

ANDRZEJ TOMASZEWSKI

Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego
Warszawa

Książka artystyczna a typografia

Już od 1995 roku pod patronatem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego rozwijany jest program „Sztuka Książki”, promujący mało znaną, choć bardzo ciekawą dziedzinę plastyki. W procesie twórczym powstają różnego rodzaju książki eksperymentalne, wydawnictwa autorskie, obiekty i instalacje przestrzenne, oraz inne dzieła sztuki związane z ideą książki jako fenomenu cywilizacji. Wolności wypowiedzi artystycznej nie krępują ani edytorskie kanony, ani poligraficzne technologie, ani nawet reguły języka¹.

Kuratorem programu od jego początku jest Alicja Słowikowska, wszechstronna artystka z Warszawy. Jej działania wspiera Sekcja Książki Artystycznej przy Okręgu Warszawskim Związku Polskich Artystów Plastyków. W organizacji wystaw i innych przedsięwzięć kuratorce pomaga tworząca w Łodzi Jadwiga Tryzno, która wraz z mężem, Januszem Pawłem Tryzno, prowadzi Muzeum Książki Artystycznej oraz wydawnictwo Correspondance des Arts.

W 2009 roku nastąpiła kulminacja aktywności polskiego środowiska plastyków zajmujących się książką artystyczną. Po serii wystaw odbywających się w czołowych bibliotekach naukowych dziesięciu miast w różnych regionach Polski dokonano wyboru kolekcji pod nazwą *Polska książka artystyczna przełomu XX i XXI wieku*². I chociaż do dzisiaj trwa związana z programem „Sztuka Książki” żywa działalność wystawiennicza w kraju i za granicą, aż po Daleki Wschód, to moment wybrania kolekcji stanowił pewnego rodzaju cezurę zarówno dla powstania zbiorowego *portfolio* krajowych twórców, jak i określenia kryteriów wyboru dokonanego podczas dyskusji w gronie jurorów.

Gdy Jadwiga Tryzno i Alicja Słowikowska zaproponowały mi uczestnictwo w jury, stanąłem przed dylematem. Z jednej strony miałem do czynienia z ciekawym zjawiskiem w dziedzinie sztuki, z grupą autentycznych entuzjastów tworzących dzieła inspirowane ideą książki, z drugiej zaś czułem się ograniczony swoim zawodem projektanta i wykonawcy książek tradycyjnych, profesją służebną wobec autora, poligraficznymi technologiami i – co najważniejsze – czytelnikiem książki.

Nie jest łatwo znaleźć drogowskaz pokazujący kierunek myślenia o przedmiotach niezdefiniowanych jednoznacznie, fizycznie niejednorodnych, odbieranych intuicyjnie. Ich walory estetyczne i treściowe nie dają się wcisnąć w jedną

¹ <http://bookart.pl> [dostęp: 15 września 2011].

² <http://kolekcja.bookart.pl> [dostęp: 15 września 2011].

z szufladek potocznie pojmowanego zdrowego rozsądku. A tu przecież należało dokonać oceny i wyboru bez krzywdy dla uczestników tego cennego artystycznego przedsięwzięcia. Odczuwałem zatem osobistą potrzebę podjęcia próby racjonalizacji kryteriów oceny, aby uniknąć podejrzenia o przypadkowy i niespójny osąd albo wręcz o szarlatanerię.

Na jednym krańcu modelowego rozumowania znalazły się więc artefakty będące wynikiem swobodnego działania twórcy, jego artystycznej indywidualności, często zaskakujące oryginalnością formy i intelektualnego przekazu. Na drugim zaś – koncepcja księgarskiego towaru, książki nakładowej, pomyślanej przede wszystkim jako przedmiot użytkowy.

Oczywiście pomiędzy tymi skrajnościami życie kreśli własny scenariusz o różnych odcieniach szarości i głębokości myśli. Być może mój dylemat przypominał porównanie rzemiosła i sztuki, kiedy dzieło rzemiosła niepostrzeżenie staje się dziełem sztuki lub odwrotnie. Niemniej jednak miałem wątpliwości, czy moje kompetencje są wystarczające, aby oceniać przedmioty artystyczne, choć z dużą pewnością czułem się na siłach fachowo oceniać rozmaite książki.

