

Wewnętrzne i zewnętrzne ograniczenia w projektowaniu książki – wybrane aspekty

„Znacznie łatwiej zostać uznanym artystą niż doskonałym typografem” miał wybitny typograf Leon Urbański. Podkreślał, że w projektowaniu książki nie wystarczy sam talent i wycucie estetyczne, ale przede wszystkim potrzebna jest ogromna wiedza o interdyscyplinarnym charakterze. Spojrzenie Urbańskiego na projektowanie książki jest bardzo bliskie koncepcji bibliologicznej, zgodnie z którą książka jest przede wszystkim narzędziem w procesie komunikacji międzyludzkiej i społecznej. Zadaniem projektanta jest więc nie tyle stworzenie książki pięknej, co funkcjonalnej. Jest to przedsięwzięcie znacznie trudniejsze, odbierające projektantowi swobodę twórczą i nakładające na niego liczne ograniczenia. Szczególne znaczenie mają tu ograniczenia natury wewnętrznej, wynikające z samego charakteru wielopłaszczyznowego przedmiotu projektowania, jakim jest książka, z funkcji dzieła i jego skomplikowanej struktury, która kształtowała się przez setki lat, aby osiągnąć obecną formę. Na czynności projektowe mają również wpływ liczne ograniczenia zewnętrzne, niezależne od charakteru książki czy postawy projektanta, wynikające z sytuacji technologicznej, gospodarczej i ekonomicznej, politycznej czy kulturowej społeczeństwa, z którymi grafik musi się zmierzyć, umiejętnie dostosowując projekt do istniejących warunków.

1. Ograniczenia wewnętrzne

1.1. Cztery płaszczyzny: pismo, ukształtowanie typograficzne, ilustracje i okładka

Analizując budowę książki, a dokładniej – jej przestrzeń graficzną, można wyróżnić cztery płaszczyzny, które z jednej strony swobodnie kształtowane przez artystów stanowią o estetyce dzieła, lecz z drugiej, są poddane różnym rygorom, takie jak krój pisma, układ typograficzny, materiał ilustracyjny i okładka.

Na świecie jest tak wiele krojów pisma, że nie można ich wszystkich policzyć, ani nawet zamknąć w jednej uniwersalnej klasyfikacji. Bogactwo to nie jest jednak w całości przydatne projektantowi książki. Miarą wartości pisma stosowanego w książce jest bowiem jego czytelność, nie zaś atrakcyjna forma graficzna. Piet Zwart twierdził nawet przewrotnie, że: „Im mniej interesująca jest litera, tym bardziej przydatna jest typografowi”¹. W książkach stosuje się więc kroje dziełowe, do-

[1] Q. Newark, *Design i grafika dzisiaj*, Warszawa 2006, s. 13.

stosowane do składania długich tekstów, o odpowiedniej budowie liter, która wpływa na komfort i higienę czytania. Dobre pismo to takie, które ułatwia jak największym kręgom czytelników odbieranie treści z optymalną szybkością i z najmniejszym wysiłkiem². Adrian Frutiger uważa, że powstawanie optymalnych kształtów czytelnego pisma można porównać do procesu krystalizacji – wybitne kroje pisma formowano w ciągu stuleci ich używania³. Już w renesansie powstały kroje, które dziś nie tylko stanowią przykład mistrzowskiego projektowania, lecz także są z powodzeniem wykorzystywane przez współczesnych wydawców. Wciąż popularne są w składzie dziełowym m.in. antykwa renesansowa Garamond, barokowe Baskerville czy Caslon, a także klasycystyczne antykwy Bodoni, Walbaum i podobne.

Do XVIII wieku zasób pism był bardzo ograniczony. Składając książkę, stosowano zazwyczaj jeden krój pisma w trzech odmianach: podstawowej, pochyłej i półgrubej. Niewielki był też dostępny zestaw znaków. Drukarz miał do dyspozycji zazwyczaj duże i małe litery, znaki akcentowe, ligatury, znaki interpunkcyjne i cyfry. Adrian Frutiger uważa jednak, że w tym ograniczeniu środków wyrazu leży istota piękna, które wywiera na nas tak silne wrażenie podczas oglądania starych ksiąg⁴.

Podobne rozważania prowadzą do pytania, czy w takim razie, istnieje jeszcze potrzeba projektowania nowych krojów pism dziełowych. Czy nie wystarczą nam pisma, które ukształtowała 500-letnia tradycja drukarska? A może wystarczyłby jeden wzorzec pisma do składania długich tekstów? Okazuje się, że nie, że i ta poddana wielu rygorom dziedzina projektowania wymaga jednak pewnej różnorodności i dostosowania do potrzeb współczesności. Według Frutigera unifikacja środków graficznego wyrazu jest powszechnie odbierana jako istotne zaburzenie formy przekazu, a więc oprócz jakości pisma znaczenie ma także jego estetyka i styl odpowiadający duchowi czasu⁵.

Projektowanie pism dziełowych jest więc ważną i wymagającą gałęzią grafiki użytkowej. Na świecie rozwija się bardzo prężnie. Natomiast na polskim rynku wciąż istnieje niedosyt pism naszych literników. Projektowanie pisma niestety nie było nigdy traktowane priorytetowo przez polskie Akademe Sztuk Pięknych, ale powoli się zmienia. W ostatnich latach na szczęście pojawił się w Polsce twórczy ferment w tej dziedzinie [il. 1].

Ukształtowanie typograficzne książki było i jest tematem wielu rozważań teoretycznych. Dominuje myśl o kongenialności/totalności dzieła oraz jedności treści, formy i funkcji⁶. Teoretycy są niemal zgodni w tym, że projektowanie książki jest sztuką komunikacji, a więc głównym celem jest „graficzna interpretacja drukowanej informacji” czy „znalezienie odpowiedniej formy dla przekazania konkretnej treści”⁷. Mimo tej zgodności teoretycznej w praktyce wciąż zbyt wielu projektantów i odbiorców informacji uważa, że celem typografii jest nadanie publikacji ciekawej

[2] A. Frutiger, *Człowiek i jego znaki*, Warszawa 2003, s. 150.

