

KATARZYNA KRZAK-WEISS

Zakład Nauk Pomocniczych i Edytorstwa

Instytut Filologii Polskiej

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

## Powrót do przeszłości. Inspiracje dawną książką we współczesnej typografii

Poszukując odpowiedniej formy dla realizowanych współcześnie projektów typograficznych, ich autorzy podążają w wielu różnych kierunkach, wśród których jednym z bardziej inspirujących, a przez to również interesujących, jest swoisty zwrot ku przeszłości. Przeszłości sięgającej samych początków *artis artificialiter scribendi*, a zatem schyłku XV i pierwszych lat XVI stulecia – powstałe w tamtych czasach książki wielu uważa za wciąż niedoścignione w swym pięknie i doskonałości. Jak pisał bowiem Przeclaw Smolik:

Każda książka była niegdyś, w czasach przed i tuż po wynalezieniu druku, piękną. Była dziełem mędrca, szczerego poety i drukarza-artysty, przystępujących społem, pod nakazem wewnętrznym, do wykonania dzieła, z uczuciem z pewnością nie różnym od tego, z jakim architekt przystępował w owej twórczej epoce do budowy przybytku, modlitwie służyć mającego<sup>1</sup>.

### Od neoklasycyzmu do neopaleotypu

W przytoczonych słowach Smolika uwagę przykuwa jednak nie tylko jego wyraźny szacunek dla dawnej książki, lecz także architektoniczna analogia, jaką posłużył się do jego wyrażenia<sup>2</sup>. Przywołuje ona bowiem na myśl zjawisko inne-

---

<sup>1</sup> P. Smolik, *O książce pięknej*, Warszawa 1926, s. 9. Warto zauważyć, że w swym zachwycie nad dawną książką Smolik nie był bynajmniej odosobniony, bo w podobnym duchu wypowiadał się też między innymi William Morris (zob. H. Jackson, *The Eighteen Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, London 1922, s. 258).

<sup>2</sup> Podobną do zaproponowanej przez Smolika analogii książki z architekturą, już kilka lat wcześniej, w 1900 r., przedstawił Clément-Janin, porównując pracę wydawcy z pracą architekta. Zob. Clément-Janin, *Les Éditions des Bibliophiles. Almanach du Bibliophile pour l'année 1900*, Paris 1900, s. 150–151. Obecnie porównania książki do budowli architektonicznej, stronicy do budynku lub pokoju, a pracy typografa do działań architekta spotyka się niezwykle często, a ich znakomitym wyrazem jest termin „architektura książki” (czasem określana mianem architektoniki książki), którym określa się ogół zagadnień związanych ze strukturą książki i jej opracowaniem typograficznym. Terminu tego użył ostatnio także Andrzej Tomaszewski, zamieszczając go w tytule swej najnowszej książki: *Architektura książki. Dla wydawców, redaktorów, poligrafów, grafików, autorów, księgoznawców i bibliofilów*, Warszawa 2011.

go, lecz w pewnym sensie porównywalnego powrotu do przeszłości, jaki zainicjowany został około połowy XVIII wieku i trwał przez ponad stulecie. Powrotu, który w dziejach historii sztuki (głównie właśnie architektonicznej) zyskał miano neoklasycyzmu, neogotyku, neorenesansu oraz neobaroku i był wyrazem silnej fascynacji każdym z tych historycznych stylów, która przejawiała się w wiernym i – jak to zazwyczaj bywa – raz bardziej, innym zaś razem nieco mniej udanym naśladowaniu ich najbardziej charakterystycznych cech. Oto bowiem, jak pisze Jan Białostocki:

Ciąg tradycji zamknął się i świat sztuki ukazał się oczom artystów XIX w. jako wielki repertuar możliwości. Gdy niegdyś, zgodnie z wywiedzionymi z zasad retoryki dyrektywami, wybierali właściwy modus swej wypowiedzi, w XIX w. czynili wybór na stylistycznej palecie przeszłości<sup>3</sup>.

Gdy zatem najświeższy z nich i najbardziej autentyczny w swym umiłowaniu źródeł inspiracji neoklasycyzm (zwany też klasycyzmem) w poszukiwaniu rozwiązań sięgał do przebogatego repertuaru form, motywów i środków właściwych czasom antyku, to zdecydowanie bardziej manieryczny neogotyk z upodobaniem wykorzystywał strzelistość proporcji, ostrołukowe zwieńczenia i maswerkowe dekoracje tak typowe dla będącego jego pierwowzorem gotyku. Gdy z kolei około połowy XIX stulecia odżywać zaczęły najpierw klasyczne i zarazem majestatyczne w swej prostocie formy renesansowe, a później pełne przepychu i pompatości formy barokowe, to rychło zyskały miano odpowiednio neorenesansu i neobaroku.

Pomijając w tym miejscu przyczyny społeczne, polityczne czy wręcz propagandowe, jakie wiązały się z XVIII i XIX-wiecznymi powrotami do przeszłości, warto skoncentrować się na ich zasadniczej idei, czyli odradzaniu podstawowych cech przywoływanych epok i stylów, widocznej już w samej konstrukcji terminów, którymi określano w dziejach sztuki (głównie zresztą architektonicznej) owe zjawiska. Terminy te, łącząc w sobie przedrostek „neo-” z nazwą konkretnego historycznego stylu, w sposób jednoznaczny i czytelny informowały o powtórnym i w pewnym sensie nowym jego odczytaniu.

