

**Klaudia Socha**

Uniwersytet Jagielloński

## Bibliolog na rozdrożu. Jak można dzisiaj badać stare druki?

Abstract

### **A bibliognost at the crossroads. How can we study the old prints today?**

The article focuses on the description of old print as a graphic project. It emphasizes three aspects of the book: its contents, function and form. It shows a proposal for analysis including print structure and typography. The structure includes: the title page, the publishing framework, additional materials and the main text. In the analysis of typography attention is paid to the typographic means of expression: font, printed surface, light, colour, typographic layout, format, highlighted elements, decorations and illustrations. The design elements, materials used for the book, especially the paper, and the printing technique are also very important.

**Słowa kluczowe:** typografia starego druku, typograficzne środki wyrazu, projektowanie graficzne

**Keywords:** old print typography, typographic means of expression, graphic design

Książka jako przedmiot badań niesie z sobą rozliczne pułapki metodologiczne. Przede wszystkim sama natura tegoż przedmiotu, zarówno materialnego, jak i niematerialnego przekazu informacji, idei i pojęć sprawia, że całościowe ujęcie staje się niezwykle skomplikowane, jeśli nie wręcz niemożliwe.

Książka jako obraz myśli ludzkiej wskazuje badaczowi drogę analizy treści, czyli tekstu. I rzeczywiście to tekst staje się najczęściej rozważanym i komentowanym jej aspektem. Historia literatury jest przede wszystkim historią tekstów, ich kontekstów, znaczenia dla kultury. Tekstem zajmuje się także teoria literatury i krytyka.

Historyk książki w swoich zainteresowaniach pragnie ująć temat o wiele szerzej. Książka bowiem nie jest wyłącznie tekstem, lecz także narzędziem komunikacji, nośnikiem idei, dźwignią postępu, zacznem zmian społecznych i politycznych. Jest również przedmiotem konkretnym, trójwymiarowym, odczuwanym przez zmysły, zaprojektowanym i wykonanym w określonym celu. Jest też produktem, przeznaczonym na sprzedaż, stąd zainteresowanie bibliologów ekonomią oraz praktycznym przełożeniem jej praw na dziedziny promocji i reklamy, wspomagane przez doświadczenia płynące z badań psychologicznych oraz socjologicznych. Nie można także pominąć znaczenia książki w procesie edukacji i rozszerzania kultury, zarówno w kontekście współczesnym, jak i historycznym.

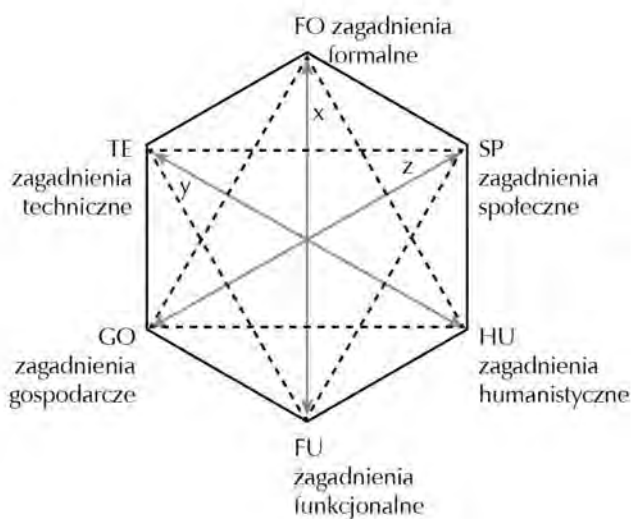
Ten wielowymiarowy sposób pojmowania książki sprawia, że większość podejmowanych badań jest zwykle niekompletna, zawężona, gdyż ogarnięcie wszystkich aspektów „świata książki” czy też „życia książki” wydaje się niemożliwe. Doskonały przykład obszerności zagadnienia stanowi podręcznik Krzysztofa Migońa *Nauka o książce*<sup>1</sup>, przekrojowo ukazujący poszczególne tematy.

Książka jako przedmiot pozostaje w kręgu zainteresowań nie tylko historyków książki czy też – zdecydowanie rzadziej – historyków sztuki. Zajmują się nią także „pracownicy książki”: redaktorzy, projektanci, typografowie, składacze. To grupa ludzi o bardzo dawnych tradycjach zawodowych. Pewne zwyczaje, sposoby pracy kształtowały się wraz z książką i pozostały niezmiennione od wieków, choć bardzo często ich korzenie są głęboko ukryte i nie od razu można zauważyć analogię między zecerem, składającym metalowe czcionki, a dzisiejszym „detepowcem”, przygotowującym makietę w komputerze. Po bliższym zbadaniu okazuje się jednak, że zasada działania jest taka sama, gdyż książka przeznaczona jest do lektury, a w procesie tym do głosu dochodzą konkretne warunki psychologiczne (percepcja) wymagające takich a nie innych rozwiązań graficznych.

