np. opakowania twarde papierosów.

ROTOGRAWIURA

Tamponodruk – stosowany jest do zadrukowywania kształtek, posługuje się silikonowym tamponem (dostosowanym do kształtu zadrukowywanej powierzchni) jako elementem pośrednim przenoszącym farbę z formy na podłoże.

TAMPONODRUK

Stalorytnictwo – techniką tą drukuje się druki wartościowe (znaczkę pocztową, banknoty itp.). Mistrzem miedziorytu (i drzeworytu – odmiany techniki druku wypukłego lub narzuconego) był Albrecht Dürer, tworzący na przełomie XV i XVI wieku.

STALORYTNICTWO

Sławomir Magdzik, S. Jakucewicz: *Podstawy poligrafii*. Warszawa 1997 s. 92.

Drukowanie rotograwiurowe jest techniką typowo rotacyjną. Tym sposobem można zadrukować arkusze i zwoje. Jest to technika drukowania, którą można uzyskać bardzo dobre efekty jakościowe zarówno dla podłoża wsiąkliwych, jak i niewsiąkliwych.

W drukowaniu tamponowym stosuje się formy drukowe o kształcie płaskim. Jest to technika stosowana wyłącz-

nie do zadrukowywania kształtek (materiał trójwymiarowy). Elementem przenoszącym farbę z formy drukowej na kształtkę jest tzw. tampon wykonany z bardzo miękkiej gumy o kształcie dostosowanej do danej kształtki. Tampon ten, dotykając formy drukowej, nabiera farbę i przenosi ją następnie na zadrukowywaną kształtkę, która może być wykonana z materiału wsiąkliwego lub niewsiąkliwego.

Drukowanie stalorytnicze ma swoje specyficzne cechy, jest w zasadzie drukowaniem bezpośrednim. Staloryt jest rodzajem formy drukowej. Jest ona wykonana przez ręczne grawerowanie. Wgłębienia w formie drukowej mają znacznie większe wymiary i nie można nadmiaru farby z powierzchni formy drukowej zbierać raklem. Zbieranie nadmiaru farby wykonuje się przez wycieranie powierzchni formy. Farba ma dużą lepkość, jest farbą mazistą typu olejowego. Drukowanie stalorytnicze stosuje się do zadrukowywania powierzchni chłonnych.

TECHNIKI DRUKOWANIA PŁASKIEGO

Stanisław Radomski: *Sto lat technologii drukowania offsetowego*. Część I. „Poli-grafika” 2005 nr 1 s. 25.

Choć niektórych może to wprawić w zdziwienie – pierwszą formą drukową w technice drukowania płaskiego była... kamienna płyta wapiennego łupku jurajskiego o zbitej i jednolitej strukturze. Owa skała osadowa składała się z ok. 98% z węglanu wapniowego (CaCO_3). Z punktu widzenia kamieniodruku (litografii) ważne było to, że drobnoziarnista porowata struktura tego materiału pozwalała równomiernie zwilżać wypolerowaną powierzchnię (zjawisko kapilarne).

WYNALAZEK SENEFELDERA

Ten rodzaj drukowej formy płaskiej wynalazł w Bawarii Alois Senefelder (1771-1834) – urodzony w Pradze aktor i autor utworów scenicznych, który nie mogąc znaleźć wydawcy dla swoich utworów, usiłował je wydrukować samodzielnie. W czasie poszukiwania taniego sposobu ich powielenia zainteresował się on właśnie kamieniem jako tworzywem do sporządzenia formy drukowej.

[...] Początkowo wynalazca próbował uzyskać na powierzchni płyty znaczną różnicę poziomów elementów drukujących i niedrukujących poprzez trawienie. W tym celu na wygładzoną powierzchnię nanosił rysunek tłustym tu-

szem o odpowiednim składzie. Tłuszcz miał chronić zakryte fragmenty kamienia przed działaniem kwasu w czasie wytrawiania elementów niedrukujących.

Sławomir Magdzik, Stefan Jakucewicz: *Podstawy poligrafii*. Warszawa 1997 s. 12-15.

Powierzchnie drukujące i niedrukujące są położone na formie drukowej na tej samej powierzchni. Różnią się one tylko właściwościami. Powierzchnie drukujące przyjmują farbę, zaś powierzchnie niedrukujące nie.

W najczęściej stosowanych technikach pochodnych drukowania płaskiego powierzchnie niedrukujące mają właściwości zwane hydrofilowymi, tzn. przyciągają wodę, która pokrywa je cienką, równomierną warstwą. Powierzchnie drukujące mają właściwości zwane oleofilowymi, tzn. przyciągają tłustą farbę, która pokrywa je cienką, równomierną warstwą. Ponieważ woda i tłuszcze nie mieszają się ze sobą, odpychając się wzajemnie, więc powierzchnie niedrukujące, tzn. hydrofilowe są równocześnie oleofobowe, tzn. odpychają tłustą farbę, zaś powierzchnie drukujące, tzn. oleofilowe, są równocześnie hydrofobowe, tzn. odpychają wodę.

W drukowaniu płaskim na powierzchnie farby drukowej nanosi się wałkami najpierw wodę. Pokrywa ona tylko powierzchnie niedrukujące. Następnie, również wałkami, nanosi się farbę, która pokrywa powierzchnie drukujące.

W drugim etapie drukowania do formy drukowej zostaje dociśnięte zadrukowane podłoże, najczęściej papier. Farba z powierzchni drukujących oraz woda z powierzchni niedrukujących przechodzą na zadrukowane podłoże.

W trzecim etapie drukowania farba wysycha, wysycha także woda, nie pozostawiając śladu.

Andrzej Marek: *Offset, światłodruk, litografia: tradycyjne techniki drukowania*. „Gutenberg” 2001 nr 4 s. 12-13.

Technika druku płaskiego: offset.

Obecnie (aczkolwiek wynaleziona w 1903 r. w Ameryce Północnej jako rozwinięcie litografii) najpopularniejsza i najczęściej wykorzystywana technika drukowania na papierach i kartonach. Technika tą są drukowane gazety, opakowania miękkie papierosów, ulotki i etykiety np. do wód mineralnych czy piwa.

OFFSET

LITOGRAFIA

[...] Obecnie wykorzystywana wyłącznie w celach artystycznych. Wynaleziona w 1796 r. przez Alojzego Senefeldera. Kiedyś najpopularniejsza technika ilustracyjna. Wykorzystując litografię, Henri de Toulouse-Lautrec stworzył nowoczesną sztukę plakatu.

Światłodruk – wynaleziony około 1860 r. Forma drukowana była z płyty szklanej pokrytej warstwą żelatyny z substancjami światłoczułymi. Światłodruk dobrze nadawał się do drukowania z oryginałów tonalnych (bez konieczności rastrowania). Wyparty przez rotograwiurę, dzisiaj prawie niestosowany.

Dilitho – technika drukowania powstała w latach sześćdziesiątych XX w. w wyniku coraz szerszego stosowania offsetu jako techniki tańszej, wydajniejszej i lepszej w stosunku do typografii. Nazwa pochodzi od słowa dilitho z języka angielskiego. W Polsce maszyny do drukowania tą techniką nie pojawiły się, stąd nie wynikła konieczność znalezienia nazwy w języku polskim. Obecnie technikę tę można traktować już jako przeszłość.

TECHNIKI DRUKOWANIA WYPUKŁEGO

Sławomir Magdzik, Stefan Jakucewicz: *Podstawy poligrafii*. Warszawa 1997 s. 12-15.

Wszystkie powierzchnie drukujące na formie drukowanej są położone na powierzchni leżącej powyżej powierzchni niedrukujących. Farbę nakłada się na formę drukowaną za pomocą wałków. Wałki mogą nałożyć farbę na powierzchnie położone wyżej, tj. na powierzchnie drukujące. Na powierzchnie położone wyżej farba nie zostanie nałożona, czyli stanowią one powierzchnie niedrukujące. W drugim etapie drukowania do formy drukowej zostanie dociśnięte zadrukowane podłoże, którym najczęściej jest papier. Farba z powierzchni drukującej przechodzi na zadrukowane podłoże. Po wyschnięciu farby uzyskuje się gotowy wydruk.

Andrzej Marek: *Offset, światłodruk, litografia. Tradycyjne techniki drukowania*. „Gutenberg” 2001 nr 4 s. 12-13.

Technika druku wypukłego: typografia.

Technikę tę opracował i wdrożył Jan Gutenberg w połowie XV wieku. Praktycznie bez zmian królowała w drukar-

niach jako technika podstawowa drukowania książek i gazet do lat sześćdziesiątych XX w. Obecnie typografia została wyparta przez offset i na rynkach usług poligraficznych zajmuje marginalne miejsce.

Fleksografia – techniką tą zadrukowuje się worki papierowe, serwetki, etykiety, opakowania miękkie dla przemysłu spożywczego (np. rękawy do próżniowego zamykania), tekstury, aluminium, folie i papiery samoprzylepne itp.

Technika typoooffsetowa – umożliwia zadrukowywanie kubków, wiader i pokrywek. Uzyskuje się bardzo dobrą jakość druku na kształtach metalowych i z tworzyw sztucznych.

Tłoczenie folią – jest niekiedy zaliczane do technik drukowania. Zamiast farby stosuje się specjalną folię z warstwą barwną. Przy tłoczeniu na gorąco barwnik przechodzi na tłoczoną powierzchnię. Pozwala na uzyskanie efektów plastycznych, niemożliwych do otrzymania innymi technikami.

Technika druku płaskiego – elementy drukujące, oleofilowe i niedrukujące, hydrofilowe, formy znajdują się na równej wysokości.

Jerzy Hoppe, Henryk Janowski: *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki*. Wrocław 1982 s. 291.

Typografia, proces ten polega na przenoszeniu obrazu z formy drukowej typograficznej bezpośrednio na zadrukowane podłoże pod wpływem nacisku. Podczas przenoszenia obrazu współdziałają ze sobą wypukłe elementy drukującej formy typograficznej, pokryte warstewką farby drukowej z zadrukowanym podłożem, które jest do nich dociskane w tzw. strefie drukowania, czyli całą powierzchnią równą z wymiarami formy lub w bardzo wąskiej płaszczyźnie. Z tego względu charakterystyczną cechą przenoszenia obrazu w typografii jest zróżnicowany nacisk, który zależy od wielu czynników; do najważniejszych należą: struktura geometryczna powierzchni drukującej formy typograficznej, kształt powierzchni wywierającej nacisk, struktura powierzchni zadrukowywanego podłoża, właściwości farby i inne.

TYPOGRAFIA

FLEKSODRUK

Charakterystyczne dla fleksodruku jest to, że forma drukowa jest elastyczna, co pozwala na zadrukowanie nie tylko materiałów chłonnych, takich jak papier, ale również niechłonnych, jak np. folii z tworzyw sztucznych i metali. Takie materiały służą często do wyrobu opakowań, stąd fleksodruk najczęściej stosuje się do druku opakowań. Ponadto technika ta jest tańsza od wkłęsłodruku czy druku offsetowego. Jest również mniej kłopotliwa od offsetu, gdyż nie wymaga nawilżania i drukuje się farbami wodnymi.

Ewa Rajnsz: *Dokąd zmierza fleksografia? Z Kopciuszka w królownę.... „Poligrafika” 2002 nr 6 s. 31.*

Fleksografia jest obecnie najbardziej dynamicznie rozwijającą się techniką drukowania, która w bardzo krótkim okresie zapewniła sobie stabilny udział w rynku wytwarzania produktów poligraficznych. Jeszcze niedawno traktowana była jako tania, prosta metoda drukowania dużych, pełnych płaszczyzn i nieskomplikowanych rysunków kreskowych, głównie do oznaczania opakowań, a niska jakość druku spełnia nie za wysokie wymagania określonego kręgu odbiorców. W czasie, kiedy inne techniki drukowania rozkwitły, ją postęp techniczny omijał bardzo skutecznie, aż do lat dziewięćdziesiątych XX w. I nagle w ciągu zaledwie kilku lat przeszła zadziwiającą metamorfozę jakości i może dziś śmiało konkurować z offsetem, a nawet wkłęsłodrukiem, szczególnie w sektorze opakowań.

Ważnym elementem poprawy jakości fleksografii są także nowe rozwiązania producentów farb drukarskich. Farba jest przecież odpowiedzialna za wizualizację efektów wszystkich tych nowin technicznych, jej odpowiednio wysoka jakość zapewnia powodzenie procesu drukowania. Obecnie stosowane farby produkowane są w oparciu o wysoko pigmentowane systemy koncentratów, dobrej drukowalności i optymalnym czasie schnięcia.

Druki wykonane techniką fleksografii towarzyszą nam codziennie na każdym kroku. Wystarczy wymienić chociażby popularne torby reklamowe, opakowania kawy, makaronów itp.

TECHNIKI DRUKOWANIA SITOWEGO

Sławomir Magdzik, Stefan Jakucewicz: *Podstawy poligrafii*. Warszawa 1997 s. 12-15.

W tej technice farba przechodzi przez formę drukową na zadrukowane podłoże. Formą jest siatka rozpięta na ramie. Między nitkami siatki znajdują się otworki, przez które może przechodzić farba. Jeżeli część otworków w siatce zatka się, to wytworzy się powierzchnia niedrukująca – farba przez tę powierzchnię nie będzie mogła przechodzić. Pozostałe miejsca siatki, z niezatkanyimi otworkami, będą stanowić powierzchnię drukującą.

W drukowaniu sitowym formę kładzie się na zadrukowanym podłożu. Na jednym końcu siatki nakłada się wzdłuż całej jej szerokości farbę i przesuwa ją przez całą długość siatki raklem, wykonanym z elastycznej, miękkiej gumy. Podczas przesuwania rakla farba zostaje przepchnięta przez niezatkane otworki w siatce tak, że dochodzi do zadrukowanego podłoża. Rakiel dociska siatkę do zadrukowanego podłoża oraz zbiera nadmiar farby z powierzchni tak, że pozostaje ona tylko w otworkach siatki. Przy oddzieleniu siatki od zadrukowanego podłoża farba z otworków wychodzi, pozostając na podłożu. Tam ulega wysuszeniu.

Barbara Stankiewicz: *Tendencje rozwojowe w technice sitodrukowej*. „Świat Druku” 2002 nr 6 s. 24.

Technikę sitodrukową można obecnie określić jako czwartą pełnoprawną technikę drukowania o szerokich możliwościach rozwoju. Spowodowane jest to nieograniczonymi możliwościami sitodruku odnośnie materiałów, jakie można tą techniką zadrukowywać. Papier, karton, tektura, tkaniny, drewno, szkło, metal, ceramika i wszelkiego rodzaju tworzywa sztuczne, wszystkie te materiały mogą być podłożami, na które za pomocą techniki sitodrukowej nanosi się odpowiednio dobrane farby sitodrukowe.

Sitodruk nie ma również ograniczeń odnośnie kształtu i wielkości zadrukowywanego podłoża. Za pomocą specjalnych maszyn drukujących można tą techniką wykonywać nadruki na przedmiotach płaskich i przestrzennych.

W technologii sitodrukowej można wyróżnić trzy etapy:

- przygotowanie formy drukowej,
- proces drukowania,
- regeneracja szablonów sitodrukowych (mycie, odwarstwianie itp.).

TECHNIKI DRUKOWANIA CYFROWEGO

Herbert Czichon, Maria Czichon: *Porównanie metod druku cyfrowego i techniki od komputera do maszyny z klasyczną technologią offsetową*. „Świat Druku” 1998 nr 2 s. 38-48.

Techniki drukowania cyfrowego odnoszą się do drukowania z informacji zgromadzonych w pamięci komputera w postaci danych cyfrowych, które zostają przeniesione na zadrukowane podłoże.

NIP I CTP

Początkowo dzielono druk cyfrowy na dwie podstawowe grupy:

- drukowanie bezuderzeniowe, zwane w literaturze zagranicznej NIP (*non impact printing*), przy którym nie następuje (tak jak to zachodzi w klasycznym drukowaniu) silne dotknięcie („uderzenie”) formy do materiału zadrukowanego,
- technologia od komputera do maszyny drukującej, zwana często w literaturze zagranicznej *computer-to-press*.

ABC Print Buyera <http://www.vidart.com.pl/PP/pliki/abcprintb.htm#ofs>
(07.04.05)

Druk cyfrowy zwany często drukowaniem na żądanie ze względu na maksymalnie ograniczony czas przygotowania materiałów i samą szybkość druku oraz możliwość personalizowania egzemplarzy. Zastosowanie technologii cyfrowej pozwala na pominięcie charakterystycznych dla offsetu pracochłonnych etapów produkcji: naświetlania, tworzenia makiety, blach offsetowych czy wydruków próbnych.

DRUK NA ŻĄDANIE

W druku cyfrowym możemy otrzymać gotowy produkt bezpośrednio z elektronicznego oryginału. Szacuje się, że w chwili obecnej średnie nakłady opłacalne do druku cyfrowego wynoszą maksymalnie 500 egzemplarzy. Korzystanie z tej usługi jest w szczególności uzasadnione przy produkcji niskonakładowych broszur lub ulotek, zaproszeń, dyplomów, prezentacji oraz materiałów konferencyjnych lub szkoleniowych, książek o małym nakładzie, a także produktów reklamowo-promocyjnych i akcydensowych.

Marek Lepkowski: *Nowy model produkcji poligraficznej w oparciu o druk cyfrowy*. „Poligrafia Polska” 2001 nr 10 s. 23.

Druk cyfrowy ma swoje zalety i dzięki nim może wejść tam, gdzie innych rozwiązań nie da się zastosować. Taką zaletą, zwykle niedocenianą, jest możliwość personalizacji lub zmiana zawartości każdego egzemplarza. Nie można tego zrobić w żadnej innej technologii opartej na drukowaniu z formy. To właśnie personalizacja w połączeniu z *drukiem na żądanie* (chodzi tu o produkcję dokładnie tylu egzemplarzy, ile trzeba i wtedy, kiedy są potrzebne), to właśnie pole do popisu dla maszyn cyfrowych.

Zastosowanie technologii cyfrowej pozwala zaoszczędzić bardzo wiele pracochłonnych etapów produkcji. Od powstania projektu, który w przypadku metody offsetowej i cyfrowej wygląda tak samo, do momentu powstania gotowego dzieła. Mijamy cały etap naświetlania, tworzenia makiety, tworzenia blach offseowych, narządu maszyny, wydruków próbnych. W druku cyfrowym możemy otrzymać gotowy projekt bezpośrednio z elektronicznego oryginału (najczęściej jest to druk postscriptowy), niezależnie od tego, czy będzie to druk czarno-biały, czy kolorowy, jest to uzależnione tylko od zastosowanego urządzenia.

Adrian Tribute: *Druk cyfrowy na drodze do jakości offsetu*. „Świat Druku” 2004 nr 1 s. 42.

Gdy drukarz planuje wejście w dziedzinę cyfrowego druku barwnego, czy to dla uzupełnienia posiadanej technologii, czy ze względu na konkurencyjność druku cyfrowego w stosunku do offsetu, największym problemem są związane z tym koszty, tzn. koszty zakupu, głównie jednak koszty eksploatacyjne.

Pod względem kosztów eksploatacyjnych nowoczesna produkcyjna cyfrowa maszyna drukująca może, niezależnie od opcji zapłaty, konkurować z wielkoseryjną offsetową maszyną drukującą w podziale nakładów do 3000 egzemplarzy.

Jan Kuglin: *Poligrafia książki*. Wrocław 1968 s. 294-295.

Offset, wynalazek druku offsetowego był dziełem przypadku. W 1904 r. zdarzyło się maszyniście litograficznemu, W. Rubelowi [...], że w czasie druku spadł mu z maszyny arkusz nakładany na cylinder drukowy, a obraz drukowany

**WYNALAZEK
OFFSETU**

z kamienia litograficznego odbił się na gumowym obciążu cylindra. Po nałożeniu następnego arkusza papieru obraz odbił się na nim z obu stron, z jednej: z gumowego cylindra, z drugiej – z kamienia. Odbitka uzyskana z obciążu okazała się szczególnie dobrej jakości. Przypadek ten nasunął myśl drukowania za pośrednictwem gumy naciągniętej na osobny, w maszynę wbudowany cylinder. Stąd nazwa offset, pochodząca od słowa angielskiego 'off set', co znaczy odgałęzienie, czy też 'set off', kontrast, przeciwwaga, odsadzanie.

Herbert Czichon, Maria Czichon: *Podstawy drukowania cyfrowego*. Cz. I. „Świat Druku” 2002 nr 1 s. 34-43.

INNE TECHNOLOGIE

Obecnie zdecydowana większość poligrafów wydziela technologią od komputera do maszyny drukującej jako oddzielną technikę, gdyż wprawdzie przygotowanie formy drukowej w maszynie następuje metodą cyfrową, ale drukowanie jest analogowe i odbywa się tak jak w zwykłej maszynie offsetowej.

Do technik drukowania cyfrowego nie zalicza się również metod, w których na podstawie informacji zgromadzonych w komputerze wytwarza się negatyw lub diapozytyw fotograficzny (*computer-to-film*), ani metod cyfrowego wytwarzania formy drukowej (*computer-to-plate*), gdyż metody te nie odnoszą się do procesu drukowania.

W zależności od zasady drukowania, techniki cyfrowe dzieli się na:

- elektrofotograficzne,
- jonograficzne (elektrograficzne),
- magnetograficzne,
- elkograficzne,
- natryskiwanie farbą,
- termotransferowe.

ELEKTROGRAFIA

Proces elektrofotograficzny obejmuje kilka etapów: ładowanie, naświetlanie, wywoływanie, przenoszenie, utrwalanie i dzieli się na metodę pośrednią i bezpośrednią.

JONOGRAFIA

Metoda jonograficzna podobna jest do metody elektrofotograficznej z tą różnicą, że zamiast cylindra z warstwą foto-przewodzącą stosuje się cylinder ze stosunkowo twardą warstwą dielektryczną, która w określonych miejscach – zgodnie z wymaganym rysunkiem – ładuje się za pomocą strumienia jonów sterowanych komputerem.

MAGNETOGRAFIA

Komputer steruje magnesem, w wyniku czego powstaje magnetyczny obraz utajony, wywoływany jednoskładnikowym proszkiem ferromagnetycznym. Metoda bezpośrednia jest używana do drukowania czarno-białego, a metoda pośrednia do drukowania wielobarwnego.

Przy metodzie natryskiwania cyfrowego stosuje się specjalną farbę, której strumień natryskuje materiał zadrukowany. W zależności od sposobu natryskiwania rozróżnia się dwie technologie: metodę ciągłego strumienia kropelek (*continus flow*) i metodę pojedynczych kropelek wytwarzanych na żądanie (*drop-on-demand*).

NATRYSKIWANIE FARB

Druk cyfrowy na DRUPA 2000. „Poligrafika” 2000 nr 8 s. 14.

Elkografia to technologia, w której wykorzystano wodne farby zawierające pigmenty i specjalne polimery, utrwalane na podłożu pod wpływem energii elektrycznej.

ELKOGRAFIA

Technologie i urządzenia do druku transferowego. „Świat Druku” 2005 nr 1 s. 32-34.

Termin: „druk termotransferowy” jest stosowany w odniesieniu do techniki polegającej na przenoszeniu na materiał docelowy grafiki, wzorów czy obrazów z i uprzednio zadrukowanego nośnika spełniającego rolę pomocniczą. Przenoszenie to następuje w warunkach wysokiej temperatury i docisku.

DRUK TRANSFEROWY

Cyfrowy druk sublimacyjny wywodzi się z przemysłowej metody *sublistatic*, która obecnie ma największe znaczenie. Polega ona na zadrukowaniu papieru, powleczonego specjalną warstwą, atramentami zawieszinowymi. Atramenty te w określonej temperaturze mają zdolność sublimacji, czyli przechodzenia w stan gazowy. W tej temperaturze materiału, z którego wykonany jest wyrób docelowy, absorbuje odparowany barwnik. Proces transferu można podzielić na 5 etapów:

CYFROWY DRUK SUBLIMACYJNY

- odparowanie barwnika z suchej warstewki druku naniesionego na papier,
- dyfuzja par barwnika z papieru ściśniętego z materiałem docelowym w kierunku tego materiału,
- absorpcja par barwnika na powierzchnię materiału,
- dyfuzja barwnika z powierzchni w głąb materiału,
- dyfuzja pozostałości barwnika w głąb papieru.

W wyniku druku termosublimacyjnego uzyskuje się bardzo żywe i nasycone kolory.

Druk termotransferowy z wykorzystaniem ploterów słowentowych.

Technika ta polega na drukowaniu napisów, emblematów na specjalnej, elastycznej, bardzo cienkiej folii PCW za pomocą plotera ink-jet z użyciem atramentu słowentowego.

DRUK TERMO- TRANSFEROWY

Folia ta jest pokryta od spodu specjalnym klejem aktywowanym termicznie i jest dostarczana na podkładzie z papieru silikonowanego, tak jak zwykle folie samoprzylepne.

Uzyskany w ten sposób nadruk jest bardzo elastyczny i nie tworzy skorupki na powierzchni materiału, jest przy tym bardzo przyjemny w dotyku i nadaje się do wielokrotnego prania. Zaletą jest możliwość wykonywania nadruku na materiałach o dowolnym kolorze.

FORMAT

Cezary Hurka: *W drukarni. O produkcji materiałów drukowanych*. Część 3
<http://www.opoka.org.pl/biblioteka/X/XB/wdrukarni.html>, Copyright by „Brief” 24/2001 (04.04.05)

Ostatnim etapem produkcji materiałów drukowanych jest sama czynność drukowania. Aby uniknąć niespodzianek, warto znać różne techniki drukarskie i ich możliwości, mieć pojęcie o charakterystycznych parametrach papieru i orientować się w zagadnieniach introligatorskich.

Druk dokonywany jest zazwyczaj na arkuszach papieru większych od formatu danej pracy. Jest to zależne przede wszystkim od formatu zadruku maszyn drukujących. W związku z tym druk o mniejszym formacie powinien być odpowiednio rozłożony na arkuszu drukarskim, co obniża koszty (np. poprzez zminimalizowanie odpadów) oraz przyspiesza termin realizacji.

W sytuacji, gdy wielostronicowa publikacja ma format mniejszy niż format arkuszy na maszynie drukarskiej, należy przygotować taki układ różnych stron dokumentu, aby po ich wydrukowaniu na jednym arkuszu i odpowiednim złożeniu otrzymać poprawną kolejność stron publikacji. Działanie takie nosi nazwę impozycji.

Istotnym aspektem przygotowania materiałów do druku jest tzw. rozłożenie użytków na arkuszu drukarskim. Drukowanie wieloużytkowe daje najlepsze wykorzystanie podłoża oraz formatu maszyny drukującej, co pozwala na znaczące oszczędności. Przykładem może być drukowanie ulotek w formacie A5. Ulotki takie będą drukowane jako *osiem użytków na A2* (co oznacza, że każdy arkusz drukowy zawierać będzie osiem egzemplarzy ulotek). Aby zminimalizować koszty, często stosuje się skład w postaci *osiem użytków na odwracanie*, co oznacza, że na arkuszu drukowane są cztery awersy ulotki i cztery rewersy. Taki sposób

druku pozwala na zadrukowanie odwrotnej strony arkusza przy użyciu tych samych matryc (w efekcie otrzymuje się osiem pełnowartościowych ulotek).

Należy pamiętać, iż liczba użytków i ich rozłożenie na arkuszu jest poddyktowane parkiem maszynowym drukarni oraz wielkością nakładu, w związku z czym powinny być konsultowane z wykonawcą druków.

FARBY DRUKOWE

Ewa Rajnsz: *Sadza, ochra, umbra i cynober: historia farby drukarskiej*. „Poligrafika” 2002 nr 6 s. 16-17.

W III wieku p.n.e. Chińczycy wynaleźli papier i ten fakt był krokiem milowym w rozwoju ludzkości. Do jego zapisywania niezbędne były oczywiście farby. Był to wtedy raczej rodzaj płynnego tuszu, do produkcji którego używano sadzy lampowej jako barwidła oraz klejów zwierzęcych i roślinnych jako spoiwa.

Tuszy w tej formie używano do XV wieku, do czasu, kiedy w Europie zaczęto stosować drzeworyt – technikę, która rozpoczęła technikę współczesnego drukarstwa, a jednocześnie wymusiła przełom również w technologii produkcji farb. W przeciwieństwie do tuszy, farby nie mogły być zbyt płynne, aby umożliwić czyste przenoszenie z formy drukowej i nie przesiąkać przez papier. W tych czasach stosowano do wytwarzania farb dwa surowce, które są nieodzowne również we współczesnej produkcji: sadzę pozyskiwaną przez spalanie łuczywa i świec woskowych jako barwidło oraz pokost oleju lnianego, jako spoiwo.

Z takich farb korzystał zapewne Gutenberg, który po wynalezieniu ok. 1440 r. systemu ruchomych czcionek zapoczątkował nowy etap rozwoju sztuki drukarskiej. Z pewnością takiej farby używano też w najstarszej polskiej drukarni powstałej w Krakowie w 1473 r. Drukowano wówczas głównie farbą czarną. Wkrótce pojawiło się zapotrzebowanie także na farby kolorowe. Początkowo były to tzw. farby zimne: ochra, umbra i cynober, potem jednak wprowadzono do ich produkcji barwniki pochodzenia roślinnego (np. kraplak) i zwierzęcego (purpurę i karmin). Farby наносzono na czcionki za pomocą specjalnych poduszek drukarskich, które musiały być niezwykle starannie wykonane, aby zapewnić równomierne pokrycie wszystkich czcionek. Ręczne nanoszenie farby było jednak bardzo cza-

sochłonne i dopiero wynalezienie przez Koniga w 1811 r. maszyny cylindrycznej stworzyło możliwość szybkiego drukowania większych nakładów. Spowodowało to również zwiększenie zapotrzebowania na farby i uruchomienie ich produkcji na skalę przemysłową. Paleta stosowanych w tych czasach surowców była niewielka. Dopiero kiedy ok. 100 lat temu wprowadzono barwniki pochodzenia zwierzęcego, nastąpił ogromny przełom w możliwościach technologicznych produkcji farb. Powszechne stosowanie drukowania barwnego i odtwarzania oryginałów w wielu technikach drukowania umożliwił także jednoczesny rozkwit fotomechanicznych i fotochemicznych metod powielania.

Wytwarzanie farb stało się niezależną gałęzią przemysłu. W dawnych czasach, kiedy farba składała się tylko z sady lampowej i oleju lnianego, tajemnicę jej wytwarzania i stosowania posiadała zazwyczaj jedna osoba – mistrz sztuki drukarskiej; to on sam osobiście ją przygotowywał, a potem stosował. Współczesna fabryka farb skupia natomiast fachowców z różnych branż.

Trzy najważniejsze składniki nowoczesnej farby: pigmenty, spoiwo i dodatki podlegały w ostatnich latach takiemu samemu gwałtownemu rozwojowi, jak cała branża, co spowodowało, że dostawcy surowców zaczęli dostosowywać swoje produkty do indywidualnych życzeń producentów farb.

Stanisław Magdzik, Stefan Jakucewicz: *Podstawy poligrafii*. Warszawa 1997 s. 160.

Farby drukowe są przeważnie farbami pigmentowymi. Oznacza to, że barwę farby uzyskuje się poprzez użycie bardzo drobnego, nierozpuszczalnego proszku barwnego – pigmentu. Im drobniejszy pigment jest w farbie, tym bardziej intensywna jest uzyskana barwa oraz lepsze są właściwości farby.

PIGMENT, SPOIWO I DODATKI

Do zawiązania pigmentu z zadrukowanym podłożem trzeba zastosować drugi składnik – spoiwo. Częstki pigmentu muszą być dokładnie otoczone przez spoiwo, które decyduje o innych właściwościach farby, oprócz jej barwy.

W większości farb drukowych spoiwo nadaje farbie konsystencję płynną. Gdy farba ma małą lepkość jest to farba ciekła, duża lepkość – farba mazista [...].

Producenci oprócz farb dodają wiele środków pomocniczych, służących do zmiany właściwości barwy farb: zmniejszenia intensywności barwy, rozbielania, zmniejszenia lepkości, zmiany połysku.

Stefan Jakucewicz: *Farby drukowe*. Wrocław 2001 s. 9-10.

Farby drukowe, zwane potocznie także farbami drukarskimi lub też farbami graficznymi, są materiałami powłokotwórczymi ciekłymi lub mazistymi, będącymi zawiesinami lub roztworami substancji barwiących w spoiwach. Są one stosowane do wielokrotnego przenoszenia obrazu z formy drukowej na zadrukowywany materiał zwany podłożem drukowym. Podstawowymi składnikami farb drukowych są substancje barwiące, zwane barwidłami oraz spoiwa. Jako substancji barwiących używa się pigmentów organicznych i nieorganicznych, naturalnych lub syntetycznych, barwników kwasowych, zasadowych, kwasowo-zasadowych i innych oraz lak utworzonych z tych barwników. Barwidła nadają farbom drukowym określoną barwę oraz określone właściwości fizykochemiczne, takie jak na przykład odporność na działanie światła, wody, tłuszczów, itp.

FARBY DRUKOWE

W charakterze spoiw stosowane są najczęściej kompozycje pokostów olejowych (roślinnych, mineralnych) lub żywic (naturalnych lub/i syntetycznych, rozpuszczonych w odpowiednich rozpuszczalnikach), rozpuszczalnikach z dodatkiem substancji pomocniczych (zmiękczaczy, suszek, wosków itp.), które wiążą rozproszone w nich cząsteczki barwidła między sobą i zadrukowywanym podłożem oraz nadają farbom drukowym określone właściwości fizykochemiczne, np. dobre utrwalenie się (schnięcie) na podłożu drukowym, zwilżanie powierzchni uczestniczących w przenoszeniu obrazu, zwiększenie odporności na ścieranie itp. Do farb drukowych wprowadza się także inne surowce pomocnicze zwane dodatkami, takie jak tzw. biele drukarskie (przezroczyste i kryjące) do regulacji np. intensywności barw, błyszczące do zwiększenia połysku warstwy farby, podbarwiacze do zmiany odcienia barwy, pasty do zwiększenia m.in. lejności, przeciwdziałania pyleniu, do regulacji lepkości farby itp.

Istnieje wiele różnych podziałów farb drukowych. Najbardziej ogólne i najczęściej stosowane są dwa:

- z punktu widzenia techniki drukowania, w której są stosowane,

- ze względu na ich postać.

W zależności od stosowanych technik drukowania, dla których dane farby są wytwarzane, dzielone są one na:

- tygraficzne,
- offsetowe,
- wkłęsłodrukowe,
- fleksograficzne,
- sitodrukowe,
- inne.

Podział powyższy jest podziałem bardzo ogólnym i w dalszej kolejności uwzględnia specyfikę wynikającą np. z odmian technik drukowania, tj. wyróżnia farby do drukowania arkuszowego zwojowego.

Ewa Rajnsz: *Co nowego w farbach offsetowych?* „Poligrafika” 2002 nr 6 s. 28.

FARBY GOTOWE I MIESZANE

Burzliwy rozwój poligrafii w latach dziewięćdziesiątych XX w. w naszym kraju spowodował również zmianę roli, jaka przypadła dostawcom farb graficznych. Aby sprostać rosnącym wymaganiom klientów, nieodzowne stało się mieszanie lub wręcz produkowanie farb na zamówienie, do różnych technik drukowania. Coraz większa różnorodność stosowanych do zadruku podłoży, potrzeba drukowania z użyciem kolorów specjalnych, wymóg absolutnej jakości i powtarzalności wytyczyły nową drogę rozwoju firmom zajmującym się dystrybucją farb.

Ewa Rajnsz: *Dokąd zmierza fleksografia?* „Poligrafika” 2002 nr 6 s. 31.

Producenci farb drukarskich stosują różne metody zaopatrywania drukarni w potrzebne farby, w zależności od używanych ilości i specyfiki produkcji. Mogą to być farby gotowe lub systemy farb do mieszania na miejscu w drukarni.

Farby gotowe dokładnie odpowiadają potrzebom określonym przez drukarnię, głównie w zakresie kolorystyki i lepkości. Ich zaletą jest powtarzalność, ważna głównie przy drukowaniu kolorów markowych, np. opakowań papierosów.

Coraz częściej w większych drukarniach instaluje się mieszalnię farb, dzięki którym pracownicy drukarni mogą sami na miejscu mieszać farby. Korzysta się wtedy albo z systemu gotowych do drukowania farb podstawowych, albo też z systemu koncentratów.

BIBLIOGRAFIA

- ABC Print Buyera <http://www.vidart.com.pl/PP/pliki/abc-printb.htm#ofs> (07.04.05)
- Chadźzynowa S., Karkowska B.: *Oni zmienili losy poligrafii*. „Świat Druku” 2003 nr 9 s. 70-71.
- Czichon H., Czichon M.: *Podstawy drukowania cyfrowego*. Cz. I. „Świat Druku” 2002 nr 1 s. 34-43.
- Czichon H., Czichon M.: *Porównanie metod druku cyfrowego i techniki od komputera do maszyny z klasyczną technologią offsetową*. „Świat Druku” 1998 nr 2 s. 38-48.
- Druk cyfrowy na DRUPA 2000*. „Poligrafika” 2000 nr 8 s. 14.
- Fleksodruk – technika przyszłości?* „Poligrafia Polska” 2001 nr 11/12 s. 14.
- Golka B., Kafel M., Kłos Z.: *Z dziejów drukarstwa polskiego*. Warszawa 1957.
- Grycz J.: *Z dziejów i techniki książki*. Wrocław 1951.
- Hoppe J., Janowski H.: *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki*. Wrocław 1982.
- Książek J.: *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki*. Wrocław 1982.
- Hurka C.: *W drukarni. O produkcji materiałów drukowanych*. Część 3. <http://www.opoka.org.pl/biblioteka/X/XB/wdrukarni.html>, Copyright by „Brief” 24/2001 (04.04.05)
- Jakucewicz S.: *Farby drukowe*. Wrocław 1968.
- Kuglin J.: *Poligrafia książki*. Wrocław 1968.
- Lepkowski M.: *Nowy model produkcji poligraficznej w oparciu o druk cyfrowy*. „Poligrafia Polska” 2001 nr 10 s. 23.
- Magdzik S., Jakucewicz S.: *Podstawy poligrafii*. Warszawa 1997.
- Marek A.: *Offset, światłodruk, litografia: tradycyjne techniki drukowania*. „Gutenberg” 2001 nr 4 s. 12-13.
- Radomski S.: *Dyskusja nad technologią drukowania i jej nazwami w technice drukowania płaskiego*. Część I. „Poligrafika” 2004 nr 11 s. 53.
- Radomski S., *Dyskusja nad technologią drukowania i jej nazwami w technice drukowania płaskiego*. Część II. „Poligrafika” 2004 nr 12 s. 48-49.
- Radomski S.: *Sto lat technologii drukowania offsetowego*. Część I. „Poligrafika” 2005 nr 1 s. 25.
- Rajnsz E.: *Co nowego w farbach offsetowych?* „Poligrafika” 2002 nr 6 s. 28.
- Rajnsz E.: *Dokąd zmierza fleksografia? Z Kopciuszka w królową....* „Poligrafika” 2002 nr 6 s. 31.
- Rajnsz E.: *Sadza, ochra, umbra i cynober: historia farby drukarskiej*. „Poligrafika” 2002 nr 6 s. 16-17.

- Stankiewicz B.: *Tendencje rozwojowe w technice sitodrukowej*. „Świat Druku” 2002 nr 6 s. 24.
- Technologie i urządzenia do druku transferowego*. „Świat Druku” 2005 nr 1 s. 32-34.
- Tribute A.: *Druk cyfrowy na drodze do jakości offsetu*. „Świat Druku” 2004 nr 1 s. 42.
- Wieliczko O.: *Klasyfikacja sposobów drukowania*. Część I. „Poligrafika” 2001 nr 9 s. 21-22.

Natalia Sawicka
Anna Hornowska

PAPIER

Stanisław Grzeszczuk, Alodia Kawecka-Gryczowa (red.): *Dawna książka i kultura*. Wrocław 1975 s. 115.

Repertuar źródeł, jakim dysponują polscy historycy piernictwa, jest dość obszerny. Podstawowy materiał stanowią filigrany pochodzące z papierów, których datowanie jest możliwe, dalej materiały archiwalne, przede wszystkim kontrakty kupna i dzierżawy pierni, inwentarze, rachunki wyszczególniające wysokość produkcji poszczególnych gatunków papieru. Pewną rolę grają też akta testamentarne, akta procesów sądowych, rejestry poborowe, lustracje, korespondencja. Czasem w ustaleniu dodatkowych danych dotyczących osoby piernika użyteczne być mogą księgi metrykalne. Nie do pogardzenia są również najrozmaitsze wzmianki kronikarskie, aczkolwiek z natury swej niepewne, jednak mogące naprowadzić badania na właściwy kierunek.

PAPIERNICTWO

Współczesne polskie introligatorstwo i piernictwo. Mały słownik encyklopedyczny. Wrocław 1986 s. 253.

Piernictwo to całokształt wiedzy i techniki w zakresie przemysłu celulozowego, przemysłu pierniczego i przetwórstwa papieru. Za początek piernictwa można uważać rok 105 n.e., tj. datę wynalezienia papieru przez chińskiego ministra Tsai Luna [Caj Luna – przyp. red.].

HISTORIA PAPIERU

Kazimiera Maleczyńska: *Dzieje starego papieru*. Wrocław 1974 s. 9.

POCZĄTKI

Ojczyzną papieru były kraje Dalekiego Wschodu, a ściślej mówiąc Chiny. Najdawniejszy chiński materiał piśmienniczy (nie licząc kości, skorupki itp.) to deseczki, na których pisano za pomocą rylca. Egzystencja tej najstarszej książki chińskiej została gwałtownie przerwana w 213 r. p.n.e. kiedy to cesarz Ts'in Shihuangti zarządził spalenie wszystkich ksiąg, aby w ten sposób zniszczyć również i dzieła swych przeciwników politycznych. Po tej klęsce książka chińska nie odrodziła się już w dawnej formie. Rozpoczęto najrozmaitsze próby. Pisano na jedwabiu, co było jednak bardzo kosztowne. Próbowano też z rozdrobnionych i zmieszanych z wodą odpadków tkanin jedwabnych tworzyć wilgotną masę, wylewano ją następnie na maty, z czego po wyschnięciu powstawał materiał nadający się do pisania. Był to więc prototyp dzisiejszego papieru, ale bazujący na włóknie zwierzęcym, drogim i możliwym do uzyskania tylko w bardzo ograniczonych ilościach. Zagadnienie taniego i nadającego się do masowej produkcji materiału piśmienniczego stało nadal otworem. Materiałem tym stał się papier produkowany z surowców roślinnych.

Józef Dąbrowski, Jadwiga Siniarska-Czaplicka: *Rękodzieło papiernicze*. Warszawa 1991 s. 11-44.

Czym jest papier i jakie cechy decydują o unikatowym charakterze tego tworzywa [...]? W odróżnieniu od folii z tworzywa sztucznego lub metalu, papier jest zbudowany z włókien. Jednakże, od wytworów z włókien, jak tkaniny lub dzianiny, papier wyróżnia się przypadkowym ułożeniem pojedynczych włókien w płaszczyźnie wytworu, które są znacznie krótsze w przypadku papieru; zazwyczaj o długości od jednego do kilku milimetrów. W odróżnieniu od filcu lub skóry, papier ma strukturę warstwową, w której każde włókno jest rozmieszczone prawie równoległe do płaszczyzny arkusza lub wstęgi, znajdując się na określonym poziomie grubości papieru [...]. Ta struktura papieru [...] powstaje w wyniku formowania na sicie struktury włóknistej z wodnej zawiesiny włókien. Mogą one stać się składnikiem tej struktury jedynie pod warunkiem, że każde z nich wejdzie w kontakt równocześnie co najmniej z trzema inny-

mi włóknami. Zatem ten podstawowy w formowaniu papieru element włóknisty, zwany „jeden plus trzy” [...] symbolizuje swoistą strukturę papieru.

Opinia, że papier wywodzi się od tapy jest obecnie coraz powszechniej akceptowana. Jednakże nie dostrzegano tego, że Caj Lun jako urodzony na południu Chin musiał znać tapę [...]. Caj Lun – wychodząc od reguł wyrobu tapy – dokonał zasadniczego przejścia od fragmentów łyka (naturalnej struktury z włókien) do zawiesiny włókien, z której jako pierwszy uformował papier na sicie z tkaniny [...]. Również w Chinach z trudem toruje sobie drogę teza, że doniosły wynalazek papieru wywodzi się od tapy wyrabianej na dalekim południu Chin, wśród ludów o znacznie mniejszym dorobku cywilizacyjnym.

Z chwilą wynalezienia, papier stał się niemal natychmiast najważniejszym materiałem pisarskim, niezastąpionym w sprawnym administrowaniu ogromnym imperium, jak również w pisaniu i przepisaniu uczonych rozpraw [...]. W miarę rozprzestrzeniania się papieru jego zastosowanie ulegało modyfikacjom [...]. Jako przykłady można wymienić stosowanie papieru do wprawiania w otwory okienne domostw i ścianki działowe ich wnętrz, jako różnego rodzaju wykładziny i zasłony, m.in. w parawanach i różnych osłonach przed słońcem [...]. Z papieru wyrabiano różnego rodzaju stroje ceremonialne, a niewielkie kawałki papieru specjalnie zdobiono i dziurkowano. Zapewne z tych ostatnich zastosowań papieru wywodzi się idea papierowego pieniądza. Opatrzenie kawałka papieru odpowiednimi znakami sprawiało, że stawał się on symbolem wartości, której sam jako taki nie miał.

Zapoczątkowany przez Caj Luna wyrób papieru był możliwy dzięki wynalezieniu przez niego formy papierniczej [...]. Poszukiwania pradawnych technik papierniczych [...] jednoznacznie dowodzą istnienia dwóch odmiennych typów form papierniczych: pływającej oraz zanurzeniowej z ruchomym sitem.

Wprowadzenie papierniczej formy zanurzeniowej z sitem ruchomym uzupełniło rękodzielniczy wyrób papieru o nową i bardzo istotną zasadę technologiczną. Dzięki nowej formie powstał pełny zestaw zasad technologicznych, który pozostał istotny w czasach maszynowej produkcji papieru. Proces wyrobu papieru przez Caj Luna można sprowadzić do dwóch fundamentalnych dla papiernictwa zasad technologicznych:

– wyodrębnienie włókien z surowców roślinnych, z zapewnieniem ich dezintegracji do pojedynczych włókien;

TECHNOLOGIA

– formowanie papieru z wodnej zawiesiny włókien roślinnych, odwadnianych na sicie.

[...] za czasów Caj Luna [...] całość procesów konsolidacji papieru, czyli przemiany zawiesiny włóknistej w produkt finalny, zachodziły na sicie. Współcześnie te dwie zasady uzupełnia zasada transferu, czyli przeniesienia świeżo uformowanej struktury włóknistej z sita do kolejnych etapów konsolidacji. Ta trzecia [...] zasada [...] została zatem wprowadzona również w Chinach, wraz z zastosowaniem formy zanurzeniowej z sitem ruchomym.

Wyodrębnienie się kolejnych etapów konsolidacji papieru, a mianowicie: formowania, prasowania i suszenia spowodowało, że proces wyrobu papieru stał się znacznie wydajniejszy, ale również bardziej złożony. W większych warsztatach rękodzieła papierniczego następowała specjalizacja pracowników [...]. Oczywiście, kluczową pozycję zajmował czerpalnik, który czerpiąc zawiesinę włókien z kadzi formował arkusze.

Ksawery Świerkowski: *Księgoznawstwo dla każdego*. Warszawa 1971 s. 40.

Umiejętność wyrabiania papieru zaczęła się przesuwac w kierunku zachodnim dopiero od połowy VIII w.; wraz z jeńcami Chińczykami dotarła w tym czasie do Samarkandy (Azja Środkowa). Stąd [...] przesuwala się przez Azję Mniejszą i północne wybrzeże Afryki w kierunku zachodnim i wraz z Maurami wkroczyła przez Gibraltar do Europy. Tu pierwszy młyn papierniczy [...] powstał w miejscowości Játiva w Hiszpanii w 1085 r.

Kazimiera Maleczyńska: *Dzieje starego papieru*. Wrocław 1974 s. 29-31.

Ponieważ papiernie korzystały z energii wodnej, budowano je z reguły nad rzekami [...]. Prócz energii wodnej papiernia potrzebowała również wody do wyrobu masy papierniczej, której jakość nie była obojętna. Za najlepszą uchodziła woda miękka, pozbawiona zawartości żelaza [...]. Musiano również dbać o to, by papiernia nie była zbyt oddalona od ośrodków zbytu papieru lub przynajmniej miała z nimi dobre połączenia drogowe. Tymi ośrodkami zbytu stawały się przede wszystkim miasta, gdzie koncentrowała się działalność drukarni, szkół i urzędów [...]. Źródłem energii mogła być też siła wiatru. Papiernie – wiatraki budowano w Holandii, a także próbowano [...] w Anglii i Rosji. Jak przedstawiał się budynek papierni? Był to zazwyczaj

PIERWSZE PAPIERNIE

cały kompleks drewnianych zabudowań [...] z rozległymi [...] strycharzami, służącymi do suszenia papieru. Większość czynności [...] odbywała się na parterze ze względu na duży ciężar potrzebnych [...] urządzeń oraz ich bezpośrednie połączenie z kołem wodnym.

Encyklopedia Polski. T. 2. Kraków 1996 s. 487.

Papiernie, w dawnej Polsce zwane młynami papierniczymi, pojawiły się w XV w. Najbardziej znany był krakowski ośrodek papierniczy:

1493 r. – papiernia na Prądniku Czerwonym,

1501 r. – w Mogilnie,

1538 r. – w Balicach.

Papiernie powstawały i działały na Pomorzu (w Gdańsku od 1420 r.), w Poznańskim, Lubelskiem, na Litwie (1542 r. Wilno), na Rusi Czerwonej. W wytwarzaniu papieru przodowały dobra kościelne i klasztorne. Proces produkcji był ręczny i obejmował:

a) przygotowanie masy papierniczej,

b) czerpanie arkuszy za pomocą sita,

c) suszenie ich,

d) klejenie i gładzenie.

Dopiero w XIX w. zastosowano maszyny papiernicze (pierwsza w Jeziornie koło Warszawy – 1838 r.) i wykorzystywano masę celulozową z drewna.

PAPIERNIE W POLSCE

Kazimiera Maleczyńska: *Dzieje starego papieru*. Wrocław 1974 s. 32-55

Wstępnym etapem produkcji było zgromadzenie odpowiedniej ilości starych szmat lnianych [...]. Na 1 ryżę, czyli 500 arkuszy papieru, zużywano kilkanaście kilogramów szmat, uzyskanych drogą zbiórki wśród ludności. W tym celu właściciele papierni zatrudniali specjalnych zbieraczy [...]. Zbieracze składali przysięgę, że będą dostarczać surowca tylko temu papiernikowi, który ich zatrudnił, a w żadnym przypadku nie sprzedadzą go za granicę.

Jak wysoka była produkcja przeciętnej papierni, opartej na dawnej technice? [...] Na podstawie [...] poszukiwano wyciągnięto wniosek, że przeciętna, roczna produkcja papierni o jednej kadzi wynosiła 1000-1500 ryz [...]. Papiernie posiadały zazwyczaj 1-2 kadzi, większe należały do rzadkości, a ich wydajność musiała się więc kształtować w granicach 1000-3000 ryz rocznie.

PRODUKCJA I SPRZEDAŻ

Produkcja papieru obejmowała oczywiście najróżniejsze gatunki [...]. Wyrabiano także niebieski papier, przeznaczony do zawijania cukru oraz żyłkowany, przeznaczony do oklejania okładek, papier turecki. Najwyższym jakościowo produktem papierni [...] był biały papier do pisania.

Józef Dąbrowski, Jadwiga Siniarska-Czaplicka: *Rękodzieło papiernicze*. Warszawa 1991 s. 72.

Papier do pisania sprzedawano w librach stanowiących 25 arkuszy lub w ryzach, zawierających 20 libr, czyli 500 arkuszy. Większą jednostką była bela papieru, na którą składało się 10 ryz, czyli 5000 arkuszy. Początkowo ryzy papieru sprzedawano także według masy, ważąc je i pobierając opłatę w srebrze. W końcu XVI wieku w Bolonii za ryzę papieru każdego z formatów dużych oraz większego z formatów średnich płacono srebrem ważącym około jednej ósmej masy papieru. Papier o mniejszym formacie średnim, zazwyczaj cieńszy od pozostałych i bardziej pracochłonny w wyrobie, był droższy. Wartość ryzy takiego papieru stanowiło srebro ważące niemal jedną piątą masy papieru.

Kazimiera Maleczyńska: *Dzieje starego papieru*. Wrocław 1974 s. 32-55.

Arkusze papieru kształtowane były przez ręczne czerpanie formą czerpalną, składającą się z sita, ramy i ogranicznika [...]. Na sicie naszywano lub przylutowywano filigran, był to znak z drutu lub wycięty z blachy.

O książce. Mała encyklopedia dla nastolatków. Wrocław 1987 s. 428-429.

FILIGRANY

(łac. *filum* – nić, *granum* – ziarno, filigran) misterny, ażurowy zarys ornamentów, liter, cyfr, w papierze czerpanym powstaje jako odbicie wzoru odpowiednich druczanych form przytwierdzonych do sita, w produkcji maszynowej – specjalny lekki walec z drutu, tzw. *eguter*.

Filigranistyka to nauka określająca czas i miejsce powstania papieru, a czasem nawet imię mistrza, który papier wyprodukował. W okresie produkcji ręcznej filigrany przedstawiały herb właściciela papierni lub miasta, czasem inicjały (gmerk) miasta. Od XVIII w. filigran oznaczał gatunek lub format papieru, w XIX w. pojawiły się filigrany literowe. Obecnie – dla dekoracji, tylko w papierach wysokogatunkowych, czerpanych i maszynowych lub wartościowych (dla ochrony).

Stefan Jakucewicz: *Papier w poligrafii*. Warszawa 1999 s. 30.

Papier może być zaopatrzone w znak wodny. Znak wodny, zwany również filigranem, to godło, napis, znak firmowy, widoczny przy oglądaniu arkusza papieru pod światło [...]. Znaki wodne najczęściej wyciska się w mokrej wstędze papieru przez eguter. Eguter jest lekkim cylindrem wykonanym z sita.

Współczesne polskie introligatorstwo i papiernictwo. Mały słownik encyklopedyczny. Wrocław 1986 s. 220.

Linie wodne, uproszczona odmiana znaku wodnego, kreski wyciśnięte na wstędze papieru równoległe do biegu sita maszyny papierniczej przy użyciu różnych technik. Przepisy celne niektórych krajów (głównie Ameryki Łacińskiej) wymagają, by importowany papier gazetowy, korzystający z preferencyjnych cel, posiadał linie wodne uniemożliwiające używanie go na inne cele aniżeli drukowanie gazet.

Kazimiera Maleczyńska: *Dzieje starego papieru*. Wrocław 1974 s. 130-165.

Dawne papiery są dziś dla nas interesujące przede wszystkim dzięki swoim znakom wodnym, które pozwalają nam określić czas i miejsce powstania arkusza papieru. W starych papierach wschodnich nie stosowano znaku wodnego. Po raz pierwszy spotykamy filigrany ok. 1280 r. we włoskiej papierni w Fabriano, w ówczesnym Państwie Kościelnym.

Najdawniejsze znaki wodne miały formy bardzo proste, przedstawiały krzyż kat., koło, owal, leżącą ósemkę lub gwiazdę [...]. Pewną rolę odgrywały tu emblematy religijne [...]. Potem pojawiły się znaki [...] przedstawiające przede wszystkim przedmioty, z którymi papiernik spotykał się w codziennym życiu [...]. Tematykę czerpano też z życia dworu królewskiego [...]. Zdarzało się też, że w okolicach nadmorskich filigran przedstawiał statek, kotwicę lub kompas. Wreszcie spotykamy podobizny zwierząt egzotycznych, np. lwa lub słonia i w końcu wkraczamy w dziedzinę fantazji, a znaki wodne przybierają kształty smoków, jednorożców, syren. Coraz częściej jednak występują filigrany przedstawiające herby rycerskie lub miejskie.

Jednak tematyka filigranów bardzo szybko przestaje być przypadkowa. Znak wodny wskazywał przede wszystkim na młyn, z którego dany papier pochodził. O ile na zachodzie

Europy spotykamy dość często filigrany oznaczające gatunek papieru, to w Europie Środkowej znak wodny konsekwentnie wskazuje na pochodzenie arkusza papieru [...].

W XVIII w. pojawił się w wielu państwach papier stemplowy, produkowany za pomocą odrębnych sit, zaopatrzony w odmienny filigran i odpowiedni napis. Był to papier używany w sądach, urzędach, na podania itp. Ilość wyprodukowanych arkuszy starannie obliczano i kontrolowano [...]. Znak wodny występujący na tych papierach bywał z reguły dość skomplikowany, aby uniemożliwić fałszerstwo.

AFERY

Znaki wodne nieraz były pomocne w badaniach nad starymi oprawami [...]. Znajomość znaku wodnego może też w wielu przypadkach pomóc w ujawnieniu przestępstwa [...]. Do słynnych afer, jakie zostały wykryte dzięki znakom wodnym, należą fałszerstwa rękopisów [...] Fryderyka Schillera, dokonane w połowie XIX w. przez Jerzego Henryka Gerstenberga, który sfalszował około 400 autografów Schillera [...]. Schiller tworzył w okresie, kiedy stosowano niemal wyłącznie papier czerpany. Gerstenberg pamiętał o tym i używał starego papieru lub jego imitacji [...]. Nie był jednak dość przezorny i nie zwracał uwagi na znaki wodne, skutkiem czego niebawem nastąpiła katastrofa.

Józef Dąbrowski, Jadwiga Siniarska-Czaplicka: *Rękodzieło papiernicze*. Warszawa 1991 s. 92.

ŚW. ANTONI EREMITA

Patronem papierników był św. Antoni Eremita (Pustelnik). Żył on na przełomie wieków II i III, a pochodził z południowego Egiptu. Wzmianki o tym patronie papierników spotyka się w różnych krajach [...]. Obecnie przypuszcza się, że o wyborze św. Antoniego jako patrona papierników mogły zadecydować różne przesłanki, takie jak: jego pustelnicze życie wśród świętych ksiąg, krzyż w kształcie litery „T” (zwany jego imieniem) używany przez papierników do rozwieszania wilgotnych arkuszy papieru, a także fakt, że ceniono jego wstawiennictwo w zażegnaniu chorób skóry, na które – jak się sądzi – papiernicy byli podatni z racji wykonywania swego zawodu. Wyrażane są wątpliwości co do rzeczywistej popularności tego patrona i jego kultu wśród papierników. Jednym z wysuwanych argumentów jest rzadkie występowanie jako motywu filigranu świnki, która jest atrybutem św. Antoniego [...]. Znacznie liczniejsze są filigrany przedstawiające wołu, zaś motyw głowy wołu zyskał ogromną popularność w znakowaniu papieru, poczynając od początku XVI w. do połowy XVI w. Wół jest

atrybutem św. Łukasza Ewangelisty, patrona malarzy. Należy jednak pamiętać o skłonności do naśladownictwa, która występowała w papiernictwie, podobnie jak w innych gałęziach rękodzieła.

Stefan Jakucewicz: *Papier w poligrafii*. Warszawa 1999 s. 162-163.

Papier czerpany jest rodzajem wysokogatunkowego, luksusowego papieru do pisania. Wykonuje się go całkowicie ręcznie, czerpiąc ramką formatową [...] i zwykle zaopatruje w znak wodny. Jest on produkowany w arkuszach, w dość szerokim zakresie gramatur o barwach od naturalnej do innych jasnych [np. jasnokremowej]. Arkusze tego papieru charakteryzują się surową powierzchnią, mają nierówne, postrzępione krawędzie (tzw. nadlewy). Jeśli druk jest przeznaczony do oprawy, to zwykle nadlewy są odcinane. Do początku XIX wieku, tj. do czasu zastosowania maszyny służącej do wyrobu papieru, wytwarzano tylko papier czerpany – wykonywany ręcznie. Współcześnie papier czerpany jest stosowany głównie do sporządzania dokumentów o znaczeniu historycznym, [...] konserwacji zabytkowych księzek i dokumentów w bibliotekach i archiwach, niskonakładowych wydawnictw bibliofilskich. Należy zaznaczyć, że papier czerpany jest stosowany nie tylko ze względu na jego walory estetyczne, ale także ze względu na jego długowieczność (odporność na starzenie). Podstawową wadą papieru czerpanego jest jego wysoka cena i stosunkowo niewielka produkcja. W związku z tym zaczęto produkować imitacje papieru czerpanego. Naśladują one nie tylko wygląd papieru czerpanego, ale również jego właściwości – charakteryzują się dużą odpornością na starzenie. Do ich produkcji stosuje się masę włóknistą, tj. szmacianą, którą otrzymuje się ze szmat bawełnianych, lnianych lub konopnych. Mogą one mieć nierówne brzegi i wielotonalny znak wodny identyczny z tym, jaki można wyszyć na sicie ręcznym. Tego rodzaju imitacja jest nazywana „prawdziwym papierem czerpanym” – w odróżnieniu od papieru czerpanego wykonywanego ręcznie. Produkcja imitacji papieru czerpanego odbywa się stosunkowo wolno.

PAPIER CZERpany

Papiery zwane chińskimi, holenderskimi lub japońskimi są imitacjami papieru czerpanego [...]. Znajdują zastosowanie głównie do produkcji reprintów starych druków wydawanych w stosunkowo dużych, kilkutyśięcznych nakładach.

Switlana Chadżynowa: *Papier czerpany – historia, technika, twórczość*. „Świat Druku” 2004 nr 7/8 s. 27-29.

W krajach Dalekiego Wschodu – w Chinach, Japonii, Korei, Indiach, na Tajwanie – produkcja papieru czerpanego nigdy nie zanikła i dzisiaj wytwarza się tam papier czerpany w oddziałach niewielkich fabryk. Produkcja papieru czerpanego stanowi też jedną z gałęzi rękodziela ludowego [...]. Lista surowców stosowanych dzisiaj w produkcji papieru czerpanego jest bardzo długa. Na przykład zielone algi z laguny obok Wenecji są przetwarzane na papier algowy. Stosowane są także: słoma, len, konopie, kozo, trawa, liście bananowca, skórki bananów i inne. W Bawarii jest wytwarzany papier piwny, wykonywany z osadów browarnianych. Ręcznie wykonywany papier piwny jest dostępny nawet w różnych wersjach zapachowych. Oferuje się papier z pszenicy (biały), papier uzyskiwany z odpadów z produkcji pilsnera (żółtawy) lub napoju słodowego (ciemnobrazowy).

Współczesne polskie introligatorstwo i papiernictwo. Mały słownik encyklopedyczny. Wrocław 1986 s. 252-254.

XIX-XX w.