Czy zatem (przez analogię) nie dałoby się w podobny sposób zdefiniować porównywalnego zwrotu ku przeszłości, który dostrzec można w dziejach typografii? Czy i tam nie byłoby stosowne wprowadzenie pojęcia neo-, ale tym razem, -paleotypu, pod którym kryłoby się wydawnictwo stylizowane na druk powstały w kolebce *artis artificialiter scribendi*, czyli w drugiej połowie XV wieku? Wszak podobnie jak w przypadku dzieł sztuki monumentalnej XVIII i XIX stulecia, we współczesnych wytworach sztuki typograficznej odwołanie do przeszłości opiera się na tej samej zasadzie: naśladowania, czy raczej trafniej przywoływania (bo

<sup>3</sup> J. Białostocki, *Sztuka przed stu laty*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku. Materiały z Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971*, red. T. Hrankowska, Warszawa 1973, s. 8.

naśladownictwo od razu niesie gdzieś w tle nieco pejoratywne nastawienie przybliżające je do imitatorstwa i epigoństwa) cech najbardziej charakterystycznych dla książki dawnej. Konieczne jest przy tym doprecyzowanie zakresu i charakteru owych przywołań, bo wszak niemal wszystkie elementy współtworzące współczesną książkę drukowaną mają swoją genezę w jej prapraprzodkini. Gdyby więc nie uściślić terminu neopaleotyp, to zasadniczo należałoby nim określać każdą powstającą aktualnie książkę, bo przecież każda posiada choćby kartę tytułową, bez której istnienia trudno ją sobie wyobrazić, ale przecież narodziny tejże składowej datuje się właśnie dopiero na czasy inkunabułów<sup>4</sup>. Czym zatem powinien wyróżniać się neopaleotyp? Tym mianowicie, co odznaczało tylko i wyłącznie druki powstałe w kolebce czarnej sztuki, a później albo wyszło z użycia całkowicie zanikając, albo podlegając takiej transformacji, w której efekt końcowy od punktu wyjściowego był tak odległy, że z trudem można je dzisiaj powiązać<sup>5</sup>. Do cech typowych wyłącznie dla inkunabułów (i niektórych druków z początku XVI stulecia) należałyby wobec tego: dopracowane w szczegółach, a bazujące na doświadczeniach skryptorów proporcje kart, kolumn i marginesów; przejęty także ze skryptoriów układ typograficzny określany mianem *modus modernus*, w którym tekst główny otoczony był (niekiedy nawet ze wszystkich stron) przez złożony mniejszym stopniem pisma tekst komentarza; stosowanie wywodzących się również z tradycji rękopiśmiennej takich elementów, jak kolofon, zapisy na marginaliach (w funkcji np. przypisów), rubryki<sup>6</sup> oraz pełniące funkcję inicjałów lombardy<sup>7</sup>; i wreszcie drzeworytowe elementy zdobnicze (inicjały, winietki, dekoracje marginalne).

Uwagę zwraca fakt, że właściwie wszystkie wyróżniki paleotypów, a co za tym idzie również neopaleotypów, sięgały swymi korzeniami do tradycji rękopiśmiennej, tym samym stając się jeszcze jednym ogniwem w owym swoistym łańcuchu stylistyczno-historycznych odwołań.

<sup>4</sup> Proces stopniowego wykształcania się karty tytułowej zainicjowany został w 1464 roku przez działającego w Kolonii Ulricha Zella, będącego pierwszym typografem, który zasadniczy blok książki poprzedził kartą z zamieszczonym na niej tytułem druku, widniejącym wszelako na odwrocie tejże karty. Swoją ostateczny, analogiczny ze współczesnym kształt karta tytułowa przybrała w roku 1500 w dziele Jana z Głogowa *Exercitium super omnes tractatus Parvorum logicalium Petri Hispani* wydanym w Lipsku przez Wolfganga Stöckela. Zob. *Encyklopedia wiedzy o książce*, red. A. Birkenmajer, B. Kocowski, J. Trzynadłowski, Wrocław 1971, szp. 1112–1113.

<sup>5</sup> Do jednych z silniej przetransformowanych elementów zaliczyć można na przykład stopkę drukarską, której przodkiem był kolofon.

<sup>6</sup> Rubryka (znak rubryki) to osobna czcionka w kształcie łuku lub rączki, rozdzielająca w rękopisach i starych drukach zdania, ustępy. Termin ten odnosi się także do wszelakich wyróżnień poczynionych w tekście a wykonanych farbą o barwie czerwonej, zwaną rubrą. Zob. *Encyklopedia wiedzy o książce*, szp. 2107–2108.

<sup>7</sup> Lombarda to litera występująca w dawnych zarówno rękopiśmiennych, jak i drukowanych książkach w funkcji inicjału umieszczonego zazwyczaj wewnątrz kolumny tekstu i wyróżnianego kolorem czerwonym lub niebieskim.

## Wzorem średniowiecznych skryptorów

Odwolań, których inicjatorem byłby wobec tego sam Johann Gutenberg, bo wszak to on właśnie jako pierwszy, poszukując właściwej formy dla książki wytwarzanej obmyśloną przez siebie metodą, za wzór dla niej przyjął książkę rękopiśmienną<sup>8</sup>. Ta wprawdzie nie należała jeszcze wówczas do przeszłości, bo przecież zanim wytłoczono pierwsze wzorowane na niej druki, wciąż była jedyną formą książki, jaka istniała na rynku, ale będąc na nim obecną już od wieków, w jakimś sensie tę przeszłość współtworzyła. Chronologicznie w każdym razie była o wiele wcześniejsza. Gdyby więc publikacje Gutenberga rozpatrywać w kontekście diachronicznego rozwoju książki, to zabieg upodabniania ich do rękopisów można by także uznać za stylizację historyczną. Podobnie jak i działania jego następców, między innymi Petera Schöffera, o którym Hellmut Lehmann-Haupt pisał:

Za każdą książką, którą drukował Peter Schoeffer, stoi opublikowany rękopis [...]. Decyzja co do kroju pisma, wybór inicjałów i ornamentacji nagłówków, określenie długości i szerokości kolumny, rozplanowanie marginesów [...] wszystko to było narzucone przez leżący przed nim manuskrypt<sup>9</sup>.