Tak rozmyślając, odkurzyłem w pamięci zorganizowane przed laty przez Państwowy Instytut Wydawniczy spotkanie z Umbertem Eco, autorem książek wydawanych przez PIW. Słowa uczonego pozwoliły mi wówczas uporządkować własny pogląd na książkę i dlatego pozwolę sobie je przypomnieć.

Podczas wykładu w warszawskim Pen Clubie (1997) Eco dał wyraz głębokiemu przekonaniu, że cyfrowe struktury danych nie zabijają książki. Nie uczynią tego, bo „forma książki to jeden z tych wynalazków (jak młotek, łyżka czy nóż), dla których nie znaleziono w ciągu stuleci lepszych pod względem ergonomicznym odpowiedników. Książka dobrze pasuje do ręki, można ją czytać w każdej prawie sytuacji”.

Tu można by dodać długą litanię o funkcjonalnych i intelektualnych zaletach książki.

Włoski pisarz i semiotyk przypominał i uświadomił oczywistą prawdę, że pojawienie się nowego środka przekazu nie tylko nie zabija poprzedniego, ale zwykle uwalnia go od takich czy innych serwitutów. Kiedy pojawiły się fotografia i kino, malarstwo nie umarło, po prostu nie musiało zajmować się portretowaniem, świętowaniem czy ilustrowaniem wydarzeń historycznych. Zyskało natomiast swobodę pozwalającą na nowe przygody poznawcze, poszukiwania formalne, zmiany form wypowiedzi. Jeśli za chwilę w staromiejskiej trafice kupować będziemy wkładany do ucha czipowy przewodnik zamiast książkowego przewodnika turystycznego, to przecież nic się książce nie stanie. Zniknie tylko pewien typ książki, a w to miejsce najprawdopodobniej pojawi się nowy.

Jeżeli rzeczywiście tak jest, a wszystko na to wskazuje, to próby rozszerzania zbioru desygnatów nazwy „książka”, przykładowo na treści zawarte na tzw. nośnikach audiowizualnych, skazane będą na niepowodzenie z powodu swojej

sztuczności (efektu wymyślenia „na siłę”). Także z przyczyny błędu logicznego, gdyż nazwa nie będzie stosowała się do nazywanych przedmiotów. Relacje logiczne pomiędzy wyrażeniami a oznaczanymi rzeczami są domeną semantyki. Bardzo jestem ciekaw, co miałyby na ten temat do powiedzenia semantyki z krwi i kości. Według mnie wszelkie nowalijki na polu komunikacji międzyludzkiej powinny mieć własne, właściwe sobie nazwy, podobnie jak ją ma zjawisko zwane literaturą.

Spotkania z prawdziwymi mędrkami, takimi jak Umberto Eco, mają walor oczyszczenia i są związane z klarowaniem mózgu zamulonego warstwami rozmaitych koncepcji. Pozwalają odnaleźć się w otoczeniu wydumania, pseudonaukowości albo wręcz blagi. Mnie zdecydowanie pomagają.

Chodziły mi także po głowie myśli związane z kluczowym dla sprawy pojęciem – „książka artystyczna”. Z semantycznego i gramatycznego punktu widzenia rzeczownikiem jest „książka”, a przydawka „artystyczna” to jego określenie. W angielskiej nazwie tejże dyscypliny twórczości – *bookart* – jest odwrotnie, „sztuka” jest rzeczownikiem. W kontekście artefaktów będących przedmiotem tworzonej kolekcji angielski termin wydaje się trafniejszy, bo kładzie nacisk właśnie na artystyczne działanie, na twórczą interpretację tematu: książka.

Polski termin budzi wątpliwość, szczególnie poza środowiskiem osób zaangażowanych w ten rodzaj twórczości. Podobnie było u mnie. Naiwnie przypuszczałem, że wiem, czym jest książka artystyczna, ale jednak widziałem aspirujące do kolekcji obiekty, które często trudno identyfikować z książką jako taką. Ich istnienie jest jednak niepodważalnym faktem, którego nie sposób było ignorować. Materializują się na przykład w postaci rzeźby lub instalacji artystycznej. Mając na względzie owe semantyczne wątpliwości, trzymałem się uporczywie rzeczownika „książka” jako podmiotu logicznego polecenia: „wybrać książki artystyczne do kolekcji”.