Działalność przemysłowa w dziedzinie papiernictwa datuje się od 1799 r., tj. od uzyskania przez francuskiego drukarza L. M. Roberta patentu na maszynę do wytwarzania ciągłej wstęgi papieru. Wiek XIX przyniósł początek celulozownictwu, tj. rozwojowi metod wyodrębniania z drewna i z innych roślin włókien, stanowiących półprodukt włóknisty do produkcji papieru i tektury. W XX w. nastąpił burzliwy rozwój ilościowy i jakościowy papiernictwa, które jeszcze na początku tego stulecia opierało się na sztuce rękodzielniczej i doświadczeniu, a którego podstawę obecnie stanowią nauka i technika.

Władysław Cichocki: *Papiernictwo*. Warszawa 1922 s. 3-56.

PAPIERNICTWO

Szmaty są najważniejszym z surowców, służących do wyrobu papieru. Szmaciarze i szmaciarki zbierają gałgany po wsiach i miastach, dostarczając ich do składników. Różniamy następujące grupy szmat: lniane, konopne, bawełniane, jutowe i wełniane [...]. Na Zachodzie zbiórka szmat jest doskonale zorganizowana. W Niemczech gospodynie gromadzą makulaturę i niepotrzebne szmaty, zbierane następnie przez specjalne wozy, jeżdżące rano po ulicach wszystkich większych miast. W ten sposób można otrzy-

mać szmaty czyste, niezgnię i niez murszałe. U nas, jak do-
tąd, śmietnik był jedynym pośrednikiem przy podobnych
transakcjach, toteż np. czyste szmaty bawełniane musieli
fabrykanci nasi sprowadzać z Niemiec [...]. Najlepsze i naj-
trwalsze gatunki papieru wyrabia się wyłącznie ze szmat.

Na rozwój danej papierni i jej zyskowność wywierają sta-
nowczy wpływ czynniki: położenie geograficzne oraz wiel-
kość kapitału zakładowego i obrotowego. Mówiąc o wygod-
nym położeniu fabryki mamy na myśli przede wszystkim
bliskość stacji kolejowej [...]. Dalej ogromne znaczenie dla
papierni posiada bliskość rzeki [...], przy zakładaniu fabry-
ki należy zwrócić uwagę, czy istnieje w pobliżu duża wieś
lub miasteczko, które by dostarczało papierni robotników
stałych i czy nie będzie trudności w nabywaniu surowców
[...]. Papiernie pracują cały rok w dzień i w nocy (z przer-
wami tylko podczas świąt), gdyż duża produkcja zapewnia
wysoki zysk przedsiębiorstwa [...]. Przy fabryce powinny
się znajdować mieszkania dla personelu fabrycznego oraz
dyrektora papierni. Papiernictwo jest zawodem trudnym
i uciążliwym.

WSPÓŁCZESNOŚĆ

Encyklopedia podręczna. Kraków 2001 s. 708.

Papier to materiał o gramaturze 28-225 g/m², produ-
kowany w postaci arkuszy lub wstęgi przez spłśnienie
odpowiednio przygotowanych włókien roślinnych (rzadziej
z dodatkiem włókien chemicznych, mineralnych lub
zwierzęcych) z dodatkiem wypełniaczy, środków zaklejają-
cych, barwników oraz innych środków chemicznych; pod-
stawowe surowce: celuloza drzewna, ścier drzewny, szmaty
(bawełniane, lniane i konopne), makulatura; produkowany
maszynowo lub ręcznie – tzw. papier czerpany.

CECHY PAPIERU

*Współczesne polskie introligatorstwo i papiernictwo. Mały słownik encyklope-
dyczny.* Wrocław 1986 s. 234-235.

Papier, tworzywo otrzymywane w postaci arkuszy lub
wstęgi przez osadzanie na sicie i odwadnianie rozdrobni-
onych, odpowiednio przygotowanych, cienkich włókien, prze-
ważnie roślinnych, zwieszonych w wodzie. Włókna roślinne
stosowane są do wytwarzania półproduktów włóknistych

WSPÓŁCZESNY PAPIER

lub surowców wtórnych. Papierowe półprodukty włókniste otrzymuje się z drewna drzew iglastych (głównie świerka, jodły i sosny) lub liściastych (głównie buka, topoli, osiki i brzozy), a także z roślin jednorocznych (w Europie przeważnie ze słomy i trzciny).

O książce. Mała encyklopedia dla nastolatków. Wrocław 1987 s. 274-278.

Papier dzieli się na wiele gatunków [...]. Do własności decydujących w największym stopniu o zaliczeniu papieru do odpowiedniego gatunku należą jego cechy chemiczne (np. kwasowość, alkaliczność), higroskopijne (czyli stopień pochłaniania wody) optyczne (białość, przezroczystość, połysk), powierzchniowe (gładkość, matowość) oraz wytrzymałościowe (odporność na zrywanie, darcie).

Oczywiście własności te zależą w pierwszym rzędzie od surowca, z jakiego powstał papier, który mamy zakwalifikować do jakiegoś z gatunków. Pod tym względem każdy papier można zaliczyć do jednej z 10 klas. Papiery I-III klasy są to papiery bezdrzewne. Najlepszy z nich produkuje się z masy wyłącznie szmacianej. Klasa III pochodzi w 100% z masy celulozowej – służy m. in. do wyrobu zeszytów szkolnych. Papier V klasy zawiera już tylko 60% celulozy, resztę stanowi ścier drzewny. Papier IX klasy to produkt czystego ścieru, a X klasy wyrabia się z makulatury [...].

Barbara Kalisz (oprac.): *Słownik wydawcy*. Warszawa 1997 s. 140-145.

GATUNKI PAPIERU

Papier afiszowy, arkuszowy, autograficzny, bezdrzewny, biblijny, chamois, czerpany holenderski, drukowy, drzewny, dziełowy, fototypijny światłodrukowy, frakturowany, gazetowy, gładzony, ilustracyjny, kalandrowany satynowany, kartograficzny mapowy, kredowany, litograficzny, LWC, marmurkowy, matowy, nakładowy, objętościowy, obwolutowy, offsetowy, okładkowy, polimerowany, powlekany, przedrukowy, SLWC, standardowy, syntetyczny, typograficzny, uszlachetniony, welinowy, wkłesłodrukowy.

Ewa Drzewińska: *Klasy papieru*. „Świat Druku” 2004 nr 7/8 s. 9-13.

PAPIER BEZDRZEWNY

Dla laika najtrudniejsze jest zrozumienie pojęcia „bezdrzewny”. W wyniku intensywnych działań ekologów każdy już dzisiaj wie, że surowcem do wyrobu papieru jest drewno. Skąd więc takie określenie? Otóż głównymi składnikami włókien drzewnych są dwa polimery naturalne: celuloza

i lignina. Lignina jest składnikiem wzmacniającym strukturę zdrewniałych ścian komórek roślinnych [...]. Stąd papiery wytworzone z mas włóknistych, z których w maksymalnym stopniu usunięto ligninę, nazwane są bezdrzewnymi [...].

Włókna mas celulozowych, prawie całkowicie pozbawione ligniny, są bardziej odporne na starzenie się pod wpływem powietrza i światła słonecznego niż włókna z dużą ilością ligniny, toteż papiery bezdrzewne odznaczają się lepszymi parametrami jakościowymi niż papiery drzewne. Wyjątkiem jest nieprzezroczystość – tu przewagę mają papiery drzewne [...].

Przed 50 laty wszystkie papiery zaklejane w masie były wytwarzane metodą kwaśną, w której stosuje się kleje żywiczne [...]. Wytwór papierniczy otrzymywany metodą kwaśną ulega starzeniu się tym szybciej, im więcej jest w nim ligniny. [...]

Zgodnie z obowiązującą dziś terminologią według normy PN-92/P-50000 wytwory papiernicze dzielą się tylko na papier – tworzywo jednowarstwowe o gramaturze do 225 g/m² oraz tekturę – tworzywo wielowarstwowe o gramaturze co najmniej 225 g/m². Podstawową różnicą między papierem i tekturą jest jednakże sposób wytwarzania.

Współczesne polskie introligatorstwo i papiernictwo. Mały słownik encyklopedyczny. Wrocław 1986 s. 234-235.

Papier syntetyczny jest wytwarzany z włókien syntetycznych lub z folii tworzywa syntetycznego. Posiada szereg zalet w stosunku do papieru konwencjonalnego (z włókien roślinnych), jak m.in.: doskonałą równomierność i wodotrwałość, bardzo wysokie właściwości wytrzymałościowe (zwłaszcza odporność na zginanie) oraz bardzo dobrą nieprzezroczystość, w związku z czym może posiadać bardzo niską gramaturę. Głównymi wadami papieru syntetycznego są: wysoka cena i niemożność powtórnego zużycia jako makułatury, co zagraża ochronie środowiska człowieka.

PAPIER SYNTECYCZNY

Władysław Kopaliński: *Słownik mitów i tradycji kultury.* Warszawa 1985 s. 1260.

Papier welinowy to używany dawniej, bardzo gładki i cienki, wytworny, luksusowy papier, zawierający dużo masy szmacianej, wyprodukowany w Anglii około połowy XVIII w., ulepszony we Francji; skóra cielęca starannie wyprawiona, używana dawniej do pisania lub druku, delikatniejsza i piękniejsza od pergaminu.

Papier jest jednym z najtańszych materiałów pokryciowych, ale ze względu na zbyt małą wytrzymałość mechaniczną jest stosowany tylko do tanich, masowych opraw o przewidywanym krótkim okresie użytkowania. Do oklejania okładek jednorodnych jest więc stosowany rzadziej. Częściej jest wykorzystywany do oklejania okładzin okładek kombinowanych, w których grzbiet okładki jest oklejany mocniejszym materiałem – tkaniną lub papierem powlekanym.

PAPIER NA OKŁADKI

W zależności od zastosowanych surowców włóknistych otrzymuje się różne papiery okładkowe [...].

[...] papier na okładki broszur i książek [jest barwy] białej, aby można było na nim nadrukować wielobarwne elementy zdobnicze [...].

Celem [obwoluty] jest zabezpieczenie przed zniszczeniem okładek bogato zdobionych i wykonanych z drogich materiałów lub podniesienie walorów artystycznych opraw, których okładki ze względu na jakość stosowanych materiałów są zdobione skromnie.

* Papiery wykorzystywane na obwoluty [...] powinny odznaczać się dużym oporem przedarcia i odpornością na ścieranie.

Wyklejka służy do łączenia wkładu z okładką w oprawie złożonej. Wytrzymałość i okres użytkowania oprawy w znacznej mierze zależy od [...] własności mechanicznych wyklejki. Dlatego papierom stosowanym na wyklejki [...] stawia się specjalne wymagania: dużą odporność na zerwanie i wodoodporność. Papier na wyklejki nie powinien ulegać deformacji [...].

Stefan Jakucewicz: *Papier w poligrafii*. Warszawa 1999 s. 40-69.

Gramatura papieru to masa jednego metra kwadratowego papieru wyrażona w gramach. Gramatura papieru [...] jest znormalizowana. Gramaturę papieru określa się przez precyzyjne ważenie próbek o odpowiedniej powierzchni.

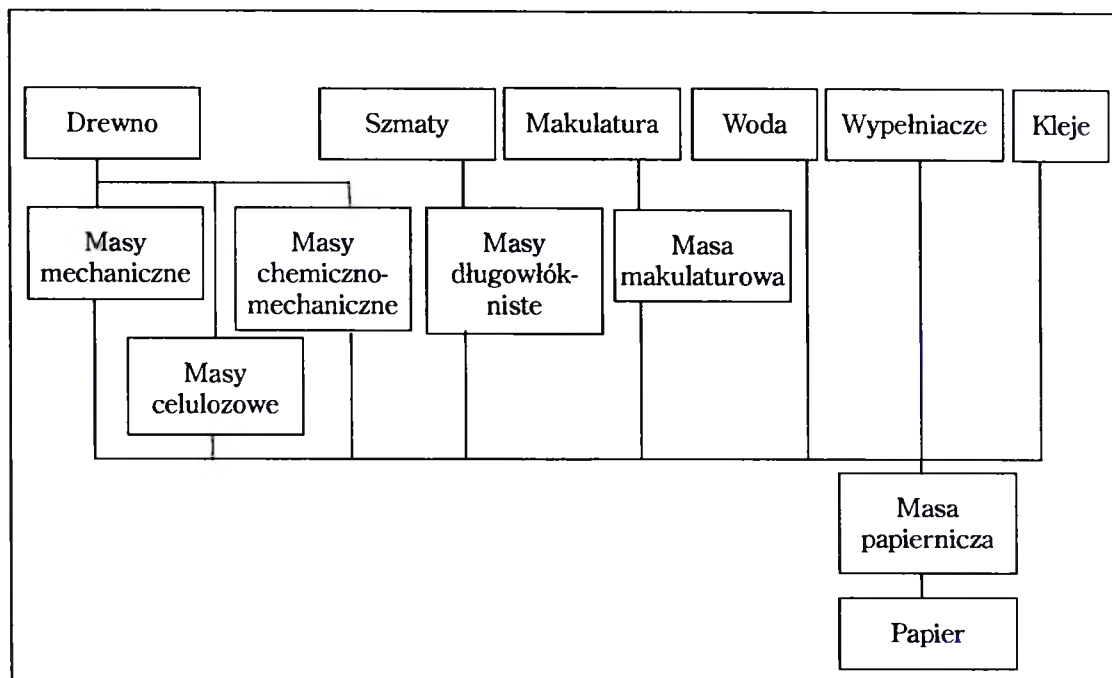
GRAMATURA

Odporność na przedarcie (opór przedarcia) określa wartość siły potrzebnej do wykonania pracy przedarcia na pewną odległość wstępnie naciętej próbki.

Stefan Jakucewicz: *Papier w poligrafii*. Warszawa 1999 s. 28.

Papier jest wytwarzany na maszynach papierniczych. [...] Surowcem służącym do wytwarzania papieru jest masa papiernicza, której skład surowcowy przedstawia rys. 1.

WSPÓŁCZESNA PAPIERNIA



Rys. 1. Surowce do wyrobu papieru (schemat blokowy)

Podczas wytwarzania papieru zachodzą następujące procesy:

- formowanie wstęgi papieru,
- prasowanie,
- suszenie,
- chłodzenie,
- gładzenie,
- nawijanie zwojów.

Po wytworzeniu wstęga papieru jest poddawana procesom wykańczania i uszlachetniania.

Jerzy Wieprkowski: *Konserwacja zbiorów bibliotecznych*. Warszawa 1986 s. 33-43.

Jedną z głównych przyczyn rozpadu papieru jest jego kwasowość, pochodząca bądź z materiałów użytych do jego produkcji, bądź z zanieczyszczeń powietrza. Rozpad ten następuje wskutek hydrolizy celulozy, podstawowego składnika papieru.

ODKwaszanie PAPIERU

CZYSZCZENIE PAPIERU

Metody odkwaszania papieru są różne. W uproszczeniu – polegają w większości na zanurzeniu papieru na jakiś czas [...] w odpowiednim roztworze lub też w kolejnych roztworach [...]. Są to najczęściej roztwory wodne, rzadziej alkoholowe [...].

Nie każdy jednak obiekt może być bez szkody zanurzony w wodzie (np. akwarele) czy w innym płynie [...]. Stosuje się wtedy metodę gazową, bardziej powolną [...].

Jeśli do powierzchni papieru przyłgnęły cząstki materiałów obcych (kurzu, piasku itd.), usuwa się je mechanicznie tamponem z waty, pędzelkiem, gumą przyklepną [...] lub innym stosownym narzędziem.

Najprostszą i od dawna stosowaną metodą usuwania zanieczyszczeń papieru, które wniknęły głębiej w włókna lub związały się z jego powierzchnią chemicznie jest kąpanie papieru w wodzie o odpowiedniej temperaturze. Zabieg ten jest pozornie prosty. Niektóre papiery, zwłaszcza spośród dawnych, znoszą go bardzo dobrze. Papiery nowsze (np. satynowane) tracą charakterystyczną fakturę powierzchni [...]. Dawne atramenty, np. o recepturze chińskiej, są nierozpuszczalne w wodzie. Tak samo farby drukarskie dawne, o barwnikach rozcieńczanych olejem roślinnym, jak też i nowe, o podłożu naftowym [...].

Nie jest obojętny skład chemiczny wody [...]. Czysta woda nie usunie z papieru wszystkich plam i zanieczyszczeń (zwłaszcza plam spowodowanych przez mikroorganizmy). Z pomocą przychodzi chemia z całym arsenałem środków. Każdy z nich działa w pewnym określonym zakresie. Każdy niesie w sobie potencjalne zagrożenie dla obiektu w razie użycia nietrafnego [...].

Nie bez znaczenia pozostaje sama technika kąpieli chemicznych. Do niedawna [...] arkusze papieru zanurzało się po prostu pojedynczo w kuwecie napełnionej płynem. Jeśli książka składała się np. z 500 arkuszy, czynność trzeba było powtórzyć 1500 razy [...]. Nie obeszło się przy tym bez wdychania nieobojętnych dla zdrowia oparów i częstego zanurzania rąk w szkodliwych płynach.

Dopiero przed kilkunastu laty Günther Müller [...] skonstruował szpulę o średnicy kilkunastu centymetrów, długości – kilkudziesięciu, na którą za pomocą korbki nawija się podwójną taśmę z cienkiej i odpowiednio gęstej siatki poliamidowej. Między obie warstwy siatki długości kilku metrów wkłada się kolejne arkusze papieru [...]. Całość zanurza się pionowo w kuwecie z właściwym roztworem [...].

Kapiele chemiczne prowadzą do utraty jakichś elementów papieru. Niekiedy bywają to nie tylko kleje [...]. Ubytek tych elementów musi być zrekomensowany wprowadzeniem innych. Celem zabiegów konserwatorskich jest bowiem przywrócenie materiałom dawnej ich odporności i trwałości albo – na ile to możliwe – przekroczenia jej. Najczęstszym jednak powodem konieczności wzmocnienia papieru bywają uszkodzenia jego struktury przez mikroorganizmy.

Dopóki stosowano wyłącznie tradycyjne kleje roślinne [...] sklejenie prostego rozdarcia kartki papieru było możliwe wyłącznie przez sfazowanie brzegów rozdarcia (tzn. wytracenie po brzegach grubości papieru) i złączenie tych brzegów obcym materiałem (papierem, bibułką). Nowoczesne kleje [...] umożliwiają klejenie brzegów rozdarć, zwłaszcza świeżych, gdzie nie nastąpił ubytek włókien, przez nałożenie warstewki kleju wyłącznie na same brzegi papieru bez pomocy materiału dodatkowego. Ma to olbrzymie znaczenie dla zachowania w całości tekstów dawnych druków, a tym bardziej rękopisów. Wzmocnienia dodatkowe, np. w postaci bibułki japońskiej, stosuje się wówczas jedynie na marginesach.

Jeśli występuje brak jakiejś części papieru, uzupełnia się go materiałem zastępczym, który powinien być tak dobrany pod względem grubości, zabarwienia, faktury, morfologii, aby jak najmniej różnił się od oryginału [...].

Główna trudność polega na tym, że materiał zastępczy musi mieć nie tylko cechy widoczne w chwili jego zastosowania [...], ale i cechy ukryte [...] lub ujawniające się z opóźnieniem [...].

Metoda ta została zastosowana po raz pierwszy w [dawnej] Czechosłowacji. Tam właśnie archiwista J. Voldan wpadł na pomysł, aby włókna papieru zawieszane w wodzie nakładać na miejsca ubytków łyżeczką.

Uzupełnianie ubytków masą papierową ma tę niewątpliwą przewagę nad innymi metodami, że zachowuje najpełniej zasadę niewprowadzania – przy konserwacji – materiałów obcych w stosunku do oryginału. Rozwiązuje jednak jedynie dość wąską grupę problemów.

Z uzupełnianiem ubytków papieru wiąże się ściśle problem uzupełniania tekstu, rycin, rysunku lub obrazu [...]. Czy i jak uzupełniać [...] zależy od stanu zabytku, jego wartości jako dzieła sztuki lub dokumentu i oczywiście od kultury i powściągliwości konserwatora (czyms innym będzie np. uzupełnienie symetrycznej ramki, czym innym zaś domalowanie brakującej ręki czy twarzy).

WZMACNIANIE PAPIERU

NAPRAWA USZKODZEŃ PAPIERU

UZUPEŁNIANIE UBYTKÓW MASĄ PAPIEROWĄ

UBYTKI GRAFICZNE

[...] Podczas gdy w Europie troska konserwatorów skupiała się głównie na ratowaniu najdawniejszych i najcenniejszych zabytków, w Stanach Zjednoczonych [...] niepokój budziły rosące wciąż stopy niszczących czasopism, których konserwacja metodami powszechnie stosowanymi wymagałaby wielotysięcznej kadry konserwatorskiej, wielu lat pracy i wielomiliardowych funduszy. W 1939 r. W. J. Barrow wprowadza na szeroką skalę tzw. laminowanie papieru jako metodę konserwatorską.

[...] Barrow stosuje tzw. sandwich: uszkodzony i osłabiony arkusz papieru wkłada między dwa arkusze folii termoplastycznej, całość następnie okłada obustronnie bibułką japońską i zgrzewa razem pod prasą w temp. 160°C w ciągu 40 sekund [...] sklejjąc wszystkie pięć warstw w jedną całość.

[...] O odwracalności metody nie było już jednak mowy [...]. Wykazano ponadto wyraźną szkodliwość na dłuższą metę niektórych rodzajów folii w stosunku do papieru.

[...] Dzisiaj przyjmuje się powszechnie, że metoda laminowania zdaje egzamin tam, gdzie obiekt nie jest przeznaczony do długiego przechowywania.

[...] W 1953 r. Hindus Yash Pal Kathpalia zastosował przy laminowaniu zamiast podwyższonej temperatury [...] aceton. Ułożony metodą Barrowa „sandwich” kładł po prostu na tafli szklanej i nasyczał za pomocą tamponu acetonem [...] uzyskując efekt końcowy zasadniczo ten sam [...]. Mimo niedogodności wynikającej z kontaktu konserwatora z oparami acetonu, niewątpliwą zaletą warsztatu Kathpalii była jego prostota.

LAMINOWANIE

Ewa Drzewińska: *Niedobre wspomnienia. Dlaczego polscy poligrafowie preferują papiery o jaskrawej białości i wysokim połysku*. „Świat Druku” 2002 nr 11 s. 50-53.

Papier jako przedmiot wywołuje w nas różnorakie odczucia w zależności od przyjemnych lub nieprzyjemnych przeżyć kojarzących się z jego wyglądem, a więc także barwą i połyskiem.

PREFEROWANA BARWA PAPIERU

[...] Papier znany jest prawie od dwóch tysięcy lat i do dziś starodruki wzbudzają nasz zachwyt pięknem faktury i barwą, która wcale nie ma wysokiego stopnia bieli. Papier wytworzony przed XIX w. zachowuje znakomicie swoje właściwości wytrzymałościowe, a jego żółtawa barwa jest symbolem szlachetności i luksusu. Dopiero oszalałymi rozwój technologii w XIX w. i wprowadzenie maszyn do

ciągłego formowania wstęgi papierniczej spowodowały, że papier stał się powszechnie dostępny, a więc stracił wartość zbytku.

W wyniku starzenia się papier zmienia barwę z białej na żółtą, zwłaszcza gdy jest wystawiony na działanie światła słonecznego. Nic więc dziwnego, że w ogólnym odczuciu papier o odcieniu przesuniętym w zakres żółty to papier stary, a więc o niskiej jakości, natomiast papier o bieli niebieskawej, czyli papier o wysokiej białości, to papier nowy, o wysokich parametrach jakościowych. Kwas obecny w papierze dokonuje szybszego i większego zniszczenia niż przez całe wieki dokonały mole, grzyby i gryzonie. Olbrzymie zbiory książek i dokumentów wydrukowanych do lat osiemdziesiątych XX w. ulegają zagładzie. Dziś przemysł papierniczy przeszedł na wytwarzanie papierów drukowych i biurowych w środowisku alkalicznym. Pozwoliło to na uzyskanie papierów o wysokiej odporności na starzenie się, ale ogólne podejście do barwy ulega zmianom bardzo powoli. Specjaliści od marketingu twierdzą, że odbiorcy domagają się wysokiej bieli wytworów papierowych, toteż producenci prześcigają się w uzyskiwaniu wysokiej białości.

Papier przede wszystkim nie powinien mieć odcieni sinawych lub zszarzałych, gdyż te kojarzą się z brudem.

A tymczasem światowi dyktatorzy mody uznali, że biel o wysokiej jaskrawości jest mało elegancka i jej stosowanie świadczy o złym guście. Obecnie przyszła moda – i to nie tylko w papiernictwie – na produkty „naturalne”. Z tego powodu coraz większym zainteresowaniem cieszą się papiery żółtawe, kremowe lub o barwie écru. Papier o wysokiej białości wychodzi z mody!

Wysoka białosc i/lub bardzo wysoki połysk nie świadczy już dziś o znakomitej jakości papieru. Najważniejszymi parametrami, które sprawiają, że dany papier jest uznawany za piękny, są: gładkość, równomierność połysku lub matu oraz tzw. porcelanowe przezrocze (równomierność rozłożenia włókien w papierze). Moda i świadomość uwarunkowań ekologicznych dotyczących produkcji papieru sprawia, że [...] dominować będą naturalne barwy papieru o niższym stopniu bieli i żółtawe. Także eleganckie, piękne wydawnictwa będą drukowane na papierach matowych lub półmatowych [...].

MODA

Ewa Latkowska-Żychska: *Papier jako tworzywo artystyczne*. „Świat Druku” 2004 nr 7/8 s. 24-26.

W świecie sztuki papier ma coraz szersze pole oddziaływania. Wprowadzanie do sztuki materii wcześniej z nią niekojarzonych jest częstym zjawiskiem [...]. Realizowane są więc, obok kartonu pod rysunek czy grafikę, także ubiory, biżuteria, formy użytkowe. Sam papier, jako medium blisko związane z przyrodą, podczas realizacji daje się kształtować w formy przypominające te istniejące już w naturze.

I-Paper – papier umożliwiający zapis magnetyczny. „Świat Druku” 2004 nr 7/8 s. 7.

I-PAPIER

I-Paper jest nowym rozwiązaniem firmy Arjo Wiggins Carbonless Paper, stworzonym we współpracy z PaperGate Systemintegration. Produkt ten łączy w sobie funkcje powlekanego papieru bezdrzewnego ze zdolnością magnetycznego zapisywania danych. I-Paper można zadrukowywać tradycyjnymi technikami druku. Występuje w wielu asortymentach i gramaturach. Kartka formatu A4 może przechowywać do 1 megabajta danych zapisanych w formie magnetycznej [...]. Dane są zapisywane na nośniku za pomocą drukarek z nieznacznie zmodyfikowanymi głowicami magnetycznymi. Dane zapisane na papierze mogą być dowolnie zmieniane, kasowane, ponownie wpisywane. Dzięki tym właściwościom [...] użytkownicy dokumentów mogą wprowadzać dane z formularzy bez potrzeby ręcznego wpisywania [...].

BIBLIOGRAFIA

Chadźzynowa S.: *Papier czerpany – historia, technika, twórczość*. „Świat Druku” 2004, nr 7/8.

Cichocki W.: *Papiernictwo*. Warszawa 1922.

Dąbrowski J., Siniarska-Czaplicka J.: *Rękodzieło papiernicze*. Warszawa 1991.

Drzewińska E.: *Klasy papieru*. „Świat Druku” 2004 nr 7/8.

Drzewińska E.: *Niedobre wspomnienia. Dlaczego polscy poligrafowie preferują papiery o jaskrawej białości i wysokim połysku*. „Świat Druku” 2002 nr 11.

Encyklopedia podręczna. Kraków 2001.

Encyklopedia Polski. T. 2. Kraków 1996.

Gądzikiewicz W.: *Higiena książki*. Lwów 1925.

- Grzeszczuk S., Kawecka A. (red.): *Dawna książka i kultura*. Wrocław 1975.
- I-Paper – papier umożliwiający zapis magnetyczny*. „Świat Druku” 2004 nr 7/8.
- Jakucewicz S.: *Papier w poligrafii*. Warszawa 1999.
- Kalisz B. (oprac): *Słownik wydawcy*. Warszawa 1997.
- Kopaliński W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa 1985.
- Latkowska-Żychska E.: *Papier jako tworzywo artystyczne*. „Świat Druku” 2004 nr 7/8.
- Małczyńska K.: *Dzieje starego papieru*. Wrocław 1974.
- O książce. Mała encyklopedia dla nastolatków*. Wrocław 1987.
- Szczęsny R.: *Materiałoznawstwo introligatorskie*. Warszawa 1983.
- Świerkowski K.: *Księgoznawstwo dla każdego*. Warszawa 1971.
- Wieprzkowski J.: *Konserwacja zbiorów bibliotecznych*. Warszawa 1986.
- Współczesne polskie introligatorstwo i papiernictwo. Mały słownik encyklopedyczny*. Wrocław 1986.
- <http://www.rkd.weni.pl>
- <http://www.antalisp.pl>

Magdalena Szymańska
Anna Wiśniewska

FORMAT

RYS TEORETYCZNY

Andrzej Palacz: *Format*. „Wydawca” 2001 nr 10 s. 50.

Format to pierwszy, najbardziej rzucający się w oczy wyróżnik książki.

Barbara Kalisz (oprac.): *Słownik wydawcy*. Warszawa 1997 s. 62-63.

Format A5 – najpopularniejszy format większości wydawnictw polskich, mający wymiary 148/210 mm (po obcięciu).

Format atlasowy – format dla książek wielkich, pełnoarkuszowych, w których z uwagi na zawartość map, ilustracji nie falcuje się arkuszy, lecz przykleja do grzbietu

Format B5 – drugi pod względem popularności format wydawnictw, mający wymiary 170/242 mm (po obcięciu).

Format bibliograficzny – format książki oparty na liczbie kart wchodzących w skład arkusza oraz na typie jego złożenia: *folio*, *quarto*, *octavo*, *sedecimo* itd.

Format biblioteczny – format książki mierzony wysokością grzbietu wyrażoną w centymetrach bądź określony umownymi symbolami.

Format książki – wymiary (wysokość i szerokość) książki wyrażone w milimetrach, wynikające z rozmiaru arkusza papieru przeznaczonego na druk; format księgi rękopiśmienniczej oznaczano nazwami *in maiori*, *in mediocri*, *in minori*; obecnie stosuje się formaty znormalizowane (np. A5, B5) oraz formaty specjalne.

TYPY FORMATÓW

Format papieru – rozmiar arkusza papieru uwzględniający jego długość i szerokość, wyrażony w milimetrach; w Polsce format papieru oznacza się symbolami szeregów A, B, C połączonymi ze wskaźnikami cyfrowymi 0, 1, 2, 3, 4 itd., które wskazują, ile razy należy złożyć arkusz podstawowy prostopadle do dłuższego boku, aby otrzymać dany format.

Format podłużny leżący – albumowy format książki, której szerokość jest większa od wysokości; stosuje się go np. w książkach dla dzieci zawierających duże ilustracje.

Janusz Dunin: *Wstęp do edytorstwa*. Łódź 2003 s. 17.

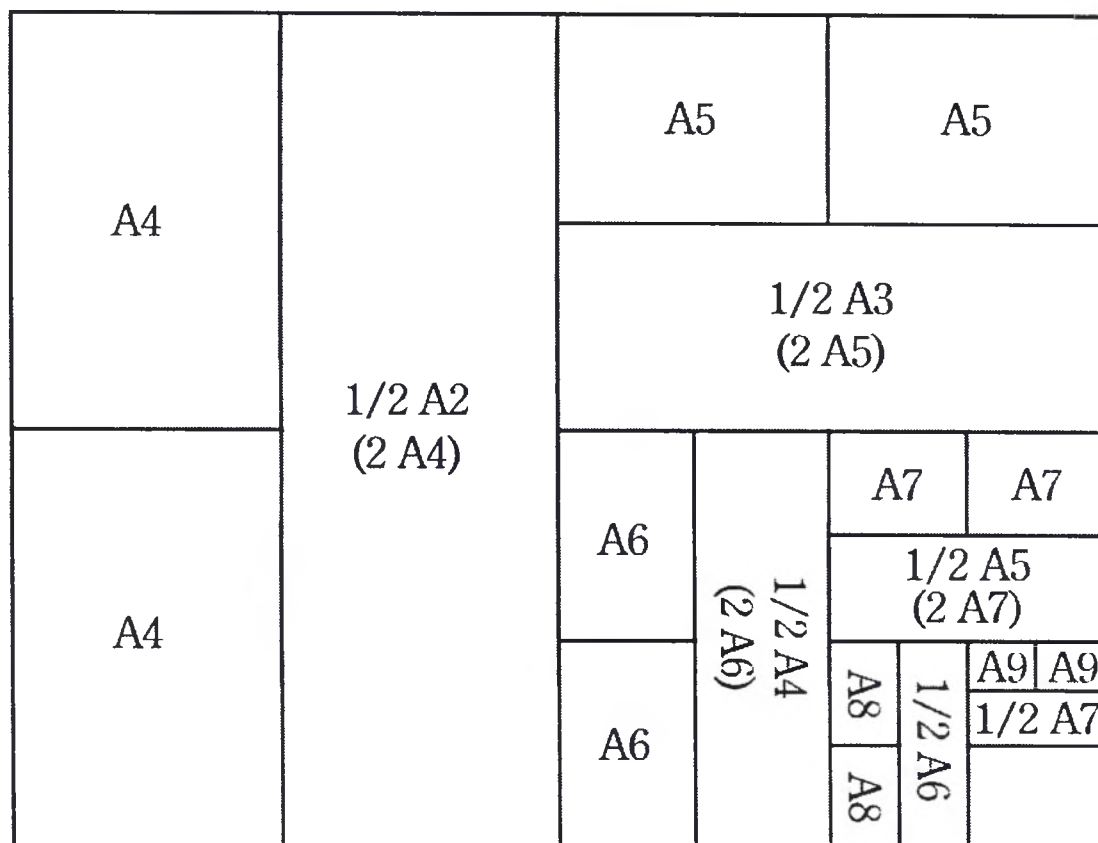
ARKUSZE

Miarą papieru jest arkusz. Formy arkusza są oparte zwykle na podstawie A1 lub B1. Arkusz B1 mierzy 1000/707 mm, zaś A1 841/594 mm. W handlu i drukarstwie stosuje się określenia powierzchni papieru w zależności od jego złamania. I tak: A1 to cały arkusz, A2 złożony na pół, A4 złożony dwa razy – jest to znormalizowany format papieru maszynowego, A5 – wielkość szkolnego zeszytu, A6 – kopertry, A7 – fiszki. Podobnie można składać arkusze formatu B, który bywa używany w drukarstwie, choć w użyciu domowym i biurowym występuje rzadko. Proces składania arkuszy w składki formatu przyszłej książki czy czasopisma zgodnie z formatem wydrukowanego już na nich druku nazywamy falcowaniem.

W drukarstwie stosowane są inne określenia form falcowanych arkuszy. Były one oznaczane cyfrą z dodatkiem „°”. Złożone arkusze posiadały tradycyjne nazwy mówiące o formacie druku. Nazwy te dziś nie są już używane, a wielkość publikacji podawana jest w centymetrach. Podajemy jednak te tradycyjne nazwy, które często towarzyszą określeniu książek:

- 1° plano, arkusz niezłożony;
- 2° folio, arkusz raz złożony, otrzymujemy dwie karty, cztery strony;
- 4° kwarto (czwórka), cztery karty, osiem stron;
- 8° octavo, osiem kart, szesnaście stron;
- 16° szesnastka, szesnaście kart, trzydzieści dwie strony.

Składki te ważne są przy planowaniu publikacji, zwłaszcza czasopism, które zwykle są wielokrotnością jednego z tych formatów.



Rys. 2. Podział arkusza znormalizowanego A1 na formaty wielokrotne 2A4, 2A5, 2A6, 2A7, 2A8 i 2A9

Władysława Wasilewska: *Wiedza o książce*. Warszawa 1966 s. 67.

Papier przeznaczony do druku wyrabiany jest w znormalizowanych formatach, oznaczonych symbolami: A (610 cm/860 mm) i B (707 cm/1000 mm). Arkusz drukarski równa się połowie arkusza papieru formatu A lub B. Przez kolejne złożenie arkusza drukarskiego uzyskujemy różne formaty składek drukarskich, które noszą stare łacińskie nazwy i określają format bibliograficzny, uzależniony od ilości złożów arkusza:

Potocznie stosuje się pojęcie formatu bibliotecznego, o którym decyduje długość grzbietu książki.

Ksawery Świerkowski: *Morfologia książki*. Warszawa 1954 s. 34.

**FORMAT
BIBLIOTECZNY**

...gdy szerokość książki jest większa od jej wysokości, również mierzy się grzbiet, lecz do symbolu oznaczającego format dodaje się określenie podł. (to znaczy: podłużny), np. 8. podł. Takie określenie formatu nazywa się niekiedy formatem bibliotecznym z tego względu, że ułatwia ustawianie książek w magazynie [...].

Format całego arkusza A, czyli A0, nazywanego arkuszem poczwórnym, został tak pomyślany, by po obcięciu surowego arkusza jego powierzchnia wynosiła 1 m², co stanowi [...] podstawę przy określaniu gramatury.

Feliks Przyłubski: *Wokół książki*. Warszawa 1975 s. 91.

Stosuje się [...] różne formaty nietypowe, utworzone z obcięcia jakiegoś formatu znormalizowanego, albo utworzone przez inny sposób składania arkusza podstawowego, albo po prostu wykonane na zamówienie w papierni. Dlatego widzimy książki wąskie a wysokie, szerokie a niskie, kwadratowe itp. Wytwarza się też książki miniaturowe, nawet takie, które można czytać przez lupę.

Ksawery Świerkowski: *Morfologia książki*. Warszawa 1954 s. 34.

**FORMAT
BIBLIOGRAFICZNY**

...podaje się wprawdzie wysokość, a po znaku mnożenia szerokość karty tytułowej, np.: 21 x 15,5 lub 22,5 x 31 cm. Mierzy się przy tym kartę tytułową, ale bywa i tak, że karta tytułowa wykazuje wymiary nieco mniejsze od kart następnych. Wymiary podaje się z dokładnością do pół centymetra, tzn. że jeżeli rzeczywista miara wynosi np. 18,2 cm, piszemy 18; gdyby zaś wynosiła 18,3 napisalibyśmy 18,5. Należy przy tym pamiętać, że każdy egzemplarz obcięty przy oprawie będzie wykazywał pewien niedomiar.

Krzysztof Pszczoła: *Dlaczego właśnie tak?* „Wydawca” 1998 nr 9 s. 44-45.

Format po obcięciu – 21 x 21 cm – daje odpowiednią szerokość lamu. Dodatkowe plusy takiego właśnie formatu to możliwość wysyłania publikacji w standardowych koperkach A4, «dobra integracja» ze środowiskiem biurowym oraz – rzecz istotna – wygoda technologiczna, polegająca na możliwości oszczędnego zagospodarowania arkusza B1 (w takim formacie występuje wybrany papier) przy druku dwójkami na maszynie ćwierćformatowej.

Andrzej Palacz: *Kolumna książki*. „Wydawca” 2001 nr 12 s. 53.

[Przy wyznaczaniu formatów] można się posłużyć normą, choć ta, zatwierdzona w 1975 r. (Formaty kolumn, książek, broszur i czasopism PN-75/P-55022 – patrz tabela), brała pod uwagę ówczesny brak papieru na rynku i określone przez nią formaty nie należą do najpiękniejszych.

DOBÓR FORMATU PAPIERU

Lp.	Format książki po obcięciu z trzech stron mm	Podstawowy format arkusza papieru cm
1	110x180	92x114
2	265x410	84x108
3	205x260	84x108
4	130x200	84x108
5	255x400	82x104
6	200x250	82x104
7	125x195	82x104
8	(195x240)	(80x100)
9	(182x215)	(75x90)
10	(256x340)	(70x108)
11	(170x260)	(70x108)
12	245x340	70x100
13	170x240	70x100

Lp.	Format książki po obcięciu z trzech stron mm	Podstawowy format arkusza papieru cm
14	120x165	70x100
15	170x215	70x90
16	107x165	70x90
17	125x195	61x104
18	210x295	61x86
19	147x205	61x86
20	(102x142)	61x86
21	220x290	60x90
22	145x215	60x90
23	107x140	60x90
24	(205x290)	(60x34)
25	(145x200)	(60x34)
26	(100x140)	(60x34)

Teodor Paprocki (red.): *Podręcznik księgarski*. Warszawa 1896 s. 52.

Co do formatu, rozstrzyga nie sama wola autora lub też drukarza, lecz i przyjęte reguły leżące tak w naturze rzeczy, jak i w zwyczaju, i których nie należy lekceważyć...

Format ustanawia się bezwarunkowo na podstawie liczby stron, tworzących arkusz i to niezależnie od wielkości tychże stron.

Andrzej Palacz: *Format*. „Wydawca” 2001 nr 10 s. 50.

Nietypowym kształtem książki możemy podkreślić charakter publikacji – dlatego wykorzystuje się ten zabieg w przypadku katalogów, tomów poezji czy materiałów reklamowych. Najczęściej jednak zamykamy książkę w prostokącie.

Józef Grycz: *Z dziejów i techniki książki*. Wrocław 1951 s. 143.

Przy ustaleniu formatu rozstrzyga przede wszystkim przynależność książki do jakiegoś wydawnictwa zbiorowego, serii. Powieści i w ogóle dzieła literatury pięknej, słowniki podręczne, przewodniki turystyczne itp. wymagają formatu mniejszego, poręcznego, „kieszonkowego”, tzw. małej ósemki, tj. 1/8 części arkusza 38/48 cm. Obszerniejsze dzieła dzieli się na tomy. Przy dziełach naukowych takie ograniczenia nie są konieczne. Wydaje się je zazwyczaj jako tzw. ósemki duże, tj. stanowiące 1/8 arkusza 48/64 cm. Podręczniki szkolne otrzymują zazwyczaj format średniej ósemki, tj. 1/8 arkusza 64/59 cm. Oczywiście przy dzisiejszych różnorodnych formatach papieru maszynowego odchylenia od powyższych wymiarów są prawie nieograniczone, dąży się jednak do normalizacji formatów. W każdym razie zawsze należy starać się o całkowite wyzyskanie (zużytkowanie) danego papieru, bez potrzeby przycinania go do ustalonego formatu książki, aby uniknąć marnowania materiału.

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 219.

Chcąc scharakteryzować wkład książki, trzeba powiedzieć o jego formacie i objętości. W czasach mechanicznego wyrobu papieru nie istnieją w zasadzie żadne obiektywne przeszkody, aby nadać książce wymiary zgodne z jej przedstawieniem i spełniające wszystkie wymagania stawiane przez estetykę, ortoptykę (w zakresie higieny czytania), technikę pracy umysłowej, a w końcu przez gusta i nawyki czytelników. Należałoby zatem każdej książce nadawać format indywidualny, specjalnie dobrany i przystosowany zarówno do rodzaju i treści, jak i do wymagań

przyszłych odbiorców. W pewnym sensie tak jest w istocie. Wydawnictwo przystępując do pracy nad książką dobiera najwłaściwszy format, posługuje się przy tym wyżej wymienionymi kryteriami.

Swoboda w dobieraniu formatu książki nie jest jednak absolutna, gdyż ograniczają ją znormalizowane formaty papieru przeznaczonego do druku. Normalizacja papieru ma swoje dobre i złe strony: z jednej zapewnia znaczną oszczędność miejsc na półkach bibliotek i magazynów, ułatwia pakowanie i ekspedycję książek, z drugiej jednak ogranicza swobodę dobierania formatu, co odbija się niekorzystnie na zharmonizowaniu formy z treścią książki. Na przykład drukując poezję w tradycyjnym dla tego gatunku literackiego układzie graficznym, nieekonomicznie gospodarujemy powierzchnią stronic, pozostawiamy zbyt duże marginesy, brak jest bowiem wąskich formatów.

ZASTOSOWANIE PRAKTYCZNE FORMATÓW PAPIERU

Encyklopedia współczesnego bibliotekarstwa polskiego. Warszawa 1976 s. 127.

W obrębie formatów znormalizowanych używa się formatów specjalnych: format atlasowy nadawany książkom wielkim, pełnoarkuszowym, w których arkuszy ze względu na mapy lub ryciny nie zgina się, lecz przykleja w grzbiecie do falcu; format stojący – odnosi się do druków, w których wysokość ma większe rozmiary niż szerokość (w formacie stojącym wydłużonym drukuje się np. prospekty, cenniki, programy, rzadziej książki, w książkach dla dzieci stosuje się często format podłużny leżący, w którym szerokość jest większa od wysokości).

**FORMAT
ATLASOWY**

FORMAT STOJĄCY

Ksawery Rzewuski: *Księgoznawstwo.* Warszawa 1987 s. 220.

Formaty znormalizowane o stosunku boków 5:7 ma ogromna większość wszystkich wydawanych w Polsce książek. Rzadziej występują formaty wykraczające poza normalizację; używają ich niektóre wydawnictwa w celu wyróżnienia serii lub nawet oddzielnych tytułów. Najczęściej stosuje się format szeregu A, którego arkusz wzorcowy A0 w stanie surowym ma wymiar 841/1189 mm. Występują też formaty pochodne szeregu B.

**FORMAT
PODŁUŻNY
LEŻĄCY**

Wkład książki powstaje ze złożonych arkuszy. Najczęściej stosuje się trzykrotne złożenie (złamanie) przeciętego po wydrukowaniu na pół arkusza A1 lub B1 (taki format mają zwykle maszyny drukarskie). Po trzykrotnym złożeniu arkusza formatu A2 lub B2 otrzymamy książkę o formacie A5 lub B5. Formatom tym odpowiadają wymiary nie obciętych książek: 15,2/21,5 cm (A5), oraz 17,5/25 cm (B5). Format 15,2/21,5 cm (A5) ma zastosowanie w druku książek przeznaczonych dla dużego kręgu czytelników. Są to dzieła beletrystyczne, książki popularnonaukowe i społeczno-polityczne oraz wiele podręczników dla szkół podstawowych. W formacie 17,5/25 cm (B5) drukuje się głównie podręczniki dla szkół średnich i wyższych oraz prace naukowe. Książki o formatach większych, powstałe z dwukrotnego złożenia połowy arkusza A1 lub B1 mają wymiary 21,5/30,5 cm (A4) i 25/35 cm (B4). Są to przeważnie książki dla dzieci, nuty, atlasy, skrypty.

Książki formatów mniejszych od A5 i B5 często określa się mianem wydawnictw kieszonkowych. Są to przeważnie słowniki, kalendarze, informatory, tomiki poezji i książeczki dla dzieci. Ostatnio można zauważyć tendencję do drukowania w tym formacie popularnych wydań dzieł klasyków literatury, ukazujących się w masowych nakładach. Wymiary książek o formacie kieszonkowym wynoszą: 10,7/15,2 cm (A6) i 12,5/17,5 cm (B6). Najmniejszym ze spotykanych formatów jest książka o wymiarach 7,6/10,7 cm (A7) oraz 8,7/12,5 (B7). Wymiary takie mają książeczki do nabożeństwa, tomiki poezji, kalendarze kieszonkowe itp. Formaty jeszcze mniejsze nie mają właściwie zastosowania praktycznego, są to przeważnie książeczki-zabawki, egzemplarze o charakterze bibliofilskich ciekawostek (nieraz z przytwierdzonym do opraw szkłem powiększającym ułatwiającym odczytanie tekstu), kalendarze typu liliput i inne tego rodzaju wydawnictwa. Wysokość książki jest zwykle większa od szerokości. Inaczej jest wtedy, gdy mamy do czynienia z formatem poprzecznym (zwanym też podłużnym lub albumowym). Książka tego formatu ma kształt leżącego prostokąta i jej wysokość jest wówczas mniejsza od szerokości.

Jan Stanisław Bystron: *Człowiek i książka*. Warszawa 2003 s. 45-53.

Obecnie używa się różnych formatów, takich, które uważa się za najodpowiedniejsze, od ogromnych atlasów aż do malutkich, parocentymetrowych słowników czy też miniaturowych wydawnictw, nie większych od kostki cukru, wy-

dawanych co prawda raczej jako curiosum, niż z rzeczywistej potrzeby [...].

Formaty małe [...] służyć mogą jako etykiety, bilety, ekslibrisy, itp. Format [11,3 x 16 cm] można nazwać kieszonkowym, nadający się do przyjemnej lektury, format 16 x 22,6 to format normalny (tzw. Werkformat), który jest najodpowiedniejszy dla książek treści poważnej, służących do pracy. Formaty większe są właściwe dla wydawnictw artystycznych, atlasów, map, największe mają zaś afisze, plany jazdy, wielkie mapy itd.

Tadeusz Hussak: *Miniksiążki*. Warszawa 2003 s. 12-13.

Miniaturowe książki w srebrnych i perłowych oprawach miały zastosowanie przede wszystkim jako upominki. W miarę rozwoju technik drukarskich wymiary tych książek zmniejszały się [...]. Z biegiem lat ujawniła się coraz bardziej przydatność i rosła popularność miniksiążek. W XVII w. nastąpił burzliwy rozwój miniwydawnictw religijnych, śpiewników i modlitewników na różne okazje. Ukazało się wiele rodzajów *Biblii*, które z uwagi na swoje rozmiary uzyskiwały nazwę paluchowych czy kciukowych *Biblii*.

I właśnie na przykładzie almanachów, a później wydawnictw religijnych widać już było wyraźnie, że wysoka przydatność małych książeczek, które można nosić w medalionie na szyi czy też w kieszeni kamizelki lub w małej kobiecej torebce, jednają tym wydawnictwom wielu przyjaciół i użytkowników [...].

Obok wyścigu techniki druku trwała też walka o zmniejszenie formatu miniksiążki. Na początku XX w. za najmniejszą książkę świata uważano wydaną przez wydawnictwo braci Salmin książeczkę zawierającą – pisane w 1615 r. – słynne *Listy Galileusza do pani Krystyny de Lorenc*. Książeczka miała wymiary 16/11 milimetrów, a powierzchnia składu wynosiła 10/7 milimetrów. Książka ta była wydana w języku włoskim na 205 stronicach, jej tekst składano z pojedynczych czcionek [...].

Małe książeczki są nie tyle do czytania, lecz – z uwagi na swoje piękno, oryginalność i mały nakład – do zaspokajania kolekcjonerskich pasji.

Wydawaniem książek formatu mini zaczęli zajmować się wydawcy wielu krajów. Rozszerzał się niebywale ich asortyment. Po klasykach przysła pora na miniksiążkę dla dzieci [...]. Wiek XIX przynosi nowe idee. Pojawiają się w postaci miniksiążek liczne poradniki i książki praktyczne. Królują tu rozliczne wydania książek kucharskich, które i do dziś są

MINIKSIAŻKI

chętnie wydawane w małych formatach. Do tematycznego programu miniwydawnictw wkracza tematyka historyczna i polityczna. Miniksiążki zostają także wykorzystywane do celów reklamowych i propagandowych.

Papuzińska Joanna (rec.): *Miniksiążki*. „Nowe Książki” 2004 nr 2 s. 74.

Miniksiążka jest zjawiskiem międzynarodowym i właściwie niewiele młodszym niż książka jako taka [...]. Wy różnia się więc mini: modlitewniki i książeczki dla dzieci, książki poetyckie i literackie, kucharskie, polityczne i frywolne, zbiorki aforyzmów i dowcipów, okolicznościowe albumiki, np. dla turystów, minimapy i miniczasopisma, minisłowniczki; a także, jako znak czasu, minibryki i minisciągaczki.

HISTORIA PRZEMIAN FORMATÓW

Helena Szwejkowska: *Książka drukowana XV-XVIII wieku*. Wrocław 1980 s. 63-65.

Wymiar arkusza zależy od wielkości sita czerpalnego; w XV w. używano dwóch podstawowych formatów arkusza, mianowicie: wielkiego, *regalis*, o wymiarach 70/50 cm i mniejszego, *mediana* albo *communis*, 50/30 cm. Format całego niezłożonego arkusza nazywał się *in plano*.

FORMAT BIBLIOGRAFICZNY

Filigran był zazwyczaj umieszczany na prawym półarkuszu (wobec czego po załamaniu arkusza znajdował się on na środku jednej z dwu kart).

Inkunabuły i w ogóle wszystkie stare druki do końca XVIII w. są oznaczane tzw. formatem bibliograficznym (w odróżnieniu od formatu bibliotecznego przy drukach nowych, opartego na wymiarze wysokości książki liczonej w centymetrach). Format bibliograficzny nie zależy od wymiarów książki, lecz od tego, ile razy arkusz papieru został złamany [...]. Ta wielokrotność złamania arkusza daje nam dwa zasadnicze wskaźniki, według których bez błędu możemy określić format starej książki:

KSIAŻKA DRUKOWANA

1. Kierunek kres papieru i położenie filigranu.
2. Ilość kart w składce.

Formaty większe 2-8°, uzyskiwano zazwyczaj przez łamanie całego arkusza. Małe zaś, począwszy od 12°, otrzymywano w ten sposób, że arkusz przecinano na dwie lub trzy części i każdą z tych części składano w oddzielną składkę.

A więc elementami rozpoznawczymi formatu są: kierunek kres i położenie filigranu oraz ilość kart w składce. Najmniejsze formaty określa się najczęściej na oko, przy czym 12° odznacza się wąskim, długim kształtem, a 16° jest szersza. Małe formaty rozpowszechniły się później w XVI i XVII w., w drukarstwie holenderskim (Elzewiry) i francuskim. W XV w., w dobie inkunabułów, spotykamy trzy formaty: 2°, 4° i stosunkowo rzadko 8°.

W inkunabułach spotykamy czasem w jednym woluminie dwa różne formaty. Wynika to stąd, że drukarz, mając papier różnych formatów, łamał duże arkusze (*regalis*) dwa razy, uzyskując 4° i składał razem z mniejszymi – *mediana*, które raz złamane tworzyły wymiar 2°. W książce XV w. trzeba więc badać każdą składkę oddzielnie.

W formatach większych, zwłaszcza w 2°, brano zazwyczaj dwa, trzy i więcej arkuszy, które złamane razem tworzyły składkę o większej ilości kart. Składka utworzona z trzech arkuszy (sześć kart) zwała się *ternion*, z czterech – *quaternion*, z pięciu – *quinternion*. Ta ostatnia nazwa przyjęła się później dla każdej składki w ogóle, bez względu na to, z ilu arkuszy była utworzona [...].

Jeśli idzie o wielkość książki, to w XVI w. spotykamy coraz częściej stosowane formaty mniejsze. Obok tradycyjnego jeszcze folia pojawiła się wygodna ósemka, przeważnie w klasycznych dziełach literackich i czwórka, która dominowała w drukach reformacyjnych. Dzięki małemu formatowi i lżejszej oprawie książka była poręczniejsza w użyciu i lepiej przystosowana do potrzeb nauki, informacji i rozrywki.

Jan Stanisław Bystron: *Człowiek i książka*. Warszawa 2003 s. 45.

Zmienia się wygląd zewnętrzny książki. Porównując dawne księgi wielkich formatów, w ciężkich, bogato zdobionych oprawach, leżące na pulpitych lub wręcz do nich przytwierdzone łańcuchami, ze współczesnymi książkami dużo mniejszych formatów, w lekkich wygodnych oprawach, musimy sobie uświadomić, że zmiana ta pozostaje w ścisłym związku ze sposobem używania książek [...]. Pierwsze książki to wielkie in folio i in quatro, tomy, które stawały się niejako częścią umeblowania zamożniejszego domu i drogą spadku przechodziły na kolejne pokolenia [...]. Pierwszy Elzewir w drugiej połowie XVI w. zerwał z tą tradycją, drukując w swych oficynach książki małego formatu, wygodniejsze i tańsze jednocześnie, przez co niemało przyczynił się do rozpowszechnienia książek wśród szerszych warstw społeczeństwa.

ZMIANY FUNKCJI

Inkunabuły, podobnie jak i kodeksy manuskryptowe, miały bardzo różnorodne formaty. Wszystko zależało od tego, jak duży był dostarczony skrybie arkusz pergaminu lub jakiej wielkości sitem dysponował młyn papierniczy. Dlatego określając formaty ksiąg średniowiecznych czy też renesansowych, podajemy nie ich wielkość fizyczną, a liczbę części, na jakie został podzielony użyty do ich produkcji arkusz materiału [...].

W 1501 r. zerwał on [Aldus Pius Manutius] z dotychczasową tradycją dużych formatów i zaczął wydawać klasyków w formacie *in octavo*. Książki stały się lżejsze i poręczniejsze nie tylko w czytaniu, ale i transporcie, co znacznie ułatwiło rozpowszechnianie dokonań ówczesnej kultury. Aldony, bo tak zaczęto nazywać te książki, wyróżniały się nie tylko formatem...

Najstarszy zachowany przekaz na temat [formatów] stanowi, znajdująca się w Bolonii, marmurowa tablica z 1389 r. Wyrzyto na niej cztery prostokąty, przedstawiające dwa duże formaty arkuszy papieru oraz dwa średnie. Z formatów dużych, format zwany *imperialle* (cesarski) miał wymiary arkusza 500/740 mm, format zwany *realle* – 445/615 mm. Wymiary formatów średnich wynosiły natomiast: większy zwany *mecane* – 345/515 mm, mniejszy określany jako *recute* – 315/450 mm. Przytoczone nazwy formatów arkuszy utrwaliły się później w terminologii papierniczej stosowanej w innych krajach, np. odpowiednio we Francji: *impérial*, *royal*, *moyen*, *méjan* oraz w Anglii: *imperial*, *royal*, *median*, *chancery*. Warto nadmienić, że powierzchnia arkusza papieru formatu średniego jest w przybliżeniu równa połowie powierzchni arkusza odpowiadającego mu formatu dużego [...].

Formy papiernicze służące do wyrobu papieru o formatach bolońskich stosowano do końca XV w., później w poszczególnych krajach zaczęto nieco zmieniać wymiary form, a tym samym papieru, w dalszym ciągu rozróżniając jednak dwa formaty większe i dwa średnie. Zmianie uległ również stosunek długości boku krótszego do dłuższego, który według standardu bolońskiego wahał się od 1:1,345 dla formatu cesarskiego do 1:1,492 dla medianowego. Np. w Polsce format królewski wynosił 480/672 mm, a medianowy 408/576 mm [...].

Standaryzacja formatów arkuszy papieru, a tym samym formatów książek, rozpoczęła się w europejskiej ojczyźnie papieru, Italii [...]. Pełniejszą standaryzację formatów dru-

STANDARYZACJA

ku uzyskano dzięki wprowadzeniu formatu papieru o stosunku boków 1:2 (1:1,414). Został on jednoznacznie zdefiniowany w 1798 r. we Francji, w zarządzeniu o formacie papieru stemplowego. Prostokąt o takich proporcjach tworzy się, prowadząc łuk o średnicy równej przekątnej kwadratu. Dlaczego wprowadzenie takiego formatu było tak istotne? Dlatego że jedynie przy takim stosunku boków proporcje arkusza nie ulegają zmianie podczas łamania go na pół wzdłuż krótszego boku. Obecnie takimi proporcjami boków – najbardziej ekonomicznymi, jeśli chodzi o zużycie materiału – charakteryzują się papiery o znormalizowanych formatach szeregu A, B, C.

Ksawery Świerkowski: *Morfologia książki*. Warszawa 1954 s. 34.

Wobec zbyt dużego zróżnicowania wymiarów w drugiej połowie wieku XIX, przy uproszczonych opisach bibliograficznych przy skróconym katalogowaniu zaczęto stosować umowne oznaczenia formatu, przy czym mierzy się grzbiet książki:

16° – do 15 cm

8° – ponad 15 cm do 25 cm

4° – ponad 25 cm do 35 cm

Folio ponad 35 cm [...]

...wprowadzone w roku 1934 polskie normy dla formatów papieru [...] ustaliły trzy szeregi: A, B, C. Szeregiem zasadniczym jest A i polskie normy zalecają stosowanie przede wszystkim formatów tego szeregu. Gdy szereg ten nie odpowiada określonej roli (co w praktyce drukarskiej sprowadza się do uzależnienia od formatów prosukowanych), należy stosować formaty szeregów B i C.

Jan Stanisław Bystron: *Człowiek i książka*. Warszawa 2003 s. 52-54.

Trudno sobie od razu zdać sprawę, dlaczego właśnie ujednoczenie formatu może mieć tak wielkie znaczenie. Wypadnie tu powołać się na ogromne korzyści, jakie płyną z międzynarodowego ujednoczenia miar i wag [...]. Możemy ściśle określić jednolity format książek, a raczej szereg formatów, które mogłyby przyjąć się jako powszechne, międzynarodowe, z tej samej co system dziesiętny racji, mianowicie jako najprostsze i najwygodniejsze. Aby takimi były, muszą te zasadnicze formaty spełnić następujące warunki:

FORMAT

1. Muszą pozostawać w ścisłym do siebie stosunku wskazanym przez sposób składania arkusza, który złożony tworzyłby określone formaty.

2. Wszystkie formaty powinny być co do formy geometrycznie do siebie podobne, tj. stosunek boku szerszego do węższego powinien być zawsze jednakowy.

3. Formaty powinny być liczone w centymetrach [...].

Przed wszystkim należy pamiętać, że dzięki uproszczeniu produkcji zmniejsza się cena książki. Zwrócić należy uwagę, że skoro papier będzie się produkowało w ściśle ograniczonej liczbie formatów, to technika wyrobu stanie się prostsza. Konstrukcja maszyn będzie dostosowana tylko do formatów światowych, a więc będzie dużo prostsza od obecnej, jednocześnie wzrośnie produkcja, a co za tym idzie i cena wyrobu będzie niższa.

BIBLIOGRAFIA

- Bystron J. S.: *Człowiek i książka*. Warszawa 2003.
- Dunin J.: *Wstęp do edytorstwa*. Łódź 2003 s. 17.
- Encyklopedia współczesnego bibliotekarstwa polskiego*. Warszawa 1976.
- Grycz J.: *Z dziejów i techniki książki*. Wrocław 1951.
- Hussak T.: *Miniksiążki*. Warszawa 2003.
- Kalisz B. (oprac.): *Słownik wydawcy*. Warszawa 1997.
- Kossuth E.: *Wiadomości o książce i innych materiałach bibliotecznych*. Warszawa 1955.
- Palacz A.: *Format*. „Wydawca” 2001 nr 10 s. 50-52.
- Palacz A.: *Kolumna książki*. „Wydawca” 2001 nr 12 s. 50-53.
- Paprocki T. (red.): *Podręcznik księgarski*. Warszawa 1986.
- Papuzińska J. (rec.): *Miniksiążki*. „Nowe Książki” 2004 nr 2 s. 73-74.
- Przyłubski F.: *Wokół książki*. Warszawa 1975.
- Pszczoła K.: *Dlaczego właśnie tak?* „Wydawca” 1998 nr 9 s. 44-45.
- Rzewuski K.: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987.
- Szwejkowska H.: *Książka drukowana XV-XVIII wieku*. Wrocław 1980.
- Świerkowski K.: *Morfologia książki*. Warszawa 1954.
- Trzaska F.: *Podstawy techniki wydawniczej*. Warszawa 1987.
- Wasilewska W.: *Wiedza o książce*. Warszawa 1966.
- Współczesne polskie introligatorstwo i papiernictwo*. Wrocław 1986.

