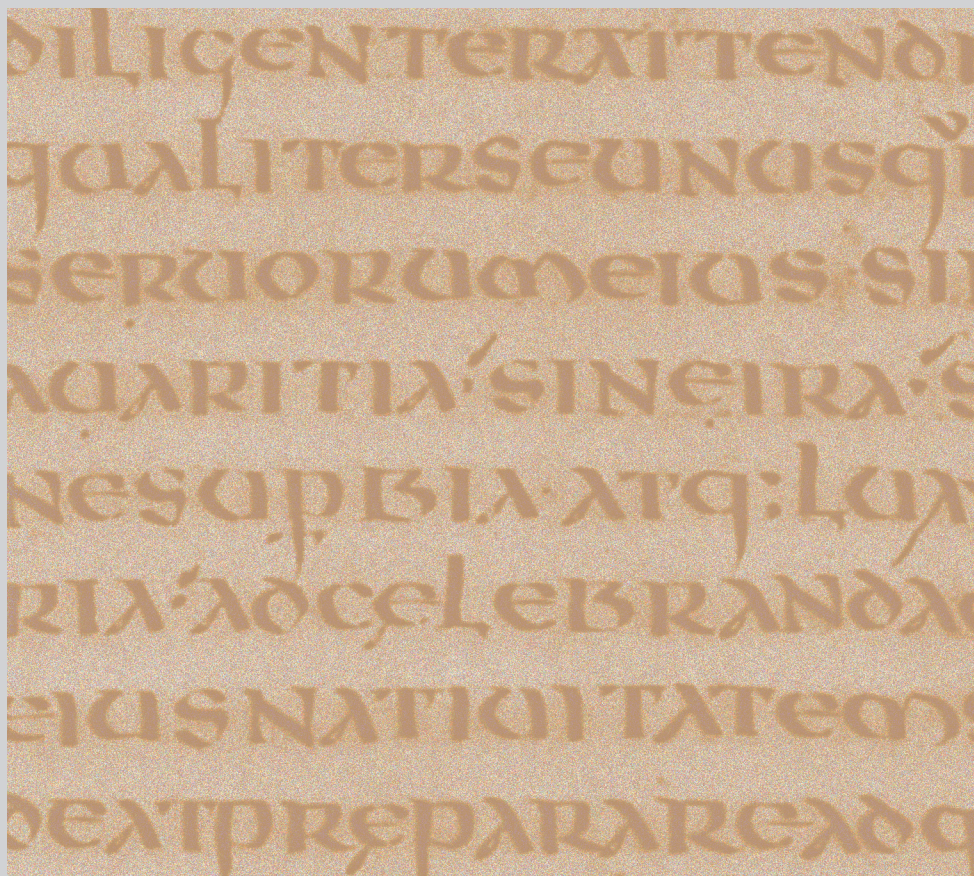


Aleksandra Giełdoń-Paszek

Historia projektowania graficznego w Europie

(do trzeciego ćwierćwiecza XIX wieku)

Część 1



UNIWERSYTET ŚLĄSKI
WYDAWNICTWO

Aleksandra Giełdoń-Paszek

doktor habilitowana w dziedzinie nauk o sztuce, historyczka sztuki, związana z Uniwersytetem Śląskim i Akademią Sztuk Pięknych w Katowicach. Swą aktywność naukową koncentruje zarówno na problemach sztuki XIX i XX wieku, jak i na zjawiskach sztuki współczesnej, w szerokim, kontekstowym aspekcie dziedzin pokrewnych. Prowadzi zajęcia z historii sztuki oraz historii projektowania graficznego. Zajmuje się także krytyką artystyczną i dydaktyką artystyczną w ujęciu historycznym.

Historia projektowania graficznego w Europie

(do trzeciego ćwierćwiecza XIX wieku)

Część 1

Aleksandra Giełdoń-Paszek

Historia projektowania graficznego w Europie (do trzeciego ćwierćwiecza XIX wieku)

Część 1

Seria

Dyskursy Sztuk(i) 4

Redaktor serii

Karolina Tomczak

Rada naukowa serii

Justyna Bajda

Irena Dżurkowa-Kossowska

Ryszard Mączyński

Marcin Trzęsiok

Bogumiła Mika

Mirosława Sobczyńska-Szczepańska

Recenzje

Dorota Głazek

Ewa Klekot

Elżbieta Kal

Spis treści

Wstęp	7
-----------------	---

Rozdział 1

Chronologia i zakres projektowania graficznego. „Projektowanie przed projektowaniem”	11
1.1. Zakres projektowania graficznego.	11
1.2. Rys historyczny	12
1.3. „Projektowanie przed projektowaniem”	16

Rozdział 2

Pismo i typografia	19
2.1. Rozwój pisma przed wynalezieniem druku	19
2.2. Wynalezienie wielkonakładowego druku przez Johanna Gutenberga	28
2.3. Ekspansja druku i liternictwo humanistyczne	30
2.4. Rozwój typografii renesansowej	31
2.5. Rozwój typografii – barok, rokoko i klasycyzm.	36
2.6. Typografia w pierwszej połowie XIX wieku. Wynalazki	41

Rozdział 3

Książka	45
3.1. Pierwsze formy książek – zwoje	45
3.2. Kodeksy	48
3.3. Książki blokowe i inkunabuły	55

3.4. Rozwój typografii i sztuki książki w dobie renesansu	60
3.5. Druki ulotne	68
3.6. Książka w okresie baroku i rokoka	70
3.7. Rozwój książki w okresie klasycyzmu.	77
3.8. Książka w wieku XIX	80
3.9. Rozwój czasopiśmiennictwa w XIX wieku	84
 Rozdział 4	
Ilustracja	89
4.1. Początki ilustracji we wczesnych rękopisach	89
4.2. Iluminatorstwo bizantyjskie.	96
4.3. Miniatury romańskie, gotyckie i renesansowe	97
4.4. Drzeworyty jako forma ilustracji książkowej.	106
4.5. Miedzioryt i staloryt	115
4.6. Techniki trawione w ilustratorstwie	124
4.7. Wynalazek litografii – przełom w ilustratorstwie. Chromolitografia. Offset. Fotografia	126
4.8. Renesans drzeworytu w ilustratorstwie XIX wieku	131
4.9. Złoty wiek ilustracji brytyjskiej i amerykańskiej	138
 Zakończenie	151
 Spis artefaktów	153
 Bibliografia	159
 Indeks osób	167
 Summary	177

Wstęp

Książka, którą oddaję do rąk Czytelników, zaplanowana została jako pierwsza część większej całości, obejmującej historię projektowania graficznego od jego początków do współczesności. Ma ona przede wszystkim w sposób poglądowy i całościowy przybliżyć historię tej dziedziny w wybranym przedziale czasowym na gruncie europejskim. Publikacja o charakterze opracowania naukowego prezentuje autorską wizję rozwoju tej dyscypliny, szerzej omawia też dotychczas marginalnie podejmowane wątki, jak ewolucja opraw książkowych, stanowiących dopełnienie procesu edytorskiego, czy estetyka druków ulotnych.

W polskojęzycznym piśmiennictwie z dziedziny historii sztuki brakowało całościowego opracowania dotyczącego projektowania graficznego. Istotnym przełomem było ukazanie się w maju 2018 roku książki Zdena Kolesára i Jacka Mrowczyka *Historia projektowania graficznego*, która wypełniła lukę w tym zakresie na polskim rynku wydawniczym i była pierwszą polskojęzyczną pozycją na ten temat, ujmującą dzieje tej dyscypliny sztuki od zarania aż po czasy najnowsze¹. Jest to jednak opracowanie stworzone przez czynnych projektantów i znawców tej dyscypliny, adresowane również przede wszystkim do projektantów. Niniejsza monografia pisana jest z perspektywy historyka sztuki, co odróżnia ją od dzieła wspomnianych autorów. Dodać tu należy, że istnieje wiele książkowych opracowań obcojęzycznych oraz stron internetowych poświęconych temu zagadnieniu. Popularnymi publikacjami są *The Story of Graphic Design: From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design* oraz *Graphic Design History. A Critical Guide*². Pierwsza, która doczekała się czterech wydań,

1 Z. Kolesár, J. Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Karakter, Kraków 2018.

2 P. Cramsie, *The Story of Graphic Design: From the Invention of Writing to the Birth of Digital Design*, British Library, London 2010; J. Drucker, E. McVarish, *Graphic Design History. A Critical Guide*, Pearson, London 2012.

funkcjonuje również na rynku polskim, druga została przygotowana pod kątem kształcenia przyszłych projektantów. Z ważnych pozycji wznowionych w ostatnim czasie godna odnotowania jest *Graphic Design: A New History*³. Przedstawia ona historię projektowania od XIX wieku po czasy najnowsze, pomija natomiast wcześniejsze dzieje, podobnie jak przetłumaczone na język polski *Projektowanie graficzne w XXI wieku*⁴. Albumowe ujęcie historii projektowania graficznego prezentuje *The History of Graphic Design: 1890–Today*⁵ poprzedzone skondensowanym wstępem i komentarzami odnoszącymi się do kolejnych znaczących artefaktów. Tematyka albumu koncentruje się przede wszystkim na sztuce plakatu i identyfikacji wizualnej. W niemal wszystkich wymienionych wydawnictwach omawiane zagadnienia przedstawiane są chronologicznie z uwagi na ich nadrzędny cel – ukazanie rozwoju historycznego sztuki projektowej. Istnieją również opracowania obrazujące istotne idee, które były kamieniami milowymi sztuki projektowania, na przykład przetłumaczone na język polski *100 idei, które zmieniły projektowanie graficzne*⁶, tytuły dotyczące ewolucji pewnych rozwiązań formalnych⁷, a także mniej lub bardziej wnikliwe monografie poszczególnych dziedzin projektowania, takich jak ilustracja, plakat czy typografia. Tu wymienić można *History of Illustration*⁸, ważną publikację omawiającą historię ilustracji w ujęciu chronologicznym, oraz *The Art of the Illustrated Book*⁹ prezentującą ujęcie problemowe. W języku polskim podstawowymi pozycjami poświęconymi dziejom ilustracji są *O ilustracji* Andrzeja Banacha oraz *Sztuka i książka* Janiny

3 S.J. Eskilson, *Graphic Design: A New History*, Yale University Press, Yale 2012.

4 Ch. Fiell, P. Fiell, *Projektowanie graficzne w XXI wieku*, przeł. M. Kucewicz, Taschen, TMC Art, Köln–Warszawa 2005.

5 *The History of Graphic Design: 1890–Today*, eds. J. Müller, J. Wiedermann, Taschen, Köln 2023.

6 S. Heller, V. Vienne, *100 idei, które zmieniły projektowanie graficzne*, przeł. A. Cichowicz, I. Suchan, Top Mark Centre, Raszyn 2012.

7 Spośród wielu opracowań dziedzinowych wymienić można następujące: T. Bierkowski, *O typografii*, Czysty Warsztat, Gdańsk 2008; N. Souter, T. Souter, *Ilustracje*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2012; N. Souter, S. Newman, *Plakat i reklama. Przewodnik*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2012.

8 S. Doyle, J. Grove, W. Sherman, *History of Illustration*, Bloomsbury, New York 2019.

9 J. Bryant, *The Art of the Illustrated Book*, Thames & Hudson, London 2022.

Wiercińskiej¹⁰. Stosunkowo dużo publikacji problemowych w języku polskim dotyczy historii książki¹¹.

Moim celem było stworzenie autorskiego opracowania sumującego wiedzę w układzie chronologicznym i dziedzinowym. Jest ono adresowane przede wszystkim do historyków sztuki. Książka została wzbogacona o niepublikowane ustalenia z niektórych niepodjętych dotychczas obszarów sztuki projektowej. Nie jest to jednak podręcznik uczący praktycznej sztuki projektowania graficznego.

Obszerny materiał obejmuje problemowo historię sztuki projektowej w Europie do mniej więcej trzeciego ćwierćwiecza XIX wieku, przy czym w rozdziale na temat ilustracji wspomniane ramy czasowe zostają przekroczone. Wybór takiej strategii czasowej, zamykającej tę część historii projektowania, był podyktowany pewną ciągłością zjawiska związanego z ilustratorstwem. Z kolei idei odrodzenia sztuki i rzemiosła (Arts and Crafts Movement), stanowiącej preludium rewolucji estetycznej przełomu XIX i XX wieku oraz narodzin idei modernistycznych, będzie poświęcony planowany tom II. Ram czasowych nie należy więc traktować jako sztywnych granic, ale w sposób umowny. Czynię również wyjątek w przypadku amerykańskiej ilustracji końca XIX wieku, wykraczając poza kontynent europejski, ponieważ w jej fenomenie upatruję swoistą kontynuację złotego wieku ilustracji brytyjskiej, który z czasem stał się autonomicznym zjawiskiem w Ameryce.

Zagadnienia prezentowane w czterech rozdziałach problemowych są uporządkowane chronologicznie. Rozdział 1 zawiera omówienie zakresu sztuki projektowej rozumianej jako komunikat oraz proponuje chronologię zjawisk istotnych

10 A. Banach, *O ilustracji*, Wydawnictwo M. Kota, Kraków 1950; J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986.

11 Na przykład: R. Cave, S. Ayad, *Historia książki. Od glinianych tabliczek po e-booki*, przeł. E. Romkowska, Arkady, Warszawa 2015; A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia wiedzy o książce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971; H. Dubownik, *Dzieje książki i bibliotek w zarysie*, Centrum Ustawicznego Kształcenia Bibliotekarzy, Warszawa 1982; K. Głombiowski, H. Szwejkowska, *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1979; J. Grycz, *Z dziejów i techniki książki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951; M. Nowicka, *Antyczna książka ilustrowana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979; E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984; A. Świderkówna, M. Nowicka, *Książka się rozwija*, Ossolineum, Wrocław 1970; B. Bienkowska, H. Chamerska, *Zarys dziejów książki*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1987; H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV–XVIII wieku. Zarys historyczny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Wrocław–Warszawa 1987; A. Żbikowska-Migoń, *Historia książki w XVIII wieku. Początki bibliologii*, PWN, Warszawa 1989.

z punktu widzenia historii projektowania graficznego. W kolejnych rozdziałach poruszane są zagadnienia z dziedzin: typografii (rozdział 2), książki (rozdział 3) i ilustracji (rozdział 4). Każdy stanowi odrębną całość, choć oczywiście opisane w nich zjawiska zazębiają się i wzajemnie uzupełniają. Jest to strategia nieco inna niż w większości obcojęzycznych opracowań i we wspomnianej publikacji Kolesára i Mrowczyka. Na końcu opisu istotnych przejawów sztuki projektowej, a czasem w trakcie rozdziału, pojawia się podsumowanie dokonanego omówienia. W tym miejscu występuje także spis artefaktów (ujętych całościowo na końcu publikacji), będących przykładami omawianych zjawisk. Ze względu na możliwe perturbacje związane z wymogami prawa autorskiego, kosztami reprodukowania zdjęć oraz, co się z tym łączy, potencjalnym zwiększeniem objętości i ceny książki, nie zawiera ona materiału ilustracyjnego. W dobie powszechnej dostępności ilustracji w internecie ich reprodukovanie w i tak ograniczonej liczbie wydało mi się zbędne.

Chronologia i zakres projektowania graficznego

Rys historyczny

„Projektowanie przed projektowaniem”

1.1. Zakres projektowania graficznego

Sztuka projektowania graficznego, nazywana także grafiką użytkową, obejmuje swoim zakresem wiele dziedzin i wraz z wynalezieniem technik cyfrowych coraz bardziej specjalizuje się i rozrasta. Tradycyjnie w jej obszarze wyróżnia się takie dyscypliny, jak: projektowanie pisma (kaligrafia – różne formy pisma ręcznego; typografia – projektowanie pisma drukowanego, a także fontów, czyli komputerowych nośników pisma), projektowanie wszelkich druków, w tym przede wszystkim książki, ilustratorstwo, projektowanie plakatów, opakowań, identyfikacji wizualnej, reklam. We współczesnych czasach do domeny projektowania graficznego dodać należy ogromny obszar projektowania grafiki komputerowej. Podsumowując, jest to działanie uwzględniające zarówno słowo, jak i obraz.

Nadrzędny cel projektowania graficznego to przekazanie informacji w sposób klarowny i zrozumiały, a jednocześnie wartościowy pod względem estetycznym, co w potocznym rozumieniu przeciętnego odbiorcy nie zawsze jest jednoznaczne z atrakcyjnością wizualną. Projektowanie graficzne sytuuje się na pograniczu dyscyplin tzw. sztuki czystej i użytkowej. Konsekwencją tego jest pozostawanie w nurcie obowiązujących w danej epoce stylistyk, mód i trendów z jednej strony, z drugiej zaś jako dziedzina sztuki użytkowej często zmuszone jest ono uwzględniać wiedzę z innych obszarów lub wręcz poruszać się na pograniczu dyscyplin, takich jak socjologia, antropologia, psychologia widzenia, teoria komunikacji społecznej, edytorstwo, a współcześnie również informatyka. Nowoczesne projektowanie graficzne nie waha się nawet penetrować subkultur i wykorzystywać ich specyficznego języka wizualnego do tworzenia wartościowych artystycznie

projektów, wpisujących się we współczesną ikonosferę. Projektanci tworzą tę ikonosferę, a jednocześnie czerpią z niej inspiracje. W dobie coraz większej dominacji obrazu nad innymi formami przekazu stają się niemal kreatorami wizualnego oblicza naszej rzeczywistości w stopniu dotąd niespotykanym.

PODSUMOWANIE: Projektowanie graficzne sytuuje się na pograniczu tzw. sztuki czystej i użytkowej. Współczesne projektowanie musi uwzględniać szereg dziedzin pokrewnych. Projektowanie graficzne ma wpływ na naszą ikonosferę i obok funkcji użytkowej pełni również funkcję estetyczną.

1.2. Rys historyczny

Każdy sztywny podział dziedziny tak niejednoznacznej jak sztuka jest zabiegiem tyle sztucznym, co trudnym. Nie inaczej jest w przypadku sztuki projektowej, jednak na potrzeby nadania niniejszemu opracowaniu cech klarowności zdecydowano się przyjąć umowny podział chronologiczny. A zatem o świadomym projektowaniu graficznym, traktowanym jako dyscyplina sztuki użytkowej, możemy mówić dopiero od momentu rozwoju rzemiosła postrzeganego jako działalność artystyczna, nie tylko funkcjonalna, czyli od pojawienia się zjawiska określanego w historii sztuki jako Arts and Crafts Movement (Ruch Odrodzenia Sztuki i Rzemiosła). Ruch ten narodził się w Anglii w trzecim ćwierćwieczu XIX wieku i stanowił bezpośrednią inspirację do odnowy sztuki użytkowej na przełomie XIX i XX wieku¹. Nie oznacza to bynajmniej, że wcześniej projektowania nie było. Istniało ono niemal od zarania ludzkości, jednak trzy wymienione dalej etapy w jego historii różni świadomość twórców, a także status samej dyscypliny w obrębie sztuki.

Epokę przedprojektową czasami potocznie określa się mianem **predesignu**. Przyjmując taką optykę, początków predesignu doszukiwać się możemy już właściwie w pierwszych przejawach artystycznej działalności człowieka, przy założeniu, że każdy znak plastyczny jest swoistym komunikatem, a każda ozdoba na przedmiotach codziennego użytku, jak oszczepy czy miotacze kamieni, czyniona była z estetycznej potrzeby. Początki zjawiska predesignu pojawiają się zatem około

¹ Określenie „świadome projektowanie graficzne” funkcjonuje w środowisku projektantów, a zostało tu przyjęte w celu klarownego zdefiniowania chronologii zjawiska.

40 tys. lat p.n.e., a jego twórcy z oczywistych względów pozostają anonimowi. Największy rozwój malarstwa jaskiniowego, którego niektóre przejawy traktowane są jako piktograficzny komunikat, przypada na okres magdaleński, a więc czas między 15 a 10 tys. p.n.e. Cezurą oddzielającą ten wczesny, prehistoryczny etap od następnego, historycznego jest wynalezienie pisma. Zbiega się to z prowadzeniem osiadłego trybu życia, wynalezieniem ceramiki, prowadzeniem gospodarki rolniczo-hodowlanej przez społeczności neolityczne. Jest to, nawiasem mówiąc, umowna granica, którą posługują się również inne dyscypliny naukowe, usiłując porządkować dzieje ludzkości. Zaznaczyć jednak należy, że dzisiejsza nauka uznaje ten schemat za dość uproszczony i problematyczny².

Wraz z wynalezieniem pisma rodzi się konieczność przemyślanego rozmieszczenia go na powierzchni i samorzutnie pojawia się efekt wizualny. Koniecznie należy dodać, że linearny schemat rozwoju tej formy komunikacji z punktu widzenia antropologii jest uproszczony i pozostaje reliktem ewolucjonizmu i etnocentryzmu w nauce.

W miarę rozwoju cywilizacyjnego pojawiają się coraz bardziej wysublimowane formy komunikacji, powstają pierwsze książki w formie zwojów i kodeksów, zdobiące je ilustracje, wyrafinowane kroje pisma aż do wynalezienia druku. Wynalazek Gutenberga, na który złożyły się poszukiwania i doświadczenia wielu osób, na ogół pomijanych w ogólnych omówieniach historii druku, przyczynia się do rozwoju książki i wszelkich form informacji drukowanej, a co za tym idzie, typografii. Ta forma projektowania graficznego, czyli druki i ich ilustracje, będąc domeną rzemieślników – artystów, najefektywniej rozwija się do około połowy XIX wieku. Zjawisko to często określa się jako **design intuicyjny** lub **nieuświadomiony**, w odróżnieniu od **designu świadomego**³. Termin ten nie wydaje się do końca odpowiedni ze względu na pejoratywny podtekst, lecz

2 Problematyczność takiego podziału dotyczy hipotezy zakładającej, że już w okresie paleolitu istniały sposoby zapisu pewnych wartości związanych z cyklem rocznym. Por. B. Bacon et al., *An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar*, "Cambridge Archaeological Journal" 5.01.2023; <https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/an-upper-palaeolithic-protowriting-system-and-phenological-calendar/6F2AD8A705888F226FE857840B4FE19> [data dostępu: 13.01.2023].

3 W obiegowej opinii stosuje się taką terminologię (patrz: B. Kopiński, *Historia Projektowania Graficznego by Bartłomiej Kopiński on Prezi Next*, <https://prezi.com/broh9kop5vcd/historia-projektowania-graficznego/>, [data dostępu: 7.11.2024]), jednak często budzi to zastrzeżenia formułowane przez historyków dyscypliny.

wynika z historycznych uwarunkowań – statusu rzemiosła, jaki przypisany był do typografii. Warto w tym miejscu przypomnieć, że wielu wybitnych twórców, jak choćby Albrecht Dürer, Sandro Botticelli czy Honoré Daumier, pracowało dla ówczesnych oficyn drukarskich, zajmując się ilustratorstwem. Nie wdając się w ocenę trafności samego określenia ani złożoności procesów historycznych, które do tego doprowadziły, dla celów porządkowych można zaakceptować taki podział. A zatem okres ten w historii projektowania graficznego obejmowałby spory czas, bo aż do trzeciego ćwierćwiecza XIX wieku, czy nawet do wspomnianego przełomu XIX i XX wieku⁴. Od tego momentu możemy mówić o projektowaniu pojmowanym w zupełnie innym wymiarze, określanym też jako design świadomy, choć bardziej stosowne byłoby nazwanie go designem autonomicznym.

Przez design świadomy rozumieć należy taki etap rozwoju projektowania graficznego, kiedy staje się ono samodzielną dyscypliną sztuki i nie tylko jest tworzone jako wypadkowa talentu projektantów, możliwości technologicznych i preferencji estetycznych epoki, ale jako takie zaczyna budować wiedzę na ten temat, a nawet uwzględniać ustalenia z zakresu innych dyscyplin, na przykład psychologii widzenia. Staje się wreszcie samodzielną gałęzią sztuk plastycznych, a projektant ma świadomość kształtowania gustów społeczeństwa, rangi komunikatu, który kreuje, i jego odbioru przez ludzi, wpływu na estetyczny kształt otaczającej nas ikonosfery.

We wszystkich wspomnianych etapach możemy wyróżnić momenty, które miały decydujące znaczenie dla rozwoju projektowania. W dużej mierze są one związane z wynalazkami technicznymi. W tabeli 1 wymieniono te kamienie milowe w historii projektowania graficznego. Wskazuje na nie wiele opracowań, aczkolwiek istnieją też propozycje autorskie inaczej akcentujące przełomowe momenty.

Tabela 1. Przełomowe zjawiska w historii projektowania graficznego

WYDARZENIE	CZAS	MIEJSCE
Piktograficzne symbole w jaskini Lascaux	15–10 tys. p.n.e.	Francja, okręg franko-kantabryjski

4 Wiele popularnych opracowań historii projektowania graficznego zaczyna się w trzecim ćwierćwieczu XIX wieku, jak choćby książka: *The History of Graphic Design 1890–Today*, eds. J. Müller, J. Wiedermann, Taschen, Köln 2023.

cd. tab. 1

WYDARZENIE	CZAS	MIEJSCE
Blau Monuments – pierwszy przykład pisma piktograficznego*	3300–3000 p.n.e.	Mezopotamia, okres wczesnosumeryjski
Wynalezienie ruchomej czcionki przez Johanna Guttenberga	1452–1455	Niemcy
Pierwsza ilustrowana drzeworytami książka drukowana w oficynie Albrechta Pfistera	1460	Niemcy
Pierwsza renesansowa czcionka na bazie antykwy stworzona przez Claude’a Garamonda	1530	Francja
Wynalezienie litografii przez Aloisa Senefeldera	1790	Niemcy
Skonstruowanie prasy graficznej z żeliwa przez Charlesa Stanhope’a	1800	Anglia
Zastosowanie przez Williama Talbota techniki półtonów, opartej na regulowanej częstotliwości punktów w procesach reprodukcyjnych	1852	Anglia
Założenie spółki Morris, Marshall, Faulkner & Co., uznawane za umowny początek ruchu Arts and Crafts i początek świadomego projektowania graficznego	1861	Anglia
Powstanie pierwszej agencji reklamowej N.W. Ayer & Son	1869	Filadelfia, USA
Skonstruowanie przez Ottmara Mergenthalera linotypu – urządzenia do zmechanizowanego składu tekstu	1885	USA
Początek ruchu Art Nouveau	1890	Europa, USA
Opublikowanie książki <i>The Art and Crafts of the Machine</i> Franka Lloyd Wrighta, w której autor omawia niebezpieczeństwa i dobrodziejstwa produkcji maszynowej, co będzie istotnym problemem pierwszej połowy XX wieku	1901	USA
Użycie po raz pierwszy terminu „projektowanie graficzne” przez Williama Addisona Dwigginsa na określenie różnych działań projektowych w komunikacji wizualnej	1922	USA
Oficjalne narodziny stylu art déco na paryskiej wystawie sztuki dekoracyjnej	1925	Paryż
Wydanie <i>Thoughts on Design</i> Paula Randona – pierwszej książki poświęconej projektowaniu graficznemu	1947	USA

cd. tab. 1

WYDARZENIE	CZAS	MIEJSCE
Pierwszy komputer osobisty Macintosh z grafiką bitmapową firmy Apple	1984	USA
Aplikacja DTP na komputery stacjonarne Pagemaker do tworzenia publikacji, autorstwa Paula Brainerda i firmy Aldus	1985	USA
Pierwsza wersja Photoshopa 1.0 do cyfrowej obróbki zdjęć, stworzona przez braci Thomas i Johna Knolla	1990	USA

* Blau Monuments to tzw. kudurru, czyli kamienie pokryte inskrypcją, pełniące funkcję znaku granicznego. Dwa obiekty wykonane są z jasnoniebieskiego kamienia.

Źródło: Opracowanie własne.

PODSUMOWANIE: Predesignem określa się potocznie okres przed wynalezieniem pisma. Design intuicyjny to taki okres projektowania, gdy na elementy funkcjonalne i estetyczne zwracano uwagę, ale działalność projektowa miała status rzemiosła i nie traktowano jej na równi z malarstwem czy rzeźbą. Świadome projektowanie graficzne, mające pozycję autonomicznej dyscypliny sztuki, rozpoczęło się w trzecim ćwierćwieczu XIX wieku, a związane było z zainicjowaniem w Anglii Ruchu Odrodzenia Sztuki i Rzemiosła. Na rozwój projektowania graficznego miało wpływ wiele wynalazków technicznych, które pojawiły się ze szczególnym nasileniem w wieku XIX.

1.3. „Projektowanie przed projektowaniem”

Jeśli spojrzymy na projektowanie graficzne jak na sposób organizacji komunikatu tworzonego przez nadawcę, za pierwsze przejawy takiej działalności możemy uznać malowidła naskalne, których bezpośrednie powody powstania są niejasne. Pojawiają się tu różne hipotezy: potrzeba estetyczna, chęć zapewnienia sobie powodzenia na polowaniu, określana przez dziewiętnastowieczną antropologię jako magia łowiecka (dzisiaj dyskusyjna), czyli symulowanie rzeczywistych łowów poprzez ich odtwarzanie w sztuce bądź poprzez inscenizację⁵, totemizm. Według wielu badaczy społeczności prehistorycznych malowidła

5 Na temat skomplikowanej natury szamanizmu w kontekście malowideł jaskiniowych patrz: J. Gąssowski, *Prahistoria sztuki*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2008, s. 65–81.

naskalne (groty: Lascaux, Pech Merle, Font-de-Gaume, Rouffignac, Chauvet) powstawały w okresie rozwoju tzw. kultury magdaleńskiej (15–10 tys. p.n.e.), czyli w późnym paleolicie, a ich szczególne nagromadzenie odnotowano w departamencie Dordogne we Francji⁶. Obok malowideł na ścianach jaskiń pojawiają się petroglify, których wykonanie musiało wiązać się z podjęciem pewnych starań, nie powstawały więc w akcie spontanicznym. Interesujące są tu zwłaszcza zespoły znaków interpretowane jako rodzaj pisma⁷. Byłoby to zatem pierwsze pismo piktograficzne (obrazkowe), jakie zna ludzkość. Niektóre znaki o charakterze geometrycznym występują w grupach, inne pojedynczo lub w parach, jeszcze inne są wplecione w wizerunki zwierząt. Udało się zidentyfikować 26 takich charakterystycznych znaków. Choć w tym przypadku mamy do czynienia z komunikatem, trudno mówić o takim projektowaniu, w którym nacisk kładziony jest na estetyczną stronę znaku⁸.

PODSUMOWANIE: Jeśli potraktujemy projektowanie graficzne w kategorii komunikatu, to za pierwsze przykłady takich artefaktów można uznać malowidła naskalne okresu prehistorycznego. Istnieją hipotezy, że w niektórych społecznościach istniał wówczas sposób porozumiewania się za pomocą znaków, czyli rodzaj pisma.

ARTEFAKTY:

- malowidła paleolityczne z grot Lascaux, Pech Merle, Rouffignac, Chauvet

6 Istnieją wcześniejsze przedstawienia z okresu kultury oryniackiej (40–30 tys. p.n.e.) i graweckiej (32–20 tys. p.n.e.).

7 D. Diringer, *Alfabet*, przeł. W. Hensel, PIW, Warszawa 1972, s. 21–43; M. Kuckenburg, *Pierwsze słowo*, przeł. B. Nowacki, PIW, Warszawa 2006, s. 103–131.

8 Zagadnienie pierwocin pisma w kulturze paleolitycznej zrodziło wiele hipotez, generujących często kontrowersyjne opinie, patrz: M. Kuckenburg, *Pierwsze słowo*...

ROZDZIAŁ 2

Pismo i typografia

2.1. Rozwój pisma przed wynalezieniem druku

Pismo definiować można jako odzwierciedlenie myśli i mowy człowieka w postaci umownych symboli, jednakże nie jest ono warunkiem funkcjonowania języka w obrębie danej społeczności. Niemniej pismo, podobnie jak obraz, stanowi rodzaj komunikatu. Analiza związków struktury języka z jego przekładem w postaci zapisu znacznie przekroczyłaby ramy tej pracy i nie jest jej głównym celem. Niemiejszy rozdział, poświęcony przede wszystkim rozwojowi alfabetu łacińskiego, z konieczności poprzedzony jest porządkującym przytoczeniem innych ważnych (choć nie wszystkich) systemów zapisu komunikatu w ich diachronicznym i synchronicznym porządku. Warto podkreślić, że rozwój pisma nie w każdym przypadku ma charakter liniowy, ewolucyjny, zauważalny przede wszystkim w alfabecie łacińskim. Na charakter pisma wpływ miało wiele czynników, na przykład materiał, na którym pisano, narzędzie, warunki geograficzne, charakter społeczności, która dany rodzaj pisma wytworzyła. Wiele dotychczasowych ustaleń podlega ciągłej rewizji. Jednoznaczna klasyfikacja pisma i przypisywana mu geneza w świetle nowych badań niejednokrotnie bywają podawane w wątpliwość.

Omówiony w poprzednim rozdziale przykład komunikacji w paleolicie, jeśli rzeczywiście miałby być rodzajem pisma, kwalifikuje się do zaliczenia go do **pisma obrazkowego, czyli piktograficznego**. Istotą pisma piktograficznego jest wyobrażenie konkretnego pojęcia poprzez znak – obrazek, ale według innych hipotez znaki mogły mieć także sens symboliczny¹. Pismo obrazkowe, czyli semantyczne, uznawane jest za najstarszy system piśmienniczy. Ono także było poddawane

1 Z. Kolesár, J. Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Karakter, Kraków 2018, s. 18–20. O skomplikowanej interpretacji znaków paleolitycznych pisze Jerzy Gąssowski: J. Gąssowski, *Prahistoria sztuki*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2008, s. 55–60.

przemianom i ewolucji. Pojawiło się w drugiej połowie IV tys. p.n.e., choć istnieją teorie datujące jego powstanie na około 28 tys. lat p.n.e. Za współczesną odmianę pisma obrazkowego można uznać ideogramy.