Encyklopedia wiedzy o książce [dalej jako: EWOK] (Ossolineum) ukazała się w 1971 roku, czyli bardzo dawno. Ktoś powie, że jest zbyt starej daty. Oczywiście, ale cóż to jest w porównaniu z historią książki liczoną w tysiącletniach. EWOK pod hasłem „książka” notuje sześć definicji naukowego lub potocznego rozumienia terminu. Zajmijmy się jednak definicją prymarną, opatrzoną numerem 1. Otóż według niej książka to „zespół treści psychicznych utrwalonych w tekście, elementów materialnych oraz funkcji społecznej [...]”.

Pierwszy fragment mówiący o „utrwaleniu w tekście” wydaje się zbyt szczupły znaczeniowo, bo wszyscy znamy również książki z treścią w postaci zdjęć, ilustracji artystycznej lub technicznej, diagramów infograficznych albo też map. Drugi zaś fragment o „elementach materialnych” jest zaś na tyle pojemny, aby pomieścić papirus, pergamin, papier, plaper (*plastic paper*), pleksiglas czy szkło, a gdy ktoś bardzo się uprze, to również matrycę ciekłokrystalicznego wyświetlacza. Trzecia część definicji traktująca o „funkcji społecznej” jest bardzo istotna, gdyż książka ma czemuś służyć, ma zawierać pewien komunikat skierowany do

jej użytkownika. Mówiąc wprost – książek nie robi się bez celu i bez sensu. Mamy więc konglomerat trzech czynników: treści, formy i funkcji.

Podczas kompletowania Kolekcji Polskiej Książki Artystycznej miałem do czynienia z uznanymi artystami i ich dziełami sztuki. Jednocześnie jednak pośród przedstawionych do wyboru dzieł widziałem przedmioty, w moim mniemaniu, niezasługujące na superlatywy ani nawet na jakąś szczególną uwagę. Wybierając, starałem się więc kierować niżej przedstawionymi kryteriami opartymi na od lat uznawanych głównych cechach książki.

1. Zawartość treściowa. W książkach konwencjonalnych oraz w artystycznych bywa obecna w dwojakiej postaci. Albo jako tekst lub ilustracja, albo też wynika z kierowanej przez twórcę sugestii, inaczej mówiąc – artystycznej wymowy dzieła. Podczas wybierania największy kłopot sprawiały obiekty, których sens intelektualny był zbyt głęboko ukryty albo znany tylko twórcy. W takich przypadkach dzieła nie wybierałem, ponieważ jego hermetyczność nie pozwala komunikować się artyście z widzem. Przy braku zrozumienia twórcę można też podejrzewać o brak treści przekazu, bezideowość.

2. Przedmiot fizyczny. W moim przekonaniu dzieło powinno mieć kształt książki lub formę przypominającą książkę. Chętnie znajdowałem też obiekty nawiązujące do form książki nie wprost, ale przez czytelną aluzję, niewymagającą tłumaczenia lub myślowej ekwilibrystyki. Istnieje tu cienka granica, którą miałem nadzieję rozpoznać. Rozpoznanie sprowadza się do niemal intuicyjnego wyczucia. Przykładowo: kiedy kamień przez artystę rzeźbiony na kształt książki pozostał głazem, a kiedy można go uznać za książkę lub wariację na jej temat. Zwracałem też uwagę na jakość wykonania dzieła rozumianą jako solidność rzeźmiślnicza. Celową zgrzebność formy od niedostatków warsztatowych i fuszerki potrafię odróżnić.

3. Funkcja dzieła. Funkcjonalność przedmiotów artystycznych w zasadzie sprowadza się do komunikacji z odbiorcą oraz do ich walorów ekspozycyjnych. Było dla mnie ważne, czy dzieło można swobodnie oglądać, odbierać, manipulować nim i obcować fizycznie. Łatwość osobistego kontaktu użytkownika i przedmiotu to istotna cecha książki, w jej historii zawsze nierozzerwalnie z nią związana.