Typografowie, patrząc na książkę, zauważają jej trzy aspekty: treść, funkcję i formę. Ten podział mógłby się stać również przydatny dla historyka książki, pod warunkiem jednak doprecyzowania pewnych pojęć. Nie wyczerpuje on jednak wszystkich możliwości analizy książki jako przedmiotu użytkowego. Jeżeli przyjąć, zgodnie zresztą z prawdą, że książka jest projektem, wówczas można zastosować do jej analizy sześciopunktowy opis zaproponowany przez projektanta i teoretyka dizajnu Wojciecha Wybieralskiego<sup>2</sup>. Co prawda autor tej teorii zauważa, że sam zawód projektanta jest stosunkowo młody i szacuje go na około 100 lat, jednak trudno się oprzeć wrażeniu, że projektowanie przedmiotów użytkowych jest zajęciem znacznie starszym, a zasady świadomie wprowadzane do współczesnych projektów przez dzisiejszych dizajnerów wyrastają z doświadczeń wielu pokoleń rzemieślników, do których zaliczyć

<sup>1</sup> K. Migoń, *Nauka o książce. Zarys problematyki*, Wrocław 1984.

<sup>2</sup> W. Wybieralski, *Rozważanie o sześciu „wymiarach wzornictwa”*, „2+3D” 2005, nr 14, s. 72–76.



Rys. 1. Sześć wymiarów wzornictwa

Źródło: W. Wybieralski, *Rozważanie o sześciu „wymiarach wzornictwa”*, „2+3D”, 2005, nr 14, s. 72

należy również zecerów i drukarzy. Każdy projekt można wpisać w sześciokąt bardzo istotnych, powiązanych z sobą pojęć, tworzących sieć zależności i wpływających na kształt projektu (rys. 1.). Obejmują one zagadnienia formalne, techniczne, gospodarcze, funkcjonalne, społeczne i humanistyczne.

Pomiędzy poszczególnymi zagadnieniami występują zależności wyznaczone przez osie  $x$ ,  $y$  i  $z$ , wskazujące na powiązania między funkcją i formą (FO–FU), techniką i humanistyką (TE–HU) oraz zagadnieniami społecznymi i gospodarczymi (SP–GO). Takie ujęcie projektowania pozwala zauważyć wszystkie aspekty produktu, jego wytwarzania i użytkowania. Wskazuje również na rolę, jaką odgrywa projektant w społeczeństwie. Książka jako projekt także wpisuje się w ten model; przykładem mogą być choćby wcześniejsze dywagacje na temat formy i funkcji, ich wzajemnych powiązań, wyborów dokonywanych przez projektantów, które mogą rozkładać się od fascynacji samą formą (np. w projektach postmodernistycznych świadomie rozbijających formę, niemal zupełnie nieczytelnych, przykuwających uwagę głównie układem typograficznym, kolorem i grafiką) po wyważone, niemal wysterylizowane z wszelkich elementów ozdobnych kompozycje funkcjonalne. Przy głębszej analizie okazuje się, że w diagram ten można wpisać wszystkie kierunki badawcze omówione w cytowanej już pracy Migonia. Problemy rynku książki są nierozdzielnie związane z rozwojem gospodarczym, a równocześnie zahacza-

ją o aspekt psychologiczny, mieszczący się w ogólnie ujętych zagadnieniach humanistycznych. W tym samym zakresie pojawiają się takie tematy badawcze, jak recepcja książki, badania nad czytelnictwem, edukacją, oświatą. Można tu także dołączyć ergonomię i estetykę, co z kolei znów odsyła do funkcji i formy. Książka jako dźwignia postępu, narzędzie zmian usytuowana zostanie wśród zagadnień społecznych, a historia druku, rozwiązania technologiczne i badanie materiałów drukarskich wpisują się w zagadnienia techniczne.

Stworzenie takiego układu nie zmienia diametralnie stosunku do książki, ale porządkuje go i wskazuje nieco inną perspektywę badawczą. Potraktowanie książki jako projektu, a zecera jako projektanta (dizajnera) przenosi uwagę z przedmiotu na jego funkcję. W takim kontekście opis druku nie może opierać się wyłącznie na wymienieniu zastosowanych środków. Badanie np. starego druku, podające jego format, użyte typy pism, liczbę kolumn, rodzaje ilustracji itp., przypomina bowiem sekcję martwego organizmu i pomija to, co w projekcie najważniejsze: celowość. Każdy z wyborów zecera (najczęściej świadomych, jak wykazują dokładniejsze badania) miał w założeniu czemuś służyć. Bardzo często takie decyzje dyktowane były przez określone warunki druku lub przez konkretne zwyczaje wyrastające z przyzwyczajenia czytelniczego. Nie jest obojętny wybór krojów czy stopni pisma, gdyż miały one konkretne znaczenie, dobierano je do języka druku, kontrastowano dla stworzenia wyróżnień. Podobnie było z formatami, oddającymi proporcje najbardziej harmonijne dla ludzkiego oka.