Drugim istotnym z tego punktu widzenia rodzajem pisma, które występowało już w okresie kształtowania się pierwszych państwowych w dorzeczu Eufratu i Tygrysu, czyli historycznej Mezopotamii, jest **pismo klinowe**, stworzone przez Sumerów około IV tys. p.n.e. Początkowo miało ono charakter obrazkowy, ale potem, podobnie jak pismo egipskie, przeszło istotne przeobrażenia, przekształcając się w pismo sylabowe. Oznaczało to powiązanie znaku z systemem języka². Charakterystyczny kształt pisma – kliny – był efektem żłobienia rylcem wykonanym z trzciny lub kości o trójkątnym przekroju w tabliczkach z miękkiej gliny. Sporadycznie ryto w kamieniu, kości słoniowej i metalu. Zapisane tabliczki były często używane powtórnie do zapisu – na nowo ugniatało je i formowano, co w przypadku gliny nie było trudne. Gdy chciano, aby zapis był bardziej trwały i służył dłużej, gliniane tabliczki wypalano. Powstanie pisma w Mezopotamii związane było z administracyjnymi i gospodarczymi potrzebami rozwijającej się cywilizacji. Największy rozkwit pisma klinowego przypada między XIV a XIII wiekiem p.n.e.

Mniej więcej w tym samym czasie, kiedy kształtowały się pierwsze sumeryjskie miasta-państwa (około 3000 roku p.n.e.), tworzyła się państwowość starożytnego Egiptu, a wraz z nią pismo. Egipcjanie na przestrzeni długiej historii swojej cywilizacji stworzyli trzy rodzaje pisma: **hieroglify, pismo hieratyczne i demotyczne**. Mieszana forma pisma egipskiego i greckiego jest **pismo koptyjskie**, powstałe w I wieku n.e. Najstarsze pismo egipskie, czyli hieroglify (gr. święte znaki), służyło wyłącznie do zapisywania tekstów religijnych bądź ważnych dokumentów państwowych. Według niektórych badaczy ten rodzaj zapisu Egipcjanie stworzyli pod wpływem Sumerów. Kształt znaków utrzymywał się przez trzy tysiące lat, a ich odczytanie przez francuskiego uczonego Jeana-François Champolliona nastąpiło w roku 1822. Hieroglify zachowały się w inskrypcjach znajdujących się w nekropoliach Egipcjan i w budowlach kultowych. W grobowcach, wraz z często towarzyszącymi im polichromowanymi reliefami, tworzą integralne kompozycje o wyjątkowych walorach estetycznych. Zjawisko to określane bywa jako „jedność

2 Niektóre systemy zapisu, np. chiński, posługują się złożoną formą, zwaną czasem logograficzną (uwzględniającą zapis semantyczny i fonetyczny), co jest dowodem na nieliniarny rozwój pisma, nie tylko chińskiego, i jego skomplikowaną strukturę.

pisma i obrazu³. Jeśli doszukiwalibyśmy się intuicyjnego komponowania pisma rozumianego jako znak graficzny, to jest to chyba pierwszy w dziejach sztuki tak czytelny przypadek, choć każdy znak graficzny rozumiany jako forma zapisu komunikatu zawiera walory estetyczne i jest swoistym obrazem, często abstrakcyjnym. Dotyczy to także nieprzywoływanych w tym miejscu znaków alfabetu innych społeczności funkcjonujących w przeszłości i współcześnie.

Pismo hieratyczne, stosowane do szybkiego zapisu, nazywane w związku z tym „pismem skrybów”, było w użyciu aż do czasów rzymskich. Z kolei pismo demotyczne (zwane też w okresie ptolemejskim „pismem ksiąg”), wywodzące się z hieratyki, miało typowo utylitarny charakter. Powstało też najpóźniej, bo w VII wieku p.n.e., i ostatecznie zostało wyparte przez grekę, która, zmieszana ze znakami egipskimi, nazywana jest pismem koptyjskim. Pismo koptyjskie dotrwało do czasów arabskich.

Wszystkie rodzaje wymienionych pism mają charakter obrazkowy, lecz z biegiem czasu znaki te, oznaczające konkretne przedmioty, zaczęły być upraszczane, a ich repertuar poszerzano o piktogramy wyrażające bardziej skomplikowane idee. Tak zrodziło się **pismo ideograficzne**. Powstałe nowe znaki posiadały czasami dużą liczbę wariantów, co było coraz trudniejsze do opanowania. Piktogramy ideograficzne zaczęto łączyć ze znakami fonetycznymi. Ostatecznie pismo fonetyczne zastąpiło wszelkie formy obrazkowe.

Pismo fonetyczne dzieli się na pismo głoskowe, w którym symbole graficzne oznaczają głoski (alfabet grecki, łaciński), oraz pismo spółgłoskowe (alfabet hebrajski), w którym symbole oznaczają spółgłoski, a samogłoski są zależne od kontekstu, w jakim występują. Jeszcze inną odmianą jest **sylabariusz**, w którym symbole oznaczają konkretne sylaby, a nie pojedyncze głoski.

Fundamentalnym wynalazkiem na drodze rozwoju pisma było opracowanie alfabetu. Znaczącą rolę w tworzeniu wszystkich starożytnych alfabetów przypisuje się tu **pismu fenickiemu**. Fenicjanie (zamieszkujący teren dzisiejszego Libanu) stworzyli swoje pismo około **1300 roku p.n.e.**, czerpiąc z poznanego wcześniej, dzięki wyprawom po Morzu Śródziemnym, pisma egipskiego i klinowego. Pismo fenickie zawierało 22 znaki fonetyczne. Przerwę między słowami oznaczano kreską. Pisano od prawej do lewej. Uważa się je za pierwowzór wszystkich alfabetów, choć nie miało samogłosek.

3 Określenie to jest powszechnie używane i trudno ustalić jego autora.

PODSUMOWANIE: Najstarsze systemy pisma dzielą je na: obrazkowe (piktograficzne) – pismo egipskie; klinowe – stosowane w Mezopotamii; ideograficzne – zawierające uproszczone i przekształcone znaki pisma obrazkowego; fonetyczne (głoskowe i spółgłoskowe) – pismo Fenicjan. Pismo fonetyczne dało początek rozwojowi pisma w starożytnej Grecji i Rzymie.

W X wieku p.n.e. Grecy przejęli od Fenicjan ich alfabet i dostosowali do własnych potrzeb – dodali samogłoski, ustalili kierunek pisania od lewej do prawej. W VI wieku p.n.e. zmodernizowali go, wprowadzając tzw. bustrofedon, czyli naprzemienny kierunek pisania, z odzwierciedleniem lustrzanym znaków⁴. System ten porzucili w V wieku p.n.e. Trzy odmiany pisma greckiego: wschodnia, południowa i zachodnia, były zacznym wiekszości istniejących do dziś sposobów pisania, między innymi cyrylicy (odmiana wschodnia) i pisma łacińskiego. Pisanie przede wszystkim na papirusie przyciętą ukośnie trzcinką (*calamus*), potem piórem gęsim, lub na tabliczce woskowej metalowym rylcem.

Około połowy VII wieku p.n.e. Latynowie, jedno z plemion italskich żyjące w regionie ujścia Tybru i Gór Albańskich, przejęli alfabet grecki (za pośrednictwem Etrusków) i przystosowali go do swego języka. Po pewnych modyfikacjach powstał klasyczny alfabet łaciński, składający się z 21 liter (nie istniały w nim litery B, D, O, X). Alfabet ten przechodził liczne modyfikacje, polegające na dodawaniu liter i ustalaniu ich kolejności. Pismo to, rozprzestrzeniając się w Europie w okresie antycznym i podlegając przeobrażeniom, w dużej mierze zależnym od materiałów pisarskich i podłoża, stworzyło kanon, który stał się podstawą tzw. **pism humanistycznych** powstałych w okresie renesansu. Najstarszymi zapisami łacińskimi są napisy na złotej **agrafie z Praeneste (około 600 roku p.n.e.)** oraz na kamieniu **Lapis Niger (około 500 roku p.n.e.)**.

Wyodrębnia się cztery rodzaje pisma łacińskiego:

- **kapitałę** – pismo szeryfowe, stosowane do monumentalnych napisów rytych dłutem w kamieniu na pomnikach i innych monumentach; litery kapitały są tej samej wysokości, cechuje je budowa geometryczna, są wyraźnie oddzielone od siebie, ich cechą jest prostota i czytelność, stanowią pierwowzór wielkich liter; poziome szeryfy równoważą pionowy układ liter; istnieje hipoteza, że szeryfy to pozostałość śladów pędzla z inskrypcji pisanych pędzlem

⁴ *Pismo greckie*, w: A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia wiedzy o książce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 1867.

na pergaminie; genezę kapitały datuje się na schyłek okresu republiki, czyli około połowy I wieku p.n.e.; kanonicznym przykładem kapitały są napisy na kolumnie cesarza Trajana⁵;

- **capitalis quadrata** – bardziej zgeometryzowana wersja kapitały; najczęściej wiąże się ją z tekstami na papirusie; nazwa wywodzi się stąd, że litery *capitalis quadrata* są szerokie, kanciaste, wpisane niemalże w kwadrat, starają się naśladować formy monumentalne; użyte narzędzie – pióro lub płasko ścięty pisak – sprawiły, że kreski liter są grubsze, bardziej wyraźne niż w napisach na twardym podłożu⁶;
- **capitalis rustica** – pismo proste (dosłownie: chłopskie); podstawowy kształt liter pozostał niezmieniony, pismo wygląda jednak nieco inaczej za sprawą narzędzia, którym był szeroki pisak, prosto ścięty i trzymany ukośnie, co w efekcie dawało większy kontrast między literami; *capitalis rustica* używano głównie w dokumentach;
- **kursywę rzymską** – pochyle pismo używane do szybkiego pisania dokumentów, stąd niektóre litery bywały połączone ze sobą i pochylone w prawo; pismo ma charakter ciągły, wydłużenia dolne i górne liter są lekko wygięte⁷.

Zmiana materiału pisarskiego z papirusu na pergamin, która odbywała się stopniowo od I wieku n.e., skutkowałą modyfikacją pisma. Gładki pergamin pozwalał na kreślenie linii zaokrąglonych i wydłużeń. W miejsce kątów ostrych pojawiły się łuki. Tak powstała **uncjała**, pismo jeszcze **majuskulne** (duże litery), ale zmierzające do **kroju minuskulnego** (małe litery), gdyż wychodziło poza linie wyznaczające majuskułę w górnej i dolnej partii liter⁸. Pismo to zaczęto stosować na początku naszej ery. Najstarszy zachowany zabytek pisma uncjałnego pochodzi z III wieku. Są to **inskrypcje z Timigadu**. W VII wieku uncjała

5 T. Szanto, *Pismo i styl*, red. R. Tomaszewski, przeł. E. Ławnik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968, s. 25.

6 Ibidem, s. 26.

7 Ibidem.

8 **Uncjała** (łac. *scriptura uncialis*) – typ pisma kodeksowego występujący od końca III do X wieku. Wywodzi się z kapitały i charakteryzuje zanikaniem kantów i tendencją do zaokrąglania liter. Do powstania tego rodzaju pisma przyczyniło się zastosowanie pergaminu w miejsce dotychczasowych zwojów papirusu: <https://pl.wikipedia.org/wiki/Uncja%C5%82a> [data dostępu: 8.02.2024]. **Minuskuła** – mała litera w przeciwieństwie do **majuskuły** (kapitałików), czyli dużej litery.

przestała być wykorzystywana do pisania całych kodeksów, choć długo jeszcze używano jej do pisania nagłówków⁹.

PODSUMOWANIE: Alfabet grecki powstał w IX wieku p.n.e. z alfabetu fenickiego i dał początek alfabetowi łacińskiemu i cyrylicy, czyli systemowi pisma ludów wschodniosłowiańskich. Alfabet łaciński składał się z 21 znaków i rozprzestrzenił się w całym Cesarstwie Rzymskim. Wykształciły się następujące typy liter: kapitała szeryfowa i jej bardziej zgeometryzowana wersja – *capitalis quadrata*, ponadto *capitalis rustica* i kursywa rzymska. W III wieku upowszechniła się majuskulna uncjała o zaokrąglonych kątach, stosowana w pergaminowych kodeksach.

We wczesnym średniowieczu, po upadku Cesarstwa Rzymskiego w 476 roku, następowała stopniowa stabilizacja regionów Europy Zachodniej zajmowanych przez ludy napływowe, które chrystianizowały się i tym samym przejmowały dziedzictwo rzymskie, utrwalone przez instytucjonalny Kościół. Przejmowały również tradycje pisarskie, wykorzystując zmieniającą się coraz bardziej łacińską kapitałę. Na przełomie V i VI wieku uncjała przekształciła się w **półuncjałę** (w starszych opracowaniach zwaną też semiuncjałą), czyli rodzaj pisma charakteryzującego się mniejszymi literami i wydłużeniem lasek¹⁰. Była także **pismem majuskulnym**, ale o cechach **pisma minuskulnego**. W tekstach półuncjalnych pojawiały się elementy pisane kapitałą, na przykład inicjały, tytuły, nazwy. Oba systemy zapisu funkcjonowały komplementarnie¹¹.

Półuncjała stanowiła podstawę dla rozwoju **pisma iroszkockiego**, czyli **insularnego** (*scriptura scottica*). Mnisi iryjscy, wyruszając na misje chrystianizacyjne, przywozili ze sobą kodeksy zapisane insularną odmianą pisma półuncjalnego. Najważniejszym zabytkiem *scriptura scottica* jest irlandzka *Book of Kells* (*Księga z Kells*). Przepisywanie przez mnichów antycznych ksiąg dało asumpt do wykształcenia się lokalnych odmian pisma półuncjalnego. Szczególną formę pismo to, zwane **kodeksowym**, przybrało w VII wieku w klasztorach Irlandii i Anglii¹². Litery były

9 Pismo łacińskie klasyczne, w: A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia...*, s. 1882.

10 A. Gieysztor, *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, PWN, Warszawa 2009, s. 73.

11 T. Szanto, *Pismo i styl...*, s. 35.

12 Pismo łacińskie wczesnośredniowieczne, w: A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia...*, s. 1882.

widocznie zaokrąglone, cieniowane i pisane płynnie. Na skutek szybkiego pisania posiadały linie łączące je ze sobą, co przyspieszało samą czynność. Wyrazy były oddzielane od siebie odstępami. Modyfikacje, jakie dokonały się na przestrzeni V–VIII wieku w obrębie tego pisma, doprowadziły do wykształcenia **lokalnych odmian półuncjały**. Powstały między innymi **półuncjały: irlandzka, angielska, insularna, merowińska, zachodniogocka, mozarabska** i tzw. **kuriała papieska** o zaokrąglonych literach, stosowana w środowisku pisarzy kurii papieskiej.

W tym okresie wyróżniamy dwa podstawowe rodzaje pisma: **kontynentalne** (niedbałe, nieregularne, ciasno stłoczone litery, dużo skrótów) i **insularne** z terenów Anglii i Irlandii (o wysokim stopniu doskonałości graficznej i ornamentальной). Jednym z najpiękniejszych typów pisma była półuncjała irlandzka z charakterystycznym pogrubieniem szczytów górnych lasek liter przez trójkątne nasadki. Wszystkie te odmiany pisma, powstałe po upadku Cesarstwa Zachodniego, a przed stworzeniem dworskiej kultury karolińskiej (IX wiek), nazywane są **prekarolińskimi**. Pisma poszczególnych narodów coraz bardziej różniły się od siebie i od antycznego pierwowzoru, dlatego by zapobiec ich dalszemu oddaleni, potrzebna była reforma.

Prawdziwym przełomem było stworzenie pisma karolińskiego, a ściślej **minuskuły karolińskiej** (tzw. **karoliny**), nazwanej tak od imienia cesarza Karola Wielkiego, twórcy imperium karolińskiego (VIII/IX wiek), którego celem było *renovatio imperii Romanorum*. Idee renesansu karolińskiego, choć kultywujące cywilizację rzymską, oparte były na powszechnej chrystianizacji Europy, oficjalnie wpisanej w politykę dworu. Ujednolicenie pisma szło w parze z uniwersalistycznymi ideami cesarza. Nośnikiem i praktycznym wykonawcą tych haseł byli benedyktyni. Biblioteki i skrytoria w opactwach tego zakonu, w których przepisywano teksty łacińskie, stały się centrami intelektualnymi ówczesnej Europy. Skutkowało to ogromnym rozwojem piśmiennictwa. Kancelaria cesarska Karola Wielkiego w Akwizgranie (siedzibie dworu), współpracująca ze skryptorium pałacowym, opracowała nowy rodzaj czteroliniowego pisma, charakteryzującego się prostotą i czytelnością. **Minuskułę karolińską** cechowało przede wszystkim użycie małych liter, brak ozdobiaków, synteza form prostych i zaokrąglonych. Litery były wyraźnie oddzielone od siebie. Część z nich miała wydłużenia dolne i górne (*scriptura longior*). Pismo było eleganckie wizualnie i uproszczone, na przykład poprzez rezygnację z ligatur¹³.

13 T. Szanto, *Pismo i styl...*, s. 36.

Reforma pisma była częścią realizowanej reformy szkolnictwa prowadzonego przez mnichów. Doniosły udział miał w niej przybyły z Anglii uczony Alkuin, opat klasztoru św. Marcina w Tours. Reforma pisma podjęta przez klasztory, zachęcane przez samego cesarza, wyrosła z potrzeby i chęci posiadania estetycznych i łatwych w czytaniu świętych tekstów. Do opracowania nowego pisma wykorzystano iroszkocką półuncjałę, antyczną kapitałę i minuskulne pismo merowińskie (rdzennie frankońskie). Nowy rodzaj pisma rozpowszechnił się w Europie i stał się obowiązującym kanonem na kilka stuleci, ulegając lokalnym przeobrażeniom.

W 863 roku, nieco później niż powstanie pisma karolińskiego, stworzony został przez misjonarza Cyryla alfabet przeznaczony dla Słowian. Była to głągolica, zastąpiona później prostszą odmianą, cyrylicą. Pismo to dostosowane było do fonetyki języków słowiańskich.

Karolina była od IX wieku popularnym, powszechnie stosowanym pismem, coraz bardziej zdobionym (zwłaszcza pionowe elementy liter), przyczyniając się do jednolitości graficznej pisma Europy. Od XI wieku daje się jednak zauważyć tendencja do zaost్రzania kształtów **minuskuły romańskiej**. Litery stały się wyższe, cięższe, stawiane w bardzo niewielkich odstępach od siebie, wydłużenia kresek uległy skróceniu. Jest to zwiastun gotyku – nowego stylu, który pojawił się we Francji około połowy XII wieku. W XIII wieku **pismo gotyckie** wyparło minuskulę romańską. Charakter pisma gotyckiego jest spójny z estetycznymi tendencjami epoki, czyli wertykalizmem i stosowaniem ostrych kątów. Początki tego pisma datuje się na XI wiek, kiedy w kodeksach pochodzących z północnej Francji można zauważyć wyraźną skłonność do zaost్రzania kształtów liter minuskuły romańskiej. W powszechnym użyciu pismo gotyckie występowało od XIII wieku i używane było w Europie Zachodniej i Środkowej do późnego średniowiecza¹⁴. Wyparte zostało w XV wieku przez tzw. **pismo humanistyczne** – *scrittura humanistica*.

PODSUMOWANIE: Po upadku Cesarstwa Rzymskiego we wczesnym średniowieczu rozpowszechniona była półuncjała o cechach pisma minuskulnego. Na jej bazie powstały odmiany regionalne, na przykład pismo iroszkockie, insularne, merowińskie, mozarabskie, kuriała papieska. Przełomem było powstanie w IX wieku pisma karolińskiego, czyli minuskuły karolińskiej (tzw. karoliny

14 Ibidem, s. 49–51.

od imienia cesarza Karola Wielkiego), która zaczęła obowiązywać w całym świecie chrześcijańskim i stała się podstawą pisma romańskiego i gotyckiego.

Pismo gotyckie wykształciło kilka odmian. Najczęściej stosowana była **tekstura** – pismo książkowe, szczególnie popularne w XIV wieku. Tekstura charakteryzowała się krótszymi trzonkami liter długich (zarówno od góry, jak i z dołu). Trzonki te zakończone są romboidalnymi nasadkami. Pismo jest ciasne, sprawia wrażenie wysmukłego¹⁵. Jej odmianę stanowiła powstała w drugiej połowie XV wieku **szwabacha** – szeroka, o grubych kreskach i łukowatych kształtach, prosta – która przekształciła się w wyższą, masywniejszą, bardziej skomplikowaną i powszechniejszą **frakturę**, naśladowaną w druku po wynalezieniu go przez Johanna Gutenberga. Fraktura cechowała się ostrymi załamaniami łuków, a także tzw. trąbą słoniową, czyli wyciągniętym w górę, pionowym elementem tego pisma. Z kolei **kurventa** to wynalezione w XVI i popularne aż do XIX wieku pismo odręczne pochyłe, którego uczono na lekcjach kaligrafii oraz w XIX-wiecznych szkołach pruskich.

Pismo gotyckie miało też swoje odmiany regionalne. I tak **bastarda** powstała we Francji w XIV wieku. Jest bardziej finezyjna niż tekstura, ma wydłużenia, pochyłości, ozdobne zawinięcia na końcach liter w miejsce zakończeń romboidalnych. We Włoszech lokalną odmianą pisma gotyckiego była ukształtowana w XIII wieku **rotunda**. Formy litericzne rotundy są bardziej zaokrąglone niż w teksturze, szersze i mniej połamane. Jej bardziej zaokrągloną wersją była XV-wieczna **gotyko-antykw**a, gdyż cały czas trwały modyfikacje gotyckiego pisma, pod koniec epoki zmierzające do jego uproszczenia¹⁶. Prace takie podejmowane były szczególnie na terenie Italii. Działo się to w nowych warunkach kulturowych – w okresie odrodzenia tradycji antycznych. Na przełomie XIV i XV wieku Giovanni Francesco Poggio Bracciolini i Niccolò Niccoli stworzyli pismo humanistyczne, którego kształt przejęło później drukarstwo. *Litera antiqua*, popularnie nazywana **antykwą**, była powrotem do uncjały.

Nakreślona tu ewolucja dotyczyła pisma odręcznego. Wraz z pojawieniem się druku wszystko się zmieniło. Pamiętać również należy o istniejących innych sy-

15 A. Gieysztor, *Zarys dziejów...*, s. 167; *Pismo gotyckie*, w: A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia...*, s. 1864.

16 Do tej czcionki powrócił w XIX wieku William Morris.

stemach alfabetycznych: wschodnioeuropejskiej cyrylicy i głągolicy, piśmie Celtów Ogham, czy wręcz o całkowicie innych typach zapisów niealfabetycznych.

PODSUMOWANIE: Pismo gotyckie wykształciło się z minuskuły romańskiej i posiadało kilka odmian: teksturę (pismo książkowe), szwabachę, frakturę i pochyłą kurrentę. Powstały też odmiany regionalne: we Francji bastarda, a we Włoszech bardziej zaokrąglona rotunda. Kolejnym krokiem było powstanie w XV wieku gotyko-antykwy.

ARTEFAKTY:

- przykłady pisma: hieroglify, pismo klinowe, pismo koptyjskie
- alfabet grecki i łaciński
- agrafta z Praeneste (około 600 r. p.n.e.)
- kamień Lapis Niger (około 500 r. p.n.e.)
- inskrypcje z Timigadu, III w.
- przykłady pism: kapitała rzymska, *capitalis quadrata*, *capitalis rustica*, kursywa rzymska, uncjała, półuncjała, pismo insularne, minuskuła i majuskuła, minuskuła karolińska (karolina), minuskuła romańska, szwabacha, fraktura, tekstura gotycka, kurrenta, bastarda, antykwa
- *Book of Kells* (Księga z Kells), IX w.

2.2. Wynalezienie wielkonakładowego druku przez Johanna Gutenberg

Początków wielkonakładowego druku, wiązanych powszechnie z wynalazkiem **Johanna Gutenberga** (1400–1468), należy dopatrywać się w Chinach, gdzie już około 1049 roku Pi Sheng zastosował ruchome czcionki (prototyp został ponoć wykonany z kamionki, później, ze względu na kruchość materiału, zaczęto stosować klocki drewniane). Metalowe odlane znaki stosowano na początku XV wieku w Korei. W Europie za początek druku można uznać drzeworytowe matryce z wzorem, odciskane na tkaninie, druki ulotne, karty do gry, okazjonalne druki dewocyjne, które jeszcze przed wynalazieniem czcionki ruchomej drukowano w Europie metodą ksylograficzną. Wynalazki te poprzedziły wiekopomne skonstruowanie prasy drukarskiej przez Gutenberga, który wykorzystał

kilkusetletnie doświadczenia drukarzy chińskich¹⁷. Drukowanie tekstu, zamiast pracochłonnego pisania i w efekcie drogiego produkowania książki, było potrzebą chwili i nie doszłoby do skutku, gdyby nie usprawnienia w produkcji papieru na przełomie XIII i XIV wieku¹⁸.

Zanim doszło do wynalezienia ruchomych czcionek metalowych, pojawiły się tzw. książki blokowe, o których szerzej będzie mowa w rozdziale poświęconym ilustracji. Nowatorski pomysł Gutenberga sprowadzał się do przygotowania czcionek metalowych, które stosunkowo łatwo można było powielić metodą odlewu, oraz do wynalezienia prasy drukarskiej, której pierwszy model był ponoć zmodernizowaną prasą do wyciskania soku z winogron. Czcionki odlewano z mieszaniny ołowiu, antymonu i bizmutu, matryca wykonana była z miedzi. Najbardziej skomplikowane w całym tym procesie było wyrzynanie liter. Pierwszym tekstem wydany drukiem był łaciński przekład Biblii autorstwa Hieronima ze Strydonu, zwany Wulgatą, do dziś uważany za dzieło rozpoczynające w Europie erę druku. Została ona przygotowana i wydrukowana w latach 1452–1455 w Moguncji¹⁹. Gutenberg był również jej wydawcą, przy wydatnej pomocy finansowej bankiera Johanna Fusta, z którym popadł w spór, w wyniku czego część wynalazku przypadła wierzycielowi.

Biblia Gutenberga, podobnie jak większość ówczesnych pism, składana była **teksturą**, czyli grubym pismem gotyckim naśladowującym odręczne pismo kopistów. Pismo to nawiązywało bardzo silnie do architektury sakralnej tamtego okresu poprzez charakterystyczne zwężenia i ostre zakończenia na kształt gotyckich łuków ostrych. Wzorem średniowiecznych manuskryptów Biblia nie zawierała strony tytułowej ani paginacji. Skład tekstu nawet dziś uważany jest za mistrzostwo typografii. Charakteryzuje się dużą czytelnością, która jest efektem dobrze rozplanowanego światła zarówno w odstępach międzywyrazowych, jak i interlinii, oraz układu tekstu na stronach (layout). Tekst został wydrukowany w układzie dwułamowym, wyjustowanym, 42-wierszowym, po około 40 znaków w wierszu (w tym **ligatury** i **abrewiatury**)²⁰.

17 Przypisywane Gutenbergowi pierwszeństwo w wynalezieniu czcionki ruchomej bywa kwestionowane na rzecz Holendra Laurensa Janszoona, Niemca Costera z Lubeki i Czecha Prokopa Waldvogela.

18 R. Dodd, *From Gutenberg to Opentype. An Illustrated History of Type from the Earliest Letterforms to the Latest Digital Fonts*, Hartley and Marks Publishers, Cambridge 2006, s. 15.

19 Dokładna data nie jest znana.

20 T. Szanto, *Pismo i styl...*, s. 66.

PODSUMOWANIE: W roku 1452 Johannes Gutenberg wynalazł ruchomą czcionkę, która zapoczątkowała druk. Pierwsze czcionki naśladowały gotycką teksturę.

2.3. Ekspansja druku i liternictwo humanistyczne

Wraz z wynalazkiem Gutenberga pojawiły się pierwsze oficyny drukarskie, a produkcja książek nie była już tylko domeną skryptoriów klasztornych. Obok dzieł o treściach religijnych produkowano coraz więcej książek świeckich. Ekspansja druku dokonała się bardzo szybko. Prym w tej dziedzinie wiedli Niemcy. Około 1465 roku dwaj niemieccy drukarze, **Konrad Sweynheim** (1430–1477) i **Arnold Pannartz** (?–1476), założyli drukarnię w Subiaco koło Rzymu. W innych miastach włoskich drukarze niemieccy także rozwijali działalność. Na przykład Erhard Ratdolt z Augsburga działał w Wenecji. Oprócz wielkich zasług na niwie projektowania czcionek i kompozycji (layoutu) całej książki podejmował on pierwsze próby w zakresie druku wielobarwnego czterokolorowego. W Niderlandach w dziedzinie produkcji książki przodowała Antwerpia. Także we Francji pierwsze warsztaty typograficzne zakładali Niemcy. W wielu ośrodkach panowała rywalizacja między twórcami książki drukowanej i rękopiśmiennej. Niektórzy z luminarzy ówczesnej nauki uważali, że książka drukowana jest trywialna, traci swą niepowtarzalność, jednak zalety dzieła drukowanego zdecydowały o jego popularności. Tym samym zanikała sztuka miniatorska. Wielu kaligrafów i miniaturzystów z konieczności przekształciło się w drukarzy, wydawców lub drzeworytników.

W okresie renesansu, na fali odrodzenia antyku nastąpiło wzmożone zainteresowanie kulturą wizualną starożytności. W typografii zmanifestowało się to odrodzeniem antycznego kroju pisma w najczystszej formie, którą była antykwa. Pojawiła się ona w powstających licznie oficynach drukarskich, w których początkowo przedrukowywano rękopisy, upodabniając czcionki do pisma gotyckiego. Z czasem zaczęto produkować kroje przybierające formy klasycznej kapitały. Ten typ czcionek nazywany jest **liternictwem humanistycznym**. Przez pewien czas funkcjonowało ono równolegle z krojem gotyckim, którego używano głównie w krajach niemieckojęzycznych do tekstów w języku narodowym. Przełomem była działalność Sweynheima i Pannartza, pracujących w drugiej połowie XV wieku w Subiaco nad wczesną formą antykiwy, przypominającej jeszcze

pismo odręczne²¹. W 1467 roku w Rzymie wydali oni dzieło Cyserona *Epistulae ad familiares*, stosując właśnie ten krój.

Pismo humanistyczne można podzielić na **antykwę**, funkcjonującą jako pismo książkowe, oraz **italikę** (*cancellaresca*), czyli kursywne pismo kancelaryjne i dokumentowe. Italika posiadała cechy pisma kaligraficznego. Z czasem italiką zaczęto nazywać wszystkie pochyle antykwy renesansowe i późniejsze.

Cechy antykwy renesansowej to:

- pionowe nóżki liter;
- wydłużenia górne minuskuły, wystające ponad ich górną linię;
- szeryfy w majuskule wystające, ale jednocześnie łagodnie łączące się z zasadniczą formą litery;
- w minuskułnym „e” kreska ukośna;
- słabo skonstrastowane grubsze i cieńsze elementy liter;
- nieznaczne różnice regionalne między krojami, na przykład wyróżniający się krój francuski.

Na początku renesansu i w późniejszym okresie występują różnice między krojami, gdy:

- zanikają górne szeryfy;
- kreska w minuskułnym „e” staje się pozioma;
- ós litery „O” jest pochylona w lewo²².

PODSUMOWANIE: Wynalazek Gutenberga w Europie upowszechnili drukarze niemieccy. Wkrótce na całym kontynencie pojawiły się oficyny drukarskie. Na fali odrodzenia antyku w renesansie pojawił się krój litery na bazie alfabetu łacińskiego – antykwa, określana jako tzw. liternictwo humanistyczne. Jej odmianą jest *cancellaresca*, czyli pismo kursywne.

2.4. Rozwój typografii renesansowej

Choć druk narodził się w Moguncji i to w Niemczech w drugiej połowie XV wieku działało najwięcej drukarzy (20 miast niemieckich posiadało drukarnie),

21 Ibidem, s. 63.

22 Ibidem, s. 67.

to szybko zaczęli oni przenosić się na inne tereny w poszukiwaniu pracy. Podczas zamieszek polityczno-religijnych w Moguncji wielu obywateli, także drukarzy, opuściło miasto, udając się w inne regiony cesarstwa i dalej, na południe Europy, co niewątpliwie przyczyniło się do rozpowszechnienia druku. Ich miejscem docelowym często była Italia. Nie bez znaczenia dla popularyzacji druku było zainteresowanie starożytnością grecko-rzymską. We Florencji wielkie zasługi w recepcji pisma humanistycznego położył humanista i miłośnik antyku **Niccolò Niccoli** (1364–1437), który w pierwszym ćwierćwieczu XV wieku prowadził słynną florencką szkołę kaligrafii. Z kolei **Giovanni Poggio Bracciolini** (1380–1459), zwany **il Loggio**, opracował krój pisma będący w gruncie rzeczy naśladownictwem dojrzałej minuskuły karolińskiej. Z czasem jednak głównym ośrodkiem rozwoju pisma humanistycznego na terenie Półwyspu Apenińskiego stała się Wenecja, osiągając szczytowy poziom w latach 60. XV wieku. Rozwój antykw renesansowych typu weneckiego zainicjowali bracia **Johann i Wendelin ze Spiry**, wydając dzieło Cyserona *Epistulae ad familiares*, oraz Francuz **Nicolas Jenson** (1420–1480). Krój antykw stworzony przez Jensona w 1469 roku stał się wzorem dla projektantów liter, między innymi dla innego weneckiego rytownika i odlewnika czcionek, **Francesca Griffa da Bologna** (1450–1518). Griffa związany był z wenecką oficyną słynnego **Aldusa Manutiusa** (zlatynizowana forma imienia i nazwiska **Aldo Manuzio**) (1449–1515), wydawcy między innymi dzieł *De Aetna* Pietra Bembo (1496) czy *Hypnerotomachia Poliphili* Francesca Colonna (1499). Wiele rozwiązań Manutiusa przetrwało do dzisiaj w nowoczesnych czcionkach drukarskich i komputerowych. Również jemu przypada zasługa opracowania pierwszych czcionek kursywnych, zwanych *cancellaresca*²³. Krój ten został zaprojektowany przez pracownika oficyny, Francesca Griffa. Był to pierwszy krój pisma drukarskiego w postaci pochyłych minuskuł. Używano go w kancelariach papieskich, stąd jego nazwa. Cechował się dużym wydłużeniem górnym i dolnym liter minuskułowych, które w piśmie odręcznym czasami bywały łączone.

