

## Od Wyspiańskiego do Strzemińskiego

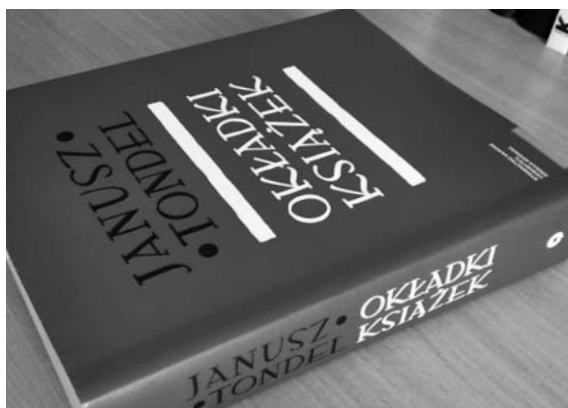
Janusz Tondel, *Okladki książek i czasopism: z okresu Młodej Polski oraz międzywojnia, od Wyspiańskiego do Strzemińskiego*, w *Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu*, Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2019, 446 ss. ISBN 978-83-231-4195-2

Książki Janusza Tondela, profesora Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu, wyróżniają się na rynku polskiej książki naukowej monumentalną, luksusową formą wydawniczą. Do „monumentów” Tondela po *Inkunabułach w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie* (2007), *Między książką a sztuką Eugeniusza Przybyła. Toruńskiego bibliofila i malarza pasje i rozczarowania* (2014) i *The Silver Library of Duke Albrecht of Prussia and his wife Anna Maria* (2019, wspólnie z Arkadiuszem Wagnerem) dołączają *Okladki książek i czasopism: z okresu Młodej Polski oraz międzywojnia, od Wyspiańskiego do Strzemińskiego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu*.

Publikacja ma formę albumu: w początkowej części znajduje się omówienie tekstowe, a w dalszej partii reprodukcje okładek. Przedstawiono i omówiono trzy-ta książek. Autor wyszukał je w zbiorach biblioteki macierzystej uczelni.

Poważnym wyzwaniem było znalezienie klucza dla uporządkowania materiału. Na pierwszym poziomie zastosowano klucz chronologiczny i książki rozdzielono na wydane przed pierwszą wojną światową, podczas wojny oraz pochodzące z lat międzywojennych. Podział na drugim stopniu jest bardziej skomplikowany, bo zastosowano różne kryteria: autorskie, techniczne, formalne i treściowe, stylistyczne, a nawet terytorialne. Wyodrębniono prace niektórych grup artystycznych i firm wydawniczych. Zgodnie z przysłowiem „tak krawiec kraje, jak mu materii staje”, całość zamknęła się w 19 rozdziałach.

W książce zarejestrowano okładki zaprojektowane przez stu czterech artystów, własne rozdziały uzyskało czterech z nich: Stanisław Wyspiański, Jan Bukowski, Tadeusz Gronowski oraz Stanisław Ostoja Chrostowski. Podział ten nie jest ostry, gdyż np. prace Bukowskiego można znaleźć także w innych sekcjach. Kilka rozdziałów zajmują okładki czasopism takich jak „Chimera”, „Zwrotnica”, „Zdrój”, „Skamander”, „Przewodnik Graficzny”, „Grafika” i in. Wśród publikacji młodopolskich zastosowano klasyfikację według typowych dla tego okresu motywów i tematów (kwiatowe, orientalne, kobiety, pejzaże tatrzańskie). Wydawnictwa wojen-



wydawnictwa bibliofilskie z tradycyjną grafiką drzeworytniczą. Pod względem treściowym dominuje literatura piękna (zarówno „wysoka” jak i beletrystyka), literatura popularna, a także osobno wyodrębnione książki historyczne. Takie segregowanie materiału, choć niezgodne z tradycyjnymi klasyfikacjami, odzwierciedla jednak najważniejsze nurty i zjawiska w sztuce książki tego okresu.