Jak w takim razie można opisać stary druk, aby uwzględnić nie tylko niezwykle ważne kwestie bibliologiczne, wypracowane przez pokolenia badaczy stosujących i udoskonalających metodę typograficzną, a równocześnie pochylić się nad projektem, procesem jego powstawania, kształtowania najlepszych rozwiązań? Próby takie podejmowano za granicą (z punktu widzenia typografów bardzo ciekawe były doświadczenia Jana Tschicholda), ale coraz częściej można zauważyć takie ujęcie również w Polsce. Przykładami mogą być prace Anny Żbikowskiej-Migoń o strukturze książek naukowych wydawanych w XVIII i XIX stuleciu<sup>3</sup> lub rozprawa Zdzisława Staniszewskiego, zajmującego się formą i estetyką książki osiemnastowiecznej<sup>4</sup>. Badaczem, który podkreślał rolę typografii w opisie książki, był również Janusz Sowiński, interesujący się jednak głównie edycjami przełomu XIX i XX wieku<sup>5</sup>. Tym samym

<sup>3</sup> A. Żbikowska-Migoń, *O potrzebie badań nad kształtem edytorskim polskiej książki naukowej XVIII–XIX wieku z perspektywy funkcjonalności publikacji* [w:] *Od książki dawnej do biblioteki wirtualnej*, red. D. Degen i M. Fedorowicz, Toruń 2009, s. 165–186.

<sup>4</sup> Z. Staniszewski, *Estetyka polskiego druku książkowego XVIII w. Zarys problematyki*, „Ze Skarbcza Kultury” 1950, z. 1 (12), s. 120–164.

<sup>5</sup> Np. *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, Adam Półtawski. *Typograf artysta*, Wrocław 1988, *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995. Zajmował się także książką dawną, również od strony technicznej, w publikacji *Polskie drukarstwo*, Wrocław 1988.

okresem zajmowała się także Janina Wiercińska, zwracająca uwagę na funkcję ilustracji książkowej<sup>6</sup>.

Projektowanie graficzne nastawione jest na bardzo szeroki zakres projektów, wypowiedzianych się głównie poprzez obraz. Dlatego przez badacza dizajnu typografia jest traktowana jako jeden ze środków wyrazu; dla bibliologa, typografa lub projektanta książki jest ona głównym ośrodkiem zainteresowania. Opis dawnej typografii powinien uwzględnić wspomnianą już wcześniej „troistość” książki: jej treść, funkcję i dopiero na końcu formę, która powinna z nich wynikać. Dlatego konieczne jest wzięcie pod uwagę nie tylko samego tekstu, lecz także pozostałych elementów budujących publikację: ramy wydawniczej, materiałów dodatkowych, ilustracji. Dopiero znajomość treści i przeznaczenia (funkcji) książki pozwala na ocenę dobranych przez zecera środków typograficznych.

Pierwszym punktem analizy typograficznej staje się zwykle klasyczny opis bibliograficzny starego druku, uwzględniający liczbę tomów, format bibliograficzny, opis składek z podaniem sygnatur itp. Dzięki tym informacjom bibliolodzy mogą odróżnić warianty druków, a badacze dawnych technologii drukarskich odtworzyć np. sposób falcowania arkuszy drukarskich.

Kolejnym etapem staje się opisanie struktury druku nadanej przez autora lub też redaktora dzieła. Po okresie inkunabułów, które nie miały jeszcze ustalonej, powtarzającej się formy, większość książek zaczęła ewoluować w kierunku pewnej standardyzacji. Struktura obejmowała informacje ogólne, dotyczące autora i tytułu, tłumacza, czasem nakładcy, czasu i miejsca druku (adresu wydawniczego) – początkowo, wzorem rękopisów, umieszczane w kolofonie. Po wykształceniu się karty tytułowej, dość krótko występującej obocznie z kolofonem, pragmatyzm drukarzy usunął powtarzające się informacje. Budowa karty tytułowej, jej układ, metody i techniki druku (typografia, drzeworyt, miedzioryt), liternictwo, dekoracje, ornamenty, symbolika stanowią bardzo bogate pole do badań nad dawną książką. Ciągłe brak jednolitej terminologii pozwalającej na precyzyjny opis karty tytułowej (doskonałym przykładem są bardzo rozbieżne interpretacje terminu frontispis, pojawiające się w różnych opracowaniach). Karta tytułowa często połączona z grafiką stanowi również przedmiot zainteresowania historyków sztuki, badających wzajemne wpływy poszczególnych grafików, symbolikę zawartą na stronach tytułowych, znaki firmowe drukarzy obecne wraz z tekstem adresu wydawniczego. Współcześnie karta tytułowa łączy się zwykle ze stroną redakcyjną, tworząc tzw. dwójkę tytułową. Dawniej informacje dotyczące redaktora, a zwłaszcza nakładcy czy tłumacza pojawiały się także na karcie tytułowej. Wprowadzenie innych osób pracujących nad książką na specjalnej stronie (niejako prototypie strony redakcyjnej) nastąpiło w Polsce w wieku XVIII, w wydaniu *Poezji* Książnika, a upowszechniło się dopiero w wieku następnym<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

<sup>7</sup> A. Gawiński, *O książkach Wyspiańskiego*, „Przegląd Biblioteczny” 1908, nr 2, s. 85–91.