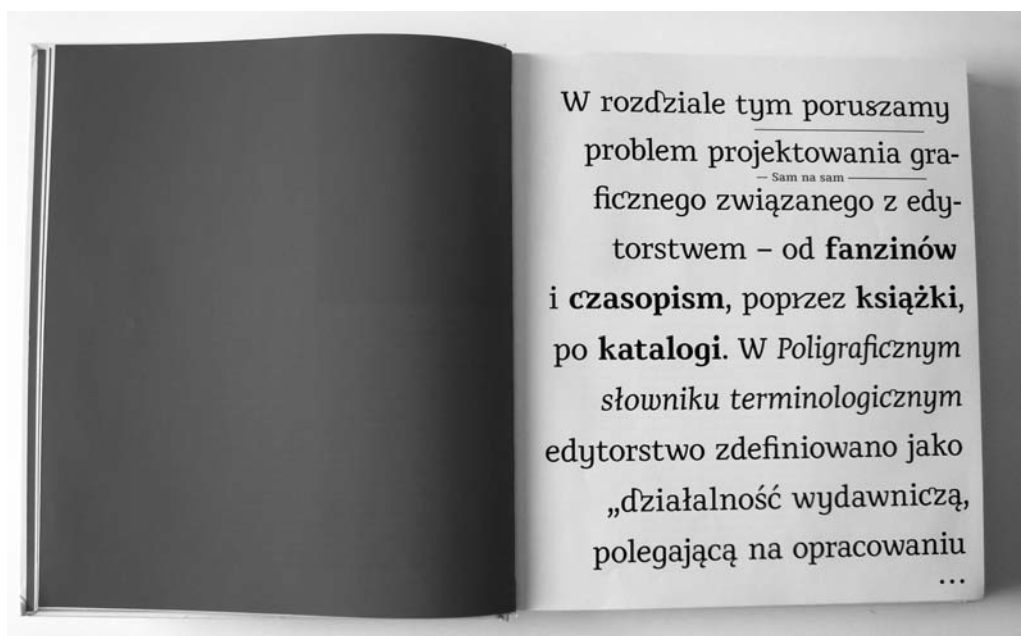
[3] Tamże, s. 164.

[4] Tamże, s. 147.

[5] Tamże, s. 163.

[6] A. Tomaszewski, *O jedności treści, formy i funkcji (książki)*, [w:] *Zapiski ksiąźkoroba*, Warszawa 2006, s. 18–20.

[7] A. Tomaszewski, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996, s. 232.



1. Nowym krojem pisma – Danową Jacka Mrowczyka, będącą próbą nawiązania do polskich literniczych tradycji, m.in. do Antykwy Półtawskiego oraz Grottesku Polskiego Artura Frankowskiego, złożono książkę PGR. *Projektowanie graficzne w Polsce* (J. Mrowczyk, M. Warda, Wydawnictwo Karakter 2010). Cechą charakterystyczną tego kroju jest dostosowanie do specyfiki języka polskiego m.in. dzięki zestawowi ligatur uwzględniających typowe polskie połączenia liter np. „cz”, „rz”, „sz”, „ch”, „dz”

formy. Jak twierdzi Tomasz Bierkowski, jest to bezpośrednia przyczyna złego stanu i niskiej jakości projektowania graficznego w Polsce⁸.

Bierkowski podkreśla, że w typografii przekaz kongenialny to taki, którego forma wizualna, a więc i graficzne środki wyrazu, są zdeterminowane przez treść lub taki, w którym zachodzi nieomal idealna transpozycja treści na język wizualny. Posuwa się nawet do śmiałego twierdzenia, że o pięknie książki decyduje przede wszystkim jej funkcjonalność, która wcale nie musi iść w parze z atrakcyjnością estetyczną⁹. Projektowanie książki wymaga więc sporej powściągliwości, uznania nadrzędności funkcji użytkowej nad estetyką¹⁰ [il. 2]. Andrzej Tomaszewski dodaje, że: „współczesnego typografa obowiązuje prymat funkcjonalności produktu poligraficznego nad kwestiami estetycznymi. (...) Funkcja przed estetyką. Użyteczność przed efekciarstwem. Logika przed pięknem”¹¹. Teoria ta znajduje potwierdzenie w dokonaniach przeszłości. Przez setki lat jedynymi elementami graficznymi książki były zdobienia o charakterze typograficznym: inicjały, przerywniki,

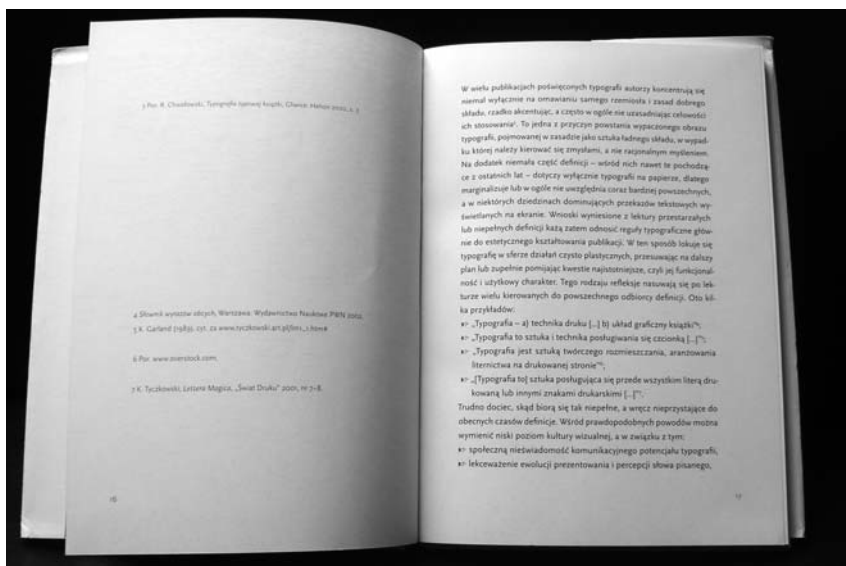
[8] T. Bierkowski, *O typografii*, Gdańsk 2008, s. 9.

[9] Tamże, s. 23.

[10] Q. Newark, *Design i grafika dzisiaj*, Warszawa 2006, s. 10–11.

[11] A. Tomaszewski, *Architektura książki...*, Warszawa 2011, s. 9.