W części opisowej na plan pierwszy wysuwają się zagadnienia artystyczne: tworzenie się sztuki użytkowej i stosunek, jaki mieli do niej artyści (w początkowym okresie uznawali ją za zajęcie niższej rangi; ilustracją i projektowaniem druków i książek zajmowali się tylko z pobudek materialnych). Na tym tle autor wskazuje plastyków, którzy do projektowania graficznego podchodzili z uwagą i zainteresowaniem, czyniąc z niego główne pole twórczych działań (Jan Bukowski, Antoni Procajłowicz, Stanisław Ostoja Chrostowski).

Duży nacisk autor położył na ustalenia o charakterze historyczno-artystycznym: opis i interpretację przedstawień, symboli i motywów znajdujących się na okładkach. Nie mniejszą uwagę zwracał na autorstwo prac, starając się rozwiązywać monogramy i gmerki, wyzyskując wiedzę zawartą w literaturze przedmiotu i wspomnieniach. Opisowi i interpretacji towarzyszy charakterystyka zawartości książek osadzona w realiach historycznych, literackich i artystycznych, jak również odniesienia do rynku wydawniczego. Tekst jest nasycony danymi faktograficznymi i cytatami.

Dość przypadkowo uzyskany zestaw książek okazał się dobrą reprezentacją ważnych zjawisk artystycznych odciskających się na ówczesnym rynku wydawniczym. Nie zabrakło w nim prac, które wytyczały wówczas nowe szlaki. Pozwoliło to autorowi na przedstawienie przekrojowej historii sztuki książki polskiej wskazanego okresu. Materiał dobrze świadczy o zasobności zbiorów toruńskiej biblioteki uniwersyteckiej – dodajmy dla nieświadomych tego faktu – biblioteki powstałej dopiero po II wojnie światowej, a zatem gromadzącej starsze książki wyłącznie w drodze antykwarycznych poszukiwań lub dzięki pozyskiwanym darom. Z przeglądu wynikają też pewne obserwacje ogólne dotyczące np. wydawców, którzy przejawiali większą aktywność w starannym i estetycznym opracowaniu edytorskim, choćby poprzez angażowanie doświadczonych grafików. W tym wydawniczym rankingu

ne zdominowała tematyka patriotyczna. W znacznie obszerniejszej części przedstawiającej druki dwudziestolecia międzywojennego sporo miejsca poświęcono nowym prądom artystycznym (awangarda, futurizm, ekspresjonizm, abstrakcja, art déco) oraz nowatorskim technikom (fotomontaż). Ekspozowane miejsce zajęły druki wileńskie, bowiem UMK pozuwa się do ciągłości z przedwojennym Uniwersytetem Wileńskim. Znalazły również swoje miejsce niektóre

prym wiodą Gebethner i Wolff, E. Wende, Rój, Wydawnictwo Jakóba Mortkowicza i dwie firmy lwowskie: H. Altenberg oraz Lektor.

Pewien niedosyt pozostawia spłylenie zagadnień technicznych. W większości przypadków autor nie wypowiada się na temat techniki wykonawczej. Źródłem sporadycznie pojawiających się informacji są noty odnalezione w samych książkach albo w opracowaniach (np. w cytowanych pracach poświęconych Tymonowi Niesiołowskiemu, Edwardowi Okuniowi czy Stanisławowi Ostoi Chrostowskiemu). Na trzysta zaprezentowanych prac czterdzieści cztery określono mianem okładki graficznej i przy tych nielicznych pojawia się informacja o technice: drzeworytniczej, linorytniczej lub litograficznej. Wyróżnienie takiej wąskiej grupy prac pozostawia domniemanie, że pozostałe wykonano typową techniką drukarską (typograficzną?). Trzeba jednak pamiętać, że ilustracja typograficzna – czyli chemigraficzna – powstała dopiero w końcu XIX wieku i była początkowo techniką niedoskonałą, natomiast do drukowania ilustracji najczęściej wykorzystywano litografię. A zatem okładek wydrukowanych techniką litograficzną jest w tej kolekcji zapewne więcej niż tych kilka wyszczególnionych. Można domniemywać, że techniką tą wydrukowano zwłaszcza prace typu malarskiego, zarówno jedno- jak i wielobarwne. Alternatywą dla litografii mogła być klisza chemigraficzna siatkowa, tę jednak łatwo rozpoznać po obecności rastra.