Tak zwane **aldyńskie antykw** oraz inne weneckie kroje stały się wzorem dla twórców zagranicznych, zwłaszcza francuskich i niderlandzkich, bo głównie w tych krajach w Europie Północnej mieściły się wiodące oficyny drukarskie w XVI wieku. Takim miastem był Paryż za panowania Henryka II (lata 30. XVI wieku). To tam działało wielu wybitnych drukarzy i projektantów czcionek, to

23 Ibidem, s. 67.

tam powstawały nowe kroje. Grupę antykw renesansowych stworzonych w XVI wieku we Francji określa się regionalnie terminem *garaldes*. Były wśród nich także kroje kursywne. Projektowaniem pisma pochyłego zajmował się francuski projektant **Robert Granjon** (1513–1590). Kursywa stała się szczególnie popularna w okresie manieryzmu, gdyż lepiej niż antykwa nadawała się do przetworzeń i kreowania finezyjnych dekoracji. Najbardziej znanym projektem Granjona był krój *civilité* (fr. dobre maniery). Było to pismo dość nieczytelne, ale dobrze oddające idee sztuki manierystycznej. Nazwa *civilité* pochodzi od tytułów dwóch książek, w których została wykorzystana: *La Civilité puerile* Erazma z Rotterdamu, (wyd. Jean Bellère, Antwerpia 1559) i *La Civile honesteté pour les enfans* Claude'a Hours de Calviaca (wyd. Richard Breton, Paryż, 1560)²⁴. W latach 1557–1562 Granjon wydrukował tą czcionką około 20 książek.

Oprócz niego warto wymienić następujących twórców francuskiej antykiwy: **Geoffroy Tory** (1480–1533), **Jean Cousin** (1490–1560), **Claude Garamond** (1480–1561), **Guillaume Le Be** (1600–1675). **Tory** zdobył sławę jako wybitny drukarz króla Franciszka I. Jego dzieło *Champfleury. Au quel est contenu l'Art et Science de la deue et vraye Proportion des Lettres Attiques, qu'on dit autrement Lettres Antiques, et vulgairement Lettres Romaines proportionnees selon le Corps & Visage humain* (*Sztuka i nauka o proporcji lub starożytnych rzymskich liter, według ludzkiego ciała i twarzy*), wydane w 1529 roku, zostało złożone czcionką *civilité*. Do skonstruowania liter użył kwadratowej siatki. Równie znane dzieło Tory'ego, *Livre d'heures* (*Księga godzin*), ukończone w 1525 roku, zostało wydrukowane lekkim, rzymskim krojem antykiwy.

Inny francuski drukarz tej epoki, **Claude Garamond**, urodził się około 1480 roku w Paryżu. Był uczniem Tory'ego. Uznanie przyniosło mu opracowanie w roku 1541 trzech krojów pisma znanego jako *grece du roi*, zainspirowanych odręcznym pismem. Zostały one użyte w serii książek drukarza i poligloty **Roberta Estienne'a** (1503–1559), których wykonanie zlecił mu król Franciszek I²⁵. Były one przykładem kompleksowej kompozycji typograficznej. Garamond od 1545 roku działał także jako wydawca. Był pierwszym niezależnym projektantem czcionek antykwowych. Cechowało je większe rozświetlenie, a cały skład wydawał się ciśniejszy. Po śmierci Garamonda w 1561 roku jego czcionki i matryce

24 Robert Granjon, in: *Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/civilite> [data dostępu: 18.05.2024].

25 T. Szanto, *Pismo i styl...*, s. 67.

przejęli Christophe Plantin z Antwerpii oraz frankfurcka wytwórnia czcionek Egenolff–Berner. Wspomniany Estienne, drukarz i znawca kultury antycznej, wykonywał czcionki do druków w różnych językach, między innymi w hebrajskim i greckim. Na skutek konfliktu z Kościołem katolickim w burzliwych czasach reformacji przeniósł się do Genewy i stał się wyznawcą kalwinizmu. Jego zamiłowanie do studiowania teologii zaowocowało tym, że opracował i wydał Biblię podzieloną na rozdziały i wersety.

W Niderlandach w tym czasie działali: **François Guyot** (1539–1570), **Ameet Tavernier** (1522–1570), **Henric van den Keere** (1540–1580) i Francuz **Christophe Plantin** (1514–1520). Ten ostatni założył w Antwerpii wydawnictwo zwane Officina Plantiniana, w którym ukazało się wiele znaczących książek. Od nazwisk trzech pierwszych projektantów nazwano odmiany antykwy, które różnią się od siebie detalami, lecz łączą je dominujące wspólne cechy – wszystkie są wzorowane na rzymskiej kapitale ciętej w kamieniu. Swą klarowność i czystość rysunku renesansowa antykwia zawdzięczała również temu, że zarówno projektanci, jak i artyści niezwiązani ze sztuką projektową (Albrecht Dürer, Andrea Mantegna, Leonardo Da Vinci) oraz teoretycy sztuki (Luca Pacioli, Francesco Torniello, Felice Feliciano) zajmowali się tym zagadnieniem, co wynika z założeń światopoglądowych renesansu. Proporcje ustalano, wychodząc od figur geometrycznych, wykreślając literę czy też używając siatki, a nawet, jak w przypadku Tory'ego, posługując się proporcjami ciała ludzkiego.

W Polsce pierwsze oficyny drukarskie powstały między 1470 a 1475 rokiem. W Krakowie swoje warsztaty założyli drukarze przybyli z Niemiec i ze Śląska: **Florian Ungler** (?–1536) i **Hieronim Wietor** (1480–1546). W 1474 ukazał się pierwszy drukowany *Almanach Cracoviense ad annum 1474*, którego wytwórcą był **Kasper Straube**. Rok później we Wrocławiu wydano pierwszy inkunabuł w języku polskim, *Statuta synodalia episcoporum Wratislaviensium* (*Statuty synodalne biskupów wrocławskich*; potocznie *Statuty Elyana*) z modlitwami w języku polskim – dzieło **Kaspera Elyona** (Elyana). W roku 1594 **Jan Januszowski** (1550–1613) z Krakowa podjął próbę opracowania czcionki do druku w języku narodowym. Jego *Nowy charakter polski*, wydany w oficynie Łazarzowej w Krakowie, był pierwszą propozycją pisma drukowanego opracowaną polską czcionką, inspirowaną odręcznym pismem autora. W dziele zamieszczone zostały trzy traktaty o ortografii polskiej, pióra Łukasza Górnickiego, Jana Kochanowskiego

i samego Januszowskiego. Do składu użyto pierwszych polskich krojów pisma: **karakteru prostego i charakteru ukośnego**, czyli kursywy²⁶.

W dobie szerzącej się reformacji w całej Europie pojawili się drukarze pism protestanckich. W Polsce, która w tym czasie uchodziła za kraj wielu wyznań, wydawano druki związane z mniejszościami religijnymi. Najaktywniejszymi ośrodkami drukarskimi były Gdańsk i Kraków, gdzie działali znakomici drukarze, sztycharze, kartografowie i miedziorytnicy. Prężnie funkcjonował też ośrodek drukarsko-wydawniczy w Rakowie, związany z braćmi polskimi. W Wilnie wychodziły druki prawosławne i kalwińskie, a w Brześciu Litewskim między innymi słynna kalwińska **Biblia Brzeska** (wyd. 1563) – przekład Pisma Świętego na język polski, którego dokonali polscy protestanci w Pińczowie. Ukazywały się również druki wykonane cyrylicą. Specjalizował się w tym **Szwajpolt Fiol** (1459–1525), który w 1483 roku uruchomił w Krakowie drukarnię nastawioną na wytwarzanie ksiąg w języku cerkiewnosłowiańskim. Choć w 1492 roku drukarnia splajtowała, rok wcześniej mogła się poszczycić wydaniem w tym języku **Triodu kwietnego**, czyli księgi liturgicznej wywodzącej się z kręgu bizantyńsko-słowiańskiego, używanej w rycie prawosławnym, zawierającej pieśni, modlitwy i cały porządek nabożeństw Kościoła prawosławnego od okresu Zmartwychwstania do pierwszej niedzieli po Zesłaniu Ducha Świętego.

PODSUMOWANIE: Rozwój typografii w okresie renesansu miał miejsce w kilku ośrodkach, w których działali wybitni projektanci czcionek na bazie antykwy oraz wydawcy książek. Były to: Wenecja (Aldus Manutius i Francesco Griffo), Florencja, Niderlandy (Christophe Plantin) i Paryż (Robert Granjon – czcionka tzw. *garaldes*, Geoffroy Tory, Claude Garamond, Guillaume Le Be). W Polsce ukazał się pierwszy drukowany *Almanach Cracoviense* w oficynie Kaspera Straubego i drukowany cyrylicą przez Szwajpolta Fiola *Triod kwietny*. Jan Januszowski opracował polskie czcionki, zwane **karakterem prostym** i **karakterem ukośnym**.

ARTEFAKTY:

- Biblia Gutenberga, Moguncja 1452–1455
- kroje pism: antykwa, *cancellaresca*, antykwy aldyńskie, *garaldes*, *grece du roi*

²⁶ Współcześnie krój został przekształcony na font przez Artura Frankowskiego w roku 1995 i nazwany FA Karakter.

- Geoffroy Tory, *Champfleury*, Paryż 1529 r.
- Kasper Straube, *Almanach Cracoviense ad annum 1474*, Kraków 1474 r.
- *Biblia Brzeska*, Brześć Litewski 1563 r.
- Jan Januszowski, *Nowy charakter polski*, Kraków 1594 r.
- Szwajpolt Fiol, *Triod kwietny*, Kraków 1491 r.

2.5. Rozwój typografii – barok, rokoko i klasycyzm

Rozwój antyki barokowej, który przypadł na XVII i XVIII wiek, zaznaczył się głównie w Europie Zachodniej, przede wszystkim w Anglii, we Francji i w Holandii. Italia straciła na znaczeniu w porównaniu z poprzednią epoką. Antyka barokowa, często nazywana pismem przejściowym, stała się znacznie bardziej wyrazista, kontury zaostrzyły się, a kontrast między ich grubością wydatnie się zwiększył. Niewątpliwie wpływ na to miało wynalezienie nowej techniki, jaką była sucha igła, a później staloryt, który sprzyjał uzyskiwaniu detali w procesie opracowywania czcionek²⁷. Widoczne jest to na przykład w krojach Williama Caslona. W Niderlandach do najważniejszych oficyn drukarskich należały wówczas Officina Plantiniana i oficyna Elzevirów. Głównymi projektantami antyki w tym kraju byli: **Anton Janson** (1620–1687), **Christoffel van Dijck** (1606–1669) pracujący dla Elzevirów, **Johann Michael Fleischmann** (1707–1768) oraz **bracia Dirck i Bartholomeus Voskensowie**. Cechą wspólną zaprojektowanych w tym środowisku krojów jest zauważalna smukłość linii, bo wywodzą się ze wspólnego źródła, jakim jest antyka renesansowa. We Francji w roku 1692 Ludwik XIV zlecił zaprojektowanie nowego kroju pisma. Został on nazwany **Romain du Roi**, a jego autorem był **Philippe Grandjean** (1666–1714). Szczegóły kroju (opracowano go na siatce, według ścisłych reguł wyznaczających dokładne kształty liter, z użyciem figur geometrycznych) były przedmiotem debaty specjalnie powołanej komisji w drukarni, zaś monopol na jego używanie miała tylko drukarnia królewska (Imprimerie Royale)²⁸. W powszechnym przekonaniu uchodził za niezwykle elegancki i przydający splendoru osobie monarchy. Jego cechą charakterystyczną było zastosowanie szeryfów po obu stronach trzonu litery. Łatwo go rozpoznać po

27 A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia...*, s. 55.

28 R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, D2D.pl, Kraków 2013, s. 390.

wypustce z lewej strony litery l. Romain du Roi stał się podstawą do opracowania przez **Pierre'a Simona Fourniera** (1712–1768) zmodyfikowanej wersji, przeznaczonej do użytku ogólnego. Fournier był projektantem całej rodziny czcionek, między innymi szczególnych czcionek do składania utworów poetyckich, a także czcionek nutowych, ponadto dekoracji i ozdób do książek w stylu rokokowym.

Charakteryzując antykę barokową, należy uwypuklić jej następujące cechy:

- prawie prosta oś litery;
- zwiększony kontrast grubych i cienkich elementów liter oraz wysokości między minuskułą a majuskułą;
- kąt nachylenia kursywy najczęściej od 15 do 20° (większy niż w antykwie renesansowej) i czasem zróżnicowany w zakresie jednej odmiany;
- szeryfy odmiany prostej zaokrąglone i obcięte prostopadłe do linii bazowej pisma;
- szeryfy w kursywie poziome i ostre;
- łezkowaty kształt zwieńczeń liter;
- powiększona wysokość x²⁹;
- w ogólnym odczuciu czcionka bardziej dynamiczna niż renesansowa, bardziej wyrafinowana w opracowaniu detali;
- większy kontrast między grubymi i cienkimi elementami liter niż w antykwie renesansowej;
- pismo kursywne przeznaczone do zaznaczania szczególnych fragmentów w tekście³⁰.

Wszystkie odmiany powstających w okresie nowożytnym krojów antykw stały się bazą do stworzenia w późniejszym czasie nieco zmodyfikowanych rodzin krojów, wśród których można wymienić następujące:

- **Garamond** – oparty na kroju francuskiego typografa Jeana Jannon (błędnie przypisywanym Garamondowi) z około 1621 roku;
- **Elzevir** – powstały na podstawie kroju stworzonego przez Christoffela van Dijcka z Amsterdamu w latach 60. XVII wieku;
- **Janson** – wzorowany na kroju Mikłósa Kisa z około 1685 roku;
- **Caslon** – inspirowany krojem wykonanym w Anglii przez Williama Caslona w latach 30. XVIII wieku.

29 Wysokością x określa się wysokość małych liter (bez wydłużeń dolnych i górnych) i ich proporcji w stosunku wysokości dużych liter.

30 T. Szanto, *Pismo i styl...*, s. 87.

Następujący po baroku okres rokoka, ze swoją skłonnością do finezji i delikatnej ornamentacji, wywarł wpływ na XVIII-wieczne liternictwo. Widoczne jest to w krojach autorstwa **Johanna Michaela Fleischmana** (1707–1768), bardzo rozbudowanych, z zawiniętymi wydłużeniami. Ten projektant czcionek i odlewnik założył w Amsterdamie warsztat, który przetrwał do czasów współczesnych (jako Enschedé). Fleischman zasłynął przede wszystkim opracowaniem czcionek nut, wykorzystanych później w banknotach holenderskich (tzw. Roodborstje z 1814 roku) jako motyw dekoracyjny.

W Anglii antykwa rozwinęła się w XVIII wieku za sprawą **Williama Caslona** (1692–1766) i **Johna Baskerville’a** (1706–1775). **Baskerville**, angielski drukarz, grawer i odlewnik czcionek, należał do grona najbardziej znaczących projektantów czcionek antykwowych okresu rokoka i wczesnego klasycyzmu. Uważany jest za odnowiciela sztuki drukarskiej w XVIII wieku i projektanta, którego dokonania stanowią łącznik między rokokiem a neoklasycyzmem. Opracowana przez niego antykwa nazywana jest Baskerville od jego nazwiska. Czcionki Baskerville’a charakteryzowały się ostrzejszymi szeryfami i większym kontrastem między cienkimi a grubymi elementami, litery miały bardziej pionową oś. Istnieje także ich odmiana kursywna. Jego warsztat funkcjonował w Birmingham w latach 1750–1752. Od roku 1758 Baskerville pełnił funkcję drukarza uniwersytetu w Cambridge.

Nie mniej ważnym angielskim projektantem czcionek był **William Caslon**. W 1722 roku zaprojektował i wykonał dla Williama Bowyer’a czcionki barokowej antyki i kursywy, nazwane Caslon od jego nazwiska i często określane „narodową czcionką angielską”. Czcionką tą była składana między innymi Deklaracja Niepodległości Stanów Zjednoczonych. Caslon wykonywał również czcionki gotyckie, co zapowiadało narastające w Anglii zainteresowanie średniowieczem. Miał także ambicje, by opracować wzornik pisma – dokonał tego w 1734 roku, gdy drukiem wyszedł arkusz zawierający 52 kroje pisma. Czcionka autorstwa Caslona w XIX wieku często wykorzystywana była do druku książek małoformatowych. Był on nestorem wielopokoleniowego rodu drukarzy o tym nazwisku, a jego odlewnia przekształciła się w XIX wieku w duże, dobrze prosperujące przedsiębiorstwo³¹.

31 Obecnie istnieje firma H.W. Caslon & Co. będąca spadkobiercą jego pracowni, w której znajdują się oryginalne stemple i matryce Caslona. Czcionka Caslona dostępna jest jako jeden z fontów komputerowych.

PODSUMOWANIE: Antykwa barokowa zwiększyła kontrast między cienkimi i grubymi elementami. Przodującymi ośrodkami drukarskimi były w owym czasie Francja i Holandia. W Paryżu Ludwika XIV Philippe Grandjean opracował na bazie antyki czcionkę Romain du Roi. W Holandii najslynniejszą oficyną wydawniczą była drukarnia rodziny Elzevirów, w której pracował Christoffel van Dijck. XVIII-wieczna Anglia zasłynęła z działalności projektantów czcionek: Williama Caslona i Johna Baskerville'a. Najważniejsze czcionki powstałe w okresie baroku i rokoka to: Garamond, Elzevir, Janson, Caslon.

Radykalne zmiany w zakresie projektowania krojów czcionek nastąpiły pod koniec XVIII wieku za sprawą dwóch odlewni czcionek: Włocha **Giambattisty Bodoniego** (1740–1813) i francuskiej rodziny **Didotów**. Najslynniejsze kroje Didota powstały w latach 1784–1811, tworząc **rodzinę krojów Didot** (Didone). Projektowana przez nich antykwa klasycystyczna, początkowo czerpiąca inspiracje z krojów Fourniera i Baskerville'a, charakteryzuje się dużym kontrastem pomiędzy grubymi i cienkimi elementami litery. Na skutek tego część cieką określa się często jako **włosowatą**. Także prostopadły układ osi litery do linii pisma zalicza się do charakterystycznych cech czcionki klasycystycznej. Zastosowanie stalowej igły spowodowało, że krój ten był coraz mniej podobny do pisma ręcznego i misternie wyrysowany. Miało to również wpływ na zerwanie z podobieństwami formy czcionek do kształtu pisma ręcznego. Szeryfy są kanciaste, wyraziste, brak w nich wyokrągłości. Ten wzorzec antyki klasycystycznej został opracowany w 1784 roku przez **François-Ambroise'a Didota** (1730–1804) we Francji, stąd często bywa określany jako antykwa Didota, ulepszana przez następne pokolenia. Ewoluowała ona z powstałej w 1695 roku czcionki Romain du Roi³². **Pierre Didot** (1760–1873), przedstawiciel trzeciego pokolenia tego rodu, w roku 1795 jako pierwszy zastosował w druku **stereotypię**, metodę wynalezioną w Szkocji w 1725 roku. W owym czasie pojawiła się bowiem myśl, aby przechowywać skład drukarski w celu wznowienia wydania popularnej pozycji. Tak narodziła się stereotypia. Didot ulepszył tę metodę, co znalazło zastosowanie w edycji 12 wydań dzieł Wergiliusza. Inny przedstawiciel rodu, **Ambroise Firmin Didot** (1790–1876), był nie tylko projektantem czcionek i grafikiem, ale też erudyta, autorem utworów literackich i tłumaczem literatury antycznej.

Twórcą antykwy klasycystycznej oprócz Didotów był **Giambattista Bodoni**, typograf z Parmy, który w 1788 roku wydał drukiem kompendium niezwykle precyzyjnych krojów pism, *Manuale tipografico*. Hołdował on przekonaniu, że piękne pismo powinno być harmonijne i proporcjonalne. W związku z tym sam tekst na stronie książki powinien oddziaływać na czytelnika swoją estetyką, bez dodatkowych ozdób i ornamentów. Bodoni tworzył wielkoformatowe dzieła pozbawione ilustracji i ozdobników, wydawane na dobrym jakościowo papierze, charakteryzujące się czytelnością i stosunkowo dużymi interliniami. Jego projekty inspirowały wielu twórców, którzy stworzyli całą **rodzinę krojów Bodoni**³³. On sam, podobnie jak Ambroise Firmin Didot, znał obce języki, był erudyta, pisarzem. Bodoni i Didot kojarzą się po dziś dzień z klasyczną typografią. Bodoni nazywany bywał w swoim czasie królem wśród drukarzy.

Do miłośników dokonań Bodoniego należał typograf niemiecki **Justus Erich Walbaum** (1768–1837), który w 1803 roku stworzył odmianę pochyłą antykwy klasycystycznej. Duży wpływ na ówczesnych projektantów czcionek miała popularna technika ilustracyjna – miedzioryt. Ważnym wynalazkiem była także wspomniana stereotypia. Jej początki według niektórych źródeł sięgają czasów Gutenberga³⁴. Jednak oficjalnie ten udoskonalony już wynalazek przypisywany jest Charlesowi Stanhope'owi na początku XIX wieku. Około 1850 roku stereotypia znalazła zastosowanie w coraz prężniej rozwijającym się przemyśle prasowym. Precyzji sprzyjał także lepszy jakościowo papier, produkowany już maszynowo³⁵. Podkreślenie pionowych kresek liter i większa wysokość minuskuły sprawiły, że kroje klasycystyczne osiągnęły statyczny i harmonijny wyraz, swoistą dostojność. W powszechnej opinii dzięki temu litery klasycystyczne wyglądają bardziej na skonstruowane i wykreślone niż napisane³⁶. To jeszcze bardziej dystansuje je od tradycji pisma ręcznego.

PODSUMOWANIE: Okres klasycyzmu to dalsza ewolucja antykwy. Za sprawą projektantów czcionek i wydawców Giambattisty Bodoniego oraz rodziny

33 Jedynie związany ze środowiskiem prerafaelitów William Morris twierdził, że krój Bodoniego, cieszący się popularnością w XIX-wiecznej Anglii, nie jest czytelny.

34 *Stereotypia. Podręcznik dla drukarzy i stereotyperów*, nakładem „Poradnika graficznego”, Kraków 1906; <https://polona.pl/item-view/82d90e62-ffad-4cf3-9943-eefe978e4887?page=4> [data dostępu: 5.05.2025].

35 T. Szanto, *Pismo i styl...*, s. 99.

36 Ibidem, s. 99.

Didotów antykwa jeszcze bardziej zwiększa kontrast. Pojawia się stereotypia, czyli drukowanie z jednej płyty, którą można zachować w celu ogłaszania kolejnych wydań publikacji.

2.6. Typografia w pierwszej połowie XIX wieku. Wynalazki

Do antyki jako podstawowego kroju pisma wracano niejednokrotnie w XIX i XX wieku. Zaczęto ją modyfikować, kierując się bardziej względami pragmatycznymi niż zasadami sztuki typograficznej. W Anglii inspirowano się antyką renesansową, nazywając całą rodzinę krojów antykwowych **Old Style**. W sposób znacznie odbiegający od klasycznej antyki pogrubiano pionowe elementy liter. Takie kroje były dziełem **Roberta Thorne'a** (1754–1820) (odlewnia czcionek Fann Street Foundry w Londynie), **Vincenta Figginsa** (1766–1844), **Williama Thorowgooda** (?–1877). Używano ich w celach propagandowych w ulotkach, plakatach, ogłoszeniach oraz nagłówkach gazetowych. Miały rzucać się w oczy i przyciągać uwagę. Były więc odzwierciedleniem potrzeb rynkowych zindustrializowanego społeczeństwa. Wśród projektantów – typografów pojawiło się wiele wybitnych postaci. Jedną z nich był **Vincent Figgins** tworzący we własnej odlewni, założonej w 1792 roku w Londynie. Ma on na swoim koncie projekt kroju pisma szeryfowego (**egipcjanki**), który wydał w 1815 roku pod nazwą **Antique**, oraz późniejszej czcionki, **Egiziano Black**, którą stworzył na jego bazie. Egipcjanka to prosty, szeryfowy krój o silnie zgeometryzowanych formach. Najbardziej znanym krojem Figginsa jest zaprojektowany w 1821 roku **Monotype Ionic** – stał się on powszechnie stosowanym krojem w przemyśle gazetowym. Nie mniejsze zasługi, jeśli chodzi o wynalezienie kroju bezszeryfowego, ma **William Caslon IV** (1692–1766). Skonstruował on dwuczęściowe matryce do odlewania dużych liter i opracował metodę odlewania liter w kształcie klina do druku cylindrycznego. W 1816 roku wydał egzemplarz książki, która zawierała pojedynczą linię wielkich liter bezszeryfowych.

Wiek XIX to okres wielu modyfikacji samego procesu produkcji czcionek i drukowania. Centrum typografii stał się Londyn. Na fali wzmożonej wynalazczości stworzono wiele urządzeń pozwalających na mechanizację procesu drukowania, a co za tym idzie, na przyspieszenie produkcji i zwiększenie nakładu wydawnictw. Już w 1806 roku **Henry Fourdrinier** zbudował maszynę papierniczą podającą

ciągłą taśmę papieru. Skonstruowany w 1847 roku silnik parowy, zastosowany do napędu rotacyjnej prasy drukarskiej (**Richard March Hoe**), spowodował zwiększenie nakładu prasy (25 tys. egzemplarzy w ciągu godziny). W 1834 roku wynaleziony został **pantograf**, co przypisuje się **Williamowi Leavenworthowi**. Była to maszyna grawerująca, która mogła nie tylko skalować pojedynczy wzór czcionki do różnych rozmiarów, ale również powielać litery w różnym nachyleniu. W roku 1885 **Ottmar Mergenthaler** wynalazł **linotyp** – urządzenie do zmechanizowanego składu tekstu, złożone z trzech pracujących równocześnie części: składającej, odlewającej i rozbierającej. Jego zaletą była niespotykana dotąd szybkość składu i łamania tekstu. W 1887 roku powstał **monotyp** autorstwa **Tolberta Lanstona**, złożony z dwóch maszyn: tastera i odlewarki. Wytwarzał on pojedyncze znaki, a nie całe linie, jak w przypadku linotypu, przez co lepiej nadawał się do drukowania skomplikowanych wzorów chemicznych czy matematycznych. Wreszcie schyłek wieku – 1894 rok – przyniósł wynalazek fotoskładu. To zasługa węgierskiego inżyniera **Eugene’a Porzolta**, a następstwem fotoskładu jest współczesny skład komputerowy.

Rozwój typografii w XIX wieku, której najważniejszym ośrodkiem był Londyn, można sprowadzić do kilku znaczących zjawisk. Są to:

- powszechne używanie punktów jako miar;
- pojawienie się akcydensów jako efektu rozwijającego się rynku w społeczeństwie wczesnego kapitalizmu;
- powiększanie rodzin krojów, pogrubione kroje pisma – **boldy** do akcydensów i druków ulotnych; za pierwszego projektanta krojów akcydensowych uważany jest **Robert Thorne** (1754–1820);
- kroje coraz cieńsze (**egipcjanka** – 1816), groteska/**grotesk** (I poł. XIX w.);
- kroje coraz bardziej udziwniane – **italienne**, **tuscan**;
- egipcjanka (*English Egyptian*) z belkowymi szeryfami, stosowana w akcydensach w różnych odmianach ozdobnych;
- drzeworyt sztorcowy, wynalazek **Thomasa Bewicka**, jako podstawowa technika ilustracyjna obok litografii i chromolitografii, które już niedługo zastąpi offset.

PODSUMOWANIE: W XIX wieku pojawia się mnóstwo udogodnień procesu drukowania, takich jak: maszyna papiernicza z ciągłą taśmą papieru, pantograf, linotyp, monotyp. Powstają też nowe kroje czcionek, co ma związek

z rosnącą popularnością gazet i druków akcydensowych. Są to: boldy, egipcjanki (Vincent Figgins), rodzina angielskich krojów Old Style, grotesk, ozdobne: italienne i tuscan.

ARTEFAKTY:

- kroje: Romain du Roi, Garamond, Elzevir, Janson, Caslon, Baskerville, Bodoni, Didot, Old Style, egipcjanka Figginsa (Egiziano Black), bold, grotesk, italienne, tuscan

3.1. Pierwsze formy książek – zwoje

Encyklopedyczna definicja książki określa ją jako:

[...] dokument graficzny (znaki pisma oraz inne symbole, obrazy) głównie w postaci kodeksu, o określonej liczbie stron, zawierający utrwaloną myśl ludzką; na pojęcie książki składają się zmieniające się w rozwoju historycznym: forma materialna (kształtowana przez materiały i narzędzia pisarskie użyte do jej tworzenia), zapis graficzny (rękopiśmiennie lub mechanicznie, współcześnie głównie metodami poligraficznymi utrwalone znaki umowne, m.in. znaki pisma, obrazy), treść tego zapisu oraz pełnione przez książki funkcje (głównie przez treść warunkowane) [...]¹.

Już na początku próby odtworzenia historii książki pojawia się dylemat, czy pierwsze zapisy, czynione jeszcze w okresie prehistorycznym, mogą być uznane za pierwowzór takich właśnie dokumentów graficznych, zawierających utrwaloną myśl ludzką? Można rozszerzyć to pytanie i zastanowić się, czy pochodzące z okresu starożytności teksty spisane na glinianych tabliczkach (Mezopotamia), zawierające treści o charakterze gospodarczym, mogą być uznane za formę książki?

W kontekście historii projektowania graficznego przedmiotem zainteresowania jest tylko książka świadomie zaprojektowana, a więc taka, w której wszystkie elementy składające się na jej plastyczny kształt są spójne i wyróżniają się walorem estetycznym. Elementy, o których mowa, to: medium będące nośnikiem treści, pismo, ilustracja, oprawa, kompozycja całości (współczesny layout). Początków takich dokumentów pisanych można dopatrywać się w starożytnym Egipcie.

1 Książka, w: *Encyklopedia PWN*, <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/ksiazka;3928399.html> [data dostępu: 20.09.2023].

Nośnikiem treści był w państwie nad Nilem papirus, którego paski były scalane, tworząc rodzaj kartki². Ich wysokość mogła osiągać 17 cm, miały żółtawy lub biały odcień. Pisano za pomocą trzcinki, zwanej *calamus*, oraz atramentu sporządzonego z sadzy i żywicy. Teksty pisane otrzymywały formę zwoju. Najbardziej znanym zabytkiem są **Księgi Umarłych**, które wywodzą się od wcześniejszych Tekstów Piramid i Tekstów Sarkofagów. Były to magiczne sformułowania, mające zapewnić szczęśliwe przejście przez sąd Ozyrysa do wieczności. Zawierały modlitwy i opis drogi zmarłego oraz ostrzegały o niebezpieczeństwach czekających w zaświatach. Zdobiły je ilustracje wykonane techniką temperową, tematycznie wiążące się z sądem Ozyrysa, drogą w zaświaty i bytem tam. Ilustracje integralnie łączyły się z pismem, stanowiąc przemyślane dzieło anonimowych pisarzy. Księgi te produkowano masowo, zostawiając puste miejsca na imię zmarłego. Przykładem może być papirus pisarza Ani z XIII wieku p.n.e. Innym przykładem interesującego tekstu tego typu jest grecki zwój papirusowy znaleziony w jednym z grobów egipskich, pochodzący z okresu między V a III wiekiem p.n.e. Zawiera on koniec dytyrambu Tymoteusza z Miletu. Niemal w tym samym czasie w Chinach powstawały książki pisane na drewnie i jedwabiu. Trudno jednak powiedzieć, jak wyglądały, gdyż zostały zniszczone na rozkaz cesarza w III wieku p.n.e. Nie mamy również żadnych przesłanek, aby sądzić, że gliniane tabliczki pochodzące z okresu istnienia cywilizacji mezopotamskiej posiadały znamiona dzieła pisarskiego o cechach artystycznych.

Forma zwoju na długie wieki przyjęła się jako podstawowy nośnik tekstu. W pełni ukształtował się on w starożytnym Rzymie. **Zwój** należy więc uznać za pierwotną postać książki. Miał on formę długiej wstęgi, która była nawinięta na dwa drążki (*umbilicus*), wykonane najczęściej z drewna lub kości słoniowej. Luźne, niepołączone z papirusem drążki musiały być dłuższe niż szerokość zwoju. Przed rozpoczęciem czytania wysuwano je. Aby drążki utrzymywały zwój w formie nierozwiniętej, wiązano je ze sobą tasiemkami, a całość owijano w obwolutę pergaminową, najczęściej purpurową z czerwonymi rzemykami, a potem wkładano w skórzany futerał. Skrócony tytuł wypisywano na skrawku pergaminu połączonego z rękopisem (*index/titulus*). Jego pełne brzmienie i dodatkowe informacje znajdowały się na końcu zwoju (czyli najbliższej drugiego drążka). Związający identyfikator z tytułem pomagał odnaleźć pożądany zwój na półce bądź

2 Nie oznacza to, że nie korzystano z innych nośników, takich jak gliniane tabliczki czy tkanina.

w skrzyni w bibliotekach. Skrzynie te to po łacinie *bibliothecae*, skąd nazwę wzięła współcześnie znana nam instytucja. W przypadku ważniejszych pozycji etykieta z tytułem miała kolor purpurowy. Czytanie zwoju odbywało się przez sukcesywne rozwijanie go (już wtedy najczęściej był to układ od lewej do prawej). Zwoje mogły osiągać wysokość do 30 cm, długość 10 m, a jeśli tekst był dłuższy, tworzone następny tom, zaznaczając rzymskimi cyframi (I, II itd.), że jest to kontynuacja.

Jeśli zwój zwijany był poziomo, nosił nazwę **wolumenu**. Tekst dzielił się na strony, czyli kolumny równoległe do osi rozwijania i prostopadłe do długości zwoju. Zwój zwijany pionowo z równoległym zapisem do krótszego boku pergaminu nazywano **rotulusem**. Tekst i ilustracje umieszczone były tylko na wewnętrznej powierzchni zwoju. Pierwszą kartę zwoju zwano **protokołem**, ostatnią **eschatokołem**. Każdy tekst zaczynał się od formuły: *incipit liber*, a kończył formułą: *explicitus liber*. Zwyczaj ten przeszedł do późniejszych kodeksów i inkunabułów. Na końcu każdego ustępu stawiano kreskę, zwaną **paragraphos**. Zwój został wyparty już w VI wieku, ale dokumenty papirusowe sporządzano do XI wieku, choć zdarzało się, że dłużej.