Jeśli dodać do tego, że drukowanemu na wzór rękopisu tekstowi nierzadko towarzyszyła iluminowana (głównie bordiuralna) dekoracja, stanowiąca swoisty pomost między przeszłością, z którą była nierozzerwalnie związana, i przyszłością, do której w ramach działań stylizacyjnych dołączyła, jeszcze silniej je intensyfikując, wszystko to w niejednym przypadku sprawić mogło niemały kłopot w odróżnieniu paleotypu od manuskryptu<sup>10</sup>. Problem ten wnet jednak zniknął, bo wykonaną odręcznie dekorację malarską zastąpiła drzeworytowa, podobnie jak tekst odbijana i to z tego samego składu. Ten nowy sposób zdobienia paleotypów – zapoczątkowany w 1461 r. przez wydane w Bambergu u Albrechta Pfistera *Der Edelstein* Ulricha Bonera – stał się pierwszym sygnałem odejścia od zainicjowa-

<sup>8</sup> W przypadku Gutenbergowskiej *Biblii 42-wierszowej* wiele wskazuje na to, że wzorem dla niej był manuskrypt określany mianem *Wielkiej Biblii Mogunckiej*, nad którym nieznany kopista pracował od 4 kwietnia 1452 do 9 czerwca 1453 r. Ten bezcenny rękopis znajduje się dzisiaj w zbiorach Biblioteki Kongresu, dokąd trafił w 1952 r. ofiarowany przez Lessinga J. Rosenwalda.

<sup>9</sup> H. Lehmann-Haupt, *Peter Schoeffer of Gernsheim and Mainz*, Rochester N.Y. 1950, s. 37–38, cyt. za: E.L. Eisenstein, *Rewolucja Gutenberga*, przeł. H. Hollender, Warszawa 2004, s. 31. Warto odnotować, że omawiany proces naśladowania odbywał się również w odwrotnym kierunku, bo całkiem spora liczba kopistów działających u schyłku XV stulecia kopiowała edycje drukarskie (*ibidem*).

<sup>10</sup> Powodem tak silnego upodabniania pierwszych druków do manuskryptów było z jednej strony to, że ich forma doskonale się wcześniej sprawdziła, a z drugiej zaś fakt, iż dzięki temu łatwiej było przekonać do nowego typu książek tych, którzy przywiązali się już do rękopisów i nowinkę traktowali z wyraźnym dystansem.

nej przez Gutenberga archaizacji i wykształcania przez książkę drukowaną własnej, typowej tylko dla siebie formy<sup>11</sup>.

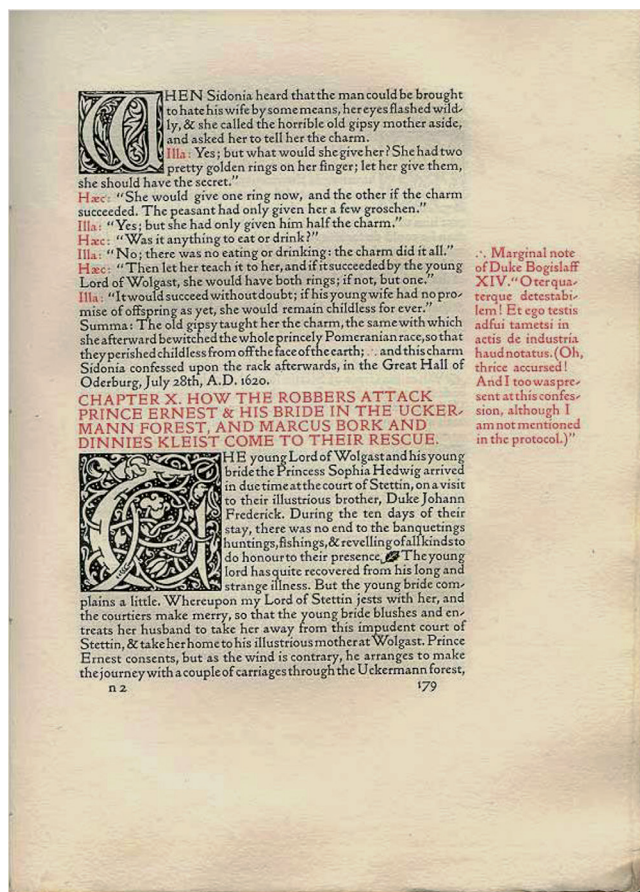
## XIX-wieczna fascynacja przeszłością w realizacjach Williama Morrisa

Zaproponowane przez Pfistera połączenie druku z ksylografami dało już w XV wieku tak wspaniałe efekty (dość wspomnieć choćby *Peregrinatio in Terram Sanctam* Bernharda von Breydenbacha z rycinami Erharda Reuwicha wydane w Moguncji w 1486 roku), że gdy po latach, u schyłku XIX stulecia, poszukiwać zaczęto książek mogących ponownie natchnąć impresorów i przyczynić się do odrodzenia znajdującej się podówczas w nie najlepszej kondycji typografii, to wybór padł właśnie na zdobione drzeworytami paleotypy. To do nich sięgał między innymi William Morris, założyciel słynnej Kelmscott Press, udowadniając w wielu swoich realizacjach biegłą znajomość dawnej typografii i upodobanie do rozwiązań dlań charakterystycznych<sup>12</sup>. Widać to między innymi w opublikowanym w 1893 r. wykładzie o architekturze gotyckiej (*Gothic Architecture. A Lecture for the Arts and Crafts Exhibition Society*), w którym posłużył się stylizowanymi na XV-wieczne drzeworytowymi inicjałami oraz wyróżnionymi czerwoną barwą (nawiązującą do średniowiecznego rubrykowania) marginaliami. Jeszcze ciekawsze rozwiązania zastosował w wydanej również w 1893 roku *Sidonia the Sorceress* [il. 1]. Obok znanych już z wcześniejszej publikacji czerwonych marginaliów w *Sidonii* obecne są także niezwykle urody i staranności wykonania inicjały, wykorzystujące motyw określany mianem *bianchi girari*, czyli tzw. białych gałązek oraz złożone piękną, klasyczną w swej formie majuskułą nagłówki, które oprócz kroju liter wyróżniono dodatkowo czerwoną barwą. Oba te elementy nawiązują swoją formą do rozwiązań stosowanych w XV-wiecznej typografii włoskiej, a konkretnie weneckiej<sup>13</sup>. Ich archetypy znaleźć można między innymi w drukach Erharda Ratdolta (np. *Elementa geometriae*, 1482) oraz Aldusa Manutiusa (na przykład *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499). Mniej konkretne, ale bez wątpienia również

<sup>11</sup> Według Jana Tschicholda pierwszym impresorem, który dostrzegł specyfikę książki drukowanej i jej odmienność od rękopisu, był dopiero Aldus Manutius, wybitny drukarz wenecki działający na przełomie XV i XVI stulecia. Zob. J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, Łódź 2011, s. 17.