Ilustracje o charakterze kontrastowym (dziś powiedzielibyśmy – grafika wektorowa) mogły zostać wydrukowane z ręcznie ciętych drzeworytów, linorytów albo też z klisz chemigraficznych kreskowych, przy czym odróżnienie odbitki z matrycy graficznej od druku z kliszy kreskowej może być zawodne.

Zagłębiany odcisk płyty na dwóch okładkach (*Życie polskie* W. Łozińskiego, s. 166 oraz czasopisma „Lamus” s. 184) może sugerować użycie techniki wklęsłej, prawdopodobnie miedziorytu, co zdaje się potwierdzać misterność ilustracji, trudnej do wydrukowania innymi technikami.

Przeważająca część prezentowanych książek ma okładki broszurowe, kartonowe. Oprawy twarde, płócienne, półpłócienne lub półskórkowe są nieliczne, jest ich w całym zbiorze tylko dwadzieścia trzy, przy czym okładka *Piśmiennictwa polskiego* W. Feldmana (s. 82), opisana jako płócienna, jest w istocie okładką kartonową. Kwestie oprawoznawcze poruszone w publikacji nasuwają sporo uwag i wątpliwości. Przykładowo, w podpisie pod *Parlamentem Rzeczypospolitej Polskiej* (s. 402) znajduje się informacja, że książkę oprawiano w introligatorni W. Dippla przy użyciu tłoków Roberta Jahody. Tymczasem tłoczenie na tej okładce wykonano przy użyciu dużych plaket sporządzonych specjalnie dla tej edycji. Zapewne stanowiły one własność wydawcy. Jeśli istnieją jakieś szczegółowe informacje o procesie wykonania odbiegającym od typowych praktyk, to należałoby zamieścić ich źródło. Trudno też zgodzić się z tezą o oprawianiu książek wydawanych przez Zdzisława i Karola Rzepeckich w introligatorni Rzepeckich: raz Karola (s. 33, 162), innym razem Zdzisława (s. 165), a nawet Zygmunta (s. 33). Pojawienie się Zygmunta Rzepeckiego jest chyba zwykłą pomyłką, gdyż takiego mieszkańca nie rejestruje księga adresowa Poznania z 1911 roku. Nie natrafiłam też nigdy na ślad istnienia introligatorni przy wydawnictwie Rzepeckich, choć efektowne, wielobarwnie wytła-

czane okładki ich publikacji od dawna zwracają uwagę i skłaniają do poszukiwań. Udokumentowana informacja o istnieniu takiego zakładu stanowiłaby przełom w badaniach.

Należy ze smutkiem stwierdzić, że błędów w książce Janusza Tondela jest sporo. Nieskuteczna okazała się praca redakcyjna, co zadziwia przy tak starannie zrealizowanej publikacji. Obok usterek literowych i mechanicznych (przestawienie wierszy na s. 442) są i takie, które mogą wprowadzać w błąd, jak wspomniana pomyłka w imieniu Zdzisława Rzepeckiego lub też przemiana Henryka Stażewskiego w Stanisława (s. 58, 431). Zdarzają się też informacje sprzeczne, jak np. w przypadku okładek dwóch książek S. Żeromskiego: *Duma o Hetmanie* oraz *Aryman mści się*. W części opisowej uznano je za wielobarwne linoryty (s. 27, 31), zaś pod ilustracjami podpisano jako litografie (s. 107, 142). Nie można też zgodzić się z kilkoma stwierdzeniami, jak choćby z tym że na *Powstaniach polskich: Dziejach insurekcji kościuszkowskiej* K. Bartoszewicza „kilkakrotnie odcisnięto orła” (s. 33), bo poszczególne orły różnią się w rysunku, zatem nie mogły powstać przez kilkukrotne odcisnięcie tego samego tłoka. Zresztą wielobarwna kompozycja tej okładki zawierająca fryz z powtarzającym się motywem orła została wytloczona w całości z kilku dużych plakiet. Może nawet mamy tu do czynienia z nadrukiem na materiale, którym później dopiero obleczono okładziny? Moim zdaniem błędne jest wstawienie do rozdziału *Fotomontaż...* okładek powieści *Moloch* (s. 371) i książki *Radio w Polsce* (s. 378). Prace te nie powstały przy użyciu metod fotograficznych – pierwsza z nich wygląda na technikę prószoną szablonową, a druga na rysunek.