Karolina Domasiewicz
Magdalena Dudek
Anna Łagoda
Marcin Górniak
Daniela Staniewska

STRUKTURA KSIĄŻKI

Barbara Osuchowska: *Poradnik autora tłumacza i redaktora*. Warszawa 2005 s. 69.

Mimo że stanowi zamkniętą całość, książka nie jest monolitem. Składają się na nią różnorodne teksty i materiały zarówno pochodzące od autora dzieła, jak i pisane przez tłumacza, redaktora lub inne osoby, na zamówienie wydawcy. Elementy i części składowe książki są przedmiotem obszernej normy pt. *Kompozycja wydawnicza książki*, opracowanej przez Instytut Bibliograficzny Biblioteki Narodowej i ustanowionej przez Polski Komitet Normalizacyjny. Normę tę, przeznaczoną zarówno dla autorów, jak i redaktorów, opublikowano w odrębnych zeszytach (arkuszach), poświęconych zasadom nie tylko architektury książki, lecz także opracowania tekstów i materiałów wchodzących w jej skład [...].

Barbara Osuchowska: *Poradnik redaktora i autora*. *Nauki ścisłe i technika*. Warszawa 1988 s. 44-46.

Wnętrze książki rozpoczyna się od kart tytułowych.

Trzon, najważniejszą część dzieła, wokół której wszystko się obraca, stanowi tekst główny. Jest to podstawowy zrąb dzieła przedstawiony w postaci zapisu słownego, a więc tekst wszystkich rozdziałów i podrozdziałów wraz z poprzedzającym go, pisany przez samego autora, merytorycznym wprowadzeniem do tematu, nazywanym najczęściej wstępem.

Tekst główny wymaga odpowiedniej obudowy. Co się na nią składa?

Po pierwsze, tekst główny opatruje się tekstami zawierającymi bliższe informacje o dziele, a także charakteryzującymi sylwetkę autora i jego twórczość. Do tego rodzaju materiałów należą wszelkie przedmowy (może być ich kilka, różnego pochodzenia), wstęp krytyczny, tj. rozprawa naukowa o wydawanym dziele lub twórczości autora, życiorys autora, nota edytorska (wydawnicza), posłowie, podziękowanie autora, a także dedykacja i motto. Wszystkie te teksty (tak, również posłowie) noszą wspólną nazwę materiałów wprowadzających do książki, jako że taką właśnie spełniają funkcję. W skład materiałów wprowadzających nie wchodzi pisane przez autora merytoryczne wprowadzenie (wstęp) do tematu.

Po drugie, inna grupa materiałów, które mogą znaleźć się w książce, to przypisy, tablice, ilustracje, dodatki (aneksy) i bibliografia załącznikowa, a więc wszystko, co wzbogaca i poszerza treść tekstu głównego, jest niezbędne do zrozumienia poszczególnych jego fragmentów, ułatwia ich zrozumienie lub też zawiera dodatkowe, użyteczne dla czytelnika informacje. A zatem, ze względu na pełnioną funkcję, są to materiały uzupełniające tekst główny i taką noszą nazwę.

TEKST GŁÓWNY

Po trzecie, dzieło można wyposażyć w różnego rodzaju skrowidze (indeksy), słownik użytych terminów i wykazy – skrótów, symboli graficznych, oznaczeń literowych, zamieszczanych tablic, ilustracji, a także w obcojęzyczne spisy treści lub obcojęzyczne streszczenia, żywą paginę i zwykłą paginację. Całe to dodatkowe oprzyrządowanie wprowadza się celem ułatwienia czytelnikowi korzystania z książki. Dlatego nazwano je materiałami informacyjno-pomocniczymi.

Tekst główny i wymienione tutaj materiały składają się na całość książki. Należy jednak jeszcze pamiętać o jej formalnej, fizycznej obudowie, okładce i ew. obwolucie. I na tym kończy się nasze wyliczenie.

Struktura książki z dziedziny nauk ścisłych i techniki – zależnie od jej rodzaju, poziomu opracowania i zawartości treściowej – bywa, podobnie zresztą jak i innych publikacji nieliterackich, bardzo zróżnicowana. W książce popularno-naukowej, o prostej strukturze, oprócz tekstu głównego i, oczywiście, spisu treści mamy najczęściej jeszcze tylko ilustracje wplecione w tekst lub zgrupowane na końcu książki. W literaturze zawodowej, zwłaszcza na poziomie wyższym, a także w monografiach naukowych, do tekstu głównego dochodzą: przedmowa, tablice, przypisy, bibliografia załącznikowa, skrowidz (zazwyczaj tylko rzeczowy), róż-

norodne wykazy, dodatki. Trzeba te materiały odpowiednio uszeregować i skomponować w logiczną całość.

W przekładach z języków obcych sprawa jest prosta, gdyż książka jako taka już przecież istnieje i jej kompozycji edytorskiej nie zmieniamy. Pozostaje tylko ew. dodanie przedmowy od tłumacza lub wydawcy przekładu, uzupełnienie oryginału przypisami w tekście i dodatkiem na końcu.

Przy tworzeniu książki od początku, a więc podczas jej komponowania, obowiązuje generalna zasada nieprzedzielania tekstów i innych materiałów autorskich żadnymi tekstami nieautorskimi – pochodzącymi od redaktora naukowego, wydawcy itp. Wszelkie obce materiały grupuje się, zależnie od ich rodzaju, albo na początku, albo na końcu książki.

KARTY TYTUŁOWE

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 40-41 76, 85-86.

Tytuł umieszczano, podobnie jak w starożytności, na końcu kodeksu w kolofonie. Tytuł ten rozpoczynał się od słowa *explicit* (łac. *explico* – rozwinąć) i pochodził z czasów, gdy w książce – zwoju był on czytelny dopiero po rozwinięciu woluminu. Oprócz tytułu w kolofonie umieszczano nazwisko pisarza (kopisty), datę ukończenia rękopisu, często tradycyjne formułki wyrażające radość z powodu wykonanej pracy, nadzieję na otrzymanie nagrody w życiu doczesnym lub w niebie. Dopiski te, zwane subskrypcjami, przybierały niekiedy postać wierszowanych sentencji lub zaklęć, na przykład: „Oto jest koniec tej książki, kopista dostanie pieniądze”; „Kto tę książkę ukradnie, niech mu ręka odpadnie”.

Tytuł początkowy (od łacińskiego zdania otwierającego tekst *Incipit liber...* rozpoczyna się książka – zwany incipitem) składał się z pierwszych słów dzieła. Rozpoczynał je ozdobny inicjał, zajmujący niekiedy znaczną część stronicy. Inicjały były często rozbudowanymi kompozycjami graficznymi o bogatej ornamentacji.

Szybko rosnąca liczba wydawanych książek (do 1500 r. wydano około 40 tys. tytułów) sprawia, że na pierwszej stronie skupiają się elementy umożliwiające identyfikację dzieła, a więc odróżnienie go od innych książek. Elementami takimi są: nazwa autora, tytuł, miejsce i rok wydania. W ten sposób powstaje karta tytułowa, której lico stanowi jak gdyby legitymację książki.

ŚREDNIOWIECZE

RENESANS

BAROK

Ozdobne karty tytułowe zwano frontyispisami; na takiej karcie tytuł książki, nazwisko autora i nazwa oficyny zostają wkomponowane w rysunek. W książce barokowej przedstawiał on często postacie alegoryczne, symbolizujące wojnę, pokój, sprawiedliwość, muzy wyobrażające poszczególne sztuki. Barokowe frontyispisy są często przeładowane i przesadnie ozdobne; nawet jeśli są dziełami wybitnych mistrzów, rażą swą sztucznością.

Bardziej literacką niż drukarską cechą książek barokowych były ich długie, wielopiętrowe tytuły. Pisarze prześcigali się w conceptach, w wyniku których tytuł przybierał postać skomplikowanej figury stylistycznej pełnej wyszukanych epitetów. To również nie pozostawało bez wpływu na kompozycję karty tytułowej, przeładowaną zbędnymi elementami.

Jan Kuglin: *Poligrafia książki*. Wrocław 1964 s. 111-117.

Pod koniec XIX w. starano się składowanie tytułów ująć w pewne reguły typograficzne. Reguły te wprawdzie obowiązują, lecz jak wszelkie reguły w sztuce mogą one być tylko wskazówkami ramowymi, w obrębie których należy indywidualnie tworzyć dzieło odpowiadające zasadom piękna i celowości.

REGUŁY TYPOGRAFICZNE

Całość tytułu należy składać czcionkami jednej wysokości, a odstępy między wierszami tytułu winny być równe. Ciężar tytułu leży na najszerszym wierszu. Umieszczamy go na wysokości jednej trzeciej kolumny tytułowej. Pisma wszystkich wierszy kolumny tytułowej powinny harmonizować z pismem tytułów umieszczonych nad rozdziałami, a nawet z pismem tekstu. W zasadzie wszystkie pisma na użytek druku jednej książki winny należeć do jednego kroju. Układ majuskułowy daje w tytule obraz spokojniejszy od układu złożonego minuskułami.

Przy zastosowaniu asymetrii w tytule głównym należy konsekwentnie stosować ją także w innych tytułach, jak np. w tytule ochronnym, w tytułach nad rozdziałami itp. W tytule ochronnym umieszczamy napis przeważnie z prawego boku kolumny, u góry lub u dołu.

Ważnym urozmaiceniem i uwydatnieniem na kolumnie tytułowej jest druk głównego wiersza tytułowego w odmiennym kolorze.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 18-19, 21-23.

Kartami tytułowymi nazywamy zespół kart umieszczonych na początku książki, zawierających informacje o dziele, jego autorach i współtwórcach oraz o danym jego wydaniu. W praktyce na karty tytułowe przeznaczają się cztery albo dwie stroniczki i nazywa je potocznie czwórka lub dwójka tytułowa. Czwórka tytułowa obejmuje kartę przedtytułową i główną kartę tytułową.

Kartę przedtytułową tworzą: strona przedtytułowa oraz na jej odwrocie strona przytytułowa, natomiast główna karta tytułowa składa się ze strony tytułowej, a na jej odwrocie – strona redakcyjna.

Strona przedtytułowa zawiera najczęściej tylko tytuł dzieła, lecz czasem również imię i nazwisko autora. Bywa, że na stronie przedtytułowej zamiast tytułu umieszcza się nazwę serii wydawniczej oraz nazwę instytucji sprawczej. Spotyka się też książki, w których na przedtytule wydawca drukuje tylko swój sygnet lub inny okolicznościowy znak graficzny. Strona przytytułowa występuje jedynie w wydawnictwach seryjnych oraz wielotomowych zbiorach dzieł, w których każdy tom ma ponadto własny tytuł. Na stronie przytytułowej można umieszczać: 1) nazwę instytucji zlecającej lub przygotowującej wydanie, 2) w zbiorach dzieł jednego autora jego imię i nazwisko, 3) tytuł zbioru dzieł lub nazwę serii, 4) imię i nazwisko redaktora zbioru dzieł lub serii, 5) numer kolejny tomu w zbiorach dzieł lub seriach, 6) znak wydawnictwa, miejsce wydania oraz nazwę wydawnictwa, jeśli elementów tych nie podano na stronie tytułowej. W pracach niewchodzących w skład zbioru dzieł czy serii stronę przytytułową pozostawia się niezadrukowaną (wakatową) lub wykorzystuje na obcojęzyczny tekst strony tytułowej danej pracy, portret autora lub inną ilustrację.

Na stronie tytułowej można umieszczać: 1) nazwę instytucji sprawczej, 2) nazwę serii, 3) imię i nazwisko autora, 4) tytuł i podtytuł dzieła, 5) numer kolejny tomu lub części dzieła, 6) tytuł tomu lub części dzieła, 7) numer kolejny wydania, 8) imię i nazwisko redaktora dzieła zbiorowego, 9) imię i nazwisko redaktora wyboru tekstów, 10) imię i nazwisko tłumacza, 11) imię i nazwisko redaktora naukowego, 12) znak i nazwę wydawnictwa, 13) miejsce i rok wydania. Na stronie tytułowej nie podaje się tych elementów (z wyjątkiem nazwiska autora i tytułu dzieła), które zostały już umieszczone w przedtytule lub w przytytule, a ponadto należy dążyć do jak największego ograniczenia jej tekstu

WSPÓŁCZESNOŚĆ

KARTA PRZEDTYTUŁOWA

STRONA TYTUŁOWA

przez umieszczenie na stronie redakcyjnej szczegółów mniej ważnych dla danej pracy.

STRONA REDAKCYJNA

Końcowym elementem czwórki tytułowej jest strona redakcyjna, na której umieszcza się: 1) nazwiska autorów i głównych współtwórców książki (nie wymienionych na stronie tytułowej), 2) informację o wydaniach poprzednich, 3) przy przekładach – informację o oryginale, 4) międzynarodowy znormalizowany numer książki (ISBN), 5) informację o zastrzeżeniu praw autorskich (Copyright), 6) adnotację, 7) przy podręcznikach i książkach do bibliotek szkolnych – aprobatę odpowiednich władz, 8) informację o wydaniu publikacji na prawach rękopisu, 9) nadruk Printed in Poland (w książkach przeznaczonych na eksport), 10) symbol Uniwersalnej Klasyfikacji Dziesiętnej, 11) nazwiska: grafika, redaktora prowadzącego, redaktora technicznego i korektora, 12) nazwiska autorów zdjęć, 13) metrykę książki (jeśli nie została umieszczona na końcu książki).

METRYKA

Metrykę książki tworzą następujące elementy; 1) nazwa wydawnictwa, 2) miejsce i rok wydania, 3) kolejny numer wydania, 4) wielkość nakładu, 5) objętość w arkuszach wydawniczych i drukarskich, 6) oznaczenie rodzaju, formatu, klasy i gramatury papieru, 7) data złożenia zamówienia, podpisania do druku i jego ukończenia, 8) numer zamówienia, 9) nazwa drukarni, 10) cena książki. Tekst metryki można również umieścić na ostatniej wolnej stronie książki.

Jeżeli w książce występuje wyłącznie główna karta tytułowa, a więc tylko dwie stronicie, to pierwszą zajmuje strona tytułowa, a drugą strona redakcyjna. Dwójka tytułowa ogranicza możliwości swobodnego rozmieszczenia elementów kart tytułowych zwłaszcza wtedy, gdy są one znacznie rozbudowane. Rozwiązania tego w ogóle nie można stosować w przypadku konieczności wprowadzenia strony przytytułowej. W praktyce wydawniczej dwójkę tytułową stosuje się często w książkach o niezbyt skomplikowanych elementach kart tytułowych, a bardzo wysokich nakładach (np. w podręcznikach dla szkół podstawowych), gdyż rezygnacja z dwóch stronic daje poważne oszczędności w zużyciu papieru.

KARTY TYTUŁOWE WEWNĘTRZNE

W niektórych publikacjach występują tzw. karty tytułowe wewnętrzne. Karty takie mają zastosowanie najczęściej wtedy, gdy w jednym woluminie zawartych jest kilka części książki z oddzielnymi tytułami dla każdej. Wewnętrzna karta tytułowa poprzedza wówczas każdą część, wymieniając poszczególne elementy jej tytułu. Spotyka się również publikacje, które nie mają oddzielnej karty tytułowej, a elementy tytułowe, konieczne do ich identyfikacji, umieszcza

się w górnej części pierwszej stronicy z tekstem. Tego rodzaju układ występuje w wydawnictwach ciągłych, ukazujących się w zeszytach przeznaczonych do oprawienia w jeden wolumin. Jak z powyższego przeglądu kart tytułowych wynika, obowiązują pewne określone zasady w sposobie rozmieszczania poszczególnych jej elementów. Projektujący układ typograficzny tekstów tytułowych powinien więc wiedzieć, że musi podać wszystkie szczegóły konieczne do zidentyfikowania określonego wydania książki oraz znać zasady prawidłowego ich rozmieszczenia w obrębie czwórki lub dwójki tytułowej.

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 214-215.

W dobie współczesnej tytulatura jest najważniejszym elementem identyfikującym książkę. Z tego względu tytulatura występuje na zewnątrz: na obwolucie, grzbiecie i okładce, a wewnątrz książki przede wszystkim na kartach tytułowych, a także w postaci żywej paginy i normy arkusza. Pominąwszy fakt, że książka może mieć lub nie mieć obwoluty, spotykamy się z następującymi przypadkami: książka ma okładkę, kartę przedtytułową i tytułową; książka ma tylko okładkę i kartę tytułową, brak natomiast przedtytułu; kartę tytułową zastępuje okładka.

Składnikami tytulatury są: nazwa autora, tytuł książki, podtytuł, nazwiska współtwórców książki, adres wydawniczy, oznaczenie wydania, metryka książki i ewentualnie wspólny tytuł dzieła wielotomowego lub wydawnictwa seryjnego. Pełną tytulaturę znajdziemy na tytułowych kartach książki, gdzie indziej występują tylko niektóre elementy. Zaczniemy od okładek i grzbietu. Na okładce widnieje z reguły nazwa autora i tytuł książki, elementy podtytułu, na przykład oznaczenie tomu, określenie formy literackiej i przeznaczenie książki, nazwa wydawcy i rok wydania. Czasem spotykamy się z innymi jeszcze elementami, lecz ogólnie panuje zasada, że okładka powinna zawierać tylko to, co jest niezbędne dla właściwej identyfikacji książki. Występowanie i układ poszczególnych elementów są tu podporządkowane wymaganiom kompozycji graficznej.

Pierwsza stronica wkładu książki to lico karty przedtytułowej, jej odwrocie jest często nie zadrukowane (wakat). Na karcie przedtytułowej drukuje się zwykle tytuł książki, czasem również imię i nazwisko autora, jest to przedtytuł. Karta przedtytułowa ma znaczenie ochronne, daje się ją raczej zwyczajowo niż z istotnej potrzeby; z punktu widzenia estetyki książki pomaga w graficznej kompozycji

TYTULATURA

rozwarcia tytułowego. W razie braku karty przedtytułowej rozwarcie ukazuje lico karty tytułowej i odwrocie wyklejki lub okładki, co nie jest zbyt estetyczne i zdradza tendencje oszczędnościowe. Odwrocie karty przedtytułowej może być wykorzystane do wydrukowania tytułu serii wydawniczej, tak zwanego kontrtytułu.

MATERIAŁY WPROWADZAJĄCE

Zofia Wiankowska-Ładyka: *Porządek książki (cz.1)*. „Wydawca” 1997 nr 12 s. 15

Teksty wprowadzające to: dedykacje, motto, przedmowy, życiorysy autorów, nota wydawnicza, podziękowanie autora, posłowie.

Dedykację czy motto, jeśli nie chcemy przeznaczać na nie odrębnej kolumny przed tekstem głównym, można zamieścić na stronicy przedtytułowej lub przytytułowej bądź nad tytułem pierwszego tekstu autora dzieła.

Przedmowy, ze względu na autorstwo, dzielimy na: honorowe, od wydawcy (oryginału lub przekładu), od redaktora naukowego, od tłumacza, od autora. Jeżeli zamieszczamy przedmowę od wydawcy to należy zrezygnować z przedmowy od redaktora – i na odwrót. Kolejność przedmów w pracach oryginalnych powinna być następująca: honorowa, od wydawcy (lub od redaktora), od autora. Czasami w kolejnym, zmienionym czy rozszerzonym wydaniu, oprócz przedmowy do tego wydania, autor chce powtórzyć przedmowy do poprzednich wydań. Szeregujemy je wówczas bądź chronologicznie (od pierwszej do ostatniej lub odwrotnie), bądź przedmowę do wydania aktualnego zamieszczamy jako pierwszą, a pozostałe szeregujemy od pierwszej do ostatniej. Przedmowy należy umieszczać po kartach tytułowych i spisie treści (chyba, że znajduje się on na końcu książki).

Do materiałów wprowadzających zalicza się także (wbrew nazwie) posłowie – powinno się ono znaleźć po tekście głównym i materiałach uzupełniających.

Życiorys autora lub notę wydawniczą zamieszcza się bądź po przedmowach nie pochodzących od autora, bądź po posłowniu. Podziękowania autora – po przedmowach autorskich, ewentualnie przed posłowiem.

Warto przez chwilę zatrzymać się przy przedmowach do przekładów. Można je szeregować na dwa sposoby: grupując najpierw przedmowy do przekładu, a następnie przedmowy do oryginału lub grupując najpierw przedmowy nie

pochodzące od autora, a następnie przedmowy autorskie, przy czym najpierw należy zamieścić przedmowę do przekładu, a następnie przedmowy do oryginału.

Wyjąwszy sytuację, gdy przedmowa jest krótkim, jedynym tekstem wprowadzającym, wszystkie przedmowy należy opatrywać tytułami określającymi autorstwo, przeznaczenie czy stosunek do wydań poprzednich (np. Od tłumacza, Przedmowa do wydania niemieckiego, Przedmowa do pierwszego wydania).

Rzewuski Kazimierz: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 216.

Dedykacja pochodzi z czasów, gdy autor nie otrzymywał żadnego honorarium i mógł liczyć jedynie na hojność możnego mecenasu, któremu dzieło swe ofiarował. Obecnie dedykacja świadczy o uczuciowym stosunku autora do tematu książki, która zwykle bywa dedykowana osobom bliskim lub poświęcona pamięci współpracowników i osób szczególnie zasłużonych. Dedykacja jest umieszczona zazwyczaj na licu karty następującej bezpośrednio po tytule. Kończy ją podpis Autor lub imię i nazwisko autora. Oprócz względów uczuciowych o umieszczeniu lub nieumieszczeniu dedykacji powinien decydować charakter dzieła. Niekiedy dedykacja może brzmieć pretensjonalnie i zbyt patetycznie, co w zestawieniu z treścią książki mogłoby wzbudzić niesmak lub wywołać niezamierzone efekty humorystyczne.

DEDYKACJA

Malinowska Tekla, Syta Ludwik: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 155-157.

Dedykacja jest wyrazem hołdu, uznania lub uczuć autora w stosunku do osoby lub osób, którym poświęca publikację.

W związku z osobistym charakterem dedykacji składa się ją często tekstem pochyłym, ale można również zastosować wersaliki lub kapitaliki. Wielkość czcionki jest zależna od długości tekstu dedykacji, formatu książki, miejsca na nią przeznaczonego oraz uznania projektanta. Na ogół wystarcza wielkość zastosowana do składu tekstu głównego lub zwiększona o jeden stopień. Istnieje zwyczaj składania pismem większego stopnia lub wersalikami nazwiska osoby, której publikacja została poświęcona. Nie należy przyjmować tego jako zasady, gdyż zastosowanie wyróżnienia w krótkich tekstach dedykacyjnych (np. „Marii poświęcam”) jest zbędne i mogłoby wyglądać pretensjonalnie.

Układ poszczególnych wierszy dedykacji powinien być spokojny, możliwie prosty i estetyczny, oraz nawiązywać do kompozycji całości pracy.

Dedykację umieszcza się w książce w różnych miejscach, ale zawsze na jej początku. Najczęściej przeznaczają się dla niej oddzielną stronicę, zwykle pierwszą nieparzystą po kartach tytułowych, pozostawiając jej odwrotną stronę wolną. Miejsce ustawienia dedykacji na wydzielonej kolumnie ustala projektant. Można ją umieścić w dolnej lub górnej części kolumny z przesunięciem w prawo lub na środku optycznym, zawsze jednak w nawiązaniu do układu typograficznego zastosowanego w książce.

Dedykację spotyka się także na pierwszej stronicy zamiast przedtytułu lub drugiej, jeśli jest wolna, a w pracach wydawanych oszczędniej – nad tytułem pierwszego tekstu autora. W tym ostatnim przypadku, ze względu na ograniczone miejsce, stosuje się na ogół czcionkę nieprzekraczającą stopnia pisma tekstu, a dedykację umieszcza w prawym górnym rogu kolumny.

MOTTO

Motto, czyli cytat najczęściej z obcego utworu, wybrany przez autora w celu podkreślenia myśli przewodniej dzieła, zwykle umieszcza się na początku tekstu. Motto może być jedno do całości pracy, niekiedy zdarza się ich kilka, odnoszących się do poszczególnych partii tekstu, np. części lub rozdziałów. Tekst służący za motto może być napisany prozą lub wierszem. Po tekście motta zazwyczaj podane jest źródło, z którego zostało zaczerpnięte.

W zależności od długości motta oraz miejsca umieszczenia można składać je czcionką o stopień lub dwa mniejszą od czcionki tekstu głównego. Dla źródła przeznacza się tę samą wielkość pisma lub mniejszą o jeden stopień. Czasami w tekście źródła wyróżnia się nazwisko autora i tytuł lub tylko tytuł dzieła, z którego motto pochodzi. Nazwisko autora można złożyć np. kapitalikami lub tekstem, a tytuł pismem pochyłym. Motto należy składać krojem użytym do złożenia tekstu.

Motto do całej książki umieszcza się przeważnie na oddzielnej kolumnie nieparzystej bezpośrednio po kartach tytułowych, przy czym odwrotna, czyli następna parzysta stronica, pozostaje niezadrukowana. W książkach wydawanych oszczędniej motto do całości dzieła umieszcza się u góry pierwszej kolumny tekstowej, a motta do części i rozdziałów przeważnie wstawia się po ich tytułach. Jeśli dla tytułów tych są przeznaczone oddzielne kolumny, wtedy tekst motta można umieścić na takiej kolumnie łącznie z tytułem. Gdyby na kolumnie tej miało się spotkać kilka róż-

norodnych elementów (np. ilustracja, tytuł i motto), wtedy motto lepiej jest przenieść na odwrotną stronę przedtytułu wewnętrznego lub poprzedzić nim tekst. Motto do rozdziału rozpoczynającego się kolumną spuszczoną wstawia się pomiędzy jego tytułem a tekstem, zazwyczaj dosunięte do prawego boku kolumny, aczkolwiek w niektórych przypadkach można znaleźć inne rozwiązanie. Na przykład w książce w układzie dwułamowym na kolumnie rozpoczynającej rozdział przeznaczyć na tytuł i początek tekstu tylko łam zewnętrzny, a motto umieścić na poziomie tytułu rozdziału lub początku tekstu w łamie wewnętrznym.

Szerokość składu motta wierszowanego jest zależna od długości poszczególnych jego linijek, natomiast szerokość składu tekstu prozą w pewnym stopniu jest uwarunkowana jego długością. Krótsze teksty mogą być składane mniej więcej na szerokość połowy szerokości kolumny, a długie nie powinny przekraczać $\frac{2}{3}$ jej szerokości. Od czasu do czasu spotyka się książki, w których występuje zarówno dedykacja, jak i motto. W takiej sytuacji dedykację można umieścić na pierwszej stronie zamiast przedtytułu, motto zaś na piątej lub pierwszej stronie tekstowej nad tytułem. Innym wyjściem może być wstawienie dedykacji na piątą, a motta na szóstą lub obydwu elementów na kolumnie pierwszej albo piątej.

Przedmowa – w publikacjach spotyka się często jedną, a czasem kilka przedmów. Mogą one być napisane przez autora pracy, wydawcę, redaktora lub inne osoby oraz nosić różne tytuły, jak: słowo wstępne, od autora, od wydawcy itp.

Przedmowę autorską traktuje się tak samo, jak tekst główny i składa ją taką samą wielkością i rodzajem czcionki. Przedmowę krótką, szczególnie jeśli autor składa w niej podziękowania, można wyróżnić tekstem pochyłym kroju i wielkości pisma przeznaczonego dla tekstu głównego. Natomiast, jeśli w pracy jednocześnie występuje przedmowa autora i obca, wtedy wyróżnia się przedmowę obcą.

W zasadzie szerokość składu przedmowy powinna być równa szerokości składu tekstu, jednak bardzo krótką przedmowę można składać na szerokość węższą, zwłaszcza, jeśli w ten sposób uzyska się bardziej estetyczny jej format.

Przedmowę umieszcza się przed tekstem pracy po dwójce lub czwórce tytułowej, ewentualnie po spisie treści, jeśli ma on być wstawiony po kartach tytułowych. Przedmowę rozpoczyna się od nowej kolumny spuszczonej. Jeśli występują dwie przedmowy, przedmowa obca powinna poprzedzać przedmowę autora pracy. W publikacji wzna-

PRZEDMOWA

wianej może znajdować się kilka przedmów, napisanych do poprzednich jej wydań. Kolejność tych przedmów może być chronologiczna począwszy od pierwszej do ostatniej lub jako pierwszą zamieszcza się przedmowę do aktualnego wydania, po niej natomiast pozostałe wstawione chronologicznie. Każdą z przedmów rozpoczyna się od nowej kolumny, a w pracach wydawanych oszczędniej lub gdy teksty ich są krótkie, można zadysponować łamaniem pierwszej z nich od nowej kolumny nieparzystej, a następnych w ciągu.

Przedmowa jest zwykle opatrzona datą, a czasem także podpisem. Datę składa się czcionką mniejszą niż tekst przedmowy, zachowując rodzaj wyróżnienia zastosowany dla jej tekstu. Datę umieszcza się z lewej strony pod tekstem przedmowy w odstępie nie przekraczającym jednego wiersza. Podpis najczęściej wyróżnia się pismem pochyłym, kapitalikami lub wersalikami stopnia równego tekstowi przedmowy bądź stopnia mniejszego. Podpis ustawia się z prawej strony pod tekstem, oddzielając odstępem wielkości mniej więcej jednego wiersza.

W książce może znajdować się wstęp autora do całości tekstu, ale wstępów może też być więcej, np. do każdej części lub rozdziału. Wstęp, noszący czasami tytuł wprowadzenie, jest już początkiem tekstu publikacji, w związku z czym składa się go identycznie jak tekst główny i rozpoczyna od nowej kolumny nieparzystej. Odrębną rolę w książce spełnia wstęp krytyczny. Jest on napisany przez innego autora i stanowi wydzieloną całość, nierzadko bardzo obszerną. Fakt ten decyduje o potrzebie jego wyróżnienia. Można tego dokonać, zmniejszając wielkość czcionki lub stosując inną interlinię.

Wstęp krytyczny umieszcza się przed tekstem autorskim od nowej kolumny nieparzystej, jednak za spisem treści, jeśli ten znajduje się po stronicach tytułowych.

Posłowie – zależnie od treści i charakteru posłowania składa się je czcionką tego samego stopnia, co tekst główny lub o stopień mniejszą. Posłowie innego autora należy wyróżnić, np. przez zmniejszenie stopnia czcionki albo stosowanie składu bez interlinii, gdy tekst główny jest składany na interlinii. Tytuł posłowania składa się, jak tytuł rozdziału. Posłowie autora umieszcza się od nowej kolumny kolejnej lub nieparzystej po tekście głównym pracy, a jeśli bezpośrednio po nim następują przypisy lub bibliografia, wtedy posłowie wstawia się po nich. Posłowie obce lepiej jest rozpocząć od nowej kolumny nieparzystej.

WSTĘP

POSŁOWIE

TEKST GŁÓWNY

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 217-218.

Tekst główny zawiera wykład podstawowej treści książki. Budowa tekstu głównego jest ściśle uzależniona od treści książki. Najprostszą budowę mają dzieła literackie. W książkach naukowych jest ona bardziej skomplikowana, po tytułach rozdziałów często następuje dyspozycja, czyli podział treści na drobniejsze części, z których każda ma swój tytuł. Niekiedy dyspozycja bywa uwidaczniana za pomocą tytułów drukowanych na marginesie i stąd zwanych marginaliami.

Tekst obszerniejszego dzieła może się mieścić nawet w kilkunastu lub kilkudziesięciu tomach (na przykład *Wielka Encyklopedia Radziecka* ma 50 tomów), tworzących oddzielne woluminy (tomy introligatorskie). W obrębie jednego woluminu może znajdować się też kilka tomów wydawniczych, zawierających tekst jednego lub kilku różnych dzieł. W przypadku zbioru opowiadań jednego lub kilku autorów spotkać się można z faktem występowania w tekście książki wielu tytułów, które nie są nazwami rozdziałów, lecz zupełnie odrębnych jednostek piśmienniczych. Czasem tytuł jednej z nich jest tytułem całego zbioru.

PODZIAŁ TEKSTU

Wielostopniowy podział tekstu jest oparty na logicznej zasadzie przechodzenia od rzeczy ogólnych do szczegółów. Gdy mamy do czynienia z taką budową, wówczas rozwinięciem poszczególnych części dzieła są rozdziały, składające się z kolei z podrozdziałów, paragrafów i punktów.

Zofia Wiankowska-Ładyka: *Porządek książki (cz. 2)*. „Wydawca” 1998 nr 1 s. 31.

Jedną z ważniejszych rzeczy przy opracowywaniu książek naukowych i popularnonaukowych to podział tekstu i związane z tym problemy. Tekst główny książki może się dzielić na tomy, części, działy, rozdziały, podrozdziały, paragrafy. Wszystkie wyodrębnione partie tekstu powinny być numerowane, chyba że mamy do czynienia z książką o nieskomplikowanej strukturze. Można także zrezygnować z numeracji partii tekstu najniższego rzędu. Poszczególne partie tekstu należy ponadto opatrzyć tytułami – tu także dopuszczalny jest wyjątek: indywidualnymi tytułami mogą nie być opatrywane tomy.

NUMERACJA

Kolejność i hierarchię partii tekstu wchodzących w skład tomu lub części można oznaczać stosując numerację cyfrowo-literową bądź cyfrową wielorzędową.

W przypadku numeracji cyfrowo-literowej zasada stopniowania oznaczeń jest następująca: cyfry rzymskie, litery duże, cyfry arabskie, litery małe. Można też tytuły najwyższego rzędu oznaczać liczebnikami porządkowymi w zapisie słownym – np. „Część pierwsza” lub „Rozdział pierwszy”.

Przy numeracji cyfrowej wielorzędowej oznaczenia partii wyższego rzędu powtarza się w oznaczeniach partii niższego rzędu. Jeżeli praca dzieli się np. na rozdziały, podrozdziały, paragrafy, to w rozdziale 1 mamy podrozdziały 1.1, 1.2 itd. oraz paragrafy 1.1.1, 1.1.2 itd., w rozdziale 2 odpowiednio 2.1.1, 2.1.2, 2.1.3. Dla wszystkich oznaczeń używa się cyfr arabskich, należy przy tym unikać przesadnego rozdrabniania tekstu – cyfr nie powinno być więcej niż trzy.

Jak już wspomniałam, w książkach o mało skomplikowanym układzie można nie stosować numeracji, a hierarchię tytułów oznaczać tylko stopniem pisma.

Oczywiście nie należy mieszać numeracji cyfrowej z numeracją cyfrowo-literową.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 23-24.

Podstawową część dzieła wyrażającą jego treść nazywamy tekstem głównym. Sposób podania tej treści może być wyrażony: słowami, graficznymi wykresami lub mapami, nutami i obrazami. W książkach występować więc mogą cztery rodzaje tekstów: słowny, kartograficzny, muzyczny i obrazowy. Tekst słowny ma jednak najwszechstronniejsze zastosowanie, bowiem nadaje się do przekazywania informacji ze wszystkich dziedzin współczesnej cywilizacji i dlatego będziemy się nimi głównie zajmować w dalszych rozważaniach.

OD TOMU DO PARAGRAFU

Tekst główny książki może być dzielony na tomy, części, rozdziały, podrozdziały i paragrafy. Poszczególne partie tekstu mogą być zaopatrzone jedynie w numerację, w numerację i tytuły lub wyłącznie w tytuły.

Przy wielostopniowym podziale tekstu z zastosowaniem numeracji i tytułów kolejność i hierarchię poszczególnych partii określa się przez umieszczenie przy ich tytułach następujących oznaczeń: 1) cyfr rzymskich, 2) liter dużych (wersalików), 3) cyfr arabskich, 4) liter małych (tekstowych). Ponadto tytuły poszczególnych partii tekstu można zróżnicować, stosując odpowiednie stopnie i rodzaje czcio-

nek. W publikacjach, w których tytuły nie są oznaczone w ogóle numeracją, nawet przy wielostopniowym podziale tekstu, hierarchię tytułów rozpoznaje się wyłącznie przez zastosowanie czcionek tak zróżnicowanych stopniem i rodzajem pisma, aby optycznie można było bez trudu odróżnić tytuły nadrzędne od podrzędnych.

Kolejność i hierarchię poszczególnych partii tekstu, zwłaszcza w publikacjach z zakresu nauk ścisłych, można też określić przez zastosowanie numeracji cyfrowej wielorzędowej, nazywanej również podziałem dziesiętnym. Numeracja tego rodzaju polega na powtarzaniu przy tytułach niższego rzędu oznaczeń tytułu rzędu wyższego z tym, że do wszystkich oznaczeń używa się cyfr arabskich. W przypadku, gdy rozdziały są rzędem najwyższym, ich tytuły numeruje się kolejno cyframi 1, 2, 3..., podrozdziały natomiast otrzymują numerację 1.1, 1.2, 1.3..., a paragrafy – 1.1.1, 1.1.2, 1.1.3.... Umieszczenie zatem przy tytule np. numeracji 4.2.3 oznacza: rozdział czwarty, podrozdział drugi, paragraf trzeci. System ten jest dość przejrzysty, lecz przy stosunkowo niezbyt rozbudowanym podziale tekstu głównego. Jeśli natomiast podział ten jest bardzo zróżnicowany i hierarchia tytułów przekracza cztery rzędy, stosowanie systemu dziesiętnego utrudnia orientację w ich hierarchii, ponadto długi szereg cyfr przed tytułami wygląda nieestetycznie.

PODZIAŁ DZIESIĘTNY

MATERIAŁY UZUPEŁNIAJĄCE

Barbara Osuchowska: *Poradnik autora*. Warszawa 2005 s. 76.

Inną grupą materiałów, które mogą znaleźć się w książce, są przypisy, tablice, ilustracje, dodatki (aneksy) i bibliografia, a więc wszystko, co wzbogaca treść tekstu głównego, jest niezbędne do zrozumienia poszczególnych jego fragmentów, ułatwia ich przyswojenie lub też zawiera dodatkowe informacje, użyteczne dla czytelnika. Są to materiały uzupełniające tekst główny i taką noszą nazwę.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 25, 100, 103-106, 137, 140.

Przypisy powinny być umieszczone u dołu stronicy, której dotyczą, zgodnie z odpowiednimi odnośnikami w tekście. Jeżeli w książce obok przypisów autorskich, występu-

PRZYPISY

ją również przypisy redakcyjne, należy wówczas przypisy autorskie grupować przed redakcyjnymi. Przy zastosowaniu dla przypisów autorskich i redakcyjnych łącznej numeracji powinno się na końcu przypisu zaznaczyć w nawiasie od kogo pochodzi. Uwagą taką zaopatruje się te przypisy, których jest mniej. W przypadku przypisów o charakterze dłuższych komentarzy można je umieszczać po tekście głównym i aneksach autora. Tekst książki łączy się z przypisami przeważnie za pomocą odnośników w postaci cyfr arabskich, małych liter lub gwiazdek, umieszczonych we frakcji górnej.

TABELE

Tabele umieszcza się w tekście najbliższej miejsca, gdzie jest o nich wzmianka, chyba że warunki techniczne lub koncepcja układu graficznego wymagają ich zgrupowania i ulokowania oddzielnie za tekstem głównym. W przypadku, gdy tabele są większe niż format kolumny, a z różnych względów nie można ich dzielić, należy je drukować oddzielnie i wklejać między karty książki w pobliżu miejsca, gdzie jest o nich mowa lub umieszczać w formie luźnych wkładek przy trzeciej stronie okładki. Istnieje wiele możliwości rozmieszczenia materiału ilustracyjnego w książce. Decyzja o właściwym układzie ilustracji zależy od ich liczby i rodzaju, stopnia powiązania z tekstem, warunków technicznych reprodukcji, jak również od charakteru publikacji. Aneks jest dodatkiem uzupełniającym tekst, włączonym do książki przez autora lub wydawcę. Dodatek taki umieszcza się bezpośrednio po tekście głównym, jeżeli pochodzi od autora, a po ostatnim tekście autorskim, jeżeli włącza go edytor. Bibliografię umieszcza się po aneksach i przypisach, jeśli ulokowano je na końcu tekstu głównego.

ANEKS I BIBLIOGRAFIA

W wielu dziełach naukowych, a czasem także literackich i innych spotyka się objaśnienia i uwagi odnoszące się do poszczególnych wyrazów, zwrotów lub fragmentów tekstu głównego. W niektórych typach prac autor podaje literaturę, z której korzystał, źródła cytatów, dodatkowo wyjaśnia jakieś zagadnienia itp. Ogólnie objaśnienia te nazywa się przypisami, potocznie również notkami.

Przypisy składa się tym samym krojem pisma co tekst główny, ale wielkością o jeden lub dwa stopnie mniejszą. Interlinia w przypisach powinna odpowiadać interlinii w tekście. W publikacjach z tekstem składanym akapitowo, na ogół zachowuje się akapit również w notkach, choć zdarzają się niekiedy odchylenia od tej zasady. Wcięcie akapitowe w tekście i przypisach powinno być równe w punktach. Na przykład jeśli w tekście garmondowym wcięcie akapitowe wynosi 1 firet, czyli 10 punktów, w przypisach składanych

petitem wcięcie powinno wynosić nie jeden firet petitowy, lecz również 10 punktów.

Przypisy są powiązane z tekstem odsyłaczami. W polskim edytorstwie najczęściej używanymi odsyłaczami są gwiazdki, cyfry lub litery we frakcji górnej. Dawniej za znakiem odsyłacza wstawiano nawias, obecnie w pracach humanistycznych zwyczaj ten zanika, natomiast odsyłacz z nawiasem stosuje się w dalszym ciągu w pracach typu matematycznego, zwłaszcza, że zarówno gwiazdki, cyfry jak i litery indeksowe występują również jako znaki we wzorach. Odsyłacz wstawiony w tekście jest powtarzany na początku odpowiedniego przypisu.

Gwiazdki można stosować w przypadku przypisów występujących w tekście sporadycznie, bowiem już trzy gwiazdki nie mieszczą się w firetowym wcięciu akapitowym, a większa ich liczba powoduje, że teksty przypisów nie rozpoczynają się w pionie.

Jeśli notki składają się z kilku wierszy, wtedy pierwsze wiersze z gwiazdką rozpoczyna się wcięciem akapitowym. W beletrystyce, w przypadku konieczności objaśniania wyrazów gwiazdką, wyraz wymagający objaśnienia oznacza się w tekście, natomiast w przypisie nie umieszcza się gwiazdki, lecz powtarza sam wyraz objaśniany pismem wyróżniającym (spacją czy kursywą), a za nim, po znaku przestankowym, podaje się tekst objaśnienia.

Odsyłacze cyfrowe bywają stosowane w dwojaki sposób: bądź w obrębie każdej stronicy (numeracja przypisów rozpoczyna się od 1), bądź też kolejną numeracją są objęte przypisy do większych partii tekstu, np. rozdziału. W książkach do składania na linotypie pierwszy sposób nie powinien być stosowany, gdyż nie można z góry przewidzieć, który odsyłacz będzie pierwszy na kolumnie. W związku z czym po uformowaniu kolumn zachodzi potrzeba uporządkowania na każdej kolumnie kolejnej numeracji, co wiąże się z koniecznością przeskładania najczęściej wszystkich wierszy zawierających odsyłacze oraz pierwszych wierszy przypisów. Wielu projektantów uważa, że frakcyjny odsyłacz cyfrowy w przypisie jest zbyt mały i źle czytelny. Proponują zastąpienie go cyfrą normalnej wielkości przy tekście przypisu, lecz w Polsce zwyczaj ten jest jeszcze mało rozpowszechniony.

Oprócz odsyłaczy gwiazdkowych i cyfrowych występują w tekstach także odsyłacze literowe. Zdarzają się one w tabelach i publikacjach z tekstami źródłowymi [...].

Przypisy przeniesione na koniec rozdziałów są łamane przeważnie w ciągu, natomiast zebrane razem na końcu

PRZYPISY

pracy stanowią wyodrębnioną jej część i wtedy należy je rozpoczynać od nowej kolumny, zaznaczając, do której partii tekstu należą. W pracach zbiorowych notki należy wstawiać u dołu właściwych kolumn lub po tekście poszczególnych prac; nie należy natomiast ich przenosić na koniec publikacji. Bywa, że część ostatniej notki nie mieści się na kolumnie, której dotyczy. W takim przypadku część przypisu może być przeniesiona na stronicę następną z zastrzeżeniem, aby ostatni wiersz pozostawiony na właściwej kolumnie nie kończył się kropką, gdyż może to czytelnika wprowadzić w błąd, sugerując koniec przypisu.

Przypisy oddziela się od tekstu zasadniczego odstępem. Aby zachować register, wiersze przypisu łącznie z odstępem muszą stanowić wielokrotność wierszy tekstu głównego, przy czym odstęp nie powinien być większy niż jeden wiersz tekstowy. Duży odstęp wygląda nieładnie, gdyż zbyt mocno dzieli kolumnę. Do oddzielenia przypisów można również użyć linii ciągłej, którą wstawia się w środek odstepu. Najładniej wygląda linia o długości równej szerokości kolumny, jednak najczęściej stosuje się linie o długości 3-6 cyfer, w zależności od szerokości kolumny i upodobania projektującego.

Spotyka się książki, w których występują dwa rodzaje przypisów, np. autora i redaktora, przy czym do przypisów redaktora stosuje się zwykle inny odsyłacz niż do przypisów autora. Na każdej kolumnie pierwsze w kolejności umieszcza się przypisy autora, a pod nimi redaktora, składając je jednak jedną wielkością pisma w celu uniknięcia zbędnej różnorodności. Może się zdarzyć przypadek jednolitej numeracji dla obydwu rodzajów przypisów oraz składania ich jedną wielkością czcionki, wówczas należy w jednym z nich dodać na końcu w nawiasie uwagę, od kogo przypis pochodzi, np. (przyp. aut.).

ANEKSY

Aneksy: w publikacjach fachowych, naukowych, popularnonaukowych i innych autorzy podają wykaz źródeł, literatury uzupełniającej itp. Czasami poszczególne pozycje bibliograficzne bywają numerowane. Najczęściej cyfry od tekstu oddziela kropka, niekiedy cyfry są ujęte w nawiasy kwadratowe. Bibliografia może być podzielona tematycznie lub według rozdziałów książki, może też nie mieć żadnego wewnętrznego podziału. Zazwyczaj jest ułożona alfabetycznie zarówno w całości, jak i w obrębie zagadnień czy rozdziałów, a niekiedy w kolejności powołań w tekście. Bibliografię składa się czcionką o stopień, a w niektórych przypadkach o dwa stopnie mniejszą niż tekst główny. W mniejszych formatach składa się ją na szerokość kolumny, w większych (np. A4) dwułamowo.

BIBLIOGRAFIA

W bibliografii nazwiska autorów mogą być składane bez wyróżnień lub wyróżnione spacją czy kapitalikami, rzadziej pismem pochyłym, natomiast tytuły dzieł najczęściej są wyróżniane pismem pochyłym, ale równie często składa się je czcionką tekstową.

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 218-219.

Przypisy bywają umieszczane pod kolumną tekstu głównego lub na końcu książki. Za pierwszym rozwiązaniem przemawia łatwość posługiwania się tak usytuowanym tekstem. Możliwe jest to jednak jedynie wówczas, gdy przypisy nie są zbyt obszerne. Drugie rozwiązanie – przypisy na końcu książki – umożliwiają przytoczenie obszernych materiałów, wymaga to jednak oderwania się od czytanego tekstu i kartkowania książki.

Niekiedy autor uważa za wskazane przytoczenie w pełnej wersji treści dokumentów, na których się opiera, uzupełnienie tekstu zestawieniami, planami, mapami i podobnymi dodatkami. Dodatki te pod różnymi nazwami (załączniki, addenda, aneksy) mogą być umieszczone na osobnych wklejkach, wkładane do kieszonki lub pod opaskę przyklejoną do trzeciej stronicy okładki. Bardzo dobrym rozwiązaniem jest umieszczenie map, wykresów i innych dodatków na przedłużkach. Przedłużka (alonż) jest pasem papieru, który po złożeniu mieści się w formacie książki, po rozłożeniu zaś wystaje poza jej obręb, umożliwia śledzenie rysunku, mapy lub planu bez odrywania się od czytanego tekstu.

MATERIAŁY INFORMACYJNO-POMOCNICZE

Zofia Wiankowska-Ładyka: *Porządek książki (cz. 2)*. „Wydawca” 1998 nr 1 s. 31-32.

Do spisu treści zaliczamy, żywą paginę, streszczenia obcojęzyczne, słownik użytych terminów, wykazy: tablic, skrótów, znaków graficznych i innych oznaczeń, ilustracji, tablic, skorowidze (inaczej: indeksy).

Spis treści zazwyczaj zamieszcza się na początku książki, po kolumnie redakcyjnej, czasem jednak znajduje się on na końcu. Tytuły części, rozdziałów, podrozdziałów itd. powinny mieć w spisie treści identyczne brzmienie jak w tekście głównym; w pracach zbiorowych (oryginalnych

SPIS TREŚCI

lub tłumaczonych) należy w spisie treści podawać nazwiska autorów poszczególnych partii tekstu. Spis treści powinien być kompletny, musi więc obejmować także niepaginowane wklejki czy załączniki lub mapy zamieszczone pod opaską, a także te partie tekstu, które nie mają tytułów (np. niezatytułowana przedmowa od wydawcy czy autora).

PAGINA ZWYKŁA

W książkach stosuje się na ogół paginę zwykłą, złożoną z cyfr arabskich i rzymskich (np. dla tekstów wprowadzających). Pagin nie umieszcza się na kartach tytułowych, wakatach oraz stronach, które w całości zajęte są przez ilustracje lub tablice.

W przypadku dzieł zbiorowych niezbędna jest żywa pagina, zaleca się ją także w książkach naukowych i popularnonaukowych. Zwykle zawiera ona na stronach parzystych tytuły wyższego rzędu (części, rozdziału), na nieparzystych zaś tytuły niższego rzędu (podrozdziału, paragrafu).

ŻYWA PAGINA

W zbiorze dzieł jednego autora na stronach parzystych zamieszcza się tytuły dzieł, na nieparzystych – tytuły rozdziałów.

W zbiorze dzieł wielu autorów na kolumnach parzystych zamieszczamy tytuł całej pracy zbiorowej, ewentualnie imię i nazwisko autora danej części, a na nieparzystych tytuł (lub skrót tytułu) fragmentu napisanego przez danego autora. Przy okazji przypomnę, że kiedy planuje się przygotowanie nadbitek, każdy artykuł powinien zaczynać się od kolumny nieparzystej, a nad jego tytułem należy podać imię i nazwisko autora.

Na stronach zawierających przypisy zebrane po tekście głównym żywa pagina powinna informować, do której partii tekstu się odnoszą.

Jeżeli tekst paginy nie mieści się w szerokości kolumny, to można zastosować jego czytelny skrót (nie skracając jednak wtedy poszczególnych wyrazów) albo podać początek tytułu z wielokropkiem.

STRESZCZENIA

Streszczenia obcojęzyczne (powinny się one znajdować w książkach naukowych, są także zalecane w książkach popularnonaukowych) norma każe umieszczać po indeksach lub po wykazach ilustracji i tablic, ale najczęściej występują one po tekście głównym, każde od nowej kolumny. W pracach zbiorowych często streszczenia obcojęzyczne ma każda część i wtedy powinny się one znaleźć bezpośrednio po każdej części bądź zbiorczo – na końcu książki.

I jeszcze kilka informacji o kolejności poszczególnych elementów. Słownik użytych terminów należy umieszczać po bibliografii załącznikowej do dzieł (tę zaś – po tekście głównym, aneksach i przypisach). Wykaz skrótów powi-

nien znaleźć się przed lub po słowniku użytych terminów bądź przed tekstem głównym. Wykaz znaków graficznych i innych oznaczeń – przed lub po wykazie skrótów, wykaz tablic i ilustracji na końcu książki, przed spisem treści, a jeśli ten jest na początku, to przed streszczeniami obcojęzycznymi.

KOLEJNOŚĆ ELEMENTÓW

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 218-220.

Wykaz literatury przedmiotu, występujący często pod nazwami źródła, bibliografia, jest niezwykle cenną częścią książki. Umożliwia bowiem znalezienie interesujących materiałów, wskazuje na opracowania, z których można skorzystać chcąc poszerzyć swoje wiadomości z danej dziedziny lub skonfrontować je z opiniami innych autorów piszących na ten sam temat. Literatura przedmiotu, który jest omawiany w danej książce, znajduje się zawsze na końcu. Sąsiaduje z nią bardzo często skorowidz.

LITERATURA PRZEDMIOTU

Spis ilustracji ułatwia znalezienie zawartego w książce materiału ilustracyjnego. Kiedy brak spisu, w celu odszukania interesującej nas ilustracji trzeba po prostu książkę kartkować, gdyż ilustracje nie zawsze są usytuowane w najbliższym sąsiedztwie odpowiadającego im tekstu.

SPIS ILUSTRACJI

Errata (łac. dosłownie – błędy, w dzisiejszym znaczeniu wykaz dostrzeżonych omyłek) jest jedyną możliwością sprostowania błędów i omyłek dostrzeżonych w tekście już po wydrukowaniu książki. Errata jest umieszczona zwykle na osobnej kartce, na której są wymienione błędne sformułowania lub wyrazy oraz ich poprawne wersje z podaniem strony i wiersza, w którym należy zrobić poprawkę. Zazwyczaj errata nie jest na trwałe połączona z książką, dlatego czytelnik odniesie z niej korzyść, jeśli po zakupieniu książki natychmiast poprawi wskazane miejsca. Niekiedy niepoprawienie błędów drukarskich czyni książkę zupełnie bezwartościową i może spowodować bardzo przykre następstwa (na przykład w przypadku tablic matematycznych służących do obliczeń konstrukcyjnych lub wydawnictw farmakologicznych zawierających receptury produkcji stosowania leków).

ERRATA

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 219.

Skorowidz, zwany inaczej indeksem, ułatwia odnalezienie w książce omawianych nazw lub osób. Skorowidz jest ułożony w porządku alfabetycznym. Jeśli dotyczy zarówno osób jak i rzeczy, wówczas zwany jest skorowidzem krzyżowym. Przy każdym hasle figurują numery stronic, na których dane hasło występuje.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 160, 163-164.

Skorowidze (indeksy) – z reguły są w nie wyposażone książki naukowe, popularnonaukowe i wiele innych, do których treści wraca się wielokrotnie. Skorowidze ułatwiają szybkie odszukanie interesujących czytelnika tematów, gdyż są one zestawione w układzie alfabetycznym.

TYPY INDEKSÓW

Rozróżnia się skorowidze: nazwisk, nazw (np. geograficznych), rzeczowe i mieszane. W skorowidzach występuje hasło i wskaźniki (liczby) odsyłające do odpowiednich miejsc w tekście. Bywają też indeksy, w których tematy są opatrzone objaśnieniami (określnikami).

Skorowidze składa się z cionką o stopień lub dwa mniejszą niż tekst główny. Zależnie od szerokości kolumny oraz długości hasel składa się je dwu- lub trzylamowo. Łamy oddziela się odstępem wielkości 6-12 punktów. Większy odstęp nie jest potrzebny, gdyż równy lewy a nierówny prawy bok dobrze łamy wydziela.

SKŁAD INDEKSU

Skład hasel rozpoczyna się od brzegu łamu, jeśli zaś łącznie z liczbami odsyłającymi hasło nie mieści się w jednym wierszu, to ciąg dalszy przenosi się do wiersza następnego, a ten wciną się 1-1½ firetu. W przypadku występowania w skorowidzu objaśnień, objaśnienia mogą (lecz nie muszą) być poprzedzone myślnikami. W skorowidzu bez myślników, hasła składa się od brzegu łamu, określniki (objaśnienia) wciną 1 firet, a teksty przenoszone do następnych wierszy – 2 firety. W skorowidzach z objaśnieniami poprzedzonymi myślnikami hasła, jak i myślniki rozpoczyna się od brzegu łamu, a wiersze przenoszone wciną 1½ firetu. Większe wcięcia stosuje się dlatego, aby teksty po myślniku tworzyły jeden pion, a początki przenoszonych wierszy – drugi. Niektórzy projektanci wcinają wiersze z myślnikami, ale nie

wydaje się to słuszne, gdyż niepotrzebnie dodatkowo zwięźsza się szerokość składu. Niekiedy skorowidze rzeczowe, z niewielką liczbą podporządkowanych im określników, składa się w ten sposób, że hasła rozpoczynają się od brzegu łamu, a określniki w ciągu za nim. Przenoszone wiersze można wtedy wcinąć i firet. Składanie objaśnień w ciągu utrudnia korzystanie ze skorowidza, lecz jest znacznie oszczędniejsze. W celu ułatwienia orientacji, hasła rozpoczynające poszczególne litery alfabetu oddziela się od poprzedzających co najmniej jednowierszowymi odstępami. Jeśli odstęp taki oddziela je nie dość wyraźnie można pierwszą literę hasła rozpoczynającego nową literę alfabetu wyróżnić, stosując czcionkę półgrubą, można też przed tym hasłem umieścić wydzieloną literę alfabetu złożoną wersalikiem.

Tytuł skorowidza składa się tak samo, jak tytuły innych tekstów uzupełniających i informacyjno-pomocniczych, tj. bibliografii, spisu treści itp. Oprócz tytułu czasami występuje nazwisko osoby, która skorowidz opracowała. Składa się je czcionką mniej wyróżniającą niż tytuł, często pismem pochylonym i ustawia pod tytułem w niewielkim od niego odstępie.

Na początku tekstów skorowidza może znajdować się tekst objaśniający znaczenie haseł i numerów stronicy wyróżnionych w skorowidzu. Tekst ten składa się na pełną szerokość kolumny czcionką przeznaczoną dla tekstu skorowidza lub o stopień mniejszą i wstawia się go przed hasłami, oddzielając od nich odstępem jednego wiersza. Natomiast jeśli objaśnienie to zostało podane w formie przypisu, wtedy składa się je czcionką o stopień mniejszą i umieszcza u dołu pierwszej kolumny skorowidza. W książce skorowidz następuje po bibliografii, a jeśli jej nie ma, bezpośrednio po tekście pracy. Rozpoczyna się go od nowej kolumny kolejnej lub nieparzystej zgodnie z założeniami układu. W przypadku występowania kilku skorowidzów, każdy rozpoczyna się od nowej kolumny spuszczonej w następującej kolejności: skorowidz nazwisk, skorowidz nazw, skorowidz rzeczowy.

**PO TEKŚCIE
ALBO
PO BIBLIOGRAFII**

OKŁADKA I OBWOLUTA

Janusz Dunin: *Wstęp do edytorstwa*. Łódź 2003 s. 18.

OPRAWA

Blok książki składa się z szeregu arkuszy zwanych składkami.

Przed oprawą mówimy, że całość jest jedynie sfałcowana. Następnie arkusze zostają razem zszyte i wklejone do okładki. Dobrze oprawioną książkę cechuje to, że położona, otwarta nie zamyka się sama, kiedy ujmemy ręką trzon książki, dobre okładki same się otwierają.

Przy opisie oprawy stosujemy określenia: zwierciadło oprawy – to jest jej pierwsza strona, druga strona oprawy, trzecia strona oprawy, czwarta strona oprawy oraz grzbiet oprawy. Zwierciadło, grzbiet i czwarta strona okładki stanowią zewnętrzne wyposażenie książki widoczne bez konieczności otwierania dzieła. Mają one wielkie artystyczne i handlowe znaczenie, ponieważ na nich można umieszczać tytułaturę, różne ozdoby i informacje. Obecnie istnieje zwyczaj umieszczania na czwartej stronie okładki obszerniejszych tekstów zachęcających czytelników do zakupu dzieła i jego lektury. Na zewnątrz okładki w mniej widocznym miejscu należy umieścić też ISBN – Międzynarodowy Znormalizowany Numer Książki oraz kod kreskowy taki, jakim są opatrzone inne towary znajdujące się na rynku.

Dzisiaj działają zmechanizowane introligatornie, które wykonują masowo oprawy wydawnicze. Maszyny wykonują okładki i wklejają do nich trzony książek. Oprawy te mogą być miękkie, zrobione z tektury, takie jakie otrzymuje dziś książka kieszonkowa. Blok książki często dziś nie jest szyty, lecz obcięty ze wszystkich stron i sklejonny w grzbiecie. Nowe kleje i dobre technologie klejenia potrafią tworzyć dość mocno związaną całość, ale taki uproszczony i tańszy sposób łączenia kart woluminu w całość prowadzi do uznania wydawnictw za wykonane tandetnie, źle się otwierają w grzbiecie, mają tendencje do przełamywania się, blok książki pęka i karty się rozsypują. Z czasem klej traci elastyczność, staje się łamliwy, można założyć, że wykonane w ten sposób pozycje rozsypią się prędzej czy później, a ich restauracja i nowa oprawa jest bardzo trudna i droga.

BROSZURA

Słowo „broszura” jest w wydawnictwach używane w kilku znaczeniach. Jako broszura określana jest niewielka publikacja, zwykle do 48 stron, często spięta jedynie metalową zszywką. Za broszury uznaje się też mniej ważne książki o przemijającej wartości. W polskiej statystyce wy-

dawnictw nie istnieje rozróżnienie na broszurę i książkę i jeśli druk ma więcej niż 5 stron, nie jest już ulotką, liczy się go jako książkę.

W introligatorstwie broszura to książka o miękkiej, tymczasowej oprawie. Druk zbroszutowany to często blok zszyty i jeszcze pozbawiony okładki.

Najlepsze są oprawy twarde. Mogą być one wykonane z tektury z pełną oklejką papierową albo tzw. półtótno, które ma okładkę papierową, zaś grzbiet z innego materiału, zwykle z płótna. W drogich wydaniach stosowane bywają półskórki. Oprawy w całym płótnie lub plastiku nie posiadają na zewnątrz oklejki papierowej. Ich ozdoby są drukowane na płótnie lub wytłaczane na nim.

Obwoluta jest to koszulka nakładana na książkę, aby ochronić ceną oprawę albo, coraz częściej, by pod kolorowym drukiem ukryć bezbarwność, a często i ubóstwo podstawowego wyposażenia książki. Obwoluty, szeroko stosowane od końca XIX w., w ostatnich latach zaczęły zanikać. Coraz częściej stosuje się zarówno w książkach, jak i w czasopiśmie foliowanie egzemplarzy aby podnieść ich wygląd zewnętrzny, ale przede wszystkim aby umożliwić ich przeglądanie przed zakupem.

Zofia Wiankowska-Ładyka: *Porządek książki (cz. 2)*. „Wydawca” 1998 nr 1 s. 32.