<sup>12</sup> Doskonała znajomość dawnej książki w przypadku Williama Morrisa związana była z faktem posiadania przezeń własnego, bogatego księgozbioru, w którym znajdowało się wiele cennych i pięknych rękopisów oraz starych druków. Zob. W. Crane, *Of The Decorative Illustration of Books Old and New*, London 1896, s. 189–190; J. Bajda, *Młodopolskie realizacje idei „książki pięknej”*. „Miłość” Jana Kasprowicza w graficznym opracowaniu Edwarda Okunia i Efreima Liliena, [w:] *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, red. E. Nowicka, Z. Przychodniak, Poznań 2008, s. 390.

<sup>13</sup> E. Skierkowska, *Wyspiański – artysta książki*, Wrocław 1960, s. 48–49.

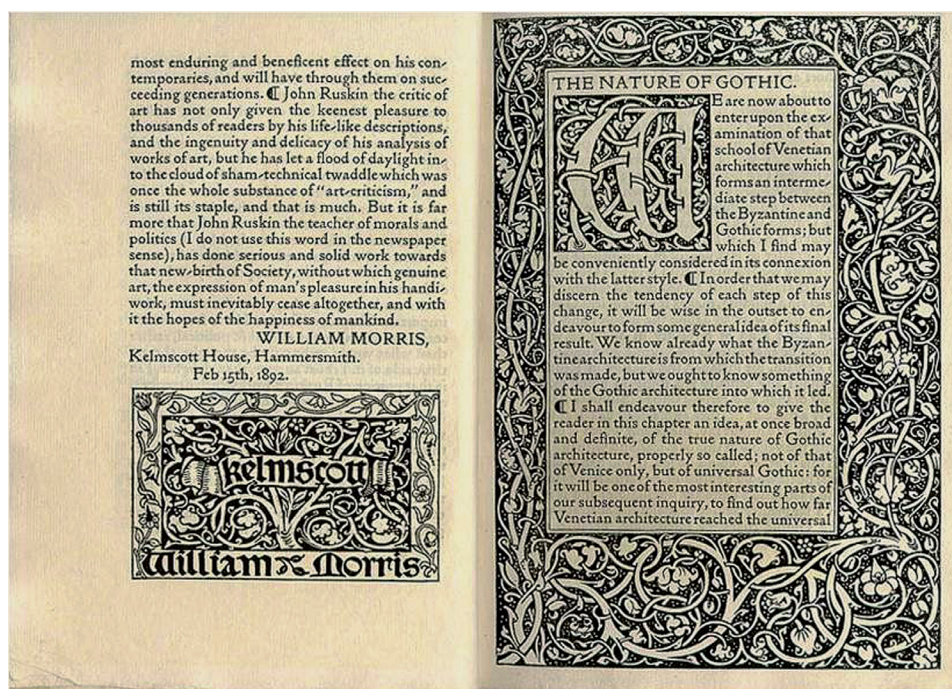


Il. 1. Wilhelm Meinhold, *Sidonia the Sorceress*, Hammersmith: Kelmscott Press 1893, sign. Sp. Coll. f197, p. 179. By permission of University of Glasgow Library, Special Collections

paleotypowe wzorce widoczne są także w *The History of Godefrey of Boloyne and of the Conquest of Jherusalem* (1893). Dostrzec można je zarówno w urokliwych inicjałach wykonanych techniką białorytu i zdobionych motywem winorośli, jak i w umieszczonych w ich bezpośrednim sąsiedztwie dekoracyjnych zdobieniach marginesów, o wyróżnieniu fragmentu tekstu czerwoną barwą nie wspominając.

Nawiązania do paleotypów widoczne są jednak nie tylko w zdobnictwie Morrisowskich druków i w sposobie zaznaczania w nich co ważniejszych partii tekstu. Bardzo wyraźnym ich przejawem jest też odrodzenie przez właściciela Kelmscott Press sygnetu drukarskiego, czyli znaku firmowego oficyny, którego narodziny sięgały samych początków wykształcania przez książkę drukowaną własnych, niezależnych od rękopisu, elementów<sup>14</sup>. Zrazu cieszący się sporą popularnością,

<sup>14</sup> Po raz pierwszy sygnety drukarskie użyte zostały w *Psalterzu mogunckim* wytłoczonym w 1457 r. przez Petera Schöffera i Johanna Fusta. Więcej o sygnetach, ich genezie i rozwoju



Il. 2. John Ruskin, *The Stones of Venice*, Hammersmith: Kelmscott Press 1892, sign. Sp. Coll. 1127. By permission of University of Glasgow Library, Special Collections

której apogeum przypadło na XVI stulecie, w późniejszych wiekach znak ten wyraźnie stracił na znaczeniu i wnet wyparty został przez sygnet wydawniczy (nakładcy)<sup>15</sup>. W drukach Morrisa wyraźnie jednak odżył, przybierając aż dwie postaci: jedną – otwartą w formie, pozbawioną jakiegokolwiek obramowania, bardziej dekoracyjną i elegancką, zawierającą jedynie pierwszy człon nazwy oficyny złożony pismem nawiązującym do gotyckiego i ujęty w stylizowane wici akantu (W. Morris, *The Well at the World's End*, 1896), i drugą – bardziej zwartą, bo wkomponowaną w prostokątną ramkę, ale jednocześnie przytłoczoną, bo opierającą typowym dla Morrisa *horror vacui* powodującym, że w natłoku dekoracji elementy najważniejsze dla kompozycji sygnetowej, czyli nazwa oficyny oraz imię i nazwisko jej właściciela, są trudne do odnalezienia (J. Ruskin, *The Stones of Venice*, 1892) [il. 2].