Podobne formy nadawano rękopisom pergaminowym. Miały one postać rotulusa, którego długość w średniowieczu mogła osiągać nawet do 30 m długości. Przykładem może być liczący 3,49 m długości *Miracula Sancti Stanislai* (*Cuda świętego Stanisława*) z 1252 roku, znajdujący się w zbiorach biblioteki katedry krakowskiej.

Ilustrowanie zwojów w starożytności nie było rzadkie. Zwoje były w obiegu i rozwinęła się ich produkcja. W starożytnej Grecji istniało wiele bibliotek, w których je przechowywano. Niewątpliwie największy zasób zwojów był w zbiorach biblioteki aleksandryjskiej, powstałej z inicjatywy Ptolemeusza I w III wieku p.n.e., a więc w okresie hellenistycznym, która jednak została całkowicie unicestwiona w roku 391. Druga ważna biblioteka czasów starożytnych powstała w Pergamonie i to ona rozpowszechniła użycie pergaminu – nowego materiału jako nośnika tekstu.

Rzymianie przejęli od Greków sposób uwieczniania tekstów w postaci zwojów. Najstarsze zwoje z państwa rzymskiego pochodzą z Herkulanum i są datowane na I wiek n.e. W Herkulanum zachował się fresk ukazujący mężczyznę ze zwojem. W Bibliotece Watykańskiej przechowywany jest znacznie późniejszy, pochodzący z X wieku, pergaminowy *Zwój Jozuego*. Jest to piękny przykład malarstwa

połączonego z tekstem zaczerpniętym z biblijnej Księgi Jozuego. Kolejne etapy podboju Kanaan zakomponowane zostały jako ciąg narracyjny, któremu towarzyszy tekst w dolnej części kompozycji. W kulturze wschodniej (Chiny, Korea, Japonia) zwoje były używane dłużej niż w Europie, gdzie stopniowy kres tej formy nośnika tekstu wiąże się ze schyłkiem starożytności. Także kraje islamskie kontynuowały tradycję przechowywania tekstów w formie zwojów, często misternie dekorując ich oprawę.

W II wieku n.e. zwój został zastąpiony kodeksem przypominającym wyglądem współczesną książkę. Upowszechnienie tej formy nośnika tekstu przypada na V wiek.

PODSUMOWANIE: Zwój był pierwotną, znaną już w starożytnym Egipcie formą książki, pisaną najczęściej na papirusie. Występował w dwóch formach: jako rotulus (pionowy blok pisma) lub wolumen (poziomy blok pisma). Pierwszą kartę zwoju zwano protokołem, a ostatnią eschatokołem. Każdy tekst zaczynał się od formuły: *incipit liber*, a kończył formułą: *explicitus liber*. Na końcu każdego ustępu stawiano kreskę, zwaną *paragraphos*. Zwoje bywały ilustrowane. Znane je w kulturze śródziemnomorskiej, w krajach islamskich i azjatyckich. Kres występowania zwojów wiąże się ze schyłkiem starożytności i początkami średniowiecza.

ARTEFAKTY:

- egipskie Księgi Umarłych – papirus pisarza Ani z XIII w. p.n.e.
- *Zwój Jozuego*, X w.
- rotulus *Miracula Sancti Stanislai*, Kraków 1252 r.

3.2. Kodeksy

W typologii stosowanej przez historyków książki kodeksem nazywa się formę rękopiśmienną książki od późnego antyku do średniowiecza³. Kodeks pojawił się około II wieku n.e. w starożytnym Rzymie i od razu stał się bardzo popularny, gdyż

3 A. Świderkówna, M. Nowicka, *Książka się rozwija*, Ossolineum, Wrocław 1970, s. 194; A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia wiedzy o książce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971, s. 1178; *Codex*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Codex> [data dostępu: 20.09.2023].

był łatwiejszy w użyciu (nie trzeba było rozwijać długich wstępów tekstu, a potem szukać w nich odpowiednich fragmentów), łatwiej też było go kopiować. Pierwowzorem kodeksu były stosowane w późnym antyku wiązki tabliczek drewnianych połączonych po dwie (dyptych) lub trzy (tryptych). Tabliczki te pokryte były woskiem, na którym pisano przy pomocy rylca (papierus był zbyt drogi) i można ich było użyć powtórnie, zamazując tekst na miękkim podłożu⁴. Plik deseczek łączono sznurkiem. Nazwa „kodeks” pochodzi od kłosa drewna, po łacinie *caudex*. Powstanie kodeksów ma związek z zastosowaniem pergaminu jako nośnika tekstu. Już w czasach starożytnych znana była metoda cienkiego wyprawiania skór w celu stworzenia z nich materiału pisarskiego. Udoskonalono ją w III wieku p.n.e., używając do tego celu skór owczych, kozich i cielęcych, moczonych w wodzie wapiennej i naciąganych na specjalnych ramach. W wyjątkowo ekskluzywnych kodeksach karty pergaminu były barwione purpurą otrzymywaną z mięczaków żyjących w Morzu Śródziemnym. Tekst w takich kodeksach pisany był złotym lub srebrnym atramentem. Przykładem tego typu dzieła jest *Genesis Wiedeńska* z VI wieku, nazywana tak od miejsca przechowywania. Pierwotnie miała ona 96 kart (zachowały się 24), oraz 192 ilustracje (zachowało się 48). Szczególnie piękna jest scena przedstawiająca potop i Abrahama z Rebeką. Kodeksy pisało dwóch skrybów, a ilustrowało prawdopodobnie siedmiu ilustratorów, w związku z czym poziom całości jest nierówny, lecz i tak należą one do najpiękniejszych w swoim gatunku. *Kodeks z Synopy* (VI wiek) jest jednym z najstarszych kodeksów purpurowych, ilustrujących tekst Nowego Testamentu. Został umieszczony na dole stronnicy, pod miniaturą, a pisany był złotym atramentem. Miniatury zachwycają drobiazgowością szczegółów, mimo przerysowanych proporcji ciała postaci. Dzieło powstało prawdopodobnie w Syrii lub Mezopotamii⁵. Również z VI wieku pochodzi *Ewangeliarz z Rossano*. Kodeks ten, jak niemal wszystkie, nie dotrwał do naszych czasów w całości. Zdobi go 15 miniatur przedstawiających życie Jezusa, wykonanych prawdopodobnie w Bizancjum, lecz co do miejsca jego powstania trwają spory. *Codex Bezae Cantabrigiae* i *Codex Bezae Cantabrigiae* z VI wieku także

4 W Rzymie do pisania używano rodzaju złożonego notatnika pergaminowego, zwanego po łacinie *pugillares membrani*. Odnośnie do istnienia wcześniejszych form kodeksów, np. w starożytnym Egipcie, toczy się spór naukowy.

5 P. de Palol, *Sztuka wczesnochrześcijańska*, w: P. de Palol, J. Pijoan, *Sztuka świata*, T. 3, przeł. J. Skórnicka, M. Machowski, aut. tekstów pol. A. Lewicka-Morawska et al., Arkady, Warszawa 1990, s. 49–55.

należą do grupy kodeksów purpurowych, lecz nie posiadają ilustracji. Wszystkie wymienione dzieła pisane są pismem uncjalnym (zwanym też kodeksowym), czyli majuskułowym o zaokrąglonych kantach, na co pozwoliło użycie pergaminu.

Ważnym ośrodkiem produkcji wczesnośredniowiecznych kodeksów była Syria. Przykładem wspaniałego kodeksu powstałego w VI wieku w monofizyckim klasztorze jest *Ewangeliarz Rabbuli*, nazwany od imienia mnicha, który go stworzył. Manuskrypt liczył 293 karty z 90 miniaturami sporządzonymi prawdopodobnie przez anonimowych malarzy syryjskich. Malarstwo uderza ekspresją, postaci są w ruchu i daleko im do schematyzacji, która powoli opanowuje sztukę Bizancjum. Zastosowany światłocień kontynuuje tradycje sztuki hellenistycznej.

Moda na tworzenie ozdobnych, wystawnych, iluminowanych rękopisów zaplanowała w Bizancjum już za panowania cesarza Konstantyna (IV wiek). Ważnym ośrodkiem ich produkcji był Konstantynopol i wspomniana Syria, terytorialnie należąca do Cesarstwa Wschodniego. Ośrodki leżące na jego terytorium (od Egiptu po Gruzję, od południowych Włoch po Rosję i Armenię) tworzyły w duchu estetyki bizantyjskiej i zgodnie z bizantyjską doktryną religijną, nadając piękny regionalny ryt, zwłaszcza ilustracjom. Przeważająca część kodeksów ma charakter sakralny, czemu sprzyjała rozwinięta religijność Bizancjum, liczne klasztory i wykształcona przez wieki tradycja. Kodeksy o takich treściach traktowane były w kościele jako element obrzędu, otaczane czcią, oprawiane w jubilerskie oprawy ze złota i srebra, inkrustowane szlachetnymi kamieniami i płaskorzeźbionymi plakietami z kości zwierzęcej.

W Bizancjum tworzone także księgi o charakterze świeckim. Na przykład *Dioskurides Wiedeński* (VI wiek) z greckim tekstem medycznym został ofiarowany bogatej patrycjuszce w akcie wdzięczności za ufundowanie kościoła. Zdobią go świeckie scenki rodzajowe. Miniatura bizantyjska w okresie największej świetności kodeksów, czyli w VI wieku, jest spadkobierczynią sztuki grecko-rzymskiej, co przejawia się przede wszystkim w dążności do iluzjonizmu. Przykładem może być *Psalterz Paryski* (X wiek).

Kodeksy o charakterze zarówno religijnym, jak i świeckim pisane były na pergaminie. Wielką zaletą pergaminu była możliwość usuwania z niego wcześniejszego tekstu. Taka karta nazywana była palimpsestem, co znaczy „na nowo wygładzony”. W IV wieku n.e. papirus został wyparty przez pergamin. Pergamin był bardziej odporny przy zwijaniu, co również przyczyniło się do zastąpienia zwoju kodeksem. Początkowo próbowano zwijać pergamin jak papirus (Żydzi do dziś

zwijają Torę, która jest pisana na pergaminie), ale okazało się to trudne, choć pergamin pozwalał pisać po obu stronach, co znacznie skracało długość zwoju. Pierwsze kodeksy były niewielkie, ich rozmiary zaczęły powiększać się od V wieku. Wtedy też pojawił się tytuł na początku dzieła. Kolejną nowością była paginacja stron nieparzystych. W zachowanych kodeksach daje się zauważyć znacząco więcej ilustracji niż w przypadku zwojów. Narzędziem pisarza tworzącego kodeks było pióro gęsie i atrament o brązowym zabarwieniu. Oprawa pierwszych kodeksów była skromna, pergaminowa, dopiero we wczesnym średniowieczu przyjął się zwyczaj bogatego oprawiania tych ksiąg.

Wraz z pojawieniem się kodeksów w starożytnym Rzymie rozwinął się profesjonalny handel książką, ale opierał się on głównie na kopiowaniu przez kopistów wydanych już dzieł na zlecenie zamawiającego. Nieraz trudnili się tym specjalnie szkoleni niewolnicy. Pojawili się też bibliofile, co świadczy o tym, że musiały istnieć specjalnie zamawiane, luksusowe pozycje książkowe, będące przedmiotem kolekcjonowania i zapewne kosztowne. Zainteresowanie czytelnictwem przekładało się na istnienie bibliotek. Biblioteki były ważnymi punktami rozwoju kultury literackiej. Miasto Rzym liczyło w IV wieku 28 bibliotek publicznych⁶. Biblioteki funkcjonowały w Rzymie nawet po upadku cesarstwa. Istniały także w Konstantynopolu aż do zniszczenia w czasie wypraw krzyżowych, a potem po zdobyciu miasta przez Turków. Biblioteki funkcjonowały również w klasztorach koptyjskich. W klasztornych bibliotekach średniowiecznych zasoby powiększały się dzięki mnichom pracującym w sąsiadujących z nimi skryptoriach, gdzie całe rzesze kopistów, miniaturzystów, rubrykatorów, intrologatorów były zatrudnione przy produkcji kodeksów. Początkowo byli to bracia zakonnicy, ale wraz z rosnącą laicyzacją życia w okresie gotyku i powstawaniem uniwersytetów, przy których także działały skryptoria, zajmowali się tym także ludzie świeccy.

Proces powstawania kodeksów wyglądał w następujący sposób: najpierw za pomocą noża wycinano pergamin, wygładzano jego powierzchnię i liniowano kartki przy użyciu szydła, czerwonego atramentu lub rysika grafitowego. Kalligraf rozpoczynał pisanie przy pulpicy, maczając pióro w kałamarzu z atramentem czarnym i czerwonym. Czerwony służył do wypisywania tytułów rozdziałów i rubrykowania, czyli malowania pionowych kresek przy początkowych literach. Czasami czynność tę wykonywał **rubrykator**. Kiedy tekst był gotowy, rękopis

6 S. Dahl, *Dzieje książki*, przeł. E. Garbacz et al., oprac. B. Kocowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965, s. 36.

zamykano **kolofonem**, czyli tytułem książki. Rozwinał się on w późnym średniowieczu z **explicitu** i bywał uzupełniany osobistymi uwagami pisarza (czasem wierszowanymi). Kolofon wyróżniano kolorem atramentu lub zwiększeniem rozmiaru liter⁷.

Rzadko zdarzało się, że pisarz sam wykonywał miniatury i inicjały. Zwykle pozostawiał puste miejsca, w których tworzył je miniaturzysta. Pisarz przepisywał wielokrotnie jedną składkę albo kilku skrybów pisało tę samą składkę, dyktowaną przez lektora. Składki numerowano, pisząc cyfry rzymskie na ich ostatniej stronie, określane **kustoszami**. Na dole marginesu ostatniej strony składki pisano wyraz, który rozpoczynał następną składkę. Zapobiegało to pomyłkom przy ułożeniu składek. Wyraz ten zwano **reklamantem**. Jeśli tekst wymagał dodatkowego objaśnienia, zamieszczano je na środku strony i otaczano komentarzami pisanymi mniejszym pismem⁸.

Można wyróżnić trzy techniki dekoracji książki rękopiśmiennej:

- **technikę dekoracji kaligraficznej**, powiązaną najściślej ze sztuką skryptora i operującą wielkim zasobem motywów ornamentalnych;
- **technikę rysunku piórem i pędzlem**, lawowanego akwarelą lub akwarelą i gwaszem;
- **technikę malowania farbami kryjącymi i złotem płatkowym**, w warstwie wykończeń uzupełnianymi rysunkiem konturowym.

Inicjał był pierwszą literą tekstu lub jego partii (np. rozdziału), wyróżniającą się wielkością, barwą i zdobieniem. Stosowany od V wieku w rękopisach i inkunabulach, wykonywany był ręcznie, od około 1470 roku odbijany razem z kolumną druku. Styl inicjału zmieniał się tak, jak zmieniała się sztuka w średniowieczu. Zależny był także od regionu artystycznego i ośrodka, w którym tworzone rękopisy. **Iluminacją** określano malowaną lub rysunkową ilustrację (miniaturę) w rękopisach (łac. *illuminare* – oświetlać, rozjaśniać; ozdabiać). Pierwotnie termin ten oznaczał zdobienie złotem karty książki (pisanie złotem tekstu). Iluminacje malowano farbami kryjącymi (woskowymi lub temperą) albo wodnymi, rysowano piórem, srebrnym sztyftem lub cienkim pędzelkiem. **Dekorację marginalną**, czyli

7 Gdy pojawiła się książka drukowana, kolofon stał się po prostu metryką wydawniczą, umieszczaną często na osobnej stronie na końcu. W późniejszym czasie informacje te zostały przeniesione na stronę tytułową.

8 B. Bienkowska, H. Chamerska, *Zarys dziejów książki*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1987, s. 75–77, 113.

marginesy tekstu, dekorowano za pomocą **floratury** (motyw roślinny), **bordiury** (ozdobny pas ramujący, najczęściej plecionkowy), **drolerii** (małe scenki figuralne), **rubrykowania** (wyróżnianie w tekście za pomocą czerwonej farby). Jednym ze sposobów zdobienia było także barwienie pergaminu na przykład **purpurą**.

We wczesnośredniowiecznej Europie Zachodniej produkcja manuskryptów związana była z działalnością skryptoriów przyklasztornych. W klasztorach Irlandii, Szkocji i Anglii wykształcił się styl dekoracji plecionkowej i uproszczonej geometryzacji motywów figuralnych. Mnisi iryjscy, którzy słynęli z produkcji książek, w czasie swoich akcji misyjnych wznosili nowe klasztory, przenosząc do nich również tę kulturę, tzn. zakładając skryptoria. Skryptoria karolińskie w mniejszym lub większym stopniu kontynuowały tradycje iluzjonizmu antycznego poprzez kopiowanie wcześniejszych wzorów⁹. Zachowane europejskie iluminowane manuskrypty stworzone przez zakonników, z dekorowanymi inicjałami, bordiurami i miniaturami, stanowią początek nowoczesnego projektowania graficznego. Pod wpływem arabeskowego stylu muzułmańskich manuskryptów i zamiłowania do plecionki ludów wędrownych coraz większą rolę zaczęła odgrywać ornamentyka, głównie plecionkowa.

Jak już wspomniano, początkowo rękopisy powstawały w regionalnej odmianie pisma minuskulnej półuncjały, czasem w odmianie kursywnej (Irlandia). Wraz z opracowaniem nowego rodzaju pisma – minuskuły karolińskiej – doszło do skutecznego wyparcia pism narodowych. Stała się ona bazą pism w kodeksach romańskich i gotyckich.

Ważnym elementem starannie zdobionego rękopisu była jego oprawa. Jedne z pierwszych zachowanych opraw pochodzą ze skryptoriów koptyjskich (VI–VIII wiek). Są to deski obciążnięte ażurową skórą, z prześwitującym tłem w innym kolorze. Bogate oprawy pojawiły się już we wczesnym średniowieczu. Czasami ich grubość i waga przewyższały właściwą część kodeksu. Dwie grube okładki spinano klamrami. Pierwsza i ostatnia karta składu były połączone z drewnianymi okładzinami. Składki tworzące kodeks łączono paskami ze skóry w poprzek grzbietu. Grzbiet stanowiła cienka skóra przyklejona do wewnętrznej strony okładzin. W czytelnich kodeksy czasem przytwierdzano łańcuchami do pulpitu w celu ochrony przed kradzieżą. Świadczyło to o ich wartości i szacunku, ja-

9 Zagadnienie ilustracji tych kodeksów zostało szczegółowo omówione w rozdziale 4.

kim je darzono. Oprawą w klasztornych skryptoriach zajmował się mnich zwany **ligatorem**. Rozróżniamy następujące typy opraw w kodeksach:

- **tabliczkowe** – wykorzystujące często wcześniej powstałe dyptyki konsularne z kości;
- **klejnotowe** – stosowane do ksiąg liturgicznych używanych w trakcie nabożeństwa (tzw. oprawy ołtarzowe), z płaskorzeźbionymi plaketami z kości słoniowej, przedstawiającymi sceny z Biblii, uzupełnianymi emaliami, szlachetnymi kamieniami, perłami. W pochodzących z Irlandii oprawach tego typu pojawiają się smoki iryjskie, w Bizancjum emalie w koszulkach ze złota i srebra. Używane były wszelkie techniki sztuki złotniczej: repusowanie, grawerowanie, emalie, filigran i płaskorzeźbienie w kości słoniowej. W XII wieku pojawiły się oprawy z wyciskanyymi w skórze ornamentami, a w XIV okucia naroży w coraz częstszych oprawach skórzanych. Skóra mogła być rytowana lub ślepo tłoczona (czyli z wyciskanyym motywem, najczęściej wklęsłym) ornamentami roślinnymi, geometrycznymi, stylizowanymi motywami zoomorficznymi, postaciami świętych i symbolami religijnymi. Ten rodzaj tłoczonych dekoracji najwcześniej pojawił się w Anglii;
- **sakwowe**, zwane mnisimi – zaczęto je tworzyć w okresie gotyku; pozwalały nosić książkę (niewielki modlitewnik) przytroczoną do paska. Książki tanie pod koniec gotyku oferowano już bez oprawy¹⁰.

W dobie gotyku nastąpiło znaczące upowszechnienie książki. Przyczyniły się do tego uniwersytety wyposażone we własne warsztaty, które zajmowały się ich produkcją. W warsztatach tych pracowali pisarze, iluminatorzy, pergameniści, intrologatorzy i księgarze. Oprócz wytwórni uniwersyteckich i klasztornych działali niezależni kopiści i wytwórcy, a nawet prywatni przedsiębiorcy prowadzący niewielkie wytwórnie książek. Towar oferowany był na rynkach i targach. Zmienił się też asortyment. Biblie, które były najczęściej wytwarzaną książką rękopiśmienną we wczesnym średniowieczu, zostały zastąpione przez prywatne godzinki, psalterze, modlitewniki i książki o tematyce świeckiej, czego najlepszym przykładem jest popularna *Pieśń o róży*. Pojawiły się pierwsze mapy, których początki przypadają na czas wypraw krzyżowych. Format książki gotyckiej uległ zmniejszeniu. Stopniowo pergamin był wypierany przez papier (XV/XVI wiek). Kodeks papierowy okazał się tańszy i prostszy w produkcji.

10 Istnieją również inne klasyfikacje opraw kodeksów.

Papier wynaleziono w Chinach około roku 105. Produkcję papieru poza Chinami jako pierwsi rozpoczęli Arabowie już w VIII wieku, stosując do jego wytwarzania rozdrobnione szmaty i liny. Około roku 1100 produkcja papieru dotarła do Europy. W XII wieku pojawił się w Hiszpanii. W 1276 roku we Włoszech zbudowano pierwszy młyn papierniczy. Anglia zaczęła produkować papier w 1495 roku. W Polsce pojawił się w drugiej połowie XIV wieku, a pierwszy młyn papierniczy zbudowano w 1491 roku w Prądniku pod Krakowem. W XVI wieku w Polsce istniało już 30 warsztatów produkujących papier. Był on wytwarzany ze szmat lnianych i bawełnianych, macerowanych w kadziach. Odciedzona na ramie masa papierowa, już w formie karty, zawierała znak filigranowy i charakterystyczne odbicie prążków siatki z ramy. Masę wzmacniano klejem pozyskiwanym z kości i skór zwierzęcych.

PODSUMOWANIE: Kodeks pojawił się w II wieku n.e. w starożytnym Rzymie i był szeroko rozpowszechnioną formą rękopiśmiennej książki średniowiecznej. Karty kodeksu były wytwarzane z pergaminu, drewniane okładki oprawiano w okładziny metalowe, złoczone i srebrzone, zdobione emaliami, wtórnie osadzonymi kamieniami, plakietami z kości słoniowej. Z tego powodu i ze względu na czasochłonną pracę kodeksy były bardzo cenne. Istniały różne ośrodki produkcji kodeksów, związane najpierw z ośrodkami klasztornymi, potem uniwersyteckimi. Nad kodeksem pracowali: skryba piszący tekst, ilustrator i intrologator. Szczególnie cenne były wczesnośredniowieczne kodeksy purpurowe, do wytwarzania których używano tego drogiego barwnika. W miarę rozwoju tej formy piśmienniczej pojawiały się różne style zdobienia kodeksów i różne gatunki literackie, także świeckie.

ARTEFAKTY:

- kodeksy: *Genesis Wiedeńska*, VI w.; *Kodeks z Synopy*, VI w.; *Ewangeliarz z Rossano*, VI w.; *Ewangeliarz Rabbuli*, VI w.; *Dioskurides Wiedeński*, VI w.; *Psalterz Paryski*, X w.

3.3. Książki blokowe i inkunabuły

W XV wieku w Europie pojawiła się nowa forma książki papierowej – książka ksylograficzna, zwana też blokową. Jej początków należy szukać na Dalekim

Wschodzie – w Chinach i Korei w VII, a może nawet w V wieku¹¹. Do naszych czasów zachowały się 33 europejskie egzemplarze tego typu dzieł, większość po łacinie. Istniały książki blokowe o treści świeckiej, na przykład o gwiazdach, wróżby, gramatyka łacińska, czyli tzw. donaty, ale też rozprawy moralizujące, z pogranicza literatury ludowej i teologii. Najwięcej książek ksylograficznych powstało na terenach Niderlandów i Niemiec, co stanowiło zapowiedź bujnie rozwijającego się tam drukarstwa w przyszłości.

Proces powstawania książki blokowej obejmował przygotowanie matrycy drewnianej jak do drzeworytu i wykonanie na niej ilustracji uzupełnionej tekstem, zwykle krótkim, pisanym pismem lustrzanym. Tekst obu stron przyszłej książki odbijano obok siebie, arkusz zginano i sklejało czystymi stronicami do siebie. Ksylograf był zatem rodzajem książki obrazkowej z uzupełnieniem słownym. Liczył od kilku do kilkudziesięciu stron, pozbawiony był dekoracyjnej oprawy. Występowała też odmiana tego gatunku, gdy odbitej ilustracji drzeworytniczej towarzyszył tekst napisany ręcznie.

Powszechnie przyjmuje się następujący podział ksylografów ze względu na stosunek ilustracji do tekstu i sposób odbijania: obraz bez tekstu (np. wizerunki świętych, karty do gier, mapy); tekst dopisywany ręcznie (tzw. książka chiroksylograficzna); obraz i tekst na jednej płytce; obraz i tekst tworzone na oddzielnych płytkach i odbijane na osobnych kartach; tekst pozbawiony rysunku (głównie podręczniki szkolne do gramatyki języka łacińskiego, tzw. donaty¹²).

W roku 1450 **Johannes Gutenberg** wynalazł ruchomą czcionkę drukarską i prasę nadającą się do odbijania złożonego tekstu. Gutenberg wymienił stosowane w Chinach drewniane klocki na metalowe. Stosunkowo łatwo można było je powielać i były bardziej wytrzymałe. Wynalazł również prasę drukarską, której pierwszy model był ponoć zmodernizowaną prasą do wyciskania soku z winogron. Zapoczątkowało to wzmożoną produkcję książek, z których najbardziej znana jest 42-wierszowa Biblia, zwana **Biblią Gutenberga**. Została wydrukowana w latach 1452–1455, przygotowana do druku przez Gutenberga, a sfinansowana przez

11 Z. Kolesár, J. Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Karakter, Kraków 2018, s. 60–61.

12 Były to podręczniki do nauki łaciny, zatytułowane *Ars minor*, autorstwa Eliusza Donata. H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV–XVI wieku*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Wrocław 1975, s. 7–13; *książka blokowa*, https://pl.wikipedia.org/wiki/książka_blokowa [data dostępu: 15.11.024].

bankiera Johanna Fusta, który na mocy sporu sądowego w krótkim czasie pozbawił Gutenberga całego dorobku. Przy składzie Biblii pracowało siedmiu zecerów. Przy wycinaniu znaków wyróżnił się kaligraf Peter Schöffer, później samodzielny drukarz¹³. Gutenberg opracował także skład farby drukarskiej, ponadto musiał rozwiązać szereg problemów natury technicznej. Była to kosztowna i czasochłonna praca. Biblia składana była **teksturą** – pismem gotyckim naśladowującym odręczne pismo kopistów, typowym dla ówczesnych rękopisów. Biblia Gutenberga to łaciński tekst Wulgaty, czyli przekładu Biblii, którego miał dokonać Hieronim ze Strydonu, Układ tekstu jest dwułamowy, 42-wierszowy. Od tego układu Biblię tę często zwie się czterdziestodwuwierszową (inna nazwa to Biblia Mazarina – od kardynała Jules’a Mazarina, z którego biblioteki pochodzi pierwszy opisany przez bibliografów egzemplarz)¹⁴. Skład tekstu został starannie przemyślany. Można zatem uznać, że jest to dzieło świadomie zaprojektowane. Miało nawiązywać do dzieł tradycyjnych – kodeksów pisanych ręcznie (krój pisma, brak strony tytułowej, numeracji stron, **ligatury**¹⁵ i **abrewiatury**¹⁶), a jednocześnie być publikacją nowoczesną (technika druku) i estetyczną. Zapewniała to dwułamowa kompozycja tekstu, zastosowanie 40 znaków w wierszu, dobrze rozplanowane światła i interlinia, czyli – używając współczesnego języka – layout. Kolumny sprawiają wrażenie jednolitych w tonie dzięki światłom i wyjustowaniu tekstu. Gutenberg użył w swym druku około 150 różnych znaków. Po wydrukowaniu do egzemplarza dodawano ręczne zdobienia i rubrykacje (z pominięciem inicjałów) i był on oprawiany przez intrologatorów, spośród których szczególnie upamiętnił się **Heinrich Coster z Lubeki**¹⁷.

Biblia została wydrukowana prawdopodobnie w około 200 egzemplarzach – 165 na papierze i 35 na pergaminie. Papier pochodził z piemonckich papierni, o czym świadczy jego filigran. Do czasów współczesnych przetrwało 48 egzemplarzy Biblii Gutenberga, w tym jeden w Polsce, w opactwie cysterskim w Pelplinie. Jest to egzemplarz papierowy w oryginalnej oprawie Costera z Lubeki. Punkt szczytowy doskonałości druku po Biblii Gutenberga osiągnął tzw. **Psalterz**

13 Peter Schöffer otworzył później z Johannem Fustem własną oficynę, w której stosował druk wielokolorowy, wprowadził też sygnety i stopkę.

14 *Biblia Gutenberga*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Biblia_Gutenberga, [data dostępu: 22.09.2023].

15 Ligatura to połączenie dwu lub trzech liter często występujące w łacinie średniowiecznej.

16 Abrewiatura to system skrótów często stosowany w łacinie średniowiecznej.

17 A. Liedtke, *Saga pelplińskiej Biblii Gutenberga*, Kuria Biskupia, Pelplin 1981.

moguncki z Psalmami Dawida, dzieło Johanna Fusta i Petera Schöffera z roku 1457, zawierający **kolofon** z nazwiskami autorów i datowanie. Inicjały wykonano przez metalorytowe odbicie, nie ręcznie. Psalterz posiadał sygnet drukarski. Był to druk na pergaminie¹⁸.

Dzięki wynalazkowi Gutenberga rozpoczął się znakomity rozwój książki w okresie renesansu. Druki, które powstały do końca wieku XV, zwane są **inkunabułami**. Określenie to pochodzi od łacińskiego słowa *cunabula* (kolebka, powijaki). Najstarsze inkunabuły nawiązywały do średniowiecznych pisanych kodeksów. Naśladowano w nich litery rękopisów i skład strony, inicjały i ilustracje wykonywali specjaliści ilustratorzy. Produkcja inkunabułów zbiegła się ze stopniowym opracowywaniem oraz wprowadzaniem pisma humanistycznego i języków narodowych w miejsce łaciny średniowiecznej. Powstały liczne manufaktury produkujące książki, a największy ruch wydawniczy rozwinął się w Niemczech, Niderlandach i we Włoszech. Wytwarzanie książek przestało być domeną klasztorów, co można już było odnotować pod koniec gotyku. Dotyczyło to również tematyki wydawanych pozycji. W okresie powstawania pierwszych książek ich oprawianiem trudnili się sami drukarze.

Od lat 70. XV wieku drukarze stawali się coraz bardziej niezależni. Pojawiły się drzeworytowe inicjały, odbijane wraz z kolumną druku, ilustracje z klocków drzeworytowych (rzadziej z płyt metalowych), karty tytułowe, znaki drukarskie i nakładowe, tzw. **sygnet wydawniczy**. Całkowita ewolucja dokonała się pod koniec XV wieku, gdy kroje pism zaczęły przybierać jednolity charakter. Kolejność kart i składek początkowo była podawana na osobnej karcie w tzw. **rejestrze** (*registrum chartarum, tabula rubricarum, tabula quinternionum*), z wymienieniem początkowych wyrazów pierwszej strony kolejnej składki lub arkusza. Z czasem do oznaczenia kolejności zaczęły służyć: **sygnatury, kustosze, liczbowanie kart** (przeważnie cyframi rzymskimi, we Włoszech często arabskimi).

Wczesnym przykładem inkunabułu wydane w języku narodowym jest *Der Edelstein*¹⁹ wydrukowany w 1461 roku w Bambergu przez Albrechta Pfistera. Innym słynnym inkunabułem jest dzieło **Bernharda von Breidenbacha**, urzędnika i polityka z archidiecezji Mainz (Moguncja), który odbył podróż do Ziemi Świętej między 1484 a 1486 rokiem. Opis tej podróży stanowi treść wspomnianego

18 S. Dahl, *Dzieje książki...*, s. 127.

19 Był to zbiór 100 bajek napisanych około 1349 roku w języku niemieckim przez mnicha z Berna, Ulricha Bonnera, na podstawie późnoantycznego tekstu łacińskiego bajkopisarza Awiana.

inkunabułu, zatytułowanego *Peregrinatio in Terram Sanctam*, jednego z pierwszych wśród drukowanych książek. Zawierał on wiele dużych i wieloczęściowych rycin wykonanych w technice drzeworytu, przedstawiających przede wszystkim miasta, egzotyczne zwierzęta i sceny rodzajowe z Ziemi Świętej.