Okładka i obwoluta są – w konkurencyjnej walce o nabywcę – ogromnie ważnymi elementami książki. Jest to jednak odrębny temat, wiążący się z grafiką książkową, którym nie będę się zajmować. Ograniczę się do tego, co powinien wiedzieć redaktor, gdyż on właśnie odpowiada za kompletność i poprawność informacji podawanych na okładce i obwolucie.

Elementami obowiązkowymi okładki i obwoluty są: nazwisko autora i (lub) tytuł książki, numer tomu wydawnictwa wielotomowego. Zaleca się ponadto zamieszczać numer ISBN. Istnieje jednak spora dowolność w rozmieszczaniu tych elementów.

Zacznijmy od okładki. Tekst zamieszczany na pierwszej stronie okładki zależy od typu oprawy. Na okładce broszurowej (kartonowej) lub tzw. całopapierowej oklejanej powtarza się tekst z kolumny tytułowej, przy czym jeśli elementów jest zbyt dużo, to niektóre można pominąć (np. miejsce i rok wydania, nazwisko tłumacza lub redaktora naukowego) bądź skrócić – imiona autorów można zastąpić inicjałami, a nawet, jeśli są twórcami powszechnie znanymi, pominąć. W przypadku tytułu dwuczłonowego można zamieścić

OKŁADKA

jedynie pierwszy człon, można także podać jedynie pierwsze wyrazy tytułu, pod warunkiem, że nie zmieni to sensu. Jeśli książka jest kolejnym tomem dzieła wielotomowego, trzeba też podać kolejny numer tomu (po tytule całości wydawnictwa), jeśli zaś jest włączona do serii, to zamieszcza się emblemat serii czy jej nazwę. W przypadku książek w oprawie płóciennej lub imitującej płótno – jeśli mają obwolotę – pierwsza strona okładki może być nawet pusta. Bardzo często obwolotę mają również książki w twardej oprawie – wtedy liczba elementów na pierwszej stronie okładki może być ograniczona do minimum.

Na wewnętrznych stronach okładek kartonowych (drugiej i trzeciej) można zamieszczać różne informacje: np. wymienić tytuły innych książek z tej samej serii, tytuły dzieł o pokrewnej tematyce wydawanych przez tę samą oficynę lub informacje o autorze (autorach książki). Na czwartej stronie okładki czasami umieszcza się znak firmy wydawniczej, cenę książki (obecnie – choć zgodnie z normą jest to wymóg – bardzo rzadko) oraz kod paskowy, jeśli wydawnictwo włączyło się w system kodowy. Stronicę tę można też wykorzystać do zamieszczenia informacji o autorze i (lub) do krótkiego omówienia książki. Przy kolejnych wydaniach mogą się tu znaleźć fragmenty recenzji (oczywiście pochlebnych!).

Jeżeli grzbiet książki ma szerokość większą niż 5 mm, to należy na nim, zarówno na okładce, jak i obwolucie, wydrukować tytuł, w pracach wielotomowych numer tomu, a jeśli się mieści – nazwisko autora i znak firmy. Napisy powinny biec wzdłuż, od góry ku dołowi, a jeśli grzbiet jest wystarczająco szeroki – w poprzek (tzw. szyldek).

OBWOLUTA

Obwolotę mogą mieć książki zarówno w oprawie twardej, jak i kartonowej. Na pierwszej stronie obwoloty można powtórzyć dowolną liczbę elementów kolumny tytułowej, jej grzbiet powinien zawierać takie same elementy jak grzbiet okładki, natomiast skrzydełka i czwarta strona to miejsce na różne informacje. Na przykład na skrzydełku przy pierwszej stronie obwoloty można zamieścić notkę o autorze (ewentualnie z jego zdjęciem), na skrzydełku przy czwartej stronie – informację o danej książce lub o innych książkach na podobny temat opublikowanych przez to samo wydawnictwo. Do zamieszczenia obszerniejszej informacji o książce można też wykorzystać czwartą stronę obwoloty, gdzie ponadto należy zamieścić znak wydawnictwa, ewentualnie cenę książki czy kod paskowy. Czasami opatruje się książkę opaską z nadrukiem, jeśli np. po zakończeniu druku wydawca wpadł na pomysł szczególnego zareklamowania

książki, albo kiedy autor otrzymał ważną nagrodę czy książkę wyróżniono na jakimś konkursie.

Układ graficzny wnętrza powinien też współgrać z projektem graficznym okładki i obwoluty. Jeśli grafik zaprojektuje tytuł od brzegu, to wewnątrz książki tytuły należy zamieszczać od brzegu. Jeśli teksty na okładce i obwolutie są wyśrodkowane, to tak samo trzeba zaprojektować ustawienie tytułów wewnątrz książki. Najlepiej, gdy autorem całej koncepcji graficzno-typograficznej książki jest artysta grafik, co zresztą coraz częściej się zdarza.

Kazimierz Rzewuski: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987 s. 211-215.

Bardzo często na okładki lub obwolutę bywa założona opaska. Opaska może służyć do połączenia kilku tomów dzieła, może mieć też charakter wyłącznie reklamowy. Powierzchnia opaski daje możliwość zamieszczenia krótkiego tekstu informacyjnego, na przykład o uzyskanej przez książkę nagrodzie literackiej lub naukowej, o wysokości nakładu. Niektóre opaski nie są klejone, lecz zaginane pod okładkę, podobnie jak obwoluta.

Cenniejsze wydawnictwa bywają ponadto zaopatrzone w futerał.

FUTERAŁ

Stosuje się dwa rodzaje futerałów: jedne wykonane ze zwykłej, taniej tektury mają za zadanie chronić książkę podczas transportu i magazynowania, inne, bardziej trwałe, oklejone papierem, płótnem lub dermatoidem są przeznaczone do stałego użytkowania. Oprócz jednostkowych sporządza się czasem futerały dla kilku książek, na przykład dla dzieł jednego autora wydanych z okazji jubileuszu.

Czasem do książki dodawana jest zakładka, którą instytucja wydawnicza dostarcza księgarniom do bezpłatnego rozpowszechniania wśród klientów. Zakładka ma postać niezbyt szerokiego paska z grubszego papieru lub kartonu. Czytelnik może się posługiwać zakładką zaznaczając miejsce, w którym przerwał czytanie, tu znajdzie również spis książek, jakie ukazały się nakładem danego wydawnictwa, sentencje z książki lub rysunki propagandowe. Zakładka może też mieć postać kolorowej tasiemki lub kilku tasiemek przymocowanych do wkładu książki.

Michał Jędrzak: *Towar i opakowanie*. „Notes Wydawniczy” 1993 nr 10 s. 25-26.

Biorąc książkę do ręki, pierwszy kontakt mamy z oprawą. Spełnia ona, obok swej roli użytkowej, funkcję informa-

cyjną i reklamową. Ta ostanta bywa przyczyną wielu nieporozumień, wiążą się z nią również całkiem przeciwstawne ocze-kiwania [...]. Często wydawcy traktują oprawę wyłącznie jako reklamę. Wykazują w ten sposób przesadną skłonność do uproszczeń [...].

O ile reklamowa funkcja okładki bywa przeceniana, o tyle jej rola informacyjna jest bezdyskusyjna. Zawiera ona nazwisko autora, tytuł, a także – poprzez charakter ilustracji – mówi o rodzaju książki. Ta ostatnia informacja funkcjonuje czytelnie tylko wówczas, gdy odwołuje się do współczesnych tendencji i zwyczajów. Warto też zwrócić uwagę, że z punktu widzenia odbiorcy istotna jest nie tylko zgodność zawartości książki z treścią okładki, ale też z materiałem, z którego jest wykonana. Książka w twardej oprawie, na odpowiednim papierze [...] zachęca swoją formą nabywcę. Należy również przypomnieć o znaczeniu takich detali jak użycie skrzydełek usztywniających okładkę, położenie folii czy lakieru. Istotny jest projekt grzbietu okładki. Warto wziąć pod uwagę i taką sytuację, gdy książka nie sprzedaje się szybko i trafia na półkę. Wtedy jej szansą jest grzbiet.

Janusz Dunin: *Okładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*. W: *Sztuka książki. Historia – Teoria – Praktyka*. Red. Małgorzata Komza Wrocław 2003 s. 84.

Z funkcjonalnego punktu widzenia badał okładki/obwoluty Niemiec Heinz Krohl, który zaproponował w swej pracy *Buch und Umschlag im Test* (1984) wyróżnienie następujących ich funkcji:

- mają chronić książkę,
- zwracać na nią uwagę,
- wskazywać na serię lub program,
- powiedzieć coś o jej zawartości,
- starać się, aby dobrze wyglądała,
- zachęcać do kupna,
- przedstawiać obrazowo tytuł,
- być samodzielnym dziełem sztuki,
- być znakiem rozpoznawczym wydawcy,
- przekazywać charakter książki,
- dostarczać argumentów do jej reklamy.

Warto dodać, że w pewnych określonych sytuacjach mogą występować szczególne funkcje okładek/obwolut. Kompozycje na nich zawarte niejednokrotnie starają się, zgodnie z wymaganiami epoki, zwracać uwagę na wybrane cechy dzieła, np. wydania dzieł klasycznych mogą być zdo-

TREŚĆ KSIĄŻKI A OKŁADKA

bione w sposób anachroniczny, usiłują przybliżyć dzieło nowym czytelnikom, wysuwając na czoło te elementy, które mogą ich zainteresować.

Marek Gumkowski: *Okladki mylące. Literatura polska*. „Notes Wydawniczy” 1996 nr 3 s. 58.

Wydawałoby się rzeczą logiczną, jeśli by utwory polskiego piśmiennictwa współczesnego, nie należące do tzw. literatury popularnej stanowiły przedmiot szczególnej troski i starań edytorów, gdy chodzi o zewnętrzną szatę graficzną. Jakież bowiem inne książki winny bardziej pociągać potencjalnego klienta już samym zewnętrznym wyglądem, wabić i kusić na wszelkie możliwe sposoby, jeżeli nie te właśnie, dla których znalezienie nabywcy i czytelnika jest sprawą tak trudną, a zarazem – nie tyle ze względów ekonomicznych, co z punktu widzenia korzyści dla kultury i prestiżu wydawnictwa – tak istotną. Tymczasem książki takie niejednokrotnie sprawiają wrażenie, jakby edytor już od samego początku postanowił poddać się i zrezygnować z walki o uwagę i zainteresowanie odbiorcy – lub też jakby do tego stopnia dufny był w siłę innego rodzaju bodźców i zachęt, że zastanowienie się nad doborem możliwie najefektowniejszej okładki uznał z góry za stratę czasu i energii.

A przecież nawet te książki – a może zwłaszcza te książki! – które mają też inne wabiki mogące skusić czytelnika, nie zasługują w takim przypadku na lekceważące potraktowanie [...].

Bowiem jeśli prawdą jest, że typowy pożeracz książek przeczyta nawet wkomponowany w ilustrację na okładce tekst, przez grafika do czytania w zasadzie nie przeznaczony [...], to pozostaje też rzeczą niewątpliwą, iż brzydka okładka potrafi zniechęcić go do odczytywania czegokolwiek.

Tomek Nowak: *Skarb nierozpoznany, czyli cechy książki jako produktu*. „Notes Wydawniczy” 2003 nr 10 s. 31.

Okladki ukazujących się w naszym kraju tytułów są zazwyczaj wiernymi kopiami okładek oryginalnych lub projektami własnymi, w przypadku tłumaczeń czasem nawiązującymi do oryginałów. W obu przypadkach łatwo wskazać plusy i minusy [...].

Własne projekty stanowią wciąż w dużej mierze przykład tzw. twórczości radosnej, pozbawionej racjonalnych ekonomicznie podstaw. Zwłaszcza w wydawnictwach mniej-

szych konstrukcja okładki bardziej poddana jest subiektywnym gustom estetycznym aniżeli obiektywnym kryteriom efektywności rynkowej. Coraz częściej jednak okładki rodzime powstają według lepiej zdefiniowanych kryteriów. Są one wzorowane na okładkach stosowanych na rynkach o dużo bogatszych doświadczeniach lub konstruowane przy wykorzystaniu ogólnie znanych prawideł postrzegania.

Jan Muszkowski: *Życie książki*. Kraków 1951 s. 186.

OPASKA

Reklamowym celom służy również opaska, która zwykle nosi napis „Nowość!” z króciutką zachęcającą charakterystyką książki; wypadek szczególny stanowił pomysł Boya Żeleńskiego opatrzenia napisem: „Tylko dla dorosłych!” poważnej książki treści filozoficznej, ażeby przyspieszyć jej rozprzedaż.

BIBLIOGRAFIA

- Bystron J. S.: *Człowiek i książka*. Warszawa 2003.
- Cybulski R.: *Książka współczesna: wydawcy – rynek – odbiorcy*. Warszawa 1986.
- Czerwiński M.: *System książki*. Warszawa 1976.
- Dobrowolska H.: *Grafika książki a czytanie*. Warszawa 1933.
- Dubowik H.: *Książka i czasopismo współczesne*. Warszawa 1976.
- Dunin J.: *Wstęp do edytorstwa*. Łódź 2003.
- Konieczna D.: *Wprowadzenie do zagadnień bibliotekarstwa i informacji naukowej: materiały pomocnicze*. Olsztyn 1983.
- Kossuth E.: *Wiadomości o książce i innych materiałach bibliotecznych*. Warszawa 1955.
- Ksawery Ś. (oprac.): *Księgoznawstwo dla każdego w zarysie*. Warszawa 1949.
- Kuglin J.: *Poligrafia książki*. Wrocław 1968.
- Osuchowska B.: *Poradnik autora, tłumacza i redaktora*. Warszawa 2005.
- Osuchowska B.: *Poradnik redaktora i autora. Nauki ścisłe i technika*. Warszawa 1988.
- Pawlikowska E. (red.): *Bibliotekarstwo powszechne*. Warszawa 1957.
- Peters S.: *Redagowanie książki, gazety i czasopisma*. Warszawa 1958.
- Paprocki T. (red.): *Podręcznik księgarski: przewodnik praktyczny dla wydawców, księgarzy, pomocników i praktykantów księgarskich*. Warszawa 1896.
- Przyłubski F.: *Wokół książki: wiadomości o książce: technika biblioteczna: samokształcenie*. Warszawa 1975.
- Rzewuski K.: *Księgoznawstwo*. Warszawa 1987.

- Szałek Z. (red.): *Zasady opracowania edytorskiego: wytyczne dla pracowników Wydawnictw Szkolnych i Pedagogicznych*. Warszawa 1983.
- Szocki J.: *Opracowanie zbiorów bibliotecznych: zagadnienia wybrane*. Wrocław 1980.
- Świerkowski K.: *Księgoznawstwo dla każdego*. Warszawa 1971.
- Świerkowski K.: *Morfologia książki*. Warszawa 1954.
- Świerkowski K.: *Zarys wiedzy o książce dla bibliotekarza*. Warszawa 1966.
- Trzaska F.: *Podstawy techniki wydawniczej*. Warszawa 1987.
- Wasilewska W.: *Wiedza o książce*. Warszawa.
- Zbierski T.: *Semiotyka książki*. Wrocław 1978.

Anna Łagoda
Daniela Staniewska

OPRAWA

Część pierwsza ZAGADNIENIA OGÓLNE

Aleksander Semkowicz: *Oprawa książek*. Kraków 1926 s. 16.

Monotonność męczy, oprawy muszą być tak różne, jak i treść książek jest różna.

Janina Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 14.

Książka solidnie oprawiona i starannie przechowywana jest jedną z najtrwalszych w sztuce form, gdyż – powielana – wbrew pozornym sądom opiera się niszczycielskiemu działaniu żywiołów: ogniewi, potopowi, wojnom; prawie zawsze część egzemplarzy zdoła się zachować.

Radosław Cybulski: *Książka współczesna*. Warszawa 1986 s. 347.

Wizualne prezentowanie się książki jest najbardziej widomym znakiem poziomu kultury książki w jej wymiarze wydawniczym.

Robert Escarpit: *Rewolucja książki*. Warszawa 1969 s. 31.

Literatura jako przedmiot nigdy nie występuje sama. Stanowi ona część składu typograficznego, będącego z kolei znów tylko elementem określonej całości artystycznej, na

którą składa się układ kolumny, druk, ilustracje, oprawa – słowem cały estetyczny wygląd książki.

OPRAWA JAKO PROCES

Paweł Możdżonek: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. I). Pojęcia ogólne*. „Wydawca” 2002 nr 2 s. 51.

Oprawy są najbardziej skomplikowanymi produktami introligatorskimi. Powstają z łączenia bloku kartek zwanego wkładem z oddzielnie wykonaną okładką. Oprawy mogą różnić się pod względem konstrukcji i wyglądu [...].

OPRAWIANIE

Pod pojęciem tym (oprawianie) rozumiemy nie tylko wykonanie okładki, lecz całego wyrobu, w którym okładka stanowi tylko jeden z elementów. Inny proces, wchodzący w skład produkcji oprawy, to np. łączenie poszczególnych składek tak, by powstał wkład książki (stosowane są tu różne rodzaje łączeń np.: szycie nićmi, łączenie klejowe, specjalne – za pomocą spiral czy też zacisków itd.). Liczba procesów niezbędnych do jej uzyskania oraz ich pracochłonność zależą od rodzaju oprawy, wielkości wykonywanego nakładu oraz stopnia zautomatyzowania poszczególnych etapów technologicznych.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 56.

Oprawianie książki jest procesem polegającym na zebraniu w określonym porządku zadrukowanych luźnych składek (leg), a następnie ich zsyciu oraz połączeniu tak przygotowanego wkładu z okładką. Rozróżnia się trzy zasadnicze rodzaje opraw: broszurowe (miękkie), półtwarde i twarde.

O oprawie broszurowej mówimy wtedy, gdy wkład książki obciążony jest miękką okładką kartonową, natomiast o oprawie półtwardej – jeżeli okładką jest karton (zwykle o wyższej gramaturze) oklejony płótnem. Ostatnio do tego typu opraw stosuje się również folię z tworzywa sztucznego. Oprawę twardą otrzymujemy przez zastosowanie tekturowych okładek, złączonych w całość przez oklejenie papierem, płótnem lub skórą [...].

Wybór właściwego typu oprawy dla projektowanej książki zależy od wielu czynników. Przeznaczenie publikacji, jej objętość, rodzaj, a nawet merytoryczna wartość powinny być przede wszystkim brane pod uwagę. Trudno jest do-

kładnie określić, jaki typ oprawy należy przeznaczyć na taką czy inną książkę i dlatego można tu jedynie wskazać ogólnie stosowane kryteria. Publikacje do częstego używania, a więc podręczniki szkolne, słowniki, encyklopedie, leksykony, obszerniejsze poradniki, albumy, obszerne monografie naukowe powinny mieć oprawę twardą. Tego typu oprawy wymagają również dzieła o znacznej objętości. Oprawę broszurową kartonową, stosuje się do książek objętościowo niewielkich, literatury popularnonaukowej, mniejszych monografii, beletrystyki, niewielkich zbiorów poezji, publikacji o tematyce szybko przemijającej itp. W praktyce wydawniczej spotyka się jednak wiele odstępstw od podanych tu przykładów, dlatego przy wyborze rodzaju oprawy należy każdą książkę rozpatrywać indywidualnie.

SPOSOBY WYTWARZANIA OPRAW

Jerzy Petriaszwili: *Introligatorstwo. Ocena wytrzymałości opraw łączonych klejowo*. „Wydawca” 2002 nr 1 s. 50.

Dla czytelnika, oprócz wartości merytorycznej kupowanej książki, niemalże znaczenie ma jej szata graficzna oraz jakość wykonania oprawy. Zdarza się, że dopiero co kupiony egzemplarz praktycznie rozpada się w rękach – to najgorsze, co może spotkać miłośników książek. Aby uniknąć przypadków wytwarzania książek nietrwałych, nazywanych przez użytkowników „jednorazowymi”, producenci książek muszą przestrzegać wymagań poszczególnych procesów technologicznych oraz sprawować regularny nadzór nad jakością produkcji.

Wśród znanych w przemyśle poligraficznym sposobów oprawiania można wydzielić trzy najbardziej rozpowszechnione: szycie wkładów nićmi, drutem i łączenie klejowe.

Poskładkowe szycie wkładów nićmi stosowane jest w produkcji opraw o wysokiej wytrzymałości przeznaczonych do długiego okresu intensywnego użytkowania. Oprawy szyte nićmi charakteryzują się również bardzo dobrą otwieralnością. Niestety, koszty wytwarzania takich opraw są wysokie. Technologia szycia drutem jest najtańsza, jednak stosuje się ją przeważnie do produkcji cienkich broszur i folderów.

Technologia bezszyciowego klejowego łączenia wkładów książek z całkowitym ścinaniem złamów (tzw. Perfect Binding) jest obecnie najczęściej stosowaną metodą oprawiania. W połączeniu z innymi sposobami oprawiania łączenie klejowe cechują istotne zalety techniczno-ekonomiczne: więk-

**OPRAWA
BROSZUROWA**

OPRAWA TWARDA

sza wydajność, mniejsza pracochłonność i niskie koszty wytwarzania. Niestety, w odróżnieniu od wkładów szytych niciami, oprawy łączone klejowo charakteryzują się mniejszą wytrzymałością i gorszą otwieralnością.

OKŁADKA I OBWOLUTA

Andrzej Janicki: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. IX). Okładki książki – okładki jednolite*. „Wydawca” 2002 nr 11 s. 48.

SPOSOBY OPRAWIANIA

Każda okładka składa się z trzech części: dwóch okładek – przedniej i tylnej oraz grzbietu.

Konstrukcja okładek może być różnorodna. I tak, gdy do ich budowy użyjemy jednego arkusza materiału – mówimy o okładce jednolitej, gdy zastosujemy natomiast więcej arkuszy różnorodnie z sobą połączonych – o okładce łączonej.

Okładki jednolite, w zależności od ich formy zewnętrznej oraz łączenia z wkładkami publikacji dzielimy na:

- zeszytowe,
- przylegające,
- zakrywające,
- specjalne.

Andrzej Janicki: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. XV). Zdobienie okładek oklejanych*. „Wydawca” 2003 nr 5 s. 43.

KONSTRUKCJA OKŁADKI

Jakie środki poligraficzne może wykorzystać grafik przy projektowaniu okładki?

OKŁADKI JEDNOLITE

1. Druk.
2. Lakierowanie lub foliowanie.
3. Tłoczenie:
 - a. bezbarwne,
 - b. barwne.

Druk wykorzystywany jest głównie przy okładkach z oklejną papierową [...].

PROJEKTOWANIE OKŁADKI

W przypadku okładek oklejanych innymi niż papier materiałami pokryciowymi najpopularniejszą formą ich zdobienia jest tłoczenie.

Wyróżniamy dwa rodzaje tłoczenia:

- wgłębne,
- wypukłe.

Andrzej Janicki: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. XV). Zdobienie okładek oklejanych*. „Wydawca” 2003 nr 5 s. 43.

Marketingowe znaczenie okładek w większości przejęła obwoluta. Często tandetnie złocona i błyszcząca ma za zadanie przykuć naszą uwagę i zmusić do kupienia książki. Jednocześnie chroni samą okładkę przed zniszczeniem. Nie zwalnia to jednak wydawcy i grafika od zagospodarowania także jej grzbietu i okładzin; w końcu papierowa obwoluta ulegnie zniszczeniu i co zostanie? – pusta okładka ze „ślepych” grzbietem, jak więc odnajdziemy potrzebny tytuł na naszej półce.

TŁOCZENIA

WKŁAD

Michał Jędrzak: *Wkładka i oprawa*. „Notes Wydawniczy” 1994 nr 3 s. 24.

Kompozycję książki kształtują wkładka i oprawa. Elementy te, występujące zawsze razem, mają odmienne funkcje. Trochę jak w przypadku cukierka – możemy powiedzieć, że jest dobry, nawet jeśli ma brzydki papierek, trudno jednak wyobrazić sobie odwrotną sytuację. Podobnie jest z oprawą książki: błąd w estetycznej czy informacyjnej warstwie zmniejsza szansę na udaną sprzedaż, ale nie uniemożliwia korzystania z woluminu; takie skutki daje natomiast błąd w budowie kompozycyjnej wkładki.

Paweł Moździolek: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. II). Wkład – oprawa bez okładki*. „Wydawca” 2002 nr 2 s. 41-42.

Podstawowym elementem składowym oprawy jest jej wkład. Wkładem (książki/czasopisma) nazywamy zbiór odpowiednio połączonych z sobą kartek. Mogą one występować pojedynczo, bądź też być elementem składek, czyli złożonych (złamanych) arkuszy papieru [...].

SKŁADKA

Składki będące podstawowym elementem wkładu noszą nazwę składek podstawowych. W zależności od potrzeb mogą być do nich dołączone inne elementy. Wówczas takie składki noszą nazwę skompletowanych, a operacje dołączania – kompletowaniem składek.

RODZAJE WKŁADÓW

Do elementów uzupełniających składki zaliczamy: wyklejki, przyklejki, wklejki, nakładki. Wyróżniamy trzy podstawowe rodzaje wkładów:

– jednoskładkowe – patrząc od strony grzbietu widzimy jeden złam,

- wieloskładkowe – tworzy je zbiór ułożonych jedna na drugiej wielu składek (patrzac od strony grzbietu, widzimy wiele złamów stanowiących grzbiety poszczególnych składek),
- kartkowe – składające się z oddzielnych kartek (brak złamów, widać jedynie krawędzie kartek).

Andrzej Janicki: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. III). Wkład – oprawa bez okładki (cd.)*. „Wydawca” 2002 nr 4 s. 35.

ŁĄCZENIE SKŁADEK WE WKŁADKI

Wyróżniamy bardzo wiele sposobów łączenia składek lub kartek we wkład.

W zależności od używanych materiałów łączących możemy je podzielić na pięć grup:

- zszywanie drutem,
- zszywanie nićmi,
- łączenie klejowe,
- łączenie nićmi termoplastycznymi,
- łączenie specjalne (stosuje się tu inne niż wymienione metody i materiały łączące).

Część druga HISTORIA OPRAWY

OPRAWY NAJSTARSZYCH KODEKSÓW

Władysław Semkowicz: *Paleografia łacińska*. Kraków 2002 s. 116.

Z chwilą wejścia w życie ksiąg rękopiśmiennych w zaraniu ery chrześcijańskiej wyłoniło się równocześnie zagadnienie ich oprawiania. W jaki sposób to czyniono w samych początkach, nie wiemy, gdyż te najdawniejsze książki nie dochowały się w swych pierwotnych oprawach. Prawdopodobnie zszywano je w najprymitywniejszy sposób, owijając w zwykłe pergaminowe obsłonki i przechowywano w drewnianych skrzynkach. Dopiero najstarsze dochowane kodeksy biblijne z IV w. (*Cod. Sinaiticus*, *Cod. Vaticanus* itp.) dają nam pojęcie o właściwej technice introligatorskiej, która zresztą w ciągu średniowiecza zasadniczo nie uległa większym zmianom.

Anna Świderkówna, Maria Nowicka: *Książka się rozwija*. Wrocław 1970 s. 218.

Okładka pojawia się razem z kształtem kodeksu. Rzymianie oprawiali już swoje notatniki pergaminowe w małe ochronne deseczki i zdaje się, że początkowo okładki skromnych kodeksów niewiele się od nich różniły. Nieco światła rzuciły na tę kwestię okładki książek znalezione na terenie Fajum w Egipcie i datowane mniej więcej na III-IV w. n.e., przechowywane obecnie w Bibliotece Chester Beatty w Dublinie. Prawie wszystkie należały niegdyś do kodeksów papirusowych. Otóż najprostsze okładki były po prostu drewnianymi tabliczkami, które ozdobiono z wierzchu nieskomplikowanym rytym ornamentem. Z lewej strony miały po dwa otworki na rzemyki albo sznureczki, które – przechodząc przez okładki i papirusowe karty – łączyły całość w jedną książkę.

Svend Dahl: *Dzieje książki*. Wrocław 1965 s. 32.

Z egipskich wykopalisk pochodzą przykłady oprawy skórzanej z VI-VIII w. ze śladami pięknych ozdób nacina-nych. Są to oprawy sporządzone przez Koptów, egipskich chrześcijan, a tak po mistrzowsku wykonane, iż wolno przypuszczać, że poprzedził je długi okres rozwoju sztuki intro-ligatorskiej.

ŚREDNIOWIECZE

Henryk Dubowik: *Dzieje książki i bibliotek w zarysie*. Warszawa 1982 s. 21.

Oprawą [...] zajmował się introligator (z łaciny: *intro* = do środka, *ligare* = wiązać). Okładkę stanowiły najczęściej deski powleczone skórą, grzbiet natomiast był usztywniony sklejonymi paskami pergaminu lub papieru. Aby ciężkie księgi nie niszczyły się podczas ich przesuwania i przenoszenia, na okładkach umieszczano metalowe narożniki z wypukłymi guzami. Elementem zabezpieczającym były również klamry, spinające górną i dolną deskę z przeciwnej strony grzbietu. Oprawy różniły się także sposobem wykonania oraz stylem zdobnictwa:

- oprawy kopertowe, zdobione arabeskami (ornamentami geometrycznymi) stosowane były w krajach arabskich,
- oprawy złotnicze wykonywano z rzeźbionej blachy, wykładanej cennymi kamieniami,

**PIERWSZE
OKŁADKI**

**OPRAWY
KOPTYJSKIE**

- oprawy tłoczone na ślepo (bez złocień) – ozdabiano ornamentami, wykonywanymi za pomocą tłoków przedstawiających rozetki, ryby, ptaki, palnety, gwiazdki itp.,
- oprawy nacinane miały ornament cięty ostrym nożem na wilgotnej skórze, uwidaczniający się po naciągnięciu jej na okładki,
- oprawy sakwowe i płaszczowe wyróżniały się nieodciętymi od okładek płatami skóry, które ułatwiały noszenie książki lub owinięcie jej w razie niepogody,
- oprawy mnisze, oszczędnościowe, miały skórę sięgającą tylko do połowy okładki, dalej widoczna była deska.

Barbara Bienkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 84-85.

WSCHODNIE INSPIRACJE

Introligatorstwo bardziej jeszcze niż inne dziedziny sztuki książki korzystało z wzorów arabskich i bizantyjskich. Ze świata Islamu przyjęto sposoby wyprawiania i barwienia delikatnych skór, zastępowania desek makulaturą i zdobienia okładek subtelnymi motywami arabesk i mauresk oraz wzorami dywanowymi. Z Bizancjum przywędrowały wszystkie typy opraw złotniczych.

Style zdobnictwa były bardzo zróżnicowane, ogólnie jednak mieściły się w wielkich nurtach estetycznych swych epok: wyróżnia się np. oprawy romańskie, gotyckie czy orientalne.

Oczywiście, w każdym okresie obok wspaniałych opraw artystycznych istniały i to w większości, oprawy zupełnie proste, pozbawione jakichkolwiek ozdób, których celem była tylko ochrona książki przed zniszczeniem. W uboższych środowiskach studentów i niższego kleru funkcjonowały książki nieoprawne lub opraviane po dłuższym okresie użytkowania, gdy właściciel zebrał wreszcie fundusze na zabezpieczenie niezbędnego czy ulubionego dzieła. Ogólną prawidłowością jest obniżenie kunsztu opraw pod koniec średniowiecza, kiedy wzrost zapotrzebowania na książki rodził pośpiech na każdym etapie ich produkcji i rozpowszechniania.

Helena Szwejkowska: *Książka drukowana XV-XVIII wieku. Zarys historyczny*. Wrocław 1980 s. 282.

Większość opraw XV-wiecznych to dzieła anonimowe, nieliczni tylko twórcy wyrzynali na stemplach swe imiona. Niektóre klasztory miały własne warsztaty introligatorskie

i odbijały na swych oprawach nazwę klasztoru. Po znakach tych można dziś poznać pochodzenie oprawy. Również świeccy introligatorzy kładli niekiedy swe imiona na oprawach.

RENEZANS

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 110.

Struktura bloku książki i techniczna strona oprawy nie zmieniły się prawie w porównaniu z introligatorstwem średniowiecznym. Do nielicznych innowacji należało wprowadzanie jako usztywnienia okładki tektury w miejsce deski, co w praktyce jednak następowało bardzo powoli. Zmieniło się natomiast zdobnictwo okładek, co było przede wszystkim wynikiem wprowadzenia nowych narzędzi, jak radełko i plakieta. W ten sposób wzbogacony stale zestaw narzędzi introligatorskich, służących do zdobienia okładki, składał się z używanego od wczesnego średniowiecza strychulca, tj. tępo zakończonego drutu, służącego do wyciskania ślepych linii, dalej stosowanych często (począwszy do XII w.) tłoków z wyżłobionymi ornamentami, którymi posługiwało się w taki sposób, jak pieczęcią, oraz radełka i plakiety, które weszły w użycie w drugiej połowie XV w. Radełko było to mały, zaopatrzone w rączkę metalowy walec, z wrytym ornamentem. Rozgrzanym walcem toczono po wilgotnej skórze oprawy, pozostawiając na niej ornament występowy, o powtarzających się rytmicznie motywach. Plakieta działała na tych samych zasadach co średniowieczny stempeł, czyli tłok, jednak rozmiary jej były znacznie większe. W okresie renesansu stosowano chętnie, co nie znaczy, że powszechnie, tłoczenia złotem. Do częstych elementów zdobniczych oprawy renesansowej należą palmetki, głowy ludzkie, np. popiersia poetów starożytnych czy reformatorów religijnych XVI w., czasem widzimy motywy wschodnie.

Helena Szwejkowska: *Książka drukowana XV-XVIII wieku. Zarys historyczny*. Wrocław 1980 s. 284.

Wykonując te oprawy introligatorzy artyści, zarówno włoscy jak i francuscy, w większości pozostali nieznani. Przyjęła się więc zasada grupowania opraw według imion sławnych bibliofilów, którzy gromadzili piękne zbiory

STYLE
ZDOBNICTWA

ANONIMOWOŚĆ

OKŁADKA
TEKTUROWA

NARZĘDZIA
INTROLIGATORSKIE

opraw wykonanych z ich polecenia i według ich gustu. Wśród bibliofilów XVI w. wybijają się trzy nazwiska: Jan Grolier, Tomasz Maioli i Demetrio Canevari, na którego książkach widnieje typowa dla jego opraw plakieta w kształcie medalionu z wizerunkiem Apollona.

BAROK

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 158-166.

GUST BAROKOWY

Książka barokowa odznacza się dużym formatem, przeładowanym zdobnictwem (zwykle miedziorytowym), zróżnicowaniem krojów i wielkości pism oraz okazałą oprawą [...]. Gust barokowy obowiązuje we wszystkich elementach książki, od treści po oprawę.

Wraz z przechodzeniem baroku w bardziej kameralną fazę zmienia się też estetyka książki. Zmniejsza się format, oprawa staje się lżejsza, ozdób jest mniej, ale są bardziej finezyjne, delikatne, o malarskich efektach. Ten styl stanowi już pomost do rokoka.

Kulturę książki XVII w. znamionuje pogłębianie się tendencji zarysowanych w okresie renesansu, spotęgowanych naturalnym rozwojem społecznym, dynamiką produkcji i rynku księgarskiego oraz stylem epoki rozmiłowanej w przepychu, okazałości i przesadzie. W tym kierunku poszło zwłaszcza kolekcjonerstwo elitarne, stające się obowiązującą modą dworską, goniące za zewnętrzną wspaniałością i bogactwem kolekcji, nierzadko idące jednak w parze z prawdziwym zamiłowaniem i gustem artystycznym.

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 153.

Á LA FANFARE

W dziedzinie artystycznego introligatorstwa przodowała Francja. Początkowo panował tam jeszcze styl *á la fanfare*.

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 167.

Charakterystyczny jest typ oprawy *á la fanfare* wprowadzony na przełomie XVI i XVII w. przez introligatora francuskiego Mikołaja Eve, polegający na wdzięcznym połączeniu drobnych motywów geometrycznych i roślin-

nych, pokrywających łącznie ze zharmonizowanym super-ekslibrisem całą okładzinę książki.

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 153.

W pierwszej połowie XVII w. powstał nowy system zdobniczy, polegający na zastosowaniu tłoków punktowanych (*fers pointillés*), w których linie tworzone były z wielu drobnych punkcików, co w wyniku dawało ornament prezentujący się na pierwszy rzut oka jak delikatna siateczka, pokrywająca przednią stronę okładki. Ornamentem też zaczęto pokrywać grzbiet książki, a także wewnętrzną stronę okładki, która w luksusowych oprawach wykładana była jedwabiem lub skórą (tzw. dublera). Ornamentyka ta stanowiła pewne uproszczenie w stosunku do stylu *à la fanfare*. Za wynalazcę techniki tłoków punktowanych uchodzi francuski introligator Le Gascon, który rozwijał działalność w czwartym i piątym dziesięcioleciu XVII w. [...].

W XVII w. pojawiła się również tzw. oprawa mozaikowa, której pełny rozkwit miał miejsce w następnym stuleciu. Technika ta występowała w dwóch odmianach: albo nakładano barwne kawałki skóry na okładkę obciągniętą inną skórą, albo komponowano zdobienie okładki wyłącznie z małych kawałeczków kolorowej skóry, traktując je jako elementy mozaiki.

TŁOKI PUNKTOWE

Helena Szwejkowska: *Książka drukowana XV-XVIII wieku. Zarys historyczny*. Wrocław 1980 s. 285.

Okolo 1620 r. pojawia się bardzo charakterystyczny dla opraw barokowych motyw wachlarza. Złożony wycisk wachlarza, wykonany najczęściej tłokami punktowanymi, wprowadzany był głównie do ozdoby narożników i brzegów oprawy. Czasem tylko jako kolistą rozeta ukazuje się na środku. Motyw ten występował rzadziej we Francji, bardzo popularny natomiast był we Włoszech, Niemczech i na Północy, zwłaszcza w Skandynawii.

Obok wymienionych już złotych tłoków punktowanych, wachlarza i koronki wykształca się w XVII w., a trwa przez cały XVIII typ oprawy mozaikowej. Wykonywano ją w dwójki sposób: pierwszy, znany już Grolierowi, polegał na tym, że nakładano cieniutkie kawałki lub paski barwnej skóry na podstawowe tło skórzane. W drugim zaś stosowano technikę właściwej mozaiki, czyli wkomponowywano ściśle dopa-

OPRAWA MOZAIKOWA

sowane kawałki skóry w tło, z którego skórę usunięto [...]. Często mozaika była połączona ze złoceniem, co pozwalało ukryć zdarzające się nieraz usterki w technicznym wykonaniu opraw. Mozaikowe jednak oprawy uważane były za najbardziej luksusowe i nawet w okresie swojego rozkwitu w XVIII w. były stosunkowo rzadkie, gdyż wymagały niezwykłej precyzji, żmudnej pracy i cierpliwości do osiągnięcia zamierzonego efektu.

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 153.

Reakcją na przepych i bogactwo introligatorstwa barokowego były stosowane w drugiej połowie XVII stulecia oprawy o skromnym zdobnictwie, których główny walor estetyczny stanowiła pięknie wyprawiona barwiona skóra. Tego rodzaju oprawy wykonywał dla Ludwika XIV i ludzi z jego otoczenia introligator Antoni Ruelle. Z biegiem czasu zaczęto je określać jako jansenistyczne, to jest nawiązujące do rygorystyki obyczajowego jansenistów.

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 191.

Książki codziennego użytku przeważnie oprawiano w pergamin gładki lub ze ślepo tłoczoną dekoracją. Oprawy takie były typowe dla szeregowych księgozbiorów szkolnych, kościelnych i klasztornych, które w okresie baroku również znacznie się rozrastały.

OŚWIECENIE

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 191.

W wieku oświecenia wobec surowych konwencji klasycystycznych oraz niedoskonałości technik ilustracyjnych punkt ciężkości estetyki książki przesunął się ze zdobnictwa, którego w książkach racjonalistycznych unikano lub ograniczano do roli informacyjnej, na skład typograficzny. W jego prostocie, czytelności i harmonii widziano wykładnię artyzmu oraz oświeceniowego funkcjonalizmu dzieła. Analogiczne tendencje zaznaczają się w sztuce introligatorskiej.

Svend Dahl: *Dzieje książki*. Wrocław 1965 s. 257.

Wśród najsłynniejszych mistrzów w historii introligatorstwa XVIII w. znajdował się Antoni Michał Padeloup, który był jednym z dwóch ówczesnych introligatorów noszących tytuł introligatora królewskiego i który pracował dla wielkiej liczby bibliofilów [...].

Padeloup był jednak przede wszystkim twórcą lub co najmniej wybitnym kontynuatorem dekoracji koronkowych (*fers à la dentelle*). Koronki grały wielką rolę w strojach epoki, naturalną więc kolejną rzeczą nastąpiło przeniesienie ich pięknych wzorów na stemple introligatorskie. We Francji oprawy koronkowe zaczęły wkrótce zajmować dominujące miejsce w szafach z książkami zdobionymi w stylu rokoko. Cechą podstawową tych opraw jest szerokie koronkowe obramowanie, które ostrymi ząbkami wrzyna się ku środkowi okładki, pozostawiając tam wolne miejsce na znak właściciela, herb lub jego monogram. Liczne oprawy powtarzały ten rodzaj dekoracji w różnych odmianach; często również i grzbiet był zdobiony np. stylizowanym kwiatem w każdym z jego pól oraz małymi ornamentami na rogach. Brzegi bywały złożone, ale rzadko tak cyzelowane, jak w oprawach XVII stulecia.

Józef Grycz i Alodia Gryczowa: *Historia książki i bibliotek w zarysie*. Warszawa 1959 s. 103-106.

Nawrót do prostoty i szlachetnego umiaru w zdobnictwie widzimy w ostatnich dziesiątkach stulecia, jako wyraz nowego stylu – klasycyzmu, który pod wpływem świeżych odkryć na terenie Włoch, w Pompei i Herculanium wprowadza do ornamentyki elementy sztuki starożytnego Rzymu: wazy, kandelabry itp. Charakterystyczną nowością w oprawie jest ponadto przeniesienie zdobnictwa z okładek na grzbiety książek, bowiem z reguły stoją one teraz na półkach dodając blasku pałacowym wnętrzom.

**PROSTA
HARMONIA**

Helena Szwejkowska: *Książka drukowana XV-XVIII wieku. Zarys historyczny*. Wrocław 1980 s. 297.

W końcu XVIII w. nastąpił przełom w dziedzinie sztuki ornamentacyjnej [...]. Dwaj introligatorzy angielscy, James Edwards i John Whitaker, zapoczątkowali styl etruski, zwany też stylem angielskim. Ten nowy ten kierunek, oparty początkowo na wzorach zaczerpniętych z rysunków na

STYL FRANCUSKI

wazach etruskich, z biegiem czasu przyswajał sobie również inne motywy antyczne. Ornament składający się z prostych, według wzorów klasycznych skomponowanych linii, tzw. wzór meandra – układał się na brzegu oprawy. Rysunki były odtwarzane w możliwie naturalnych kolorach za pomocą barwienia lub działania kwasami na skórę. Szczególnie modne były wtedy motywy etruskie i pompejańskie. Z czasem przychodzą ornamenty bardziej skomplikowane, żłobkowane kolumny, splatające się koła i stylizowane kwiaty.

XIX WIEK

Józef Grycz i Alodia Gryczowa: *Historia książki i bibliotek w zarysie*. Warszawa 1959 s. 117-118.

KAPITALIZM

Rozwijający się kapitalizm, dążący do uczynienia wszelkiej produkcji jak najbardziej opłacalną, musi ją przyspieszać i mechanizować. Gdy tendencje te opanowały drukarstwo, pozbawiły książkę XIX wieku – w imię tempa i potania produkcji za pomocą mechanizacji pracy – znamion rzemieślniczej sztuki drukarskiej, piętna indywidualnych dzieł drukarzy-artystów. Masowa produkcja, poddana prawu kapitalistycznej konkurencji, czyni z książki towar, przedmiot handlu i spekulacji. Szukając szybkiego i łatwego zbytu, wydawca-kapitalista często nie dba o treść, schlebując bądź gustowi klas posiadających, bądź niewybrednemu smakowi drobnomieszczaństwa.

Helena Szwejkowska: *Książka drukowana XV-XVIII wieku. Zarys historyczny*. Wrocław 1980 s. 279.

Pod względem technicznym oprawy na przełomie XVIII i XIX w. sygnalizują już pewien upadek solidnej pracy introligatorskiej. Gładkie grzbiety podzielone są na pola za pomocą złotych linii, albo mają podkładane sztuczne zwięzy dla ozdoby, często umieszczone w innych miejscach niż właściwe zszywanie książki. Pogarsza się również materiał introligatorski, zwłaszcza jakość skór używanych do opraw, np. maroquin staje się cienki, mniej trwałe, o sztucznie zrobionej chropowatej powierzchni. Rosnąca natomiast ilość książek zapełniających półki bibliotek publicznych – naukowych, szkolnych, miejskich, otrzymuje skromne oprawy w półskórek, gładki pergamin lub karton.

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 250-251.

Okładki z papieru czy kartonu stopniowo i powoli stawały się ładniejsze. Od połowy XIX w. stosowano w większych firmach do opraw wydawniczych maszyny introligatorskie, które były tańsze i miały zastąpić introligatorów. Jak wiadomo książki w ubiegłych stuleciach były tak publikowane, aby ich „wykończeniem” stawała się piękna oprawa introligatorska. Oprawy wydawnicze było początkowo „ślepe”, tj. bez nadruków, później – z nazwiskiem autora i tytułem książki, w drugiej połowie tegoż stulecia – już grające kolorem, ozdobami, z widocznymi wpływami plakatu, często projektowane przez świetnych grafików i malarzy. Miękkie czy twarde, broszurowe, półpłócienne czy płócienne, oprawy te nie miały już indywidualnego charakteru jak introligatorskie.

Svend Dahl: *Dzieje książki*. Wrocław 1965 s. 302-304.

Romantyzm z jego zainteresowaniami dla średniowiecza nadawał, jak już wspomniano, ton ówczesnemu życiu umysłowemu i on właśnie stanowił podstawę dla kierunku historycznego w bibliofilstwie.

W czasach Napoleona panował w sztuce jeszcze klasycyzm mający swój wyraz w stylu empire, lubujący się w elementach dekoracyjnych zaczerpniętych z okresu cesarstwa rzymskiego [...].

Nieco później wszechpanującym wzorem stał się średniowieczny gotyk: architekci budowali „gotyckie” zamki i wille, rzemieślnicy robili „gotyckie” meble, a introligatory używali „gotyckich” motywów do swych dekoracji; niekiedy całą okładzinę wypełniano imitacjami ostrołukowych okien i innych szczegółów gotyckiej architektury na wzór średniowiecznego budownictwa kościelnego. Ten styl nazwano trafnie stylem katedralnym [...].

Zainteresowania historyczne obudziły także na pewien czas podziw dla rokoka; to neorokoko pojawiło się w latach czterdziestych XIX w. na wielu oprawach zarówno we Francji, jak i w innych krajach Europy, przede wszystkim zaś w Niemczech i w krajach skandynawskich. Wielkie ornamenty w stylu rokoko zdobiły zarówno okładziny, jak i gładkie, luźne grzbiety – nowość, która z wolna weszła w użycie – ponieważ łatwiej było takie grzbiety zdobić, a ponadto książki łatwiej się otwierały.

ROMANTYZM

EMPIRE

**STYL
KATEDRALNY**

NEOROKOKO

Część trzecia

BADANIA NAD OPRAWĄ

Edward Różycki: *Z dziejów książki we Lwowie w XVII wieku. Studia nad intrologatorstwem i handlem książką*. Katowice 1991 s. 9.

Dzieje rzemiosła intrologatorskiego łączą się z historią opraw. [...] jest on[a] przedmiotem osobnej gałęzi księgoznawstwa, zwanej oprowoznawstwem, wkraczającej m.in. w dziedzinę sztuki.

Józef Grycz i Alodia Gryczowa: *Historia książki i bibliotek w zarysie*. Warszawa 1959 s. 35.

Jednym z elementów postaci książki jest oprawa, a jednym z rzemiosł związanych z wytwarzaniem książki jest intrologatorstwo. Podejmowane badania dziejów oprawy nie tylko zmierzają do uzupełnienia historycznego obrazu produkcji książkowej; znajomość techniki i zdobnictwa oprawy jest niezbędnym składnikiem wiedzy historyka przy rozpoznawaniu czasu i miejsca pochodzenia rękopisu lub druku albo drogi, jaką odbyła książka, gdy inne dane są niewystarczające do tego rodzaju ustaleń.

Aleksander Birkenmajer: *W sprawie rejestracji i katalogowania opraw zabytkowych*. W: „*Studia Bibliologiczne*”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975 s. 165-167.

HISTORIA INTROLIGA- TORSTWA

Historyczne badanie opraw zabytkowych jest bodaj najmłodszą gałęzią bibliologii, zwłaszcza gdy chodzi o systematyczną pracę na tym polu. Co prawda już w siedemdziesiątych latach XIX w. stwierdzamy, głównie we Francji i w Anglii, rozbudzenie się zainteresowań dawną oprawą, godną uwagi czy to ze względu na jej piękno, czy też ze względu na jej stronę techniczną, ale kierują się one do tego praktycznego celu, by przejść z pomocą przemysłowi artystycznemu; wydaje się więc bogato ilustrowane „albumy”, w których intrologator ma znaleźć wzory dla wykonywanych przez siebie opraw. Zagadnieniami sztuki intrologatorskiej i jej przeszłości zajmowano się wówczas tylko dorywczo, pod wpływem miłośnictwa książek. Dopiero pod koniec stulecia znawstwo opraw (*Einbandkunde*) wchodzi na tory naukowego, metodycznego badania (*Einbandfor-*

schung), wysuwając na pierwszy plan historyczny punkt widzenia i dążąc do syntetycznego poglądu na rozwój rzemiosła introligatorskiego i sztuki zdobienia opraw. Dzięki wnikliwym studiom szczegółowym i opartym na nich opracowaniom całościowym, cel ten został do dzisiaj w wielkiej mierze osiągnięty, tzn. ogólny obraz rozwojowy dość jasno zarysowuje się już przed naszymi oczyma, jakkolwiek niektóre jego obszary wciąż jeszcze nie są dostatecznie rozświetlone. W szczególności chodzi tutaj o takie oprawy i ich grupy, które pod względem artystycznym nie wybijają się ponad przeciętny poziom; łatwo bowiem zrozumieć, że na początek poświęcono im mniej uwagi, aniżeli oprawom, które pod wymienionym względem stanowią punkty szczytowe. Ale rzecz jasna, że dla historyka także i tamte „tuzinkowe” oprawy są zabytkami nie byle jakiej wagi. Indywidualnie biorąc, każda z nich jest na pewno mniej „interesująca” od takiej, która wyszła z rąk pierwszorzędnego artysty; ale już przez to samo, że jest ich ilość ogromna, dopiero przez ich historyczne zbadanie możemy dojść do pełnej odpowiedzi na pytanie, jak w różnych czasach i w różnych krajach oprawiano książki i jak ich szatę zewnętrzną zdobiono. Toteż z kolei zajęto się systematycznie także i nimi, zwłaszcza w okresie między obiema wojnami światowymi.

W Polsce na polu historii introligatorstwa zrobiono do 1914 r. (1918) niewiele. Wprawdzie właśnie u nas, wcześniej może niż gdzie indziej, na szerszą skalę zajęto się najpierw „przeciętną” oprawą z przełomu XV i XVI w., ale ta próba zmierzała do wąskiego celu poznawczego i metodycznie była zupełnie chybiona [...]. Dopiero po odzyskaniu niepodległości większy zespół badaczy podjął pracę na tym polu, opierając ją na solidnych podstawach naukowych. Szła ona w dwu kierunkach. Jeden reprezentują (ogłoszone drukiem) rozprawy monograficzne, poświęcone określonym grupom wybitnych opraw, od wczesnośredniowiecznych (Komornicki), poprzez romańskie XII wieku (Birkenmajer) i siedemnastowieczne (Jarosławiecka-Gąsiorowska), aż do warszawskich z lat 1815-1830 (Birkenmajer) oraz XX-wiecznych wykonanych bądź przez B. Lenarta (Witkiewicz), bądź w zakładzie R. Jahody (Dobrzycki, Homolacs, Smolik). W innym kierunku szedł w pojedynkę Kazimierz Piekarski, który przedsięwziął ogólnopolską rejestrację opraw zabytkowych (głównie XV i XVI stulecia) bez względu na ich walory artystyczne. Niestety, wyniki tej rejestracji, nawet takie, które mieściły już w sobie pewne rzuty syntetyczne, nie zostały przez Piekarskiego ujawnione w druku; ogromny materiał faktyczny przez niego zebrany, utonął w kartote-

BADACZE POLSCY

kach, które przechowywano najpierw w Bibliotece Narodowej, następnie w Bibliotece Ord. Krasińskich i wraz z nią poszły z dymem na jesieni 1944 r. Katastrofa wojenna nie oszczędziła zresztą także wielu z tych księgozbiorów, które przewertował Piekarski; zatura rewindykatów stanowi pod tym względem najboleśniejszą i nigdy już nie dającą się powetować pozycję.

Karol Głombiowski: *Teoria i metodologia nauki o książce*. Gdańsk 1985 s. 37.

PRZEDMIOT BADAŃ

Dla badacza podstawowe znaczenie ma pytanie, jak książka pełni swą funkcję w poszczególnych okresach swego rozwoju. W jakiej mierze materiał, z którego została stworzona, jej pismo, grafika, nawet oprawa oraz cała struktura wewnętrzna ułatwiają czytelnikowi odbiór treści przez nią przekazywanych?

Władysław Semkowicz: *Paleografia łacińska*. Kraków 2002 s. 115.

Badanie opraw związanych najściślej, bo wprost organicznie z rękopisami, wchodzi w zakres studium historycznego nad księgami rękopiśmiennymi jako ważna nauka pomocnicza, pozwalająca w niejednym przypadku określić czas i miejsce powstania samego rękopisu – a ponadto wyjaśnić niekiedy jego późniejsze losy związane z miejscami przechowania i zmianą właścicieli. Rzuci też światło na cały szereg zagadnień z zakresu historii sztuki i przemysłu artystycznego, dążąc do wykrycia warsztatów introligatorskich i wpływów kulturalnych, jakie w tej dziedzinie panowały i szerzyły się.

Józef Grycz i Alodia Gryczowa: *Historia książki i bibliotek w zarysie*. Warszawa 1959 s. 37.

[...] od XV w. – znów pod wpływem świetnego introligatorstwa perskiego i arabskiego – do usztywniania okładek używano zamiast desek sklejanek papieru, często zapisanego lub zadrukowanego. Dzięki tej makulaturze przechowywały się w oprawach ciekawe zabytki literatury narodowej i obcej oraz ważne dokumenty historyczne. Niemniej interesującego materiału mogą dostarczyć pocięte paski pergaminowe z dawnych rękopisów, służące do ochrony zszywanych przez introligatora składek oprawionego kodeksu czy druku. Z takich to 18 odnalezionych pasków przez A. Brücknera dało się odtworzyć fragment najstarszego (z XIV w.) zabytku prozy polskiej, tzw. *Kazań świętokrzyskich*.

Elżbieta Słodkowska: *Problemy księgoznawcze w Polsce XIX wieku*. Warszawa 1973 s. 116-117.

Duże znaczenie dla badań księgoznawczych mają również egzemplarze z zachowanymi okładkami wydawniczymi. Stanowią one, niestety, rzadkość w publikacjach z pierwszej połowy XIX w. Na okładkach można znaleźć informacje sprzeczne lub dodatkowe w stosunku do tych, które umieszczono na kartach tytułowych [...].

W czasie studiów nad tym właśnie odcinkiem historii naszego księgarstwa nakładowego przekonano się o dużej wartości poznawczej egzemplarzy wydawnictw zachowanych w oryginalnej postaci, nawet w przypadku, gdy stanowią one części całości w postaci zeszytu lub tomu. Informacji, których one dostarczyły, nie znaleziono w kompletnych egzemplarzach, pozbawionych przez intrologatora okładek lub kart tytułowych dla poszczególnych zeszytów. Z tego powodu wskazane byłoby, aby tego rodzaju egzemplarze otoczono w bibliotekach specjalną opieką, traktowano je jako unikalne dokumenty, a nie jako dublety do egzemplarzy kompletnych, w oprawach wykonanych w późniejszych latach.

OBSZAR I CEL BADAŃ

Kazimierz Piekarski: *Książka w Polsce XV i XVI wieku*. W: *Kultura staropolska*. Kraków 1932 s. 372.

Źródłem [...] tak dla poznania pośrednictwa zawodowego, jak i prywatnego, stać się musi książka sama. Powinniśmy na niej szukać śladów wędrówek, które odbywała w przeszłości.

Aleksander Birkenmajer: *W sprawie rejestracji i katalogowania opraw zabytkowych*. W: „*Studia Bibliologiczne*”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975 s. 170.

Łączenie opraw w grupy, których elementy wykazują między sobą to czy inne podobieństwo, odgrywa dużą rolę w metodyce naszego przedmiotu (jak zresztą w metodyce wielu innych dyscyplin naukowych). Z jednej bowiem strony przyłączenie danej oprawy do zespołu analogów dostarcza argumentów dla jej lokalizacji i chronologizacji, a zatem odbywa się już w początkowym stadium jej badania [...]; z drugiej zaś strony stanowisko, jakie ona zajmuje w łańcuchu dziejowym (na węższym lub szerszym terenie), może być uwypuklone jedynie pod warunkiem, że się ją rzuci na

ŁĄCZENIE OPRAW W GRUPY

tło porównawcze, tzn. właśnie zwiąże z innymi do niej podobnymi, a zatem jest to sprawa, należąca do końcowego stadium „opracowania” danej oprawy. Od pierwszego tedy momentu, w którym nas zainteresowała, aż po ostatni, w którym się z nią żegnamy, powinniśmy ją rozpatrywać w ramach jakiegoś zespołu, a nie w oderwaniu od innych.

Aleksander Birkenmajer: *W sprawie rejestracji i katalogowania opraw zabytkowych*. W: „*Studia Bibliologiczne*”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975 s. 174-176.

ZARYS PROGRAMU BADAŃ

[...] mogę teraz wyróżnić trzy etapy (choćby „potencjalne”), przez które kolejno przechodzimy zajmując się coraz wnikliwiej konkretnym, jednostkowym tworem rzemiosła introligatorskiego: najprostsze jego zarejestrowanie (ograniczające się do sygnatury biblioteczej, tytułu oprawionego dzieła wraz z jego adresem bibliograficznym, ogólnikowego określenia prawdopodobnego miejsca i czasu powstania oprawy oraz również ogólnikowego jej scharakteryzowania pod względem jej „typu” historycznego); dalej obszerniejsze jego skatalogowanie (o czym jeszcze niżej) i wreszcie jego szczegółową monografię. Otóż taka monografia (oddzielnej oprawy) byłaby sama przez się bezpłodna, gdyby się ograniczała do tej jednej tylko oprawy; na tym właśnie zasadza się, w tym stadium pracy, potrzeba uwzględnienia tła porównawczego. Daną oprawę musimy przede wszystkim powiązać z najbliższymi jej krewniaczkami [...]; dążymy do wskazania warsztatu introligatorskiego oraz do wszechstronnego charakteryzowania tegoż warsztatu tak ze względu na technikę opracowania, jak ze względu na artystyczną stronę jej wytworów.

Tok mego opisu idzie zatem za tokiem pracy introligatora i tak, jak ona, rozpada się na trzy części. Pierwsza z nich opisuje uformowanie bloku książkowego; należą tu takie sprawy, jak „karty przybyszowe” (zszywki, przyszywki), szycie bloku (w tym opis wiązań), jego obcięcie, wymiary obciętego bloku, kapitałki, sprofilowanie bloku. W drugiej części zajmuję się okładkami i sposobem ich połączenia z blokiem. Część trzecia poświęcona jest dekoracji [...]; do głosu dochodzą najpierw oddzielne elementy tej dekoracji (użyte tło, radelka, plakietki), następnie jej kompozycja, wreszcie okucia, kłamy itp. Opis całości kończy się ogólnym sądem o technicznej i artystycznej stronie danej oprawy oraz wiadomością o obecnym stanie jej zachowania (konserwacji).

Kazimierz Piekarski: *Książka w Polsce XV i XVI wieku*. W: *Kultura staropolska*. Kraków 1932 s. 379-380.

Przeszłość książki poznajemy na podstawie zapisków własnościowych, zanotowanych na kartach książek, oraz napisów i znaków herbowych, wytłoczonych na okładkach. Nie należy atoli ograniczać się jedynie do bezpośrednich wiadomości. Niepodpisanego właściciela książki zdradzić nam może dukt pisma [...]. W innych przypadkach odkrywa właściciela charakterystyczna tylko dla jego zbioru oprawa. [...]. Niekiedy posiadacza książki ujawni makulatura okładkowa, skoro się okaże na przykład fragmentem jego korespondencji.

Anna Lewicka-Kamińska: *Dzieje oprawy książkowej w Polsce. Stan badań, problematyka i postulaty*. W: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*. Red. Stanisław Grzeszczuk i Alodia Kawecka-Gryczowa. Wrocław 1975 s. 168.

[...] dla pełnego opracowania dziejów oprawy w Polsce należałoby: 1) opracować wytyczne do katalogowania opraw i ustalić terminologię fachową, 2) zachęcić do studiów i przeszkolić w tym zakresie młodych bibliotekarzy naukowych, 3) objąć systematyczną rejestracją możliwie największą liczbę bibliotek, 4) przeprowadzić segregację zebranego materiału przynajmniej według grup terytorialnych, 5) opracować ogólnopolski katalog opraw zabytkowych w powołanym ośrodku centralnym dla badań oprawoznawczych, 6) opublikować katalogi – albumy opraw bibliotek historycznych i archiwów.

Aleksander Birkenmajer: *W sprawie rejestracji i katalogowania opraw zabytkowych*. W: „*Studia Bibliologiczne*”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975 s. 177.

[...] jest [...] konieczność ustalenia polskiego słownictwa fachowego. Jest ono dotychczas i płynne, i niewyrobione. Każdy z dotychczasowych polskich historyków intrologistyki ukuł co prawda na swój doraźny użytek pewien zespół terminów technicznych, ale zespoły te są i szczupłe, i nie pokrywają się wzajemnie ze sobą.

**POTRZEBNA
POLSKA
TERMINOLOGIA**

Edward Różycki: *Z dziejów książki we Lwowie w XVII wieku. Studia nad introligatorstwem i handlem książką*. Katowice 1991 s. 21.

JAK BADAĆ OPRAWY

Do historii produkcji i rozpowszechniania książki ważnym źródłem jest sama książka, jej oprawa (polska lub obca), która może świadczyć o tym, czy książka została kupiona w kraju, czy też sprowadzona z zagranicy z pominięciem rodzimego księgarza. Dobra znajomość produkcji krajowych warsztatów introligatorskich pozwoli – jeśli nie teraz, to w przyszłości – określić kraj lub miasto, w którym dana książka została oprawiona.