Jeszcze innym widocznym w publikacjach Kelmscott Press odwołaniem do dawnych wzorców jest sposób projektowania stron na tzw. rozwarciu, które w realizacjach Morrisa stanowią tak spójny zespół, jakby były w istocie dwie-

zob. K. Krzak-Weiss, *Polskie sygnety drukarskie od XV do połowy XVII wieku*, Poznań 2006, s. 15–16.

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 90.

ma kolumnami jednej stronicy, tylko z konieczności przedzielonymi wąskim wewnętrznym marginesem<sup>16</sup>.

Ale choć wydawnictwa Morrisa należą bez wątpienia do jednych z ciekawszych przykładów czerpania – i to niekiedy wręcz garściami – z przebogatego repertuaru form i motywów typowych dla dawnych ksiąg, to nie są one na tym polu odosobnione. Co więcej, mimo upływu lat i wynikającego zeń systematycznego powiększania się czasowej przestrzeni między *media aetas* a współczesnością, sięganie po wzory i inspiracje do druków powstałych w kolebce typografii, wprawdzie może rzadziej niż w XIX wieku, ale jednak wciąż jest praktykowane.

### Powrót do przeszłości według Andrzeja Tomaszewskiego

Jednym z ciekawszych tego przykładów są projekty Andrzeja Tomaszewskiego. Wśród nich zaś na szczególną uwagę zasługuje *Wspólne gniazdo. W Milenium Zjazdu Gnieźnieńskiego* Aleksandra Wojciecha Mikołajczaka, wydane przez gnieźnieńską oficynę Tum w 2000 roku i stanowiące doskonały dowód wciąż żywej popularności średniowiecznego układu typograficznego *modus modernus* oraz równego mu wiekiem rubrykowania [il. 3]<sup>17</sup>.

Złożone większym stopniem pisma fragmenty kronik Galla Anonima i Thietmara z Merseburga otoczone są zatem wianuszkiem złożonych mniejszym pismem komentarzy, które w tym konkretnym przypadku są tłumaczeniami słów pierwszych kronikarzy na języki: polski, niemiecki, angielski i rosyjski. Subtelne rubrykowanie podkreśla ważniejsze fragmenty, jasno i zdecydowanie kierując ku nim uwagę czytelnika i widza, bo książkę z równą przyjemnością czyta się i ogląda. Zwłaszcza gdy ma się przed oczyma dwie przepięknie i – znów wzorem dawnych skryptorów i pierwszych impresorów – identycznie zaprojektowane (jedynie w zwierciadlanym odbiciu) stronicy na rozwarciu, którym taka kompozycja zapewnia ład, porządek i miłą dla oka równowagę.

Podobnie jest zresztą także w *Conservatio aeterna creatio est* wydanej w 2004 roku z okazji nadania tytułu doktora *honoris causa* Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Borysowi Woźnickiemu. Tam również obie stronicy na rozwarciu mają najczęściej identyczny układ będący nieco swobodniejszą wersją *modus modernus*, w której umieszczony w centrum polski tekst flankowany jest przez translacje na język angielski (umieszczoną po prawej) i ukraiński (po lewej

<sup>16</sup> Zob. W. Crane, *op. cit.*, s. 194.

<sup>17</sup> O renesansie układu typograficznego *modus modernus* z podaniem jako przykładowej ilustracji stronicy ze *Wspólnego gniazda* pisał już sam projektant owej książki, czyli Andrzej Tomaszewski, w artykule poświęconym historycznej typografii jako niezwykle bogatym źródle inspiracji, koncentrującym się wszelako zasadniczo tylko na czcionkach. Zob. A. Tomaszewski, *Historyczna typografia źródłem inspiracji współczesnych projektantów*, „Roczniki Biblioteczne” 53, 2009, s. 233–234.

KSIĘGA I, § 6. [...] Za godne pamięci uważamy również to, że za czasów [Bolesława Chrobrego] do grobu św. Wojciecha<sup>24</sup> przybył dla modlitwy i pojednania cesarz Otton Rudy<sup>25</sup>. Pragnął on zarazem pomać sławnego Bolesława<sup>26</sup> – o czym więcej można się dowiedzieć z księgi o męczeństwie tego świętego<sup>27</sup>. Bolesław przyjął imperatora wspólnie i z wielkimi honorami, tak jak przysłało podejmować dostojnego gościa – króla i cesarza rzymskiego. Przygotował dlań godne podziwu widowisko: na rozległej równinie<sup>28</sup> naczyn chóry rozstawił wpięrow rozmaite hułce rycer-

skie, następnie dostojników, poszczególne zaś oddziały wyróżnił odmiennymi barwaniami strojów.

BOOK I, § 6. [...] What we also consider as worthy to be remembered is that during Boleslaw Chrobry's reign came Otto the Red-haired<sup>24</sup> to visit the grave of St. Adalbert<sup>25</sup> and to effect reconciliation. At the same time he wished to meet the famous Boleslaw<sup>26</sup>, the exact description of which is to be found in the book on this Saint's martyrdom<sup>27</sup>. Boleslaw received the Emperor with splen-

dour and great honours, as it is fit for entertaining such a noble guest – a king and the Emperor of the Holy Roman Empire. He prepared an ad-mirable pageant: on a vast plain<sup>28</sup> he first placed various regiments, then the dignitaries; individual battalions were distinguished by different colours of clothing.