Opisane trzy kryteria odpowiadają przypominanej wcześniej definicji z EWOK i opierają się na związku treści, formy i funkcji. Po ich spisaniu i zastanowieniu się stało się dla mnie jasne, że nie stanowią listy sztywnych dogmatów i dopuszczają możliwość różnych interpretacji. Byłem z tego pomysłu bardzo zadowolony, co wcale nie znaczy, że nie przyjmowałem niekiedy odmiennej, przekonującej argumentacji kolegów jurorów.

Przedstawiłem powyżej proces porządkowania własnego myślenia o kolekcji. Chodziło wówczas o sprecyzowanie kryteriów wyboru, chociaż poglądy na temat książki miałem i mam od dłuższego czasu ugruntowane. Moim zdaniem istotą książek oraz ich cywilizacyjnego fenomenu jest zdolność gromadzenia zapisu ludzkich myśli, zastępowania autorów podczas ich nieobecności. Zapisu

dokładnego, takiego, jaki umożliwia pismo – wielki wynalazek ludzkości pozwalający komunikować się w czasie i przestrzeni. Książka jest produktem kultury a zarazem jej nośnikiem.

Sposoby notacji we wszystkich kręgach cywilizacyjnych ewoluowały od form obrazkowych do pism związanych z językiem. Ludzie nieustannie szukali sposobów doskonalenia precyzji graficznego odwzorowania myśli. Autorzy przekazu pragnęli dokładnego zrozumienia – chcieli opisać przedmiot, unaocznąć głębię uczucia, zanotować tok rozumowania, przekazać wiedzę, utrwalić wiele podobnych spraw związanych z intelektualną stroną ludzkiej egzystencji.

Powszechność użycia współczesnego pisma czyni z niego rzecz prozaicznie zwykłą. Ten genialny wytwór cywilizacji jest dzisiaj tak banalny, że nie zdajemy sobie sprawy z jego znaczenia. A może inaczej – zapomnieliśmy, przestaliśmy sobie zdawać z tego sprawę. Przez tysiąclecia wykształcony i praktycznie wypróbowany system znaków językowych (np. liter), pojęciowych (np. cyfr), dźwiękowych (np. nut) oraz tych wszystkich, które notują czynności szarych komórek, jest nie do zastąpienia.

Nie bez przyczyny chińska filozofia skończyła się na Konfucjuszu. Bardziej skomplikowanych spekulacji intelektualnych nie dało się zapisać chińskim pismem ideograficznym. Ani *Krytyka czystego rozumu* Immanuela Kanta, ani esej Alberta Einsteina *Czy teoria pola stwarza możliwości rozwiązania problemu kwantowego* nie dają się zapisać ideogramami lub pismem obrazkowym. Podobnie jest z *Gondwaną* Krzysztofa Karaska, *Ulissesem* Jamesa Joyce’a, *Konstytucją 3 maja* albo *Instrukcją kładzenia asfaltu*.

Umiejętność używania i tworzenia pisma, sztuka łączenia walorów estetycznych i treściowych zapisu, wirtuozeria kaligraficzna, artyzm ksiąg rękopiśmiennych i drukowanych, osiągnięcia liternictwa – wszystkie one towarzyszą ludziom w trakcie całej historii. Zresztą samo przejście z prehistorii do historii wiąże się z pojawieniem pisma.

Dzisiaj umiejętność komponowania zapisu nazywamy typografią i, w uproszczeniu, rozumiemy jako sztukę stosowania pisma i projektowania druków. Często słusznie uważamy ją za część szeroko pojętego designu. W typografii mamy do czynienia z dwoma głównymi kierunkami, czy inaczej – sposobami podejścia do tematu.

Pierwszy, utylitarny pogląd w mniemaniu jego wyznawców sprowadza się do tego, że projektowanie książki, gazety, strony internetowej czy afisza powinno być zagadnieniem swoistej inżynierii intelektualnej, a nie wyłącznie poszukiwaniem artystycznego wyrazu. Czyli: funkcja przed estetyką, użyteczność przed efekciarstwem.

Natomiast drugi pogląd, prezentowany chętnie przez krajowe akademie oraz szkoły graficzne, traktuje uprawianie typografii głównie jako działanie artystyczne i kładzie największy nacisk na walory estetyczne.