Aleksander Birkenmajer: *W sprawie rejestracji i katalogowania opraw zabytkowych*. W: „*Studia Bibliologiczne*”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975 s. 170.

Zbadanie (zarejestrowanie, skatalogowanie) danej oprawy ma również cel podwójny: primo, określenie miejsca i czasu jej powstania, secundo ocenę jej pod względem technicznym i artystycznym. Gdy oba te cele potrafimy osiągnąć, mamy już też podstawę do włączenia naszej oprawy w dziejowy tok introligatorskiego rękodziela w danej epoce i na danym terenie, w dalszej zaś konsekwencji do snucia ogólniejszych wniosków, na szerszej płaszczyźnie czasowo-przestrzennej.

Anna Lewicka-Kamińska: *Dzieje oprawy książkowej w Polsce. Stan badań, problematyka i postulaty*. W: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*. Red. Stanisław Grzeszczuk, Alodia Kawecka-Gryczowa. Wrocław 1975 s. 165.

Najbardziej palącą potrzebą wydaje się przeprowadzenie systematycznej rejestracji opraw we wszystkich bibliotekach w Polsce, a także przeprowadzenie kwerendy w zbiorach obcych. Wymaga to zbiorowego wysiłku, wciągnięcia do pracy młodych bibliotekarzy zbiorów specjalnych.

Aleksander Birkenmajer: *W sprawie rejestracji i katalogowania opraw zabytkowych*. W: „*Studia Bibliologiczne*”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer (red.). Wrocław 1975 s. 177.

OPISY KATALOGOWE

Opisy katalogowe muszą być zwarte; każdy z nich musi się zmieścić na jednej kartce katalogowej o niezbyt wielkich rozmiarach. Ponadto muszą być one przejrzyste, a jednak

zawierać wszystkie istotne elementy opisowe, charakteryzujące daną oprawę pod względem technicznym i artystycznym.

Janusz Dunin: *Okladka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*. W: *Sztuka książki. Historia – teoria – praktyka*. Red. Małgorzata Komza. Wrocław 2003 s. 89.

Na świecie okładki/obwoluty są przedmiotem kolekcjonerstwa i badań. W Polsce rzadko traktowane są jako osobny przedmiot zainteresowań. Ich badanie nie jest łatwe, ponieważ materiał jest bardzo rozproszony i trudno dostępny. Dlatego wydaje się, że szczególnie przydatne mogą być kolekcje skupiające przykłady okładek w jednym miejscu. W nowszym polskim bibliotekarstwie naukowym zewnętrzny wygląd książki budzi coraz większe zainteresowanie, wiele bibliotek stara się chronić całość wyposażenia druku.

Krzysztof Migoń: *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław 1984 s. 144-145, 275-276.

Obok historii drukarstwa i historii edytorstwa sytuuje się historia sztuki książkowej. Dawniej rozumiana była przede wszystkim jako dzieje malarstwa książkowego (iluminatorstwa) w epoce książki rękopiśmiennej i ilustracji w epoce książki drukowanej. Stopniowo rozszerzyła swój zakres na wszystkie elementy artystyczne książki (oprawa, papier, pismo, ornament, ukształtowanie wydawnicze) i chce traktować książkę jako jednolity organizm, w którym artystyczna forma ściśle powiązana jest z piśmienniczą treścią.

ZAKRES HISTORII SZTUKI KSIĄŻKI

[...] Obiektem badań staje się mianowicie cały organizm książki jako wytwór artystyczny, relacje w nim formy i treści, artystyczny potencjał oddziaływania na odbiorcę. Idzie więc – jak określiła to Ewa Chojecka – o kulturę artystyczną książki. Postawione przez tę autorkę pytania i określone pole badań dają szansę wzbogacenia wiedzy i o sztuce, i o książce [...].

Od kształtu i wyglądu książki zależy przecież w znacznym stopniu jej rola, a w dalszej perspektywie także jej losy jako środka przekazu.

Janina Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 10-12.

Książka nowoczesna i jej wyposażenie graficzne zasługują więc na studia wydobywające te walory, które towarzysząc słowu, wspomagają jego wymowę własną siłą oddziaływa-

nia. A rzecz jest o tyle pilna, że – wbrew pozorom – książka nowoczesna nie podlega dostatecznej ochronie. Najbardziej nawet oddani swej pracy bibliotekarze i pracownicy księgarstwa nie uświadamiają sobie, że powierzony ich pieczy druk winien być chroniony w całości swej materialnej postaci. Obdziera się go z obwolut i okładek, wtlaczając w niepowabną szatę sporządzoną przez pozbawionego wyobraźni introligatora, przycina się najczęściej w sposób barbarzyński karty, nie szanując postrzępionych brzegów specjalnie nieraz dobieranego czerpanego papieru, ani ilustracji i wkładek, nie respektując oryginalnego formatu, zniekształcając proporcje marginesów, często przeciw przedmiotowi specjalnej troski i uwagi grafika, wydawcy i drukarza.

Wyrywa się sztychowane tablice i mapy. Na litografowanych lub drzeworytniczych okładkach – czasem rzadkich – przykleja się wielkie jak płacek sygnatury, znaczy plansze pieczęciami nieproporcjonalnie wielkiego rozmiaru. Fakty takie są na porządku dziennym i to nie w małych bibliotekach prowincjonalnych, lecz w wielkich księżnicach narodowych i uniwersyteckich. Badacz staje więc przed trudnością dotarcia nie tyle do poszukiwanego druku, lecz do egzemplarza nieuszkodzonego, nieobdartego i nieznieskształconego. A przecież książkę zakomponowano jako całość, biorąc pod uwagę jej proporcje i do nich dostosowując pozostałe elementy wyposażenia.

BIBLIOGRAFIA

- Bieńkowska B., Chamerska H.: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987.
- Birkenmajer A.: *Bibliotekoznawstwo polskie: jego przeszłość, stan obecny i perspektywy na przyszłość*. W: „Studia Bibliologiczne”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975.
- Birkenmajer A.: *Książka rękopiśmienna*. W: „Studia Bibliologiczne”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975.
- Birkenmajer A.: *Obecna oprawa Psalterza floriańskiego*, W: „Studia Bibliologiczne”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975.
- Birkenmajer A.: *W sprawie rejestracji i katalogowania opraw zabytkowych*. W: „Studia Bibliologiczne”. Red. Helena Więckowska, Aleksandra Birkenmajer. Wrocław 1975.
- Burbianka M.: *Dwaj introligatorzy wrocławscy z pierwszej poł. XVI w.* Poznań 1952.
- Burbianka M.: *Studia nad oprawami wrocławskimi doby Odrodzenia*. Wrocław 1955.

- Cybulski R.: *Książka współczesna*. Warszawa 1986.
- Dahl S.: *Dzieje książki*. Wrocław 1965.
- Dubowik H.: *Dzieje książki i bibliotek w zarysie*. Warszawa 1982.
- Dunin J.: *Oktładka i obwoluta*. W: *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX-XX wieku*. Łódź 1982.
- Dunin J.: *Oktładka i obwoluta jako komunikat. Wprowadzenie do problematyki*. W: *Sztuka książki. Historia – Teoria – Praktyka*. Małgorzaty Komzy (red.). Wrocław 2003.
- Dunin J.: *Oktładki, obwoluty i wystawy książek w komunikacji literackiej*. W: *Pismo zmienia świat. Czytanie – lektura – czytelnictwo*. Warszawa-Łódź 1998.
- Encyklopedia wiedzy o książce*. Wrocław 1971.
- Escarpit Robert: *Revolucja książki*. Warszawa 1969.
- Głombiowski K.: *Teoria i metodologia nauki o książce*. Gdańsk 1985.
- Głombiowski K., Szwejkowska H.: *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*. Warszawa 1971.
- Grycz J. i Gryczowa A.: *Historia książki i bibliotek w zarysie*. Warszawa 1959.
- Gumkowski M.: *Oktładki mylące. Literatura polska*. „Notes Wydawniczy” 1996 nr 3.
- Janicki A.: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. III). Wkład – oprawa bez okładki (cd.)*. „Wydawca” 2002 nr 4.
- Janicki A.: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. IX). Okładki książki – okładki jednolite*. „Wydawca” 2002 nr 11.
- Jędrszak M.: *Towar i opakowanie*. „Notes Wydawniczy” 1993 nr 10.
- Jędrszak M.: *Wkładka i oprawa*. „Notes Wydawniczy” 1994 nr 3.
- Jędrzejowska A.: *Książka polska we Lwowie w XVI wieku*. Lwów 1928.
- Kosmanowa B.: *Książka i jej czytelnicy w dawnej Polsce*. Warszawa 1981.
- Krynicka M.: *Elementy figuralne dekoracji polskich opraw książkowych i ich związki z grafiką w pierwszym trzydziestoleciu XVI wieku. Komunikat*. W: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*. Red. Stanisław Grzeszczuk, Alodia Kawecka-Gryczowa. Wrocław 1975.
- Lelewel J.: *Bibliograficznych ksiąg dwoje*. Wilno 1823-1826.
- Lewicka-Kamińska A.: *Dzieje oprawy książkowej w Polsce. Stan badań, problematyka i postulaty*. W: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*. Red. Stanisław Grzeszczuk, Alodia Kawecka-Gryczowa. Wrocław 1975.
- Maleczyńska K.: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987.
- Malinowska T., Syta L.: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981.
- Migoń K.: *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław 1984.

- Możdzonek P.: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. I). Pojęcia ogólne*. „Wydawca” 2002 nr 2.
- Możdzonek P.: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. II). Wkład – oprawa bez okładki*. „Wydawca” 2002 nr 2.
- Możdzonek P.: *Introligatorstwo przemysłowe (cz. X). Okładka książki – okładki łączone*. „Wydawca” 2002 nr 12.
- Muszkowski J.: *Życie książki*. Kraków 1951.
- Nowak T.: *Skarb nierozpoznany, czyli cechy książki jako produktu*. „Notes Wydawniczy” 2003, nr 10.
- Nowicka M., Świderkówna A.: *Książka się rozwija*. Wrocław 1970.
- Oprawy artystyczne XIII-XVIII w. w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*. Kraków 1952.
- Petriaszwili J.: *Introligatorstwo. Ocena wytrzymałości opraw łączonych klejowo*. „Wydawca” 2002 nr 1.
- Piekarski K.: *Książka w Polsce XV i XVI wieku*. W: *Kultura staropolska*. Kraków 1932.
- Różycki E.: *Z dziejów książki we Lwowie w XVII wieku. Studia nad introligatorstwem i handlem książką*. Katowice 1991.
- Semkowicz A.: *Introligatorstwo z krótkim zarysem historii zdobnictwa opraw i 89 rycinami w tekście*. Kraków 1948.
- Semkowicz A., *Oprawa książek*, Kraków 1926.
- Semkowicz Wł.: *Paleografia łacińska*. Kraków 2002.
- Słodkowska E.: *Problemy księgoznawcze w Polsce XIX wieku*. Warszawa 1973.
- Szwejkowska H.: *Książka drukowana XV-XVIII w. Zarys historyczny*. Wrocław 1961.
- Świeżawska-Wojciechowska M.: *Z dziejów książki w Poznaniu w XVI wieku*. Poznań 1927.
- Wiercińska J.: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986.

Anna Kocan
Paweł Waszczyk

UKŁAD TYPOGRAFICZNY

SPÓJNOŚĆ KONCEPCJI

Radosław Cybulski: *Książka współczesna*. Warszawa 1986 s. 53.

Punkt widzenia określony miejscem i rolą w procesie komunikacji społecznej wpływa na sposób widzenia struktury książki i funkcji jej elementów składowych.

Dla autora podstawową sprawą jest tekst, jego warstwa językowa jako wyraz podanej treści i idei, którym ona służy. Wszyscy inni uczestnicy procesu powstawania i rozpowszechniania książek muszą liczyć się z intencją autora i postacią, jaką nadał dziełu, dostrzegają jednak nieco inne aspekty struktury książki. Redaktor będzie zajmował się głównie logiczną budową tekstu i jego merytoryczną poprawnością, adiustator tekstu będzie wniknął głębiej w jego warstwę językową, redaktor techniczny zajmie się sposobem transformacji maszynopisu na książkę przy zastosowaniu dostępnych środków poligraficznych. Artysta plastyk dostrzeże przede wszystkim płaszczyznę dla graficznego zagospodarowania, poszukując najlepszej jego zdaniem formy artystycznej. Jeszcze inaczej będzie analizował tekst edytor zmierzający różnymi sposobami do ustalenia tekstu zgodnego z intencją twórczą autora. W drukarni dokonuje się podziału maszynopisu i materiałów między poszczególne stanowiska pracy przyjmując kryteria technologiczne, jak np. rodzaj składu, rodzaj techniki druku itp., elementy wykończenia introligatorskiego.

ZASADY

Moim zdaniem wydawca powinien przypisać decydujące znaczenie następującym ośmiu zasadom:

1. Jedność treści i formy jako funkcja ideowego i estetycznego oddziaływania dzieła.

2. Zgodność ukształtowania. Optymalnie jednoczy ona cel wydania, przeznaczenie książki dla określonych kręgów czytelniczych oraz cenę książki; zapewnia to pożądaną skuteczność oddziaływania słowa drukowanego na rynku czytelnictwa, który w ostatniej instancji jest miejscem społecznej weryfikacji produkcji wydawniczej.

3. Jedność estetyczna, harmonijnie kojarząca wszystkie zaprojektowane elementy książki.

4. Perfekcja funkcjonalna, będąca wyrazem uznanych prawidłowości i zapewniająca zgodnie z potrzebami środowiska odbiorców maksymalną użytkowość książki i możliwie najlepszą recepcję słowa drukowanego. Tutaj wybór kroju pisma skraca czas poszukiwania informacji i ułatwia percepcję komunikatu.

5. Oryginalność ujęcia, polegająca na estetycznym ukształtowaniu książki według nowatorskiej koncepcji edytorskiej, będącej wynikiem twórczego wysiłku grafika, fotografa i typografa i ich współpracy z edytorem i autorem.

6. Mistrzostwo wykonania. Stanowi ono sumę jakościowych wysiłków wydawnictwa, papierni i drukarni. Powinno się koncentrować na wyrażeniu przemysłowymi metodami i typową technologią produkcji optymalnych reguł ukształtowania i wykonywania poligraficznego książki. Niesłuchanie ważne znaczenie ma zastosowanie w danym druku elementów postępu technicznego w poligrafii, np. nowych krojów pism, nowych technik składania, automatycznych technik rozpoznawania tekstu itd.

7. Środki społeczne, będące wyrazem celowości włożonej pracy, surowców i finansów niezbędnych do wydania dzieł spełniających warunki niniejszych zasad. Wkład finansowy należy tu rozumieć w zależności od standardu edycji (o czym poniżej), jako odpowiadający rozsądnym wymaganiom oszczędnego gospodarowania.

8. Szybkość wykonania, gwarantująca, przy należących do rzeczywistości środkach, prawidłowe tempo pracy w granicach uznawanych za typowe dla danego rodzaju publikacji [...]. Z punktu widzenia teorii czynniki piękna i celowości wzorców edytorskich oceniamy jako próbę spotkania na styku podmiotu (treść) i przedmiotu (forma). W materii

formy, np. w piśmie lub na papierze, znajdujemy dające się stopniować wartości estetyczne. Na tym tle przedmiot – książka – jest dobrze ukształtowany, jeśli podkreśla cechy podmiotu, tj. treści słownej i plastycznej, zgodnie z dynamiką jej społecznego oddziaływania. Tak więc w książce oprócz sugestywnej treści o klimacie dzieła i jego strukturalnej adekwatności najczęściej decydują:

- uznany stylowy krój pisma,
- staranny charakter typografii,
- dobór surowców o estetycznych walorach,
- perfekcja produkcji poligraficznej.

Dopiero na ich tle ocenić można jakość wykonania druków i ich skuteczność oddziaływania na wymagającego czytelnika.

Radosław Cybulski: *Książka współczesna*. Warszawa 1986 s. 58.

Skala egzystowania porządku typograficzno-plastycznego wyrazu w książkach jest wysoce zróżnicowana – od schematycznych rozwiązań układu typograficznego powstających w drukarniach według szablonowych wzorów do dzieł artystyczno-graficznych będących owocem twórczości plastycznej.

Książka jako dzieło sztuki może być zaprojektowana przez artystę plastyka w najdrobniejszych szczegółach, począwszy od kroju pisma i układu kolumny do koloru płótna oprawy i plastycznego wyrazu obwoluty. Nie wszystkie książki spotyka takie wyróżnienie, duża część wydawanych książek projektowana jest przez redaktorów technicznych bez udziału plastyków i przeważnie bez większych ambicji nowatorskich, ponieważ w procesie historycznego rozwoju szaty graficznej książki ukształtowały się pewne wzorce eksploatowane przez wydawnictwa. Z tego też względu nazwalimy ten porządek typograficzno-plastycznym, aby obejmował nie tylko wystrój artystyczny książki, ale również rozwiązania typograficzne.

Porządek typograficzno-plastycznego wyrazu kształtuje się jako wypadkowa dwóch tendencji, a mianowicie stosowania uformowanych i sprawdzonych w praktyce wzorców czytelnych dla odbiorców oraz nowatorstwa artystycznego poszukującego błyskotliwych często rozwiązań plastycznych.

Plastyczny wyraz książki zależy od elementów składowych tego porządku, na który składają się: format kolumny, stopień i krój pisma, ilustracje, sposób podziału tekstu na części, wyróżnienia oraz sposób formowania przestrzeni typograficznej.

PROJEKTOWANIE KSIĄŻKI

Andrzej Palacz: *Projektowanie książki. Format.* „Wydawca” 2001 nr 10 s. 50.

Projektując książkę, winniśmy pamiętać, że układ graficzny poszczególnych jej części musi być spójny. Książka, tak jak dom, powinna mieć jednego, odpowiedzialnego za całość, architekta. Projektując prace, musimy podjąć kilka strategicznych decyzji – wybrać:

- format książki i kolumny,
- typ oprawy,
- schemat kompozycyjny stron.

TIPOLOGIA UKŁADÓW TYPOGRAFICZNYCH

Barbara Kalisz (oprac.): *Słownik wydawcy.* Warszawa 1997 s. 203.

DEFINICJA

Układ typograficzny – rozmieszczenie poszczególnych elementów (pisma, ilustracji, znaków graficznych itp.) na płaszczyźnie strony książki (czasopisma, gazety), uwzględniające m. in. format papieru, wielkość kolumny, krój i stopień pisma, dobranych odpowiednio do charakteru i celu publikacji [...].

Jost Hochuli: *Projektowanie książki w Szwajcarii.* Kraków 1995 s. 22

Przedmiotem układu, całościowej koncepcji typograficznej jest określenie formatu stronic, wielkości kolumn i ilustracji oraz ich ulokowania na stronie, organizacja porządku tytułów, legend i wszelkich innych elementów typograficznych. Podczas gdy w zakresie mikrotypografii nie można bezkarnie naruszać zasad konwencji, bo byłoby błędem ustanawianie ścisłych reguł w zakresie kształtowania książki, które wykraczają poza tę sferę.

Barbara Kalisz (oprac.): *Słownik wydawcy.* Warszawa 1997 s. 203-204.

- Układ typograficzny asymetryczny – układ kolumny, w którym jej poszczególne elementy są rozmieszczone niesymetrycznie.
- Układ typograficzny blokowy – sposób rozmieszczenia elementów na kolumnie, w którym każda grupa wierszy lub elementów graficznych tworzy prostokąt (blok).
- Układ typograficzny dowolny, układ swobodny – sposób rozmieszczenia elementów na kolumnie, nie podlegający żadnym regułom, zachowujący przejrzystość i czytelność.

– Układ typograficzny symetryczny, układ osiowy – układ kolumny, w którym poszczególne jej elementy są wyśrodkowane w stosunku do osi płaszczyzny.

– Układ typograficzny wielołamowy – układ kolumny składający się z dwóch, trzech lub więcej lamów.

KOLUMNA TYPOGRAFICZNA

Andrzej Palacz: *Projektowanie książki cz. V: podstawowe terminy*. „Wydawca” 2002 nr 2 s. 42.

Kolumna [...] to przełamany skład tekstu i układ ilustracji odpowiadający jednej stronicy książki, czasopisma czy też innego rodzaju druku. Kolumna może być jedno-, dwu- i wielołamowa.

Andrzej Palacz: *Projektowanie książki cz. III: kolumna książki*. „Wydawca” 2001 nr 12 s. 50.

Kolumna książki wyznacza przestrzeń strony, w której umieszczona zostanie zawartość merytoryczna dzieła: tekst i ilustracje. Do tej zawartości nie kwalifikuje się pagina zwykła (numer strony) – tak więc określając format kolumny, nie bierzemy jej pod uwagę; natomiast kwalifikuje się pagina żywa, czyli tekst mówiący o treści strony (może to być też tytuł książki lub rozdziału), ewentualnie połączony z jej numerem.

TYPOLOGIA KOLUMN

Barbara Kalisz (oprac.): *Słownik wydawcy*. Warszawa 1997 s. 93.

Kolumna początkowa – każda pierwsza kolumna książki, zwykle krótsza od pozostałych o 1/4 – 1/3 wysokości, wolne miejsce u góry było przeznaczone do ręcznego wpisywania tytułów i dedykacji; w niektórych dziełach k. p. rozpoczyna części, działy, a nawet poszczególne rozdziały książki.

KOLUMNA POCZĄTKOWA

Filip Trzaska: *Podstawy techniki wydawniczej*. Warszawa 1987 s. 381.

Pozostałość tradycji z dawnych ksiąg rękopiśmiennych stanowi zasada, że pierwsza kolumna, rozpoczyna

KOLUMNA SPUSZCZONA

jąca tekst lub jego nową część, jest krótsza od następnych. Jest to tzw. kolumna spuszczone, zwana też opuszczoną, czyli mająca od góry wolną przestrzeń (światło). Dawniej przestrzeń tę wypełniano ręcznym ornamentem, dedykacją, winietą itp. Obecnie pozostawia się ją nie zadrukowaną lub wykorzystuje na wprowadzenie jakichś elementów graficznych (w zależności od koncepcji książki i jej charakteru). Można także w tym miejscu umieścić motto, tj. sentencję lub np. urywek z utworu znanego autora, stanowiący myśl przewodnią książki lub danego rozdziału.

Wielkość spuszczenia kolumny – zależy od stopnia czcionki użytej do składu tekstu oraz od formatu kolumny. Im mniejsza kolumna i czcionka, tym proporcjonalnie mniejsze spuszczenie – i na odwrót. Wolna przestrzeń od góry na ogół nie powinna przekraczać 1/3 całej wysokości kolumny. Tylko w przypadku gdy książka ma dość dużą winietę górną, opuszcza się kolumnę poniżej tej granicy.

Barbara Kalisz (oprac.): *Słownik wydawcy*. Warszawa 1997 s. 93.

KOLUMNA SZPICOWA

Kolumna szpicowa – kolumna końcowa, niepełna, zamykająca rozdział, dział czy też całą książkę; nazwa pochodzi od dawnych drukarzy, którzy ostatnią kolumnę dzieła składali w kształcie szpica, tzn. pierwsze jej wiersze były składane na pełną szerokość, następne zaś w coraz węższym formacie – w ten sposób ostatni ustęp książki przybierał formę ostrego klina.

Filip Trzaska: *Podstawy techniki wydawniczej*. Warszawa 1987 s. 386.

Nazwa ta jest pozostałością z okresu inkunabułów, kiedy to pierwsi drukarze składali kolumnę końcową w postaci klina lub szpica w ten sposób, że każdy następny wiersz tej kolumny był krótszy od poprzedniego.

W książkach współczesnych wszystkie wiersze kolumny końcowej mają taką samą długość – z wyjątkiem niektórych wydań bibliofilskich, które w ten sposób pragną nawiązać do dawnych tradycji drukarskich. [...] Na kolumnach szpicowych na ogół nie umieszcza się paginacji dolnych, chyba że takie było życzenie grafika lub autora.

Barbara Kalisz (oprac.): *Słownik wydawcy*. Warszawa 1997 s. 94.

Kolumny na rozwarciu – dwie kolejne kolumny: parzysta i nieparzysta.

Kolumny rozkładowe, rozkładówka – dwie środkowe stronicie złamanego arkusza, sąsiadujące z sobą: lewa (parzysta) i prawa (nieparzysta).

**KOLUMNA NA
ROZWARCIU**

ROZKŁADÓWKA

ZASADY PROJEKTOWANIA KOLUMNY TYPOGRAFICZNEJ

Andrzej Tomaszewski: *Inwentarium wiedzy o poligrafii. Pismo drukarskie*. Warszawa-Wrocław 1989 s. 17.

Typograf rozpoczyna pracę od wyboru kroju i stopnia pisma podstawowego tekstu i wyróżnień. Określa następnie parametry kolumny, czyli jej wysokość, długość wiersza i wielkość interlinii. Potem ustawia kolumnę tekstu na stronicy. Te trzy zadania, ściśle z sobą związane, należą do zagadnień proporcji i prawidłowe ich rozwiązywanie wnosi ład i ograniczone połączenie elementów układu kolumny.

Filip Trzaska: *Poradnik redaktora*. Warszawa 1987 s. 159-160.

Jeden z ważnych elementów, mających wpływ na estetykę książki stanowią rozmiary kolumny, czyli zwierciadła zadruku. Musi istnieć wyważona i harmonijna proporcja pomiędzy czarną płaszczyzną zadrukowanej kolumny i białą kartką papieru książki, a właściwie białymi marginesami tej kartki, okalającymi jakby ramą sam obraz kolumny.

Lapidarna zasada estetyki układu graficznego książki stanowi, że kolumna drukarska powinna mieć wymiary boków o takiej samej proporcji jak wymiary strony, na której ta kolumna będzie wydrukowana.

Chodzi tu o proporcje kartek książki gotowej, czyli już po jej obcięciu. Można to obrazowo wyrazić w ten sposób, że kolumna powinna stanowić fotograficzne, czyli właśnie ściśle proporcjonalne zmniejszenie rozmiarów stronicy książki.

Wielkość tego zmniejszenia jest różna i zależy od decyzji o bardziej luksusowym czy raczej oszczędnym wydaniu publikacji. Wielka i ciasna kolumna pozwala zmieścić dużą ilość tekstu na małej stosunkowo liczbie stron książki. Takie projektowanie kolumny hołduje wprawdzie zasadom oszczędnościowej ekonomiki, ale z kolei rozmija się z estetyką układu graficznego oraz godzi w higienę i wygodę samego procesu czytania.

**PROPORCJE
KOLUMNY**

Na rozmiary kolumny ma wpływ również wielkość (stopień) użytej do składu czcionki oraz wielkość interlinii. Skład rozświetlony z zastosowaniem interlinii wymaga większych marginesów aniżeli skład ciasny („kompres”) bez interlinii.

Niestety, ustalając rozmiary kolumny, nie przy każdym typie literatury można kierować się jedynie względami estetyki. Istnieją bowiem książki naukowe, podręczniki, wydania tablic matematycznych, publikacje traktujące o skomplikowanych rysunkach itp., które wymagają większej kolumny, ponieważ zawarte w nich elementy treści, tabel, wzorów czy ilustracji nie pomieściłyby się na węższej kolumnie.

Dalszym kryterium, mającym wpływ na rozmiary kolumny druku, jest sam czytelnik, dla którego dana książka jest przeznaczona. Otóż dla odbiorcy mniej wprawnego w czytaniu zaleca się stosowanie węższych kolumn, zaś dla bardziej wprawnych, czyli znajdujących się na wyższym poziomie intelektualnym – kolumny mogą być szersze i bardziej zagęszczone.

Następną przesłanką, mającą wpływ na decyzję dotyczącą wielkości kolumny, jest informacja, czy projektowana przez nas książka jest przeznaczona do czytania ciągłego czy wrywkowego, fragmentarycznego, od przypadku do przypadku.

Wydawnictwa z zakresu beletrystyki czytane długo i dużymi odcinkami tekstu, wymagają czcionki większej i rozświetlonej interlinią oraz węższej kolumny, zaś słowniki, encyklopedie, książki adresowe i telefoniczne itp. wydawnictwa mogą mieć mniejszą czcionkę, użytą do składu, oraz szerszą i dłuższą kolumnę druku.

Filip Trzaska: *Podstawy techniki wydawniczej*. Warszawa 1987 s. 379.

ZASADA „ZŁOTEGO PODZIAŁU ODCINKA”

Format kolumny powinien odpowiadać formatowi papieru. Klasyczna teoria tzw. złotego podziału odcinka (*sectio aurea*), wyprowadzona przez Euklidesa z Aleksandrii dała podstawy do znalezienia właściwej proporcji szerokości w stosunku do wysokości kolumny. Brzmi ona: «odcinek jest wówczas podzielony na dwa mniejsze odcinki z zachowaniem złotej proporcji, gdy mniejszy odcinek tak się ma do większego, jak większy do całości».

MARGINES

Andrzej Palacz: *Projektowanie książki cz. III: kolumna książki*: „Wydawca” 2001 nr 12 s. 51-52.

Poszukiwania zasad określania wielkości marginesów, sposobu ułożenia kolumn tekstu na rozkładówce prowadzono już na początku XX w. Badacze chcieli poznać sekrety konstruowania pięknej książki, w XIX w. bowiem typograficznie pozostawiała ona wiele do życzenia – kolumny tekstu zwykle ustawiane były na środku stron, w rezultacie czego, nie będąc «uwiązane do złamu książki» sprawiały wrażenie jak gdyby odchodzących na boki.

Przykładów prawidłowych rozwiązań dostarczyły średniowieczne rękopisy, wzór dla drukarzy renesansu.

Prace nad nimi pozwoliły określić prawo podstawowe o stosunkach wielkości marginesów (przypominam – margines wewnętrzny : górny : zewnętrzny : dolny): 2:3:4:6, oraz dwa «prawa» dodatkowe: 2:3:4:5.

Zasady prawa podstawowego potwierdził w 1953 r. Jan Tschichold. Po przebadaniu kilkuset manuskryptów odkrył on kanon, którego stosowanie pozwalało średniowiecznym skrybom i pierwszym drukarzom «idealnie» układać kolumny na stronach książek: wysokość kolumny jest tu równa szerokości strony; dziewiąta część szerokości strony tworzy margines wewnętrzny; dwie dziewiąte – zewnętrzny, trzy dziewiąte – górny, sześć dziewiątych – dolny; proporcje strony i kolumny są takie same. Jednak kanon ten znajduje zastosowanie wyłącznie przy proporcjach stron 2 : 3.

To ograniczenie powoduje, że przy innych proporcjach książki, chcąc podany wyżej kanon zachować, nie uda się nam uzyskać kolumn będących zmniejszoną wersją stron. Nie jest to jednak warunek dyskwalifikujący samą zasadę wyznaczania marginesów i warto ją stosować również przy formatach o innych proporcjach stron.

Przy praktycznym wykreślaniu marginesów pomocą może być harmonijny kanon podziału Villarda de Honnecurt, który pozwala dzielić płaszczyznę na dowolną liczbę równych części.

Inny sposób wyznaczania marginesów to dzielenie szerokości i wysokości stron na 12 części – otrzymujemy wówczas mniejsze marginesy i zwiększamy kolumny książki.

Oczywiście, ten graficzny sposób nie jest jedynym, istnieje ich wiele, zawsze jednak należy pamiętać o wspomnianej wyżej zasadzie kolejności zwiększania marginesów. W szcze-

OKREŚLENIE WIELKOŚCI MARGINESÓW

MARGINES

gólnych przypadkach, głównie w książkach albumowych, zasada ta może być złamana, jednak układ elementów graficznych na stronie (a takimi elementami są przecież tekst i ilustracje) musi uwzględniać podstawowy wymóg kompozycji: równowagę.

Oczywiście, geometryczne wyznaczanie marginesów zakłada idealne, całkowicie płaskie rozłożenie książki. W praktyce jednak musimy pamiętać o technicznym uwarunkowaniu oprawy introligatorskiej, a więc o powstawaniu w miejscu złamu książki cienia oraz, ze względu na grubość bloku książki, optycznym zwężeniu marginesu wewnętrznego, które sprawia, że na rozwarciu książki kolumny należy nieco odsuwać od siebie. Trzeba także brać pod uwagę, że w przypadku zastosowania oprawy klejonej grzbiety złamów poszczególnych składek tworzących blok książki zostaną sfrezowane, czyli margines wewnętrzny stron zostanie zmniejszony o 2-3 milimetry – o tę wielkość należy przesunąć kolumny.

Przeciwko próbom matematycznego określania wielkości marginesów wypowiedało się wielu typografów, w tym m.in. H. Williamson. Oto jego słowa: „Nierozumne jest poszukiwanie formuł przy określeniu marginesów. Średnio zajmują one 40-45% powierzchni strony [...]. Jeżeli w tekście jest wystarczająco dużo światła między wersami, to można zadowolić się węższymi marginesami, niż ma to miejsce w przypadku książek o bardziej «zbitej» kolumnie tekstu [...] również przy jasnym kroju liter, jak się wydaje marginesy mogą być węższe. Papier prześwieca wówczas dostatecznie między wierszami tekstu, co kompensuje brak światła wokół kolumny składu”.

CZĘŚCI SKŁADOWE KOLUMNY TEKSTU

Filip Trzaska: *Podstawy techniki wydawniczej*. Warszawa 1987 s. 382-385.

Na kolumnie druku ze zwartej części tekstowej wyróżniają się paginy (zwykle i żywe), marginalia, tytułiki w okienkach, komentarze, uwagi oraz notki, czyli przypisy.

PAGINA ZWYKŁA

Pagina zwykła (bieżąca) – przyjęła się powszechnie w czasach stosunkowo nie tak dawnych. Księgi starożytne, pisane na zwojach papirusowych i pergaminowych, nie miały kolejnych stronic, a więc i żadnej numeracji. Od V w. n. e. zjawia się kodeks, czyli książka – blok zszyta ze złożonych kartek pergaminu, a później (XII-XIV w.) z kartek papieru. Wówczas właśnie powstała konieczność oznaczania kolej-

ności najpierw kart, a z czasem stron książki. Sporadycznie jednak tylko spotyka się w tym czasie paginowanie książek cyframi rzymskimi lub poszczególnymi literami alfabety. Jako przenośniki stosowano tzw. kustosze: mianowicie w celu zorientowania czytelnika w kolejności stronic umieszczano na każdej kolumnie – po prawej stronie u dołu – pierwszy wyraz z kolumny następnej.

Począwszy od 1470 r. pojawił się nowy sposób kontroli kolejności stron, przez wprowadzenie paginacji z cyfr arabskich, przy czym „kustosz” istniał nadal, niezależnie od paginacji. Stan ten trwał do początku XIX w. Odtąd „kustosz” jako anachronizm, wyszedł z użycia i pozostała tylko paginacja. „Kustosz” nazywany był również reklamantem.

Wszystkie kolumny w książce powinny być zapaginowane, czyli objęte numeracją, ale nie na wszystkich stronach paginę się drukuje, mianowicie nie drukujemy pagin m.in. na kartach tytułowych, kolumnach wakatowych, pełnych kolumnach ilustracyjnych i szpicowych. Wylacza się natomiast z bieżącej paginacji książki (i oczywiście nie opatruje paginą) wkładki, mapy na wklejkach lub w kieszonce, przekładki, wklejki, itp.

Paginy można umieszczać u góry, u dołu, z boku kolumny itd. Paginy cyfrowej nie wlicza się do zwierciadła druku. Na ogół paginy umieszcza się u dołu kolumny bliżej zewnętrznych marginesów książki (w adiustacji przyjęło się to nazywać ustawienie „pagina lewa-prawa”).

Jeśli wprowadzamy paginację górną, nie dajemy pagin na spuszczonej kolumnach początkowych, jeśli zaś dolną – możemy pozostawić bez paginy niepełne kolumny końcowe (tzw. szpicowe).

Pagina żywa – jest powtórzeniem na każdej stronie książki tytułów części, działów lub rozdziałów (w pełnym brzmieniu lub skrócie danego brzmienia). Ułatwia to czytelnikowi szybkie zorientowanie się w treści danej stronicy i odszukanie potrzebnego mu fragmentu. Żywą paginę stosuje się najczęściej przy dziełach zbiorowych kilku autorów, antologiach, dziełach naukowych, słownikach, poradnikach, leksykonach, encyklopediach, książkach adresowych i telefonicznych itp.

Żywa pagina może być najwyżej jednowierszowa, stąd dopuszczone są skróty tytułów rozdziałów, tomów lub części danej książki. Składa się ją pismem o 1 lub 2 stopnie mniejszym niż tekst podstawowy. Wyjątek stanowią słowniki i wydawnictwa leksykalne, w których żywa pagina może być składana czcionką półgrubą a nawet większego stop-

PAGINA ŻYWA

nia. Wiersz zawierający żywą paginę wliczany jest do zwierciadła zadruku kolumny [...].

Rozróżnia się żywą paginę:

- otwartą, jeżeli zawiera tylko treść i cyfrę paginy liczbowej (czyli zwykłej),
- zamkniętą, jeżeli wiersz paginy żywej wraz z paginą zgiętą ujęty jest od góry i od dołu liniami zecerskimi,
- podkreśloną, jeżeli żywa pagina stoi na linii (czyli jest jakby podkreślona od dołu).

MARGINALIA

Marginalia – są to niewielkie tytułiki lub krótkie notki tekstowe wlamywane na bocznych marginesach książki. Ten sposób umieszczania tytułików lub tekstów objaśniających spotykany jest coraz rzadziej – i to głównie w pewnych typach książek naukowych, podręcznikach oraz wydawnictwach akcydensowych (jak katalogi, cenniki). Marginalia składa się pismem o 1 lub 2 stopnie mniejszym niż tekst podstawowy i umieszcza ściśle na wysokości wierszy tekstowych, do których się odnoszą.

Tytułiki w okienkach – stanowią pewną odmianę tytułików bocznych.

Wielkość (tzn. szerokość) okienek powinna być w całej książce jednakowa; niestety tytułiki z reguły nie mają jednakowej liczby słów, dlatego też okienka te są niejednolicie wypełnione wierszami tytułowymi, co stwarza niekorzystny efekt optyczny (albo przeładowania, albo rażącej dla oka luki w kolumnie). Tytułiki w okienkach składa się tekstem, np. półgrubym lub wersalikami mniejszymi o 1-2 stopnie od pisma podstawowego. Ten sposób umieszczania tytułów w książce ma jednak nie tylko ujemny wpływ na zawartość i harmonie kolumny, ale jest również kłopotliwy dla składacza; jego stosowanie nie powinno być zjawiskiem masowym.

TYTUŁIKI W OKIENKACH

KOMENTARZE

Komentarze (przypisy) – należy składać na pełną szerokość kolumny, pismem o 1 lub 2 stopnie mniejszym niż tekst podstawowy. Stosowane niekiedy wcinanie komentarzy, czyli skład na węższy format, psuje proporcje marginesów kolumny [...]. Między tekstem głównym a komentarzem należy dać światło wielkości 2- lub 4-punktowej interlinii.

NOTKI

Notki – stanowią rodzaj krótkich komentarzy odnoszących się nie do całych ustępów tekstu, lecz do pojedynczych zdań lub wyrazów.

Komentarze umieszcza się zwykle bezpośrednio w tekście, notki zaś u dołu kolumny (choć np. w krajach anglosaskich niekiedy notki składa się w wąskie szpalty i wlamuje zaraz po wierszu opatrzonym odsyłaczem, np. dwułamowo).

Jako odsyłacze notkowe stosuje się frakcje górne lub gwiazdki, przy czym można składać je z nawiasami lub bez nich. Gwiazdki wyglądają ładnie na kolumnie tylko wówczas, gdy znajduje się na niej niewielka ich liczba (maksimum trzy); w przeciwnym razie trzeba używać odnośników cyfrowych.

Wielkość wcięć akapitowych musi być w całym dziele jednakowa, a więc również notki trzeba wcinać tak samo jak tekst podstawowy.

Identyczna zasada odnosi się do kroju pisma. Wszystkie elementy treści książki, a więc i notki, należy składać tym samym krojem czcionki.

Andrzej Tomaszewski: *Inwentarium wiedzy o poligrafii: pismo drukarskie*. Warszawa-Wrocław 1989 s. 18.

Typograficzny porządek nie ma wyłącznie formalnego znaczenia, ale może również podkreślać walory tekstu lub czynić go przejrzystym. Porządkowi temu służą, np. wcięcia akapitowe, wyróżnianie pewnych partii tekstu (stopniem pisma lub odmiennym krojem), czy różne inne elementy układu zwracające uwagę czytelnika w określonym z góry, pożądanym kierunku. Ten problem nabiera szczególnej wagi przy projektowaniu podręczników szkolnych i akademickich, książek technicznych, poradników itp.

KROJE PISMA

Andrzej Palacz: *Projektowanie książki cz. V: wybór kroju pisma*. „Wydawca” 1994 nr 5 s. 48-51.

Podstawowym elementem każdego produktu wydawniczego jest litera. Jej graficzna forma (może ona występować w tysiącu wzorach) pomaga lub przeszkadza w czytaniu, wpływa na uczuciowy odbiór dzieła, czasem zaś – jako jedyny element graficzny – determinuje piękno całego składu i druku. Znaczenie wyboru tej formy w zależności od charakteru książki nie podlega więc dyskusji.

Kilka użytych tu określeń wymaga od razu wyjaśnienia.

Rytm pisma: równomierne i regularne powtarzanie się pionowych kresek i światel (międzyliterowych, wewnątrzliterowych) pomiędzy nimi.

Dukt: charakterystyczny dla danego kroju pisma kształt i układ kresek tworzących litery i znaki, wynikający ze spo-

**KRÓJ PISMA –
DEFINICJA**

RYTM PISMA

DUKT

sobu pisania, tj. prowadzenia narzędzia pisarskiego (łac. *ductus* – prowadzenie, kierowanie), współcześnie – ze sposobu kreślenia wg ustalonych zasad graficznych i geometrycznych.

SZERYF

Szeryf (zaciosy): poprzeczne lub ukośne zakończenia kresek tworzących litery – w ramach poszczególnych krojów pism o jednolitej formie graficznej.

Wszystkie te elementy zmieniały się na przestrzeni wieków w zależności od panującej mody, kunsztu typografów i postępu technicznego drukarniach.

Nim zastanowimy się nad zasadami wyboru odpowiedniego kroju pisma, przyjrzyjmy się, czym dysponuje współczesny grafik – typograf.

Zgodnie z Klasyfikacją Pism Drukarskich (systematyczny podział krojów pism drukarskich wg graficznego kształtu ich znaków) kroje pisma łacińskiego dzielimy na cztery klasy: Antykwy, Pisma gotyckie, Pisanki, Ksenotypy.

Każda z tych klas dzieli się na dwie grupy:

– pisma dwuelementowe (w których kreski liter mają zróżnicowaną grubość),

– jednoelementowe (kreski liter o takiej samej grubości).

Obydwie grupy dzielimy na dwie podgrupy:

– pisma proste,

– pisma pochyle.

W każdej klasie, grupie i podgrupie mogą występować pisma szeryfowe i bezszeryfowe.

PISMA SZERYFOWE I BEZSZERYFOWE

Podział możemy przeprowadzić dalej ze względu na historycznokulturowy styl pisma. Mamy więc np. pisma gotyckie, renesansowe, barokowe, klasycystyczne, epoki romantyzmu, realizmu, modernizmu, konstruktywizmu; antykwy: romanizmu, renesansowe, barokowe, klasycystyczne itd.

Nim przystąpimy do opisów poszczególnych krojów, powinniśmy przypomnieć historię rozwoju pisma, którym się posługujemy – pisma łacińskiego. Musimy więc cofnąć się w swych rozważaniach o całe wieki – jeszcze do czasów starożytnego Rzymu. Kultura naszego kontynentu wywodzi się w większości z kręgów kultury łacińskiej, która dotarła do naszych przodków od podbijających ludy europejskie potomków Remusa i Romulusa. Wraz z językiem mówionym przyszło pismo. Pierwsze powszechnie używane pismo to kapitałka (od łac. *caput* – głowa) – monumentalne pismo składające się wyłącznie z wielkich liter, stosowano je bowiem początkowo do wykonywania monumentalnych inskrypcji kamiennych. Nic więc dziwnego, że budowano je z linii prostych o jednakowej grubości, kreślonych pionowo lub łączonych pod kątem prostym, podobnie jak w piśmie

KAPITAŁKA

greckim (nawiasem mówiąc, Rzymianie stworzyli swój alfabet na bazie alfabetu greckiego). Rozwój techniki kucia liter (rysowano je najpierw na kamieniu za pomocą szerokiego i płaskiego pędzla, trzymanego pod kątem 45°) sprawił, że zaczęto je zaokrąglać i zmieniać grubość tworzących je kresek i krzywizn. Stały się przez to bardziej miękkie, przystępne dla oka. Sama jednak forma pisma – wyłącznie duże litery, których dostojny, monumentalny kształt jest odbiciem szlachetnej prostoty architektury rzymskiej – pozostała i przetrwała po dziś dzień, posługujemy się nią przeszło od 2600 lat. Nieprzypadkowo pismo to otrzymało swą nazwę.

Kapitałę trudno jednak było stosować na co dzień. Pisać krótkie teksty na zwojach papirusowych, zmuszanie do wypisywania najważniejszych dokumentów – owszem. Ale proste teksty, które trzeba wykonać szybko? – to już gorzej. Do tych celów służyła rustika (inaczej pismo chłopskie, od łac. *rusticus* – prostacki, chłopski). Teksty nią pisane znacznie różniły się od szlachetnej kapitały, do czego przyczyniło się choćby narzędzie pisarskie: szeroki, prosto ścięty (i ukośnie trzymany) pisak. Kreślone nim litery miały cienkie linie pionowe i znacznie grubsze poprzeczne, łuki liter okrągłych (np. B, C, O, P, Q) pogrubiano w częściach: górnej i dolnej, nie zaś w środkowej. Inny wygląd przyjęły szeryfy, litery stały się węższe, niektóre (B, F i L) – wyższe od przeciętnej wysokości wiersza.

Natomiast dla potrzeb dnia codziennego stosowano pismo kreślone szybko, pobieżnie, niewyraźnie; z czasem coraz bardziej pochylone w prawą stronę, z literami mającymi tendencję łączenia się – zwano je kursywą (od łac. *currere* – biec). Do ich kreślenia używano wąsko ściętego, ukośnie trzymanego pisaka.

Pochodną kapitały jest uncjała (koniec III w. n.e.), pismo odręczne wyróżniające się okrągłością kształtów i zmienną grubością liter, będącą wynikiem pisania szeroko ściętym i ukośnie trzymanym tu już piórem. Pierwotnie wszystkie litery miały jednakową wysokość i były od siebie oddzielone, później (VII-VIII w.) zostały połączone, a z biegiem czasu niektóre ich elementy – górne i dolne linie poszczególnych liter, np. D, L, F, P – wydłużały się, przechodząc do interlinii. Aż pewnego dnia okazało się, że zapis tekstu zamyka się nie w dwóch, jak dotychczas, poziomych liniach, lecz w czterech.

Jedną z później rozwijających się odmian uncjały jest półuncjała (VI w. n.e.), pismo posługujące się już małymi, łączonymi z sobą – płynnie pisanymi literami. Tu uwaga, małe litery alfabetu nazywamy minuskułami (od łac. *minusculus* – dosyć mały).

RUSTIKA

KURSYWA

UNCJAŁA

PÓLUNCJAŁA

MINUSKUŁA

MAJUSKUŁA

Oczywiście, stosując półuncjałę, do wyróżnień wykorzystywano również duże, kapitalowe litery rzymskie. Zaznaczono nimi inicjały, pierwsze wiersze rozdziałów, tytuły, jakieś nazwy. Podczas pisania nadawano im tę samą wysokość co minuskułom z przedłużonymi w górę lub dół liniami, przez co kapitały sprawiały wrażenie jeszcze większych i wyższych, określano je więc terminem: majuskuły (od łac. *maiusculus* – nieco większy)

MINUSKUŁA KAROLIŃSKA

Wiek VI, VII i VIII to poszukiwania przez poszczególne narody Europy własnych stylów pism. Spotykamy wtedy uncjałę i półuncjałę merowińską, gocką, longobardzką, karolińską itd. Dopiero Karol Wielki (742-814; król Franków i cesarz rzymski) postanowił uprościć pismo w swym cesarstwie i ok. 800 r. wprowadził nowe, najpiękniejsze pismo epoki książki rękopiśmiennej – minuskułę karolińską. Została ona opracowana w szkołach klasztornych w Tours i St. Gallen, a za wzór posłużyła półuncjała merowińska i kursywa rzymska. Oczko litery dokładnie wypełniało przestrzeń między dwiema liniami wewnętrznymi, a wysokie łaski górne i dolne jednakowej długości dochodziły do obu linii zewnętrznych. Odrzucono wszelkie ozdoby i zakrętasy. Powstało pismo o doskonałej przejrzystości, harmonijnie skonstruowanych liniach grubych i cienkich, proporcjonalne i piękne w budowie. W swojej formie nawiązywało do obowiązującego wówczas w architekturze stylu romańskiego: prostego, masywnego, z charakterystycznymi łukami. Minuskuła karolińska to prawzór współczesnych małych liter drukowanych.

FRAKTURA

Kolejną zmianę kształtu liter wymusiła ekonomia. W miarę wzrostu zapotrzebowania na książki wzrastała cena na stosowany już szeroko pergamin. Litery kreślono więc coraz węższe, aby oszczędzić cenny materiał. Ponadto w użycie weszło pióro przycięte płasko, które trzymano w trzech palach i przy pisaniu obracano, co sprawiało, że litery nabierały charakterystycznego kształtu o ostrych złamaniach. Pismo stało się więc bardziej strzeliste, nawiązało do gotyckich łuków katedr. Tak określone litery otrzymały nazwę pisma gotyckiego, choć sami Goci nie mieli z nim nic wspólnego – mieli własne pismo oparte na alfabecie greckim. Nazwę wymyślili włoscy humaniści chcąc podkreślić, ich zdaniem, «barbarzyński» charakter nowego pisma. Właściwsza byłaby nazwa fraktura (od łac. *fractus* – złamany), gdyby termin ten nie oznaczał specyficznej, niemieckiej odmiany pisma gotyckiego. Samo pismo gotyckie narodziło się na początku IX w. w północnej Francji i Flandrii i szybko wyparło dotychczas stosowane.

Z czasem do głosu zaczęła dochodzić «moda» – pojawiły się różnice pomiędzy pismem gotyckim stosowanym na północy i na południu Europy. Tak powstały, północna, ostra, pełna zawijasów tekstura (od łac. *textus* – tkanina, plecionka) i południowa okrągła rotunda, będąca jedną z form pisma bastardowego (z fr. *lettre batarde* – litera o mieszanym pochodzeniu). Bastarda zawierała w sobie elementy minuskuły łacińskiej i tekstury gotyckiej: kreski liter były silnie zaznaczone i zdecydowanie wydłużone z licznymi zawijasami, brzuszek wyraźnie zaokrąglony.

Pod koniec XIV w., wraz z pierwszymi oznakami Renesansu, pojawiło się piękne pismo o oryginalnym kroju, w którym wersaliki (majuskuły) wzorowane były na monumentalnej kapitale rzymskiej, a litery tekstowe (minuskuły) na minuskuły karolińskiej. Nazywamy je pismem humanistycznym. Służyło ono kopistom włoskim m.in. do przepisywania kodeksów karolińskich. Skrybowie starali się o zachowanie jak największej wierności z oryginałami, mieli bowiem nadzieję, że w ten sposób przyczynią się do odrodzenia antycznej literatury, a nawet antycznego pisma. Stąd też stosowane przez siebie pismo nazwali *littera antiqua*, w odróżnieniu do *littera moderna*, czyli używanego wówczas pisma gotyckiego. Nadrzędną zaletą pisma humanistycznego, o którą zabiegali wszyscy posługujący się nim kaligrafowie, miała być czytelność liter.

Zarówno pismo gotyckie, jak i pismo humanistyczne stanowiły pierwowzory pierwszych pism drukarskich. Przygotowując (ok. 1455 r.) czcionki do druku swej Biblii 42-wierszowej Johann Gutenberg wzorował się na teksturze gotyckiej. Pierwszą jeszcze niezbyt udaną próbę stworzenia czcionki antykwowej na podstawie rękopiśmiennego pisma humanistycznego podjęli (w 1465r.) założyciele drukarni w klasztorze benedyktynów w Subiaco pod Rzymem – Arnold Pannartz i Konrad Sweynheim. Natomiast już wkrótce potem giserzy: Nicolas Jenson i Francesco (Griffo) da Bologna wycięli – dla potrzeb oficyn weneckich, głównie zaś dla Aldusa Manutiusa – wspaniałe czcionki służące odtąd jako wzór piękna. Na ich podstawie powstało wiele późniejszych odmian antyki, którą posługujemy się aż do dziś.

Jan Muszkowski: *Życie książki*. Kraków 1951 s. 138-140.

Wiek XVIII przynosi we Francji, obok dalszego rozkwitu zamilowań bibliofilskich domagających się książki bogato ilustrowanej, zgrabnej, wytwornej, w stylu rokoko – głęboki, radykalny przewrót zmierzający do przekształcenia

TEKSTURA

BASTARDA

PISMO
HUMANISTYCZNE

PIERWSZE PISMA
DRUKARSKIE

CZCIONKA
ANTYKWOWA

i standaryzacji czcionki przez zaprowadzenie systemu „punktów drukarskich” jako podstawy stopniowania wielkości pism. Pomysł i wykonanie dał tu giser Piotr Szymon Fournier, który opracował zasady tego systemu w 1737 r., opublikował je zaś w swym *Podręczniku drukarstwa* (1764-68). Punkt drukarski, jednostka pierwsza, niepodzielna, był dostosowany pierwotnie do przyjętej we Francji metody mierzenia na cale tzw. paryskie; po przerachowaniu na system metryczny:

$$\text{punkt} = 1/2660 \text{ metra} = 0,376 \text{ mm}$$

System ten pozwolił ujednoczyć wymiary czcionek w skali międzynarodowej, co przyczyniło się z kolei do standaryzacji całego sprzętu drukarskiego, do ułatwienia i udoskonalenia wszystkich procesów technicznych.

Andrzej Palacz: *Skład tekstu – to takie łatwe?* „Wydawca” 1994 nr 5 s. 45-46.

Komputerowa rewolucja techniczna ostatnich lat wprowadza do zawodu składacza setki ludzi niemających z tą profesją żadnego powiązania. Sądzieli oni, iż posiadanie komputera z odpowiednim programem DTP wystarczy za cenzurkę rzemieślniczą, a własne, często bardzo mierne, poczucie estetyki zastąpi lata żmudnego terminowania w sztuce składu. Efekt? Tandeta typograficzna setek tytułów książek, periodyków, akcydensów.

[...] Niestety, wielu wydawców zapomina, że poziom edytorski publikacji zależy zwykle od decyzji, jakie podejmą. I grzeszą, bo nie wolno przedkładać zmniejszenia kosztów edycji nad jej jakość. Kiedy wydawca, nie mając odpowiedniego przygotowania zawodowego, decyduje się sam składać tekst lub zleca pracę przygodnej osobie oferującej tanie usługi, rezultat bywa często oplakany [...].

Rozpocznijmy od przypomnienia podstawowych terminów obowiązujących w zecerstwie, czyli składzie ręcznym. Kimże bowiem, jeśli nie zecerem, jest współczesny operator komputerowy? Zmieniło się narzędzie pracy, ale funkcja pozostała ta sama.

Znajomość tych terminów, utrwalanych przez setki lat, odróżnia laika od fachowca (czy któryś z młodych wydawców powie mi, co oznacza: skład Times petit na korpusie na 7 kwadratów, wcięcie na 3 firety, kolumna 7 kw. x 11 kw. + pagina w 1 kw.?).

Wraz z rozwojem drukarstwa, zrewolucjonizowanego przez wynalazek Gutenberga, powstaje nowy problem, wymagający precyzyjnego rozwiązania. Chodzi o wyznaczenie

jednostki miary, według której powinno się określać wielkości czcionki i materiałów justunkowych.

W 1736 r. francuski odlewnik czcionek, drukarz i księgarz Pierre Simon Fournier rozpoczął, trwające wiele lat, prace nad opracowaniem specjalnego systemu miar dla typografii. Fournier oparł tworzony system na obowiązującej w ówczesnej Francji jednostce miary długości – stopie, którą podzielił na 12 cali, cal na 12 linii, linię zaś na 12 punktów. Dwa punkty stanowiły *point typographique* (punkt typograficzny, zwany też punktem Fouriera), mierzący 0,0137 cala (~0,3487 mm). Po modyfikacji przeprowadzonej w 1764 r., wielkość punktu wynosiła 0,3516 mm. Jego wielokrotnością oznaczył Fournier skalę wielkości typograficznych. W kilka lat później, kolejny wielki Francuz, wydawca i drukarz – Francois Ambroise Didot ulepszył opisywany system. Ustalony przez niego punkt typograficzny, stanowiący 1/864 części stopy królewskiej – 0,0148 cala = 0,3759 mm – wielkością zbliżał się bardzo do współczesnego punktu typograficznego.

W następnej kolejności do prac nad określeniem wielkości punktu typograficznego przystąpił sukcesor odlewni czcionek Didotów oraz dyrektor sławnej Imprimerie Royale w Paryżu – Firmie Didot. Adaptował on wielkości typograficzne do układu miar metrycznych uznając, że 2¹/₂ punktu typograficznego równa się 1 mm. Opracowany przez Didota system nosi nazwę typometrycznego i stosuje się go prawie na całym świecie.

W systemie typometrycznym jednostkę podstawową stanowi kwadrat równy 18,2 mm. Składa się on z 48 punktów typograficznych (1 punkt = 0,376 mm) – podaje się w nich wielkość pisma i materiału justunkowego.

Każdą wielkość pisma, czyli jego stopień, oznaczono specjalną nazwą. Niektóre z nazw mają swe historyczne uzasadnienia. I tak np. pismo o wysokości 12 punktów nazywamy cycerem (cycerem XV w., czcionkami podobnej wielkości wydrukowano dzieło mówcy i filozofa rzymskiego Marka T. Cycero – *De Oratore*); 10 punktów – garmond (od nazwiska twórcy jednego z najpiękniejszych krojów antykwy renesansowej Clauda Garamonda) lub korpus (taką wielkością czcionki złożono kiedyś zbiór praw bizantyjskiego imperatora Justyniana *Corpus iuris civilis*). Pismo o wymiarze 8 punktów znane jest jako petit (od francuskiego petit – mały, niski), a 6 punktów – nonpareil (od francuskiego *nonpareille* – niezrównany) [...].

Typometrycznego systemu miar używamy do określenia wszystkich parametrów składu: szerokości oraz wyso-

**PUNKT
TYPOGRAFICZNY
FURNIERA**

**PUNKT I SYSTEM
TYPOGRAFICZNY
DIDOTÓW**

**CYCERO
GARMOND**

kości łamu i kolumny, odległości między łamami, stopnia składu, wielkości interlinii itd.

Nazwy własne noszą również materiały justunkowe, tj. niedrukujące elementy składu (np. odstępy międzywyrazowe, akapity). Jak pięknie i zagadkowo brzmią niektóre z tych nazw: *spacja*, *firet*, *konkordans*, *ryga*, *babaszka*. Wymienione terminy dotyczą materiału zecerskiego stosowanego przy składzie ręcznym.

Dla fachowego operatora komputerowego istotne są dwa pierwsze z wyżej wymienionych pojęć.

Firet to rodzaj justunku o wielkości równej używanemu stopniu pisma. Mamy więc firet petitowy (przy składzie 8-punktowym), firet cycerowy, itd. Firetami określamy zwykle wielkość wcięć akapitowych. Spacja natomiast jest rodzajem materiału justunkowego wielkości mniejszej od połowy stopnia pisma.

TYPOLOGIA LITERATURY Z TYPOGRAFICZNEGO PUNKTU WIDZENIA

Jost Hochuli: *Projektowanie książki w Szwajcarii*. Kraków 1995 s. 25-36.

TOMIK POEZJI

Jeszcze bardziej niż w przypadku powieści, opowiadań i tym podobnej literatury kładzie się nacisk na poręczność i lekkość tomiku poezji. Problem rozplanowania wersów na stronie – zwłaszcza gdy znajduje się na niej więcej niż jeden utwór – lub wierszy zajmujących nieraz wiele stron można rozwiązać jedynie za pomocą dużego wycucia. Wyśmienicie wyglądają rozkładowki, na których pojedyncze wiersze lub ich tematyczne zestawienie umieszczane są zgodnie ze swoją osią pionową na osi kolumny. Dla wierszy szczególnie aktualnych i ekspresyjnych dobiera się porządek, który potrafi zdominować oś grzbietu i który nadaje całości asymetryczny, bardziej dynamiczny charakter.

DRAMATY

Klasyczne dramaty literatury światowej, jak też dramaty współczesne, opierające się w swojej strukturze tekstu na pierwowzorach klasycznych, wymagają z reguły typografii dyskretnej, ale równocześnie dobrze zrozumiałej i klarownej (oznaczania aktów i scen, dane dotyczące miejsca i osób, wskazówki scenograficzne i reżyserskie, tekst mówiony). Sztuki awangardowe powinny być pod względem typograficznym tak rozplanowane, aby uwidocznić intencje autora, ale jednak kolejność czytania uczynić jednoznaczną.

Istnieje wiele sposobów ilustrowania – nie tylko pod względem technicznym, ale i ujęciowym. Ilustracja i skład mogą się uzupełniać w różny sposób: poprzez zgodność lub kontrast szarości optycznej, poprzez wielkość i rozmieszczenie. Cokolwiek tu uczynić, jeżeli doskonale nawet ilustracje mają się nijak do typografii książki, to pozostają tylko dobrymi ilustracjami, ale książka jako całość staje się przedsięwzięciem chybionym. Jeśli tylko jest to możliwe, ilustrator i typograf powinni od początku pracować razem i wzajemnie się do siebie dopasowywać.

Reprodukcje rysunków, grafik i obrazów, rzeźb oraz cennych fotografii wymagają możliwie dużych formatów z maksymalną ilością szczegółów przybliżających oryginał. Książka z ilustracjami tego rodzaju musi mieć odpowiednie rozmiary. Rozsądna górna ich granica stanowiona jest poprzez odległość między okiem czytelnika a reprodukcją podczas czytania w pozycji siedzącej przy stole. Ilustracje winny być w tej pozycji postrzegane bez trudu, tekst powinien być czytelny bez potrzeby zmiany pozycji, co z kolei wymaga odpowiednio dużej czcionki.

Rodzaj książki, który trudno odgraniczyć zarówno do albumu jak i książki naukowej. W większości przypadków książek popularnonaukowych bilans ilości materiału tekstowego i zdjęciowego jest mniej więcej wyrównany. Sam tekst wymagałby poręcznego, wysmukłego formatu, reprodukcje przeważnie formatu większego, a w każdym razie szerszego. Książka popularnonaukowa staje się więc w wielu przypadkach mniej lub bardziej szczęśliwym kompromisem między jednym wymogiem a drugim.