W 1493 roku w Norymberdze w oficynie Antona Kobergera wydano inkunabuł zatytułowany *Liber chronicarum* (inaczej zwany *Kroniką świata*, *Kroniką Schedla* lub *Kroniką norymberską*), z drzeworytniczymi ilustracjami pochodzącymi z pracowni Michaela Wolgemuta i tekstem autorstwa Hartmanna Schedla. Treścią *Liber chronicarum* jest historia od stworzenia świata (według biblijnej Księgi Rodzaju) doprowadzona niemal do momentu wydania publikacji. Była to wówczas najobficiej ilustrowana książka świata. Pierwsze wydanie liczyło około 1400 egzemplarzy wydrukowanych po łacinie antykwą (*Antiqua rotunda*) i około 700 egzemplarzy wydrukowanych po niemiecku szwabachą. Książkę przygotowano w trzech wersjach: z drzeworytami ręcznie kolorowanymi akwarelami i w skórzanej oprawie; zszytej niekolorowanej oraz jako luźne kartki, które sprzedawano pojedynczo²⁰. Przedsięwzięcie, jakiego podjęła się czteroosobowa spółka wydawców z Norymbergi, było pokłosiem popularności druku i rosnącego zapotrzebowania na tego typu publikacje na kielkującym rynku wydawniczym. Integralną część *Liber chronicarum* stanowi 1809 drzeworytów o różnej tematyce, między innymi 100 widoków miast, w tym miast śląskich: Wrocławia i Nysy (prawdopodobnie autorstwa Wilhelma Pleydenwurffa). Są również mapy, sceny biblijne, portrety (np. papieży). Niektóre widoki są wzorowane na grafikach z innych publikacji. Polsce, zwanej w omawianym inkunabule Sarmacją, poświęcono tekst noszący tytuł *O Królestwie polskim* i ilustracje, wśród których najwięcej dotyczy średnio-wiecznego Krakowa z jego zabytkami architektury sakralnej. Tekst, prawdopodobnie autorstwa Konrada Celtisa, oparto na *Kronikach* Jana Długosza.

Pierwszy w Polsce inkunabuł wydrukował prawdopodobnie w swej krakowskiej drukarni **Kasper Straube**, bawarski drukarz działający w Krakowie w latach 1473–1476. Był to *Almanach Cracoviense ad annum 1474*, czyli kalendarz na 1474 rok, opracowany przez Piotra Gaszowca, uczonego związanego z Akademią Krakowską. Pierwszy inkunabuł, *Statuta synodalia episcoporum Wratislaviensium*

20 Egzemplarz *Liber chronicarum* przechowywany jest w Bibliotece PAN w Kórniku: *Liber Chronicarum*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Liber_chronicarum [data dostępu: 22.09.2023]; E. Rücker, *Hartmann Schedels Weltchronik: Das grösste Buchunternehmen der Dürer – Zeit*, Prestel, München 1988.

(*Statuty synodalne biskupów wrocławskich*; potocznie *Statuty Elyana*) z modlitwami w języku polskim, został wydany we Wrocławiu w 1475 roku w Drukarni Świętokrzyskiej przez Niemca **Kaspera Elyona** (*Elyana*). Liczne oficyny drukarskie w Polsce prowadzili bowiem przede wszystkim drukarze niemieccy, często okresowo tylko zatrzymujący się w Polsce w poszukiwaniu korzystnego zarobku, lecz polscy pisarze wydawali równolegle swoje dzieła w oficynach europejskich. Jednym z takich drukarzy był Niemiec **Szwajpolt Fiol** z Frankonii, wspomniany wydawca *Triodu kwietnego* w 1491 roku. To starannie opracowane dzieło zapoczątkowało produkcję ksiąg w cyrylicy na potrzeby Kościoła prawosławnego. Oficyna Fiola była prekursorska w tym zakresie.

PODSUMOWANIE: Książka blokowa (ksylograficzna) stała się popularna w XV wieku, przed wynalezieniem druku. Łączy ona w sobie tekst i obraz wykonane na jednej matrycy. Po pojawieniu się ruchomych czcionek (wynalazek Johanna Gutenberga z 1450 roku) popularność druku wciąż rosła. Pierwszą książką drukowaną jest tzw. Biblia Gutenberga z 1452 roku. Podstawową formą dekoracji inkunabułów, czyli książek wykonanych po wynalezieniu druku do 1500 roku, jest drzeworyt. Pod koniec tego okresu w drukowanych książkach pojawia się kolofon (tytuł, autor i inne dane) i sygnet wydawniczy, zaś rejestr (wymienienie początkowych wyrazów pierwszej strony kolejnej składki lub arkusza) zostaje zastąpiony przez liczbowanie kart. Znikają kustosze (znaki literowe bądź cyfrowe na ostatniej stronie do oznaczenia składki) i reklamant (pierwszy wyraz znajdujący się na kolejnej składce).

ARTEFAKTY:

- *Psalterz moguncki*, Moguncja 1457 r.
- *Liber chronicarum*, Norymberga 1493 r.

3.4. Rozwój typografii i sztuki książki w okresie renesansu

Wraz z rozwojem drukarstwa ceny książek znacząco zmalały. Książka drukowana w stosunku do rękopiśmiennej była ośmiokrotnie tańsza²¹. Coraz powszechniej

21 S. Dahl, *Dzieje książki...*, s. 144.

drukowano dzieła w językach narodowych i najczęściej były to popularne teksty. Drukarze przenosili się z miejsca na miejsce, ponieważ w tej branży zaczęła panować większa konkurencja. Wkrótce pojawiły się nowe profesje – kolporterów i wydawców. Jednym z najważniejszych wydawców był wspomniany przy okazji *Liber chronicarum* **Anton Koberger** z Norymbergi. W jego drukarni pracowało 100 osób, a książki dystrybuowano do 16 księgarń pod egidą wydawnictwa²². W renesansie działalność rozpoczęły organizowane do dziś targi książki we Frankfurcie. Wtedy też zaczęto używać katalogów zawierających oferty książek.

Właściciele pierwszych oficyn byli nie tylko drukarzami, ale także wydawcami, projektantami czcionek, ludźmi o wysokiej kulturze intelektualnej, mającymi niebagatelny wkład w rozwój cywilizacyjny swojego regionu. Obok dzieł o treściach religijnych produkowano coraz więcej książek świeckich, w tym druków ulotnych. Stopniowo zmieniał się sposób opracowywania książki, a nade wszystko jej kształt wizualny. Zdobnictwo ornamentalne nawiązywało do sztuki antycznej (putta, girlandy, detale architektoniczne). Około roku 1501 w książkach pojawiła się karta tytułowa z sygnetem drukarskim. Sygnet był przejawem wzrostu pozycji drukarza, identyfikatorem, który także nobilitował wydawnictwo. Strona tytułowa była wyposażona w dekorację w kształcie ramy, wykonaną najczęściej w technice drzeworytniczej. Nadal ważna była ilustracja, lecz ręczne iluminacje zostały wyparte przez techniki powielane, jak drzeworyt czy miedzioryt. Zniknęła barwna ilustracja, nawet w formie kolorowanego drzeworytu. Zapanowała moda na linearyzm w dekoracji ilustracyjnej. Znacząco zwiększyły się nakłady książek, co nie zawsze miało wpływ na jakość druku i papieru. W XV wieku w Europie w obiegu było około 50 tys. książek, 200 miast miało swoje oficyny, a ich liczba stale rosła²³. Na coraz większą skalę rozwijał się ruch bibliofilski. Biblioteki były już nie tylko domeną klasztorów i uniwersytetów, ale coraz częściej prywatnymi kolekcjami nieraz cennych i kunsztownie oprawianych dzieł. Słynna była biblioteka papieska Mikołaja V i Sykstusa V (swego czasu największa) czy biblioteka króla Węgier, promotora renesansu Macieja Korwina, zniszczona później przez Turków. Bibliofilem był król Francji Franciszek I. W tym kraju książki gromadzili wyrafinowani bibliofile: Jean Grolier, Tommaso Maioli, Demetrio Canevari. Przy bibliotekach funkcjonowali, jak dawniej, kopiści, a także intrologatorzy, na

22 Z. Kolesár, J. Mrowczyk, *Historia projektowania ...*, s. 70–71.

23 Ibidem, s. 59.

przykład przy bibliotece Macieja Korwina był cały sztab znakomitych introliatorów. Niestety, w czasie wystąpień na tle religijnym w okresie szerzącej się reformacji w Europie zniszczono wiele bibliotek klasztornych.

W początkach renesansu przeważały oprawy ślepo tłoczone (kurdybany). Stemple przedstawiały bogactwo motywów, brzegi książki barwiono na żółto lub zielono, rzadziej na czerwono. Z czasem oprawy ślepo tłoczone zastąpiła technologia plakietowa, czyli grawerowanie na jednej płycie dekoracji i odciskanie jej za jednym razem. Poprzez Italię rozprzestrzenił się w Europie nowy sposób oprawy książek, który wywodził się ze Wschodu, a konkretnie z Turcji. Turcy z kolei przejęli perski sposób oprawiania, będący rozwinięciem dawnych wzorów koptyjskich. Polegał on na zdobieniu środkowego pola i narożników stylizowanymi liśćmi, kwiatami i arabeskami, tłoczonymi, a następnie złożonymi. Przykładem połączenia oprawy ślepo tłoczonej z nowymi wpływami są tzw. korwiny, czyli książki należące do króla Węgier Macieja Korwina. Wielkie zasługi w rozwoju nowego typu opraw należy też przypisać Aldowi Manuziowi. W XVI wieku pojawiło się nowe narzędzie introliatorskie – radełko, które wyparło oprawę plakietową. Był to wałek z wygrawerowanym ornamentem na swojej powierzchni, toczony po zwilżonej skórze. Oprawy książek renesansowych sprowadzały się zatem do skórzanych okładek, często zdobionych złotym rysunkiem ornamentальnym, popiersiem lub medalionem. Ze Wschodu, gdzie funkcjonował zupełnie odmienny sposób oprawiania książek, przejęto w dobie renesansu tekturowe okładki zamiast drewnianych, stanowiących trzon oprawy, a także złożenia i motywy zdobnicze – arabeski²⁴. Spośród bibliofilów, którzy wpłynęli na kształt opraw książki renesansowej, należy wymienić **Jeana Groliera**, ministra skarbu Francji i właściciela ogromnej biblioteki, szacowanej na 3000 woluminów. Zamówił on u słynnego introliatora **Jeana Picarda** okładki na swoje książki, które wyróżniały się następującymi cechami: oprawa typu *maroquin*, czyli z miękkiej skóry safianowej, barwiona na różne kolory, ze złożonymi motywami geometrycznymi rombu i siatki przypominającej ornament okuciowy (tzw. wiązania Groliera) oraz znak własności w postaci motta właściciela (*Io. Grolierii et Amicorum* lub *Portio mea dominates sit in terra viterium*). Grolier stał się tym samym znaczącym bibliofilem i kolekcjonerem, a oprawy jego książek przez długi czas były uznawane za obowiązujący wzór.

24 J. Grycz, *Z dziejów i techniki książki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951, s. 132–140; *Budowa książki*, <https://introbook.pl/budowa-ksiazki/> [data dostępu: 22.09.2023].

Na fali fascynacji antykiem w epoce renesansu rosło zainteresowanie wszelkimi jego przejawami. Florencja i Wenecja stały się głównymi ośrodkami produkującymi książki, to tu rozwijała się kultura humanistyczna, pod koniec renesansu prymat ten przejęły Augsburg i Bazylea. Teksty liturgiczne nadal były drukowane czcionką gotycką, lecz pozostałe w językach narodowych czcionką humanistyczną, w której propagowaniu największe postępy poczyniła Wenecja. Oficyny stały się małymi centrami kultury i sztuki. Zatrudniały pracowników różnej profesji - projektantów czcionek (**Johann i Wendelin ze Spiry, Nicolas Jenson, Francesco Griffo**), artystów parających się ilustracją, projektantów książek, dystrybutorów i innych. Ponadto w ich kręgu przebywali humaniści, pisarze, ludzie sztuki i kultury.

Taka była oficyna **Alda Manuzia** (Aldusa Manucjusza, 1449–1515), protoplasty weneckiego rodu Manucjuszów. Jego wydawnictwu przypisuje się opracowanie pierwszego pisma drukarskiego w postaci pochyłych minuskuł, zwanego cancellareską. Projektantem tej czcionki był prawdopodobnie **Francesco Griffo**, który dokładnie studiował pisma rzymskie. Publikacje wychodzące z tej oficyny stanowią znakomitą syntezę pisma i obrazu. Są zaprojektowane przejrzysto i harmonijnie. To właśnie tu po raz pierwszy w dziejach stworzono świadomie szatę graficzną książki. Wiekopomnym dokonaniem Manuzia było wprowadzenie do obiegu niedrogich drukowanych książek małoformatowych, będących klasyką literatury antycznej, często wcześniej niepublikowaną, poczynając od Wergiliusza. Drukował je w formacie *octavo*, czyli kieszonkowym, drukiem stylizowanym na rękopiśmienną, humanistyczną kursywę. Współcześnie nazywa się je **aldynami**. Bardzo szybko zaczęto fałszować tego typu wydawnictwa. Ich cechą charakterystyczną były również dobrze dobrane inicjały i bordiury. Stosując w publikacjach znak wydawniczy (kotwicę oplecioną delfinem), Manuzio stworzył swoją rozpoznawalną markę. Za jedną z najznamienitszych pozycji książkowych tej oficyny uznana została wydana w 1499 roku *Hypnerotomachia Poliphili* (*Sen Poliphila*), dzieło tajemniczego autora Francesca Colonna z 1467 roku. Był to ezoteryczny, niezwykle wyrafinowany tekst, odwołujący się do tradycji antycznych, astrologii, okultyzmu, a zarazem przepojony filozofią renesansu. Język *Hypnerotomachii* stanowi mieszaninę leksyki greckiej, hebrajskiej, chaldejskiej i arabskiej. Utwór jest pełen zagadek, symboli, zakodowanych przekazów. Znalazło to odzwierciedlenie w dekoracjach tekstu²⁵ – 170 konturowych

²⁵ Szerzej na temat dekoracji ilustracji w *Hypnerotomachii* w rozdziale poświęconym ilustracji.

drzeworytach nawiązujących stylem do twórczości Andrea Mantegni, choć w niektórych atrybucjach pojawia się Benedetto Montagna, Gentile Bellini czy Sandro Botticelli²⁶. Dwustronicowe rozkładowki czytane są jako spójny projekt, a nie dwie oddzielne strony. Oprawa dzieła, jak inne pozycje z drukarni Manuzia, nawiązuje do maroquinów arabskich, na przykład poprzez złożone tłoczenia. Występują tu złożone arabeski i faliste linie wokół zwierciadeł. Jest to pierwszy tego rodzaju przykład wpływu introligatorskiej sztuki islamu. Zamiast okładziny z drewna pod skórę, zastosowano okładziny z tektury, które wkrótce staną się normą (często używano w tym celu makulatury ze zniszczonych książek, z rękopisów itp.). Aldo Manuzio utrzymywał stosunki z różnymi bibliofilami, między innymi z Grolierem, dla których wykonywał egzemplarze kolekcjonerskie, miał więc wpływ na oprawy tzw. grolierowskie. Po śmierci wydawcy jego styl naśladowano, zwłaszcza we Florencji, która była ważnym ośrodkiem wykonywania drzeworytów ilustracyjnych. Naśladownictwa te posiadały oprawy z płótna lub cienkiej skóry i stosunkowo płaskie grzbiety dzięki zastosowaniu specjalnych wiązań, tzw. łańcuszkowych. Charakterem nawiązywały do wzorów opraw islamskich. Ich zdobnictwo odznaczało się lekkością i wykwinnością. Oficyna Manuzia, mieszcząca się w jego weneckim domu, była nie tylko miejscem produkcji książek, ale także centrum spotkań intelektualistów weneckich. Ze względu na to dom Manuzia zaczęto nazywać **Aldi Neacademia**. Weneccjanie słynęli wówczas z erudycji i wysokiej kultury intelektualnej opartej na studiowaniu dzieł antycznych. Tradycje edytorskie słynnego wydawnictwa przejęła rodzina **Giuntów**, posiadająca oficyny w Wenecji, we Florencji i w Rzymie. Poza granicami Włoch dalsi członkowie rodziny otworzyli swe firmy w Lyonie, Londynie i kilku miastach Hiszpanii. Rozpoznawalny styl dekoracji książek drukowanych w Wenecji wypracował także **Erhard Ratdolt**. Wprowadził on do książki typograficznie wykonywane ornamenty i rysunki, głównie w postaci inicjałów roślinno-arabeskowych, białych na czarnym tle.

Antykwy aldyńskie inspirowały projektantów francuskich i niderlandzkich: **Roberta Granjona**, **Geoffroya Tory'ego**, **Jeana Cousina**, **Claude'a Garamonda**, **Guillaume'a Le Be**. Geoffroy Tory, drukarz króla Francji Franciszka I, w projektowanych przez siebie książkach, takich jak *Champfleury* (1529) czy *Livre d'heures* (*Księga godzin*) (1525), zastosował nie tylko nowy krój czcionki, *civilité*,

26 A. Klimkiewicz, *Hypnerotomachia Poliphili* Francesca Colonna, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 140; <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/d96f8e50-f56e-4e56-a535-2323e73697db/content> [data dostępu: 19.05.2024].

ale też zupełnie nowy sposób ilustrowania w postaci drzeworytów i okalających je szerokich bordiur. Twórcą wielu krojów pism, w tym również kursywnych, był **Claude Garamond**, giser i grawer, który działał także jako wydawca. Pierwszą wydaną przez niego książką była *Pia et religiosa meditatio* Davida Chambellana. Głównym ośrodkiem drukarskim we Francji pod rządami królów Franciszka I i Henryka II był Paryż. W 1508 roku w jednej z paryskich drukarni po raz pierwszy zastosowano okładkę tekturową, która stopniowo wyparła drewno.

W Niderlandach jako wydawca prym wiódł związany z Antwerpią Francuz **Christophe Plantin**. W 1549 roku założył tam introligatornię i księgarnię, a w 1555 wydawnictwo znane jako **Officina Plantiniana**. Wydawano tam literaturę klasyczną w małych formatach, francuską poezję, a w latach późniejszych dzieła teologiczne i księgi liturgiczne. Największą sławę przyniosło Plantinowi opublikowanie dzieła zatytułowanego *Poliglota antwerpska* (1569–1573), znanego również jako *Biblia Regia* lub *Biblia Plantiniana*, przez które wdał się w zatarg z cenzurą i wyjechał do Paryża²⁷. Praca edytorska nad nim trwała ponad pięć lat i wymagała zaangażowania całego sztabu ludzi różnych profesji: uczonych, artystów i drukarzy. *Poliglota* została wydana w pięciu językach: hebrajskim, aramejskim, syryjskim, greckim i łacińskim²⁸. Trzyście egzemplarzy i brewiarz wydrukowano na pergaminie specjalnie dla króla Filipa II. Dzieło składało się z ośmiu tomów i zawierało teksty Starego Testamentu w wymienionych językach. Każdy tom zdobiła karta tytułowa wykonana w miedziorycie przez najwybitniejszych rytowników środowiska antwerpskiego, między innymi Johanna Wierixa, Pietera Huysa, Philipsa Galle. Karta tytułowa pierwszego tomu przedstawia cztery zwierzęta: lwa, byka, wilka i jagnię, wspólnie posilające się z jednego koryta.

Druki Plantina wyróżniały się wysoką jakością techniczną i bogatymi zdobieniami. Przeważnie wykorzystywał on antykę Garamonda, a w druku w języku flamandzkim kursywę *civilité* Roberta Granjona. Przyczynił się do rozpowszechnienia miedziorytu jako metody ilustrowania w Niderlandach. O wielkości jego przedsięwzięcia świadczy liczba pracujących u niego osób i wydawanych dzieł. W 1575 roku zatrudniał 146 pracowników, między innymi 73 czeladników, 5 korektorów, 24 składaczy i 39 preserów. Posiadał również księgarnię i ich filie w zachodniej Europie i Skandynawii. Na przestrzeni 34 lat spod 16 pras drukarni

27 Słowem „poliglota” określano Biblię. R. Cave, S. Ayad, *Historia książki. Od glinianych tabliczek po e-booki*, przeł. E. Romkowska, Arkady, Warszawa 2015, s. 265.

28 H. Szwejkowska, *Książka drukowana...*, s. 93.

Plantina wyszło 1500 tytułów o dużej wartości typograficznej. W jego oficynie na stanowiskach doradców i korektorów pracowali wybitni uczeni, między innymi Justus Lipsius i Abraham Ortelius.

Do najważniejszych miast niemieckojęzycznych, w których kwitła sztuka książki, należała Bazylea, ponadto Strasburg i Augsburg. Popularnym tytułem był *Stątek szaleńców* (*Daß Narrenscheyff ad Narragoniam*) autorstwa Sebastiana Branta. Dzieło to, opublikowane po raz pierwszy w Bazylei w 1494 roku, będące satyrą na ówczesne społeczeństwo i filozoficzną refleksją nad głupotą, tłumaczono na różne języki i intensywnie rozpowszechniano w całej Europie. Dużą popularnością w Niemczech cieszyły się przewodniki po miastach (*Heiltumsbücher*), do których najczęściej wędrowali pielgrzymi, zawierające opisy i widoki miejsc świętych, ważnych kościołów itp. Przy opracowywaniu ilustracji do tych pozycji pracowali tak znaczący artyści, jak Lucas Cranach Starszy. Osobnym gatunkiem były drukowane książeczki do nabożeństw, dekorowane drzeworytami. W sztuce intrologatorskiej przodowała Saksonia, gdzie działał słynny intrologator Jakub Krauze.

Region niemieckojęzyczny stał się terytorium wzmożonej działalności reformatorów religijnych. Reformatorskie poglądy często szerzone były w powstających w tamtejszych oficynach drukach ulotnych o dużych nakładach. Rozprowadzano je tam, gdzie ruch ten cieszył się poparciem. Reformacja w swej ortodoksyjnej postaci zwalczała bogate oprawy i ilustracje w książkach. W oprawach książek związanych z ruchem reformatorskim, w zwierciadle, czyli centralnej części pola kompozycji okładki, często pojawia się portret Lutra i Melanchtona. Grzbiet pozbawiony jest dekoracji. Karta tytułowa, nowość w XVI-wiecznej książce, otaczana jest bordiurą, najczęściej z ornamentem groteskowym. W książce barokowej ornament ten przekształca się zgodnie z panującą modą i zwykle otacza portret zdobiący kartę tytułową.

Do Polski pisma drukowane antykwą początkowo przywozili studenci uczący się za granicą. Z czasem coraz liczniej zaczęto zakładać oficyny drukarskie. W XVI wieku głównym ośrodkiem drukarstwa stał się Kraków. Tu, w oficynie **Floriana Unglera**, zwanego ojcem drukarstwa polskiego, została wydana pierwsza książka w języku polskim, *Raj duszny*, czyli modlitewnik opracowany przez Biernata z Lublina (1513). Obecnie to pierwszeństwo jest kwestionowane, a przypisuje się je pochodzącej z 1508 roku *Historyji umęczenia Pana naszego Jezusa Chrystusa*, której wydawcą był Jan Haller. W Krakowie działał również śląski drukarz **Hieronim Wietor**, który później przeniósł się do Wiednia. W roku 1594 w Oficynie

Łazarzowej w Krakowie został wydany przez **Jana Januszowskiego** wspomniany już *Nowy charakter polski*²⁹.

Warto wspomnieć o intensywnie rozwijającym się ruchu wydawniczo-drukarskim związanym z innowiercami, którzy cieszyli się w Polsce dużą swobodą wyznaniową. Głównymi ośrodkami były: Raków, Pińczów i Brześć Litewski (pisma kalwińskie). W Brześciu wydana została ozdobiona drzeworytami *Biblia Brzeska* (1563), zwana *Biblią radziwiłłowską*, gdyż oficyna ta początkowo finansowana była przez kalwina Mikołaja Radziwiłła Czarnego. Publikowano w niej książki wyłącznie po polsku. Główną oficyną braci polskich był Raków. Ukazywały się tu nie tylko pisma religijne, ale też dzieła o charakterze politycznym i filozoficznym. Pozycje te (podobnie jak braci czeskich w Czechach) były doskonale zakomponowane i rytowane. Z kolei w Królewcu oficyna Jana Seklucjana wydawała przede wszystkim pisma luterzańskie, zaś w Wilnie wychodziły pisma prawosławne (oficyna Mamoniczów). Okres renesansu w Polsce sprzyjał także rozwojowi pism hebrajskich (Kraków, Wrocław, Lublin). Swe zasoby pomnażały biblioteki prywatne i klasztorne.

W tym miejscu należałoby wspomnieć – choć nie ma to bezpośredniego związku z projektowaniem graficznym książki – o cenzurze, która towarzyszyła rozwojowi tej formy komunikacji od czasów antycznych. Palone były dzieła Pitagorasa w Atenach w V wieku p.n.e., pisma gnostyków w chrześcijańskim Cesarstwie Zachodnim. W 1275 roku uniwersytet paryski wydał statut zakazujący rozpowszechniania rękopisów bez zgody władz uczelni³⁰. Apogeum cenzurowania książek w okresie nowożytnym przypadło na czasy kontrreformacji, lecz w niektórych krajach (np. w carskiej Rosji) cenzura prężnie działała też w wieku XIX. Represje obejmowały także miejsca, w których książki wydawano, ponadto samych drukarzy i typografów. Płonęły całe nakłady dzieł, nierzadko bardzo wartościowych również pod względem edytorskim, a ich twórcy stawiani byli przed sądami kościelnymi i świeckimi.

PODSUMOWANIE: W projektowaniu graficznym książki w epoce renesansu zaszły następujące zmiany: zerwanie z barwnymi dodatkami rękopiśmiennymi; rezygnacja ze skrótów i ligatur; ustalenie kilku podstawowych form czcionek;

29 Ibidem, s. 95–117.

30 Cenzura, w: A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia...*, s. 382–387.

renesansowy umiar, spokój oraz harmonia w komponowaniu; mniejsze formaty, paginacja, sygnatury, kustosze składane razem z kolumną tekstu; rejestr przekształcony w spis treści. Pojawia się ozdobna karta tytułowa z danymi o drukarzu, miejscu i roku wydania, tzw. sygnet drukarski. Inicjały odbijane są z klocków drzeworytowych lub metalorytowych. Wzrasta liczba dzieł ilustrowanych technikami powielanymi. W oficynach drukujących książki, będących zarazem pierwszymi wydawnictwami, pracują także projektanci czcionek. Rozwija się nurt kolekcjonerski (Grolhier, król Franciszek I, król Maciej Korwin). Książka otrzymuje wypracowaną oprawę skórzaną (grolhierowską, typu *maroquin*), wzorowaną na oprawach arabskich. Wraz z układem typograficznym i ilustracjami tworzy ona spójną całość. Wenecka oficyna Alda Manuzia wydaje książki, tzw. aldyny, w nowej formie – małoformatowe, w oprawach z płótna lub cienkiej skóry, o płaskich grzbietach. Najsłynniejsza książka wydana w tej oficynie to *Hypnerotomachia Poliphili* z roku 1499. Z Wenecją związany jest też Erhard Ratdolt, który wprowadza do książki typograficznie wykonywane ornamenty i rysunki, głównie w postaci inicjałów roślinno-arabeskowych, białych na czarnym tle. Innym wiodącym wydawnictwem jest niderlandzka Officina Plantiniana, w której opublikowano *Poliglotę antwerpską* w pięciu językach. Znaczącą rolę odgrywają także drukarnie francuskie.

ARTEFAKTY:

- aldyny
- *Hypnerotomachia Poliphili*, Wenecja 1499 r.
- Geoffroy Tory, *Champfleury*, 1529 r.; *Livre d'heures (Księga godzin)*, 1525 r.
- Christophe Plantin, *Poliglota antwerpska*, Antwerpia 1569–1573

3.5. Druki ulotne

Wraz z popularyzacją nowych idei religijnych na terenach objętych reformacją zaczął rozwijać się ruch drukarski. Sam Marcin Luter miał powiedzieć, że drukowanie jest największym darem Bożym³¹. Luter podkreślał ogromną rolę Biblii, zwłaszcza wydawanej w językach narodowych, na co odpowiedzieli sympatyzujący

31 J. Krysiak, *Jak drukarstwo zmieniło historię*, „Polityka” 2011, nr 52; <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1522543,1jak-drukarstwo-zmienilo-historie.read> [data dostępu: 7.11.2024].

z reformacją wydawcy i drukarze. Na reakcję ze strony Kościoła katolickiego nie trzeba było długo czekać, stąd wiele książek religijnych w tym okresie wydawały zarówno środowiska protestanckie, jak i katolickie, z przewagą druków protestanckich. Są to biblie, katechizmy, literatura apologetyczna i postylle (zbiory kazań), a także ogromna ilość druków ulotnych. W postyllach często wykorzystywano drzeworyty jako obrazowe uzupełnienie treści. Na przykład w postylli autorstwa Jakuba Wujka znalazło się 67, a w zbiorze Mikołaja Reja aż 87 drzeworytów³². Postylle ze względu na swój charakter wywoływały najwięcej kontrowersji na tle wyznaniowym. Aby zapobiec szerzeniu się idei protestanckich, w roku 1563 Kościół katolicki wprowadził Indeks ksiąg zakazanych. Zaczęto wówczas potajemnie drukować zakazane pozycje, zmieniać ich tytuły bądź pomijać autorów.

Genezę druków ulotnych wywieść można już z antycznej Grecji. Te niskonakładowe i skazane na krótki żywot publikacje obejmują szeroki zakres tematyczny. Ich cechą wspólną jest aktualność. Wraz z wynalezieniem druku publikacje takie stały się powszechną formą komunikacji. Druki ulotne o treściach religijnych rozprowadzane były głównie na odpustach, jarmarkach, w miejscach pielgrzymowania. Rozpowszechniano je także w czasie egzekucji publicznych.

W okresie reformacji druki ulotne służyły do popularyzacji nowych idei. Rozpowszechniano je na przykład w momencie przybycia Marcina Lutra na sąd do Wormacji w roku 1521, a drzeworytniczy portret reformatora bijącego maczugą inkwizytorów wykonał sam Lucas Cranach Młodszy³³. Druki ulotne w dobie powstawania oficyn drukarskich były też swoistą formą ich reklamy. Obok celów religijnych i reklamowych miały niezwykłą nośność polityczną i propagandową. Wykorzystywano je podczas organizowania masowych ruchów społecznych, takich jak wojna chłopska w Niemczech w 1525 roku. W czasie przesilen politycznych zawsze chętnie z nich korzystano, znaczącą rolę odegrały choćby w procesie ogłaszania niepodległości Stanów Zjednoczonych. Rozwój tej formy komunikacji przyczynił się do powstania popularnych od XVII wieku paszkwili i pamfletów politycznych, między innymi we Francji.

32 Podaje za: D. Kuźmina, *Książka religijna w czasach reformacji i kontrreformacji w Rzeczypospolitej XVI i XVII*, „Studia Elckie” 2006, nr 8, s. 153–161; https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Studia_Elckie/Studia_Elckie-r2006-t8/Studia_Elckie-r2006-t8-s153-161/Studia_Elckie-r2006-t8-s153-161.pdf [data dostępu 15.11.2024].

33 Ph. Meggs, A.W. Purvis, *Meggs' History of Graphic Design*, John Wiley & Sons, Inc, New Jersey 2006, s. 85.

Druki ulotne zazwyczaj miały charakter jednostronicowych wydruków, składanych ruchomą czcionką i urozmaicanych obrazem, najczęściej wykorzystywanym przez drukarza z posiadanej matrycy w takim zakresie, aby kompozycja pasowała do tekstu. Zachowało się niewiele tego typu artefaktów, dlatego trudno dzisiaj wyrokować o estetycznym charakterze tych publikacji. Jednostronicowe wydruki na możliwie najtańszym papierze przekształciły się z czasem w broszury, a później w gazety³⁴. Bardziej rozwiniętym rodzajem druków ulotnych były formy wierszowane, stając się zaczątkiem powieści ulicznej. W ten sposób drukowano także zbiory popularnych piosenek.

W wieku XIX występowanie druków ulotnych stało się powszechne, a ich treść coraz częściej dotyczyła marketingu i reklamy produktów. Do ich składu zaczęto używać boldów i pisma akcydensowego. W wiktoriańskiej Anglii można je było nabyć już za pół pensa. Upadek popularności druków ulotnych nastąpił w XIX wieku wraz z rozwojem prasy, w której pojawiły się reklamy i bieżące informacje. Formą, w jakiej przetrwały, był afisz.

ARTEFAKTY:

- Stefan Pumpernickel, *Nachricht über eine unanständige Frau in Kampf mit dem Teufel* (Wiadomość o nieprzyzwoitej kobiecie walczącej z diablem), 1610 r.
- Hans Holbein, *Marcin Luter przedstawiony jako Herkules Germanicus*, drzeworyt, 1519 r.

3.6. Książka w okresie baroku i rokoka

W epoce baroku wraz z popularyzacją nowych technik druku i ilustracji rosła liczba oficyn drukarskich, które przekształcały się w prawdziwe wydawnictwa, trudniące się również dystrybucją książek, zwiększała się też różnorodność publikacji. Zaczęto wydawać książki o charakterze beletrystycznym, traktaty naukowe, mapy i bardzo popularne wówczas widoki ważnych miejsc i zabytków architektury, wzorniki z ornamentami (znane już od późnego średniowiecza), dzieła botaniczne, kroniki z herbami, atlasy. Podstawową techniką ilustracyjną był miedzioryt, wykorzystywany również do tworzenia rozbudowanych kart tytułowych

34 Ibidem.

i poprzedzających je frontyspisów. Zawierały one często spis treści, portret autora, sceny alegoryczne, personifikacje przeplatane elementami ornamentalnymi, fragmenty architektury, ilustrację korespondującą z tematem publikacji itp.³⁵. Obramowywano je w kartusze nawiązujące do ornamentów modnych w danym okresie i środowisku. Obraz i tekst frontyspisów tworzyły nierozłączną całość. Książka barokowa cechowała się przeładowanym zdobnictwem, które zastąpiło typową dla dzieł renesansowych harmonię i wyważenie elementów. Format książek był większy w stosunku do renesansowych, ilustracje bywały całostronicowe, a same dzieła otrzymywały okazałe oprawy introligatorskie, w czym przodowała Francja. Pojawiły się nowe kroje pisma. Często w jednej publikacji używano różnych krojów i wielkości czcionki. W XVII wieku pojawiły się bogato dekorowane biblioteki dworskie i klasztorne oraz nowa forma handlu książką – licytacja.