Wnikliwej uwadze wymaga takze rama wydawnicza. Wszystkie teksty odredakcyjne: dedykacje, przedmowy, wstepy niosa czesto dodatkowe informacje dotyczace genezy utworu czy decyzji wydawniczych podejmowanych w trakcie pracy nad tekstem. Moga rowniez podpowiadac kierunki interpretacji, sledzic inspiracje autora, tlumacza lub wydawcy. Najczesciej wymagaja od zecera zastosowania specjalnych srodkow typograficznych w celu odróżnienia czesci glownej publikacji od pozostalych tekstow. Niekiedy do ramy wydawniczej zaliczane bywaja takze materialy dodatkowe, np. indeksy. Dla czystosci podzialu warto je jednak umiejscowic w osobnej kategorii. Wymagaja one bowiem nie tylko innej, bardziej zlozonej pracy redakcyjnej, lecz takze calkiem odmiennych dzialan ze strony zecera-projektanta. Odróżnienie tych materialow dodatkowych, czyli wszelkiego typu indeksow, spisow, marginaliow, zywej i martwej paginy oraz materialu ilustracyjnego pozwala sie skupic na ich funkcji w projekcie oraz na realizacji tej funkcji poprzez zastosowane rozwiazania kompozycyjne.

Trzecim elementem strukturalnym jest tekst glowny. Zwykle obejmuje wiekszosc badanego kodeksu. To najwazniejsza czesc publikacji, sam komunikat, ktory musi byc opracowany jak najbardziej czytelnie. Pozostale elementy ksiazki maja go dodatkowo wyjasniac, ilustrowac lub umozliwiac nawigacje. Dla bibliologa wszystkie czesci ksiazki maja taka sama wartosc, gdyz dopiero tworzona przez nie calosc pozwala czytelnikowi odebrac przeslanie komunikatu we wlasciwy sposob.

Dopiero po opisie struktury mozna zajac sie analiza typograficzno-funkcjonalna, ktora opiera sie na badaniu typograficznych srodkow wyrazu zawartych w ksiazce. Wynikaja one z definicji typografii jako sztuki uzytkowej, majacej za zadanie graficzna interpretacje drukowanej informacji, a wiec ukszaltowanie i ukklad elementow graficznych calaj publikacji. Operuje ona dosc szeroką gamą srodkow wyrazu, do ktorych naleza: kroj i wielkosc pisma, plaszczyzna zadrukowana i wolna od druku, kolor oraz roznego rodzaju ornamenty lub zwiazane z tekstem ilustracje. Nalezy do niej rowniez wybor metod drukowania oraz materialow, glownie papieru<sup>8</sup>. Takie ujecie upraszcza opis ksiazki i pozwala na wyróżnienie poszczegolnych czesci projektu z uwzględnieniem ich funkcji.

Jak slusznie zauwazyl Krzysztof Migoń, w badaniu bibliologicznym ksiazki przede wszystkim zwraca sie uwage na postac zapisu<sup>9</sup>. Pismo uzyte w projekcie jest szczegolnie waznym elementem, gdyz jego wybor wplywa na czytelnosć publikacji. Różnorodnosć typow i krojow pism jest wynikiem dlugiego procesu ich rozwoju. Opis typograficzny uwzględnia kroj pisma, dla badacza ciekawe jest jego pochodzenie, styl, ale glownie analizuje on funkcje danego kroju pisma, sprawdza, czy jest uzyte do tekstu glownego, czy do materialow pomocniczych badz do wyróżnień. Wybor typu pisma zwiazany jest takze z jezykiem – tradycyjnie do skladu tekstow w jezyku polskim lub nie-

<sup>8</sup> A. Tomaszewski, *Leksykon pism drukarskich*, Warszawa 1996, s. 232.

<sup>9</sup> K. Migoń, *op.cit.*, s. 110.

mieckim używano gotyku, a dla łaciny bardziej naturalna była antykwa. Opis uwzględnia także stopień (wielkość) pisma, co jest bardzo istotne z punktu widzenia ewolucji druku, gdyż proces standaryzacji materiału zecerskiego trwał długo i w tej chwili dokumentują go głównie druki, ponieważ nie wszędzie zachowały się matryce, punce lub wzorniki.