Ten rodzaj książki jest pod względem edytorskim jeszcze trudniej definiowalny niż książka popularnonaukowa. Podczas gdy naukową książkę o charakterze filozoficznym, historycznym, historycznoliterackim czy językoznawczym można przynajmniej w obrębie tekstu głównego traktować jako zbiór opowiadań, to inne jej rodzaje z silnie zhierarchizowaną zawartością wymagają szczególnie zróżnicowanej formy. Szczególnie starannego rozplanowania wymaga połączenie w jedną, przejrzystą i interesującą całość tekstu głównego ze skomplikowaną hierarchią tytułową, niejednolitym materiałem ilustracyjnym, wykresami, tabelami, przypisami wraz z marginaliami, odsyłaczami, aneksami jednym lub kilkoma skorowidzami. Przykładem szczególnym są wydania krytyczne tekstów, które przysparzają problemów zwłaszcza w zakresie mikrotypografii i wymagają nie tylko dalece rozbudowanego kroju pisma z kapitalikami, cyframi zwykłymi i nautycznymi, kursywą i różnymi

**BELETRYSTYKA
ILUSTROWANA**

**WYDAWNICTWA
ALBUMOWE**

**KSIĄŻKA
POPULARNO-
NAUKOWA**

**KSIĄŻKA
NAUKOWA**

PORADNIK

pogrubieniami, lecz także stosownych do kroju pisma znaków specjalnych.

Użytkownik szuka konkretnego hasła; dobrze zorganizowana i przejrzysta typografia powinna umożliwić mu szybkie odnalezienie go, a różnicująca typografia detalu – graficznie wykazać różne poziomy znaczeniowe podczas czytania. Jako że w przypadku poradników (jak i w małoformatowych wydaniach Biblii) cała typografia zawiera się w małych i najmniejszych stopniach czcionki i przy minimalnych interliniach, to dobór najbardziej odpowiedniego kroju pisma wraz z wyróżnieniami z tej czy innej rodziny powinien być dokonany szczególnie starannie. Także tutaj często stosowane znaki specjalne powinny być wyraźnie widoczne, odpowiadając jednak krojowi pisma [...].

Filip Trzaska: *Podstawy techniki wydawniczej*. Warszawa 1987 s. 386-388.

Układ graficzny książki, jej format i szata zewnętrzna zależne są w dużej mierze od typu i przeznaczenia danego wydawnictwa. Inna bowiem jest specyfika wyposażenia graficznego i opracowania technicznego książki przeznaczonej do czytania ciągłego (jak np. literatura piękna, wydawnictwa popularnonaukowe, czasopisma) – niż książki, którą się czyta wyrywkowo, fragmentami (jak słowniki, leksykony, poradniki, kalendarze itp.), a jeszcze innej oprawy edytorskiej wymagają monografie artystyczne, albumowe, zawierające reprodukcje dzieł sztuki itp.

Według ogólnie przyjętej zasady, książki przeznaczone do czytania ciągłego mają mniejsze formaty kolumn, a zwłaszcza poszczególnych łamów i dostatecznie dużą czcionkę, zapewniającą łatwość czytania bez nadmiernego zmęczenia wzroku. Książki czytane ze względu na swój charakter jedynie wyrywkowo mogą stanowić większe woluminy i są drukowane mniejszą czcionką z uwagi na ekonomie miejsca.

LITERATURA PIĘKNA

W pozycjach literatury pięknej – wyróżniamy dwa odrębne układy graficzne: beletrystyczny i poetycki.

Beletrystykę charakteryzuje znaczna przewaga jednolitego układu tekstowego. Ilustracje odgrywają w tego typu książkach jedynie rolę przerywników lub wkładek ożywiających monotonię układu tekstowego.

Pewną odmianą układu beletrystycznego są teksty sceniczne pisane prozą. Charakterystyczna jest dla nich pewna liczba podtytułów, wskazując kolejność scen oraz działających osób.

Układ poetycki wymaga wąskiego formatu książki, dostosowanego do średniej szerokości wierszy. Wiersze krótkie, publikowane w małych zbiorach, można składać kursywą.

Do składania dzieł literatury pięknej należy używać krojów jasnych, dobrze czytelnych, niezbyt cieniowanych, stopnia pisma 9 i 10 [...].

W literaturze technicznej i naukowej – najważniejsza jest przejrzystość i logika układu graficznego, względy zaś natury estetycznej znajdują się na drugim miejscu. Ilustracje w książkach tego typu stanowią integralną część tekstu i dlatego muszą być ściśle rozmieszczane w miejscach, w których jest o nich mowa.

Zbyt mocne akcenty graficzne – jak winiety, inicjały, zdobniki, przerywniki – rozpraszają uwagę czytelnika książki technicznej i naukowej, wobec tego należy z niej zrezygnować. Książek takich nie powinno się nawet składać zbyt mocnymi w rysunku krojami pisma (jak Bodoni, egipcjanki czy grotesk).

Słowniki i encyklopedie – muszą mieć bardzo przejrzysty układ, gwarantujący szybkie odnalezienie szukanego terminu lub hasła. Wielką rolę odgrywa tu żywa pagina.

Z uwagi na konieczność zamieszczenia ogromnej ilości materiału tekstowego, niekiedy również ilustracyjnego, na stosunkowo małej powierzchni stron, a także w celu uzyskania możliwie najmniejszej objętości samej książki – publikacje takie składa się pismami wąskimi w oczku i małego stopnia (6, 7 i 8 punktów), w układach 2- oraz 3-łamowych [...].

Książki dla dzieci i młodzieży – stanowią szeroki wachlarz produkcji wydawniczej; w grupie tej rozróżnia się bowiem książki: zabawki dla dzieci w wieku przedszkolnym, elementarne i pierwsze czytanki, podręczniki i lektury szkolne oraz książki popularnonaukowe i rozrywkowe dla dzieci starszych i młodzieży. Każdy z wymienionych typów wymaga odrębnego rodzaju pracy edytorskiej.

Ogólnie można powiedzieć, że im dla młodszego dziecka książka jest przeznaczona – tym mniej znajduje się w niej tekstu, a więcej ilustracji; tym większa czcionka i większy format, grubszy papier, a okładka mocniejsza.

Do pierwszych książek z czytankami stosuje się pisma proste, nawet bezszeryfowe, z rodziny grotesk, dużego stopnia, np. 24 punktów. Następne czytanki mogą być składane pismami mniejszymi, np. 20- i 16-punktowymi, a dopiero po 2 lub 3 latach nauki dziecko otrzymuje wypisy składane cyferem i w końcu garmondem.

KSIĄŻKA TECHNICZNA I NAUKOWA

SŁOWNIKI I ENCYKLOPEDIA

KSIĄŻKI DLA DZIECI I MŁODZIEŻY

PODRĘCZNIKI

W podręcznikach szkolnych kolumna tekstowa nie powinna przekraczać szerokości 6 kwadratów – z uwagi na trudności czytania przy przechodzeniu od wiersza do wiersza oraz mniejszą koncentrację uwagi niż u dorosłych.

KSIĄŻKI OZDOBNE

Książki ozdobne i albumowe mają zazwyczaj duży format i niekiedy poziomy, czyli tzw. albumowy układ. Walory artystyczne, kolorystyczne i ilustracyjne nakazują w tym przypadku traktować tekst jako element drugorzędny, wyznaczając mu rolę pomocniczą, objaśniającą.

Zasady opracowania tego typu nie dają się ująć w jakies ciasne, niezmiennie kanony. Tylko ścisła współpraca grafika, autora, redaktora merytorycznego i technicznego oraz przedstawicieli sztuki drukarskiej – zarówno w wydawnictwie, jak i w zakładzie poligraficznym może zapewnić wydanie dzieła godnie reprezentującego wysoki poziom fachowości tego całego kolektywu pracowników książki.

Krzysztof Tyczkowski: *Littera Magica. Krój pisma a charakter publikacji*. „Świat Druku” 2002 nr 11 s. 21-23.

Wybór odpowiedniego kroju pisma lub zestawienie kilku różnych krojów w jednej publikacji jest zadaniem z pozoru tylko łatwym. Projektujący często nie przywiązują wagi do tych czynności. Nie dość jasno zdają sobie sprawę, że adekwatność formy typograficznej do prezentowanej treści jest podstawową zasadą dobrego projektu. Ważnym elementem tej formy jest właśnie krój pisma. W dzisiejszych czasach na rynku graficznym istnieją setki tysięcy różnych krojów pisma i wybór tego najlepszego dla naszego projektu może okazać się zadaniem trudniejszym niż mogłoby się wydawać. Dawniej, to znaczy kilka lat temu, zdani byliśmy na taki sam zestaw pism, jaki proponowała nam drukarnia, w której miał być realizowany nasz projekt. Dziś decyzję o wyborze i zastosowaniu rodziny pisma bezpośrednio w projekcie podejmuje sam projektant.

WYBÓR KROJU PISMA

Posługując się wzornikiem pisma możemy szybko dokonać wyboru. Żeby jednak ów wybór okazał się dobry, projektant musi znać choć trochę historię pisma i druku, wiedzieć, co to jest klasyfikacja krojów pism, umieć rozróżnić poszczególne kroje i posiadać wiedzę z zakresu czytelności pisma oraz, co jest czasami bardzo ważne, mieć po prostu tak zwane wyczucie.

Krój pisma powinien współgrać z całością opracowania graficznego. Oczywiście można przyjąć założenie, że bez względu na charakter publikacji używamy jednej tylko rodziny pisma [...]. W takim przypadku obojętne jest, czy

opracowanie typograficzne dotyczy poezji, czy też instrukcji obsługi kosiarki do trawy, bo i tak zastosujemy wybraną przez nas jedną rodzinę pisma. Rozwiązanie to jest tyleż uniwersalne, co nudne. Inne podejście do wyboru kroju pisma, takie, które jednak uwzględni charakter merytoryczny publikacji, a tym samym będzie od tego charakteru uzależnione, wydaje się ciekawsze, choć zdecydowanie trudniejsze.

Większość tekstów służących do ciągłego czytania jest składana krojami szeryfowymi. Wydaje się, że dominacja krojów tego pisma nie jest przypadkowa. Choć badania nad czytelnością tekstów nie wykazały różnicy pomiędzy szybkością czytania tekstów złożonych krojami szeryfowymi i krojami bezszeryfowymi, to fakt stosowania tych pierwszych w druku od przeszło pięciu wieków może mieć istotne znaczenie. Jesteśmy do nich przyzwyczajeni i można by tu zaryzykować twierdzenie, że kształt czcionki zakończonej szeryfem jest zakodowany w naszej świadomości. Natomiast pisma typu grotesk (bezszerifowe) zaczęto stosować na szerszą skalę dopiero po I wojnie światowej. Prawdziwie nowoczesnego zastosowania bezszeryfowych krojów pism dokonali „pionierzy nowoczesnej typografii”, czyli artyści związani z awangardowym kierunkiem w sztuce powojennej zwanym konstruktywizmem. Jan Tschichold, Herbert Bayer, Aleksander Rodczenko, El Lissitzky, Piet Zwart, Henryk Berlewi, Władysław Strzemiński, żeby wymienić tylko niektórych, tworzyli kompozycje typograficzne wykorzystując czcionki bez szeryfów. Było to pierwsze na tak dużą skalę zastosowanie pism groteskowych. Od tej pory kroje typu grotesk coraz powszechniej pojawiać się zaczęły w drukach codziennego użytku. Dziś nie budzą one już takich emocji, używane są na równi z krojami szeryfowymi. Pomimo to większość czytelników z przyzwyczajenia wybiera teksty złożone czcionką z tradycyjnymi szeryfami, oceniając ją jako przyjemniejszą dla oka.

Projektując jakąkolwiek publikację warto zastanowić się nad wyborem kroju pisma, który najlepiej spełni nasze estetyczne wymagania co do wyglądu kolumny tekstu, zapewni ekonomiczność składu oraz ułatwi odbiorcy czytanie. Choć nie jestem zwolennikiem tworzenia schematów i sztywnych zasad, to jednak wydaje mi się, że dla wydawnictw o określonym charakterze warto zastosować odpowiednie rodzaje czcionek. Tak więc dla opracowań typograficznych, w których najważniejsza jest koncentracja uwagi czytelnika na treści przez długi czas, lepiej stosować klasyczne kroje pism szeryfowych. Beletrystykę czyta się lepiej, gdy użyjemy jednej z tradycyjnych rodzin pism, od wieków stosowa-

KRÓJ PISMA

RODZAJE CZCIONEK

nych dla wydawnictw typu książkowego, czyli czcionki mającej cechy antykiw renesansowej lub barokowej. Do nich zaliczyć możemy: Bembo, Garamond, Plantin, Sabon, Caslon, Baskerville, Cheltenham. Tak samo jest z książkami typu podręcznikowego i lub naukowego. Jeśli opracowujemy typograficzne wydawnictwo, które cechować powinna duża uniwersalność przekazu i funkcjonalność oraz formalny, bezosobowy charakter, jeśli liczyć się będzie bardzo dobra czytelność czcionki (szczególnie cyfr) oraz ekonomicznie wykorzystana powierzchnia zadruku, najlepiej stosować bardzo liczną rodzinę pism bezszeryfowych.

Do takich publikacji jak formularze, druki użytkowe, instrukcje obsługi (np. gaśnicy przeciwpożarowej), warto użyć krojów pism: Akzidenz Grottesque, Berthold Imago, Cocncorde Nova, NewsGothic, Franklin Gothic, Frutiger, Haas Unica lub Helvetica, szczególnie w odmianach condensed. Również w drukach o charakterze technicznym mogą znaleźć zastosowanie kroje pism o wyraźnym i zdecydowanym rysunku litery, do których z pewnością zaliczyć można: Rockwell, Serifa.

W podręcznikach dla uczniów pierwszych klas lub książkach dla dzieci bardzo dobrze sprawdzają się kroje pism o wyraźnym, krągłym i regularnym rysunku litery, jak na przykład: Century Schoolbook, Sassoon Priary lub Times. Charakter wyraźnie klasyczny, subtelny i dyskretnie elegancki, który można odnaleźć w specjalnej korespondencji i opracowaniach dla biznesu, niewątpliwie odzwierciedlą: Bodoni, Frutiger, Palatino, Times New Roman, Univers i Walbaum. Natomiast klarowna czystość i elegancki chłód symetrii cechuje Futurę – krój często wykorzystywany w typograficznych opracowaniach publikacji poświęconym modzie. We wszelkiego typu wydawnictwach prasowych, szczególnie biorąc pod uwagę druk na papierze stosunkowo niskiej jakości (dzienniki), powinniśmy zastosować kroje pism o mocnym, zdecydowanie czarnym rysunku litery, wyraźnych szeryfach, dużej wysokości oraz krótkich wydłużeniach dolnych i górnych. Do nich zaliczają się: Corona, Charter, Excelsior, Ionic, Life, Linotyp Modern, Melior, Nimrod [...].

Decyzje odnoszące się do zastosowania odpowiedniego do tematu kroju pisma często mogą być przedmiotem dyskusji projektanta z klientem. Jednak to właśnie grafik jest tym, który powinien wiedzieć, wybrać taki, a nie inny font. Wybór ten nie może być jednak podyktowany wyłącznie czysto subiektywną ocenę estetycznego wyglądu czcionki.

SKŁAD TEKSTU

Andrzej Palacz: *Projektowanie książki (cz. XII) – zasady składu tekstu*. „Wydawca” 2002. nr 10 s. 37-39

Zasady podstawowe:

Wielkość wcięć przy akapitach. W składzie o szerokości do 25 cyfer – 1 firet, powyżej 25 cyfer – 1,5 firetu. Ma to swoje uzasadnienie: im szerszy format, tym bardziej wcięcie akapitowe zwęża się optycznie. Oczywiście nie musimy ściśle trzymać się podanych w normie wielkości – mogą one być mniejsze lub większe. Należy jednak pamiętać, że zbyt małe wcięcie może być niezauważalne (szczególnie przy formatach szerszych), zbyt duże – może sprawiać problemy przy składaniu [...].

Tekst w wierszu końcowym powinien być co najmniej dwa razy dłuższy od wcięcia akapitowego. W składzie bez wcięć akapitowych, tekst w wierszu końcowym powinien być krótszy co najmniej o 1 firet w składzie do 25 cyfer i 1,5 firetu w składzie powyżej 25 cyfer [...].

Odstępy między wyrazami w tekście składanym pisem o grubości zwykłej i szerokości normalnej według normy PN-73/P-55009 powinny wynosić około 1/3 szerokości zajmowanej przez dwie litery tekstowe «a».

W składzie o innym kroju pisma niż o szerokości normalnej i grubości zwykłej, odstępy między wyrazami powinny być równe szerokości litery tekstowej «a» składanego pisma [...].

Odstępy między wyrazami w składzie wersalikowym powinny być równe szerokości litery «A» składanego pisma.

Przy składaniu pisma o stopniach 6-12 p., liczby składające się z więcej niż czterech cyfr według normy PN-68/N-01050 p. 2.4 należy rozdzielać odstępami (spacjami) o grubości 2 p. na grupy trzycyfrowe, z wyjątkiem lat i numerów.

Oczywiście podział ten ma ułatwić właściwe odczytanie liczby. Często niestety zamiast «twardej» spacji stawiana jest spacja międzywyrazowa. W przypadkach, gdy wiersz składa się z niewielu wyrazów, odstępy międzywyrazowe są zatem bardzo duże – w bloku cyfr, z jakich składa się liczba, powstają ogromne «dziury», rozsypujące ją po całej szerokości wiersza [...].

Wyrazy rozdzielane przy przenoszeniu należy dzielić zgodnie z zasadami ortografii polskiej [...].

Podane powyżej normy określone są dla różnych szerokości składu. Jest to logiczne, jako że im wiersz tekstu

WCIECIA PRZY AKAPITACH

ODSTĘPY MIĘDZY WYRAZAMI

GRUPY CYFROWE

ROZDZIELANIE I PRZENOSZENIE

krótszy, tym trudniej dzielić (przenosić fragmenty wyrazów) zgodnie z zasadami naszego języka. Dlatego też, jeśli skład ma być bardzo wąski (mniej więcej do 11 cyfer), należy zastanowić się nad układem tekstu w «chorągiewkę», co ułatwi pracę i pozwoli uniknąć błędów.

Pamiętajmy też, że im przeniesień mniej, tym tekst staje się czytelniejszy, oraz że oddzielanie skrótów imion od nazwisk, dopuszczalne jest przy wierszach liczących do 50 liter, w innych przypadkach jest po prostu nieeleganckie. Starajmy się raczej tego unikać.

WYRÓŻNIENIA

Teksty można wyróżniać przez składanie innym stopniem lub odmianą pisma, np.:

– przy składaniu pismem tekstowym zwykłym (prostym) teksty można wyróżniać pismem pochyłym, o innej grubości albo kapitalikami,

– przy składaniu pismem pochyłym teksty można wyróżniać pismem tekstowym zwykłym (prostym).

Do wyróżnienia w tym samym wierszu nie należy stosować innego kroju i stopnia pisma.

WCINANIE

[...] Tekst można wyróżnić przez wcięcie go w stosunku do tekstu podstawowego. Wcięcie powinno być większe co najmniej o 1 firet od wcięć akapitowych.

SPACJOWANIE

Wyróżnianie przez spacjowanie wolno stosować tylko w krótkich kilkuwyrazowych partiach tekstu. Nie powinno się spacjować pisma pochylego. Do spacjowania tekstu należy używać spacji o grubości:

– w pismach 6-10 p. – spacje 1-2 p.,

– w pismach 12-16 p. – spacje 2-3 p.,

– powyżej 16 p. nie określa się grubości spacji.

W składzie spacjowanym, odstępy między wyrazami należy powiększyć o grubość spacji zastosowanych do spacjowania wyrazów.

Im większe litery, tym w spacjowanych tekstach odstęp między nimi powinien być większy – gdybyśmy stosowali go zawsze w tej samej wielkości, to przy piśmie o stopniu 14 p. odstęp 1 p. byłby niezauważalny. Dlaczego natomiast nie należy spacjować pochylonego tekstu? – gdyż przeczy to jego logice. Pismo pochylone jest formą naśladowaną pismo odręczne, kreślone pospiesznie jednym ruchem pióra, a więc w ciągu, bez dzielenia liter.

ZNAKI PRZESTANKOWE

Znaki przestankowe: średnik, dwukropek, wykrzyknik, znak zapytania oraz dywiz użyty jako łącznik i jako znak przeniesienia należy oddzielać taką samą spacją, jaką spacjowany jest tekst. Powyższa zasada nie dotyczy kropek i przecinków, których nie oddzielamy w żadnym przypadku. Cyfr arabskich, poza dzieleniem na grupy, oraz cyfr rzymskich nie należy spacjować.

Znaki pisarskie

Inne znaki: ułamek, znaków procentów, stopni i minut nie oddzielamy od cyfr, przy których są umieszczone.

Wyliczenia: przy składaniu krótkich wyliczeń, cyfry lub litery oznaczające kolejne podpunkty należy justować tak, aby były wypuszczone w lewo, a tekst wyjustowany w linii pionowej. Odstęp za cyfrą lub literą pozostaje niezmienny i powinien wynosić do $\frac{2}{3}$ firetu, natomiast gdy wyliczenia są składane akapitowo – $\frac{1}{2}$ firetu.

WYLICZENIA

Składanie tytułów: w tytułach wyrazów nie powinno się dzielić. Tytuł wielowierszowy należy składać tak, aby każdy wiersz stanowił logicznie spójną całość.

SKŁADANIE TYTUŁÓW

Wyrównywanie odstępów międzyliterowych (światel): w składzie wersalikowym przy wielkości znaków powyżej 10 p. odstęp między literami powinny być wyrównane optycznie.

Składanie przypisów:

a) przypisy należy składać pismem tego samego kroju, lecz mniejszym o 1 lub 2 stopnie od tekstu podstawowego,

b) do oznaczenia przypisów i odsyłaczy (odnośników) w tekście powinny się stosować jednakowe znaki,

c) gwiazdki do oznaczenia przypisów można wykorzystać wówczas, gdy w kolumnie występują nie więcej niż trzy przypisy. Gwiazdki składamy tak, aby ostatnie z nich tworzyły w pionie jedną linię. Stały odstęp między oznaczeniami przypisu a jego treścią powinien wynosić $\frac{1}{2}$ firetu,

d) przy dużej liczbie krótkich dwu- lub trzywyrazowych przypisów można je składać w ciągu, oddzielając odstępami o wielkości nie mniejszej niż $1\frac{1}{2}$ firetu,

e) przypisy można składać również bez ich oznaczania, jednak wówczas trzeba powtórzyć hasło oznaczone w tekście odsyłaczem (odnośnikiem). Hasło należy odpowiednio wyróżnić (np. spacjowaniem) i oddzielić pauzą od właściwej treści przypisu. Przy takim sposobie składania wszystkie odsyłacze w tekście oznaczamy jedną gwiazdką.

SKŁADANIE PRZYPISÓW

Składanie spisu treści: obowiązują tu zasady podstawowe, o których była mowa wcześniej oraz dodatkowe, dotyczące kropkowania. Wiersze niepełne można uzupełniać przez umieszczanie kropek. Odległości między kropkami powinny wynosić $\frac{1}{2}$ -2 firety. Odstęp między tekstem a pierwszą kropką nie może być taki sam, jak między kropkami. Kropki powinny być złożone w równej linii pionowej.

SKŁADANIE SPISÓW TREŚCI

Składanie poezji: obowiązują tu zasady podstawowe, o których była mowa wcześniej oraz dodatkowe:

a) dzielenie i przenoszenie wyrazów: nie należy dzielić wyrazów i przenosić ich części do drugiego wiersza,

b) przenoszenie całych wyrazów: w wyjątkowych przypadkach, gdy tekst wiersza nie mieści się w formacie składu, do następnego wiersza należy przenieść cały wyraz końcowy (liczący co najmniej cztery znaki) wraz z odnoszącym się do niego przyimkiem lub spójnikiem i umieścić go z prawej strony wiersza. W składzie na wąski format przeniesiony wyraz można umieścić na końcu poprzedniego lub następnego wiersza, oddzielając go odstępem co najmniej 1 firetu i klamrą. W przypadku kilku przeniesień, przenieszone wiersze powinny być utrzymane w linii pionowej.

SKŁADANIE DAT

Zasady składania dat: elementy dat należy oddzielać od siebie łącznikiem (dywizem) lub odstępem o wielkości 1 firetu.

Godziny, minuty i sekundy składamy bez znaków oddzielających lub oddzielamy minuty od godzin i sekundy od minut dwukropkiem. Dziesiętne części sekundy należy oddzielać od sekund przecinkiem bez odstepu.

Podstawowe zasady składania wzorów matematycznych:

a) ustawianie wzorów:

– wzory jednowierszowe należy środkować. Dopuszcza się jednak składanie od lewego brzegu z uwzględnieniem wcięcia stosowanego w danej publikacji,

– wzory wielowierszowe należy środkować. Dopuszcza się składanie w taki sposób, aby pierwszy wyraz wzoru rozpoczynał się od lewej strony wcięciem takim, jakie jest stosowane w danej publikacji, a najdłuższy lub ostatni wiersz wzoru był przesunięty od lewej do prawej strony z odstępem do marginesu na wielkość równą wcięciu akapitowemu,

– w całej publikacji należy stosować jedną zasadę ustawiania wzorów,

– we wzorach stanowiących ciąg równości znaki równości należy składać w jednym pionie, wzory zaś wypośrodkować według najdłuższego z nich. Przy składaniu wyznaczników i macierzy poszczególne symbole powinny tworzyć pion,

– jeżeli układ wzorów ma charakter tabelaryczny, należy przestrzegać zasady składania znaków matematycznych w pionie. Cyfry w liczbach powinny znajdować się dokładnie pod sobą – jednostki pod jednostkami, dziesiątki pod dziesiątkami,

b) odstępy między wierszami wzoru powinny wynosić 4-6 p. Rząd kropek uważa się również za wiersz,

c) przenoszenie:

– przy przenoszeniu wzory należy dzielić na znakach relacji, lecz jeżeli jest to konieczne wzór może być podzielony na znaku działania. Znak musi być powtórzony na początku drugiego wiersza [...].

SKŁADANIE WZORÓW MATEMATYCZNYCH

BIBLIOGRAFIA

- Cybulski R.: *Książka współczesna*. Warszawa 1986.
- Hochuli J.: *Projektowanie książki w Szwajcarii*. Kraków 1995.
- Kalisz B. (oprac.): *Słownik wydawcy*. Warszawa 1997.
- Muszkowski J.: *Życie książki*. Kraków 1951.
- Palacz A.: *Projektowanie książki. Format*. „Wydawca” 2001 nr 10.
- Palacz A.: *Projektowanie książki cz. III: kolumna książki*. „Wydawca” 2001 nr 12.
- Palacz A.: *Projektowanie książki cz. V: podstawowe terminy*. „Wydawca” 2002, nr 2.
- Palacz A.: *Projektowanie książki cz. V: wybór kroju pisma*. „Wydawca” 1994 nr 5.
- Palacz A.: *Projektowanie książki cz. XII: zasady składu tekstu*. „Wydawca” 2002 nr 10.
- Palacz A.: *Skład tekstu – to takie łatwe?* „Wydawca” 1994 nr 5.
- Palacz A.: *Skład tekstu – to takie łatwe?* „Wydawca” 1995 nr 2, 3.
- Tomaszewski A.: *Dobra forma książki, co o niej decyduje?* „Wydawca” 1994 nr 1.
- Tomaszewski A.: *Inwentarium wiedzy o poligrafii. Pismo drukarskie*. Warszawa – Wrocław 1989.
- Trzaska F.: *Podstawy techniki wydawniczej*. Warszawa 1987.
- Trzaska F.: *Poradnik redaktora*. Warszawa 1987.
- Tyczkowski K.: *Littera Magica. Krój pisma a charakter publikacji*. „Świat Druku” 2002 nr 11.

Monika Klentak
Monika Michalska

ESTETYKA KSIĄŻKI

PIĘKNO W KSIĄŻCE

PIĘKNO FORMY A PIĘKNO TREŚCI

Przeclaw Smolik: *O książce pięknej*. Warszawa 1926 s. 11.

Od „książki pięknej” wymagamy nie tylko doskonałej typograficznej szaty i pięknej oprawy, ale i treści, mającej mniej lub więcej bezpośredni związek z wiekuistym pięknem, więc z tymi wartościami duchowymi, które nie mają bezpośredniego zastosowania praktycznego w naszym codziennym życiu i w naszej walce o byt, ale budzą w naszej duszy uczucia bezinteresowne i identyczne z tymi, jakich doznajemy wobec dzieła sztuki. „Książka piękna” winna więc być dziełem indywidualnym i harmonijnym, winna być dziełem sztuki, w którym piękna forma odpowiada pięknej treści.

HARMONIA TREŚCI I FORMY

Stanisław Lam: *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*. Warszawa 1921 s. 10.

[...] książka to oblicze treści, którą ona w sobie kryje. A odczytując ową treść, patrzymy przecie ciągle w to oblicze. Czy może ono nie mieć swego wyrazu, być martwe, zostawać w rozdźwięku ze słowami twórcy? Dla utrzymania nastroju i harmonii, niezbędnej zawsze dla wywołania pewnego obrazu w umyśle czytelnika, jest warunkiem koniecz-

nym, by książka, będąca jako abstrakt wykwitem aktu twórczego, przybierając również konkretne kształty, była dziełem twórczym.

Przeclaw Smolik: *O książce pięknej*. Warszawa 1926 s. 11.

Z pojęciem „książki pięknej” łączymy zazwyczaj także pewne, mniej lub więcej ściśle określone wymagania co do treści książki. Nie nazywamy więc „książką piękną” podręcznika szkolnego lub zawodowego, służącego wyłącznie celom praktycznym lub nawet dzieła ściśle naukowego, np. z dziedziny medycyny, fizyki, geografii, geologii itp.

I choćby podręcznik taki lub tego rodzaju naukowe dzieło wydał ktoś w jak najbogatszej typograficznej szacie, a jakiś bibliofil-meloman oprawić je sobie kazał jak najzbytówniej, pomimo to nie stanie się ono jeszcze przez to „książką piękną”, ale książką zbytównie wydaną i oprawną.

Michał Arct: *Piękno w książce*. Warszawa 1926 s. 43.

Tu należy zaznaczyć, że wydawnictwa popularne, które powinny być z założenia tanie, muszą się różnić od wymaganego estetycznego wyglądu książki. Jest to zło konieczne i dlatego też książek przeznaczonych dla szerokich warstw, dla których jedynie tania książka jest dostępna – nie można podciągnąć pod ogólny sąd o pięknie. W wielkiej rodzinie ksiąg one jedne będą upośledzone pod względem wyglądu. Wynagradza im to upośledzenie wzniosły cel szerzenia oświaty. Jednakże i w tym wypadku należałoby wyrazić życzenie, aby książki tanie przy minimum ceny osiągnęły maksimum wyglądu artystycznego.

Przeclaw Smolik: *O książce pięknej*. Warszawa 1926 s. 12.

KSIAŻKI PRAKTYCZNE

Z tego wszakże, co dotąd o „pięknej książce” powiedziano, nie należy wysnuć wniosku, że książki, które mają cele odmienne, praktyczne, do spełnienia, nie mogą być wydawane i oprawiane estetycznie, ale jakkolwiek bądź i bez zwracania uwagi na ścisły, organiczny związek, który zachodzić powinien pomiędzy treścią książki a jej formą. I one powinny być wydawane estetycznie, a zadanie to będzie należycie spełnione, gdy wyglądem swym nie będą się podawały za to, czym w istocie nie są. I właśnie wtedy, jeśli by swą ozdobną szatą usiłowały odgrywać rolę „książek pięknych”, nie tylko nie byłyby pięknymi, ale byłyby po-

gwałceniem kardynalnych zasad piękna. Uwzględnienie warunków jak najlepiej pojętej i zastosowanej praktyczności i trwałości wyczerpuje zakresłone im przez ich charakter i cel możliwości estetyczne.

Małgorzata Polakowska: *Warszawskie i krakowskie druki urzędowe w wieku XVII. Studium księgoznawcze*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” 1991 z. 11 s. 50.

Zaletami druków o charakterze użytkowym powinny być przede wszystkim: wyraźny i czytelny druk, dobre opracowanie typograficzne (nagłówki, zróżnicowanie czcionki) ułatwiające orientację w tekście, staranny skład, dobry papier, a także brak błędów – zarówno typograficznych, jak i merytorycznych. Poziom estetyczny podnosi też odpowiednie dopasowanie czcionek i innych materiałów typograficznych (inicjałów, ozdobników) – takie, by uniknąć niemiłych dla oka kontrastów, dysproporcji i nieładu.

Bonawentura Lenart: *Piękna książka jako zespół czynników materialnych – papieru, czcionek, ilustracji światłokowych, druku i oprawy*. Wilno 1928 s. 18.

Piękna książka (jest to – dop. red.) zespół papieru, czcionek, ozdób, ilustracji, druku i oprawy, mająca na celu połączenie elementów myślowych z elementami materialnymi w zgodną całość – w dzieło pracy – zespalającej wysiłek materialny z duchowym. Oby pragnienie odrodzenia sztuk i rękodzieł znalazło wyraz jednolity, mimo różnorodności założeń – służąc jednemu celowi: pięknu życia.

Michał Arct: *Piękno w książce*. Warszawa 1926 s. 14-15.

Z założenia swojej wartości książka musi być piękna. Piękno książki składa się z dwóch czynników. Jeden, powszechnie uznany, to piękno treści, wartość dzieł, odbicie myśli twórcy – wiecznie żywa i niezmiennająca się w sobie dusza książki.

Drugi czynnik to – piękno szaty: papieru, układu stronic, wierszy, inicjałów, okładki, ilustracji, kroju czcionek – piękno zewnętrzne.

Dwa te czynniki piękna współlistnieją, powinny być nierozłączne, niestety nie zawsze jednak idą w parze. Książka o wysokiej wartości myśli może być wydana brzydko, a utwór, pozbawiony przeblasków, nawet talentu, może przy-

TREŚĆ I SZATA

brać najwspanialszy strój, może cieszyć oczy cudowną harmonią układu, pociągać nieskalanym urokiem zewnętrznym.

Która z tych książek będzie naprawdę piękna, która będzie bezwzględnie wartościowa? Na jakiej skali należy oprzeć sąd o pięknie książki?

Człowiek fachowy, grafik, artysta oceni zapewne wyżej dzieło wydane z większym odczuciem potrzeb estetycznych, a i niejedynemu z laików odda mu palmę pierwszeństwa.

Wartością niezmienną książki będzie zawsze treść, a sposób wydania czynnikiem zmiennym, posiadając jednakże również uznane znaczenie artystyczne, częstokroć dominuje nad pierwszym; dla miłośników ksiąg, zbieraczy, dla ludzi obdarzonych poczuciem piękna staje się niezbędnym i piękno książki oceniać będą pod względem zewnętrznych walorów artystycznych. Książka, aby być piękną, musi osiągnąć artystyczną postać.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 176-177.

[...] piękno (książki – dop. red.) kryje się przede wszystkim w podstawowych elementach należycie do jej treści dobranych: papieru, czcionki, architektury składu każdej strony i całości, starannego tłoczenia po dobraniu farby drukarskiej i wreszcie – wyklejek, okładki, oprawy.

Elżbieta Skierkowska: *Wypiański. Artysta książki*. Wrocław 1960 s. 5.

Książka zasługuje na miano pięknej, gdy stanowi harmonijnie skomponowaną całość. O harmonijności tej decyduje układ zasadniczych elementów: czcionki, kolumny druku, ornamentu i ilustracji.

Artysta ozdabiający książkę może ograniczyć się wyłącznie do rysunku okładki lub ryciny tytułowej, na której często umieszcza skrócony tytuł dzieła (rycina taka nazywa się frontispisem), do kompozycji karty tytułowej, rysunku, inicjałów i winiet oraz do wyboru czcionki i połączenia kolumny pisma z motywami ornamentalnymi. W takim przypadku zadanie artysty polega na stworzeniu pięknej szaty typograficznej, natomiast nie ilustruje on bezpośrednio tekstu, tj. nie wprowadza do książki rycin, które obrazowałyby jej treść. I wtedy jednak dekoracja książki powinna odpowiadać jej treści.

Wiktor Frantz: *Książek powijanie. Philobiblońska suita*. Kraków 1978 s.152.

Wypuszczając książkę w świat, na jej „pierwszy bal” redaktor techniczny przygotowuje dla niej kreację; od niego głównie będzie zależeć, czy wystąpi w niej efektownie, czy zwróci na siebie uwagę, czy się spodoba. A któż lepiej od kobiet wie, jakie zabiegi kosmetyczno-fryzjerskie, jak materiał i krój sukienki, jak zapach perfum, kwiat i biżuteria potrafią nawet brzydulę przerobić na bóstwo.

Wprawdzie efektowna szata i szalowy wygląd ani dziewczyny nie odmieni, ani na treść i znaczenie książki nie będą miały zasadniczego znaczenia, lecz od wejścia w świat, od tego jak się zaprezentuje – zależy nieraz jej powodzenie, że tak powiem, rynkowe. Nie zdajemy sobie sprawy, jak wiele książek znajduje nabywców dla swego wyglądu, a nie treści.

KREACJA DLA KSIĄŻKI

STRUKTURA ESTETYCZNA

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 33.

Jan Forkiewicz, omawiając zagadnienia związane z dawnymi atlasami, wprowadził pojęcie „struktury estetycznej” jako kategorii specyficznej książki ozdobnej. „Struktura estetyczna książki – pisze – to ukształtowany na kartach książki i uwarunkowany historycznie układ komponentów (tych elementów budowy książki, które mają walory artystyczne), pozostających między sobą w ścisłych relacjach estetycznych. Spoistość i doskonałość struktury estetycznej uwarunkowana jest bogactwem komponentów, wielostronnością i ścisłością związków formalnych oraz treściowych, które pomiędzy nimi zachodzą. Istotną cechą struktury estetycznej książki jest rytm plastyczny, który powstaje za pomocą komponentów o podobnej formie i podobnie usytuowanych kompozycyjnie”.

Karol Głombiowski: *Teoria i metodologia nauki o książce*. Gdańsk 1985 s. 54 69.

Ekspresja książkowa jest uboga w swoich środkach utrwalania i przekazywania. Posiada w swojej dyspozycji jedynie znak graficzny pisma i arkusz czystego papieru, w rzadkich przypadkach – pergaminu. Jak sztuka teatru polega na inscenizacji utworu za pomocą różnorodnych środków ekspresji teatralnej, tak sztuka książki zasadza się na inpaginacji utworu za pomocą dwóch środków – pisma i papieru. Artysta książki ujmuje obraz tekstu językowego

EKSPRESJA KSIĄŻKOWA

w ścisłe ramy kompozycji statycznej lub dynamicznej. Ekspresja tej kompozycji polega na interakcji między barwną, najczęściej ciemną lub czarną plamą, jaką tworzy kolumna pisma lub druku, a bielą karty papieru i światłem interlinii. Uczestniczą w wymowie książkowej ekspozycji tekstu w pewnym stopniu także faktura papieru, tj. jego powierzchnia gładka czy szorstka, oraz rodzaj inkaustu w rękopisie czy farby drukarskiej w druku, jak również ogólny koloryt – ciepły lub chłodny.

[...] Wszystkie inne elementy realizacji książkowej dzieła piśmienniczego, tj. takie znaki ekspresji pochodnej, jak kompozycja graficzna, grafika zdobnicza i ilustracyjna, kompozycja wydawnicza czy format, jeśli są wynikiem świadomego i kompetentnego konstruowania artystycznego, posiadają zdolność wyrażania zasadniczych tendencji dzieła i sugerowania określonej interpretacji.

Józef Wojakowski: *Sztuka książki w warsztatach drukarzy warszawskich w XVII i XVIII wieku*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” 2003 z. 20 s. 69-70.

SZTUKA KSIĄŻKI DEFINICJA

Formalnie przez sztukę książki drukowanej rozumieć należy zespół czynności edytorskich i typograficznych z uwzględnieniem elementów estetyki, które w efekcie czynią z bloku książkowego dzieło sztuki mogące stanowić odzwierciedlenie obowiązujących w danym czasie kanonów stylistycznych w sztukach plastycznych lub poza nie wykraczających.

W ten sposób tworzono książkę artystyczną, obecnie zwaną niekiedy piękną.

Wśród dzieł modelowych można dostrzec przestrzeganie klasycznej zasady zgodności wyrazu artystycznego w literaturze i sztuce.

Ważne miejsce w estetyce zajmuje karta lub strona tytułowa, zawierająca tytułaturę dzieła. Na tytułaturę składa się ogół zapisów informujących o dziele, a więc nazwisko autora, tytuł oraz adres wydawniczy. Jej kształt podlegał zmianom, których zakres pozostawał uwarunkowany z jednej strony umasowaniem wytwarzanych tekstów przy zastosowaniu techniki druku, z drugiej strony zaś konsekwencją stylistyczną, wynikającą z wyżej wspomnianej zasady zgodności wyrazu artystycznego.

Forma i treść tytułatury dzieła zróżnicowana była ze względu na przewidzianą dla niej rolę, jaką miała do spełnienia. Tytułatura bowiem mogła po prostu informować o treści dzieła oraz o jego autorze, ale także można było jej

nadać formę tzw. rynkową, stanowiącą zachętę do zakupu publikacji, czyli spełniała funkcję wynikającą z potrzeb reklamy wydawniczej, a ponadto mogła być formą uroczystej dedykacji np. w wydawnictwach panegirycznych. To zróżnicowanie funkcji powodowało, że karcie tytułowej zwykle nadawano najbardziej staranną kompozycję typograficzną, niejednokrotnie na artystycznym poziomie wyrazu plastycznego.

[...] Bez wątplenia bardzo istotny jest również papiero-logiczny kierunek badań. Jakość, grubość, barwa oraz jednorodność papieru decydowały przecież o poziomie wyrazu artystycznego tłoczenia i zdobienia tekstu. Ważne są tu badania filigranistyczne i dociekania, czy papier był pochodzenia rodzimego, czy też importowany.

O urokliwości, czyli zewnętrznym, z czasem też reklamowym pięknie książki zadecydowała oprawa, od czasów nabrania cech wydawniczych potocznie zwana okładką.

Stanisław Lam: *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*. Warszawa 1921 s. 37-39.

Biorąc oddzielnie ilustracje, ornamenty, kolumny tekstowe i karty tytułowe, uznać musimy, że wydobyto tu całe piękno, na jakie zdobyć się umiano. Lecz o jednym zapomnieć nie można, że aczkolwiek „piękno jest po to, aby zachwycało”, przecież od tego, gdzie i jak je użyto, zależy właśnie ów zachwyty. Samo postawienie pięknych rzeczy obok siebie nie daje jeszcze pełni tego piękna, gdyż konieczne jest ich zestrojenie w całość. Utrzymanie takiego zespołu jest zasadniczym postulatem w sztuce. A ponadto, mimo całej pogardy dla użyteczności dzieła piękna, musi być zachowana pewna celowość. Obrazu nikt nie każe malować na wezgielku krzesła, nikt górnej powierzchni stołu nie pokrywa rzeźbami. Wprawdzie moda w tym względzie jest imperatywem, lecz dziś np. grające komody lub obrazami ozdobione lustra są anachronizmem. Trzeba więc w sztuce stale pamiętać o harmonii elementów, składających się na dany wytwór, o jego przeznaczeniu oraz czasach, które go wydały.

Przeclaw Smolik: *O książce pięknej*. Warszawa 1926 s. 16-17.

Nie będzie więc książka nigdy istotnie piękna, nawet książka stylowo i bogato ilustrowana i ozdobiona, i równie bogato oprawiona, jeżeli użyty do druku książki papier nie

będzie pierwszej jakości, o ile pismo nie będzie piękne i zarazem doskonale czytelne, o ile materiał użyty na oprawę, nie będzie piękny i trwały, a wykonanie tak druku, jak i oprawy nie będzie doskonale. Papier, pismo, układ, druk, zdobnictwo, oprawa „książki pięknej” winny tworzyć zespół tak szczęśliwie dobrany i tak harmonijny, że nawet wtedy, gdy te poszczególne elementy, które tworzą książkę, nie są dziełem ręki ludzkiej, ale maszyny, to jednak całe dzieło osnute jest tą osobliwą, tą czarującą ciepłą atmosferą indywidualnej i celu świadomej woli twórczej.

Michał Arct: *Piękno w książce*. Warszawa 1926 s. 39-43.

Stworzenie pięknej książki nie jest bynajmniej rzeczą łatwą. Na całość składają się różnorodne czynniki, z których każdy posiadać musi odpowiednie walory artystyczne.

PAPIER

[...] Podstawowym materiałem, na którym książka opiera swe istnienie jest papier. Papier wskutek wzrastającego zapotrzebowania uległ ewolucji i z początkowego jednako-
wego wyglądu zróżnicował się na setki gatunków.

CZCIONKA

[...] Nie można rozwodzić się nad tym, jakim powinien być papier, nie można, wskutek różnorodności wydawnictw, stwarzać jednego typu. Użycie odpowiedniego papieru należy zostawić indywidualnemu gustowi wydawcy. Ale musimy wymagać od fabrykantów papieru, aby produkt ich zgadzał się ze słusznymi wymogami estetycznymi. W produkcji swojej winni papiernicy pamiętać o jej celu i powodować się przede wszystkim zmysłem artystycznym.

Drugim zasadniczym materiałem jest czcionka. I ona również od początkowej gutenbergowskiej rozwinęła się i zróżnicowała w szereg typów. Dziś ulega pewnym prawom, ale jej główna część, kształt oczka, ma nieskrępowaną wolność w przybieraniu coraz innych form. Ze swobody tej korzystają odlewnie, nadając jej często jak najbardziej fantastyczne kształty. I znowu jaką powinna być, trudno powiedzieć. Jednakże zdaje się pewne, że czcionka spokojna, szlachetna w pokroju najlepiej spełnia zadanie. Dbając o wygląd estetyczny, czcionka winna się łatwo przyswajać oku i nie razić brzydotą przy czytaniu.

Przeclaw Smolik: *Jana Bukowskiego prace graficzne*. Łódź 1930 s. 5-8.

Sprawa żywej i zmiennej formy książki współczesnej należy z istoty swej do zakresu badań krytyki artystycznej, której celem jest odkrycie i ustalenie tych cech formalnych

dzieła sztuki, z których jedne warunkują i określają jego samodzielność i odrębność, drugie zaś wiążą twórcę i jego dzieło z życiem współczesnym i są jego wyrazem. Niesłusznie więc sprawa ta bywa u nas przez krytykę artystyczną lekceważona i pomijana, co zaliczyć chyba wypada albo na karb nieświadomości krytyków co do ważności zagadnienia, albo na karb ich niechęci do przyswojenia sobie koniecznej i w tej dziedzinie wiedzy.

Nie tylko treść wewnętrzna książki, literacka lub naukowa, ale i jej forma graficzno-plastyczna oddziaływa na czytelnika w pewien osobliwy sposób (taki sam zresztą, jak obraz, rzeźba, budynek, sprzęt ozdobny) i stanowi wraz z treścią istotę książki. Format, barwa i jakość papieru, kształt czyli krój czcionki, układ kolumny, ozdoba graficzna i ilustracja, okładka wreszcie i oprawa, wszystkie te składowe części architektury książki są zarazem środkami, przez które przemawia do czytelnika dana treść. W mocy tych środków jest nastroić z góry wyobraźnię czytelnika na pewien osobliwy ton, który tak jak może zakłócić i osłabić, tak też może podkreślić i spotęgować wrażenie, jakie odnieść powinien czytelnik z czytania i poznania treści książki. Wszystkie te czynniki, z których składa się forma książki, reprezentują w każdym wypadku *in potentia* warunki, zdolne utworzyć dzieło sztuki, o ile ożywi je i zwiąże w całość jedna wola twórcza, jeden duch i rytm, wynikające z wewnętrznej treści książki i z nią organicznie zrośnięte. Z każdej więc treści zrodzić się powinna jej tylko właściwa forma graficzna książki. A więc artysta-grafik, który projektuje formę książki powinien być należycie zorientowany w jej treści, bo wszakże dla niej tworzy on ów kształt plastyczny, złożony z papieru, czcionki, ozdoby graficznej, ilustracji i oprawy. Sprawę graficzno-plastycznej formy książki, czyli „sztukę książki” zalicza się oficjalnie do tzw. sztuki stosowanej. Określenie to jest o tyle słuszne, że forma książki nie może być pomyślana i traktowana, jak tu już wyżej powiedziano, odrębnie i niezależnie od treści, ale łącznie z treścią, a nawet zależnie od niej, gdyż treść jest właściwym obiektem i celem książki. Forma więc musi być zastosowana do treści książki, jak forma budynku – do jego celu (czyli przyszłej treści), jak głos, gest i maska oratora lub aktora do treści słów wypowiedzianych, jak dekoracja w teatrze – do treści sztuki.

Nie wdając się tu w bliższe roztrząsanie, oraz w rozstrzygnięcie tej sprawy, zauważyć jednak należy, że we współczesnej literaturze, omawiającej zagadnienie twórczości artystycznej, ten już utarty rodzaj sztuki na „czystą” i „stosowaną” (lub „wielką” i „małą”) ma sporo poważnych prze-

SZTUKA STOSOWANA

PRACE GRAFICZNE

ciwników. Wedle ich mniemania wszelka twórczość, która jest wyrazem przeżycia artystycznego, a więc która ma na celu piękno – a ten wszakże cel przyświeca wszelkiemu zdobnictwu, tym samym w zasadzie należy już do sztuki. I w istocie – czyż dobrze wydana książka nie może spełniać zasadniczych warunków piękna, równie dobrze, jak każde inne dzieło sztuki? Jak kompozycja malarska, muzyczna lub architektoniczna? Czyż rytm, który ją wiąże i przenika od początku do końca, który płynie melodyjnie po kartach papieru od litery do litery, od wiersza do wiersza, od kolumny do kolumny i od kolumny do ozdoby, czyż kontrasty barw czarnej i białej i konstrukcja całości, złożona z elementów nieomylnie dobranych – nie budzą w nas estetycznych uczuć celowego ładu, tajemniczego życia [...]? A jeżeli tak nie bywa, to zapewne dlatego, że na olbrzymią większość tanich wydawnictw współczesnych, na ów masowy produkt rotacyjnych maszyn drukarskich, przywykliśmy dziś nie bez słuszności spoglądać tak samo, jak na kauczukowe podeszwy Bersona lub maszynki do golenia Gillette'a. Ani nie dostrzegamy w nich nic pięknego, ani nie oczekujemy od nich piękności. A tymczasem ten właśnie fakt, że książka współczesna jest produktem masowym, że dociera wszędzie tam, gdzie tylko niezmiernie rzadko dociera „sztuka czysta”, czyni sprawę jej formy tym ważniejszą: bo wraz z książką może wszędzie dotrzeć piękno. Wystarczy, by w tę masową, bezmyślną i bezkształtną produkcję wpadł jasny i twórczy promień indywidualnej woli, inwencji i pracy zdolnego i świadomego swej roli artysty-drukarza lub zdobnika: wówczas w ręce wielotysięcznych rzesz dostaje się dzieło sztuki.

Maja Elżbieta Cybulska: *Rozmowy ze Stanisławem Gliwą*. Londyn 1990 s. 77-78.

Jaką książkę uważa pan za naprawdę dobrze wydaną?

Przede wszystkim taką, która jest czytelna. Chce się ją czytać i robi się to łatwo. Więc musi być dobry druk, klarownie wypełniający strony. Na ogół ludzie mówią o stronach książki indywidualnie, a książkę projektuje się dwiema stronami, gdyż czytając widzimy je razem. Należy to skomponować jako jeden obraz, obejmujący ilustracje i tekst, czy sam tekst.

**KSIĄŻKA DOBRZE
WYDANA**

Dobrze wydrukowana książka musi być dość „czarna”, mieć właściwe odstępy między wierszami, bez dziur, dużych uskoków, białych plam. Nie powinna mieć tzw. rzek, czyli pustych strug w tekście. Następny warunek dotyczy proporcji: stosunku części zadrukowanej do marginesu. To

jest niesłuchanie ważne. Istnieją różne formuły dla terminatorów, adeptów, żeby im nadać jakiś kierunek, ale zasadniczo każdą książkę powinno się projektować indywidualnie. Mówię oczywiście o drukach bibliofilskich, a nie komercyjnych. Ludzie po prostu stają na głowie, żeby wymyślić coś nowego, a w książce jest bardzo trudno coś wymyślić. Można operować proporcjami, odstępami między linijką, wielkością kolumny, relacją szerokości i długości, rozmiarem marginesu [...]. Poza tym (w książce) jest tak zwana bieżąca pagina, czyli pierwsza linijka na górze kolumny, na której widnieje zazwyczaj nazwisko autora po jednej stronie i tytuł książki po drugiej. W innych wypadkach, jeśli treść książki składa się z różnych tematów, wkomponowuje się tam tytuł danego artykułu i autora. Przy pracy zbiorowej, z kilkoma autorami piszącymi na ten sam temat, ale pod różnymi tytułami, umieszcza się na stronach nazwisko piszącego i tytuł. Trzeba wiedzieć, co, kiedy i jak użyć. Czy umieścić paginę na górze, na dole, czy w środku, czy po lewej stronie? Ogromnie ważna jest kwestia inicjałów. Wmontowanie inicjału do książki jest bardzo pracowitym zajęciem. Zabiera nieraz kilka godzin. Trzeba pilnować czcionkę niesłuchanie precyzyjnie. Dalej, wcięcie w nowej linii, akapit. Jak głębokie ma być i czy w ogóle je robić? Może zaznaczyć je w inny sposób? Dać w tym miejscu znak drukarski, zamiast wcinąć, dziurawić kolumnę, brzeg [...].

Złamanie książki w kolumnę jest jednym z najtrudniejszych zadań. Spotyka się książki, gdzie strona rozpoczyna się od połowy wiersza. To jest zupełnie niedopuszczalne [...] strona zawsze powinna zaczynać się od pełnego wiersza. Co jednak zrobić, gdy łamie się książkę i akurat w połowie wypada taki ogonek na następnej stronie? Albo się zwraca do autora, żeby zredukował słowo, dwa lub trzy i przeskladuje się, albo trzeba wymanewrowywać najróżniejszymi sposobami [...].

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 26-27.

Istnieje wiele sposobów wydawania książek, a ich szata zewnętrzna może być skromna, bardziej efektowna czy też nawet luksusowa. Zależy to od zastosowanych surowców, technologii prac drukarskich oraz wykończenia introligatorskiego. Każdy projekt będzie dobry tylko wtedy, gdy nie jest wynikiem przypadku, lecz starannie przemyślanej decyzji, opartej na dokładnej analizie: 1) przeznaczenia pracy i jej funkcji informacyjnej, 2) rodzaju i objętości tekstu, 3)

**PRZESŁANKI
KONCEPCJI
EDYTORSKIEJ**

ilości i rodzaju materiału ilustracyjnego, a także stopnia jego powiązania z tekstem. Czynniki te w zasadniczy sposób decydują o tym, jak książkę należy wydać.

[...] Przy projektowaniu książki należy również zwrócić uwagę na rodzaj jej tekstu. Jeśli będziemy mieli do czynienia z tekstem, który składa się z samych liter, zestawionych w wyrazy i zdania, określimy go jako prosty i łatwy w procesie wykonywania składu drukarskiego. Trudnym i skomplikowanym nazwiemy natomiast taki tekst, który wymaga zastosowania wielu wyróżnień lub jego poważną część stanowią wzory matematyczne, fizyczne, chemiczne, znaki językoznawcze czy też zestawienia tabelaryczne. Prawidłowe określenie stopnia trudności tekstu ma decydujący wpływ na właściwe ustalenie technologii składu. Poważną rolę w prawidłowym zaplanowaniu wydania książki odgrywa objętość jej tekstu. Publikacja kilkuarkuszowa wymaga odmiennych założeń niż książka licząca ich kilkadziesiąt. Musimy zatem szukać takich rozwiązań, aby np. przy bardzo znacznej objętości tekstu nie stworzyć zbyt dużej lub zbyt grubej książki, trudnej do użytkowania i przechowywania [...].

Dobrze zaprojektowaną książką nazwiemy tę, w której opracowanie graficzne jest adekwatne do treści, układ przejrzysty, a całość ukształtowania typograficznego odznacza się walorami estetycznymi. O walorach tych nie decyduje zresztą wyłącznie zastosowanie kosztownego wyposażenia materiałowego i drogich technik poligraficznych. Osiąga się je przede wszystkim przez przemyślany układ typograficzny, polegający na odpowiednim doborze czcionki, prawidłowych wymiarach i ustawieniu kolumny, właściwych proporcjach odstępów, właściwym rozmieszczeniu ilustracji itp. Tak wydana publikacja, nawet przy ograniczonych środkach, odznaczać się będzie ładnym, a nawet eleganckim wyglądem.

Wiktor Frantz: *Książek powijanie. Philobiblońska suita*. Kraków 1978 s. 175.

PRZESADA I SZTAMPA

Przy niańczeniu książki łatwo popaść w przesadę i tu czyha na ambitnego a mało doświadczonego redaktora technicznego najwięcej niebezpieczeństw. Jak przewyciężyć panujące schematy, konwencje, stereotypy, jak nie popaść w sztampe, szablon, banał, manierę bez udziwnień, dysfunkcji, ekstrawagancji, efekciarstwa, silenia się na oryginalność. Trzeba zdobyć się na prostotę i bezpośredniość. Pamiętać, że każdy ozdobnik, smaczek, gierka, grymas – jest bezsensowny, o ile nie jest w jakiś sposób użyteczny, podyktowany harmonią, rytmem, potrzebą i poczuciem piękna.

PIĘKNA KSIĄŻKA JAKO EFEKT PRACY ZESPOŁU

Radosław Cybulski: *Książka współczesna. Wydawcy. Rynek. Odbiorcy.* Warszawa 1986 s. 350-353.

Uprowadmiotowienie się tekstu w druku warunkuje proces komunikacji społecznej, bo dopiero dzięki zobiektywizowaniu się dzieła, nadania mu kształtu książki może ono dotrzeć do czytelnika. Postać wydawnicza w dużej mierze wyznacza zasięg użytkowy książki, głównie dzięki temu, że jakość poziomu opracowania i zdobienia książki wpływa wydatnie na cenę. Dlatego też wyznacznikiem jakości ukształtowania wydawniczego dzieła jest przeznaczenie użytkowe książki i krąg jej odbiorców, a dewizą kompozycji książki logiczna i estetyczna jedność jej podstawowych struktur: treści, tekstu i formy.

JEDNOŚĆ STRUKTUR

[...] Zasadę zgodności koncepcji wydawniczej z treścią dzieła głoszą wszyscy teoretycy książki, chociaż można mieć pewne zastrzeżenia do realizacji tej zasady. Wiele książek opracowuje się według schematów, które nie mogą uwzględniać indywidualnych cech dzieła, a tylko typ. Natomiast pewna część książek powstaje w komfortowych warunkach indywidualnego planowania jej kształtu zarówno w typografii klasycznej, jak i dynamicznej.

[...] Ukształtowanie książki ma trzy zadania: skutecznie oddawać treść, musi odpowiadać czytelnikowi, a w końcu powinno się wydać na świat piękną książkę, z powściągliwością, aby jej piękne ukształtowanie nie stało się sprawą pierwszoplanową. Ktokolwiek bierze na siebie odpowiedzialność za ukształtowanie książki, może to być grafik, wydawca, drukarz lub inny wytwórca książki, czyni dobrze, jeśli rozpocznie od przeczytania tekstu lub wyrobi sobie możliwie dokładne wyobrażenie o intencji autora, o przypuszczalnym kręgu odbiorców i rodzaju literatury, do jakiej tekst może być zaliczony.

[...] Poziom szaty zewnętrznej książek zależy od czynników: projektów graficznych, jakości wyposażenia technicznego drukarni oraz jakości materiałów, czwartym czynnikiem występującym jako składnik trzech wymienionych jest oczywiście poziom kwalifikacji zawodowych pracowników wykonujących poszczególne elementy składowe książki.

Kultura książki wyraża się w jakości wykonania inspirowanej ambicją tworzenia książek pięknych i użytecznych. Staranność edytorskiego i technicznego wykonania jest

MIĘDZY SKRAJNOŚCIAMI

czynnikiem kształtującym stosunek użytkownika do książki, ich różne zachowania, którym przyświeca przekonanie o konieczności szanowania książki.

[...] Twierdzenie to jest prawdziwe tylko jako określenie pewnego trendu ogólnego, od którego bywają wyjątki. Zdarzają się książki, których szata graficzna może być bardzo nieporadna i prymitywna, a wykonanie niepozbawione różnych usterek, ale treści, jakie niesie, promieniają jako wartość nadrzędna, niezależna od szaty graficznej. Takie oceny i duże emocje czytelników wzbudzała literatura rewolucyjna, nielegalna, przemycana przez kordony granic jako „bibuła socjalistyczna”. Bywają też książki o starannej bardzo szacie graficznej, ale budzące smutną refleksję o ich wątpliwej przydatności, kiedy to nie potrzeby wydawnicze, ale inne względy decydowały o kosztownym wydawnictwie. Między tymi ekstremalnymi sytuacjami płynie główny nurt ruchu wydawniczego, harmonizujący treść książki i jej przeznaczenie czytelnicze z formą wydawniczą oraz doskonalą sztukę książki.

Michał Arct: *Piękno w książce*. Warszawa 1926 s. 39.

PRACA ZESPOŁU

Książkę tworzy nie jeden człowiek, lecz całe zespoły. Obraz, rzeźba są dziełem jednego tylko człowieka – dla książki pracują fabrykant papieru, odlewacz czcionek, rysownik, grafik, litograf, drukarz, introligator i łączący wszystko wydawca.

Vola Nikolaevic Lachov: *Szkice z teorii sztuki książki*. Wrocław 1978 s. 14.

W sztuce książkowej można wyodrębnić trzy podstawowe typy działalności twórczej, z których każdy ma swój w pełni określony cel.

Pierwszy typ działalności związany jest z opracowaniem konstrukcji książki, z organizacją jej elementów w system gwarantujący człowiekowi dogodnie posługiwanie się książką jako urządzeniem do czytania. Jest to, jak już mówiliśmy, główna użyteczna funkcja książki. Realizuje się on i w trakcie obmyślenia (projektowania) wydania, i w trakcie jego materialnej organizacji jako przedmiotu. Działalnością takiego typu trudnią się specjaliści, których nazywa się artystami-konstruktorami książki bądź redaktorami artystyczno-technicznymi (lub artystycznymi i technicznymi – oddzielnie), albo projektantami książki lub designerami, jeśli posłużymy się terminologią obcą.