Oprawy francuskich książek barokowych bywały skromne, pergaminowe w przypadku pozycji będących w codziennym użyciu, ale i bardzo wystawne, na przykład w przypadku atlasów. Te bogate wyznaczyły trendy w tej dziedzinie w Europie. Na przełomie XVI i XVII wieku **Mikołaj Eve** zaczął zdobić oprawy wzorem, który nazwano **stylem fanfarowym** (*à la fanfare*). Polegał on na podzieleniu powierzchni na symetryczne pola i wypełnianie ich złożonymi gałązkami palm, wawrzynu i kwiatonami. W środku znajdował się owalny medalion. Styl ten był kontynuowany w późniejszym czasie³⁶. Styl **le gascon** to wielokąty wstęgowy z motywami roślinnymi i spiralnym pokryciem tła, uzyskiwane za pomocą tłoków punktowych (*fers pointillés*)³⁷. Drobne punkciki wyciskane były w skórze. Zdobiono także grzbiet książki. Na narożach opraw umieszczano wachlarz z punktowych linii. Używano skóry typu *maroquin*, czyli miękkiej barwionej skóry kozłłej lub baraniej. Wyklejki były urozmaicone, często żyłkowane. Na grzbiecie książki zaczęto zamieszczać dekoracje ornamentalne. Najsławniejszym introligatorem króla Ludwika XIII był **Antoine Ruette**, mistrz tłoków punktowych stosowanych do wykonania ornamentów arabeskowych i maureskowych. Nie mniej znani byli: Le Gascon³⁸, Florimond Badier, Luc-Antoine Boyet, Antoine-Michel

35 W. Koschatzky, *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Herrsching, München 1990, s. 118–124; <https://archive.org/details/diekunstdergrapho000kosc/page/n5/mode/2up>, [data dostępu: 15.11.2024].

36 A. Birkenmajer, B. Kocowski, *Encyklopedia...*, s. 1694.

37 Ibidem.

38 To prawdopodobnie przydomek oznaczający gaskońskie pochodzenie introligatora.

Padeloup, Derome le Jeune, Pierre-Paul Dubuisson i Augustin Duseuil³⁹. Tytami oprawy znanymi od drugiej połowy XVI wieku były mozaika i intarsja. Miejsca połączeń różnobarwnych skór maskowano złoconymi. Interesującym zjawiskiem we Francji było stosowanie oszczędnych opraw jansenistycznych⁴⁰, które były przeciwwagą dla bujnego stylu dworskiego i katolickiego baroku. W Anglii w tym czasie modne były oprawy aksamitne. W Holandii pojawił się styl opraw zwany **hornbind**. Polegał on na dekorowaniu pergaminowych opraw ozdobnie napisanym tytułem w górnej części grzbietu książki. Najslawniejszą rodziną holenderskich introligatorów byli **Magnusowie**. W przypadku ksiąg liturgicznych stosowano także oprawy aksamitne ze złożonymi okuciami i bogato rzeźbionymi klamrami⁴¹.

Wśród wydawców książek barokowych wyróżnić należy rodzinę **Merianów**. Protoplasta rodu, **Matthäus Merian** (1593–1650), był rytownikiem pochodzącym ze Szwajcarii, działającym głównie w Niemczech, we Frankfurcie, jako właściciel wydawnictwa. Już w młodości opracował szczegółowe plany miasta, tym samym tworząc niepowtarzalny styl sztychowania, naśladowany przez późniejszych rytowników widoków. Wraz z niemieckim geografem **Martinem Zeillerem** (1589–1661) jest autorem wielkopomnego 31-tomowego dzieła *Topographia Germaniae*, zawierającego ponad 2000 planów i widoków miast niemieckich (m.in. Wrocławia), które w późniejszym czasie zostało poszerzone o 30 widoków z innych krajów europejskich. Była to najbardziej znana publikacja w okresie baroku, z 92 mapami i 1486 miedziorytami. Przyniosła mu ona sławę w całej Europie. Merian wykonywał również ilustracje do Pisma Świętego i „Theatrum Europaeum” – czasopisma poświęconego historii Niemiec.

W Lejdzie w Niderlandach od XVI wieku na polu wydawniczym działała rodzina **Elzevirów** (Elsevierów lub Elzevierów). W 1580 roku przybył tam introligator **Lodewijk Elzevir** (1540–1617), a trzy lata później założył wydawnictwo

39 H. Szwejkowska, *Książka drukowana...*, s. 267–293; *Oprawa książki*, w: *Encyklopedia Gutenberga online*, <https://www.gutenberg.czyz.org/word,54685> [data dostępu: 29.09.2023]; T. Guillerrou, *A Short History of Book Cover Design 1/4*, <https://www.grapheine.com/en/history-of-graphic-design/history-of-book-covers-1> [data dostępu: 11.10.2023].

40 Janseniści to ruch religijny we Francji, opowiadający się m.in. za rygoryzmem moralnym, stąd ich niechęć do przepychu i zbytku.

41 J. Tomaszewski, *Techniki zdobienia opraw w XVII wieku*, „Ochrona Zabytków” 1997, 50/3; https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-af1d5aea-1e69-4e11-9c52-7772c4073cda?q=5991d0e6-6126-42fc-b762-4341bb6a61df&i&qt=IN_PAGE [data dostępu: 5.05.2025].

i księgarnię, związane z uniwersytetem⁴². Z biegiem czasu rozszerzył działalność na inne kraje i stał się ważną postacią na funkcjonującym już w całej Europie rynku książki. Miasta, w których działał, to: Frankfurt nad Menem, Lipsk, Paryż, Londyn, Wenecja. Otwierał tam filie swoich księgarni, skupował całe biblioteki. Firma księgarsko-wydawnicza Elzevirów (po śmierci ojca prowadziło ją jego pięciu synów) była najbardziej znaczącą w barokowej Europie. Ich dokonania można porównywać z dokonaniem Alda Manuzia. Druki z ich oficyny, zwane powszechnie **elzewirami**, charakteryzowały się małym formatem, lekkimi oprawami z marokinu⁴³ ze zdobieniem punktowym oraz wysokim poziomem typograficznym. Stosowano czcionkę zaprojektowaną przez typografa **Christoffela van Dijcka**. Z czasem nazwisko rodziny Elzevirów dało nazwę serii tanich, małoformatowych książeczek (13 cm wysokości), z charakterystycznymi miedziorytami zamieszczanymi jako strona tytułowa. Firmował je sygnet drukarski przedstawiający winorośl na wiązcie oplecionym węzłem. Przy drzewie stał mężczyzna i umieszczona była banderola z napisem *Non Solus* (nie sam). Elzeviowie zdobyli sławę dzięki tzw. małym republikom, ale wcześniej zasłynęli wydaniem dzieł klasyków, pism św. Augustyna oraz twórczości Moliera, Pierre'a Corneille'a, Jeana Baptiste'a Racine'a, Blaise'a Pascala. Wspomniane małe republiki (*Petites Républiques*) to seria 35 małoformatowych książek, wydawana w latach 1625–1627 w konwencji encyklopedycznej. Zawarto w nich treści między innymi z zakresu geografii, historii, prawa w różnych państwach świata. Można je nazwać ówczesnymi przewodnikami turystycznymi. Strony tytułowe przedstawiały emblematy opisywanych krajów, symbolizujące poszczególne regiony. W sumie Elzeviowie opublikowali 2000 książek. W XIX wieku druki elzevirów stały się przedmiotem kolekcjonerskim, można wręcz mówić o „marii elzewirowskiej”⁴⁴.

42 H. Szwejkowska, *Książka drukowana...*, s. 161.

43 Marokin to specjalnie wyprawiona skóra kozłeca lub barania, charakteryzująca się dużą miękkością. Materiały, z których wykonywano oprawy od XV do XVIII wieku, to: skóra owcza, skóra cielęca (XV–XVI w.), skóra wołowa (mocna, gruba, do opraw nacinanych), skóra świńska (często używana w XV i XVI w.), skóra kozia (bardzo trwała, o lekko chropowatej powierzchni). Zależnie od miejsca wyrobu skóra określana była jako: *maroquin* (nazwa wywodzi się od Maroka), *safian* (cienka, miękka skóra kozia), *kurdyban* (od Kordoby w Hiszpanii, największa produkcja w XVII i XVIII w.).

44 S. Dahl, *Dzieje książki...*, s. 220.

W dobie baroku coraz większym zainteresowaniem cieszyły się atlasy i mapy. Wpływ na to miał rozwój handlu atlantyckiego i wzrastająca ciekawość świata. Często były to wydawnictwa luksusowe i kolekcjonerskie. W XVII wieku Holandia przeżywała złoty okres, a Amsterdam był ważnym portem i centrum kultury. Rozkwit w tym mieście dotyczył także księgarstwa i rynku wydawniczego. Swoją oficynę miała tu między innymi rodzina **Blaeu**, specjalizująca się w wydawnictwach geograficznych. Nestor rodu, **Willem Janszoon Blaeu** (1571–1638), po okresie pobierania nauk u sławnego duńskiego astronoma Tychona Brahego założył w Amsterdamie własną drukarnię i wydawnictwo. Jego mapy (pierwsze wydane w 1605 roku) i atlasy zachwycaly wysoką jakością. Dzięki nim zyskał międzynarodową sławę. Do ich tworzenia wykorzystywał różnorodną wiedzę – istniejące pomiary, dzienniki pokładowe, a nawet ustne relacje żeglarzy. Najśłynniejszą publikacją był *Atlas Maior* z 1662 roku, wydany w różnych językach. Dzielił się na kilka tomów i zawierał 600 map, a najbardziej interesujące były opisy ujmujące całą ówczesną wiedzę o świecie. Ponieważ atlasy były przedmiotem kolekcjonerskim, dla bibliofilów zaprojektowano drogie, luksusowe wydanie oprawne w skórę.

Już w czasach renesansu pojawiło się zapotrzebowanie na wzorniki z ornamentami, graficzne kopie dzieł znanych mistrzów i innego rodzaju druki z zakresu sztuk pięknych. W okresie baroku wiele wydawnictw parało się taką działalnością, zatrudniając wykwalifikowanych kopistów, poświęcających się tylko tej pracy. Na przełomie XVI i XVII wieku w Amsterdamie słynęło z tego wydawnictwo rytownika **Philipsa Galle** (1537–1612), później prowadzone przez jego spadkobierców.

PODSUMOWANIE: Książka barokowa cechuje się przeładowanym zdobnictwem, zastępując harmonię i wyważenie elementów występujących w książkach renesansowych. Format książek jest większy w stosunku do renesansowych, dzieła posiadają okazałe oprawy introligatorskie (fanfarowe, *le gascon*, hornbind, tłoczone punktowo), w czym przoduje Francja. Często w jednej publikacji używa się różnych krojów i wielkości czcionki. W XVII wieku powstają bogato dekorowane biblioteki nadworne oraz nowa, zorganizowana forma handlu książką. Wśród wydawców publikacji kartograficznych prym wiodzie rodzina Merianów (*Topographia Germaniae*) i Willem Blaeu (*Atlas Maior*). W Holandii sławne jest wydawnictwo Elzevirów. Elzewirami nazywano książki małoformatowe, z charakterystycznymi miedziorytami zamieszczanymi jako

strona tytułowa. Firmował je sygnet drukarski wydawnictwa. Najsłynniejsze wydanie to 35 tzw. małych republik.

ARTEFAKTY:

- Matthäus Merian, *Topographia Germaniae*, Frankfurt 1589–1661
- elzewiry
- *Petites Républiques*, Amsterdam 1625–1627
- Willem Janszoon Blaeu, *Atlas Maior*, Amsterdam 1662 r.

Czasy rokoka przyniosły zmiany w projektowaniu książek. Ich format uległ zmniejszeniu, dekoracje zaczęto umieszczać też w tekście, nie tylko na stronie tytułowej. Wśród pojawiających się motywów zdobniczych występowały charakterystyczne dla rokoka ornamenty *rocaille*, ponadto liście palmowe, muszelki, bukiety, festony kwiatowo-owocowe. Dekoracja była rozmieszczana asymetrycznie. Frontyspisy nadal poprzedzają strony tytułowe, występują także na końcu rozdziału, podobnie jak winiety. Frontyspis to miedzioryt tytułowy, w baroku bardzo rozbudowany. Często projektowali je wybitni malarze, na przykład Peter Paul Rubens, ale ich rola zwykle ograniczała się do samego projektu. Taki frontyspis podpisywano wtedy: *Rubens invenit*, czyli podał pomysł, ktoś inny wykonał sam rysunek – *delineavit*, a jeszcze ktoś inny go rytował – *sculpsit*⁴⁵. Nowością były ekslibrisy będące znakiem własności książki. Ekslibrisy znane były już w XVI wieku, w baroku zaczęto stosować je częściej, a ich największa popularność przypadła na wiek XVIII. Szczególnie zwracającym uwagę rodzajem wypowiedzi artystycznej są formy alegoryczne. Rokokowa książka stanowiła owoc spójnej współpracy między wydawcą, ilustratorem i drukarzem. Jest to czas pojawienia się druków bibliofilskich z ilustracjami tworzonymi często przez największych artystów. Najchętniej używanym krojem pisma, podobnie jak w baroku, był Romain du Roi. Wykorzystywany był miedzioryt jako technika ilustracji (niektóre książki były w całości wykonane w miedziorycie, również tekst), jednak coraz częściej zaczęto zamieszczać ilustracje sporządzone techniką akwaforty i akwatinty. Artyści, tacy jak **Bernard Picart** (1673–1733), **Claude Gillot** (1673–1722), **Charles Nicolas Cochin** (1715–1790), **Pierre-Philippe Choffard** (1730–1809), **Clément-Pierre Marillier** (1740–1808), **Jean-Michel Moreau**, zwany **le Jeune** (1741–1814), zajmowali się

45 Podział na projektantów i wykonawców (grawerów i drukarzy) istniał od czasu wykształcenia się produkcji książek.

ilustratorstwem, tworząc plansze ze scenkami rodzajowymi z życia klas wyższych, niepogłębione psychologicznie. Projektowaniem ilustracji i frontyspisów trudnił się znany i ceniony artysta **François Boucher** (1703–1770), który opracował projekty winiet do dzieł Moliera, a rytowanie wykonał **Laurent Cars** (1699–1771). Popularne były teki z reprodukcjami dzieł słynnych artystów. Przykładem może być twórczość Carsa – autora graficznych reprodukcji dzieł słynnych malarzy. Nową formę wydawniczą stanowiły teki z planszami przedstawiającymi modę (np. *Cérémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* Bernarda Picarta czy *Monument du costume* Jeana-Michela Moreau). Do słynnych wydawnictw ilustrowanych epoki rokoka należą *Bajki Jeana de La Fontaine'a*, wydane w 1762 roku. Ilustracje do tej książki, autorstwa **Charles'a-Dominique'a-Josepha Eisena** (1720–1778), wielokrotnie później powielano, a sam tytuł jeszcze wiele wieków później należał do najpiękniejszych i najdroższych wydawnictw księgarstwa europejskiego. Przykładem dzieła o podobnej popularności w dobie rokoka było *Contes et nouvelles en vers* (*Opowieści i powieści wierszowane*) La Fontaine'a, harmonijnie łączące ilustrację, druk i dekoracje ornamentalne. Czcionki były dziełem Fourniera, ryciny – Eisena, a winiety – Choffarda. Całość powstała w paryskiej drukarni Josepha Gerarda Barbou. Sporym zainteresowaniem cieszyły się także wydania *Metamorfóz* Owidiusza.

Antoine-Michel Padeloup był intrologatorem króla Ludwika XV i Marii Leszczyńskiej. Zasłynął oprawami zwanymi koronkowymi, tłoczonymi w skórze i często złożonymi, które składały się z regularnych podziałów wypełnionych drobnym ornamentem, przypominającym koronki. Całość okolona była szeroką bordiurą, a środek kompozycji wypełniał owalny medalion z herbem lub monogramem.

PODSUMOWANIE: Książka rokokowa jest mniejsza formatowo niż w okresie baroku. Dekoracje nawiązują do ornamentu *rocaille*. Frontyspisy występują przed stronami tytułowymi, lecz także na końcu rozdziału. Niezwykle popularne są ekslibrisy. Ilustracje są najczęściej wykonywane w technice miedziorytu lub akwaforty i akwatinty.

ARTEFAKTY:

- frontyspisy rokokowe
- *Bajki Jeana de La Fontaine'a*, Paryż 1762 r.
- oprawy koronkowe Antoine'a-Michela Padeloupa

3.7. Rozwój książki w okresie klasycyzmu

W epoce oświecenia, wraz z rozwojem zainteresowań naukowych i edukacji, nastąpił ogromny rozkwit czytelnictwa. Pojawiło się wiele nowych gatunków literatury, na przykład książka dziecięca z coraz bogatszą szatą graficzną, a także na szerszą skalę znana już od XVI wieku książka naukowa (encyklopedia), charakteryzująca się czytelną czcionką, niewielkim formatem oraz dodatkami w postaci indeksów rzeczowych, bibliografii, tablic i wykresów, najczęściej doklejanych na końcu. Szczególnie ceniono tzw. almanachy oraz książki w formatach kieszonkowych. Nowością są także wzorniki (*pattern book*), przeznaczone dla różnych grup zainteresowań i grup zawodowych. W okresie klasycyzmu w książkach rzadziej zamieszczano ilustracje – zwykle miedziorytowe lub w technice akwaforty. Winiety były sporadyczne, oprawy (zwłaszcza w okresie rewolucji francuskiej) stosunkowo skromne. Zdobnictwo znacznie ograniczano na rzecz roli informacyjnej. Uwaga projektantów książek koncentrowała się na układzie typograficznym. Dominowały linie proste, powściągliwa dekoracja i coraz większa stylizacja ornamentów na styl antyczny. Opracowania takie powstawały najczęściej z inicjatywy towarzystw naukowych bądź światłych arystokratów. Są to często encyklopedie, almanachy, leksykony i inne kompendia wiedzy.

Odpowiedzią na wzmożone czytelnictwo jest rozwój książki masowej, siłą rzeczy tańszej i oprawianej nie tak starannie jak dotychczas. Z czasem jako materiał introligatorski zaczynają być stosowane półskórki, a potem wręcz płótno. Książki są klejone, a nie zszywane, jak do tej pory, złocenia ręczne ustępują tłoczeniu maszynowemu, wypełnianemu imitacją złota. Dekoracja okładek ogranicza się do grzbietu książki. W następstwie tego wiek XIX, wraz z coraz większym zmechanizowaniem produkcji i pojawieniem się wydań nakładowych książek, powszechnie uważa się za upadek introligatorstwa.

Istnieją jednak przykłady starannych wydań. Kiedy odkryto ruiny Pompejów i Herculanium, zapanowała moda na stylizację winiet i okładek w duchu ornamentyki zaczerpniętej ze sztuki rzymskiej. Przykładem tego zjawiska mogą być okładki w stylu pompejańskim, z motywem palmetowym na grzbietach książek, winietki w tym stylu itp. W angielskim zdobnictwie pojawiła się moda na styl etruski. **James Edwards** i **John Whitaker** zapoczątkowali go w okładkach książkowych, których dekoracja ograniczała się do ramki z ornamentem przypominającym dekorację wazową.

Za najwybitniejszego intrologatora doby oświecenia uważany jest Anglik **Roger Payne** (1739–1795)⁴⁶. Jego oprawy książek zazwyczaj utrzymane były w kolorze bordowym z fioletowymi wklejkami. Boki zdobiono delikatnym srebrnym lub złotym ornamentem. Podobnie zdobiono grzbiety. Tego typu oprawy określano mianem **stylu Payne’a**. Za jego najważniejsze dokonanie uznaje się dzieła Ajschylosa wydane jako druk wielkoformatowy, z ilustracjami **Johna Flaxmana**.

Innym rodzajem starannej oprawy jest **oprawa mozaikowa**, której największy rozkwit przypadł na wiek XIX. Występowała ona w dwu odmianach: jako kolorowa mozaika skór nałożona na skórzaną oprawę lub obwoluta bezpośrednio komponowana z kolorowych kawałków skóry. Był to bardzo drogi rodzaj okładki. Z kolei w okresie empire’u pojawiły się dekoracje z palmet, antyczne wazy, panoplia, sfinksy. W tym duchu tworzyli: **Jules Bozérian**, **René Simiers** i **Joseph Thouvenin**⁴⁷.

Na przełomie XVIII i XIX wieku opracowano nowe kroje pism na bazie antykwy. W ich kształcie zaczęto uwzględniać specyfikę technologii druku. Kroje takie były stosowane w wydawanych wówczas publikacjach. Ich wynalazcami byli często drukarze – wydawcy, przedstawiciele rodów drukarskich, od pokoleń działający w tej branży. Tak było w przypadku **Didotów** – wielopokoleniowej rodziny francuskich księgarzy i drukarzy. O ich zasługach w dziedzinie typografii była już mowa w rozdziale poświęconym temu zagadnieniu, ale zapisali się w historii również jako wydawcy. Nestor rodu, **François Didot** (1689–1757), w 1713 roku założył w Paryżu wydawnictwo, którego syngnetem była złota Biblia, a które zasłynęło wydaniem dzieł klasyków greckich. Jeden z jego synów, **François-Ambroise** (1730–1804), stworzył słynną antykę Didota i używany do dzisiaj system miary typograficznej, czyli punkt. Eksperymentował z produkcją papieru, a swoje najważniejsze dzieła wydawał na papierze welinowym, niezwykle cienkim i gładkim, przypominającym używany niegdyś pergamin z bardzo cienkiej cielęcej skóry. Na takim papierze wydał dzieła greckie i łacińskie, a także Biblię. Pracował dla króla Ludwika XVI i z jego polecenia opracował książki służące do nauki dzieci królewskich. Książki Didotów posiadały niezwykle oszczędną dekorację w postaci prostych linearnych obramień oraz stosunkowo duże marginesy.

46 S.J. Gertz, *A Royal (Roger) Payne in the Binding*, <http://www.booktryst.com/2011/09/royal-roger-payne-in-binding.html> [data dostępu: 29.09.2023].

47 *Oprawa książki...*; H. Szwejkowska, *Książka drukowana...*, s. 267–293.

Kolejne pokolenie słynnej rodziny księgarzy i drukarzy reprezentował **Firmin Didot** (1764–1836), którego działalność przypadła na czasy napoleońskie. Przedsiębiorstwo Didotów rozrastało się, obejmując nie tylko wydawnictwo, księgarnie, papiernię, ale też odlewnię czcionek, i to tam właśnie powstawały słynne czcionki Didotów, które jeszcze bardziej udoskonalił Firmin. Były to czasy, gdy w użycie weszła już stereotypia, czyli technika polegająca na odlewaniu całej płyty do drukowania strony, a nie z pojedynczych czcionek⁴⁸. Styl książek Didotów sprowadzał się do eleganckiego minimalizmu, rezygnacji z winietek, stosowania dobrego papieru. Uchodzili za najwybitniejszy ród wydawców, specjalizujący się w klasyce grecko-lacińskiej. Jeden z członków rodziny, **Ambroise Firmin Didot** (1790–1876), był cenionym znawcą antyku i bibliofilem. Firma Didotów prosperuje we Francji do dziś.

U schyłku XVIII wieku równie znaczącym drukarzem i wynalazcą nowej formy antykwy był Włoch **Giambattista Bodoni** (1740–1813). Pracując dla księcia Parmy, prowadził wydawnictwo Stamperia Reale, gdzie wydane zostało jego najważniejsze dzieło, *Manuale tipografico* (1788). Wyłożył w nim zasady dobrej konstrukcji typograficznej tekstu, dał przegląd różnych krojów pisma, a zarazem ono samo jest przykładem starannie zaprojektowanej książki. Marginesy i odstępy między wierszami w projektach Bodoniego były większe niż dotychczas, co powodowało łatwość czytania. Bezpośrednią inspiracją był dla niego Baskerville i Didot. Był zwolennikiem prostoty, harmonii i czystości formy w projektowaniu książki, wpisując się w estetykę klasycyzmu. Ostatni okres działalności przyniósł mu wielką sławę, a jego książki stały się dla bibliofilów obiektem kolekcjonerskim.

Także angielscy drukarze zapisali się w historii jako wybitni projektanci książek. Do tego grona należał przedstawiciel oświecenia, **John Baskerville** (1706–1775), wynalazca nowej formy czcionki na bazie antykwy. Eksperymentował także z produkcją papieru. Był to efekt jego zainteresowania kulturą Wschodu. Jego papier stał się znacznie gładniejszy niż ówczesnie stosowany. Książki, które wychodziły z warsztatu Baskerville’a w Birmingham, miały większe marginesy i interlinie. Za najbardziej reprezentatywne dla jego warsztatu uważa się wydanie w 1757 roku *Bukolików*, *Georgików* i *Eneidy* Wergiliusza na papierze welinowym i przy użyciu szybko schnącej farby swego wynalazku oraz własnej czcionki, zwanej Baskerville. Jego zainteresowania naukowe i pozycja w środowisku spowodowały, że od 1758

⁴⁸ *Stereotypia*, <https://pl.frwiki.wiki/wiki/St%C3%A9r%C3%A9otypie> [data dostępu: 29.09.2023].

roku pełnił funkcję drukarza uniwersytetu w Cambridge. Wydał wówczas Biblię i modlitewniki, mimo że był agnostykiem.

PODSUMOWANIE: Na fali oświecenia pojawia się wiele nowych gatunków literatury, w tym książka naukowa i książka dla dzieci. Nowością są także wzorniki (*pattern book*) przeznaczone dla różnych grup zainteresowań i grup zawodowych. Zdobnictwo książkowe zostaje ograniczone do roli informacyjnej (tabele, wykresy). Znikają ilustracje, a powściągliwa dekoracja nawiązuje do wzorów antycznych (pompejańskich). Widoczne jest to także w oprawach. Pojawia się oprawa mozaikowa w stylu Payne'a i inne. Styl Didotów w projektowaniu layoutu sprowadza się do oszczędnej dekoracji, dobrego jakościowo papieru, stosowania własnego kroju liter na bazie antykwy oraz stereotypii. Oszczędność formalna widoczna jest także w publikacjach projektowanych przez Giambattistę Bodoniego i Johna Baskerville'a.

ARTEFAKTY:

- Giambattista Bodoni, *Manuale tipografico*, Werona 1788 r.

3.8. Książka w wieku XIX

Wiek XIX obfitował w różne wynalazki, które przyspieszyły proces druku, a tym samym produkcję książki. Wzrastające zapotrzebowanie na książki napotkało przeszkodę w postaci zbyt wolnej produkcji papieru. Podaż nie zaspokajała popytu. W 1799 roku francuski inżynier Nicolas Louis Robert skonstruował pierwszą maszynę papierniczą do produkcji papieru taśmowego. Robert zatrudniony był w przedsiębiorstwie Didotów i podobno bezpośrednim impulsem do opracowania wynalazku były ciągłe kłótnie między robotnikami pracującymi przy czerpaniu papieru⁴⁹. Ułatwił on produkcję papieru, pojawił się jednak problem braku surowca. Surowcem deficytowym stały się szmaty i klej zwierzęcy, które starano się zastąpić ścierem drzewnym i substytutem kleju z domieszką siarki. Pogorszyło to znacznie jakość papieru, choć zaspokoiło jego braki na rynku. Zmianom uległ także sposób oprawiania książek. Praca introligatora okazała się zbyt wolna i zbyt

⁴⁹ Wynalazek zdał egzamin, jednak Robert i Didot zaczęli prowadzić spory patentowe, co skończyło się niekorzystnie dla Roberta.

kosztowna, zaczęto więc wprowadzać klejone grzbiety. Tradycyjne wyprawianie skór, które trwało od dwóch tygodni do kilku miesięcy, przyspieszono, dodając kwasu siarkowego do substancji garbarskich. Spowodowało to pogorszenie trwałości opraw, co w języku introligatorskim nazywa się „czerwoną zgnilizną” od rdzawej barwy, którą przybiera skóra. Lico samoistnie kruszyło się i niszczało. Skóra często używana była tylko w grzbietach i narożnikach. Resztę zastępowano płótnem lub papierem. Była to tzw. **oprawa w półskórek**. Stosowano też płótno w grzbietach i narożnikach (tzw. oprawa w półpłótno), a w przypadku tanich książek oprawę kartonową. Inną namiastką skórzanej oprawy było **kaliko**, czyli zagruntowane płótno imitujące skórę. W książkach luksusowych w miejsce złoceń pojawiła się folia metalowa.

Nowością było wprowadzenie papieru marmurkowego (tzw. *ebru*), wynalezione go na Dalekim Wschodzie, produkowanego w Japonii już w XII wieku. Wynalazek ten dotarł do Turcji, ale był pilnie strzeżony, choć jego produkcja jest bardzo prosta, a polega na wychwytywaniu przez kartkę papieru rozpuszczonych na powierzchni wody, różnobarwnych plam farby. Taki papier stał się popularny jako wyklejka na początku XIX wieku, choć we Francji znany był od wieku XVII⁵⁰.

Mimo popularyzacji książek i czasopism problemem wciąż był analfabetyzm. Szacuje się, że w Anglii w 1841 roku 39% mężczyzn i 49% kobiet było niepiśmiennych. W roku 1870 weszła w życie ustawa o powszechnym i przymusowym szkolnictwie, co przełożyło się na wzrost zainteresowania czytelnictwem i produkcją książek⁵¹. Rozbudowana sieć kolei i dróg doprowadziła do lepszej dystrybucji książek. Wciąż utrzymywała się tendencja do mechanizacji procesu produkcyjnego. Prasa parowa, początkowo stosowana do drukowania gazet, wkrótce zaczęła być wykorzystywana także do produkcji książek. Stereotypia zapewniała drukowanie z bloku odlanego tekstu, a nie składanie pojedynczych czcionek. W 1811 roku **Friedrich Koenig** wynalazł szybkościową cylindryczną maszynę drukarską. W 1860 roku skonstruowana została drukarska maszyna rotacyjna, dająca odbitki dwustronne. Wreszcie w drugiej połowie XIX wieku pojawiła się maszyna offsetowa. Nowe techniki ilustracyjne, a potem fotograficzne zmieniły cały proces produkcji publikacji. Rozwijający się w XIX wieku kapitalizm uczynił

50 K. Olczyk, *Daleko od skryptorium. O książce XIX-wiecznej*, <https://histmag.org/Daleko-od-skryptorium-o-ksiazce-XIX-wiecznej-7224> [data dostępu: 29.09.2023].

51 A. Kłosowska, *Kultura masowa*, PWN, Warszawa 1980, s. 115.

z książki towar. Zmienił się więc stosunek wydawców do niej. Często publikowali oni pozycje, które odpowiadały niewybrednym gustom potencjalnych czytelników. Książkę przestano łączyć ze szlachetną wiedzą, przestano też traktować ją z szacunkiem.

Około połowy XIX wieku w obiegu było więcej ilustrowanych książek niż wcześniej, były one również obficie ilustrowane i bogaciej zdobione. Na te zdobienia składały się nagłówki, końcówki rozdziałów, przekładki, winietki. Stosowano w tym celu ornamenty z wzorników dostępnych w drukarniach. Używano także kolorowej farby drukarskiej, aby zaznaczyć inicjały i obramowania. Nowym zjawiskiem stały się serie wydawnicze, cykle wydawnicze, powieść zeszytowa, książki dla dzieci i młodzieży, literatura dla ludu (proletariatu i środowisk wiejskich), literatura popularna (często o niewyszukanych treściach i trywialnym poczuciu humoru).

Do gatunku literatury popularnej należały tzw. **chapbooki**, znane już od XVI wieku. Były to wydawnictwa drukowane na pojedynczym arkuszu złożonym w książki o 8, 12, 16 i 24 stronach. Liczba stron wynosiła maksymalnie 40. Często pojawiały się w nich drzeworytowe ilustracje wykonywane przez ilustratorów amatorów, dlatego ich poziom nie był zbyt wysoki. W poszczególnych krajach różnie nazywano tego typu książki. Na przykład we Francji określano je jako *bibliothèque bleue* od niebieskich obwolut, które kojarzyły się z opakowaniami na cukier. Tematyka tych wydawnictw była bardzo różna, ale dostosowana do niewyrobionego odbiorcy z niższych klas społecznych. W taki sposób publikowano literaturę dziecięcą, opowieści ludowe, ballady, rymowanki, poezję, a nawet traktaty polityczne i religijne. Rozprowadzali je domokrażcy za niewielką opłatą. Szczególnie bujny rozwój chapbooków miał miejsce w Londynie. Współcześnie uważa się, że mimo niewyszukanej tematyki przyczyniły się one do popularyzacji czytelnictwa, gdyż były sprzedawane w milionach egzemplarzy. Można je porównać do broszur – jedno i drugie mają miękką oprawę i są wydawane na papierze niskiej jakości. W XIX wieku funkcję chapbooków stopniowo zaczęły przejmować coraz bardziej popularne tanie gazety.

Mechanizacja procesu drukowania książek dotyczyła także okładek. Około 1830 roku za pomocą prasy zaczęto tłoczyć wzory geometryczne i ornamenty, a także złocenia na imitacji skórzanych okładek. Pozwoliło to zwiększyć wydajność produkcji książek. Pojawiła się także zdejmowana obwoluta i ilustracja na okładce, a w wydawnictwach bardziej ekskluzywnych inkrustacja z jedwabiu z malarstwem

akwarelowym. Ten rodzaj zdobienia stopniowo zaczęła wypierać chromolitografia. W 1821 roku **William Pickering** wydał pierwsze książki oprawne w płótno z papierowym grzbietem, a w latach 40. zaczęto używać tkaniny z mechanicznie wykonanymi złożonymi tłoczeniami ornamentalnymi. Do końca XIX wieku tkanina całkowicie wyparła skórę jako surowiec stosowany do oprawiania książek.