Wśród typograficznych środków wyrazu najbardziej widoczna staje się opozycja między płaszczyzną zadrukowania a wolną od druku. Ten kontrast między umowną bielą podłoża drukowego i również umowną czernią farby drukarskiej szczególnie wyraźnie odzwierciedla się w skali makro – „zaczer-nione” kolumny i białe marginesy tworzące układ typograficzny (dzisiaj często nazywany z angielska *layout*). Termin ten dla typografa jest jednoznaczny: to „rozmiszczenie na płaszczyźnie strony poszczególnych elementów graficznych kolumny (pisma, ilustracji, ornamentów itp.), wzajemne zależności i proporcje miejsc zadrukowanych oraz wolnych od druku”<sup>10</sup>. Badacze dawnej książki rozszerzają niekiedy to określenie w przypadku publikacji o specjalnych walorach artystycznych. Janina Wiercińska przywołuje pojęcie „struktury estetycznej” wprowadzone przez Jana Forkiewicza, oznaczające

[...] ukształtowany na kartach książki i uwarunkowany historycznie układ komponentów (tych elementów budowy książki, które mają walory artystyczne), pozostających między sobą w ścisłych relacjach estetycznych. Spoistość i doskonałość struktury estetycznej uwarunkowana jest bogactwem komponentów, wielostronnością i ścisłością związków formalnych oraz treściowych, które pomiędzy nimi zachodzą. Istotną cechą struktury estetycznej książki jest rytm plastyczny, który powstaje za sprawą komponentów o podobnej formie i podobnie usytuowanych kompozycyjnie<sup>11</sup>.

Badacz ten wyróżnia również tzw. książkę ozdobną, a jej wykonanie nazwać można zdobnictwem książki<sup>12</sup>. Jednak w przypadku ujęcia funkcjonalnego rozróżnienie takie nie zawsze jest zasadne, gdyż każda publikacja, w której wszystkie elementy są dobrane harmonijnie i tworzą jak najbardziej czytelną całość, jest uznawana za udaną, a kwestie estetyczne schodzą na plan dalszy. W tym ujęciu najpiękniejsze jest to, co najlepiej spełnia swoją rolę<sup>13</sup>.

Kontrast między podłożem i drukiem to nie tylko układ typograficzny, lecz także rozbudowana sieć światła wewnątrz tekstu: apertur, punc, odstępów międzyznakowych, międzywyrazowych i międzywierszowych. Dopiero ich pełne zbalansowanie pozwala osiągnąć optymalną szarość kolumny, uzyskać czytelność i harmonię druku. Opis podjętych przez zecera decyzji wskazuje na stopień jego wrażliwości estetycznej i świadomości pewnych zasad wynikających z przyzwyczajajeń czytelniczych. Wbrew pozorom, świadomość potrze-

<sup>10</sup> A. Tomaszewski, *op.cit.*, s. 234.

<sup>11</sup> J. Forkiewicz, *Dawny atlas. Szkic z dziejów książki ozdobnej*, Gdańsk 1974, s. 133; cyt. za: J. Wiercińska, *op.cit.*, s. 33.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> Funkcjonalizm odrzucał elementy służące wyłącznie ozdobie.

by korekty optycznej była u dawnych zecerów bardzo wysoka: wiedzieli np. o konieczności wprowadzania kerningu (regulacji odstępów między parami znaków) czy rozświetlania słów składanych wersalikami i kapitalikami. Ta typowo praktyczna wiedza znalazła również odbicie w późniejszych podręcznikach przeznaczonych dla adeptów zawodu. Analiza mikrotypografii starego druku jest niezwykle istotna również z punktu widzenia współczesnych typografów, gdyż zwyczaje składaczy z tego wczesnego okresu drukarstwa przeniknęły do dzisiejszych projektów i nadal są powielane w książkach na całym świecie. Takie rozwiązania, jak np. podział tekstu na akapity, kształtowały się długo, przechodziły różne etapy od składu blokowego, z odstępami pozostawionymi na inicjały bądź rubryki wpisywane później przez rubrykatora, przez skład *a linea*, aż po „współczesne” wcięcie akapitowe<sup>14</sup>. Tworzenie nowych krojów pism wymagało od składaczy dużego wyczucia światła wewnątrz tekstu, gdyż od typu czcionki zależał także dobór interlinii (odstępu międzywierszowego). I tak, np. powstanie grupy antykw pośrednich (nazywanych w polskiej terminologii barokowymi) o dużej wysokości x (czyli odległości między podstawową a średnią linią pisma) spowodowało konieczność zwiększenia interlinii dla poprawy czytelności tekstu.