Trudno też zgodzić się z oceną, że dekoracje okładek *Legandy o masztowej sośnie* J. Stępowskiego oraz *Polski, jej dziejów i kultury* mają skromny i oszczędny charakter (s. 52, 60). Na tle innych opraw płóciennych tego czasu są one nadzwyczaj ozdobne. Ślepe i złożone tłoczenia pokrywają całą ich powierzchnię, podczas gdy w latach 30-tych dominowała daleko idąca oszczędność, sprowadzająca się do wytłaczania małych, zwykle symbolicznych dekoracji albo nawet ograniczania się tylko do grzbietowej tytulatury. Są także bogatsze niż większość twardych opraw przedstawionych w *Okładkach książek i czasopism*.

Wydanie publikacji w tak okazałej formie niewątpliwie jest zasługą samego Janusza Tondela, znanego ze swej perfekcji i wysokich wymagań. Książka powstała najpierw w jego głowie, a współpracownicy dołożyli kunsztu i trudu, by efekt był jak najbardziej imponujący.

Przedmiotem opracowania jest trzysta okładek, ale, jak autor pisze we wstępie, zebranych obiektów było więcej, bo czterysta. Zredukowano część uznanych za najsłabsze artystycznie i estetycznie, albo też źle zachowanych. Ilustracji w albumie zamieszczono nieco ponad trzysta, bo niektóre okładki prezentuje się z dwóch stron. Rozdzielenie części tekstowej od ilustracyjnej spowodowało pojawienie się podwójnych ciągów wydzielonych graficznie: poszczególnym rozdziałom w części opisowej odpowiadają grupy ilustracji (ma to też swoje odzwierciedlenie w dublującym się spisie treści). Zasadniczo kolejność ilustracji odpowiada biegowi narracji, jednak zdarzają się odstępstwa: przestawienie kolejności, opis bez fotografii

lub reprodukcja bez omówienia. Utrudnia to lekturę, zwłaszcza że strony tekstu i ilustracji są od siebie oddalone, a w tekście nie wprowadzono do zdjęć odnośników numerycznych. Wyszukiwanie ilustracji czy powiązanie z nią tekstu jest bardzo uciążliwe. Wprawdzie praca zawiera szereg indeksów: projektantów, wydawców i zakładów drukarskich, te jednak odsyłają jedynie do części ilustracyjnej. Doskwiera brak indeksu autorów omawianych publikacji, który umożliwiłby sprawdzenie, czy i gdzie znajduje się poszukiwana książka. Na końcu tomu zamieszczono spis ilustracji, winiety dekoracyjnych oraz bibliografię.



Książkę wydano w formacie nieco skróconego A4 (26x21 cm), na papierze Sora Matt Plus o gramaturze ok. 120 g/m<sup>2</sup>, co powoduje że 446 strony dały bardzo gruby i ciężki blok. Jedyną oszczędnością było zrezygnowanie z twardej okładki – blok szyty nićmi oprawiono w bibliofilskim stylu w czarny karton bez nadruku, osłonięty obwolutą. Mógł to być zamierzony ukłon w kierunku przedmiotu opracowania – okładek książek, najczęściej właśnie broszurowych. Pod względem typograficznym książka jest bardzo wysmakowana, co zapowiada już jej zewnętrzny wizerunek, wzorujący się na okładkach przedwojennych książek. Na bordowej obwolucie umieszczono duże napisy, które wyglądają jakby były pisane pędzlem albo patykami. Jednak jest to font nowego kroju pisma sporządzony specjalnie dla tej edycji przez uniwersyteckiego kolegę autora – profesora grafiki Piotra Gojowego. Nazwa tej czcionki – GojowyGronowski jasno wskazuje na inspirację ręcznym pismem znanego przed- i powojennego typografa i ilustratora Tadeusza Gronowskiego, stosowanym przezeń w projektowanych drukach, w tym i na okładkach książek, które znaleźć można w niniejszym tomie. Czcionka GojowyGronowski wielokrotnie pojawia się wewnątrz książki zarówno na karcie tytułowej jak i wśródtytułach. Całość publikacji zaprojektował Tomasz Jaroszewski, grafik Wydawnictwa Naukowego UMK, a wydrukowano ją prawdopodobnie techniką cyfrową.