BUCH I, § 6. [...] Einer Erinnerung würdig ist unserer Meinung nach auch das, daß in den Zeiten von [Boleslaw dem Tapferen] an die Grabstätte des Hl. Adalbert<sup>24</sup> zu Gebet und zu Versöhnung der Kaiser Otto der Rote<sup>25</sup> gekommen war. Sein Wunsch war es, den berühmten Boleslaw<sup>26</sup> kennenzulernen – darüber können wir mehr dem Buch über das Märtyrertum dieses Heiligen entnehmen<sup>27</sup>. Prächtigt und mit großen Ehren empfing Boleslaw den Imperator, so wie es sich geziemt, einen ehrwürdigen Gast – den König und den römischen Kaiser zu empfangen. Er bereitete ihm eine bewunderswerte Vorstellung vor: auf weiter Flachebene<sup>28</sup> stellte er – ähnlich den Chören – verschiedene Rittertruppen auf, dann die Amtsträger; die einzelnen Einheiten machte er mit Hilfe von verschiedenen Kleidungsfarben voneinander unterschiedlich.

Книга I, § 6. [...] Считаём, что достойн памяти также факт, что при нём [Болеславе Храбрым] к могиле св. Войтеха<sup>24</sup> прибыл для молитвы и примирения император Оттон Рыжий<sup>25</sup>. Желал он также познакомиться со славным Болеславом – больше об этом можно узнать из книги о мученичестве этого святого<sup>27</sup>. Болеслав принял императора великолично, с большим почтением, так как и следует принимать достойного гостя – короля и римского императора. Устроил для него удивительное зрелище: впереди на просторной равнине<sup>28</sup> расставил,

наподобие хоров, рыцарские дружины, за ними вельмож, а каждая группа отличалась расцветкой нарядов.

[29]

Il. 3. Aleksander Wojciech Mikołajczak, *Wspólne gniazdo. W Millenium Zjazdu Gnieźnieńskiego*, Gniezno: Tum 2000 roku (ilustracja udostępniona przez Andrzeja Tomaszewskiego)

stronie). Ponadto wzorem dawnych realizacji książkowych istotniejsze fragmenty tekstu wyróżnione zostały w *Conservatio* kolorem czerwonym, silnie akcentującym wybrane miejsca i przykuwającym doń oko czytającego.

Inne, choć również paleotypowe źródła inspiracji, wykazuje z kolei *Komentarz do faksymile „Biblii” Gutenberga* opracowany przez Jana Pirożyńskiego, Tadeusza Serockiego i Janusza Tondela, a wydany w 2004 r. przez Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum [il. 4]. Złożony w dwóch łamach doskonale nawiązuje bowiem do równie jak *modus modernus* popularnego układu typograficznego, współcześnie najlepiej kojarzonego z Gutenbergowską *Biblią 42-wierszową*, do której akurat projekt omawianej publikacji odwołuje się bardzo wyraźnie i nieprzypad-

**JAN PIROŻYŃSKI** Obecny stan badań nad Gutenbergiem i Biblią 42-wierszową. Zarys problematyki

☛ Johannes Gutenberg (ok. 1400–1468), syn moguncjkiego patrycjusza Friele Gensfleisch zur Laden i jego żony Elsy Wirich zum steinen Krame, swym wynalazkiem druku za pomocą ruchomych czcionek spowodował wielką rewolucję medialną o bardzo doniosłych i dalekosiężnych skutkach w dziejach kultury. Przed kilku laty ogłoszono go «człowiekiem tysiąclecia» i zajmując pierwsze miejsce w rankingu, wyprzedził m.in. Krzysztofa Kolumba i Marcina Lutra<sup>1</sup>. ☛ Dziś nikt już poważnie nie traktuje możliwości, że to nie Gutenberg, tylko któryś z jego konkurentów do sławy – Laurens Janszoon Coster, Prokop Waldfogel lub jeszcze ktoś inny, jako pierwszy w Europie wynalazł druk ruchomą czcionką. Na ogół wyklucza się już także hipotezę, że inspiracją dla Gutenbergą mógł być znacznie wcześniejszy, bo jeszcze z ok. 1040 r., wynalazek druku ruchomą czcionką dokonany w Chinach i przejęty później w Korei. ☛ Pomimo jednak intensywnych, kilkusetletnich badań prowadzonych przez wiele pokoleń uczonych i prawdziwego gąszczu publikacji na jego temat oraz kultu, który go otacza, Gutenberg wciąż pozostaje postacią zarówno znaną jak i nie znaną<sup>2</sup>, a jego życiorys nadal zawiera bardzo wiele «białych plam». ☛ Bez przesady można stwierdzić, że znamy zaledwie garść faktów z jego życia, a reszty usiłujemy się tylko domyslać. Wiemy więc – ograniczając się tu do przypomnienia spraw najistotniejszych – że w związku z konfliktem pomiędzy moguncjimi cechami a patrycjatem w r. 1428 Gutenberg opuścił rodzinne miasto i później w latach 1434–1444 źródła poświadczają jego pobyt w Strasburgu. Wytoczony mu tam w r. 1439 przez braci Jörga i Clausa Dritehnów proces

sądowy ujawnił, że wynalazca druku najpierw zawiązał spółkę w celu wyrobu lusterek dla pielgrzymów zmierzających do Akwizgranu («Aachenspiegel»), a później z tymi samymi udziałowcami przystąpił do tajemniczego przedsięwzięcia nazywanego w aktach procesowych «Aventur und Kunst». Potrzebna była do tego specjalnie zamówiona u stolarza Konrada Saspaicha prasa, wykonane przez złotnika Hansa Dünne grawerowane w metalu formy i ołów. Proces zakończył się pomyślnie dla Gutenbergą, który zrzęcznie odparł stawiane mu zarzuty. W kilka lat później wynalazca druku ponownie pojawił się w Moguncji, gdzie w jesieni 1448 r. dzięki pośrednictwu kuzyna Arnolda Gelthusa zaciągnął na 5% pierwszą większą pożyczkę w wysokości 150 guldenów. ☛ Wkrótce związał się w prowadzeniu interesów z maklerem i złotnikiem a także księgarzem Johannem Fustem (ok. 1400–1466), z którym z początkiem lat 50-tych podjął przedsięwzięcie określane później jako «Werk der Bücher». W zorganizowanej wówczas drukarni, w znacznym stopniu finansowanej przez Fustę, Gutenberg wytłoczył słynną Biblię 42-wierszową (GW 4201), w skrócie B 42, a także inne drobne druki odbite tym samym, co Biblia pismem drukarskim – Aelius