Kontrast bieli marginesów i czerni (a właściwie szarości) kolumny może dawać wrażenie harmonii lub dysharmonii. Określenia muzyczne wskazują na zastosowane przez projektanta proporcje zarówno stronicy, jak i kolumny. Kształt i wielkość stronicy, niestety, często odbiega znacznie od oryginału, gdyż zwykle decydował o nim introligator oprawiający kodeks. Jednak nawet bardzo niewprawni (bądź bezmyślni) introligatorzy starali się nie obcinać nadmiernie tekstu, więc w wielu zachowanych książkach proporcje stronicy zależą niejako od proporcji kolumny. Nie ma natomiast wątpliwości, że kolumna była najczęściej przemyślanym projektem zecera. Świadczą o tym dokładniejsze badania proporcji kolumn w starych drukach. Dawni składacze najczęściej odnosili się do naturalnych proporcji, najbardziej harmonijnych dla ludzkiego oka. Preferowano (zwłaszcza w renesansie) klasyczny złoty podział. Ten sposób podziału odcinka pochodzący ze starożytności wykorzystywany był przez architektów, artystów i rzemieślników od najdawniejszych czasów. Współczesne badania psychologiczne wskazują, że pozytywny odbiór „boskiej proporcji” związany jest ze specyficznymi właściwościami ludzkiego umysłu. Proporcja ta, jak zauważa Rudolf Arnheim, uważana jest

[...] za szczególnie zadowalającą, łączy bowiem jedność z dynamiczną różnorodnością; stosunek całości do części i części do całości jest taki, że całość dominuje niezagrożona rozłamem, ale równocześnie części zachowują pewną samodzielność<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> F.A. Janssen, *The indented paragraph [w:] idem, Technique and design in the history of printing*, Houten 2004, s. 39–56.

<sup>15</sup> R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, przeł. J. Mach, Gdańsk 2004, s. 43.



Jednak złoty podział, choć przywoływany najczęściej przez badaczy książki, nie jest najczęściej używaną proporcją w konstruowaniu stron i kolumn. Robert Bringhurst, typograf, podkreśla, że dla projektantów równie atrakcyjne stają się także proporcje obecne w budowie figur geometrycznych: pięciokąta, sześciokąta, ośmiokąta i koła<sup>16</sup>. Obok zaskakujących możliwości, jakie dają projektantowi uzyskane za ich pomocą liczby niewymierne, pojawia się również dodatkowa, humanistyczna warstwa takiego projektowania, oparta na starożytnej i średniowiecznej symbolice liczb. Uzyskane dzięki wielokątom proporcje zbliżone są również do interwałów muzycznych, także odbijających się silnie na projektowanych dawniej książkach. Jest niezwykle znamienne, że ludzie tego okresu unikali popularnego dzisiaj stosunku  $1:\sqrt{2}$ , gdyż tworzy on proporcję homogeniczną, w muzyce bardzo drażniącą dla ludzkiego ucha<sup>17</sup>. Układ typograficzny na rozkładówce książki ma zawartą w sobie bardzo subtelną grę psychologiczną, gdyż najczęściej łączy z sobą symetrię (ułożenie kolumn) z asymetrią (przesunięcie kolumny do góry). Układ taki jest „zaproszeniem do lektury”, przeciwdziała monotonii, zachęca do podążania za tekstem<sup>18</sup>. Te spostrzeżenia Bringhursta potwierdzają nie tylko projekty drukarzy weneckich z XVI wieku, ale również badania psychologiczne. Wspomina o tym choćby Ernst H. Gombrich<sup>19</sup>, wskazując na naturalne dla człowieka dążenie do symetrii, choćby była tylko pozorna. Wynika ono z potrzeby porządkowania tkwiącej w naszym umyśle, z poszukiwania równowagi, także wizualnej. Optyczne przesunięcie środka ciężkości kolumny zgodne jest z jego postrzeganiem i potwierdza się także w innych testach<sup>20</sup>. Dążenie do równowagi, mogącej się kojarzyć z bezruchem, stagnacją, beczynnością, nie wyklucza dynamiki, ruchu i działania. Tę opozycję symetrii widzą teoretycy dizajnu, np. Jan Tschichold, w asymetrii<sup>21</sup>. Kolumny książki tworzące lustrzaną rozkładówkę stanowią dzięki temu nie tylko przykład dążenia do równowagi, ale i ścierania się sił statycznych oraz dynamicznych, które tę równowagę tworzą.

Kolejnym problemem, który warto uwzględnić w opisie starodruku, jest kolor. W typografii pojęcie to ma dwa znaczenia. Pierwsze nawiązuje do potocznego: oznacza wykorzystanie barwy w projekcie. W tym znaczeniu kolor występuje przede wszystkim w książkach rękopiśmiennych, w drukach pojawia się głównie czerwień, a później również drzeworyty i miedzioryty kolorowane. Analiza typograficzna nie może pominąć także znaczenia koloru i jego symboliki w książce dawnej, zwłaszcza iluminowanej. Dopiero wiek XX wraz

<sup>16</sup> R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, Kraków 2007, s. 164–165.

<sup>17</sup> W projektowaniu graficznym także dla oka. *Ibidem*, s. 160–161.

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 179.

<sup>19</sup> E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Kraków 2009, s. 126–130.

<sup>20</sup> R. Arnheim, *op.cit.*, s. 54–55.

<sup>21</sup> J. Tschichold, *Nowa typografia*, Berlin 1928/Łódź 2011, s. 68.

z funkcjonalizmem odrywa kolor od jego znaczenia symbolicznego, co propagował w *Nowej typografii* Jan Tschichold<sup>22</sup>, stanowczo odrzucając wszystko, co naddane, niewynikające z natury barw. Jedyne co uznał za znaczące – to ich właściwości optyczne: wrażenie bliskości lub odległości, tworzenie kontrastów.