Jak zwykle bywa – racja leży pośrodku. Zdaję sobie sprawę, że działania artystyczne nie mają wiele wspólnego z Arystotelesowym „imperium środka”.

Najczęściej są nawet jego świadomym zaprzeczeniem, bo artysta poszukuje skrajności i odejścia od sztampy. Wszelkie rozważania o funkcjach typografii dotyczą więc głównie książki użytkowej – tej, która jest przedmiotem zainteresowania wydawców, drukarzy, księgarzy, bibliotekarzy i czytelników.

Co te wszystkie wywody mają wspólnego z kolekcją polskiej książki artystycznej? W moim przekonaniu mają zasadnicze znaczenie podczas próby określenia zjawiska nazywanego książką artystyczną. I to zarówno w zrozumieniu motywacji osób uprawiających tę dziedzinę twórczości, jak i samych dzieł sztuki.

Jeżeli uzmysłowimy sobie, jak wielką kulturotwórczą rolę odgrywa pismo, jeżeli jest ono jednym z największych osiągnięć cywilizacji, to siłą rzeczy poszukujemy jego obecności w artystycznej książce. Zaczynamy szukać śladów pracy typografa oraz znanego nam od szkolnej pierwszej klasy typograficznego sposobu przekazywania myśli.

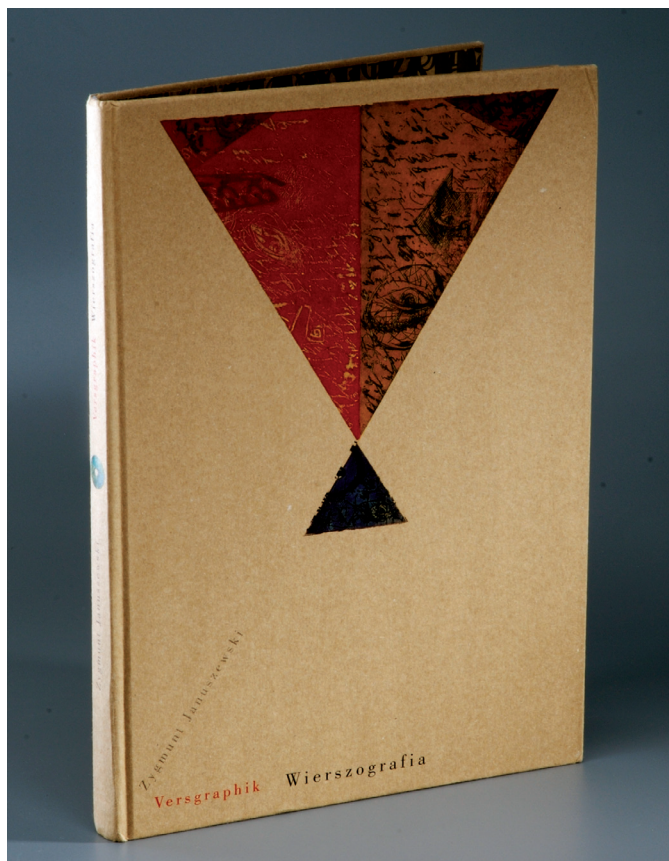
W wielu dziełach nie znajdujemy nawet takich śladów albo widzimy je w szczątkowej formie. Występują też niekiedy w nietypowej roli, na przykład jako dodatek do przekazu innego rodzaju. Typograf zamienił się w artystę. I najczęściej nie w artystę ozdabiającego tekst lub piszącego utwór literacki, ale w twórcę poszukującego sposobu zamknięcia myśli w oryginalnej postaci. Wizualizacja idei i plastyczność dzieła sztuki umożliwiają rezygnację ze słownego i linearnego, tradycyjnego zapisu treści, mającego postać ciągu znaków.