Oprawy książek XIX-wiecznych odzwierciedlają fascynację epoki. Historyzm zaznaczył się w intrologatorstwie nawiązaniem do zdobnictwa minionych epok. W latach 1840–1860 powróciła moda na styl średniowieczny w oprawach książek, pojawiły się tłoczenia, imitacje kości słoniowej w papier *mâché*, zamiłowanie do liter gotyckich. Produkcja tego typu okładek odbywała się seryjnie i maszynowo⁵². Ponadto pojawiła się oprawa *à la cathédrale* nawiązująca do ostrołukowej architektury gotyckich katedr. W tym duchu tworzyli intrologatorzy paryscy: **Antoine Bauzonnet**, **Georges Trautz**, **Jean-Georges Purgold**, **Marius Michel**, **Léon Gruel**, oraz niemieccy: **Georg Hulbe** i **Otto Hupp**. Jednym z najważniejszych intrologatorów XIX wieku, nie tylko w Paryżu, upowszechniającym oprawy historyzujące, był **Joseph Thouvenin** (1791–1834). Jemu również zawdzięczamy odrodzenie tzw. **oprawy fanfarowej**. Historyzm w intrologatorstwie sprowadzał się także do wykonywania okładek stylizowanych na średniowieczne, przeznaczonych do faksymiliów rękopisów iluminowanych. Taką serię wyprodukowała firma intrologatorska **Gruel i Engelmann** z Paryża. Firma Paula Gruela powstała w 1811 roku, a największy rozkwit przeżywała, gdy zarządzała nią wdowa po założycielu, Katarzyna Gruel. Następnie poślubiła ona wynalazcę chromolitografii, Godefroya Engelmann. Intrologatornia, która była także swoistym salonem artystycznym Paryża, słynęła ze znakomitych replik dawnych opraw historycznych⁵³. Na fali zainteresowania historycznym bibliofilstwem (Charles Brunnet, Charles Nodier) zaczęto pasjonować się również starymi oprawami.

Nowością w intrologatorstwie było posługiwanie się naprzemiennie tłoczeniem ślepym i w złocie oraz stosowanie luźnych grzbietów, przez co książka otwierała się łatwiej. W czasach panowania Ludwika Filipa I we Francji, w latach 40. XX wieku, nastała moda na neorokoko. Skutkowało to pojawieniem się motywu *rocaille* w intrologatorstwie. Zmiana nastąpiła w latach 80., na fali powszechnego odrodzenia

52 T. Guillerrou, *A Short History...*

53 G. Fort, *Treasures from the Rare Book Room: Judged by the Cover*, <https://info.hsls.pitt.edu/updatereport/2016/april-2016/treasures-from-the-rare-book-room-judged-by-the-cover/> [data dostępu: 11.10.2023].

rzemiosła. Nastąpił wówczas renesans mozaiki skórzanej i skóroplastyki. Mistrzem skóroplastyki był **Marius Michel** (1846–1925). Wykonywał on również oprawy mozaikowe. Około 1880 roku we Francji zaczęto tworzyć tzw. **oprawy mówiące** (*reliures parlantes*), które poprzez motywy umieszczone na okładce nawiązywały do treści książki. Ten typ oprawy najczęściej był wykonany z płótna, z wkomponowaną sceną narracyjną wykonaną w różnych technikach (np. haftem, wydrukowaną akwarelą). Takie oprawy stanowiły odpowiedź na szerzącą się w wiktoriańskiej Anglii modę – dawanie w prezencie książek w ozdobnych oprawach. Tak zwane książki podarunkowe często zawierały wiersze dedykowane obdarowywanemu lub zapis nutowy autorskiej kompozycji muzycznej. Przykładem opraw mówiących (zwanych też narracyjnymi) we Francji są dzieła **Charles’a Meuniera** (1865–1940), który chętnie stosował kolorowe motywy obrazowe otrzymywane metodą inkrustacji, skórzaną mozaikę oraz połączenia różnych innych technik i mediów intrologatorskich.

W XIX wieku we Francji, mimo przemysłowej oprawy, kultywowano tradycje rzemieślnicze. Tak było w przypadku słynących z elegancji dzieł firmy **Émile’a-Philippe’a Merciera** i **Francisque’a Cuzina**. Odmienny styl prezentował **Antoine Bauzonnet** (1795–1882), którego okładki były skromne, ograniczone do równoległych linii.

Mimo coraz bardziej postępującej mechanizacji procesów powstawania książki nie zanikła tradycja wykonywania dzieł unikatowych, autorskich. Prekursorem takiego podejścia był **William Blake** (1757–1827). Traktował on książkę jako dzieło całościowe, spajające tekst, ilustrację i przekaz. Tworzył książki sam i z pomocą niepiśmiennej żony, którą przyuczył do pracy rytownika. Jego dzieła można uznać za pierwsze zamierzone książki artystyczne. Pierwsza ilustrowana książka Blake’a, ***Songs of Innocence* (Pieśni niewinności)**, została wydana w roku 1789. Technika pracy twórcy polegała na ręcznym pisaniu tekstu na płycie i wykonywaniu obok ilustracji z zastosowaniem odpornej na kwas substancji. Wytrawiona płyta była odbijana i ręcznie podkolorowywana akwarelą. Wydrukowane strony zszywano ręcznie. Książki Blake’a stanowiły idealne połączenie tekstu i obrazu.

3.9. Rozwój czasopiśmiennictwa w XIX wieku

W XIX wieku czasopiśmiennictwo, podobnie jak publikacje książkowe, także przeżywało niezwykle rozkwit. Pierwsze periodyki miały charakter naukowy

i literacki. Początki czasopism jako regularnych periodyków przypadają na XVII wiek. Uważa się, że holenderska „Nieuwe Tijdinghe” z 1605 roku wraz z niemiecką „Aviso Relation oder Zeitung” z 1609 roku były pierwszymi drukami periodycznymi na świecie. Pierwsza gazeta angielska, „The Weekly Newes from Italy, Germany, etc.”, ukazała się w 1622 roku, a w 1631 narodziła się prasa francuska: „Nouvelles Ordinaires de Divers Antroits” oraz „La Gazette”. Za jedno z najwcześniejszych czasopism uważane jest niemieckie „Erbauliche Monaths-Unterredungen” (1663–1668). W Polsce początki prasy przypadają na rok 1661, w Rosji – na rok 1703, w Ameryce – na rok 1704⁵⁴. Pierwsze gazety nie posiadały specjalnie projektowanych layoutów, gdyż składali je zecerzy. Świadome projektowanie gazet rozpoczęło się dopiero w drugiej połowie XIX wieku.

Znaczenie prasy wzrosło w dobie oświecenia. Proponowano wówczas bardziej zróżnicowane treści, adresowane do różnych odbiorców. Były to więc początki czasopism dla rodzin, dla dziewcząt i chłopców, czasopism literackich, oferujących rozrywkę, ale także oświatowych, religijnych czy naukowych. Jednak dopiero w wieku XIX czasopisma weszły do powszechnego obiegu. Zaczęły się wówczas pojawiać tytuły przeznaczone dla szerszego grona czytelników, często oferujące tanią rozrywkę. Prasa bulwarowa, tzw. żółta prasa, zawierała sensacyjne treści i była chętnie kupowana. Redakcje prasowe, które utrzymywały się na rynku mimo dużej konkurencyjności, przekształciły się w prawdziwe imperia wydawnicze z własnymi agencjami, dziennikarzami, ilustratorami, drukarniami, producentami papieru. Duże znaczenie miało skonstruowanie telegrafu w 1845 roku, co przyspieszyło przepływ informacji. Na początku XIX wieku w gazetach zaczęły się pojawiać pierwsze grafiki, potem fotografie. To właśnie w XIX wieku powstał biznes prasowy wraz z postacią potentata – wydawcy, czyli barona prasowego, jak Joseph Pulitzer czy William Randolph Hearst⁵⁵.

Boom prasowy sprzężony był z konstruowaniem nowych urządzeń, mających usprawnić produkcję, takich jak linotyp, papier wstęgowy czy techniki ilustracyjne oparte na procesach fotochemicznych. Wymagało to od grafików szczególnych umiejętności, bo należy pamiętać, że wraz z rozwojem prasy zaczęła się rozwijać jej najbardziej dochodowa gałąź – reklama. Istniały różne rodzaje czasopism o mniej lub bardziej dopracowanych rozwiązaniach typograficznych.

54 W. Pisarek, *Prasa – nasz chleb powszedni*, Ossolineum, Wrocław 1978, s. 14.

55 D.H. Tucker, Ph.S. Unwin, *Era of the Popular Press*, <https://www.britannica.com/topic/publishing/Era-of-the-popular-press> [data dostępu: 30.09.2023].

Pozostając w kręgu czasopism ilustrowanych, wymienić należy najpoczytniejsze tytuły. W Anglii należał do nich założony w 1842 roku tygodnik „The Illustrated London News”, składający się z 16 stron i sporej liczby ilustracji drzeworytniczych. Jego konkurencję stanowił „English Illustrated Magazine”. W roku 1841 zaczął ukazywać się „Punch”, który na przestrzeni lat skupiał najwybitniejszych ilustratorów brytyjskich komentujących co tydzień życie w Wielkiej Brytanii. We Francji wydawano „L’Illustration”, a w USA „Harper’s Magazine”. Wszystkie te pisma powstały około połowy XIX wieku. Kolejną nowością było pojawienie się magazynów kobiecych, a wraz z nimi ilustrowanych tablic modowych, co wymagało zatrudnienia wykwalifikowanych w tym fachu ilustratorów⁵⁶.

Na układ kompozycyjny czasopism wpływ miały trendy w aktualnej sztuce, jednak nie były one tak bardzo widoczne, jak w przypadku książek. Zauważalny jest wpływ na szatę graficzną gazet realizmu, który pojawił się około 1850 roku. Stosowano kroje surowe i proste, o ciężkich szeryfach lub bezszeryfowe (boldy), kapitaliki⁵⁷. W gazetach codziennych pojawiły się długie szpalty, co z punktu widzenia dzisiejszych zasad projektowych jest niewskazane.

W pierwszych gazetach codziennych z XVIII wieku tytuły ograniczono do winiety gazety. Mieszano kroje pism bez żadnej wcześniej ustalonej zasady. W XIX wieku zaczęto wprowadzać tytuły warstwowe, składające się z kilku wierszy. Wynikało to z układu długich, pionowych szpalt. W celu oddzielenia poszczególnych artykułów stosowano pionowe linie. Winiety stały się coraz bardziej urozmaicone i często stanowiły odbicie tendencji panujących w sztuce dekoracyjnej. Na skutek silnej konkurencji na rynku prasowym powstało zapotrzebowanie na wyróżniające się czcionki do nagłówków. Najczęściej stosowano kroje akcydensowe. Pod koniec XVIII wieku pojawiły się pogrubione kroje pisma, czyli *fat face* (szczególnie chętnie wykorzystywane w plakatach), a w pierwszej połowie XIX wieku pisma bezszeryfowe, egipcjanki i kroje typu clarendon⁵⁸.

56 D.H. Tucker, Ph.S. Unwin, *Women’s Magazines*, <https://www.britannica.com/topic/publishing/Womens-magazines> [data dostępu: 30.09.2023].

57 R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, D2D.pl, Kraków 2013, s. 65.

58 Clarendon to krój pisma wzorowany na antykwie dwuelementowej. Został opracowany w 1845 roku w wydawnictwie Clarendon, od którego pochodzi jego nazwa. Krój ten w późniejszych czasach był wielokrotnie ulepszany. P. Baines, A. Haslam, *Pismo i typografia*, przeł. D. Dziewońska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010, s. 70–71.

Polskie czasopisma popularne w XIX wieku to przede wszystkim „Kłosy”, „Tygodnik Ilustrowany” i „Przyjaciel Ludu”. Do ich ilustrowania ze względów oszczędnościowych często wykorzystywano nabywane za granicą matryce. Pisma te wpisują się wizualnie w nurt tego typu sztuki projektowej we Francji czy w Niemczech.

PODSUMOWANIE: Wiek XIX obfituje w różne wynalazki, które przyspieszyły proces druku, a tym samym produkcję książki. Pojawia się książka popularna, sprzedawana masowo, i tzw. chapbooki. Na skutek zwiększonego zapotrzebowania na papier rozpoczyna się jego produkcja ze ścieru drzewnego, co zdecydowanie pogarsza jakość książki. Obok wyszukanych opraw (mozaikowej, fanfarowej i innych) nowością jest tańszy półskórek i płótno w masowych wydaniach. Wprowadza się także papier marmurkowy. Jako technika ilustracyjna popularność zdobywa chromolitografia, litografia i drzeworyt sztorcowy, powielany mechanicznie. Wyjątkowo na tym tle prezentują się ręcznie produkowane książki Williama Blake’a z jego oryginalnymi ilustracjami. *Boom* przeżywa także rynek prasowy (co rodzi potrzebę specyficznego layoutu) oraz związane z tym reklamy i anonse prasowe, wymagające specjalnych czcionek (bezszerzyfowe, ozdobne).

ARTEFAKTY:

- *chapbook*
- XIX-wieczne czasopisma: „Punch”, „The Illustrated London News”
- William Blake, *Songs of Innocence*, Londyn 1789 r.

4.1. Początki ilustracji we wczesnych rękopisach

Ilustracja jako przedmiot rozważań tego rozdziału jest uznawana za wizualizację treści materiałów pisanych, czyli książek i czasopism, jednak istotny jest tu również jej aspekt artystyczny. Jest to więc zaplanowana kreacja artystyczna, w której odzwierciedla się zarówno styl epoki i środowiska, jak i indywidualne preferencje estetyczne twórcy. W niniejszej analizie nie uwzględniono zatem tych artefaktów, które, choć wizualizują pewne treści i zawierają wiele informacji, nie wiążą się ze świadectwem pisanym – książką w jakiegokolwiek formie.

Na grafikę książki składa się wiele elementów, takich jak: okładka, obwoluta, oprawa, wyklejka, ilustracje, winiety, inicjały, frontysepis, ornamenty, karta tytułowa, ekslibris, typografia oraz to, co współcześnie nazywa się layoutem, czyli charakter, styl i rozplanowanie całości. Wymienione elementy nie muszą występować razem, gdyż wykształciły się w procesie historycznego rozwoju książki artystycznej. Niektóre zostały niemal całkiem wyparte ze współczesnych książek, choćby ilustracja, która występuje obecnie już tylko w książkach dla dzieci. Ilustratorstwo jest dziedziną projektowania z pogranicza tzw. sztuki czystej i użytkowej. Ilustratorami bywali wybitni artyści malarze i graficy, a ich dzieła traktować należy jako samodzielne kreacje artystyczne. Kanonicznym przykładem takiego twórcy jest Albrecht Dürer.

Przyjmuje się, że pierwsze formy ilustracji książkowej pojawiły się w Egipcie. Chodzi o zwój papirusowy znany jako **The Dramatic Ramesseum Papyrus (Papirus Dramatyczny z Ramesseum)**¹. Ten ponaddwumetrowy artefakt z XX wieku p.n.e. przedstawia w pionowym układzie scenę ceremonii objęcia tronu

1 D. Bland, *A History of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, Faber and Faber Limited, London 1969, s. 15.

przez faraona Senusereta I. Ilustracje pojawiają się również w egipskich **Księgach Umarłych**, będących zbiorem modlitw i zaklęć oraz gotowych odpowiedzi, jakie zmarły winien wypowiedzieć na sądzie Ozyrysa. W droższych wersjach Księgi Umarłych, w górnej części zwoju umieszczano portret zmarłego. Ilustrowano także zwoje poświęcone astronomii, magii, tematyce erotycznej. Wyróżnić tu można trzy główne typy rozmieszczenia ilustracji: ilustrację fryzową (rozmieszczoną jak fryz, nad blokiem tekstu), ilustrację kolumnową (o pionowym układzie przypominającym kolumnę w podziale tekstu) oraz pełnowymiarową miniaturę. Prawdopodobnie ilustrowane były także książki chińskie², nie zachowały się jednak, podobnie jak książki greckie i rzymskie, choć wiedza o tych ostatnich pochodzi ze źródeł pośrednich³. Prawdopodobnie pierwszymi książkami ilustrowanymi w antycznej Grecji były podręczniki. Bujny rozwój miniaturstwa książkowego nastąpił w okresie hellenistycznym w Aleksandrii, gdzie powstała słynna biblioteka wraz z ośrodkiem naukowym, lecz jej pożar zniszczył wiele cennych rękopisów zdobionych miniaturami.

Najstarsze iluminacje greckie, jeśli chodzi o związek ilustracji z tekstem, wzorowane były na tzw. stylu papiirusowym, czyli pojawiały się w bloku tekstu, gdzie były potrzebne jako objaśnienie treści⁴. Malowano temperą jajową, stosując do zdobienia złoto w postaci proszku. Poziom tych ilustracji był bardzo różny, zależny od rangi zlecenia i umiejętności ilustratora, choć w zachowanych fragmentach dzieł widać dążność do trójwymiarowości, osiąganą dzięki modelunkowi światłocieniowemu. Istnieją przypuszczenia, że funkcjonowała jakaś metoda powielania mechanicznego, zwłaszcza przedstawień portretowych⁵.

Ilustracja jako artystyczna kreacja współgrająca z tekstem pojawiła się w ręcznie iluminowanych manuskryptach – wczesnośredniowiecznych zwojach i kodeksach. Przełomowym wydarzeniem dla wczesnego ilustratorstwa był moment przejścia z formy zwoju do kodeksu z pergaminowymi kartami. Zmieniło to w istotny sposób kompozycję ilustracji na stronie. Początek ilustracji w kodeksach datuje się na II wiek n.e. Były one pozbawione tła i dopasowywane do

2 Za najstarszą zachowaną drukowaną książkę chińską uważa się pochodzący z IX wieku n.e. zwój zwany Diamentową Sutrą, z przedstawieniem spacerującego Buddy.

3 M. Nowicka, *Antyczna książka ilustrowana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 6.

4 Ibidem, s. 33.

5 Ibidem, s. 40.

wielkości kolumny tekstu. Moda na iluminowane rękopisy rozpowszechniła się w czasach Konstantyna Wielkiego (IV w. n.e.). Powstawały wówczas dzieła nie tylko o charakterze religijnym, ale też między innymi z zakresu biologii, astronomii, zoologii, medycyny. Ilustracje często miały formę eklektyczną, zapożyczaną z wcześniejszych dzieł.

Popularność książki ilustrowanej zawdzięczamy Bizancjum, gdzie w V i VI wieku powstawały iluminowane kodeksy, nawiązujące do tradycji antycznej. Wśród wczesnych kodeksów na specjalną uwagę zasługuje pochodzący z IV wieku *Vergilius Vaticanus*, a także *Genesis Wiedeńska* (VI w.), *Ewangeliarz Rabbuli* (VI w.), *Dioskurides Wiedeński* (VI w.) i *Ewangeliarz z Rossano* (VI w.). Szczególnie cenne były tzw. **kodeksy purpurowe** (od koloru tła). Ilustracje w późnoantycznych dziełach zwykle były mniej lub bardziej umiejętnie powielanymi wcześniejszymi wzorami, stąd pojawiające się w nich czasem błędy anatomiczne i perspektywiczne.

PODSUMOWANIE: Ilustracja w późnoantycznych rękopisach występuje zarówno w zwojach papirusowych, jak i później na pergaminie w kodeksach. Jej cechą jest podążanie za wzorcami sztuki grecko-rzymskiej (poprawna anatomia, modelunek światłocieniowy, poczucie przestrzeni). Cechą ilustracji w kodeksach o tematyce religijnej są często przetransponowane na język chrześcijański antyczne wzorce ikonograficzne, zaczerpnięte z dzieł znajdujących się w zasobach skrytoriów i bibliotek.

Z czasem ilustracje w kodeksach stały się pełnoprawną, całostronicową kompozycją (okres karoliński), aby ponownie ulec zmniejszeniu i wkomponowaniu w ramki bądź, jak w gotyku, w inicjał. Stosunek ilustracji do bloku pisma stanowił mniej więcej 1/3 wielkości strony, choć występowały też kompozycje całostronicowe jako relikty miniaturstwa karolińskiego i ottońskiego. Całość często okalała bordiura. Blok tekstu rozpoczynał się bogato zdobionym inicjałem, w który także wkomponowywano miniaturę. Wielkość ilustracji, układ bloku tekstu na stronie, charakter bordiury zależały od szkoły miniatorskiej i regionu powstania. Pismo w manuskryptach bywało wzbogacane złotem (*codex aureus*), srebrem (*codex argenteus*) lub purpurą (*codex purpureus*). Często brakowało zgodności tekstu z występującą obok ilustracją. W technice dekoracji książki rękopiśmiennej spotykamy trzy rodzaje zdobień: kaligrafię, rysunek piórkiem i pędzlem (ławowany akwarelą

lub gwaszem), malowanie farbami kryjącymi i złotem płatkowym, w warstwie wykończeń uzupełniane rysunkiem konturowym. Każdą dekorację tworzoneo prawdopodobnie wcześniej na woskowych tabliczkach, później przerysowując ją lub przenosząc na pergamin za pomocą dziurkowania, lub bezpośrednio na pergaminie za pomocą metalowego ołówka. Wzory iluminacji często pochodziły z wzorników. Iluminator rozpoczynał pracę od nałożenia złocień i wypolerowania ich. Później dekorator nakładał barwy w poszczególnych elementach kompozycji, omijając pierwszoplanowe postacie ludzkie, które wypełniano kolorem na końcu. Szczególnie cenione były barwy: czerwona (pigment uzyskiwano z siarczków rtęci) i niebieska (pigment uzyskiwano z azurytu lub lazurytu). Oprócz tych barw pojawiały się: biel ołowiowa, czerń, zieleń malachitowa, cynober, ultramaryna i minia. Kolejnym krokiem było wkomponowanie **bordiury** (tzw. *rinceaux*) z motywem roślinnym na obrzeżach strony.

Jeśli chodzi o styl iluminacji, wyróżnić można bardzo wiele szkół zależnych od regionów artystycznych, a także od zmian, jakie zachodziły w sztuce średniowiecznej. We wczesnym średniowieczu zaznaczyły się dwa obszary ich rozwoju: kontynentalny i wyspiarski (Irlandia, Anglia). Dominującym motywem była **plecionka**, która rozwijała się zwłaszcza w środowisku iryjskim, przybierając formę wstęgi. Pleccionkę jako motyw dekoracyjny stosowali już mnisi zakonów koptyjskich. Wraz z rozwojem chrześcijaństwa często docierała ona do oddalonych miejsc, gdzie funkcjonowały zakony benedyktyńskie, i nabierała lokalnych cech. W romanizmie przeważały **ornamenty rzemikowe, floralne** (gałązki), **zoomorficzne**, często o fantastycznym charakterze, natomiast gotyckie rękopisy w sposób bardziej realistyczny nawiązywały do świata roślinnego.

Elementy plecionki nie tylko były dekoracjami zrodzonymi z fantazji ilustratora, ale też posiadały głębokie konotacje symboliczne, co świadczy o głębokiej wiedzy teologicznej. W okresie gotyku motyw wici akantu, wzbogacony **wizerunkami dro-leryjnymi**, stał się podstawowym elementem **floratury**. W XV wieku więc roślinna przybiera formę **astwerku** – winorośli o zwiedłych liściach, ze skomplikowanym spletem pędów i wystającymi sęczkami po uciętych gronach. Forma obramienia mogła również mieć kształt obiektu architektonicznego. W tym czasie przedstawienia pojawiające się na marginesach przyjmowały bardziej realistyczne kształty niż w poprzedniej epoce, co pozwalało odróżnić poszczególne gatunki roślin i zwierząt. Przedstawienia stopniowo tracą wartości symboliczne i religijne i stają się pretekstem do przedstawienia realnego życia, popartego szczegółową obserwacją. W XV

wieku w Niderlandach pojawia się perspektywa powietrzna i intuicyjnie wykreślana perspektywa linearna, o umownym poczuciu stosunków przestrzennych⁶.

Jak wspomniano, w historii i dekoracji iluminowanych kodeksów można wyróżnić kilka tendencji na przestrzeni całego średniowiecza. Oto najważniejsze z nich:

Styl wyspiarski (insularny) stanowił efekt połączenia tradycji celtyckich i chrześcijańskich. Rozwijał się od VI do IX wieku na Wyspach Brytyjskich. Charakteryzował się skomplikowaną kompozycją plecionkową, wchodzącą w sferę przedstawień świata realnego i tworzącą z nim abstrakcyjną całość. Reprezentatywne były tu **ornamenty marginalne**, okalające całostronicowe ilustracje, ozdobne **inicjały**, rozpoczynające ważne fragmenty dzieła, oraz tzw. **strony dywanowe** (ornamenty geometryczne lub zoomorficzne, tworzące rozbudowane kompozycje, wykorzystujące całą przestrzeń strony, wzornictwem przypominające dywany). Dominowała żywa kolorystyka. Najbardziej znane przykłady tego stylu to: *Book of Kells* (VIII w.), *Book of Durrow* (VII w.), *Codex Aureus* (IX w.), *Ewangeliarz z Lindisfarne* (VIII w.)⁷.

Styl kontynentalny rozwijał się w Europie kontynentalnej od V wieku. Jego najbardziej spektakularnym przykładem jest iluminatorstwo Merowingów (V–VIII w.) związane z północną Francją (klasztór w Corbie). Wykształcony tam sposób zdobienia określa się często jako **styl pikietowy** (od zbytniego zatłoczenia charakterystycznymi znakami). Przykładem może być *Sakramentarz Gellona*.

Inną grupą regionalną było **iluminatorstwo wizygockie**, reprezentowane przez takie manuskrypty, jak *Pięcioksiąg Ashburnhama* (VI/VII w.) czy *Komentarz do Apokalipsy* Beatusa z Liebany z 776 roku. Niebawem rozkwit miniaturstwo iberyjskie przeżywało w X wieku, łącząc tradycje mozarabskie z wizygockimi.

Następnym wyraźnym etapem w rozwoju miniaturstwa był **okres panowania Karola Wielkiego**, czemu towarzyszyła reforma pisma. W dokumencie *Admonitio generalis* z 789 roku cesarz wyznaczył nowe standardy kopiowania tekstów. W efekcie pismo stało się bardziej jednolite i czytelne, natomiast charakter ilustracji zależał od miejsca ich powstania. Mimo indywidualnego stylu poszczególnych ośrodków miniatorskich widoczny był wpływ sztuki bizantyjskiej i antyku.

6 E. Potkowski, *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984, s. 79–92.

7 G. Marrucchi, R. Belcari, *Sztuka przedromańska i romańska*, przeł. A. Kłos, Arkady, Warszawa 2010, s. 119.

W mniejszym lub większym stopniu zachowany został grecko-rzymski iluzjonizm przedstawień. Cennym wkładem miniatorów karolińskich było stworzenie nowej ikonografii religijnej, na przykład przedstawień ewangelistów jako pisarzy, ilustracji tablic kanonicznych czy cykli ze Starego i Nowego Testamentu. Początek rozdziału poprzedzała zwykle duża, całostronicowa ilustracja. W przypadku Ewangelii był to wizerunek piszącego tekst ewangelisty, w przypadku psalmów – króla Dawida (w starszych rękopisach pojawia się on jako pasterz, co stanowi nawiązanie do późnoantycznej ikonografii bukolicznej). Ponadto występowały bogato dekorowane inicjały⁸.

Najważniejsze skryptoria karolińskie znajdowały się w **Akwizgranie**, **Reims**, **Tours** i **Metz**. Styl karoliński czerpał z osiągnięć miniatorstwa insularnego, ale przede wszystkim z wzorców klasycznych i włosko-bizantyjskich miniatur. W **Akwizgranie**, głównej siedzibie cesarza, funkcjonowało skryptorium dworskie. Rękopisy szkół dworskich były bogato zdobione i niezwykle eleganckie. Powstałe tu manuskrypty można podzielić na dwie grupy: **Grupe Ady** (od słów rozpoczynających tekst kodeksu: *Ada ancilia dei*), z *Ewangeliarzem Godeskalka* (781–783) i *Ewangeliarzem St. Médard de Soissons* (800 r.), oraz **Grupe Ewangeliarza Koronacyjnego**, w skład której wchodzi: *Ewangeliarz Koronacyjny* (VIII w.), *Ewangeliarz z Akwizgranu* (IX w.) i *Ewangeliarz z Lorsch* (778–820).

Kolejne ważne skryptorium zlokalizowane było w **Reims**, gdzie najważniejszą postacią był arcybiskup Ebbon. Od jego imienia wziął nazwę powstały tu *Ewangeliarz Ebbona* (816–835). Wyjątkowym przykładem indywidualnego stylu w miniatorstwie jest *Psalterz utrechcki* (IX w.) powstały w kręgu Reims. Tekst pisany jest kapitalikami i ułożony w trzech kolumnach. Duża liczba ilustracji została wykonana tuszem i znakomicie wkomponowana w tekst. Według niektórych badaczy mogły być one wzorowane na ilustracjach późnoantycznych. Wyróżnia je szczególna elegancja, biegłość rysunkowa i delikatna kreska. Na tle ówczesnego miniatorstwa są dziełem niezwykle oryginalnym.

W skryptorium w **Tours** powstała *Biblia Moutier Grandval* (840 r.) oraz *Biblia Karola Łysego* (*Biblia Viviana*) (843–851), zaś w skryptorium w **Metz** *Sakramentarz Drogon* (842 r.). Schyłkowymi dziełami iluminatorstwa karolińskiego są *Codex Aureus* z St. Emmeram (860–880) i *Psalterz Folcharda*⁹.

8 Ibidem, s. 152–153.

9 G. Henderson, *Wczesne średniowiecze*, przeł. P. Paszkiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 198.

PODSUMOWANIE: W okresie karolińskim próbowano odnowić tradycje antyczne w miniatorstwie. Przejawiało się to w dążności do trójwymiarowości przedstawień, stosowaniu modelunku światłocieniowego i próbach odwzorowania (dość powierzchownie) anatomii. Kopiując antyczne dzieła, przejmowano także rozwiązania ikonograficzne, które z czasem stały się umownym i symbolicznym znakiem miejsca (np. kotara zawieszona na kolumnach jako symbol pałacu) czy statusu społecznego (np. wyobrażenie ewangelisty jako pisarza w skryptorium przy pulpicie).

Spuściznę zdobnictwa karolińskiego oraz ideologię władzy przejęła **sztuka ottońska**, która rozwinęła się na terenie Niemiec za panowania cesarzy: Ottona I (912–973), Ottona II (973–983), Ottona III (996–1002) oraz Henryka II (1002–1024). Iluminatorstwo tego okresu zerwało z naśladowaniem stylu późnoantycznego. Z tradycji karolińskiej przejęto typ całostronicowej dekoracji figuralnej, do której wprowadzono złote tło, czyniąc kompozycję bardziej symboliczną i mniej realną. Był to niewątpliwie wpływ miniatury bizantyjskiej. Głównym tematem iluminatorstwa ottońskiego stały się cykle z życia Chrystusa, szczegółowo ilustrujące Ewangelie. Płaskość, umowność przestrzenna i linearna ekspresja to główne cechy stworzonego wówczas stylu. Na złotym tle, niekiedy z malowaną architekturą, występują smukłe, zrytmizowane postacie. Są pociągłe, intensywnie gestykuluja, wydają się zdematerializowane dzięki wielkim oczom i arealnym proporcjom. Głównymi ośrodkami produkcji tych miniatur były klasztory benedyktyńskie na terenie Saksonii, przede wszystkim cesarski klasztor w **Reichenau** na Jeziorze Bodeńskim – siedziba kancelarii cesarzy, **Trewir**, któremu patronował arcybiskup Egbert, a także skryptoria w Regensburgu, Hildesheim, Corvey, Echternach i Kolonii. Działalność miniatorska opactwa w Reichenau budzi wiele kontrowersji wśród badaczy, gdyż wciąż nie ma potwierdzonych źródeł istnienia w tym wyspiarskim klasztorze szkoły miniatorskiej¹⁰. Najcenniejsze przykłady ottońskiego miniatorstwa to: *Psalterz Egberta* (*Kodeks Gertrudy*) z 980 roku (zawierający 37 całostronicowych ilustracji przedstawiających 14 poprzedników arcybiskupa Egberta, ofiarodawców oraz duże iluminowane inicjały)¹¹, *Kodeks Gereona*, *Sakramentarz Petershausen*, *Ewangeliarz Ottona III* (1000 r.), *Ewangeliarz Liuthona*,

10 Ibidem, s. 168.

11 Z. Świechowski, L. Nowak, B. Gumińska, *Sztuka romańska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976, s. 285–329; *Illuminated Manuscripts: Romanesque Era* (c. 800–1150), <http://>

Sakramentarz (1000 r.), *Perykopy Henryka II* (1001–1024), *Apokalipsa Bamberska* (1026 r.), *Registrum Gregorii*.

PODSUMOWANIE: Miniatorstwo okresu ottońskiego (przedromańskie) w porównaniu z osiągnięciami karolińskimi wykazuje cechy skostnienia form. Miniatury cechuje płaska plama barwna, obwodenie konturem, schematyczność póz i gestów, brak obserwacji anatomicznej.

ARTEFAKTY:

- *The Dramatic Ramesseum Papyrus*, 1980 r. p.n.e.
- *Ewangeliarz z Rossano*, VI w.
- *Vergilius Vaticanus*, ok. 400 r.
- *Book of Kells*, VIII w.
- *Book of Durrow*, VII w.
- *Codex Aureus*, IX w.
- *Ewangeliarz z Lindisfarne*, VIII w.
- *Beatus z Liebany, Komentarz do Apokalipsy*, 776 r.
- *Ewangeliarz Godeskalka*, 781–783
- *Ewangeliarz Ebbona*, 816–835
- *Psalterz utrechcki*, IX w.
- *Codex Aureus z St. Emmeram*, 860–880
- *Psalterz Egberta (Kodeks Gertrudy)*, 980 r.
- *Registrum Gregorii*, X w.

4.2. Iluminatorstwo bizantyjskie

Miniatorstwo bizantyjskie okresu przed ikonoklazmem wykazywało cechy łacińskiej sztuki wczesnochrześcijańskiej, a więc chęć kontynuacji tradycji grecko-rzymskiej. W dobie renesansu macedońskiego (867–1056), czyli po ikonoklazmie (730–787 oraz 814–843), podejmowano próby odnowienia tej tradycji. Widoczne jest to w *Homiliach Grzegorza z Nazjanzu* (IX w.), ale przede wszystkim w ***Psalterzu Paryskim*** (X w.) – zbiorze 14 całostronicowych miniatur zachwycających

iluzjonizmem i stylistyką pastoralną rodem z antyku. Z tego samego czasu pochodzi *Zwój Jozuego*, także wykazujący wpływy hellenistyczne. Ilustracje okresu renesansu macedońskiego towarzyszyły również tekstom świeckim, do dzisiaj na ogół niezachowanym. We wszystkich iluminacjach uderza łączenie tradycji antycznej z ikonografią cesarską w duchu bizantyjskim i bogatą ornamentyką, często o fantazyjnym charakterze, występującą na winietkach, w tablicach kanonu, inicjałach. W późnej epoce bizantyjskiej (okres Paleologów, 1261–1453) miniatorstwo nie odgrywało już takiej roli jak wcześniej. Dekoracje ograniczały się do tablic kanonów czy wizerunków ewangelistów. Sylwetki uległy wydłużeniu, iluzjonizm nie był dominującą tendencją.