Poza barwą, która właściwie w starych drukach opiera się na opozycji czerni i czerwieni, typografia wyróżnia jeszcze tzw. kolor, czyli stopień zacierzenia strony, wynikający z doboru krojów i odmian pisma, oraz stosunek pomiędzy czernią składu a bielą podłoża drukowego. Zecer ocenia, wspomnianą już wcześniej, wyrównaną szarość kolumny. W książkach dawnych badanie koloru tworzy bardzo szerokie pole. Obok rozlicznych, naprzemienne stosowanych typów i krojów pism: gotyku (fraktury, tekstury, szwabachy i rotundy), antykwy, kursywy, krojów ozdobnych można znaleźć również inne wyróżnienia: wersaliki, kapitaliki, różne stopnie pisma itp. Nawet jeśli nie wszędzie widać konsekwencję w ich użyciu, zawsze można dostrzec logikę kierującą zecerem w stosowaniu tych rozróżnień.

Kolejnym typem środków wyrazu są elementy graficzne: ilustracje i ozdobniki. Bardzo często w opisach książki elementy te są łączone, gdyż niekiedy oddzielenie ich wydaje się bardzo trudne. Wielu badaczy grafiki dawnej zauważa również brak ujednocionej typologii i terminologii w tej dziedzinie. Jolanta Talbierska podkreśla zwłaszcza mieszanie formy i tematyki pracy graficznej z jej funkcją<sup>23</sup>. Taki zamęt metodologiczny dotyczy zresztą nie tylko materiału graficznego, dotyka także badań nad typografią. Niezwykle cenne wydawnictwo *Polonia typographica saeculi sedecimi* w opisach poszczególnych rycin często używa terminów odnoszących się do różnych porządków: w tym samym tomie, w kolejnych opisach obok „winiетки ramkowej” określającej typ ozdobnika pojawia się „winieta tytułowa” oznaczająca jej funkcję (występująca zresztą również w postaci „winiety ramkowej”). Warto byłoby może bez dodatkowego tworzenia bytów oddzielić terminy przynależące do formy, funkcji i treści grafiki.

Ciekawym problemem badawczym jest opozycja między ilustracją i ozdobnikiem-ornamentem. To zagadnienie trudne, co potwierdzają przywołani już wcześniej badacze: Zdzisław Staniszewski, Jolanta Talbierska i Janina Wiercińska. Najprostszy podział wprowadził Staniszewski, wyróżniając ozdobniki ornamentowe (graficzne lub typograficzne) i ozdobniki samoistne. Jedną z podstawowych cech ornamentu, według tego badacza, bywa jego powtarzalność. Miano samoistnego zyskuje wtedy, gdy odrywa się od kompozycji ornamentalnej i staje się samodzielny<sup>24</sup>. Winieta nazywa natomiast ogniwo

<sup>22</sup> *Ibidem*, s. 72.

<sup>23</sup> J. Talbierska, *Grafika XVII wieku w Polsce. Funkcje, ośrodki, artyści, dzieła*, Warszawa 2011, s. 208.

<sup>24</sup> Z. Staniszewski, *Estetyka polskiego druku*, s. 136–137.

pośrednie między ozdobnikiem a ilustracją, temat wyrażony przez więcej motywów lub kompozycję wielotematową<sup>25</sup>.

Janina Wiercińska wskazuje na definicje ilustracji pochodzące ze słownika „wileńskiego”. Najciekawsze jest znaczenie pierwsze: wyjaśnienie, wyświetlenie, nawiązujące do jednej z podstawowych funkcji ilustracji<sup>26</sup>. Materiał ilustracyjny może mieć w książce charakter wyłącznie ozdobny, ale może również ilustrować tekst lub budować nastrój, jak pisze badaczka: „obraz jest oparciem dla myśli, znakiem dla pamięci, podniętą rozbudzonej wyobraźni, wyjaśnieniem trudnego wykładu, odpoczynkiem po chwili skupienia albo czystą przyjemnością zmysłową<sup>27</sup>”. Warto też pamiętać, o czym wspomina Talbierska, że pełnione przez ilustracje funkcje (np. informacyjna, użytkowa, artystyczna, dydaktyczna, moralizatorska, dewocyjna, ilustracyjna, propagandowa, polityczna itd.) mogą być łączone w jednym obiekcie<sup>28</sup>. Istotne wydaje się określenie wszystkich cech danego materiału graficznego: ocena formy – typu techniki graficznej, funkcji i treści, wraz z jej znaczeniem symbolicznym, alegorycznym czy metaforycznym.