1. A. Hooper Gottlieb, H. Gottlieb, B. Bowers, B. Bowers: *1000 years, 1000 people. Ranking the men and women who shaped the millennium*. New York 1999.
2. Sabina Wagner, opracowując ostatnio jego biografię, zatytułowała ją bardzo trafnie *Bekannter Unbekannter – Johannes Gutenberg*, w: Gutenberg, *Aventur und Kunst. Vom Geheimunternehmen zur ersten Medienrevolution. Katalog zur Ausstellung der Stadt Mainz anlässlich des 600. Geburtstages von Johannes Gutenberg 14. April – 3. Oktober 2000*. Mainz 2000, s. 114–143.

PIROŻYŃSKI · Obecny stan badań 9

II. 4. *Komentarz do faksymile „Biblij” Gutenbergą*, oprac. J. Pirożyński, T. Serocki i J. Tondel, Pelplin: Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum 2004 (ilustracja udostępniona przez Andrzeja Tomaszewskiego)

kowo, bo to wszak właśnie ów inkunabuł stanowi główny przedmiot *Komentarza*. Więc z najślynniejszym drukiem wybitnego moguncjanina dodatkowo wzmacniają znaki rubrykowania, które w *Komentarzu* – podobnie jak wcześniej w pierwszym druku – pełnią funkcję separatorów akapitów. Wyróżnione czerwoną barwą jasno i dobitnie akcentują początek każdego z nich, podnosząc tym samym czytelność tekstu, a jednocześnie pozwalając na zachowanie jednolitego składu kolumny, notabene również charakterystycznego dla doby średniowiecza.

Taki sam, dwułamowy układ Andrzej Tomaszewski zastosował także w *Inkunabulach w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie* Janusza Tondela, wydanych przez pelplińskie Bernardinum w 2007 roku [il. 5]. I podobnie jak w przypadku *Komentarza*, tutaj też źródło inspiracji stanowiła Bi-

blia 42-wierszowa, choć tym razem pretekstem dla jej wyboru stał się fakt, że jedyny znajdujący się w Polsce egzemplarz tego paleotypu przechowywany jest właśnie w zbiorach pelplińskich, o których traktuje Tondelowskie opracowanie. Znakomitym nawiązaniem do pramatki wszystkich druków jest w przypadku *Inkunabulów* także gotycka w formie czcionka (tekstura Wilhelm Klingspor Götisch<sup>18</sup>) użyta do składu karty tytułowej oraz nagłówków poszczególnych rozdziałów, które podobnie jak tytuł całego dzieła – wyróżnione zostały dodatkowo barwą czerwoną. W rezultacie projekt doskonale oddaje ducha i treść dzieła, wszak poświęconego właśnie inkunabulom, więc to, że do nich nawiązuje i nimi silnie się inspirował, jest całkowicie zrozumiałe. Dzięki temu treść i forma tworzą ostatecznie jednorodną stylistycznie całość<sup>19</sup>, a jak pisze sam Tomaszewski: „Zgodność treści i graficznej formy powinna być jedną z zasad przy tworzeniu książki”<sup>20</sup>. Jeśli więc treść odnosi się do wieków średnich, a projektant obeznany jest z typową dla tamtych czasów książką, czyli zna jej specyfikę i bezbłędnie, a nie powierzchownie i bez zrozumienia istoty, potrafi odtworzyć jej klimat, to dlaczego tej wiedzy nie wykorzystać? Czy tylko dlatego, aby nie być posądzonym o kopiowanie, która to czynność postrzegana jest współcześnie negatywnie i którą wiąże się z brakiem twórczej inwencji? Gdy bowiem – by powrócić do architektonicznej analogii przywołanej na samym początku – Jan Białostocki wyjaśnia powody kopiowania, tak powszechnego w XVIII i XIX-wiecznej architekturze, zauważa, że sztuka w tym okresie była:

dręczona wątpliwościami co do własnych możliwości, zapatrzona w wielkie wzory wierzyła w to tylko, co już było, budując po egipsku, po grecku i gotycku, malując jak prerafaelici, jak Rubens czy Ruisdael, rzeźbiąc jak starożytni czy jak Bernini<sup>21</sup>.