2a. Prosty i funkcjonalny projekt książki Tomasza Bierkowskiego *O typografii* stanowi potwierdzenie wypowiedzi teoretycznych grafika na temat projektowania książki (Czysty Warsztat 2009)



2b. Przejrzysty układ typograficzny książki Ewy Stopy-Pieleś *Estetyka w typografii wobec postulatów czytelności* jest wynikiem empirycznych badań nad czytelnością druku autorki (Akademia Sztuk Pięknych, Katowice 2009)

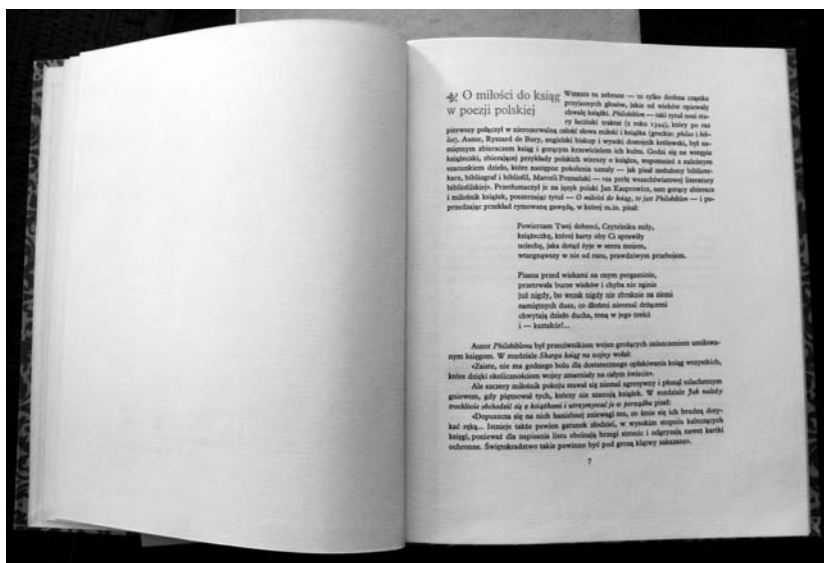


finaliki, bordiury, winiety itp. Najczęściej ich przeznaczeniem było nadanie tekstowi przejrzystej struktury. Z klasyków warto przywołać Beatrice Warde i jej wiecznie aktualną koncepcję, zgodnie z którą dobrą typografią można przyrównać do kryształowego kielicha¹². Warde uważa, że dobra typografia to typografia przezroczysta, nie narzucająca się, daleka od dominacji: „Typografia wymaga pokory, bez której wiele dziedzin sztuki wciąż grzęźnie w eksperymentach, rozkłiwiając się nad sobą. Uzyskanie przezroczystej strony nie jest ani proste, ani nudne. Dużo łatwiej przychodzi wulgarna ostentacja niż dyscyplina.”¹³

[12] B. Warde, *Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny*, [w:] *Widzieć. Wiedzieć.*

Wybór najważniejszych tekstów o designie, Kraków 2011, s. 37–45.

[13] Tamże, s. 44.



3. *Wiersze o książkach* zaprojektowane przez Leona Urbańskiego i nagrodzone dyplomem honorowym na IBA w 1965 r. do dziś zwracają uwagę estetyką i czytelnością (Czytelnik 1964)

Kolejna przestrzeń graficzna książki należy do ilustratora. Cel jego pracy jest nieco inny niż typografa – ilustracje nie tylko nie mają, ale wręcz nie mogą być przezroczyste. W zależności od pełnionych zadań i funkcji (funkcja zdobnicza, interpretacyjna, ekspresywna, dokumentalna, autoteliczna itp.), muszą dopełniać dzieło, dopowiadać myśl autora wizualną treścią, a nawet prowadzić dialog z czytelnikiem i pobudzać do refleksji. Jednak i tutaj twórcy nie pozostawia się pełnej swobody. Nie bez znaczenia dla pracy grafika są intencje samego autora dzieła, ponadto ilustrator otrzymuje wyraźne wskazówki od wydawcy dotyczące ilości materiału ilustracyjnego, formatu samych ilustracji, kolorystyki, a czasem i techniki wykonania.

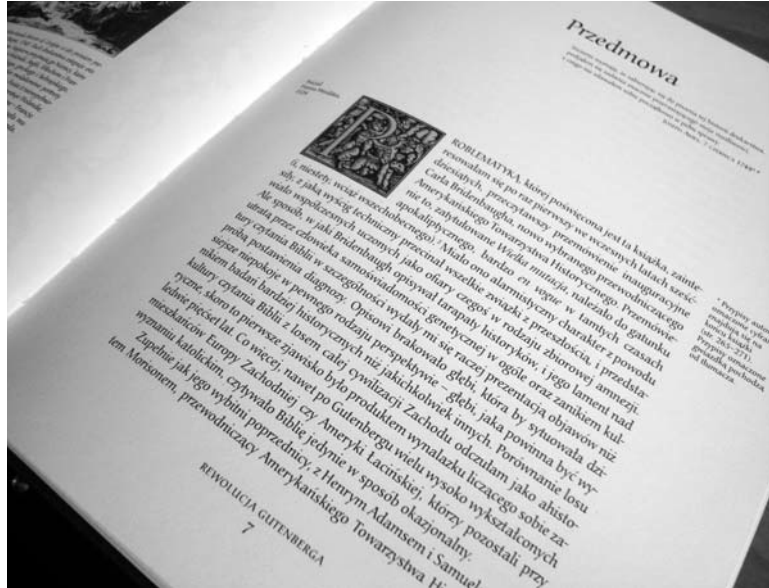
Podstawowe ograniczenia w projektowaniu okładki (i obwoluty) książkowej wynikają z pełnionych przez nie funkcji: nie tylko ochronnej, lecz także identyfikującej, informacyjnej i promocyjno-reklamowej. Przekaz werbalno-wizualny okładki ma z jednej strony odzwierciedlać treść książki, być jej zapowiedzią, a z drugiej zwiększyć szanse edycji na dobrą sprzedaż¹⁴ – okładka jest bowiem podstawowym narzędziem promocji i reklamy. Niezwykle istotne jest wizualne powiązanie okładki z układem graficznym całej książki. Ponieważ jest ona samodzielnym komunikatem, istnieje niebezpieczeństwo jej oderwania nie tylko treściowego, ale też wizualnego od całej książki, co jest niestety dość częste w polskiej praktyce wydawniczej.