Drugi typ działalności zmierza do wniesienia do książki elementów plastyczno-graficznych lub dekoracyjnych, indywidualnie odzwierciedlających treść dzieła literackiego. Takie zadania stoją przed artystami-grafikami, fotografami itp. i mają na celu stworzenie zewnętrznej i wewnętrznej szaty książki oraz jej ilustrowanie.

Wreszcie, trzeci typ pracy związany jest ze sztuką typograficzną. Działalnością tego rodzaju zajmuje się – a raczej powinien się zajmować – artysta-drukarz lub – jak go nazywają inaczej – artysta-technolog.

Należy wyraźnie podkreślić, że wszystkie typy działalności powinny być ściśle z sobą powiązane, ponieważ łączy je ogólny cel: mają stworzyć książkę jako jednolity organizm, a do tego konieczny jest ciągły wzajemny kontakt na wszystkich etapach procesu wydawniczego.

Jost Hochuli: *Projektowanie książki w Szwajcarii*. Kraków 1995 s. 10-11.

Kryteria, według których ocenia się dobrze wykonaną książkę, są natury graficznej i wydawniczej (formalnej i technicznej). Projekt i technikę nie zawsze można od siebie oddzielić. Dobór konkretnego rodzaju papieru czy płótna oprawy jest decyzją formalną i techniczną zarazem: chodzi nie tylko o kolor i fakturę materiału, lecz także o jego drukowność, odporność na ścieranie, przydatność do dalszej obróbki, odporność na działanie światła itd.

Poniższe kryteria odpowiadają mniej więcej treści dokumentu pod nazwą „Zestaw kryteriów oceny poziomu opracowania graficznego i redakcji technicznej książki”, którym posługują się członkowie jury konkursów „Najpiękniejsze książki szwajcarskie” czy „Najpiękniejsze książki niemieckie”:

– Czy ogólna koncepcja edytorska odpowiada charakterowi książki i czy została konsekwentnie zrealizowana?

– Czy prawidłowo dobrano proporcję formatu kolumny tekstu oraz ilustracji?

– Czy rodzaj kroju pisma pasuje do treści, czy układ typograficzny zgodny jest z założonym celem książki, czy tekst jest czytelny?

– Czy dopracowano szczegóły typograficzne (równomierna kompozycja składu, odpowiednia interlinia, prawidłowe odstępy przy znakach interpunkcyjnych i wyróżnieniach itd.)?

– Czy spis treści i przypisy są przejrzyste?

– Czy okładka i obwoluta odpowiadają celowi książki, czy mieszczą się w jej ogólnej koncepcji?

KRYTERIA OCENY

PROJEKTOWANIE KSIĄŻKI

– Czy prawidłowo i zgodnie z przeznaczeniem dobrano rodzaje papieru, również pod względem układu kolorystycznego?

– Czy prawidłowo dopasowano technikę reprodukcyjną, czcionkę, metodę druku i rodzaj papieru?

– Czy druk tekstu i ilustracji jest równomierny i czysty, czy nakładają się na siebie pasery kolorów?

– Czy książka łatwo się otwiera, czy jest prawidłowy kierunek biegu włókien papieru w bloku książki i wyklejkach?

– Czy dobrano odpowiednią technikę oprawy?

– Czy prawidłowo dobrano materiał oprawy, czy odpowiada on założeniom książki, jej formatowi i ciężarowi?

– Czy sygnatury grzbietowe są we właściwym miejscu, czy przejścia obrazu na rozkładówkach są spasowane?

– Czy połączenie bloku książki z oprawą jest prawidłowe?

Jak widać, książka jest dziełem zespołowym. Na nic doszła nawet koncepcja edytorska, o ile nie znajdzie w niej wyrazu harmonijna współpraca reprografów, zecerów, drukarzy i introligatorów.

GRAFIKA KSIĄŻKI

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 5.

W sztuce terminem „grafika” określa się techniki polegające na artystycznym opracowaniu rysunków sposobem wycinania lub trawienia w różnych materiałach (deska, metal, kamień, szkło, tworzywa sztuczne itp.), z których, po pokryciu farbą drukarską wykonuje się odbitki na papierze.

Uzyskane w ten sposób druki nazywamy rycinami graficznymi. Rola grafiki w dziejach sztuki była i jest znaczna; dzięki bowiem możliwościom wielokrotnego odbijania dzieła graficzne powstają w większej ilości egzemplarzy i znajdują przez to szerszy krąg odbiorców.

Na przestrzeni wieków wykształcił się cały szereg technik graficznych, z których przede wszystkim drzeworyt, miedzioryt, a potem litografia stały się technikami reprodukcyjnymi, w wiekach XVI-XIX najczęściej stosowanymi.

Doniosłe znaczenie w dziejach grafiki światowej miał wynalazek fotografii. Odtąd zaczęły powstawać nowe techniki reprodukcyjne, zwane dziś fotoreprodukcyjnymi, które do końca XIX w. wyparły całkowicie bez mała techniki macierzyste. Drzeworyt, miedzioryt czy litografia znajdują jednak do dziś swych zwolenników – artystów grafików, dając im wciąż nowe możliwości twórczego wypowiedzania się.

TECHNIKI GRAFICZNE

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 11.

Pod pojęciem grafiki – słowa wywodzącego się od greckiego „graphein”, co znaczy pisać lub rysować – rozumiemy najogólniej wyrażenie ujranych czy odczutyh form poprzez linie, punkty i płaszczyzny. Ujmując ściślej, jest to twórcze przekształcenie odręcznych rysunków artysty, dokonane w sposób rękodzielniczy na odpowiednim materiale w celu uzyskania odbitki, czyli powielenia dzieła w określonej liczbie egzemplarzy.

Grafika, jak i cała sztuka, przechodziła głębokie przemiany. Na początku różniła się mało od malarstwa i długo była od niego uzależniona. Gdyby nie wielkie indywidualności, które właśnie w grafice znalazły swój najbardziej osobisty wyraz, byłaby zapewne jeszcze dłużej tylko środkiem umożliwiającym wykonywanie reprodukcji dzieł malarskich. Inny rodzaj uzależnienia grafiki określał jej ścisły związek z książką, w której pełniła funkcje dekoracyjne i ilustracyjne.

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 31-33.

Tradycyjnie pod pojęciem grafiki książki rozumiano rezultat osiągnięty dzięki zastosowaniu w książce technik powielających dzieło oryginalne, a czynność ta musiała być wykonana w prasie ręcznej, należało także własnoręcznie opracować samą płytę. Obecnie pojęcie to uległo zmodyfikowaniu i w praktyce obejmuje także wszelkiego rodzaju dekorację uzyskaną przez mechaniczne powielanie, bowiem dziś, wobec nie dającego się zakwestionować i nieuniknionego prymatu środków mechanicznych nad rękodzielnictwem, ograniczanie się tylko do technik ręcznych byłoby nieprawdopodobieństwem. W zakres dekoracji książki współczesnej wchodzi, niezależnie od zastosowanych środków technicznych, zespół wielu elementów mających utworzyć z książki i druku przedmiot działający na czytelnika-widza swoimi walorami estetycznymi, a nawet czyniący z niej – niekiedy – autentyczne dzieło sztuki.

[...] Działalność, która zmierza do osiągnięcia artystycznego wyrazu książki lub druku przy zastosowaniu jednego, wielu lub kilku tylko elementów o charakterze ozdobnym, upiększającym i dekoracyjnym, nazywam zdobnictwem książki, a podstawowym warunkiem mającym doprowadzić do pożądanego rezultatu jest dążność do zespolenia tych elementów w jedną, świadomie i z góry zaplanowaną całość wizualną.

**ZDOBNICTWO
KSIĄŻKI**

Wiktor Frantz: *Książek powijanie. Philobiblońska suita*. Kraków 1978 s. 206.

Podejście grafika do książki może być dwojakie: zdobnicze i ilustratorskie. Bywa, że oba łączą się z sobą i wtedy zazwyczaj grafik opracowuje całą koncepcję książki, a rola redaktora technicznego sprowadza się do zgrania elementów typo- i poligraficznych z materiałem dostarczonym przez artystę. Najczęściej jednak artysta grafik ogranicza się do zaprojektowania karty tytułowej, okładki i jeśli są dla niej przewidziane, obwoluty i wyklejki, nazywanej ongiś forzaczem.

Rzecz jasna, że plastyk przed przystąpieniem do pracy musi zapoznać się z powierzoną sobie książką. Jeśli praca jego ma mieć charakter tylko zdobniczy – czyni to zwykle pobieżnie, tyle, aby wybrać trafnie motywy ornamentacyjne: inicjały, nagłówki, przerywniki, finaliki. Jeśli ma książkę ilustrować, musi ją dokładnie przeczytać, a nawet przestudiować dla wydobycia z niej momentów i sytuacji najbardziej odpowiednich do przedstawienia w ilustracji. Rzadko natomiast zdarza się, aby opracowanie okładki czy obwoluty łączył projektant z przeczytaniem książki. Wtedy co najwyżej przewertuje szybko skrypt i ograniczy się do ogólnej informacji o jego treści i charakterze.

TECHNIKI GRAFICZNE

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 19.

Techniki graficzne można podzielić na wiele grup, zależnie od przyjętych kryteriów.

GRUPY TECHNIK GRAFICZNYCH

W zależności od tego, z jakiego materiału została wykonana forma drukarska (negatyw) mówi się o druku z drewna, kamienia, metalu, gumy itp. W niektórych przypadkach powstały wywodzące się stąd terminy, jak kamienoryt, miedzioryt, staloryt, gumoryt, fleksografia itp.

W zależności od tego, w jaki sposób opracowana została forma drukarska, wymienia się techniki mechaniczne jak drzeworyt, metaloryt, kamienoryt; chemiczne, jak trawienie wklęsłe i wypukłe, litografia oraz fotochemiczne, jak heliografiura i światłodruk.

Najdokładniejszym kryterium podziału jest sposób druku, czyli, w jaki sposób elementy drukujące są naniesione na płytę (formę drukarską) – czy są wysunięte ku górze, czy też zagłębione, czy znajdują się na jednej płaszczyźnie z pozostałymi miejscami niedrukującymi albo zostają ukształtowane przez ażurowe miejsca sita. Biorąc pod uwagę ten punkt widzenia, procesy graficzne dzielą się na cztery grupy:

- druk wypukły,
- druk wklęsły,
- druk płaski,
- sitodruk.

Józef Wojakowski: *Sztuka książki w warsztatach drukarzy warszawskich w XVII i XVIII wieku*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” 2003 z. 20 s. 69.

Grafika artystyczna [...] nie tylko decydowała o naśladowującym dukt pisma ręcznego kształcie liter zawartych w książce, lecz szybko znalazła zastosowanie również w zdobnictwie oraz ilustracji, bazując zrazu na dwóch podstawowych technikach: drzeworycie i miedziorycie – stała się ściśle związana ze sztuką książki drukowanej.

TECHNIKI WYPUKŁE

DRZEWORYT

Jerzy Werner: *Druki artystyczne i użytkowe*. Warszawa 1955 s. 8-9.

Sposób wycinania rysunku na desce, a następnie odbijania go był już bardzo dawno znany na Wschodzie. W Chinach w VI w. n.e. uzyskiwano większą ilość egzemplarzy jednego tekstu przez odbijanie z kamieni, na których wykonywano pismo (wypukłe). W VI w. wykonywano odbitki tekstowe z desek o powierzchni odpowiednio naciętej w kształt liter. Znane są drzeworyty koptyjskie używane jako stemple do druku tkanin. Wycinano w drewnie ornamenty roślinno-zwierzęce, a potem sceny obyczajowe.

Najstarszy europejski drzeworyt zaopatrzony w datę znaleziony w klasztorze Buxheim w Austrii pochodzi z 1423 r. i przedstawia św. Krzysztofa. Należy nadmienić, że istnieją jeszcze starsze drzeworyty, których datę powstania można określić na podstawie np. charakterystycznych cech ubiorów ówczesnego okresu.

PIERWSZE DRZEWORYTY

Drzeworyty pierwotne aż do połowy XV w. odznaczają się rysunkiem linearnym bez uwzględniania modelowania kreskowego (grzebieniowego) znamiennego dla drzeworytów XVI w. Charakter kreski drzeworytu z tego okresu przypomina ołowianą konstrukcję witrażu.

Przed wynalezieniem czcionki całe stronicę, tj. ilustracje oraz krótki tekst, wycinano na deskach drzeworytniczych, a następnie po odbiciu łączono arkusze w całość. Tego rodzaju książki były o wiele tańsze od pisanych i iluminowanych ręcznie, a tym samym dostępnejsze dla szerszego kręgu czytelników.

KSIĄŻKA KSYLOGRAFICZNA

Tak powstająca książka zwała się ksylograficzną (z greckiego *ksylon* – drewno, *grafo* – pisać, rytować). Z desek drzeworytniczych drukowano po dwie stronicę na jednym arkuszu, następnie łamano arkusze przez środek zwracając stronicami niezadrukowanymi do siebie, często je sklejało. Z tak powstałych kart zszywano tzw. książkę blokową.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 13-21.

Początki historii drzeworytu europejskiego przypadły na okres zubożenia zachodnioeuropejskich społeczeństw wskutek wojen religijnych, a równocześnie rozwoju życia miejskiego i ożywienia społecznego. Technika ta rozprzeczniła się, ponieważ dzięki niej potrafiąco w sposób łatwy i tani powielać kosztowne obrazy, z reguły trudno dostępne, zamknięte w kościelnych lub klasztornych murach. Popularyzowano wizerunki świętych, a przede wszystkim sceny z życia Chrystusa i Matki Boskiej tak bardzo wtedy ulubione. Artysta zdecydowaną kreską sporządzał rysunek na wypolerowanej powierzchni klocka z miękkiego drewna ciętego wzdłuż słoju (stąd nazwa: drzeworyt wzdłużny lub langowy), a drzeworytnik (rzemieślnik wówczas) ostrym nożykiem nacinał z dwóch stron obrysującą linię i dłutkami wybierał zbędną powierzchnię. Na odbitkach czarne linie wytyczały kompozycję. Aby jednak drzeworyty upodobnić do obrazów czy witraży, białe powierzchnie papieru zamalowywano farbami.

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 12-13.

Początkowo drzeworyty kolorowano ręcznie. Dopiero z początkiem XVI w. do każdego koloru zaczęto stosować oddzielną deskę. W tym to okresie rozwijał się już drzewo-

KOLOROWANIE DRZEWORYTU

ryt światłocieniowy z zastosowaniem dwóch desek. Z jednej deski odbijano sam rysunek, druga zaś służyła do odbijania tonu rysunku. Często drzeworyty tłoczono na kolorowych papierach, które dawały na odbitce trzeci kolor. Na desce tonowej wycinano wtedy te miejsca, w których miał pozostać kolor papieru. Do odbijania drzeworytów z płyt tonowych używano najczęściej farb w lekkim tonie, np. zielonej, szarej, brązowej lub niebieskiej [...]. Jako materiału do desek drzeworytniczych używano drewna z gruszy, czereśni, jabłoni, orzecha i lipy. Deski te były cięte wzdłuż pnia.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 21.

[...] w XVII stuleciu, a nawet pod koniec XVI w. w miarę rozwoju drukarstwa, zwiększania nakładów i powiększania formatów, kiedy przyszła moda na olbrzymie atlasy i albumy, drzeworyt stracił podstawy swej egzystencji. Klocki okazały się za kruche do nowych zadań, linie cięte wzdłuż słoju okazały się nietrwałe i równocześnie za mało precyzyjne do ilustrowania zdobyczy nauk przyrodniczych. Nowym potrzebom mógł wtedy sprostać jedynie miedzioryt wynaleziony jeszcze pod koniec XV w. To on właśnie wyparł drzeworyt, który egzystował dalej jedynie w sztuce ludowej, w książkach odbijano jedynie winiety z szablonów drzeworytniczych.

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 16-21.

Koniecznym jest też wspomnieć o naszym drzeworytnictwie ludowym, które bujnie rozwijało się w XVIII w. na terenie Polski. Autorami drzeworytu ludowego byli ludzie prości, a sztuka tworzenia drzeworytu wraz z jej wszystkimi tajemnicami przechodziła przeważnie z ojca na syna. Drzeworyt ludowy odznacza się często tymi samymi walorami artystycznymi, które występują w dziełach mistrzów o znacznej wiedzy i kulturze artystycznej. Należy zaznaczyć, że autorzy drzeworytów ludowych są przeważnie nieznani imiennie, a dzieła ich tylko czasem zaopatrzone są w monogramy. Jako narzędzi do wycinania używano najczęściej noży, kozików oraz dłut półokrągłych. W podobny zresztą sposób wycinano drzeworyty w XV w. – toteż mają one taki sam charakter, np. ludowe: odznaczają się podobną sztywnością linii. Materiałem były tu przede wszystkim wzdłużnie cięte deski z gruszy, potem lipy, olchy i czereśni.

DRZEWORO- RYTNICTWO LUDOWE

Rysunek drzeworytu ludowego skonstruowany jest z linii konturowej, wzbogaconej równoległymi kreskami. Poza tym był on często kolorowany farbami wodnymi, klejowymi oraz temperowymi, najczęściej z zastosowaniem szablonu. Niejednokrotnie stosowano barwy jaskrawe. Odbitek drzeworytniczych używano do celów dekoracyjnych, ozdabiając nimi ściany mieszkań i skrzyń. Drzeworyty odbijano często na tańszych papierach o barwie szarej lub sinej. Ponieważ papier taki produkowany był ze szmat i odznaczał się dużą trwałością, przeto odbitki z dawnych drzeworytów ludowych zachowały się w niezłym stanie do naszych czasów.

Tematyka drzeworytów ludowych bywała oparta najczęściej o hagiografię, zaczerpniętą ze znanych ówczesnie rzeźb i obrazów. Z tego okresu zachowało się niewiele drzeworytów o tematyce świeckiej.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 19-20.

DRZEWORYT SZTORCOWY

Odrodzenie drzeworytu jest związane z wynalazkiem Tomasza Bewicka, angielskiego grafika i ilustratora, który po raz pierwszy zastosował klocki z twardego drewna cięte w poprzek słołów drzewnych i jako narzędzi użył ryłców i igieł. Klocki sztorcowe (stąd nazwa: drzeworyt sztorcowy lub poprzeczny) okazały się bardzo ekonomiczne w użyciu, pozwalały na większą liczbę odbitek niż płyty miedziane i kamienie litograficzne. Były przy tym tańsze, lżejsze i bardziej dogodne przy sporządzaniu rycin oraz ich odbijaniu, pozwalały na ich druk równocześnie z tekstem. Miało to duże znaczenie przy wyborze techniki ilustracyjnej.

W powstawaniu drzeworytu ilustracyjnego (tak nazywanego) uczestniczyły, podobnie jak w innych technikach używanych współcześnie, dwie, a czasem trzy osoby: artysta dostarczający wzoru, czasem rysownik, który przenosił rysunek na klocek oraz właściwy drzeworytnik starający się przenieść walory pierwowzoru na mowę graficzną. Wartość pracy polegała na jak najwierniejszym oddaniu pierwowzoru. Mowę barw i światłocieni trzeba było przełożyć na walory szarości (stąd również nazwa: drzeworyt tonowy lub interpretacyjny), posługując się zespołami jak najbardziej precyzyjnych kresek i znaków, nieraz bardzo gęsto wycinanych.

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 14-15.

W XIX w. drzeworyt sztorcowy miał szerokie zastosowanie jako klisza, na której wycinano ilustracje do książek i czasopism. Był to okres rozwoju drzeworytu tonowego i faksymilowego. Drzeworyt tonowy posiadał białą kreskę na ciemnym tle. Kreskami tonującymi, od światła do czerni, wydobywano realistycznie modelunek obrazu. Kreska drzeworytu faksymilowego odbiegała od charakteru kreski ciętej rylcem, naśladując rysunek wykonany pędzlem, piórem, kredą, węglem itp.

Znane są też drzeworyty zwane fotoksylograficznymi. Zdjęcia fotograficzne przenoszono na powleczone emulsją światłoczułą deski drzeworytnicze i kopiowano na nich stykowo negatywy. Rytowanie drzeworytu fotoksylograficznego odbywało się ręcznie lub przy użyciu maszyny rytowniczej (np. do cięcia kresek równoległych, falistych, półokrągłych, przecinających się itp.).

LINORYT

Maja Elżbieta Cybulska: *Rozmowy ze Stanisławem Gliwą*. Londyn 1990 s. 40.

Linoleum od wielu lat używane było do celów grafiki reklamowej, dopiero w okresie międzywojennym znalazło pełne zastosowanie w grafice artystycznej. Niską ceną oraz łatwością wycinania zdobywa sobie coraz większą popularność, szczególnie w czasie i po II wojnie światowej. Linorytów nie można oczywiście wycinać rylcami, lecz tylko dłutami lub specjalnymi nożykami. Technika wycinania i efekt w odbitce jest podobny do drzeworytu z klocka podłużnego, a brak słoja daje nawet większą swobodę kierunków. Kruchość i elastyczność materiału utrudnia zbyt finezyjne wcięcia. Linoryt różni się więc od drzeworytu tylko mniejszą wytrzymałością i grubszą fakturą ryty, większą swobodą kierunków i bodajże bezpośredniością i świeżością rysunku.

**DOGODNY
MATERIAŁ**

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 18-19.

Linoleum jest to masa powstała przez zmieszanie pokostu lnianego, mielonego korka, trocin, włókien kokosowych, kauczuku i gumy, nałożona na podkład z tkaniny. Masa ta bywa jednolicie barwiona lub drukowana w desenie. Jedynie świeże linoleum nadaje się do rycia, gdyż wtedy jest

plastyczne; stare – kruche i łamliwe – nie nadaje się do użytku. Linoleum stanowi dla artysty grafika bardzo dogodny materiał rytowniczy. Jest on łatwy do obróbki, odporny na uszkodzenia, a podczas drukowania pod naciskiem tłoka twardnieje. W linoleum ryje się dłutem oprawnym w drewniany uchwyt. Dzięki jednolitej masie materiału rycie może się odbywać we wszystkich kierunkach [...]. W linoleum można również wycinać winiety, ilustracje, znaki przemysłowe i ekslibrisy [...].

TECHNIKI WKŁĘSŁE

MIEDZIORYT

Maria Grońska, *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 13-21.

Wynalazek miedziorytu przypisuje się złotnikowi Tomaso Finiguerra. Twarda płyta miedziana pozwalała nie tylko na większą liczbę odbitek niż kruchy klocek, ale artysta mógł na niej rysunek prowadzić rylcem we wszystkich kierunkach, co wzbogacało modelunek, a także precyzyjne określanie szczegółów. Udoskonalona technika miedziorytu przeżywała w XVII w. apogeum w służbie sztuki, przenosząc malarską grę barw, światła i cieni, właściwych sztuce baroku, na graficzne walory srebrzystych szarości.

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 12.

W XV w. w okresie rozwoju miedziorytu, wynaleziono tzw. sposób groszkowy, należący dziś do technik miedziorytniczych wypukłych. Na płytkach, przeważnie metalowych, wycinano ornamenty i wybijano puncami punkty różnej wielkości i kształtu, będące na odbitce białymi partiami obrazu. Tworzyły one na odbitce jasne kontury rysunku na ciemnym tle. Technika ta rozwinęła się we Francji, gdzie rycinami wykonanymi w ten sposób ilustrowano przez pewien okres książki do nabożeństwa.

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 19.

W końcu XVI i na początku XVII w. zamyłowanie do miedziorytu szerzyło się szybko w innych krajach, zwłaszcza zaś w Niderlandach i Francji. Wielu miedziorytników specjalizowało się w reprodukowaniu prac wybitnych malarzy, wyróżniając się zdumiewającą wiernością i wirtuozerią wykonania. W ten sposób przyczynili się bardzo do ich spopularyzowania. Cała grupa miedziorytników skupiła się wokół Rubensa [...]. Wybitni mistrzowie działali jako rytownicy na dworach panujących; dla cesarza Rudolfa II pracował antwerpski miedziorytnik Aegidius Sadeler, w Paryżu cieszyły się uznaniem reprodukcje malarstwa dworskiego wykonywane przez grawerów Clauue'a Mellana i Roberta Nantenuila, a także antwerpczyka Gerarda Edelincka, pierwszego rytownika Ludwika XIV.

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 150.

O ile w technice drukarskiej doby baroku nie wprowadzano większych innowacji, o tyle w zakresie ilustracji książkowej wkracza na szerszą skalę zapoczątkowany już w XV w., ale potem niezbyt intensywnie uprawiany, miedzioryt. Miedzioryt tworzone, przenosząc przygotowany przedtem rysunek na grubą blachę lub płytę miedzianą. Następnie za pomocą ryłca żłobiono kontury rysunku w miedzi, płytę pokrywano farbą drukarską, wycierano tak, by farba została tylko we wgłębieniach i odbijano na papierze.

[...] Miedzioryt należał do technik wklęsłych i stąd stosowanie go w połączeniu z drukiem wypukłym napotykało trudności i opóźniało jego rozwój, niemniej jednak w XVII i XVIII w. stanowił technikę dominującą. Najłatwiejsze do wykonania były te elementy książki, w których miedzioryt występował bez dodatku wypukłego, jak karty tytułowe czy dodatkowe, luźno związane z książką plansze. Tam też miedzioryt pojawiał się najwcześniej.

Jerzy Werner: *Druki artystyczne i użytkowe*. Warszawa 1955 s. 38.

Miedzioryt punktowany rozpowszechnił się pod koniec XVIII w. i był szeroko stosowany w Anglii [...]. Metoda miedziorytu punktowanego polegała na wykonaniu rysunku nie ryłcami, lecz specjalnymi puncynami; przy użyciu młot-

**XVII-XVIII W. –
TECHNIKA
DOMINUJĄCA**

ka puncynami wybijano w płycie punkty wklęsłe. W wyniku posługiwania się tą metodą cały rysunek składał się z punktów. Przez zagęszczanie punktów, zmianę ich wielkości i kształtu uzyskiwano łagodne przejścia od jasnych do ciemnych partii rysunku.

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 19.

Choć efektowna technika miedziorytu została wzbogacona o nowe metody, to zainteresowanie tą dziedziną grafiki zaczęło się powoli zmniejszać. Coraz częściej artyści dawali pierwszeństwo technice trawienia, która umożliwiała szybszą i lżejszą pracę oraz bogatsze efekty malarskie. Dziś miedzioryt spotykany jest w pracowniach graficznych tylko sporadycznie.

STALORYT

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 86.

XIX W.

W Anglii w 1820 r. zaczęto stosować do rytowania płyty stalowe, albowiem można było z nich uzyskać więcej odbitek, bo około 20 000, gdy z płyt miedzianych tylko 1000. [...]. Staloryt szybko znalazł zastosowanie w Anglii i Francji, za pomocą którego przedstawiano wówczas widoki miast, sporządzano albumy z krajobrazami, portrety i żurnale. Około poł. XIX w. technika stalorytu dochodzi do wielkiej precyzji [...]. Pod koniec wieku XIX staloryt wychodzi jednak z użycia.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 13-21.

Staloryty o charakterystycznym, dość jednolitym w tonacji wyrazie, wydawały się jednak „suche” lub „chłodne”. Przez pewien tylko okres stosowano je do ilustrowania publikacji encyklopedycznych, przewodników, albumowych edycji popularyzujących galerie obrazów, dzieła sztuki i archeologii. Miały zastosowanie w żurnalach, a także przy druku banknotów.

SUCHORYT

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 92.

Sposób cięcia wprost na metalu za pomocą igły stalowej był znany już w początkach sztycharstwa. Początkowo sposobem tym posługiwano się jako zabiegiem pomocniczym przy uzupełnianiu najdelikatniejszych partii miedziorytu lub kwasorytu, przy czym przeważnie zawsze usuwano powstające przy rytowaniu wiórki. Dopiero w XIX w. sucha igła zaczęła stanowić odrębną technikę graficzną [...]. Odbita kreska dobrze wyrytowanego rysunku metodą suchej igły przynosi grafikowi bogate efekty malarskie, spowodowane zatrzymaniem farby przez wiórki. Oczywiście, w zależności od potrzeby, wiórki te można częściowo lub całkowicie usunąć przez ścięcie ich skrobakiem.

SUCHA IGŁA

MEZZOTINTA

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 84.

Metoda ta powstała w pierwszej połowie XVIII w. we Francji, początkowo jako typ rysunku trawionego. Stopniowo zaczęto używać w tej technice narzędzi rytowniczych – ruletek, muletek, matowników (*mattoir*), którymi pracowano bezpośrednio na płycie. Najczęściej łączy się sposób kredkowy z techniką punktowania i suchorytem, jednak może ona występować samodzielnie.

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 96.

Mezzotinta [...] jako rodzaj formy wklęsłej szczyt rozwoju osiągnęła pod koniec XVIII w., głównie w Anglii i Niemczech. Do Anglii dostaje się przez Francję i w Anglii właśnie staje się niemal sztuką narodową. W technice tej wykonywano portrety i reprodukcje dzieł wielkich mistrzów malarstwa. We Francji odbija się ją z wielu płyt barwnie, a w Anglii z jednej płyty, którą kolorowano przez wcieranie farby małymi tamponikami. Odbitki uzupełniano akwarelą lub gwaszem [...]. Metoda ta polega na tym, że cała powierzchnia płyty zostaje równomiernie nacięta specjalnym narzędziem, zwanym chwiejakiem. Narzędzie to ma wygląd półokrągłego noża, którego ostrze nacięte jest w drobne

CHWIEJAK

zębki. Nóż ten przystawiamy pionowo do płyty i szybkim ruchem na przemian w prawo i w lewo przesuwamy go, pozostawiając tym ślady na płycie. Płytę nacina się w paru kierunkach tak, aby odbitka z niej dała całkowicie czarną powierzchnię. Podczas tej czynności zębki chwiejaka wygniatają metal, wskutek czego powstają wiórki, zatrzymujące potem farbę. Na przygotowanej powierzchni płyty wykonuje się rysunek za pomocą stalowego gładzika, którym gładza się niektóre partie rysunku. Do usuwania zaś niepotrzebnych wiórków używa się specjalnego skrobaka [...].

Odbitki z mezzotinty posiadają aksamitne tony, przechodzące od światła do głębokich czerni, świetnie oddające efekty światłocieniowe.

TECHNIKI TRAWIONE (KWASORYTY)

AKWAFORTA

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 150.

TECHNIKA AKWAFORTY

Stosowano również inną technikę zwaną akwafortą, polegającą na tym, że artysta nie nacinał blachy miedzianej, ale pokrywał ją werniksem i na tak przygotowanym materiale wykonywał rysunek rylcem, a potem poddawał płytkę działaniu kwasu trawiącego miejsca, z których usunięto werniks.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa – Kraków 1994 s. 13-21.

[...] techniką graficzną była akwaforta, pozwalająca na swobodę rysunku i różnicowanie kreski. Artyści często łączyli ją z miedziorytem punktowanym, stosując nowe narzędzia, co wzbogacało efekty oparte na stopniowaniu tonów i ich dużej subtelności.

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 90.

Poprzedniczkami akwaforty jako techniki graficznej były metody stosowane w XV w. przez rytowników metalu, którzy żmudną i powolną pracę nad wykonywaniem ozdób-

nych rytów ułatwiali sobie dzięki zastosowaniu kwasu. Nie wiadomo kto pierwszy wykorzystał proces trawienia metalu w celach drukarskich. Ponieważ nie znano jeszcze w owym czasie środków do trawienia miedzi, pierwsze akwaforty wykonywano na płytach żelaznych [...]. Po odkryciu metody trawienia miedzi zaczęto wzajemnie łączyć obie techniki i w rezultacie powstał sztych trawiony, łączący zalety obu metod [...]. W połowie XVIII w. zastosowano nowe metody opracowania rysunku trawienia, w rezultacie czego powstała akwaforta tonowana. Klasyczna metoda akwaforty linearnej, dzięki czystości środków wyrazu i doskonałym wynikom, pozostała nadal jedną z podstawowych gałęzi grafiki.

OD XV WIEKU...

Jerzy Werner: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972 s. 92.

Duża swoboda opracowywania rysunków, malarskość kreski w technice akwaforty przyczyniła się do jej rozpowszechnienia. [...] dzisiaj akwaforta jako technika chętnie jest uprawiana przez wielu grafików – w połączeniu najczęściej z innymi technikami graficznymi wklęsłymi, np. z akwatiną i odpryskiem (techniki metalowe mieszane). Porównując kreskę wytrawioną na metalu z kreską ciętą zauważymy, że kreska wytrawiona ma brzegi nierówne i jest bardziej elastyczna w konturach, podczas gdy kreska rytowana rylcem ma brzegi ostre i jest znacznie sztywniejsza.

...DO DZIŚ

AKWATINTA

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych. Podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 112.

Technika kwasorytu groszkowanego, określana potocznie włoską nazwą akwatinoty [...] jest metodą reprodukcji rysunków tonowych. W tym celu pokrywa się powierzchnię płyty metalowej pyłem asfaltowym, który po stopieniu tworzy groszek. Różna jakość groszku, stężenie środka trawiącego i czas trawienia wpływają na intensywność poszczególnych płaszczyzn półtonowych tworzących obraz. W efekcie uzyskujemy wrażenie rysunku ołówkowego lub sepiowego, stąd akwatinota bywa często określana jako maniera lawowana lub ołówkowa.

Akwatinota powstała w połowie XVIII w., a jej wynalazcą był Francuz Jean-Baptiste Le Prince [...]. Do rozwoju akwatinoty najbardziej przyczynił się genialny hiszpański malarz i grafik Francisco Jose de Goya y Lucientes [...]. Na począt-

KWASORYT
GROSZKOWANY

ku naszego wieku akwatinta zyskała dużą popularność, gdyż wychodziła naprzeciw dążeniom do zastosowania swobodnego malarskiego stylu również w grafice.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 13-21.

[...] akwatinta, operująca płaszczyznami, upodabniająca się do akwareli czy rysunków lawowanych [...]. Akwatinty, zwłaszcza barwne, ilustrowały wytworne wydania. Dzisiaj edycje te są rarytasami. Częściej można je spotkać w wydawnictwach albumowych.

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 118.

W swej najczystszej formie akwatinta jest techniką płaszczyznowego tonowania poszczególnych partii rysunku, bez udziału linii konturowych. Wykorzystuje się więc w niej pełen malarski dukt prowadzenia pędzla. Uzyskany efekt przypomina malowidło lawowane tuszem lub sepią. Różne wartości tonów otrzymuje się przez odpowiednie regulowanie czasu działania substancji trawiącej na metal, ich zasięg zaś wyznacza zakrywanie lakierem asfaltowym.

LITOGRAFIA

Ales Krejca: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984 s. 141.

ZASADA LITOGRAFII

Litografia jest w grafice podstawową i najpowszechniejszą odmianą druku płaskiego. Jest to technika bardzo piękna i jednocześnie prosta. Zbliża się najbardziej do rysunku na papierze i najwierniej oddaje indywidualny styl artysty oraz bogactwo środków technicznych, które dają się wzajemnie łączyć, stwarzając szeroką skalę możliwości wyrazowych.

Zasada litografii jest stosunkowo prosta: jej podstawą są chemiczne właściwości litograficznego kamienia – drobnoziarnistego wapienia. Kamień litograficzny przyjmuje tłuszcz z rysunku, a jeżeli jego powierzchnię poddamy działaniu płynu trawiącego – może tę właściwość zachować. Kiedy w trakcie druku kamień zostanie zmoczony wodą, miejsca niezarysowane będą odpychały tłustą farbę drukarską. Pozostanie ona tylko w partiach rysunku wykonanego tłustą kredką lub tuszem [...].

Nowa metoda druku (przełom XVIII i XIX w. – dop. red.) upowszechniła się z niezwykłą szybkością w wielu krajach Europy. Oceniano przede wszystkim jej zalety reprodukcyjne, dzięki którym można było powielać w sposób łatwy i doskonały dzieła dawnych mistrzów. Sięgnęło też po nią wielu wybitnych artystów współczesnych rozumiejących, jak różnorodne możliwości dawała im nowa technika [...]. Litografia stała się sztuką popularną, łatwą i szybko rozprzestrzeniającą się, czym przyczyniła się do zintensyfikowania życia kulturalnego. Była również skutecznym środkiem propagandy politycznej, co wykazały karykatury i krytyczne dzieła Paula Gavarniego [...].

Pod koniec XIX w. pojawiła się jednak nowa fala zainteresowania techniką litografii i jej charakterystycznymi właściwościami – miękkością rysunku, malarskością oraz prostotą warsztatową [...]. Wszyscy zajmujący się litografią stale lub tylko okazjonalnie dowodzą zgodnie, że należy ona do najważniejszych technik graficznych i w pełni zachowała żywotność.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 13-21.

Początkowo litografię stosowano do powielania nut, map, akcydensów. W niedługim jednak czasie, dzięki różnorodnym możliwościom warsztatowym, stała się ona atrakcyjna również dla wielu artystów.

ILUSTRACJA

Stanisław Lam: *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*. Warszawa 1921 s. 37-39.

Przeszła ona z wieków dawnych, kiedy to służyła do wprowadzenia w świat piękna czytelnika, który mało obcując z pismami autorów, niełatwo wchodził w sferę myśli twórczej. Miała wywoływać ten nastrój, bez którego niepodobna oddać się lekturze celowej. Po części zaś i miłość do książek tak się wyrażała. Były to jednak początki czytelnictwa, zakrojonego na szerszą skalę. Z czasem barwna miniatura, główna ozdoba księgi, oderwała się od niej i stała się samodzielną sztuką. Inicjał osierocony zmalał więc wydatnie, a na plan pierwszy wybiła się kompozycja kolumny i pismo.

Z WIEKÓW
DAWNYCH

Wojciech Kaczorowski: *Ilustracja (poza)książkowa*. W: *Współczesna polska sztuka książki*. Warszawa 2000 s. 18-19.

Bogata w swej długiej tradycji refleksja teoretyczna ujawnia wielość i różnorodność poglądów na rolę, znaczenie i funkcjonowanie ilustracji książkowej.

NEGACJA...

Wprawdzie rzadko, ale jednak pojawiały się nawet postawy skrajne, których rzecznicy (np. M. Gogol, N. Tynianow, a w Polsce M. Rulikowski) w ogóle negowali zasadność obecności ilustracji w książce. Ich argumentacja daje się sprowadzić do twierdzenia, że tekst literacki jest strukturą jednorodną i autonomiczną, a element komplementarności wnoszony przez ilustrację nie tylko zaburza tę jednorodność, ale także – w konsekwencji – pozbawia utwór niedookreśloności. Powszechnie jednak symbioza tekstu i ilustracji w książce jest akceptowana, a analizie ich wzajemnych związków towarzyszy na ogół świadomość różnic w sposobie kreowania świata przedstawionego przez sztukę słowa i sztukę obrazu. Świat przedstawiony za pomocą tekstu wyłania się bowiem stopniowo w miarę czytania, a relacje między elementami jego struktury odsłaniają się sukcesywnie. „Przestrzeń” buduje się w czasie. Świat przedstawiony poprzez ilustrację, ze wszystkimi jego wewnętrznymi zależnościami, dostępny jest (co nie znaczy, że czytelny) od razu w całości, ujawnia się natychmiast jako system kompletny.

...AKCEPTACJA

Elżbieta Skierkowska: *Wypiański. Artysta książki*. Wrocław 1960 s. 6-9.

Ilustracje w ścisłym tego słowa znaczeniu – to kompozycje malarskie, rysunkowe czy graficzne, związane bezpośrednio z treścią utworu literackiego i wyrażające w plastyce zdarzenia opisane w danym utworze. Zadanie artysty ilustratora polega na stworzeniu i zrealizowaniu takiej koncepcji artystycznej, która obrazowałaby fabułę, akcję, słowem, wprowadzała czytelnika w świat literackiej fikcji. Dlatego też ilustrator musi podporządkować się treści utworu i wczuć się w nią. Ilustracja bowiem nie może odrywać czytelnika od fikcji literackiej, zamkniętej w drukowanym słowie. Wprost przeciwnie, ilustrator stojący na wysokości zadania, pogłębia te duchowe przeżycia, jakie daje treść książki i w ten sposób zbliża czytelnika do autora.

ZADANIA
ILUSTRATORA

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 37-39.

Ilustracja natomiast to utwór rysunkowy, malarski, graficzny, a nawet fotograficzny, umieszczony w rękopisie lub jakimkolwiek druku. Zadaniem jej jest objaśnienie, uzupełnienie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu. O ilustracji – w tym znaczeniu – można mówić tylko i wyłącznie wówczas, gdy występuje jednocześnie z tekstem pisanym lub drukowanym i gdy temu tekstowi towarzyszy. Decyduje bowiem o tym funkcja, dla której została powołana do życia funkcja w sposób zasadniczy uzależniona od słowa, od tekstu. Z chwilą odłączenia ilustracji od tekstu funkcja ta – polegająca na objaśnianiu go, interpretacji, dopowiadaniu, zatracą się, pozostawiając sam obraz, którego rola może być odmienna, treść nieczytelna, a funkcja rozmaita, zbliżona wówczas do funkcji każdego innego, nie związanego z książką dzieła plastycznego, powstałego niezależnie od jakiegokolwiek tekstu.

Mianem ilustracji obdarza się często – jest to jeszcze tradycja wieku XIX – samodzielne, niezależne dzieło sztuki (obraz, rysunek, grafikę), powstałe wprawdzie pod wpływem lektury religijnej, literackiej lub historycznej i do niej nawiązujące, lecz nie przeznaczone do wydania w książce.

Słowem ilustracja nie obejmuje się jednak czysto ornamentальной dekoracji. Natomiast mianem tym można obdarzyć większe lub mniejsze, bardziej lub mniej rozwinięte sceny figuralne, pejzażowe, jeśli odnoszą się do treści i tematu książki lub utworu.

MIANO I FUNKCJA ILUSTRATORA

Elżbieta Skierkowska: *Wyspiański. Artysta książki*. Wrocław 1960 s. 6-9.

[...] Wymagamy też od artysty, by jego ilustracje nie tylko potęgowały zainteresowanie czytelnika i ożywiały treść książki, ale również odpowiadały jej architektonice. I tu należy podkreślić zbieżność zadań artysty zdobiącego książkę i artysty ilustratora. Dekoracja i ilustracja książki decydują bowiem o jej pięknie wówczas, gdy tworzą one z kolumną pisma jednolitą i harmonijną w układzie, i kolorystycznie całość.

[...] Na rozwój graficznej kompozycji książki w naszych czasach wpłynęły kierunki panujące w malarstwie. Pod ich wpływem artyści uciekają się do kontrastów wynikających z rozmieszczenia znaczeniowych grup tekstu i coraz więcej uwagi poświęcają różnicom w natężeniu drukarskiego koloru. Z tym ostatnim wiąże się zagadnienie ilustracji, która

także stanowi o biało-czarnej tonacji, jaką tworzy kompozycja książki. Zgodnie z obecnym pojęciem pięknej książki ilustracja musi wiązać się z kolumną tekstu w ten sposób, by jej tonacja barwna harmonizowała z natężeniem koloru czcionki. Harmonia ta opiera się przeważnie na zasadzie kontrastu, np. klisze siatkowe z fotografii dają reprodukcje o miękkich, płynnych, szarych tonach i stanowią kontrast z ostrą, ciemną czcionką mocniej akcentując jej kształt i barwę.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 106-107.

TYPY ILUSTRACJI

Rola i rodzaj ilustracji w tekście oraz sposób ich wykonania w znacznym stopniu przesądzają o takim, a nie innym zaprojektowaniu książki [...]. Przystępując do projektowania pozycji, konieczne jest dokładne zapoznanie się z rodzajem tekstu głównego, tekstów pomocniczych, rodzajem, ilością i jakością materiału ilustracyjnego oraz jego powiązaniem z treścią. Pod tym względem możemy rozróżnić następujące typy ilustracji:

- ściśle powiązane z tekstem, konieczne do jego zrozumienia;
- uzupełniające tekst, które nie są konieczne do jego rozumienia, ale rozszerzają zagadnienie, informują o zjawiskach towarzyszących i równocześnie wzbogacają szatę graficzną książki;
- wyłącznie zdobiące, nawiązujące do tekstu epoką, nastrojem itp.

Ogólnie należy przyjąć, że ilustracje ściśle związane z tekstem muszą być w nim umieszczone blisko miejsca, w którym jest o nich mowa, tj. na samej kolumnie lub na rozwarciu [...]. Przy ilustracjach luźniej związanych z tekstem istnieje większa swoboda w sposobie ich umieszczania. Mogą więc być wstawiane w tekst, zgrupowane w oddzielne kolumny lub występować na wkładkach.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 109-110.

UKŁAD STATYCZNY I DYNAMICZNY

Układ ilustracji w książce może być statyczny lub dynamiczny. Układ statyczny cechuje duży spokój i równowaga, a teksty i rysunki znajdują się prawie zawsze w obrębie tej samej kolumny. Układ dynamiczny jest niespokojny, wielopostaciowy, stwarza dodatkowe akcenty graficzne. Wymaga on jednak takiej kompozycji, w której białe, niezadrukowa-

ne powierzchnie będą stanowiły przeciwwagę dla ciemniejszych plam tekstu i i ilustracji. Aby tak projektować pracę, trzeba mieć duże wyczucie estetyki i doświadczenie, gdyż łatwo można wytworzyć chaos i zatracić myśl przewodnią tekstu. W celu łatwiejszego osiągnięcia pożądanego rytmu, należy ograniczyć różnorodność formatów rysunków najwyżej do trzech.

Ważnym elementem szaty graficznej publikacji jest stosunek wielkości ilustracji zarówno do formatu kolumny, jak też do całej powierzchni stronicy. Nadmiernie duże ilustracje niejako rozpychają ramy książki, a szczególnie niekorzystnie wyglądają duże proste rysunki kreskowe, ponieważ ich szarość odbiega od szarości tekstu. Prócz tego należy zachować proporcje między wielkością pisma a wielkością ilustracji. Mniejsze pismo wymaga bowiem delikatniejszych, drobniejszych rysunków.

PROPORCJE

ELEMENTY ZDOBNICZE

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 37-39.

Funkcję ilustracji mogą pełnić również i nowoczesne formy abstrakcyjne, niefiguralne, towarzyszące tekstowi, jeśli go wspomagają umiejętnie dobraną nutą i właściwą tonacją. Ilustracja może zajmować całą stronę lub jej część, może przybierać kształt nagłówka, inicjału, finalika, przerywnika, winiety tytułowej lub tekstowej.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 131.

Oprócz rysunków ilustrujących tekst, do jego ozdoby służą także specjalnie w tym celu wykonywane winiety, przerywniki, finaliki, inicjały składające się z drobnych scenek figuralnych, otoczonych ornamentem lub z samych ornamentów [...]. Wszystkie [...] wymienione elementy zdobiące umieszcza się zwykle w książkach młodzieżowych, beletrystycznych, w tomikach poezji, ale bardzo rzadko w dziełach naukowych. Charakter tych elementów powinien być dostosowany do treści książki oraz do zastosowanego w niej kroju pisma. Cienkie, delikatne kreski ornamentów powinny być zestawiane z jasnym i delikatniejszym krojem pisma.

WINIETA

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 41.

ROZWÓJ W XVIII-XIX W.

Do rodziny ilustracji należy winieta. Winieta (z franc. *vignette* oznaczająca gałązkę winorośli) rozwinęła się z dekoracji o kształcie wici roślinnej w średniowiecznych rękopisach iluminowanych. Winieta może być bordiura, okalająca stronicę rękopisu lub druku, frontispis, czyli winieta tytułowa, nagłówek czyli winieta początkowa, rozwinięty w scenę inicjał, przerywnik, finalik i cul-de-lampe. Słowem winieta, w formie nadanej w XVII w. we Francji przez Jacques Callota, zazwyczaj określa się drobne sceny figuralne lub krajobrazowe, rozsiane w tekście i niejako wtopione w kolumnę druku, nie wyodrębniane zaś ramką czy linią. Najczęściej wykonywano winiety w miedziorycie i drzeworycie, największy zaś ich rozwój obserwuje się w drugiej poł. XVIII i w XIX w.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 131.

Winiety umieszcza się u góry kolumn spuszczonej, a tekst rozpoczyna w pewnym odstępnie od nich. Jeśli tekst jest opatrzone tytułem, to w odstępnie tym należy umieścić tytuł. Winiety nie mogą być zbyt rozbudowane, gdyż działałyby wówczas przytłaczająco. Należy także pamiętać, że wprowadzenie winiety może nadawać publikacji nieco archaiczny charakter.

PRZERYWNIK

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 42.

Elementem dekoracyjnym, umieszczanym w tekście książki, jest przerywnik, widniejący czasem pomiędzy kolumnami druku, czasem znów włamany w samą kolumnę. Zadaniem przerywnika jest urozmaicenie, ożywianie i akcentowanie poszczególnych fragmentów dzieła; może on przybierać rozmaite formy: w pełni ornamentalne, figuralne, fantastyczne, symboliczne i alegoryczne, może także wprowadzać niewielkie scenki, odnoszące się bezpośrednio do samego dzieła.

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 131.

Przerywniki są przeważnie drobnymi ornamentami, które wstawia się w tekst w celu jego rozdzielenia, np. zamiast gwiazdek.

FINALIK

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 42.

Koniec tekstu oznacza finalik. Może on istnieć na końcu całości książki lub też na końcu rozdziału, odcinając się od bieli niezadrukowanej części karty. Często stosowaną formą finalika jest trójkąt, skierowany wierzchem ku dołowi, wypełniony stosownym rysunkiem. Odmianą finalika jest drobny *cul-de-lampe*, kształtem odwołujący się do motywu konsoli architektonicznej.

NA KOŃCU

Tekla Malinowska, Ludwik Syta: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981 s. 131.

Finaliki, czyli winiety kończące tekst są ornamentami nieco większymi. Otrzymały one nazwę od miejsca ich umieszczenia, tj. na kolumnach kończących rozdziały, ewentualnie inne partie tekstu.

INICJAŁ

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 42.

Ważnym elementem zdobnictwa książkowego jest inicjał – litera, rozpoczynająca pierwsze zdanie tekstu, a odróżniająca się od pozostałego pisma wielkością, kształtem, kolorem lub ozdobnością. Inicjał, który występował w rękopisach od V w. n.e., a który zarówno w średniowiecznych księgach, jak i w drukach czasów nowożytnych wykształcił się w kompozycje o bogatej ornamentальной lub figuralnej formie i stał się jedną z głównych postaci dekoracji książkowej, utrzymał się i w drukach późniejszych.

EKSLIBRIS

Jan Trzynadłowski, Danuta Trawińska-Słabędzka: *Bibliofilstwo. Z dziejów sztuki wydawniczo-edytorskiej*. Jelenia Góra 1993 s. 53.

EWOLUCJA EKSLIBRISU

Współczesna rola ekslibrisu uległa ewolucji. Nie jest już traktowany wyłącznie jako znak własnościowy księgozbioru. Często jest przedmiotem poszukiwań kolekcjonerów; coraz rzadziej bywa wklejany do książki, częściej jest zbierany jako indywidualne dzieło małej grafiki, sztuki zminiaturyzowanej. Nieodłącznie wiąże się z tym małym znakiem graficznym określony autor, a także odbiorca, na zamówienie którego powstał ten znak własnościowy. Nosi w sobie piętno osobowości właściciela i twórcy.

Eklibris pierwotnie stał się popularnie znakiem własnościowym zbiorów bibliotecznych, przez co jest jednym z ważnych elementów przy odtwarzaniu proveniencji książki, z czasem zaczęto stosować ekslibrisy donacyjne (z nazwiskiem ofiarodawcy), okolicznościowe (np. z okazji targów, kiermaszów, jubileuszy) oraz ekslibrisy ślepe, w których zostawiono miejsce na wpisanie nazwiska właściciela książki.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 176-177.

Elementy zdobnicze i ilustracje tekstu niewątpliwie wpływają na podnoszenie jej (czyli książki – dop. red.) artystycznego wyrazu i piękna. Jest ono zmienne i ulega przeobrażeniom jak sztuka. Artysta związany z książką podporządkowuje się jej wymogom i starać się może o nadanie jej własnego, indywidualnego stylu. To frapuje wielu artystów, ale pamiętać jeszcze trzeba, że dobre wyniki zależą także od bazy poligraficznej – urządzeń i drukarzy, a także zaplecza ekonomicznego, którego fundusze w znacznym stopniu wywierają wpływ na ostateczny kształt dzieła.

KSIĄŻKA BIBLIOFILSKA

Danuta Trawińska-Słabęcka, Jan Trzynadłowski: *Zagadka bibliofilstwa*. W: *Bibliofilstwo. Z dziejów sztuki wydawniczo-edytorskiej*. Jelenia Góra 1993 s. 8-9.

[...] Książka bibliofilska to książka „piękna”. Ale przecież piękna jest każda książka wydana starannie, z przestrzeganiem rygorów drukarskich, graficznych i introligatorskich. Istnieje pojęcie książki „wytwornej”, ozdobnie wydanej, uderzającej niemal przepychem i wystawnością. Ale nie o to chyba w bibliofilstwie chodzi. Przepych i bogactwo „rwą” oczy, ale chyba nie mogą mieć pożądanego uroku.

[...] Cóż zatem? Zapewne stylizacja wystroju w stosunku do czasów powstania dzieła, ożywienie dawności, w której zawsze widzimy wielkość w skromności, piękno w prostych, oszczędnych proporcjach, ożywcza siłą tradycji. A przy tym papier stosowny, format wysmakowany, ponadto coś, co bardzo ważne, nakład ograniczony, często z egzemplarzami numerowanymi. Bo przecież ta stylizacja umowna musi być wierna konwencji: egzemplarzy z „dawnych: nakładów” nie może być wiele.

Danuta Trawińska-Słabędzka: *Bibliofilstwo. Z dziejów sztuki wydawniczo-edytorskiej*. Jelenia Góra s. 58-60.

Książka bibliofilska – publikacja o dowolnej, ale zawsze umotywowanej zawartości, bibliologicznie wystylizowana i wyposażona w taki sposób, aby na tle współczesnej jej produkcji wydawniczej odznaczała się wyraźnym pięknem indywidualnym. Zawartość umotywowana to znaczy, że okazjonalnie wydany druk bibliofilski poszukuje tekstu rzadkiego, np. unikalnego starodruku – bądź to posługuje się tekstem klasycznym [...]. Druk, układ, format, zdobniczość, papier – wszystko to może być stylizacją nawiązującą do książki starodrukowej (przed 1800 r.), bądź też być artystycznym dziełem współczesnym, dziełem grafika książkowego.

Książka swymi walorami bibliologicznymi dominuje nad zawartością tekstową w dwojaki sposób: dokonuje wyboru tekstu zgodnego ze swym wystrojem w sytuacji publikacji okazjonalnej (biblioteczka bibliofilska, jubileusz, uroczystość); czasem nasycą tekst wymagający specjalnej oprawy książkowej czy drukarskiej szczególnym nastrojem, stylem, wartością edytorską i wydawniczą.

POJĘCIE KSIĄŻKI BIBLIOFILSKIEJ

Katarzyna Bazarnik (red.): *Od Joyce'a do liberatury*. Kraków 2002 s. 10-11.

LIBERATURA TOTALANA

Niełatwo zdefiniować liberaturę – zjawisko złożone i wielowymiarowe. Czy jest to nowy rodzaj literacki, czy też wywodząca się z literatury, lecz całkiem już odrębna dziedzina sztuki? A może kolejny przejaw dążenia do syntezy sztuk, do stworzenia dzieła nieskrępowanego żadnymi formalnymi ograniczeniami? Niewykluczone jednak, że liberatura to po prostu próba uwolnienia artysty i dzieła od wszelkich definicji i etykietek.

Twórca idei liberatury – Zenon Fajfer, określił ją mianem literatury totalnej, w której tekst tworzy organiczną całość z książką (łac. *liber*). Fizyczna przestrzeń książki (a w przypadku krótszych utworów np. powierzchnia kartki) nie jest neutralnym pojemnikiem dla słów, lecz przynależy do dzieła. W odróżnieniu od innych rodzajów literackich, w liberaturze forma książki ma więc znaczenie fundamentalne, a jej kształt, budowa, układ typograficzny i materiał, z którego zostaje wykonana, mogą być najzupełniej dowolne (zgodnie z drugim znaczeniem łacińskiego *liber*).

Jest to więc projekt dzieła totalnego, w którym chodzi o świadome wykorzystanie materialności literatury – materialności litery, słowa, zdania i przestrzeni książki, o integralność tekstu i obrazu. Takie, zazwyczaj ignorowane przez krytyków literackich, aspekty dzieła jak, konstrukcja książki, układ tekstu, dobór czcionek, kolor, rysunki, zdjęcia i wszelkie inne elementy graficzne lub ich brak, wreszcie rodzaj papieru czy innego materiału – stają się przedmiotem namysłu autora na równi ze słowami. Istotne mogą być także proporcje i wartości liczbowe: format, ilość stron, słów czy wersów. Każdy, najdrobniejszy nawet element liberackiego dzieła może być nośnikiem znaczenia.

ODRĘBNOŚĆ LIBERATURY

Pomimo nacisku na stronę edytorską, liberatura nie ma nic wspólnego z książką bibliofilską czy popularną książką ilustrowaną. Podobieństwo jest czysto powierzchowne. Przeznaczone dla kolekcjonerów edycje bibliofilskie są przede wszystkim popisem drukarza i wydawcy, często bardzo dalekim od oryginalnej wizji autorskiej. Natomiast dzieło liberackie to integralna wizja pisarza, w której wszelkie pozasłowne elementy i odstępstwa od tradycyjnie przyjętych konwencji druku mają swoje literackie uzasadnienie. Sama obecność ilustracji, ozdobnego papieru czy bardziej

kunsztownych czcionek jeszcze nie decyduje o przynależności do liberatury – muszą być one integralną częścią dzieła, a nie tylko pełnić funkcję ozdobników.

Równie powierzchowne jest podobieństwo do zjawiska zwanego sztuką książki czy książką artystyczną, mimo iż niektóre dzieła liberatury z pewnością posiadają także walor dzieła sztuki wizualnej. Podstawowa różnica między traktowaną jako obiekt plastyczny książką artystyczną a przeznaczoną do lektury książką liberacką ujawnia się w ich stosunku do tekstu: w tej pierwszej słowo (o ile w ogóle występuje) podporządkowane jest książce, w liberaturze natomiast książka podporządkowana jest słowu – ono jest nadrzędne i ono wymusza taką czy inną budowę dzieła.

KSIĄŻKA ARTYSTYCZNA

Piotr Rypson: *Sztuka książki. W: Sztuka książki. Książki artystyczne.* Warszawa 1996 s. 1.

Sztuka książki to pojęcie bardzo szerokie, obejmujące właściwie całą problematykę estetyczną, związaną z tym, czym książka jest i była – i stać się może na przestrzeni dziejów. Była zaś ona zarówno pojemnikiem tekstu, stopniowo zmienianym i dostosowywanym do potrzeb danej epoki, pojemnikiem gwarantującym przechowanie informacji i jej upowszechnienie, jak i przedmiotem, któremu przydawano znaczeń metafizycznych, wartości absolutnej, organizującej sposób rozumienia całego świata [...].

Ze względu na pojemność terminu „książka” [...], najlepiej jest może mówić o książce rozumianej jako przestrzeń swego rodzaju. O przestrzeni tej myśleć można w sensie bardzo konkretnym, to jest o obszarze znaczeń niesionych przez tekst, objętym dodatkowo w formę typograficzną, szatę ilustracyjną, oznaczonym okładką lub też o przestrzeni w książce „tradycyjnej”, czy książce artystycznie wyobrażonej – i służącej dalszemu wyobrażaniu.

KSIĄŻKA JAKO PRZESTRZEŃ

Eugeniusz Józefowski: *Książka o książkach.* Zielona Góra 1999 s. 104-105.

Książka może być traktowana jako obiekt zainteresowania sztuki, a druga połowa XX w. obfituje w przykłady potwierdzające tę tezę.

[...] Aktualnie pole dla zaistnienia książki artystycznej znacznie się oczyściło z nadmiaru tradycyjnie pojmowanej

KRYTERIUM AUTENTYCZNOŚCI

książki literackiej, a nośniki zapisu cyfrowego w formie kieszonkowej potrafią pomieścić zawartość informacyjną biblioteki, na której potrzeby trzeba zbudować gmach, zatrudnić wiele osób, ustawić woluminy na półkach i ustalić sposób korzystania z nich. Wydaje mi się, że w tej sytuacji kontakt z książką musi ulec zmianie. Rozwój techniki – paradoksalnie – oznacza więc pełniejszą obecność książki unikatowej, a także książki rozpatrywanej w kategoriach eksperymentu artystycznego.

Książka jako wypowiedź artystyczna różni się często od pięknie wydanej książki tradycyjnej, która oczywiście może być udana plastycznie, bądź pięknie zaprojektowana, lecz te cechy nie zagwarantują jej przynależności do świata sztuki. Jakimi kryteriami należy się więc kierować, by ustalić granicę, gdzie kończy się piękna książka, a zaczyna książka artystyczna? Dokładnie tymi, które pozwalają odróżnić sztukę od sztuki. Nie ma więc nadziei na powołanie takiej wysokiej komisji, która dałaby nam poczucie pewności wyboru. Jednakże z uwagi na możliwość użycia innych kryteriów wartościowania, chciałbym zadeklarować jedno – dla mnie najważniejsze – kryterium autentyczności. Książka stała się zjawiskiem kulturowym, a kształtowanie dzieła książkowego często sprowadzało się do wyrażania idei za pomocą słów. Forma ich przechowywania sprowadzała się do sekwencji stron zszytych razem i oprawionych. Tak się dzieje z większością dzieł literackich, filozoficznych czy innych, sprowadzonych do intelektualnego wyrażania myśli słowem. Lecz nie możemy proponować tezy, że tak było zawsze czy tylko dawniej. Łatwiej to zauważyć, poszukując książek i ich tworzenia w innych kulturach. Książki chińskie, hinduskie i japońskie są dobrymi przykładami kompletności ich formy jako zmysłowego przedmiotu oraz innej niż europejska proporcji słowa i obrazu. Zdarzało się wielokrotnie, że twórca układu typograficznego, ilustrator lub projektant książki wykonał obiekt w ten sposób, że nie mamy wątpliwości, iż był artystą. Sposób „czytelnictwa” książki został po wielokroć zmieniany od momentu pojawienia się tzw. książek artystycznych.

[...] Forma książki nie gwarantuje w sposób automatyczny ani jej nowatorstwa, ani twórczego sensu.

Dorota Folga-Januszewska: *Książka ilustrowana czy książka artystyczna?* W: *Współczesna polska sztuka książki*. Warszawa 1998 s. 7-9.

Od początku XX w. książka artystyczna stała się podróżą do pierwotnej formy wyrazu, formy unikatowej, zawierającej w sobie czas twórcy. Siłą przyciągania książki artystycz-

nej jest napięcie pomiędzy jej dwoma biegunami: z jednej strony formą abstrakcyjną, nieużytkową, będącą formalnym eksperymentem; z drugiej strony – presją tradycji kart, grzbietu, okładki, konkretnej treści. Ta dziedzina sztuki to początek i koniec pojęcia książki. Jest pierwotna w stosunku do formy książki, ponieważ, jak widzimy w wielu prezentowanych pracach, wraca do konstrukcji znanych z historii. Książka z liści, z deseczek, z gipsu, z ręcznie wyrabianej celulozy.