Ostatnim elementem interesującym typografa (a również i bibliologa) są materiały wykorzystane do druku – papier, farba drukarska. Ich wybór wynikał z technologii druku i zasad ekonomii, choć czasem drukarze kierowali się także estetyką. W niektórych typach druków stosowano szlachetne materiały, np. pergamin w inkunabułach, czy lepszy gatunkowo papier w drukach luksusowych. Dzięki badaniom możemy starać się dociec, skąd pochodził papier; to stanowi źródło wiedzy o kontaktach handlowych drukarzy z papierniami. Papier ma bardzo istotne znaczenie dla jakości druku, a świadomość tego widać w dokumentach życia społecznego: ogłoszeniach prasowych i prospektach pojawiających się w Polsce w XVIII wieku. Często podkreślano w nich w celach reklamowych i marketingowych jakość papieru użytego do druku. Dobry papier uzasadniał wówczas wysoką cenę książki. Dopiero wiek XX zwrócił uwagę na kontrast budowany przez dominującą biel papieru oraz czerni farby i kolory wyróżnień, co podkreślał Jan Tschichold, podając zasady funkcjonalizmu<sup>29</sup>.

Oprawa kodeksu, choć z wielu względów bardzo ciekawa, nie stanowi obiektu zainteresowania badacza typografii dawnej, gdyż nie należała pierwotnie do integralnego projektu tworzonego przez zecera. Publikacja była projektowana i drukowana przez drukarza, który nie zajmował się jej oprawą, lecz zostawiał to klientowi. Książka trafiała do introligatora, który ją oprawiał według woli właściciela lub własnego gustu, toteż oprawy są samoistnymi projektami i mogą stanowić bogaty, lecz zupełnie odrębny materiał do badań.

<sup>25</sup> Z. Staniszewski, *op.cit.*, s. 128.

<sup>26</sup> Inne znaczenia to: 2. *znakomitość* i 3. *szytych, drzeworyt*. J. Wiercińska, *op.cit.*, s. 34.

<sup>27</sup> J. Wiercińska, *op.cit.*, s. 29.

<sup>28</sup> J. Talbierska, *op.cit.*, s. 209.

<sup>29</sup> J. Tschichold, *op.cit.*, s. 72.

Obecnie, za pośrednictwem repozytoriów internetowych, zwiększył się bardzo dostęp do zbiorów. Dzięki digitalizacji w tym samym momencie można porównać kilka zachowanych egzemplarzy danego druku, powiększyć drobny tekst mało czytelnego rękopisu, obejrzeć detale źle odbitej czcionki. Daje to badaczowi ogromne możliwości, pozwala również uniknąć uciążliwych podróży lub zamawiania kosztownych mikrofilmów albo skanów. Ta łatwość dostępu i wygoda korzystania niesie jednak pewne zagrożenia. Książka projektowana jest jako obiekt trójwymiarowy, nie jako wirtualne stronicę, które można oglądać pojedynczo. Bardzo ważne są użyte materiały, grubość i faktura papieru, jego naturalny kolor, tworzący kontrast z drukiem. Nie można na skanie zobaczyć filigranów, zbadać położenia kres i żeber w papierze, co daje potwierdzenie formatu bibliologicznego. Problemem jest nie tylko użyta przy digitalizacji technologia: skanowanie lub fotografowanie książki wymaga specjalnego oprogramowania, usuwającego zniekształcenia optyczne wynikające z trudności rozłożenia oprawionego wolumenu. Przy takim działaniu łatwo o niewielkie zniekształcenia obiektu. Dochodzi także czynnik ludzki – osoba umieszczająca skany na stronie może je dodatkowo obciąć lub nawet niechcący przekształcić. To jednak nie wszystkie zastrzeżenia. Książka projektowana jest jako przedmiot umiejscowiony w trzech wymiarach. Czytelnik otwierający kodeks widzi dwie, najczęściej lustrzane strony rozkładówki: kolumny tekstu otoczone marginesami – lecz widzi również białą przestrzeń tworzoną przez kartki bloku optycznie powiększające margines. Tego efektu nie daje wersja zdigitalizowana. Może nie jest on zresztą taki istotny, ale o tym zjawisku wie każdy dobry projektant, gdyż sprawia ono, że książka nawet o niezbyt dużych marginesach może wydawać się jaśniejsza, bardziej rozświetlona i czytelna. Nie znaczy to, że materiały cyfrowe nie mogą być wykorzystywane do badań, lecz wskazuje na pewne sprawy dodatkowe, wymagające sięgnięcia do oryginału i zbadania książki – przedmiotu, a nie tylko jej wirtualnej postaci.

Niezależnie od typu materiału badania takie są niezwykle potrzebne. Nie tylko rozszerzają wiedzę na temat książki dawnej, lecz także wskazują drogę ewolucji, jaką przeszła od inkunabułu do książki współczesnej. Wiele rozwiązań projektowych narodziło się setki lat temu i przetrwało do dziś, co wskazuje na ich doskonałą funkcjonalność. Dlatego znajomość budowy i produkcji książki jest ważna zarówno dla bibliologa, jak i dla typografa-projektanta.