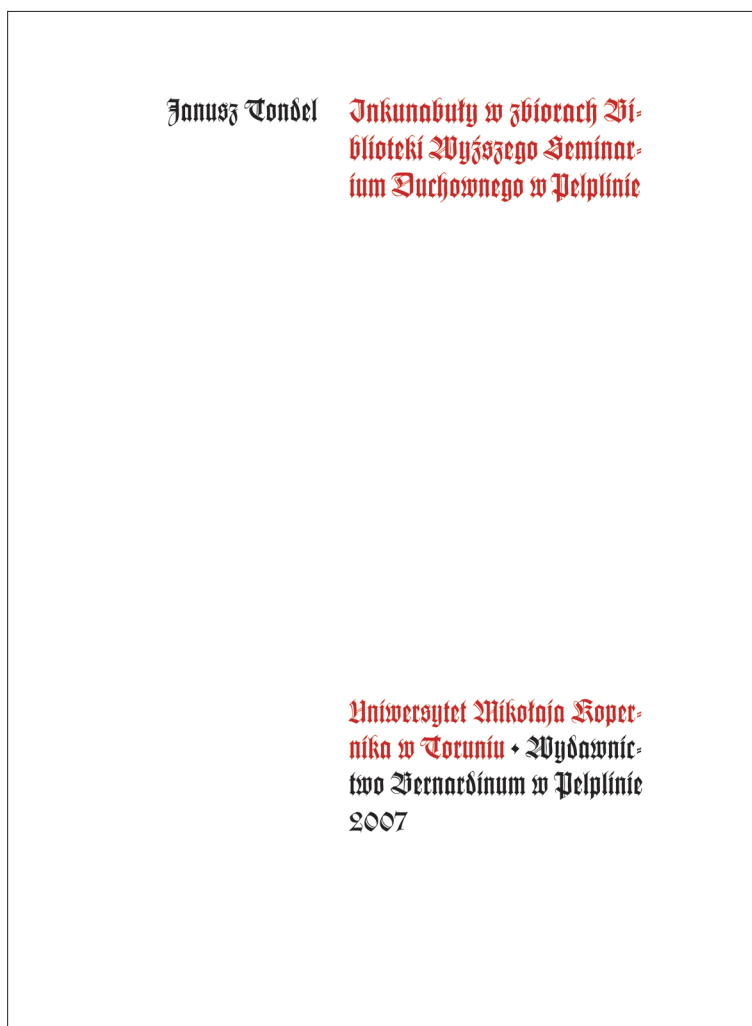
Czy zatem fakt analogicznego sięgania do wzorów z przeszłości i drukowania dzisiaj tak jak Gutenberg, Koberger czy Manutius także należy uznać za wynik

<sup>18</sup> Precyzyjne dane na temat czcionki użytej do składu tytułatury oraz nagłówków *Inkunabulów* Tondela pochodzą z zapisków Andrzeja Tomaszewskiego umieszczonych na stronie internetowej poświęconej jemu i jego twórczości, zob. <http://andrzejtomaszewski.pl/atom.phtml?z=02> [dostęp: 20 listopada 2011].

<sup>19</sup> Książka, której projekt odznacza się jednością nie tylko formy i treści, lecz także funkcji, Tomaszewski określa mianem kongenialnej, powołując się w tej kwestii na anglojęzyczny termin *congenial typography*. Zob. *idem, Zapiski książkoroba*, Warszawa 2006, s. 18–19; *idem, Architektura książki...*, s. 8, 76. Anglojęzyczny termin łączący w jedno typografię ze słowem *congeniality* (wszelako ujętym w cudzysłowie) pojawił się po raz pierwszy w publikacji Brora Zachrissona poświęconej czytelności druku (*Studies in the Legibility of Printed Text*, Uppsala 1965, polskie wyd.: *Studia nad czytelnością druku*, Warszawa 1970). Pozwalam sobie jednak niniejszym zauważyć, że polskie dosłowne tłumaczenie owego terminu nie jest zbyt zręczne, a przede wszystkim sensowne, bo „kongenialny” oznacza w języku polskim: równy pod każdym względem oryginałowi; przest. (twórca, artysta) pokrewny geniuszem, talentem, umysłem innemu (W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. 16 rozsz., Warszawa 1988, s. 274.).

<sup>20</sup> A. Tomaszewski, *Zapiski książkoroba...*, s. 19.

<sup>21</sup> J. Białostocki, *op. cit.*, s. 8.



Il. 5. Janusz Tondel, *Inkunabuty w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Pelplin: Wydawnictwo Diecezji Pelplińskiej Bernardinum 2007 (ilustracja udostępniona przez Andrzeja Tomaszewskiego)

zwątpienia we własne możliwości i braku pomysłów, które byłyby niezależne od jakichkolwiek wpływów? Na pewno nie. Zwłaszcza że wybór rozwiązań stylizowanych na dawne uzasadnia nie tylko ich atrakcyjność wizualna czy treść projektowanych publikacji. Istotną przyczyną wyjaśniającą korzystanie ze „stylistycznej – jak pisał Białostocki – palety przeszłości”<sup>22</sup> jest również funkcjonalność opracowanych w owej przeszłości rozwiązań. Takich jak *modus modernus*, który został tak pomyślany, aby czytelnik studiujący tekst nie musiał odrywać się odeń

<sup>22</sup> *Ibidem.*

w poszukiwaniu informacji, które są z nim związane, bo dzięki inkluzjom tekstowym wszystko – tj. zarówno tekst, jak i elementy mu towarzyszące (przypisy, translacje, komentarze) – miał jednocześnie w zasięgu wzroku<sup>23</sup>. I takich również jak dwułamowa kolumna, dzięki której jeden bardzo długi wiersz ulegał podziałowi na dwa krótsze, a przez to wygodniejsze do czytania.

Skoro więc historyczna stylizacja oferuje rozwiązanie nie tylko atrakcyjne, ale i funkcjonalne, to dlaczego z niego nie skorzystać?

## Return to the past. Inspirations from old books in modern typography

### Summary

Neo-Gothic, neo-Baroque, neo-Renaissance or neoclassicism are all terms that in the history of art refer to revivals of old styles, a return of the most characteristic features of each. Can we then – by analogy – speak of neopaleotypes in the history of typography? How else can we refer to modern publications stylised to look like those produced at the beginning of the print era? The very idea of drawing on the origins to look for inspiration and models to follow was promoted already in the late 19th century in England, mostly in the circles represented by Walter Crane and William Morris. Also today, a search for a right form sometimes leads to typographical stylisation, as is interestingly illustrated by Andrzej Tomaszewski's designs (e.g.: *Conservatio aeterna*, *Shared Nest*). What do those stylisations consist in, do they signify a lack of ideas or rather an attempt to refresh modern typography – these are the questions the author tries to answer.

---

<sup>23</sup> W tym miejscu pragnę bardzo serdecznie podziękować Andrzejowi Tomaszewskiemu za tę i jeszcze wiele innych niezwykle dla mnie cennych uwag, dzięki którym mój tekst miał szansę przybrać taką postać.