Urealnieniem postulatów o projektowaniu respektującym ograniczenia wynikające z funkcji książki jest twórczość Leona Urbańskiego, który mawiał: „Staram się projektować książki tak, aby czytelnik nie dostrzegał moich zabiegów. Zgadzam się z Tschicholdem, który powiedział, że książka najpiękniejsza to taka, która sprawa-

[14] B. Hojka, *Okładka książkowa z perspektywy komunikacyjnej*, [w:] *W poszukiwaniu odpowiedniej*

formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką, Wrocław 2012, s. 66.

4. Klasyczny projekt Andrzeja Bareckiego, *Rewolucja Gutenberga* Elizabeth L. Eisenstein, został wyróżniony w 45. Konkursie PTWK na Najpiękniejsze Książki Roku oraz w konkursie „Edycja” w 2004 r. (Wydawnictwo Prószyński i S-ka 2004



wia wrażenie, że nie została zaprojektowana”¹⁵. Jednocześnie podkreślał, że prostota ma prowadzić do lepszej percepcji. Uważał, że kształt książki i jej nastrój powinny harmonijnie współgrać z treścią, nie może więc książka zawierać żadnych elementów zbędnych, zakłócających klarowność przekazu [il. 3]. Podobne spojrzenie na kwestie projektowania książki widać także u kolejnych pokoleń polskich projektantów, m.in. w projektach Janusza Górskiego, Stanisława Salija¹⁶, a także w książkach Andrzeja Tomaszewskiego, Andrzeja Bareckiego [il. 4] czy Tomasza Bierkowskiego.

1.2. Twórcy w poszukiwaniu kompromisu

Rozważania na temat ograniczeń wewnętrznych w projektowaniu książki wymagają także refleksji dotyczącej współpracy twórców edycji. Grafik w swoich działaniach nie jest bowiem autonomiczną jednostką, ale częścią zespołu. Musi więc poszukiwać trudnego kompromisu pomiędzy własną wizją, a wizją autora i poszczególnych osób pracujących nad dziełem: redaktora, korektora, ilustratora, drukarza itp.¹⁷

[15] *Portret artysty*. Audycja radiowa w oprac. Ewy Prządki. Program 3. Polskiego Radia, 9.02.1996 godz. 11.05 [wypowiedź Leona Urbańskiego].

[16] G. Sowula, *Obrazowanie słowa – o upartym wydawnictwie*, „2+3D”, 2007 nr 22, s. 14–21.

[<http://www.2plus3d.pl/artykuly/obrazowanie-slowa-o-upartym-wydawnictwie>, dostęp: 28.06.2013].

[17] Nie jest to sprawa jednoznaczna. Temu zagadnieniu została poświęcona w 2011 r. konferencja naukowa pt. „W poszukiwaniu odpowiedniej formy. Rola wydawcy, typografa, artysty i technologii w pracy nad książką”, zorganizowana przez Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Teksty wystąpień dostępne są w książce pod tym samym tytułem, wydanej przez Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego w 2012 r.

Dziś zbyt często – co zauważa Bierkowski – w projektowaniu dominuje tendencja do marginalizowania odbiorcy, gloryfikowania własnego indywidualizmu i samego aktu projektowania¹⁸. Ponadto współpraca grafików z redaktorami nie zawsze układa się tak, jak powinna. Trzeba więc uczyć przyszłych projektantów książek pracy w zespole redakcyjnym, tak aby czuli się jego integralną częścią. Grafik musi znać przebieg procesu wydawniczego książki, a także rozumieć swoje miejsce i rolę w tym procesie¹⁹. Kulisy udanej współpracy zespołu przedstawiła Joanna Kułakowska-Lis²⁰, kładąc szczególny nacisk na współpracę redaktora z projektantem. Opisała szereg trudnych sytuacji wydawniczych, podkreślając jak ważne w ich rozwiązaniu było dążenie do kompromisu, który wymagał niekiedy dokonania zmian w makiecie lub przeredagowania tekstu, jak w przypadku albumu *Józef Mehoffer* (Olszanica 2006) według projektu Władysława Pluty. Redaktorka opisała problemy z nadmiarem tekstu w stosunku do zaprojektowanej makiety lub jego niedoborem, a także przypadki publikacji dwujęzycznych, w układzie synoptycznym, gdy występujące obok siebie teksty wyraźnie różniły się objętością. Podsumowując, redaktorka stwierdziła, że dobra książka wymaga skupienia całego zespołu na uzyskaniu trudnego kompromisu, który w praktyce często oznacza rezygnację z własnych pomysłów: „Wspólnym celem jest pięknie zaprojektowana, elegancka książka, warto więc włożyć nieco wysiłku, zrezygnować z jakiś swoich pomysłów, słuchać uważnie – a wtedy jest szansa na zbliżenie się do ideału książki edytorsko doskonałej”²¹.

Fundamentem pod udaną współpracę twórców jest interdyscyplinarne spojrzenie na książkę. Leon Urbański podkreślał, że ważnym elementem jego warsztatu jest znajomość historii pisma, dziejów książki, podstaw lingwistyki czy historii sztuki, co umożliwiło mu szersze spojrzenie na książkę i potrzeby użytkowników. Podobnego zdania jest także Andrzej Sobaś²² twierdzący, że kluczem do rozwiązania problemów projektowych jest wiedza o człowieku, percepcji, ergonomii, socjologii, psychologii itp.²³ Bierkowski dodaje, że skoro typograf pracuje z klientem dla użytkownika, powinien także poznać nauki humanistyczne „na zasadach co najmniej równorzędnych z warsztatem typograficznym”²⁴. Wśród grafików młodego pokolenia można wskazać m.in. Przemka Dębowskiego, który uważa, że swój sukces zawdzięcza właśnie polonistycznemu wykształceniu: „uwagam, że to wiedza, która jest dla grafika nieoceniona. Po pierwsze nabywa się znajomość kultury, jej kodów, symboliki itd. (...) wiedza [ta], (...) pozwala na przykład na sprawne konstruowanie metafor. (...) Nauka interpretacji tekstów i studia nad teorią literatury wykształcają umiejętność dogłębnej analizy, która pozwala wydobyć ukryte lub niejasne sensy”²⁵.