[...] Tradycyjna nowożytna książka, to przedmiot złożony ze zszytych kart, mający początek i koniec, okładkę przednią i tylną. Taka książka służyć ma nie sama sobie, lecz czemuś poza nią. Taka książka służy poecie i pisarzowi, uczonemu i innym uczonym, ona tylko niesie, a nie stanowi. 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 formę. Tym zapewne książka artystyczna różni się od książki pięknie ilustrowanej i pięknie zaprojektowanej. W tej ostatniej – w tradycyjnym połączeniu ilustracji i formy książkowej tkwi najwyższa postać służebności wobec treści.

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 symbolem.

Anna Olszewska: *Książka konwencjonalna i książka artystyczna*. „Plastyka i Wychowanie” 1999 nr 5 s. 44, 48.

Podstawową cechą książki artystycznej, jak już wspomniano, jest jej jedyność, niepowtarzalność – z wyboru, nie z konieczności jak w książce pierwotnej. Jej tworzywem – w odróżnieniu od książki konwencjonalnej, zbudowanej z kartek papieru i pisma – może być również każdy inny materiał. Również pismo może ujawnić się w formie tradycyjnej, może przyjąć funkcję znaku graficznego, albo też nie występować wcale. I tak to książka artystyczna staje się samoistną wartością, podobnie jak każde inne dzieło sztuki niestosowanej.

SPECYFIKA KSIĄŻKI ARTYSTYCZNEJ

Wojciech Kaczorowski: *Ilustracja (poza)książkowa*. W: *Współczesna polska sztuka książki*. Warszawa 2000 s. 18-19.

Pojawienie się alternatywnych sposobów komunikacji artystycznej doprowadziło w drugiej połowie obecnego stulecia do zagęszczenia wzajemnych relacji na polu wyznaczanym tradycyjnie przez dwa skrajne bieguny – obraz i słowo. Intermedialny obszar dialogu między kulturą werbalną a wizualną wypełniły nowe, nieznane wcześniej zjawiska artystyczne. Wiele z nich w niedługim stosunkowo czasie przerodziło się w autonomiczne dziedziny sztuki. W sztuce książki – obok tradycyjnie związanych z nią dyscyplin, takich jak ilustracja i zdobnictwo, kształtowanie typograficzne i introligatorstwo – stałą obecność zapewniły sobie nowe formy wypowiedzi artystycznej – książki-przedmioty, książki-dzieła plastyczne, książki-objekty.

Piotr Rypson: *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*. Warszawa 2000 s. 7-8.

Rozwój zjawiska zwanego książką artystyczną datuje się od początku drugiej dekady naszego wieku. Aktywność różnorodnych nurtów awangardy doprowadziła poprzez odkrywanie nowych form wypowiedzi do sytuacji, w której mogła się pojawić książka-dzieło (ang. *bookwork*), samoistna praca artystyczna, książka rozumiana jako dzieło sztuki. Książka artystyczna to dość umowny termin, oznaczający różnorodne eksperymenty w XX w. z przestrzenią zapisu, tekstu lub tekstu połączonego z obrazem.

Współczesne sposoby alternatywnego traktowania nośnika tekstu dotyczą zarówno samej formy książki, dobrze znanej, przez artystę zaś przekształcanej – lub też dotyczą natury nośnika, a więc stanowią próby zastosowań odmiennych od książki środków przekazu. Bywają też tak nazywane realizacje artystyczne, odwołujące się pojęciowo do książki (lub Księgi), albo też sugerujące, iż dane prace stanowią element sekwencji wypowiedzi o wspólnym, łączącym je charakterze.

Clive Phillpot dokonał następującego podziału na obszarze przenikania się książki i sztuki: zwykle książki (*just books*), książki-dzieła (*bookworks*) i objekty książkowe (*book objects*). Owe „zwykle książki” – nie przynoszą żadnych nowych rozwiązań formalnych. Są to po prostu książki robione, pisane przez artystów (lub o nich) i znajdują się jeszcze w obszarze książki tradycyjnej [...]. *Bookworks* to prace artystyczne w formie książki, dokonywane na polu

doświadczeń z jej strukturą, kształtem, znaczeniem. Często wykorzystuje się w nich rytm wyznaczany przez kartki, choć w samym układzie zazwyczaj przelamuje się tradycyjne konwencje [...]. Ostatnie zaś, *book objects*, powstają w oparciu lub w nawiązaniu do samej idei „książki” i posiadają znacznie swobodniejszy charakter formalny. Dodać do tego można jeszcze instalacje, odwołujące się do książki jako symbolu, struktury, metafory.

Andrzej Kłossowski: *Ze spotkania z Umberto Eco*. W: *Sztuka książki. Współczesna polska sztuka książki. Książka artystyczna (Katalog, edycja VI)*. Warszawa 2000 s. 22-23.

Książka jako dzieło sztuki przeżyła w ostatnim stuleciu dwie rewolucje. Pierwsza związana była z demokratyzacją książki i szybkim postępem technicznym w poligrafii, któremu towarzyszyło – niestety – stopień wrażliwości na jakość i estetykę druku. Przeciw temu ujemnemu zjawisku zbuntowali się u schyłku XIX w. tzw. prerafaelici, skupieni w Anglii, m.in. wokół Williama Morrisa, założyciela legendarnej tłoczni Kelmscott Press, którzy wracając do rękodzielniczych metod pracy, usiłowali wskrzesić szlachetny styl, znamionujący ongiś wytwory mistrzów czarnej sztuki. To oni zapoczątkowali odrodzenie sztuki wydawniczej i – produkowanej *antiquo modo*, oczywiście niskonakładowej – książki artystycznej.

DWIE REWOLUCJE

Druga rewolucja książki przebiega na naszych oczach, a jej demiurgiem jest komputer i nowe techniki informacyjne, które eliminują stopniowo z półek bibliotecznych książkę, do której – jak powiada Umberto Eco – tylko zagląda się, czyli książkę funkcjonalną [...]. Ten proces zwraca z kolei uwagę coraz liczniejszych artystów na samą postać książki i czystą grę między książką a sztuką. W latach sześćdziesiątych XX w., jako owoc awangardowych ruchów, pojawiła się książka, „która sama w sobie jest dziełem, a nie środkiem upowszechniania dzieła” (Anne Moeglin-Delcroix). Nośnik przekazu stał się więc dla artystów celem samym w sobie, który – w ostateczności – może się obyć bez tekstu. Stąd brakowało już tylko jednego kroku do książki-przedmiotu, książki, która jak uważa Michel Butor – „nie jest już książką, ale nie jest jeszcze czymś innym”. W tej zazwyczaj niepowtarzalnej postaci książka jest spokrewniona z rzeźbą, a tradycyjny jej kształt dostarcza tylko artyście formy i pretekstu oraz – ale już nie zawsze – materiału.

STAROŻYTNOŚĆ

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 22-26.

ZWÓJ PAPIRUSOWY

Książka kręgu kultury grecko-rzymskiej miała najczęściej formę zwoju papirusowego [...]. Zwój papirusowy posiadał charakterystyczną, dość jednolitą formę zewnętrzną. Jego wysokość wynosiła najczęściej 15-30 cm, linie pisma nie biegły przez całą długość wstęgi papirusowej, ale tworzyły kolumny, tak że zwój można było stopniowo rozwijać.

Kładziono duży nacisk na wygląd książki, postępując zgodnie z zasadami estetyki klasycznej. Kolumna pisma tworzyła zwarty, harmonijny w swych proporcjach prostokąt. Walory estetyczne zwoju zwiększano, ograniczając wysokość kolumny pisma nawet do 2/3 wysokości karty, czyli szerokości zwoju. Takie zwoje były jednak drogie, nie każdy i nie zawsze mógł sobie na nie pozwolić. Spotykamy więc także papirusy zapisane przez bardziej oszczędnych skrybów. Wysokość kolumny pisma wynosiła tam 3/4, 4/5, a czasem nawet 5/6 wysokości zwoju. Stosunek wysokości kolumny pisma do jej szerokości bywał rozmaity. Dość łatwo było umieścić w kolumnie tekst pisany prozą, ale przy przepisywaniu poezji napotymano trudności. Wprawdzie początkowo nie przestrzegano zasady zaczynania każdego wiersza od nowej linii, jednak począwszy od III w. p.n.e. graficzne wyodrębnianie wierszy stało się regułą. Wpływało to nieraz na format zwoju, np. heksametry Homera, posiadające 35 głosek w wierszu wymagały szerokiej kolumny pisma, aby utrzymać harmonijnie proporcje wielkiego formatu zwoju. Koniec rozdziału oznaczano kreseczką pod ostatnią linią zwaną *paragraphos*, co dało początek dzisiejszemu słowu paragraf.

Rozmiary książki starano się ujednoczyć, dzieląc długie teksty pomiędzy kilka zwojów lub przeciwnie, komasując na jednej wstędze papirusowej parę krótkich utworów. Pisano najczęściej, podobnie jak w Egipcie, czarnym atramentem, wykonanym z sadzy, gumy i wody, za pomocą skośnie zaciętego pióra trzciniowego, które zaczęto rozdwajać na końcu.

W zwojach papirusowych napotymano czasem ilustracje, którymi były przeważnie portrety autorów [...]. Po przepi-

saniu tekstu przeprowadzano staranną korektę. Dokonywał tego albo sam skryba, albo specjalny korektor, który zazwyczaj na marginesie umieszczał różne krytyczne uwagi. Tytuł umieszczano na końcu tekstu, tak że po zwinięciu zwoju znajdował się wewnątrz, co chroniło go przed zniszczeniem. Najstarsze papirusy greckie w ogóle nie posiadały tytułu, ale oznaczano je imieniem i początkowym wyrazem tekstu. Z biegiem czasu zaczęto na zewnątrz umieszczać skrawek pergaminu z tytułem, który Grecy zwali *sillybos*, a Rzymianie *titulus* albo *index*. Aby usztywnić zwój papirusu, umieszczano na początku i na końcu drążki drewniane albo kościane, zwane *umbilicus*. Wystające ich końce wiązano ze sobą tasiemkami, zwój owijano w obwolotę pergaminową, najczęściej koloru purpurowego i obwiązywano czerwonymi rzemykami. Zwoje przechowywano w puszkach z drzewa lub gliny, które Grecy określali jako *bibliothēke*, a Rzymianie jako *capsa* lub *scrinium*.

[...] Zwój papirusowy był niewątpliwie dominującą formą książki w świecie grecko-rzymskim, niemniej jednak w okresie później starożytności zaczyna z nim konkurować kodeks pergaminowy [...]. O estetykę kodeksów dbano jeszcze bardziej niż o estetykę zwojów, zostawiając np. szerokie marginesy. Format kodeksów wahał się od 4 x 6 cm do 38 x 27 cm. Początkowo używano raczej małych formatów, dopiero w V w. n.e. spotyka się większe. W starszych kodeksach tytuł dzieła znajdował się przeważnie na końcu, potem zaczęto umieszczać go na początku tekstu, a ok. 400 r. n.e. stało się to regułą [...]. Kodeksy przejęły od zwojów papirusowych zdobnictwo, a nawet zdobione były jeszcze intensywniej. W okresie od I do IV w. n.e. wytworzył się typ iluminacji książkowej, panujący potem w średniowieczu [...]. Styl tych wczesnych iluminacji książkowych zbliża się do stylu malarstwa ściennego. Obrazy posiadają barwę, ale nie posiadają żadnego cieniowania, iluminacje kodeksów mają charakter ilustracji tekstu, a nie dekoracji.

KODEKS PERGAMINOWY

ŚREDNIOWIECZE

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 46.

Na terenie Bizancjum spotykamy najrozmaitsze formy książki oraz różne materiały piśmiennicze. Występuje więc zarówno forma zwoju, jak kodeksu, a pisano na papirusie i pergaminie, a także papierze. Powszechnie w użyciu było

W BIZANCJUM

pismo greckie. Rękopisy były bogato zdobione, odzwierciedlał się w nich styl panujący w malarstwie, a także architekturze. Do zasadniczych cech książkowego malarstwa bizantyjskiego należał brak głębi perspektywicznej, figury umieszczone na płaskim tle, najczęściej złotym, czasem niebieskim lub purpurowym. Postacie ludzkie są sztywne, ustawione frontalnie i symetrycznie. Obraz ma charakter sztywny, symboliczny, nieraz, zwłaszcza w czasach późniejszych, monotony i schematyczny.

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 58-59.

KSIĄŻKA ROMAŃSKA

Książka romańska miała z reguły postać kodeksu pergaminowego, panującego w Europie już od wielu stuleci [...]. Malarstwo książkowe okresu romańskiego odznacza się brakiem perspektywy. Można je określić jako dwuwymiarowe, jego główne elementy to: powierzchnia, linia i barwa. Nie zaznaczano żadnych zjawisk atmosferycznych, jak np. obłoki. Tło jest jednostajne, często złote, fałdy szat zaznaczone słabo, aby nadmiar szczegółów nie zaćmił znaczenia obrazu. Obraz romański ma w sobie coś nierzeczywistego: nieuwzględnianie żadnych zasad anatomii oraz sprzeczne z tym, co widzimy w naturze, zastosowanie barw (włosy zielone czy fioletowe). Często niektóre elementy obrazu są zaznaczone tylko symbolicznie, np. ziemia oznaczona paroma kreskami, miasto wyobrażone przez mur z wieżami, a morze przez kilka falistych linii. Ta nierzeczywistość obrazu romańskiego nie była jednak przypadkowa, rządzą nią ściśle określone prawa i otoczone linią postacie stanowią konieczne uzupełnienie gładkiego tła, barwy zaś dają zimną, pozbawioną stopniowania kolorystykę [...]. Rozkwit miniatorstwa romańskiego kończy się jednak około połowy XI w., następuje okres skromniejszego zdobnictwa, noszącego jeszcze ciągle charakter romański [...].

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 68-70.

KSIĄŻKA GOTYCKA

Książka gotycka była przeważnie bogato zdobiona, pozostając w sposób wyraźny pod wpływem malarstwa witrażowego. W XIII stuleciu gwałtowny wzrost tej produkcji spowodował obniżenie się staranności wyposażenia zewnętrznego, co dało się zauważyć zwłaszcza w zakresie oprawy i iluminatorstwa. XIII-wieczne iluminacje gotyckie to często rysunki pospiesznie wykonane piórkiem. Dopiero XIV i XV w.

przyniosły rozkwit iluminatorstwa. Inicjały w kosztowniejszych kodeksach nie ograniczały się już do samego schematu początkowej litery, ale swą ornamentyką sięgały na marginesy, wypełniając je tzw. *floraturą*. Jawią się również na marginesach motywy groteskowe, tzw. *drolerie*. Miniatury, związane coraz bardziej z tekstem, odznaczały się dużym realizmem, dynamiką postaci, nawiązywaniem do elementów architektury gotyckiej. Pod koniec okresu gotyckiego ornamentacja marginalna przestaje być powiązana z inicjałem, a do tła miniatur wkradają się elementy krajobrazowe – zwiastun zbliżającego się renesansu.

Marta Wałęcka-Zdroikowa: *Kultura książki w sztuce polskiej późnego średniowiecza (XIV-XV wiek) – krąg małopolski*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgami zbiorami Historycznymi”. Warszawa 1991 z. 11 s. 93.

Otóż kodeks średniowieczny to głównie kodeks pergaminowy. Pismo, którego używano, było starannie dobrane i uzależnione od treści. Szczególną dbałość o jego elegancję, a nawet wytworność obserwujemy w dziełach podstawowych każdej dziedziny, takich jak księgi liturgiczne w teologii czy zwody justyniańskie w prawie cywilnym. Najczęstszym rodzajem pisma szybkiego była kursywa, nadążająca za tokiem myśli lub wykładu, skracająca czas pisania, a przez to obniżająca cenę i bardziej osiągalna dla nabywcy.

Najprostszym sposobem zdobnictwa tekstu było rubrykowanie. Cel jego zastosowania był dwojaki: estetyczny oraz użytkowy dla szybkiej orientacji w tekście.

Stosowano również kolor niebieski przemiennie z czerwonym dla podkreślenia liter inicjalnych, akapitów, rozdziałów.

Na szczególną uwagę wśród środków zdobniczych stosowanych w średniowiecznych rękopisach zasługują miniatury. Na ogół precyzyjne, zachwycają doskonałością rysunku i dużym poczuciem kolorystyki.

Oprawy kodeksów były bardzo różnorodne – od opraw domowych z mocnej, świńskiej skóry, czasem barwionych, z nieskomplikowanym wzorem geometrycznym, aż po kompozycje wyszukane, ciekawe, o bogatej ornamentyce.

Przeclaw Smolik: *Druk i książka*. Kraków 1922 s. 4.

Druk z pierwszego okresu swego istnienia, z XV i XVI w., ma swój odrębny charakter, piętno swej epoki: jest on wyrazisty, pełen monumentalnej prostoty i odznaczający się przedziwną miarą i harmonią wszystkich szczegółów.

KODEKS ŚREDNIOWIECZNY

RENESANS

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994, s. 15.

OFICYNA ALDUSA

Najprzedniejszą rolę w kształtowaniu pięknej książki w okresie renesansu odegrały Włochy, stąd upodobanie do nauki, sztuki i ideałów humanizmu promieniowały niemal na całą Europę. Szczególnie piękne były druki weneckie, zwłaszcza z oficyny Aldusa (*Aldus Pius Manutius*), człowieka o dużej wiedzy i smaku artystycznym. Dla rozwoju pięknej książki położył duże zasługi. Zmniejszył jej format na bardziej poręczny i elegancki, wprowadził nowe czcionki – obok antyki kursywę, a także specyficzną dekorację drzeworytową opartą na subtelnym rysunku inicjałów, bordiur i fryzów. Wspaniałe oprawy z marokańskiej skóry koźlej ze złotymi tłoczeniami były zharmonizowane z dekoracją wnętrza. Książki z oficyny Aldusa (zwane aldynami lub aldami) są rzeczywistymi dziełami sztuki poszukiwanymi przez najświetniejsze biblioteki w świecie i wytrawnych kolekcjonerów.

Elżbieta Skierkowska: *Wyspiański. Artysta książki*. Wrocław 1960 s. 36.

SPECYFIKA DRUKÓW RENESANSOWYCH

Forma renesansowych druków różniła się zasadniczo od tej, którą obecnie stosujemy w drukarstwie. Owa dawna forma polegała na symetrycznym rozmieszczaniu graficznej kompozycji książki wzdłuż osi pionowej, na stosowaniu akcentów za pomocą jednakowego kroju czcionek składających kolumnę druku i wreszcie na zakończeniu kolumny na karcie tytułowej, bądź na kartach końcowych poszczególnych rozdziałów – kształtem zwązającego się stopniowo trójkąta. Czasami miejsce trójkąta wypełnionego drukiem zajmowała winieta stonowana kolorystycznie z całością kolumny. Znamienne cechy renesansowego drukarstwa wynikały w znacznym stopniu z tego, że typograficznej kompozycji nadawano z góry ustalony kształt rysunkowy. Renesansowe druki wymagały pracy nie tylko drukarza, ale i artysty rysownika, który decydował o kształcie liter i o symetrycznym rozmieszczeniu pisma drukarskiego w figurach geometrycznych: prostokątach i trójkątach. Statyczny i równomierny układ drukarski wymagał graficznych ozdób: winięt, przerywników, które łączyły się z rysunkiem pisma w jednolitą artystyczną całość.

POLSKA W XVI WIEKU

Przeclaw Smolik: *Druk i książka*. Kraków 1922 s. 8.

Choć dzieła z tej epoki drukowane były w znacznej części obcą naszemu duchowi i łacińskiej naszej kulturze gotycką „szwabachą” („frakturą”), to fakt ten nie umniejsza w niczym artystycznej wartości i technicznej solidności tych pierwszych druków polskich. Nie ma tam niczego zbytecznego, zapożyczanego ze sztuk i technik obcych grafice, niczego wrywającego się nieoczekiwanie i niepotrzebnie na plan pierwszy ze szkodą dla całości; każda kolumna, zwarta i skończona, wiąże się harmonijnie z szerokim, białym brzegiem oraz z kolumną sąsiednią i działa, jak skończony obraz czarno-białą rysowany techniką i jak obok niej położona rycina, będąca składową i konieczną częścią całości lub jak inicjał, winieta, końcówka, harmonijnie się z kolumną w jeden obraz zlewające.

WARTOŚĆ
ARTYSTYCZNA
I TECHNICZNA

Kazimiera Maleczyńska: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987 s. 22-151.

W Polsce z początkiem XVI w. miał miejsce okres rozkwitu książki rękopiśmiennej i iluminacji książkowej, które, utrzymane na wysokim poziomie estetycznym, bardziej zaspokajały gusta bibliofilskie niż prymitywna jeszcze książka drukowana. W tej sytuacji powstawały przepiękne dzieła sztuki kaligraficznej i iluminatorskiej [...]. Wykonana z pietyzmem i zacięciem bibliofilskim książka rękopiśmienna zanika u nas dopiero około połowy XVI w., ustępując miejsca rękopisowi i charakterze bardziej utylitarnym.

ROZKWIT KSIĄŻKI
RĘKOPIŚMIENNEJ

[...] Wzbogacają się funkcje książki (drukowanej – przyp. red.). Wzrasta w porównaniu z poprzednim okresem jej funkcja poznawcza oraz uwydatniają się wyraźnie zaniedbane przedtem role: książka stanowi coraz częściej źródło przeżyć estetycznych oraz służy rozrywce. Nieraz jeden i ten sam tekst mógł pełnić kilka funkcji, np. tekst literacki prócz walorów estetycznych prezentował często wartości wychowawcze i poznawcze. Tekst historyczny niezależnie od pełnienia funkcji poznawczej stawał czytelnikowi wzorce do naśladowania i nieraz w większym stopniu niż literatura piękna zaspokajał głód książki o charakterze moralizującym. Mógł również dzięki zaletom języka kształtować wrażliwość estetyczną. Książka religijna dostarczała także przeżyć estetycznych.

BAROK

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 157-159.

ILOŚĆ KOSZTEM JAKOŚCI

W stosunku do poprzedniego stulecia w XVII w. znacznie powiększa się liczba książek na rynku [...] wysoki próg ilościowy trudny był do pokonania przy ówczesnym stosunkowo niewielkim doświadczeniu wydawniczym i zubożeniu wyniszczonych wojnami ludności. Odbywa się więc kosztem drastycznego obniżenia przeciętnego poziomu typograficznego. Dotyczy to zwłaszcza literatury popularnej, na którą istnieje zwiększone zapotrzebowanie, rozbudzone w okresie renesansu: kalendarzy, poradników, prognostyków, literatury dewocyjnej, panegirycznej, romansowej oraz podręcznikowej. Nakładcy i drukarze zainteresowani są rozpowszechnianiem jak największej liczby egzemplarzy, muszą zatem odpowiednio nisko kalkulować ceny. Sięgają więc po gorsze gatunki papieru i farb, zużyty materiał drukarski i zdobniczy, nie dbają o precyzję składu ani korekty. Taki jest obraz książki użytkowej, codziennej, a ponieważ takich właśnie spotyka się najwięcej, skłonni jesteśmy owo wrażenie tandety i niechlujstwa przenosić na całą produkcję wydawniczą epoki. Byłby to wniosek zbyt pochopny. Książki naukowe, specjalistyczne, na które również istnieje wzmożone zapotrzebowanie i podaż w związku z interesami Kościoła [...], dworów i mieszczaństwa [...] oraz z wewnętrznym rozwojem nauki i instytucji naukowych, wydawane są starannie, z pełnym wykorzystaniem możliwości ilustracyjnych, jakie dawały doskonalące się techniki miedziorytnicze, typografia oraz aparat edytorski. Odnosi się to np. do wydawnictw kartograficznych [...], botanicznych i zoologicznych, fizycznych, astronomicznych, historycznoarcheologicznych oraz filologicznych, ze specjalnym uwzględnieniem rozwijającej się wówczas orientalistyki.

NADOBFITOŚĆ FORMY

Książka barokowa odznacza się dużym formatem, przeładowanym zdobnictwem (zwykle miedziorytowym), zróżnicowaniem krojów i wielkości pism oraz okazałą oprawą. Zawilosciom tekstów odpowiadał niepokój i nadobfitość formy. Liczne, całostronicowe ilustracje wyrażały zwykle irracjonalne, symboliczne treści. Typowy dla książek barokowych jest frontispis – bardzo bogato ilustrowana karta tytułowa. Stosowane kroje pism również znamionuje ozdobność i zawilosc. Gust barokowy obowiązuje we wszystkich elementach książki, od treści po oprawę. Wraz z przechodze-

niem baroku w bardziej kameralną fazę zmienia się też estetyka książki. Zmniejsza się format, oprawa staje się lżejsza, ozdób jest mniej, ale są bardziej finezyjne, delikatne, o malarskich efektach.

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 16.

Na początku XVII w. dokonały się dość istotne zmiany w treści, a także formie zewnętrznej książki, związanej ze stylem baroku lubującym się w prezentacji i pompatycznej okazałości. Zwiększono formaty książek i czcionek. Nastąpiła moda na okazale albumy poświęcone widokom świata, archeologii, sztukom pięknym. Galerie postaci, rytowanych według malarskich wzorów przez mistrzów graficznych portretów, pojawiały się w książkach typu albumowego, zachwycając swym kunsztem.

[...] Reprezentacyjny, choć dość ciężki styl baroku w XVIII w. przeszedł w kapryśny styl rokoka, będący wyrazem upodobań ówczesnej elity francuskiej. Sztuka służyła upiększaniu życia, opiewała jego uroki – miłość i swobodę. Wzrosła dbałość o dekorację wnętrza, bogata ornamentyka stała się finezyjna, wolna od pedantycznych rygorów symetrii, wdzięczyła się amorkami obok konch i muszelek o falistych liniach, girland róż i wici roślinnych.

Upodobania te znalazły wyraz także w ówczesnej książce, przede wszystkim francuskiej, chociaż nie ominęły i innych krajów. W dalszym ciągu panowała moda na wydawnictwa albumowe. Ich zawartość wzbogaciła się o różnorodne kompozycje dekoracyjne, zworniki przedmiotów i ornamentów proponujących elegancję i estetyczne wyrafinowanie. Zmniejszyły się formaty książek, które stały się jakby stworzone do podziwiania w wytwornych salonach, służąc przede wszystkim oglądaniu i zabawie. Bardzo często ilustracje przeważały nad tekstem, w znacznej mierze przedstawiały sceny buduarowe i perypetie miłosne. Modne winiety, wykonane z finezyjną zręcznością graficznego kunsztu, zdobiły karty tytułowe, rozpoczynały i kończyły rozdziały.

ZMIANY XVII-XVIII W.

ROKOKO

KLASYCYZM

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 17-18.

UMIAR

Liście akantu, kandelabry, wazy, girlandy wawrzynu zastąpiły rokokowe amorki i kapryśny ornament w kształcie muszelek z kogucimi grzebieniami. Z dawnego stylu pozostało tylko upodobanie do lekkości i elegancji. Klasyczny styl w dziejach książki utrwalił się w ornamentyce, także oprawie, stosowanej teraz z dużym umiarem i powściągliwością.

Barbara Bieńkowska, Halina Chamerska: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987 s. 191-192.

W wieku oświecenia wobec surowych konwencji klasycystycznych oraz niedoskonałości technik ilustracyjnych punkt ciężkości estetyki książki przesunął się ze zdobniczości, którego w książkach racjonalistycznych unikano lub ograniczano do roli informacyjnej, na skład typograficzny. W jego prostocie, czytelności i harmonii widziano wykładnię sztuki oraz oświeceniowego funkcjonalizmu dzieła [...]. Klasycyzm przynosi skromne, złożone ramki, super-ekslibrisy, dekoracyjne motywy antyczne [...] rozmieszczone z umiarem, z wydobywaniem jednego akcentu na tle pięknie barwionej i wyprawianej skóry. Obficie złożone bywały grzbiety.

STYL FRANCUSKI

[...] Moda francuska lansowała wówczas książkę bogato ilustrowaną. Natomiast styl angielski polegał na osiągnięciu sztuki typograficznej przy ograniczeniu ilustracji. Początkowo był on stosowany przede wszystkim w specjalistycznych publikacjach naukowych, w których prym wiodły wówczas Anglia i Niemcy. Typ książki angielskiej, prostej, funkcjonalnej i eleganckiej zdobywał coraz większe uznanie, a pod koniec neoklasycyzmu i w okresie romantyzmu zdecydowanie zatriumfował. Domeną włoską pozostawały ilustrowane wydawnictwa artystyczne, m.in. sławne wedy – monumentalne albumy z widokami miast i krajobrazów.

XIX WIEK

Elżbieta Skierkowska: *Wyspiański. Artysta książki*. Wrocław 1960 s. 38.

W połowie XIX stulecia przejście od rękodzieła do maszynowej produkcji powoduje zanik tradycji pięknej książki. Odżyła ona dopiero w ostatnich dziesięcioleciach tego wieku. Piękno jej wskrzesili angielscy artyści w drugiej połowie XIX w., zachowali jednak znamienne cechy dawnej architektoniki książki. Reformy ich podniosły artystyczny poziom ówczesnych druków nie tylko w Anglii, ale również w innych krajach Europy.

ZANIK TRADYCJI

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 18-20.

W XIX wieku zmieniły się też techniki graficzne, które ciągle były na usługach książki. Ilustracje weszły do periodyków i pism codziennych. Już na początku stulecia, ok. 1803 r., do sporządzania ilustracji zastosowano w Anglii zamiast płyt miedzianych – stalowe, znacznie twardsze, pozwalające niemal na nieograniczone nakłady.

[...] W historii książki i grafiki większą rolę odegrała litografia wynaleziona około 1796 r. przez Alojzego Senefeldera.

[...] Technika fotografii, udoskonalona i spopularyzowana w drugiej połowie wieku, znalazła zastosowanie także przy fotochemicznym sposobie powielania obrazów i ilustracji. W latach osiemdziesiątych nastąpił gwałtowny zwrot ku mechanicznej reprodukcji, która okazała się szybka, tania, a więc ekonomiczniejsza. Dokonał się zasadniczy przezwrot w ilustrowaniu książek i czasopism. Techniki graficzne w dotychczasowej formie straciły rację bytu.

Stanisław Lam: *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*. Warszawa 1921 s. 12-14.

Produkcja masowa, przy zastosowaniu w całym drukarstwie maszyn, do reszty zabiła książkę jako sztukę. Odlewnie czcionek maszynowo fabrykowały kilka zaledwie rodzajów pism, o charakterze bardzo anemicznym i już niepodobnym do tego, jaki znamy z pięknych druków szesnastego wieku; maszynowo, według banalnych szablonów robiono ornamenty wszelkie, wreszcie z rozwojem fotochemigrafii, zaczęto także i ilustracje sporządzać drogą mechaniczną. Bezdušność i brak jakiegokolwiek polotu zapano-

PRODUKCJA MASOWA

wały wszechwładnie. W latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku doszło we Francji, Anglii i Niemczech, a więc tam, gdzie niedawno sztuka drukarska dosięgła wyżyn, do zupełnego zaniku estetyki wydawniczej. Zaledwie kilka druków z tych lat wznosi się ponad poziom ogólny, ale i te nie mają nic wspólnego ze szczerym Pięknem. Natomiast księgarze zarzucają rynek wydawnictwami tzw. salonowymi. Znamieniem ich było to, że miały rozmiary wprost gigantyczne, a przeznaczenie: ozdabianie stołów w gabinetach zamożnych ludzi. Odpowiednio do tego dawano dziełom tym oprawy „bogate”, z wyciskami i napisami z dala już widnymi. Wewnątrz roiło się od ilustracji, dołączonych na oddzielnych kartonach, niesharmonizowanych ze stroną drukarską wcale. O uwzględnieniu treści, o dostosowaniu do niej akcesoriów drukarskich nie ma mowy. Był więc czas upadku drukarstwa, przy pewnej pretensjonalności. „Piękna” była książka świecąca okuciem oprawy i złożonym brzegiem. Co wewnątrz się mieściło, nie zajmowało nikogo. A obok tych „luksusowych wydawnictw” szła książka naukowa, tłoczona zbitym pismem, powieść szarą odbita farbą i poematy różne z „renesansowym” czy „barokowym”, ciągle powracającym ornamentem. Co drugi wiersz zaczynał się „listwą”, każdy kończył się różą lub ptaszkiem.

Publiczności tedy nie pozostało nic innego, jak wylawiać treść literacką książki, reszty nie widzieć i nie cenić wcale. I stąd bierze początek ów brak poszanowania dla graficznych wartości druku, stąd dezorientacja estetyczna, która nawet dotychczas wśród ogółu jest widoczna. Z drugiej zaś strony anormalny wzrost bibiofilstwa wśród ludzi mających poczucie Piękna, co z szarzyzny za każdą cenę wylawiają wszystkie dzieła, odbiegające od szablonu, wyróżniające się wykwintniejszym papierem i staranniejszą formą zewnętrzną.

BELLE ÉPOQUE

Maria Grońska: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa-Kraków 1994 s. 25.

GRAFIKA KSIĄŻKOWA

W okresie Młodej Polski szata zewnętrzna książek uległa bardzo korzystnym przeobrażeniom. Ilustracje, a przede wszystkim zdobnicze elementy wpływały na jej urodę: efektowne okładki, winiety na kartach tytułowych i w tekście, ornamentalne bordiury, pasy i listwy, inicjały starano się zharmonizować z układami typograficznymi zależnymi od treści książki. Od tego czasu utarło się pojęcie „grafika książ-

kowa”, choć nie zawsze oznacza to, że dekoracje zostały wykonane w technikach graficznych. W tym czasie drukar nie zaczęły zatrudniać artystów plastyków mających czuwać nad dekoracją i stroną estetyczną książki.

Vola Nikolaevič Lachov: *Szkice z teorii sztuki książki*. Wrocław 1978 s. 10.

Być może największą stratą w dziedzinie sztuki książki w ostatnich dziesięcioleciach XIX i na początku XX w. był stopniowy zanik rozumienia książki jako całościowej, harmonijnej, funkcjonalnej formy organizacji piśmiennictwa. Książkę rozpatrywano zazwyczaj jako połączenie elementów (oprawa, tytuł, blok książki, ilustracje itd.) pełniących odrębne funkcje, nie zaś w systemie ich relacji.

Maria Gadomska: *Zależności między treścią a formą graficzną w edycji poezji z przelomu XIX i XX wieku*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi”. Warszawa 1991 z. 11 s. 152.

W okresie Młodej Polski dążenie do zgodności semiotycznej (choć tak nie nazywanej) było jednym z najważniejszych kryteriów estetycznych. Książka miała stanowić spójną strukturę, w której wszystkie elementy – słowo, obraz, typografia – byłyby powiązane i wzajemnie od siebie zależne.

PERCEPCJA WIZUALNA KSIĄŻKI

CZCIONKI/KROJE PISM

Józef Wojakowski: *Sztuka książki w warsztatach drukarzy warszawskich w XVII i XVIII wieku*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” Warszawa 2003 z. 20 s. 69.

Już od czasów Johanna Gutenberga (właśc.: Johannes Gensfleisch) umiejętność odlewu czcionki odpowiedniego kroju, dopasowania koloru jej odcisku do barwy podłoża oraz uzupełniania zdobnictwem według oczekiwanych lub przewidywanych potrzeb wynikających z wrażliwości estetycznej odbiorcy stanowiły o konieczności posiadania przez wykonawcę talentu artystycznego.

ROLA
KROJU PISMA

Jost Hochuli: *Projektowanie książki w Szwajcarii*. Kraków 1995 s. 12.

Percepcja kroju pisma przez czytelnika odbywa się w dwojaki sposób: po pierwsze w procesie właściwego czytania, tj. przetwarzania postrzeganych ciągów liter w myśli, po drugie zaś, w podświadomym postrzeganiu plastycznym, które wyzwała zarówno skojarzenia z wcześniejszymi wydarzeniami, jak i reakcje emocjonalne.

Krój pisma spełnia różnorakie zadania: wiersz tytułowy w ogłoszeniu lub nagłówek na plakacie mają inne zadania niż te, wynikające z ogólnej funkcji książki. W pierwszym przypadku chodzi o obraz, o coś, co przykuwa wzrok, w drugim o to, by krój pisma w ogóle nie był dostrzegany – lub by dostrzegał go tylko fachowiec. Aby percepcja była optymalna, zarówno projektant krojów, jak typograf muszą uwzględnić pewne zasady, które należą do dziedziny mikrotypografii lub typografii detalu i obejmują następujące kwestie: litera, odstęp międzyliterowy/wyraz, odstęp międzywyrazowy/wiersz, odstęp międzywierszowy/kolumna.

Roman Tomaszewski: *Pismo drukarskie a estetyka druku*. Toruń 1983 s. 14.

Jeśli chodzi o znaki liternicze, to o kryteriach dobrych znaków decyduje:

DOBÓR ZNAKÓW

- wyrównany krój i rytmiczny dukt pisma drukarskiego,
- prosty i jasny kształt litery, prostota kresek i harmonijna kompozycja znaków,
- odpowiedni kontrast pomiędzy właściwą grubością kresek głównych i łączących,
- prawidłowe proporcje kształtu między poszczególnymi częściami znaków,
- optymalna wolna przestrzeń w literze,
- łatwa spostrzegalność różnic między literami zachowującymi jednolite cechy morfologiczne całego projektowanego alfabetu,
- zachowanie nienagannej linii pisma i maksymalnej biegłości linii ocznej czytania.

Stanisław Peters: *Redagowanie książki, gazety i czasopisma*. Warszawa 1958 s. 16-17.

Dokonując wyboru czcionki należy baczną uwagę zwrócić na jej krój, który w głównej mierze decyduje o czytelności pisma. Drobne szczegóły w kształcie, w wewnętrznej proporcji, w wysokości lasek, w ich zakończeniu decydują

o tym, czy tekst złożony tą czcionką nie będzie nużył oka czytelnika. Rysunek pisma musi być jak najbardziej prosty, z pominięciem wszystkich linii dodatkowych służących celom zdobniczym.

[...] Ważna dla czytelności pisma jest sprawa światła wewnątrz litery, między literami i między wierszami. Przestrzenie dzielące laski, litery, wyrazy i wiersze decydują o prostym, spokojnym i przejrzystym wyglądzie pisma, a tym samym o jego czytelności. Pisma wąskie są zawsze mniej czytelne, ale pisma o zbyt szerokim oczku także męczą wzrok. Najbardziej czytelne są litery o średniej szerokości, czyli o takim odstępnie między pionowymi laskami, aby szerokość światła wewnętrznego liter była kilkakrotnie większa w stosunku do grubości laski litery.

Przy wyborze pisma musi być również wzięta pod uwagę szerokość laski litery. Zbyt cienkie laski giną na tle białej powierzchni papieru, zbyt grube absorbują światło i również nie są czytelne. Jeśli kreski liter są szersze od przestrzeni ją dzielącej, zlewają się i trudniej je rozróżnić, a tym samym czytać. Pisma tłuste można stosować jedynie w krótkich tekstach, np. w tytułach.

CZYTELNOŚĆ DRUKU

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 22.

„Celem dążeń – głosił Strzemiński – staje się nie druk ozdobny i luksusowy, lecz rzeczowa celowość łatwej czytelności druku codziennego [...]. Wszelkiego rodzaju ozdoby graficzne zaciemniają przejrzystość tekstu, niepotrzebnie zwracają na siebie uwagę widza i powinny być bezwzględnie usunięte. Obowiązuje jak największa ekonomia czytelności”.

**EKONOMIA
CZYTELNOŚCI**

Hanna Dobrowolska: *Grafika książki a czytanie, z przedmową Heleny Radlińskiej*. Warszawa 1993 s. 90-91.

Nadając grafice książki więcej cech charakterystycznych przez zmianę kształtu, rozmiarów lub nawet barwy poszczególnych liter, można ułatwić proces rozpoznawania czytanego tekstu, a przez to skrócić czas czytania i zmniejszyć wysiłek oka i umysłu.

Zwrócenie uwagi na najważniejsze słowa i zdania tekstu przez zmianę czcionek bardzo ułatwia czytanie, o ile jego celem jest szybkie wyłowienie pewnych wiadomości, uchwy-

cenie istoty treści. Stosowanie tej metody, wprowadzie w bardzo jeszcze niedoskonałej formie, przez pisma codzienne wskazuje, że odpowiada ona potrzebom ludzi rozporządzających małą ilością czasu. Układ graficzny pozwalający uchwycić od pierwszego rzutu oka treść łatwego tekstu byłby wielkim dobrodziejstwem przy wielu rodzajach czytania.

Witold Gądzikiewicz: *Higiena książki*. Lwów, Warszawa 1925 s. 12-13.

OCENA DRUKU

Przystępując do oceny druku, należy oznaczyć przede wszystkim iloma rodzajami (kompletami) czcionek (pism) jest drukowana badana książka [...]. Zwykle jedno pismo jest podstawowe (tekst), inne zaś bywają dodatkowe i używa się ich do różnych uwag, odnośników, dopisków, uzupełnień itd. (tytuły i podtytuły pomijamy zupełnie).

Następnie należy oznaczyć, w jakim stosunkowo ilościowym znajdują się te pisma do podstawowego. Ponieważ obliczenia te sprawiają pewne trudności, więc proponujemy oznaczać je ogólnikowo: „b. dużo”, „dużo”, „średnio”, „mało”, „b. mało”.

„B. dużo” oznaczamy wtedy, jeżeli druku dodatkowego używa się niewiele mniej niż podstawowego (całe strony są nim wydrukowane).

HIGIENA KSIĄŻKI

„Dużo” – wtedy, jeżeli druku dodatkowego używa się znacznie rzadziej, ale na każdej stronie, albo też nie na każdej, lecz w większej ilości (więcej niż 4 wiersze z rzędu).

„Średnio” – jeżeli używa się nie na każdej stronie (nie w większej ilości niż 2-4 wierszy z rzędu).

„Mało” – jeżeli spotyka się rzadko (nie więcej jak 1 wiersz z rzędu).

„B. mało” – w wyjątkowych razach i tylko pojedyncze słowa (najwyżej 1-3 słów obok siebie).

Dla szybkiego określenia zalet druku, najprostszym sposobem jest badanie jego zwartości (gęstości). Sposób ten jako b. łatwy, powinien znaleźć szerokie zastosowanie.

Do tego celu Cohn proponuje używać kawałka cienkiego kartonu (np. biletu wizytowego), w którym wycięty został otwór kwadratowy, o boku = 1 cm. Jeżeli karton ten położymy na stronicy badanej książki w ten sposób, żeby górny brzeg otworu przylegał do dolnego brzegu drukowanego wiersza, to przez otwór powinno być widać nie więcej niż dwa wiersze i nie więcej niż czternaście, najwyżej piętnaście liter. Jeżeli widać chociażby część trzeciego wiersza, to odstępy między wierszami są zbyt małe lub też litery są za niskie. (Przeźrzeń, zajmowana dwoma drukowanymi wierszami oraz trzema odstępami między wierszami powinna wynosić najmniej $2 \times 1,5 + 3 \times 2,5 = 10,5$ mm.)

Jeżeli przez otwór widać więcej niż piętnaście liter, to odstępy między podstawowymi kreskami, między literami lub słowami są za małe. Jeżeli np. przeciętna szerokość litery zajmuje 1 mm, odległość między literami 0,5 mm, to na przestrzeni 10 mm (1 cm) może się pomieścić tylko siedem liter i 6 odstępów (7 + 3 mm), ponieważ zaś przez otwór widać tylko 2 wiersze, to na całej powierzchni otworu pomieści się czternaście liter.

Jeżeli dla szerokości liter przyjmiemy jako normę nie 1 mm, lecz 1,2 mm [...], a dla odstępów 0,6 mm, to przez otwór nie powinno być widać więcej niż dwanaście liter w dwóch wierszach [...]. Przy nakładaniu kartonu należy zwrócić uwagę, aby przez otwór widać było nieprzerwany rząd liter tj. całe słowa, a nie części słów i odstępy między nimi.

RECEPCJA KSIĄŻKI PIĘKNEJ

PRZEMIANY ESTETYKI KSIĄŻKI

Stanisław Lam: *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*. Warszawa 1921 s. 37-39.

Książka przeszła kilka faz, w których jej istotne posłannictwo usunięto w cień dla wydobycia z niej efektów, wszędzie indziej bardziej niż tu pożądanym. Starano się łączyć na kartach, przynoszących wartości czysto literackie, dwie indywidualności: pisarza i malarza, wprowadzając w ten sposób dualizm, gdy głównie o skupienie uwagi na autorze chodziło. Uważano także wielokrotnie książkę za przedmiot tylko, gdzie trzej pracownicy: poeta czy uczonec, drukarz oraz malarz występowali niezależnie od siebie, każdy z zakresu swej wiedzy i sztuki dając co innego. Były wreszcie próby archaizowania i uczynienia z dzieła drukowanego rzeczy skostniałej, dla której wzorem najdawniejsze woluminy być miały. A prócz tego, strojono ją we wszystko, co tylko zwrócić mogło na nią uwagę, nie szczczędząc kosztu i pracy.

Przeclaw Smolik: *O książce pięknej*. Warszawa 1926 s. 9-10.

Każda książka była niegdyś, w czasach przed i tuż po wynalezieniu druku, piękna. Była dziełem mędrca, szczerzego poety i drukarza-artysty, przystępujących spolem, pod

OD DZIEŁA DO PRODUKTU

nakazem wewnętrznym, do wykonania dzieła, z uczuciem z pewnością nieróżnym od tego, z jakim architekt przystępował w owej twórczej epoce do budowy przybytku, modlitwie służyć mającemu.

Z postępem czasu i w miarę coraz szerszego i szybszego rozpowszechniania się zatraçała książka swe pierwotne dostojne cechy dzieła, wyłącznie Duchowi Świętemu służącego, a przechodziła coraz częściej na służbę życia i użycia, i walki człowieka o byt. Zmieniała się też i forma książki. Grube i ozdobne foliały chudły, karłały i ubożały z wieku na wiek coraz wydatniej, aż porwane w epoce naszej przez rozpędowe koła i zęby nowoczesnych maszyn, zmielone zostały ostatecznie przez owe nędzne papierowe otręby olbrzymiej na ilość produkcji wieku XIX i XX. W ilościowej tej produkcji utonęła też ostatecznie ich dawna świetna jakość. Książka stała się tanim wprawdzie, ale zarazem bezbarwnym i lichym produktem masowym, który przeciętny czytelnik wyrzuca często bez szkody i żalu po przeczytaniu na śmietnik.

Przeclaw Smolik: *Druk i książka*. Kraków 1922 s. 2.

WYCHOWAWCZA ROLA DRUKU

[...] zaniedbanie i lekceważenie strony estetycznej druku i książki wyklucza z dziedziny wychowania czynnik, któryby mógł i powinien mieć pierwszorzędnę dla niej znaczenie. Jeżeli mówię o wychowawczej roli druku, to mam na myśli stosunek do niego zupełnie bliski, taki, który opiera się nie na powierzchownej znajomości samego aktu mechanicznego powstawania dzisiejszej książki jako wytworu papierowego i drukarskiego przemysłu, ale który, poczynając od znajomości osobliwych warunków rysunku książki i drukarskiego zdobnictwa, dochodzi do poczucia i zdolności właściwego rozwiązania płaszczyzny, rozmieszczenia zadrukowanych przestrzeni i opiera się na rozwiniętym i świadomym zmyśle dekoracyjnym, czyli na poczuciu rytmu i formy, zgodnej z duchem treści i materiałem, co właśnie jest podstawą nie tylko wszelkiej artystycznej twórczości, ale i warunkiem wszelkiego świadomego estetycznego przeżywania.

KSIĄŻKA, PIĘKNA A BIBLIOLOGIA

Karol Głombiowski: *Teoria i metodologia nauki o książce*. Gdańsk 1985 s. 19, 27.

Materiał książki, jej kształt, a przede wszystkim wyposażenie graficzne i typograficzne to tylko środki utrwalenia pewnych treści duchowych, dla których książka w ogóle powstaje, żyje i dla których nierzadko – ginie. Materializacja graficzna tekstu implikuje jednakże także przekazywanie go odbiorcy – indywidualnemu i zbiorowemu. Wszak socjologia literatury z reguły podkreśla, że tekst literacki jako intencjonalny wtedy realizuje się w pełni, gdy staje się przedmiotem recepcji odbiorcy. Stąd powstaje pytanie centralne: w jaki sposób materiał książki, jej kształt i grafika oraz cała koncepcja edytorska nie tylko umożliwiają utrwalenie tekstu, lecz także ułatwiają jego recepcję.

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 10-12.

Gdy tekstowi towarzyszy zdobnictwo dekoracyjne czy typograficzne, ilustracja i okładka – oddziaływanie jest inne niż druku pozbawionego tych elementów, niekiedy zresztą tak sugestywne, że wytwarzają się pewne typy wyobrażeń, o sile oddziaływania i trwania udzielającej się pokoleniom. Meyer Schapiro zwrócił uwagę na to, jak średniowieczne treści pierwotnie odpowiadające celom liturgii, a zawarte w miedziorytach i drzeworytach starych kodeksów, z biegiem historii i w rękach kolejnych kopistów i drukarzy przedostawały się do innych dzieł, nie zmieniając niekiedy nawet postaci, lecz ulegając przetworzeniu znaczeniowemu, nastawionemu na publiczność innej już epoki. Okładki, przerywniki, listwy dekoracyjne, ozdobniki, winiety – wszystkie morfologiczne składniki książki, działając łącznie lub pojedynczo, mają do odegrania jakąś rolę, spełniają określoną funkcję, przymierzając się do tekstu, z którym są związane, stają się świadectwem jakiegoś zamysłu i odwołują się do konkretnych odbiorców. Nie są często zauważane, ponieważ stanowią rodzaj „śmiećnika artystycznego”, czasem zainteresują historyków literatury i kultury, lecz tylko jako objaśnienie faktu, życiorysu, jako dokument. Ale te utwory mniej lub bardziej utalentowanych rysowników były i nadal są wskaźnikami orientacji, zmian światopoglądowych.

**ZNACZENIE
SZTUKI KSIĄŻKI**

[...] Można więc sobie zadać pytanie, jak daleko może sięgać znaczenie sztuki książki, jak silny jest jej wpływ na inne, związane z nią dziedziny i jej od nich zależność, a także jakie są jej uwarunkowania historyczne, teoretyczne i estetyczne w każdej epoce. Okazuje się bowiem, że ten, w gruncie rzeczy skromny i nawet przez samych autorów nie dość ceniony środek wyrazu ma podstawowe wręcz znaczenie potwierdzone badaniami nad jego funkcjami społecznymi. Potrafi ukazać, jaka jest nowość niektórych haseł, trwałość i przemijanie wątków, postaw, tendencji, mody, ukierunkowań. Odzwierciedla aktualne wzory etyczne i osobowe, ważne dla kolejnych grup społecznych; tu właśnie można śledzić ich utrwalanie, podtrzymywanie i propagowanie, ich metamorfozy, wreszcie zanik. Tędy często napływały z zewnątrz wzory obce, zrazu ujmujące nowością, z czasem ulegające wulgaryzacji, nie zawsze zrozumiałe, wywołujące więc silny kontratak twórczości rodzimej, krajowej, „swojskiej”.

Radosław Cybulski: *Książka współczesna. Wydawcy, rynek, odbiorcy*. Warszawa 1986 s. 351.

TRUDNOŚCI MERYTORYCZNE

Można zaryzykować twierdzenie, że im większa jest staranność wykonania książki, tym silniej oddziałuje ona na zespoły estetycznych przeżyć jej użytkowników, a określając stosunek do sztuki książki podnosi jej prestiż społeczny, umacnia jej pozycję jako dobra godnego.

Joanna Wiercińska: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986 s. 17.

Dla historyków drukarstwa, edytorstwa, bibliofilstwa, dla bibliologów, filologów, historyków i praktyków innych dyscyplin – wyposażenie książki w inicjały, ilustracje i winiety jest istotne, lecz z innych niż estetyczne przyczyn. A ponieważ przedstawiciele tych nauk nie dysponują wystarczającym do badania rycin i reprodukcji arsenalem wiedzy i doświadczenia, niezmiernie często popełniają pomyłki: błędnie określają techniki graficzne, zniekształcają nazwiska i przeinaczają fakty, a błędy te pokutują szczególnie długo, bowiem powtarzają je za nimi inni. Jest rzeczą zrozumiałą, że przedstawiciele innych nauk traktują grafikę książkową tylko jako dodatek do zapisu i nie zamierzają wdawać się w analizę jej funkcji.

Trudność, która komplikuje i przedłuża prace badawcze to brak sposobu, by szybko i w sposób wyczerpujący móc

zorientować się w materiale. Jest on ukryty, niezewidencjonowany, wymaga szperackiej cierpliwości i dociekliwości, by nie zatrzymywać się dłużej nad nużącymi szczegółami techniki wydobywania z bibliotecznych i muzealnych magazynów konkretnych druków w postaci oryginalnej, nie uszkodzonej. Katalogi i bibliografie nie odnotowują (lub informują niesystematycznie) obecności, ilości i charakteru winiet, ilustracji itp. ozdobnych okładek, ani też opraw, nie notują jej twórców.

Mirosława Zygmunt: *Biblioteki wrogiem pięknej książki?* „Biuletyn Informacyjny BN” 2003 nr 1 s. 59.

Mogłabym nawet zaryzykować twierdzenie, że biblioteki wobec pięknej (współczesnej) książki nie zajęły jeszcze stanowiska, nie uwzględniają jej – jako obiektu fizycznego, ale i kulturowego – stosowane obecnie procedury i zasady gromadzenia zbiorów. Powiem więcej, uroda książek, z wyjątkiem tych najstarszych i najcenniejszych (najczęściej z punktu widzenia ceny aukcyjnej) nie ma w procesach bibliotecznych żadnego znaczenia. Książka jest jedynie pozycją inwentarzową, a na jej okładce najważniejsza jest sygnatura (w tradycyjnej jeszcze, jak BN, bibliotece) lub kod kreskowy (w tej już zautomatyzowanej). Co najwyżej, ceną współczesną książkę zaklasyfikuje się do cymeliów i kłopot z głowy.

Bezduśne postępowanie wobec książki w toku jej „obrabiania” w bibliotece obnażają choćby prace przy wystawach. Wielu pomysłów nie można zrealizować, bowiem wybrane książki nie mają oryginalnych okładek, które straciły w toku oprawy, a poskładane w harmonijkę lakierowane obwoluty, wklejone do wnętrza w celu ich „zarchiwizowania i zachowania dla przyszłych pokoleń”, nie nadają się do pokazania, gdyż nawet po zeskanowaniu mają trudne do usunięcia rysy i pęknięcia. Najnowszym pomysłem w BN jest naklejanie na pierwszą stronę okładki samoprzylepnych karteczek, na których następnie wpisuje się sygnaturę. I nic to, że taka karteczka zasłania imię lub nazwisko autora albo kawałek tytułu, a generalnie psuje czyjś pomysł, czyjeś dzieło. Najważniejszy jest numer! Do tego jeszcze każda próba usunięcia białej plamy na czas wystawy kończy się (w przypadku nielakierowanych okładek) wyrwaniem jej z „mięsem [...].

**STANOWISKO
BIBLIOTEK**

- Arct M.: *Piękno książki*. Warszawa 1926.
- Bazarnik K. (red.): *Od Joyce'a do liberatury*. Kraków 2002.
- Bieńkowska B., Chamerska H.: *Zarys dziejów książki*. Warszawa 1987.
- Cybulska M. E.: *Rozmowy ze Stanisławem Gliwą*. Londyn 1990.
- Cybulski R.: *Książka współczesna. Wydawca, rynek, odbiorcy*. Warszawa 1986.
- Dobrowolska H.: *Grafika książki a czytanie, z przedmową Heleny Radlińskiej*. Warszawa 1993.
- Folga-Januszewska D.: *Książka ilustrowana czy książka artystyczna? W: Współczesna polska sztuka książki*. Warszawa 1998.
- Frantz W.: *Książek powijanie. Philobibliońska suita*. Kraków 1978.
- Maria Gadomska: *Zależności między treścią a formą graficzną w edycji poezji z przełomu XIX i XX wieku*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi”. Warszawa 1991 z. 11 s. 152.
- Gądzkiewicz W.: *Higiena książki*. Lwów, Warszawa 1925.
- Głombiowski K.: *Teoria i metodologia nauki o książce*. Gdańsk 1985.
- Grońska M.: *Grafika w książce, tece i albumie. Polskie Wydawnictwa Artystyczne i Bibliofilskie z lat 1899-1965*. Warszawa, Kraków 1994.
- Houchuli J.: *Projektowanie książki w Szwajcarii*. Kraków 1995.
- Józefowski E.: *Książka o książkach*. Zielona Góra 1999.
- Kaczorowski W.: *Ilustracja (poza)książkowa*. W: *Współczesna polska sztuka książki*. Warszawa 2000.
- Kłossowski A.: [Fragmenty wstępu z katalogu „Alina Kalczyńska. Sztuka książki”]. W: *Współczesna polska sztuka książki*. Warszawa 2000.
- Krejca A.: *Techniki sztuk graficznych: podręcznik metod warsztatowych i historii grafiki artystycznej*. Warszawa 1984.
- Lachov V. N.: *Szkice z teorii sztuki książki*. Wrocław 1978.
- Lam S.: *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*. Warszawa 1921.
- Lenart B.: *Piękna książka jako zespół czynników materialnych – papieru, czcionek, ilustracji światłokowych, druku i oprawy*. Wilno 1928.
- Melczyńska K.: *Historia książki i jej funkcji społecznej*. Wrocław 1987.
- Malinowska T., Syta L.: *Redagowanie techniczne książki*. Warszawa 1981.
- Olszewska A.: *Książka konwencjonalna i książka artystyczna*. „Plastyka i Wychowanie” Jelenia Góra 1999 nr 5 s. 44, 48.
- Peters S.: *Redagowanie książki, gazety i czasopisma*. Warszawa 1958.
- Polakowska M.: *Warszawskie i krakowskie druki urzędowe w wieku XVII. Studium księgoznawcze*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” Warszawa 1991 z. 11 s. 50.

- Rypson P.: *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna w XX wieku*. Warszawa 2000.
- Rypson P.: *Sztuka książki*. W: *Sztuka książki. Książki artystyczne*. Warszawa 1996.
- Skierkowska E.: *Wyspiański. Artysta książki*. Wrocław 1960.
- Smolik P.: *Druk i książka*. Kraków 1922.
- Smolik P.: *Jana Bukowskiego prace graficzne*. Łódź 1930.
- Smolik P.: *O książce pięknej*. Warszawa 1926.
- Szanto T.: *Pismo i styl*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź 1986.
- Tomaszewski R.: *Pismo drukarskie a estetyka druku*. Toruń 1983.
- Trawińska-Słabędzka D., Trzynadłowski J.: *Zagadka bibliofilstwa*. W: *Bibliofilstwo. Z dziejów sztuki wydawniczo-edytorskiej*. Jelenia Góra 1993 s. 53.
- Wałęcka-Zdroikowa: *Kultura książki w sztuce polskiej późnego średniowiecza (XIV-XV wiek) – krąg małopolski*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” Warszawa 1991 z. 11 s. 93.
- Werner J.: *Technika i technologia sztuk graficznych*. Kraków 1972.
- Wiercińska J.: *Sztuka i książka*. Warszawa 1986.
- Wojakowski J.: *Sztuka książki w warsztatach drukarzy warszawskich w XVII i XVIII wieku*. W: „Z Badań nad Polskimi Księgozbiorami Historycznymi” Warszawa 2003 z. 20 s. 69-70.
- Zygmunt M.: *Biblioteki wrogiem pięknej książki?*. W: „Biuletyn Informacyjny BN” Warszawa 2003 nr 1 s. 59.



DO WSZYSTKICH TYCH, KTÓRZY SIĘ KSZTAŁCĄ LUB DOSKONAŁĄ

Życzymy Wam sukcesów w nauce

Pamiętajcie o tym, że WYDAWNICTWO SBP jest dla Was. Publikujemy większość literatury Wam potrzebnej. Autorami tych książek są sprawdzeni praktycy, dydaktycy i naukowcy. Co roku wydajemy kilkanaście pozycji książkowych. Z każdym rokiem nasza oferta jest bogatsza.

Polecamy nasze czasopisma

Znajdziecie w nich wszystko co aktualne i najważniejsze w bibliotekarstwie i informacji naukowej.

BIBLIOTEKARZ

Indeks 352624. Miesięcznik o charakterze fachowym i naukowym. Ukazuje się od 1929 r. Czasopismo wydawane przez SBP oraz Bibliotekę Publiczną m.st. Warszawy.

PORADNIK BIBLIOTEKARZA

Indeks 369594. Miesięcznik instrukcyjno-metodyczny. Ukazuje się od 1949 r. Czasopismo wydawane przez SBP.

ZAGADNIENIA INFORMACJI NAUKOWEJ

Od 1993 r. czasopismo wydawane przez Instytut Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych Uniwersytetu Warszawskiego oraz SBP, jako półrocznik.

PRZEGLĄD BIBLIOTECZNY

Czasopismo naukowe ukazujące się od 1927 r. niezbędne dla całego środowiska bibliotekarskiego. Od 2004 r. wydawane wyłącznie przez SBP. Kwartalnik.

EBIB. Elektroniczna BIBlioteka i Biuletyn EBIB

Wychodzi w formie elektronicznej od 1999 r. Działa w strukturze SBP od 2001 r. Adresy: <http://ebib.oss.wroc.pl>; ebib.redakcja@oss.wroc.pl

KAŻDĄ KSIĄŻKĘ NASZEGO WYDAWNICTWA

możesz zamówić:

Pisemnie: Dział Promocji i Kolportażu
02-086 Warszawa, Al. Niepodległości 213
Telefonicznie: (022) 825 50 24, 608 28 26; Faks: 825 53 49
e-mail: sprzedaz_sbp@wp.pl

Oferujemy Państwu także sprzedaż odręczną w dwóch punktach:
w Wydawnictwie SBP – Warszawa, ul. Konopczyńskiego 5/7
oraz w Dziale Promocji i Kolportażu – Al. Niepodległości 213.

Staramy się – zważywszy na status materialny środowiska bibliotekarskiego – utrzymywać ceny na poziomie niskim i średnim, a część pozycji wydajemy na zasadzie *non profit*.

**KUPUJCIE U NAS!
BEZ NASZYCH KSIĄŻEK ŚWIAT BIBLIOTEKARSKI BYŁBY UBOŻSZY**

**Seria wydawana z inicjatywy
INSTYTUTU INFORMACJI NAUKOWEJ
I STUDIÓW BIBLIOLOGICZNYCH
UNIwersytetu warszawskiego**

oraz

WYDAWNICTWA SBP