Typografia tomu jest rozbudowana. Najbardziej wyróżniającym się elementem są śródtytuły, wydrukowane na osobnych kartach. Pierwsze z nich, włączając w to kartę przedtytułową, wydrukowano na szarym tle kolorem bordowym, odpowiadającym barwie obwoluty. Karty są szare z obu stron. Dalej, w części ilustracyjnej, śródtytuły lokowane są na szarym tle o teksturze tektury, a pod napisem znajdują się winiety zapożyczone z książek prezentowanych w danym rozdziale. Napisy wydrukowano w różnych kolorach: fioletowym, czerwonym, bordowym, granatowym, chabrowym, zielonym, a kolory nadruku pojawiają się na odwrocie kart śródtytułowych.

Okładki książek potraktowano nadzwyczaj pieczołowicie. Książki przed sfotografowaniem poddano naprawom i sfotografowano (a nie zeskanowano) doskonałym sprzętem i w optymalnych warunkach w pracowni digitalizacji Biblioteki UMK. Prace fotograficzne i obróbkę cyfrową przeprowadził kierownik tej pracowni Piotr Kurek. Dzięki temu, że fotografie wykonano w dużej rozdzielczości i poddano korekcie graficznej, reprodukcje są bardzo wyraziste. Zdjęcia przycięto tracąc oryginalnie postrzępione krawędzie, dodatkowo natomiast nadano im efekt cienia 3D. Można czasem postawić zarzut, że barwy są zbyt nasycone, gdyż niektóre reprodukcje wyglądają lepiej niż oryginalne okładki, które są mniej efektowne, czasem pościerane, naddarte, wyblakłe.

Podsumowując – książka jest pięknie wydana, ale jej gabaryty i ciężar utrudniają lekturę, a rozdzielenie warstwy tekstowej i ilustracyjnej zmusza do ciągłego wertowania i poszukiwania odpowiednich partii. Nie da się jej poczytać w swobodny sposób, w łóżku, w fotelu, a nawet przy biurku. Właściwie należałoby czytać ją przy ukośnym pulpicie, który pozwoli na ułożenie dużego i ciężkiego tomu oraz umożliwi znalezienie odpowiedniego kąta nachylenia dla uniknięcia blików.

Publikowanie katalogu okładek w formie albumu wydaje się w dzisiejszych czasach przedsięwzięciem dyskusyjnym. Większość podobnych zbiorów jest prezentowana w postaci baz i kolekcji cyfrowych dostępnych online. Tę formę udostępniania informacji o zbiorach opracowuje też międzynarodowa organizacja bibliotek naukowych Consortium of European Research Libraries (CERL). Bazy przewyższają publikacje drukowane łatwością dostępu, wygodą w przeszukiwaniu, możliwością zamieszczania wielu zdjęć, a także pozyskiwania przez użytkowników materiału do własnych prac w drodze nieodpłatnego lub płatnego pobierania plików. Bazy miewają bywają także powiązane z katalogiem bibliotecznym, co ułatwia pełną identyfikację bibliograficzną, a także realizację zamówień bibliotecznych. Oczywiście mają też swoje słabe strony, z których największą jest nietrwałość obiektów cyfrowych. Obserwacja baz opracowań w ciągu kilku lat pokazuje, że niektóre z nich zmieniły oprogramowanie zarządzające bazą, tracąc część swej funkcjonalności. Inne zubożono pozostawiając użytkownikom szczątkową formę, a likwidując doskonale, ale zajmujące dużo serwerowej pamięci zdjęcia. Niektóre zmieniły adresy internetowe lub zagubiły się w wirtualnych przestrzeniach, tak że nie wiadomo, czy w ogóle jeszcze istnieją. W tym kontekście papierowa książka, choćby tylko wydana w niskim nakładzie i dostępna w nielicznych bibliotekach, daje większe gwarancje przetrwania.

Elżbieta Pokorzyńska