[18] T. Bierkowski, *Metodyka projektowania książki. Czas na zmiany*, [w:] *W poszukiwaniu odpowiedniej formy...*, s. 140.

[19] Tamże, s. 142.

[20] J. Kułakowska-Lis, *Współdziałanie, kompromis, harmonia. Współpraca redaktora z projektantem jako warunek powstania książki doskonałej*. [w:] *W poszukiwaniu odpowiedniej formy...*, s. 171–179

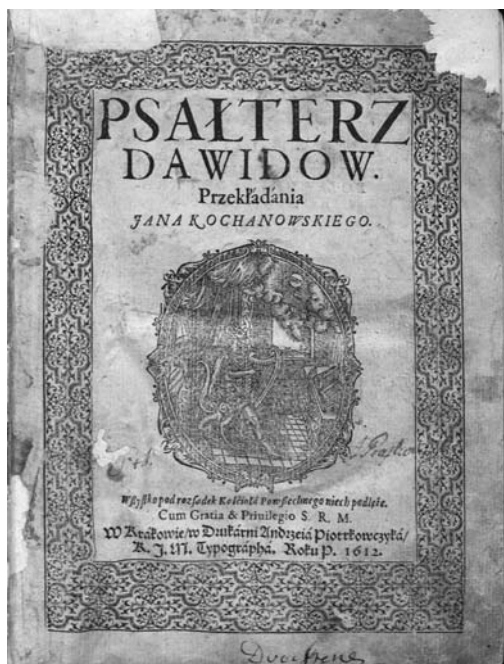
[21] Tamże, s. 177.

[22] Projektant i prodziekan Wydziału Projektowego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach.

[23] T. Bierkowski, *Metodyka...*, s. 143.

[24] Tamże, s. 143.

[25] J. Mrowczyk, *Postawić na swoje. Wywiad z Przemkiem Dębowskim, projektantem okładek, współzałożycielem wydawnictwa Karakter, „2+3D”*, 2009 nr 30 [http://www.2plus3d.pl/artykuly/postawic-na-swoje-projektowanie-ok-adek-ksi-kowych, dostęp: 28.06.2013].



Psalterz Dawidów w przekładzie Jana Kochanowskiego, wydany w Krakowie w Drukarni Andrzeja Piotrkowczyka (1612), zwraca uwagę rozwiązaniami graficznymi typowymi dla edycji tłoczonych techniką druku wypukłego, m.in. ozdobną ramką, otaczająca stronę tytułową, ułożoną z pojedynczych ornamentów i włosowych linii, a także drzeworytową ilustracją [źródło ilustr.: Polona, sygn. SD XVII.3.992 adl]

2. Ograniczenia zewnętrzne

Drugi rodzaj ograniczeń wpływających zasadniczo na kształt graficzny edycji, to te o charakterze zewnętrznym, kiedy projektanta nie ogranicza sama natura książki lecz sytuacja technologiczna, gospodarcza, ekonomiczna, a także polityczna i kulturowa społeczeństwa w którym żyje. Warto je wszystkie tu wymienić i pokrótce omówić, mając jednak na względzie, że zagadnienia te mogłyby stać się tematem osobnych rozważań.

2.1. Ograniczenia technologiczne

Spoglądając wstecz, widzimy bardzo wyraźnie, że szata graficzna książki zawsze była odzwierciedleniem sytuacji technologicznej danej epoki, była z nią powiązana i w pewien sposób nią ograniczona: to, czy w danym okresie stosowano druk wypukły, wklęsły czy płaski dobrze widoczne jest zarówno w używanych krojach pism, w odbijanych różnymi technikami ilustracjach czy zdobieniach [il. 5]. W zależności od wykorzystywanej technologii zmieniał się także papier, jakość druku czy oprawy intro-ligatorskiej. Tak jest i dziś. Forma książki w znacznym stopniu powiązana jest z nowoczesnymi systemami WYSIWYG, dru-

kiem offsetowym i cyfrowym, a jej oprawa – z popularnymi i dostępnymi na rynku metodami uszlachetniania druku.

Obrazowym przykładem ograniczeń technologicznych może być produkcja książkowa w okresie PRL-u. Książki z lat 80. charakteryzowały wyblakłe kolory, niestaranne pasowanie i marna jakość zastosowanych materiałów, co było wynikiem złej kondycji całego przemysłu poligraficznego. Niektórzy artyści projektowali więc celowo „zgrzebnie”, jak np. Jan Bokiewicz przygotowując doskonałe projekty dla wydawnictw PIW, MAW i Czytelnik, m.in. *Ósmy dzień tygodnia*, *Cmentarze*, *Następny do raju* Marka Hłaski (Czytelnik, 1985), *Dziennik z getta warszawskiego* Mary Berg (Czytelnik, 1983), *Dżuma* Alberta Camusa (PIW, 1973) i in. Andrzej Heidrich wspomina natomiast, że przewidując trudności w procesach przygotowania form drukowych i samym drukowaniu, unikał np. stosowania drobnych stopni pisma w tzw. kontrze, ponieważ farba zalewała litery. Artyści projektowali często „pod drukarnię”, poprzedzając rozpoczęcie prac wywiadem w zakładzie poligraficznym, np. Leon Urbański zawsze uwzględniał w projekcie możliwości

techniczne wybranej drukarni, dostępny zasób typograficzny, kroje pism i wielkości czcionek. Opracowywał też szczegółową instrukcję dla zecera w postaci kilkustronicowego opisu, w jaki sposób powinny być składane poszczególne partie tekstu. Wysiłki artysty z pewnością sprawiły, że książki otrzymywały w drukarni piękniejszą oprawę, ale analiza porównawcza wybranych projektów i ich realizacji, m.in. serii Polskiego Towarzystwa Orientalistycznego wydawanej przez Ossolineum, i tak odsłania spore rozbieżności, które wynikały właśnie z ograniczeń technologicznych.

Dziś, w epoce składu komputerowego, takie problemy już nie istnieją. Pojawiły się jednak nowe. Współczesnym przykładem ograniczeń technologicznych jest np. szata graficzna e-booków – możliwości kształtowania tekstu są jeszcze bardzo skromne, a zastosowany krój pisma musi być dostosowany do małej rozdzielczości ekranu urządzeń wyjściowych.