W książce artystycznej triumf święci ilustracyjność, dążenie do plastycznego efektu, czyli estetyczne cechy przedmiotu. Walory artystycznych form wyrazu uruchamiają wyobraźnię odbiorcy dzieła, ponieważ dopuszczają wieloznaczność albo wręcz do niej dążą. Z punktu widzenia tendencji rozwojowych książka artystyczna jest cofnięciem, powrotem do obrazowania, z którym zmagali się nasi antenaci, poszukując precyzji wypowiedzi. Następuje świadoma rezygnacja z prymarnej zasady książki będącej koncepcyjnie i technologicznie wykształconym narzędziem międzyludzkiej komunikacji. W większości proponowanych do kolekcji dzieł artystycznych typografia jest nieobecna lub zredukowana do wizualnej sugestii wiążącej formalnie dzieło z książką w rozumieniu potocznym.

Wśród dzieł przedstawionych w trakcie krajowych wystaw i aspirujących do kolekcji jest sporo takich, które kształtem przypominają fizyczną formę książki w różnych fazach jej rozwoju: tabliczkę, zwój czy kodeks. Wówczas aluzja jest dobrze czytelna, nawet gdy materiał z którego wykonano dzieło jest dla książki nietypowy. Oglądający może więc we własnej imaginacji dopisywać osobiste refleksje. Jednak nie wszyscy artyści uznają taką formę za zaletę dzieła i poszukują fizyczności, która nie ma z książką wiele wspólnego. Trudno wówczas przedmiot uznać za książkę – formę ma nieksiążkową, zapisu brak, przekaz trudno czytelny. Natomiast przedmiot taki może wzbudzać emocje, dostarczać wrażeń estetycznych lub inspirować fantazję. Mamy więc wyraźnie do czynienia z obiektem artystycznym, z wytworem talentu i wyobraźni, ale czy z książką? Nie wszystkie kandydujące do kolekcji przedmioty artystyczne mogłem nazwać książką zgodnie z sumieniem.

Skupiając się na typografii, dla czystości wywodu, z premedytacją pominię dzieła, w których typografia lub jakakolwiek czytelna forma pisma nie występuje, chociaż często dzieła te ewidentnie są książkami. W przedstawionych do oceny eksponatach typografia występuje w kilku postaciach.

Pierwsza to taka, do której jesteśmy przyzwyczajeni dzięki nawykom czytelniczym. Pismo jest tam nośnikiem treści, a jednocześnie projektant wykorzystał jego krój i liternicze walory. Układy typograficzne stanowią w niej istotny element kompozycji dzieła, choć często odbiegają od standardowych schematów. Jako przykład można przytoczyć *Wierszografię* Zygmunta Januszewskiego, która połączyła teksty i ilustracje w harmonijny, a zarazem dynamiczny sposób. Wyrafinowane piękno projektu, perfekcja poligraficznego wykonania, szlachetność papieru i zastosowanych materiałów introligatorskich, tworzą w sumie dzieło edytorskie zasługujące na miano książki artystycznej. Dodajmy do tego staranną pracę translatorską i redakcyjną, a obraz książki będzie pełen.



Il. 1. Zygmunt Januszewski, *Wierszografia*

Źródło: wszystkie fotografie pochodzą z archiwum Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi.

W odmienny sposób liternicze elementy dzieła wiąże z sobą *Czas i przestrzeń* Grażyny Lange. Charakterystyczne informacje drukowane na tekturkach biletów kolejowych i odautorskie teksty Lange połączyła wizualnie i emocjonalnie, wykorzystując właśnie metody typografii.

Wreszcie ostatni z pierwszej, w pełni typograficznej, grupy przykładów. *Traktat kartkograficzny czyli rzecz o liberaturze* Radosława Nowakowskiego jest książką tak skonstruowaną, że kolumna tekstu stanowi główny element kompozycji. Łam, marginalia, tekstowe inkluzje, kolor w tekście, tytułaria, kompozycje liternicze i inne elementy składu pozwalają cieszyć się różnorodnością stronic należących równocześnie do wizualnie spójnej całości.

Na drugą grupę książek składają się te, w których zapisano teksty odręcznie. Są swego rodzaju manuskryptami nawiązującymi do długiego i efektownego artystycznie okresu historii książki. Przykładem niech będzie *Emma gospodyni Leibniza* Barbary Kaczmarek, gdzie kaligrafia i nastrojowe ilustracje przedstawiono w formie leporello. I jeszcze jeden przykład – *Folwark zwierzęcy* Orwella – zinterpretowany liternicznie i graficznie przez Katarzynę Niklas. Manuskryptów było więcej, nawet takich, których napisy są nieczytelne lub nakreślone pismem *quasi-piktograficznym*.