2.2. Ograniczenia ekonomiczne

Kluczowe znaczenie dla jakości książki ma sytuacja gospodarcza i ekonomiczna. Książka powstaje pod okiem czuwającego nad budżetem wydawcy, a kalkulacja ceny zasadniczo wpływa na jej kształt: typowy lub nietypowy format, wybór komercyjnego lub gratisowego fontu (*free software*), stosowaną kolorystykę i liczbę ilustracji, objętość, jakość papieru, oprawy introligatorskiej itp. Nie jest to problem nowy. Historia edytorstwa pokazuje wiele sytuacji, w których budżet wydawniczy wpływał znacząco na kształt graficzny książki. Pisała o tym chociażby Małgorzata Komza, analizując relacje między XIX-wiecznymi wydawcami a ilustratorami²⁶. Celnie tych pierwszych scharakteryzował Michał Andriolli w jednym z listów do Władysława Bełzy, poruszając kwestię wyboru scen do zilustrowania w edycji przygotowywanej do wydania: „... Co zaś do wyboru scen, to kwestia serio i trudna. Bo uważaj tylko – wydawca stara się wydać najmniej”²⁷. Wydawcy starali się maksymalnie obniżyć koszty wydawnicze, co często prowadziło do nieporozumień między nimi a artystami, np. Józef Unger spierał się z Franciszkiem Tegazzo o niebo na ilustracji, którego – zdaniem wydawcy – było za dużo i za które nie chciał płacić. Nieopłacalność finansowa była także jednym z głównych powodów, dla których rezygnowano z wydania niektórych edycji, jak np. z *Pana Tadeusza* z ilustracjami Juliusza Kossaka. Nieczęsto zdarzali się bowiem tacy wydawcy jak Jakub Mortkowicz, którzy lekceważyli prawa rynku i ekonomii, dążąc do wydania dzieła doskonałego.

Ograniczenia ekonomiczne z pewnością nasilają się w realiach gospodarki wolnorynkowej. Józef Wilkoń wspominał, że gdy w latach 60. wyjechał na Zachód, tamtejsi wydawcy często naciskali, aby zmienił swoją koncepcję, dostosowując ilustracje do popularnych gustów czytelników: „Panie Wilkoń, no co pan, my to musimy sprzedać! Panie Wilkoń, takie kolory? Za ciemne, dzieci się będą bały”²⁸.

[26] M. Komza, *Bibliologa spojrzenie na wzajemne relacje wydawcy i ilustratora*, [w:] *Od książki dawnej do biblioteki wirtualnej*, Toruń 2009, s. 221–235.

[27] Tamże, s. 224.

[28] *Jak ktoś mógł na to pozwolić! Z twórcami polskiej szkoły grafiki rozmawia Janusz Górski*, Gdańsk 2011, s. 59.

Dziś nie jest inaczej. Przemek Dębowski w następujący sposób opisywał swoje doświadczenia związane z dostosowywaniem projektu do możliwości finansowych wydawnictwa: „Z poprawnej makiety wyszło po podyktowanych ograniczonym budżetem poprawkach nie wiadomo co. Można się zastanawiać, czy gra warta była świeczki – z oryginalnego projektu pozostało niewiele. Całość wyglądu, delikatnie mówiąc, tak sobie, nie bardzo gra z okładką, pomysł z wykorzystaniem granatowego druku jest co najmniej ryzykowny. Problem jednak jest taki, że właściwie nie ma alternatywy. Jasne, zawsze można poprzestać na okładce i nie użerać się z makietą, ale za każdym razem mam nadzieję, że uda się coś ocalić – w tym wypadku został Caslon i zgrabne tytuły rozdziałów, a to już coś. Obiektywnie rzecz biorąc, nie bardzo będzie mi się *Błysk!* podobał. Trudno, trzeba zdać sobie sprawę z ograniczeń: projektowanie książek jest fajne, chociaż pewnie jeszcze długo będzie to orka na ugorze”²⁹.

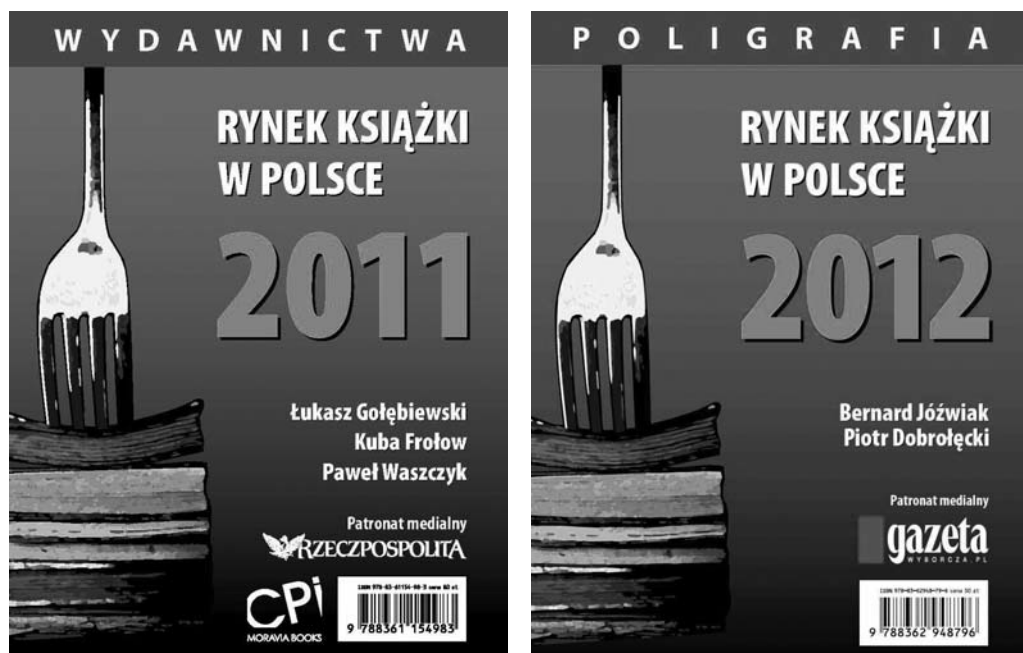
Ponadto, co jest również konsekwencją wolnego rynku, szata graficzna książki nie jest jedynie efektem decyzji doświadczonego projektanta, ale także oczekiwań niewyrobionego odbiorcy. Wówczas do książki wkracza kicz, przerost formy nad treścią lub zaczynają dominować modne, choć sztampowe rozwiązania. Najbardziej charakterystycznym przykładem negatywnego wpływu wolnego rynku na kształt graficzny książki są lata 90., kiedy wzory zachodnie, masowo przenoszone na polski grunt, zdominowały grafikę i typografię książkową. Nieodłącznym elementem tamtego krajobrazu były m.in. licencyjne wydania luksusowych edycji, niechlujnie przełamane, często z zastosowaniem fontów pozbawionych polskich liter – w sprzedaży nie przeszkadzał umieszczony na ekskluzywnej okładce tytuł *Książka (sic!) kucharska*. Cechą charakterystyczną współczesnych czasów są m.in. nachalne logotypy, umieszczane nawet na pierwszej stronie okładki, co zazwyczaj całkowicie burzy jej koncepcję [il. 6]. Wydawcy tłumaczą jednak, że w ten sposób zarabiają na wydanie książki.