Il. 2. Barbara Kaczmarek, *Emma gospodyni Leibniza*

Mieliśmy też obiekty, w których wykonywany różnymi metodami druk łączono z odrębną grafiką. Należały do nich ciekawe książki autorstwa Rafała Klewety. Poezję Jouberta, Apollinaire’a oraz pracę *Libert artysta* wytłoczył drukiem wypukłym, a potem uzupełnił akwarelami i grafikami. Z kolei zaproponowana przez Justynę Zielińską typograficzna interpretacja *Obrotów rzeczy* jest wydrukowana na drukarce komputerowej. Pewnie podobałaby się Mironowi Białoszewskiemu, autorowi *Obrotów*, który był poetą otwartym na niekonwencjonalne rozwiązania.



Il. 3. Rafał Kleweta, Jean Joubert, Év

W tej grupie dzieł zdarzały się niestety i takie, których typografia nie dorastała poziomem do śmiałych pomysłów i dobrej grafiki. Tu uwidoczniły się najwyraźniej podstawowe braki w typograficznej edukacji twórców. Gama niedociągnięć była szeroka – od elementarnych błędów typograficznych (nieprawidłowych cudzysłówów, dywizów w funkcji pauzy, błędnego używania kropek, spacji i podobnych grzeszków składaczy), aż do kłopotów z doбором kroju pisma dla danej treści i duchowej wymowy dzieła. W kilku przypadkach miałem wra-

zenie, że twórcy, wpisując teksty, wybierali przypadkowe pisma, których fonty mieli akurat w komputerze.

Nie miała z tym problemów Elżbieta Woźniewska. Jej *Labirynt czasu* prowokuje paralele z poetycką książką futurystyczną. Pachnie Mondrianem, Berlewim i Kobro. Ma w sobie elegancję, której często brakowało w książkach futuryzmu i konstruktywizmu. Prostota i podobieństwo tekstów podkreślały usytuowania geometrycznej grafiki i różnorodność jej kształtów. Dobrze też radził sobie z typografią Piotr Zatorski, ale jego *Wyborowi bajek* brakowało elegancji *Labiryntu*.



Il. 4. Elżbieta Woźniewska, *Labirynt czasu*

Typografia była istotną częścią udanej instalacji *Moja rodzina* Artura Krawskiego, ale nie mogę uznać tej formy za książkę. Podobnie działała typografia u Agnieszki Zawady, u której odgrywała pomocniczą rolę, a właściwie stanowiła pretekst do przedstawienia ilustracji. Jednak *Jeszcze jedno wspomnienie* Poświatowskiej w jej opracowaniu to z pewnością książka. Z dylematu książka–nieksiążka zdawał sobie sprawę Włodzimierz Szymański, który swój utwór nazwał *Przedmiotem książkowym* i uniknął leksykalnych kontrowersji.

Przedstawiłem tu rozważania na temat typografii, co wcale nie znaczy, że wybierając, pomijałem dzieła jej pozbawione. Przyjęta przez organizatorów kolekcji formuła rozszerzonego spojrzenia na zjawisko nazywane książką artystyczną musiała być respektowana. Kolekcja ma przecież dawać świadectwo obecności tej dziedziny sztuki w polskim życiu artystycznym.



Il. 5. Włodzimierz Szymański, *Przedmiot książkowy*

Art book versus typography

Summary

Work in a the jury selecting items for a collection of Polish art books was associated with many doubts for the author as a typographer. After all, the concept of an art book is very hard to define, books being physically heterogeneous and intuitive in perception. The jury had to follow the approach adopted by the organisers, namely to hold a broader view of the concept of art book. The collection is meant to testify to the presence of this particular discipline in Polish art. In most works recommended for the collection typography is non-existent or reduced to a visual suggestion formally binding the artwork with the book within a general meaning. The author selected items in which the text carried the content, while typography constituted an important part of the work's composition, often going beyond standard patterns. He also accepted books with handwritten texts and items in which print produced by various methods was combined with hand-made graphics. He shows on selected examples which items met his criteria of a valuable art book.