2.3. Ograniczenia polityczne

Także sytuacja polityczna może mieć wpływ na rozwiązania graficzne stosowane w książkach. Historia cenzury zna wiele takich przypadków. Istotne jest jednak nie tylko to, co z książki wyrzucano okaleczając pierwotny zamysł wydawcy, lecz także to, co do niej dodawano. Książka w wielu okresach historycznych była narzędziem propagandy. Bardzo wyraźnie na jej szacie graficznej odcisnął się m.in. realizm socjalistyczny, szczególnie w warstwie ilustracyjnej. Doskonałym przykładem są ówczesne polskie książki dla dzieci, będące wiernym odbiciem socrealistycznych planów i programów³⁰. Miały one przede wszystkim przekazywać odpowiednią ideologię i taka też – ideologiczna – była rola grafika. Dobrym przykładem może być książeczka Eugenii Trutniewej *Zwycięstwo* wydana z ilustracjami Wojciecha Fangora w serii „Poczytaj mi, Mamo”. „Na okładce żołnierze (polscy

[29] P. Dębowski, *Upadek i zagłada pewnej makiety, czyli o czym trzeba pamiętać przy projektowaniu książek w Polsce*, „Rzeczy” nr 12, 2006 [dostęp: http://www.rzeczy.net/czytaj_253_1.php].

[30] E. Jamróz-Stolarska, *Ilustracja jako komunikat propagandowy w książkach dla dzieci i młodzieży w okresie socrealizmu*, [w:] *W poszukiwaniu odpowiedniej formy...*, s. 91.



6. Kody kreskowe i loga sponsorów szpecą okładki współczesnych książek

i radzieccy) przedstawieni są w sposób sprawiający wrażenie wielkiej sympatii, braterstwa między nimi. (...) Całostronicowe ilustracje przedstawiają kowala, hutnika i górnika, dzięki którym pracy żołnierze mieli broń niezbędną do osiągnięcia zwycięstwa. Robotnicy są przedstawieni w sposób charakterystyczny dla socrealizmu, skupia się w nich młoda żywotność, prężna siła i zrównoważona zawziętość w pracy, towarzyszą im atrybuty typowe dla wykonywanego zawodu, jak młot czy kilof. Ważne było pokazanie, że dzięki wysiłkom klasy robotniczej żołnierz w spokoju czuwać może nad bezpieczeństwem kraju. Widoczne w tle dymiące kominy świadczą o postępie i rozwoju bezpiecznej, socjalistycznej ojczyzny.”³¹

Nowa ideologia odbijała się także na szacie typograficznej książki, ograniczając twórczą swobodę. Zawzięcie krytykowano przedwojenną grafikę książkową, uznając ją za nieracjonalną, „obliczoną na efekt i sukces zewnętrzny, często deficytowy, jakby w myśl zasady zastaw się, a postaw się”³². W branżowym piśmie „Poligrafika” lansowano współczesny model książki, która formą graficzną ma zaspokajać potrzeby wszystkich klas społecznych w przeciwieństwie do anachronicznego przedwojennego projektowania, nastawionego wyłącznie na usatysfakcjonowanie elit. Ponieważ jednak jakość współczesnej produkcji wydawniczej zarówno pod względem typograficznym, jak i poligraficznym pozostawiała wiele do życzenia, próbowano stworzyć teoretyczne podstawy służące naprawie takiego stanu rzeczy. Nierzadko były to próby dopasowania teorii do możliwości przemysłu poligraficz-

[31] Tamże, s. 98.

[32] L. Tyrowicz, *Osiągnięcia grafiki polskiej po wojnie*, „Poligrafika” 1947 nr 2, s. 42–43.

nego, np. Stanisław Brzęczkowski³³ zaproponował, aby wdrożyć program naprawczy oparty na tzw. planowanej typizacji, a więc częściowej rezygnacji z różnorodności w projektowaniu książki w myśl standardowych, powtarzanych w kolejnych publikacjach rozwiązań.

Szczególne naciski wywierano na grafików w kwestii oszczędności, za wzór stawiając drukarstwo radzieckie. Dziś trudno uwierzyć, że pomysły, nierzadko czyniące w książce spustoszenie, podsuwano grafikom za pomocą dobrych branżowych czasopism. Przykładem może być artykuł *Oszczędne redakcyjne i techniczne opracowanie książki*, który przedrukowano w „Poligrafice” z czasopisma „Poligraficzeskoje Proizwodstwo”³⁴. Autor twierdził, że właściwie w każdej książce można zminimalizować liczbę arkuszy druku i wklejek. Proponował więc, aby rozdziały w książce przełamywać w ciągu i oddzielać niewielkimi odstępami, nie tracąc powierzchni na kolumnach spuszczonej i końcowych. Tytuły niższego stopnia kazał umieszczać w pierwszym wierszu kolumny tekstowej, nie zaś nad tekstem. W ten sam sposób radził składać tomiki poetyckie, utyskując na nieracjonalność i marnotrawstwo układu, zgodnie z którym każdy wiersz umieszcza się na osobnej stronie. Wszelkie światła miały być w książce minimalizowane. Radził też, aby zaniechać oblamywania tabel tekstem, jako czynności zbyt pracochłonnej – podkreślał, że upraszczając łamanie oszczędza się czas. Z broszur, liczących do 48 stron, kazał całkowicie usuwać spis treści, a w książkach o kartonowej okładce proponował wykorzystać drugą i trzecią stronę okładki na informacje ze strony redakcyjnej i spis treści. Uważał, że w edycjach tego typu można też zupełnie zrezygnować ze strony tytułowej i umieścić tytuł wydania na pierwszej stronie, nad tekstem. Kolejnym pomysłem był tzw. fałszywy forzac (wyklejka) – autor proponował, aby wyklejkę, wykonaną zazwyczaj ze specjalnego papieru, zastąpiły niezadrukowane strony arkusza drukarskiego. Sugerował także, aby wykorzystywać wszystkie wakaty i zadrukowywać także odwrotne strony wklejek z ilustracjami. Aby racjonalnie uzasadnić pomysły tego typu, w publicznej dyskusji podważano np. klasyczne zasady typografii, sugerując czytelnikom, że równie piękne są książki z wąskimi marginesami czy niewielką interlinią, a potrzeba światła w książce jest anachronicznym wymysłem przedwojennych elit i nie ma zbyt wiele wspólnego z zasadami czytelności i funkcjonalnością druku.

Kolejne ograniczenia były związane z wdrażaniem w życie planu 6-letniego (1950–1956). Produkcja książki została podporządkowana walce o ilość. Zecerzy-stachanowcy, którym udało się wykonać 190% normy, na łamach „Poligrafiki” zachęcali kolegów po fachu do równie bohaterskich wyczynów³⁵. Wartość szybkiego tempa pracy podkreślano nawet w tekstach dotyczących estetyki druku. Niewątpliwie taki model pracy wykluczał możliwość pochylenia się nad niuansami projektu przekazanego przez grafika do drukarni, cyzelowaniu światła i dążenia do osiągnięcia jak najlepszej czytelności druku.

[33] S. Brzęczkowski, *Druk książki nowoczesnej*, „Poligrafika” 1947 nr 4, s. 127–132.

[34] B. Żabko-Potopowicz [tłum.], *Oszczędne redakcyjne i techniczne opracowanie książki*, „Poligrafika” 1951 nr 6, s. 6–8.

[35] Ob. Michalik Kazimierz *składacz r. zakładu w Bochni opowiada, jak osiąga 190% normy*. „Poligrafika” 1951 nr 3, s. 36.

2.4. Ograniczenia kulturowe

Ograniczenia w projektowaniu książki mogą także wynikać z wpływów kulturowych. Refleksji na ten temat dostarczyły m.in. badania Bogumiły Staniów i Katarzyny Biernackiej-Licznar, które dokonały analizy bibliologicznej polskich adaptacji baśni *Kopciuszek*³⁶. Ukazały, jak na przestrzeni wieków (XIX–XXI) twórczo zmieniał się charakter wydawanych edycji zarówno w wersji tekstowej, jak i ilustracyjnej. Znani graficy, m.in. Bohdan Butenko, Janusz Grabiański, Grażka Lange, Janusz Stanny, Jan Marcin Szancer czy Bożena Truchanowska kształtowali świat baśni, poczynając od „słodkich” przedstawień, poprzez stylizacje chłopskie, dworskie czy mieszczańskie, aż po antybaśniowe, a nawet feministyczne. Od końca XX wieku adaptacje *Kopciuszka* zdominowała kultura masowa. Wizerunek *Kopciuszka* został dostosowany do medialnych wzorców Barbie i Disneya. Na rynku pojawiło się wiele adaptacji, które Staniów i Biernacka-Licznar nazwały „kopciuszkopodobnymi”, podkreślając, że ich cechami charakterystycznymi są: skrótowość, uproszczenie i standaryzacja oraz unifikacja wizerunku, co jest efektem wymogów stawianych przez koncerny produkujące w skali globalnej. W kulturze globalnej książka narażona jest na homogenizację – przekaz musi być maksymalnie uproszczony, aby mógł być zrozumiany przez wszystkich.

* * *

Grafik w swojej pracy nad książką spotyka się z wieloma ograniczeniami o zróżnicowanym charakterze. Nie zawsze ostateczny kształt książki jest zgodny z jego oczekiwaniami i pierwotnym zamysłem, co potwierdzają liczne przykłady dotyczące zarówno współczesności, jak i czasów dawniejszych. Znajomość ograniczeń może przyczynić się nie tylko do lepszego kształtowania edycji, zgodnego z ich przeznaczeniem i funkcją, lecz także do głębszego zrozumienia mechanizmów działających na rynku książki i wpływających na sferę projektowania. Ograniczenia w projektowaniu trzeba bowiem uznać za naturalne środowisko projektanta, ilustratora, redaktora, drukarza czy introligatora, a także pełnoprawne elementy procesu projektowego i produkcyjnego. Tylko wtedy racjonalna dyskusja o ograniczeniach w kontekście poprawienia jakości pracy autora, redaktora, projektanta czy drukarza będzie możliwa. Poza tym, pogodzenie się z obecnością ograniczeń, zrozumienie ich – mimo wszystko – twórczego charakteru, może wpłynąć na zmianę postawy nierzadko sfrustrowanych twórców książek. Ograniczenia bowiem najczęściej są bodźcem do poszukiwania kreatywnych rozwiązań problemów projektowych.

[36] B. Staniów, K. Biernacka-Licznar, „*Kopciuszek* w Polsce. Udomowienie, adaptacja czy degradacja baśni z kanonu. Wystąpienie na konferencji „Kulturowa tożsamość książki” organizowanej przez

Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego 5–7 grudnia 2012 r. [publikacja w przygotowaniu do druku].

Abstract*Internal and external limitations in book design – selected aspects*

A common conviction that the design language is a source of unlimited abilities, must be re-verified in the case of such a specific object like a printed book. Book design is bound by numerous limitations both internally and externally. Internal limitations are created by the multi-layer design process itself, but also by the communication function of the book and its complex structure, evaluated for hundreds of years to reach the current form. These limitations touch mostly the four rigid aspects of the book: the scripture, the typographic layout, illustrations and cover. The other kind of limitations which influence the graphic design of the edition, comes from external sources. The designer is not limited by the nature of the book alone; also the technology status, economy, politics and social culture are important. Knowledge of these limitations might help in better understanding of the forces behind creating a book edition, according to its intent and function, and also to better understand the book publishing market forces which influence the design sphere.