PODSUMOWANIE: Miniatorstwo bizantyjskie okresu przed ikonoklazmem wykazuje cechy łacińskiej sztuki wczesnochrześcijańskiej (modelunek, przestrzenność). Typowe jest łączenie tradycji antycznej z ikonografią cesarską w duchu bizantyjskim i bogatą ornamentyką, często o fantazyjnym charakterze. Później następuje skostnienie form i schematyzm przepełniony mistycyzmem.

ARTEFAKTY:

- *Psalterz Paryski*, X w.
- *Zwój Jozuego*, X w.

4.3. Miniatury romańskie, gotyckie i renesansowe

Iluminatorstwo romańskie (XI–XIII w.) wywodzi się z iluminatorstwa wczesnośredniowiecznego, lecz cechuje je większa różnorodność gatunkowa (biblie, ewangelie, żywoty świętych, czyli menologia, dzieła teologiczne, mszały i psalterze, a także manuskrypty świeckie, np. zielniki lub kodeksy o tematyce medycznej) i tematyczna (przedstawienia figuralne, architektura i krajobraz) oraz większy repertuar zdobień (bordiury, ornamenty, inicjały)¹². Coraz rzadsze były przedstawienia całostronicowe. Inicjały dekorowano często figuralnymi lub

12 I.F. Walther, N. Wolf, *Codices Illustres: The World's Most Famous Illuminated Manuscripts 400 to 1600*, Taschen, Köln 2005; https://archive.org/details/codicesillustres0000walt_u2l5 [data dostępu: 15.11.2024]; R. Watson, *Illuminated Manuscripts and Their Makers: An Account Based on the Collection of the Victoria and Albert Museum*, V&A Publishing, London 2004.

zoomorficznymi motywami, których wzorce czerpano z bestiariuszy. Wyparły one plecionkę dominującą w okresie karolińskim i ottońskim. Przedstawienia te, występujące w inicjale, poddano **prawu ram** – zasadzie kompozycyjnej nakazującej nagiąć przedstawianą rzeczywistość do pola wyznaczonego przez konstrukcję (np. architektoniczną), co nieuchronnie powodowało deformację. Pojedyncze przedstawienia figuralne z czasem przekształciły się w ciągi narracyjne opowiadające w sposób skondensowany nierzadko dramatyczną historię. Litery inicjałowe, zawsze majuskułne w odróżnieniu od minuskuły tekstu, stanowiły doskonały przykład przenikania się świata tekstu i obrazu, a tekst bywał zróżnicowany kolorystycznie.

W miniaturach dominowała nasyciona, płasko kładziona plama barwna. Często stosowana była alternacja barw zimnych i ciepłych. Jako dopełnienia używano złota płatkowego (nowość wprowadzona w miejsce wcześniejszego płynnego złota), mającego w tych miniaturach nie tylko znaczenie dekoracyjne, ale też konotacje symboliczne. Płaskość i konturowość przy jednoczesnej deformacji są elementami wyróżniającymi tę sztukę. W coraz większym stopniu odchodzono od karolińskiego iluzjonizmu, co uzyskiwano przez zaniechanie modelunku światłocieniowego bryły. Rękopisy rzadko były zdobione całostronicowymi ilustracjami, częściej mniejszymi, ujętymi w ramki, przerywającymi ciągłość tekstu, oraz bordiurą wokół tekstu na stronie. Miniatury wykonywano farbami wodnymi i woskowymi lub temperami, ozdabiano je złotem, srebrem, purpurą. Malarstwo książkowe czerpało w dużej części z monumentalnego malarstwa ściennego. Głównymi ośrodkami iluminatorstwa początkowo były **Rzym** i **Monte Cassino**. W miniaturach z Monte Cassino, wówczas przodującego ośrodka religijności benedyktyńskiej w Europie, widoczny jest wpływ kultury bizantyjskiej, gdyż opat Monte Cassino, Dezyderiusz, sprowadzał tam mistrzów bizantyjskich (XI w.)¹³. W skryptorium Monte Cassino skopiowano około 70 ksiąg o tematyce nie tylko religijnej. Wśród nich wymienić można **Codex Benedictus** (XI w.)¹⁴. Stopniowo wykształciły się inne ośrodki iluminacji w Europie, związane z rozprzestrzenianiem się reguły benedyktyńskiej i cysterskiej, a co za tym idzie, z powstawaniem opactw z działającymi przy nich skryptoriami. We

13 Do osobliwości piśmiennictwa religijnego południowych Włoch należały przejęte z Bizancjum tzw. *excultety* – zwoje z miniaturami i tekstem czytany w ambony w Wielką Sobotę. Przykładem jest *Excultet* z Monte Cassino w Bibliotece Watykańskiej.

14 G. Zierys, Ch. Zierys, *Zierys Facsimiles*, <https://www.facsimiles.com/facsimiles/codex-benedictus> [data dostępu: 1.10.2023].

Francji centrum myśli teologicznej była Burgundia (Cîteaux i Cluny). Niestety, o szkole miniatorskiej z Cluny niewiele wiadomo ze względu na zniszczenia i rozproszenie powstających tam dzieł¹⁵. Obok francuskich znaczącą rolę odgrywały skryptoria mozańskie (Liège, Stavelot). Na terenie Niemiec i Austrii wciąż żywe były tradycje miniatorstwa ottońskiego. W klasztorze bawarskim powstały jedne z najpiękniejszych miniatur o tematyce świeckiej – ilustracje do wierszowanych pieśni goliardów, zwanych *Carmina Burana* (XIII w.). W Ratyzbonie, w klasztornym skrypcorium opactwa św. Emmerama tworzone manuskrypty inspirowane sztuką bizantyjską. W Anglii wiodącą rolę odgrywały ośrodki klasztorne w Canterbury, St Albans, Winchester. W tym ostatnim powstało jedno z najpiękniejszych dzieł iluminowanych – *Biblia z Winchester* (XII w.), dzieło dekorowane 48 miniaturami przez sześciu miniaturzystów, stanowiące zapowiedź książkowego malarstwa gotyckiego¹⁶. Znaczącą cechą miniatorstwa angielskiego była jego dekoracyjność, przejawiająca się zwłaszcza w obrębie inicjałów¹⁷.

Bogato zdobione kodeksy zyskiwały w okresie romanizmu coraz większą popularność, choć nadal był to produkt luksusowy. Wzorce ikonograficzne, ustalane głównie w środowisku benedyktynów, nierzadko były świadectwem wyrafinowanej myśli teologicznej. Niezwykłą popularnością cieszyły się biblie (czyli księgi Starego i Nowego Testamentu), z których wydzielano ewangeliarze, czyli zbiory czterech Ewangelii. One też były najstaranniej i najobficiej zdobione. Rozpoczął je wizerunek piszącego ewangelisty ze swoim symbolem, mającym znaczące konotacje teologiczne. Dopełnieniem tego przedstawienia, rozpoczynającego program ikonograficzny ewangeliarza, było przedstawienie Chrystusa w Majestacie (*Maiestas Domini*). Nie mniej istotne były tablice zgodności (konkordancji), których było zazwyczaj 12–16, o układzie przypominającym arkadę z belkowaniem (antykw), bogato zdobione ornamentami i motywami figuralnymi, często przedstawiającymi epizody biblijne. Schemat ten, tematyka miniatur i ich kolejność, zostały wypracowane już w epoce karolińskiej, a utrwalone przez iluminatorstwo

15 J. Żarnecki, *Sztuka romańska*, przeł. A. Rożnowska-Sadraei, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005, s.115.

16 M.A. Michael, *Review of „Royal Manuscripts: The Genius of Illumination” by Scot McKendrick, John Lowden, and Kathleen Doyle*, The British Library, London 2011; https://www.researchgate.net/publication/274764951_M_A_Michael_Review_of_Royal_Manuscripts_The_Genius_of_Illumination_by_Scot_McKendrick_John_Lowden_and_Kathleen_Doyle [data dostępu: 15.11.2024].

17 J. Żarnecki, *Sztuka romańska...*, s. 119.

ottońskie¹⁸. Przykładem może być *Biblia z Winchester* (XII w.), *Biblia ze Stavelot* czy *Biblia Płocka* (obie z XI w.). Do Ewangelii św. Jana dołączano także Apokalipsę, której malarskie wizje były wytworem sztuki Zachodu.

Psałterz stanowił zbiór Psalmów Dawidowych, które rozpoczynał wizerunek króla Dawida, a także sceny z jego życia. Był to rodzaj modlitewnika, często o prywatnym przeznaczeniu (np. *Psałterz z St Albans*), szczególnie rozpowszechniony w XII i XIII wieku. Oprócz wymienionych tu typów rękopisów: biblii, ewangelarzy, psalterzy, w bogatym piśmiennictwie romańskim funkcjonowały także: lekcjonarze, sakramentarze (zbiory modlitw obowiązujących na mszy), antyfonarze, ewangelistarze (wybrane fragmenty Ewangelii, przeznaczone do czytania na mszach), mszały, hagiografie. Niezwykle interesującą formą hagiograficzną były tzw. *libelli*, czyli pojedyncze życiorysy lokalnych świętych, dekorowane licznymi całostronicowymi miniaturami (np. żywot św. Albina).

Przeważająca część manuskryptów powstawała w skryptoriach klasztornych i była poświęcona tematyce religijnej, ale tworzone także dzieła o charakterze świeckim (np. zielniki czy kodeksy o tematyce medycznej, kompendia wiedzy), w których ilustracja pełniła rolę przekazu dydaktycznego. Przykłady takich manuskryptów to: *Scivias* św. Hildegardy z Bingen, *Hortus deliciarum* Herrady z Landsbergu, *Liber floridus* opata Lamberta. W niektórych miniaturach manuskryptów o treściach religijnych podjęto się odzwierciedlenia ówczesnych wydarzeń historycznych (np. w *Vita Mathildis* pojawia się scena ukorzenia cesarza niemieckiego w Canossie).

PODSUMOWANIE: Romańskie zdobnictwo manuskryptów wywodzi się z tradycji karolińskiej i ottońskiej, wzbogaconej o tradycje sztuki bizantyńskiej i cechy lokalne. Cechuje je stopniowe odchodzenie od iluzyjności, płaskość, żywość kolorów, konturowość. Kompozycje poddane są prawu ram, wzbogacone złotym tłem i elementami dekoracyjnymi – floralnymi, zoomorficznymi. Z czasem zaczyna pojawiać się narracyjność w scenach figuratywnych, występujących głównie w bogato zdobionych inicjałach. Obok wielu gatunków piśmiennictwa religijnego coraz częściej podejmuje się tematykę świecką, w tym naukową, miniatury są tu swoistymi pomocami dydaktycznymi. Ośrodkami produkcji rękopisów są nadal klasztory (benedyktyńskie i cysterskie).

18 Z. Świechowski, L. Nowak, B. Gumińska, *Sztuka romańska...*, s. 293.

W XIII wieku skrytoria zakonne zaczęły tracić monopol na produkcję książek ze względu na rodzący się ruch uniwersytecki i zapotrzebowanie na książki naukowe. Twórcy książki zaczęli pojawiać się na dworach królewskich i szlacheckich. Coraz częściej spotykane były też oryginalne ilustracje autorskie i niepowielane rozwiązania ikonograficzne. Autorzy miniatur nie zawsze wywodzili się z kręgów klasztornych. Wraz z rozwojem kultury rycerskiej w dobie gotyku obok tekstów religijnych powstawały dzieła świeckie: romanse, kroniki, poezja, a wraz z rozwojem kultury mieszczańskiej literatura plebejska.

Zmiany objęły także zdobnictwo inicjałów. W drugiej połowie XIII wieku inicjał rozrósł się jak roślina, przekształcając się stopniowo w obramowanie (bordura, floratura). Motyw wici akantu stał się podstawowym elementem floratury, nadto wzbogacony elementami droleryjnymi. Forma obramienia mogła również przybierać kształt obiektu architektonicznego. Bardziej realistyczne stały się przedstawienia na marginesach, co pozwalało odróżnić poszczególne gatunki roślin i zwierząt. W scenach narracyjnych pojawiło się tło pejzażowe, choć nadal występowały wersje ze złotym tłem. Postać ludzka otrzymała modelunek światłocieniowy, mimo stylizacji uzależnionej od mody panującej w poszczególnych fazach gotyku (styl międzynarodowy, styl łamany).

Popularne w okresie romanizmu biblie ustąpiły miejsca psalterzom. Rodzajem rękopisów o wyjątkowo bogatych zdobieniach były **godzinki** – modlitewniki do dewocji indywidualnej, zawierające: kalendarz świąt, zestaw modlitw na każdą z ośmiu pór dnia, modlitwy do ważnych świętych oraz modlitwy wybrane przez zamawiającego. Godzinki były zdobione charakterystycznymi dekoracjami – osobnymi ilustracjami na każdy miesiąc. W okresie gotyku pojawiły się także pierwsze zapisy nutowe w graduałach i antyfonarzach.

Wiodącym krajem w określaniu nowych form stylistycznych stała się Francja, zwłaszcza słynący z doskonałego miniatorstwa Paryż pod rządami królów Filipa II Augusta i Ludwika Świętego (XIII w.)¹⁹. W bibliotekach wspomnianych władców ilustrowane miniaturami rękopisy zajmowały ważne miejsce²⁰. W XIII wieku miniatorstwem zajmowały się nie tylko warsztaty klasztorne, ale też prywatne, zlokalizowane w Paryżu, niedaleko Sorbony. Szczególną sławą cieszył się

19 *Gothic Illuminated Manuscripts (c. 1150–1350)*, <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/gothic-illuminated-manuscripts.htm> [data dostępu: 1.10.2023].

20 K. Secomska, *Mistrzowie i księżęta. Malarstwo francuskie XV i XVI wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972, s. 5.

w tym środowisku działający w czasach Filipa IV Pięknego Mistrz Honoré, który łączył w swych miniaturach bizantyjskie motywy zdobnicze z typowo francuskimi²¹. Pod koniec XV wieku Paryż ustąpił pola ośrodkom w innych regionach Europy (Flandria, Italia, Niderlandy). Za szczytowe osiągnięcia w dziedzinie miniatorstwa uznawana jest działalność **braci Limbourg** oraz następcy Mistrza Honoré, **Jeana Pucelle'a**, który na początku XIV wieku wprowadził do dekoracji technikę *en grisaille*. Bracia Limbourg, Pol, Hennequin i Herman, zasłynęli jako twórcy nieukończonego dzieła *Les Très Riches Heures du duc de Berry* (*Bardzo bogate godzinki księcia de Berry*), powstałego w latach 1410–1416. Pochodzili z Niderlandów, lecz działali głównie we Francji. Praca dla księcia Burgundii, Jeana de Berry, zamożnego mecenasa artystów, była najbardziej twórczym okresem w ich miniatorskiej działalności. Wykonali wówczas również inne dzieła miniatorskie (*Belles Heures du Duc de Berry*, *Petites Heures du Duc de Berry*, *Très Belles Heures de Notre-Dame*), jednak ich najsłynniejszym dziełem są bez wątpienia *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry*. Rękopis zawierał dekorację w postaci cyklu miniatur ilustrujących poszczególne miesiące roku. Przedstawienie cyklu prac miesięcy tzw. kalendarza było obecne już w miniaturach późnoantycznych, a w średniowieczu rozpowszechniło się od XIII wieku²². W *Bardzo bogatych godzinkach* braci Limbourg nacisk położony został na odzwierciedlenie pejzażu. Każdą z ilustracji ramował od góry półokrąg ze znakami zodiaku i symbolami planet. We wszystkich ich pracach widać związki ze stylem gotyku międzynarodowego, co przejawia się w eleganckim upozowaniu postaci, smukłości figur i wyrafinowanych liniach²³.

Inny słynny miniaturzysta epoki gotyku, Jean Pucelle, jest autorem dzieł takich, jak: *Godzinki Joanny z Nawarry* (po 1336 r.), *Psalterz Bonny Luksemburskiej* (1348/1349), *Godzinki Jolanty Flandryjskiej* (1353 r.), *Brewiarz Karola V* (1358–1380). Cechuje je delikatność w opracowaniu postaci, mimo wyraźnych wpływów malarstwa włoskiego trecenta, głównie Duccia, o czym świadczy światłocieniowy modelunek postaci i konstrukcja przestrzeni²⁴. O wyjątkowości i przełomowym

21 Gotyk: architektura – rzeźba – malarstwo, red. R. Toman, przeł. A. Baranowa, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2004, s. 460.

22 K. Secomska, *Godzinki księcia de Berry*, Arkady, Warszawa 1979; Eadem, *Mistrzowie i księżeta...*, s. 5.

23 T.B. Husband, *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, duc de Berry*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York 2008.

24 K. Secomska, *Mistrzowie i księżeta...*

znaczeniu dekoracji zarówno braci Limbourg, jak i Jeana Pucelle'a decydowała bogata, wypełniająca całą stronę dekoracja i jej integralne połączenie z tekstem za sprawą powiązania wicią roślinną (floraturą) oddzielnych, otaczających scenę centralną, mniejszych kompozycji o charakterze rodzajowym i bloku tekstu. Drogerie gotyckie często miały charakter rodzajowy, co także odróżnia je od wcześniejszych, romańskich²⁵.

Niezwykłym dziełem epoki gotyku jest *Biblia krzyżowców* (zwana też *Biblią Ludwika IX* od imienia zamawiającego ją króla Francji) powstała w latach 1240–1250. Zawiera ona 43 pergaminowe karty ozdobione 283 ilustracjami, natomiast tekst ograniczony jest do krótkich komentarzy na marginesie. Ilustracje te są znakiem z obrazowaniem ówczesnej sztuki wojennej, a także życia codziennego.

Na terenie Lombardii rozwój miniatorstwa związany był z mediolańskim i pańskim dworem Viscontich. W tym środowisku ilustracje pojawiały się głównie w romansach rycerskich. Szkoła florencka pozostawała pod wpływem wielkiego malarstwa Giotto i Ambrogia Lorenzettiego, co widoczne jest zwłaszcza w intuicyjnej perspektywie w przypadku malowanej architektury²⁶.

W miniatorstwie gotyckim odzwierciedlają się tendencje panujące również w innych dziedzinach sztuki, takie jak styl piękny (gotyk międzynarodowy XIV/XV w.), styl łamany (II poł. XV w.) czy styl włoskiego trecenta. Są one zauważalne mimo lokalnych upodobań czy stylu wybitnych artystów działających w skryptoriach i na dworach²⁷.

Wraz z rozwojem drukarstwa zanikało ręczne ozdabianie ksiąg, wypierane przez szybsze techniki powielania (drzeworyt, miedzioryt). Iluminacja stosowana była jedynie w książkach przeznaczonych dla małej grupy odbiorców (prywatne biblie, historie rodziny, kroniki, książki chórowe). Starano się w niej wykorzystywać wszystkie osiągnięcia sztuki renesansowej, zwłaszcza opanowanie perspektywy i przestrzenności. Zdobnictwo nawiązywało motywami i formami do sztuki starożytnej (elementy architektoniczne, takie jak ozdobne ramki, płaskorzeźby, kolumny, wzbogacone medalionami, puttami oraz postaciami mitologicznymi, ornamentem groteskowym, girlandami kwiatowymi). Rozwinęły się również inicjały figuralne. Przykładem takiej dekoracji jest powstała na zamówienie księcia z Urbino

25 *Gotyck: architektura – rzeźba – malarstwo...*, s. 460.

26 *Ibidem*, s. 464–465.

27 G. Fossi, *Sztuka romańska i gotycka*, przeł. T. Łozińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006, s. 180.

Biblia Federica da Montefeltro wykonana w 1478 roku. Oprócz ozdobnych bordiur znajdowało się w niej 35 scen malarskich przypisywanych Francescowi di Antonio del Chierico, słynnemu miniaturzyście Lorenza de Medici, oraz innym artystom, między innymi Domenicowi i Davide Ghirlandaio. Federico da Montefeltro uczynił z Urbino – stolicy swojego księstwa, ważny ośrodek bibliofilski. Ponoć zastępy skrybów przepisywały dla niego księgi, które w celu ozdabiania miniaturami były wysyłane do florenckiego warsztatu Vespasiana da Bisticciego²⁸.

Wśród najbardziej znanych iluminatorów książek w XVI wieku wymienić można: **rodzinę Glockendonów** z Norymbergi, **Hansa Mielicha** z Monachium, **Jörga Kölderera** z Tyrolu, **Jeana Bourdichona** z Francji, **Gulia Clovia** z Italii. Przykładem renesansowego iluminatorstwa Clovia jest *Colonna Missale* wydana w Rzymie w 1532 roku. Dzieło to wykazuje pełne opanowanie zasad perspektywy i anatomii. Biegłość rysunkową i malarską artysty wysoko cenil Giorgio Vasari, porównując go z samym Michałem Aniołem. Innym renesansowym dziełem ilustratorskim, choć nie miniaturskim, są rysunki **Sandra Botticellego** do *Boskiej komedii* Dantego Alighieri. Botticelli stworzył 100 niezwykle precyzyjnych rysunków, z których zachowało się 70. Na ich podstawie powstawały ilustracje drzeworytnicze i miedziorytnicze (dzieło rytownika Baccia Baldiniego).

W Krakowie na przełomie XV i XVI wieku istniała znakomita szkoła miniaturska na czele ze **Stanisławem Samostrzelnikiem**, cystersem z podkrakowskiej Mogiły. Renoma, jaką zyskał, sprawiła, że założył własną pracownię w Krakowie, pozostając związanym z klasztorem. Przykłady jego miniatur to iluminacje w: *Modlitewniku Zygmunta I Starego* (1524), *Modlitewniku królowej Bony* (1527), *Katalogu arcybiskupów gnieźnieńskich* (1531) czy *Ewangeliarzu Piotra Tomickiego* (1534)²⁹. Zdradzają one jeszcze wiele cech stylu gotyckiego, choć duża część jego prac wzorowana jest na grafikach niemieckich (np. autorstwa Dürera). Na pograniczu stylu późnogotyckiego i renesansu utrzymanych jest 27 anonimowych miniatur w *Kodeksie Baltazara Behema* (1505), znakomicie oddających realia ówczesnego Krakowa i charakteryzujących pracę rzemieślników różnych profesji. Wybitnym dziełem miniaturskim jest także *Pontyfikał Erazma Ciołka* (1506–1518), ilustrujący 62 ceremonie liturgiczne i państwowe na cało- i półstronicowych formatach,

28 *La Bibbia di Federico da Montefeltro*, <https://grandiopere.fcp.it/facsimili/en/the-bible-of-federico-da-montefeltro/> [data dostępu: 1.10.2023].

29 B. Miodońska, *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.

a także w układzie kolumnowym i inicjałowym. O związkach ze stylem gotyckim różnych regionów Europy świadczyć może intuicyjna jeszcze perspektywa, odzwierciedlająca różnorodną architekturę wielu europejskich miast³⁰. Nieco inny charakter ma *Graduał Jana Olbrachta* (1499–1500), trzytomowy kodeks muzyczny z 18 miniaturami o tematyce zaczerpniętej z legend i opowiadań ludowych.

PODSUMOWANIE: Gotyckie iluminatorstwo w coraz większym stopniu dotyczy dzieł świeckich, co ma związek z rozwojem uniwersytetów i ich skryptoriów. Malarstwo jest bardziej realistyczne, księgi, ozdabiane licznymi floraturami i droleriami, posiadają szerokie bordiury z zanikającą plecionką. Nowością jest obserwacja pejzażu i anatomii. Nadal stosowane są bogato zdobione inicjały. Wraz z wynalazkiem Gutenberga miniatury zastępuje odbitka drzeworytnicza, choć tradycja dekorowania nimi ksiąg przetrwa szczątkowo aż do renesansu. Nowy styl cechuje się większą wiernością w oddawaniu przestrzeni, z zastosowaniem perspektywy linearnej. Pojawiają się elementy ornamentacji antycznej. Postaci są przestrzennie modelowane. Z okresu renesansu znane są upodobania księcia Federica da Montefeltro do ręcznie iluminowanych ksiąg. Wśród miniaturzystów wyróżnia się Giulio Clovio.

ARTEFAKTY:

- *Codex Benedictus*, XI w.
- *Excultet z Monte Cassino*, XI w.
- *Biblia z Winchester*, XI w.
- *Biblia ze Stavelot*, XI w.
- *Biblia Płocka*, XI w.
- *Psalterz z St Albans*, XI w.
- św. Hildegarda z Bingen, *Scivias*, XII w.
- Herrada z Landsbergu, *Hortus deliciarum*, XII w.
- opat Lambert, *Liber floridus*, 1120 r.
- *Carmina Burana*, XIII w.
- Bracia Limbourg, *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry*, 1410–1416
- Jean Pucelle, *Godzinki Joanny z Nawarry*, 1336 r.
- *Biblia krzyżowców*, 1240–1250

30 J. Adamski, *Kilka spostrzeżeń o motywach architektonicznych w miniaturach Pontyfikału Erazma Ciolka*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2011, nr 4, s. 93–114.

- *Biblia Federica da Montefeltro*, Florencja/Urbino 1478 r.
- *Gulio Clovio, Colonna Missale*, Rzym 1532 r.
- *Kodeks Baltazara Behema*, Kraków 1505 r.
- *Pontyfikał Erazma Ciołka*, Kraków 1506–1518
- *Graduał Jana Olbrachta*, Kraków 1499–1500

4.4. Drzeworyty jako forma ilustracji książkowej

Do ewolucji ilustratorstwa w książkach średniowiecznych przyczyniły się również odbitki graficzne, często ręcznie podkolorowywane. Należy w tym miejscu wspomnieć o szczególnej roli ksylografu (książki blokowej). Ta forma książki powstaje w wyniku odbijania jednostronnie stron (tekstu oraz rysunków) z klocków drzeworytowych. Słowo „ksylograf” pochodzi od greckich słów *ksylon* – drzewo i *graf* – piszę. Ksylografy pojawiły się w XV wieku jako forma pośrednia pomiędzy rękopisem a książką drukowaną ruchomymi czcionkami. Mogły przybierać formę samego obrazu (były to głównie wizerunki świętych, karty do gier, tarcze herbowe oraz mapy) bez tekstu, który był dopisywany ręcznie, a w późniejszym okresie odbijano go z czcionek w prasach drukarskich. Inną formą były odbitki obrazu i tekstu z jednej matrycy lub dwu oddzielnych – dla tekstu i obrazu. Większość tego typu druków była anonimowa i niedatowana. Książki blokowe najczęściej poświęcone były tematyce religijnej i miały charakter moralizatorski, rzadziej obyczajowy. Niektóre zawierały treści edukacyjne (np. podręczniki szkolne, gramatyka języka łacińskiego).

Pierwsze książki blokowe powstały w latach 1420–1430 w Niderlandach (stamtąd pochodzi wzorcowy egzemplarz takiej książki – *Ars Moriendi*, wydany w 1460 r.), a następnie w południowych Niemczech, w Norymberdze, Ulm, Augsburgu oraz w Szwabii. Do najcenniejszych zachowanych dzieł ksylograficznych należą: *Biblia Pauperum*, *Apocalypsis Sancti Johannannis*, *Ars Moriendi*, *Canticum Canticorum*, *Ars Memorandi*, *Liber Regum*, *Temptationes Daemonis*, *Endkrist*, *Quindecim Signa*, *De Generatione Christi*, *Mirabilia Romae*, *Speculum Humanae Salvationis*, *Die Kunst Ciromantia*, *Confessionale*, *Symbolum Apostolicum*³¹.

31 J. Cundall, *A Brief History of Wood-Engraving from Its Invention*, Sampson Low, Marston & Company, London 1895; https://en.wikisource.org/wiki/A_Brief_History_of_Wood-engraving/ [data dostępu: 1.10.2023].

Wszystkie wymienione pozycje pochodzą z lat 1420–1440 i prawdopodobnie są kopiami iluminowanych rękopisów z bibliotek klasztornych. Pierwsze ilustracje drzeworytnicze miały charakter linearnych kompozycji przeznaczonych do wypełnienia kolorem. Wśród zachowanych ilustracji ksylograficznych interesujący jest przykład alfabetu rysunkowego ze zbiorów British Museum, z literami w kształcie groteskowych postaci ludzkich. Wraz z upowszechnieniem się książki drukowanej z ruchomych czcionek na początku XVI wieku, produkcja książek blokowych zanikła³².

PODSUMOWANIE: Książka blokowa (tekst odbijany z ilustracją z jednej matrycy) pojawia się około 1420 roku. Jej treść najczęściej ma charakter moralizatorski, ilustracja nierzadko stanowi kopię miniatur z rękopisów.

Wynalazek Gutenberga spowodował, że jako forma ilustracji upowszechniły się także ilustracje drzeworytnicze. Nastąpiło to mniej więcej 20 lat po wynalezieniu druku. Kompozycje te z lepszym lub gorszym skutkiem upodabniały się do miniatur znanych z rękopisów. Najstarszy zachowany drzeworyt ilustracyjny pochodzi z 1418 roku. Jest to tzw. *Madonna Brukselska*, odbita wraz z banderolą z tekstem. Sześć lat później powstał druk odkryty w oprawie rękopisu w bibliotece klasztoru Buxheim w Szwabii. Druk ten przedstawiał w formie konturowej św. Krzysztofa z Dzieciątkiem. Nowością było wprowadzenie szrafowania w grafikach, co daje efekt modelunku światłocieniowego. W książce blokowej ilustracje miały charakter konturowy i były przeznaczone do wypełnienia kolorem, lecz już od XVI wieku kolor uzyskiwano w odbitce z kilku matryc. Pierwszym drukarzem, który na dużą skalę zdobił książki ludowe do nabożeństw ilustracjami drzeworytowymi, był **Günther Zainer** (?–1478) z Augsburga. Wykonywał on także inicjały drzeworytnicze, a zasłynął jako ten, który wydrukował słynną *Złotą legendę* Jakuba de Voragine’a ze 131 drzeworytami.

Drzeworytami powszechnie już ilustrowano inkunabuły. Wczesnym przykładem takiego dzieła jest wspomniany już wcześniej *Der Edelstein* – zbiór 100 bajek napisanych po niemiecku przez mnicha z Berna **Ulricha Bonnera** około 1349

32 W XIX wieku pojawia się druk fotoksylograficzny, który jest uwspółcześnionym dalekim echem tej pierwotnej techniki drukowania książki. Patrz: M. Klentak, M. Michalska, *Estetyka książki*, w: *Nauka o książce. Antologia tekstów*, red. M. Kuźmina, M. Tobera, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2006, s. 212.

roku. Zbiór ten został wydrukowany w 1461 roku w Bambergu przez **Albrechta Pfistera** (1420–1466) i ozdobiony ręcznie kolorowanymi drzeworytami. Pfister wcześniej trudnił się malowaniem obrazków świętych w książkach do nabożeństw i postaci na kartach do gry. Ludzi tej profesji nazywano kartownikami. Ilustracje tego typu charakteryzowały się uproszczoną formą i mocno zarysowanymi konturami, aby łatwiej było wypełnić płaszczyzny kolorem. Wraz z rozwojem renesansu zaprzestano praktyki kolorowania.

Innym przykładem podobnej produkcji jest *Peregrinatio in Terram Sanctam* z 1484 roku, dzieło Bernharda von Breidenbacha, urzędnika z Moguncji, który odbył podróż do Ziemi Świętej. To jedna z pierwszych drukowanych książek, zawierająca wiele dużych i wieloczęściowych rycin wykonanych w technice drzeworytu. Ich autorem był malarz katedralny **Erhard Reuwich** (1445–1505). Przypuszcza się, że mógł on bazować na własnych szkicach i kopiach graficznych pochodzących z weneckiego warsztatu Jacopa i Gentile Bellinich. Na materiał ilustracyjny składają się przede wszystkim widoki miast, przedstawienia egzotycznych zwierząt i sceny rodzajowe z Ziemi Świętej.

Równie ważną publikacją, którą można zaliczyć do inkunabułów, była *Liber chronicarum* (*Kronika świata*) autorstwa **Hartmanna Schedla** (1440–1513). Zamieszczono w niej około 1809 drzeworytów o różnej tematyce – od wizerunków papieży po mapy, wykonanych w pracowni Michaela Wolgemuta przez wielu autorów. W części nakładu ilustracje pokolorowano akwarelą lub odbito ze znacznie mniejszej liczby matryc. Niektóre grafiki zostały użyte wielokrotnie do ilustracji różnych fragmentów tekstu, co potem stało się dość powszechną praktyką. W dziele tym po raz pierwszy pojawia się drukowany widok Krakowa. Nie mniej efektownym inkunabułem była *Biblia kolońska* (inaczej *Biblia Germanica* lub *Biblia Kobergera*) z 1478 roku, wydana w Kolonii przez Antona Kobergera, który wydał również *Liber chronicarum*. *Biblia kolońska* zawierała 125 anonimowych szrafowanych rycin. Dzieło to uznawano za najważniejsze osiągnięcie graficzne przełomu późnego gotyku i renesansu niemieckiego.

Drzeworyty powstawały w rzemieślniczych pracowniach w dużych miastach, głównie niemieckich, gdzie zaczęły funkcjonować pierwsze oficyny drukarskie. Ilustratorzy zazwyczaj wykonywali rysunek, który przekazywali do skopiowania na matrycę wykwalifikowanym rytownikom. Zdarza się, że na gotowej grafice drzeworytniczej widnieją dwa podpisy: nazwisko autora pracy oraz nazwisko rytownika. Czasem ten ostatni dodawał przed swoimi inicjałami słowo *incisit*, co

po łacinie oznacza „wyciął”. Rola drzeworytnika była nie do przecenienia. Mógł on bezrefleksyjnie przekalkowywać projekt grafika albo wprowadzać swoje innowacje, z różnym skutkiem. Stawał się bowiem właścicielem matrycy i mógł ją dowolnie wykorzystywać. Wykonanie matrycy drzeworytniczej, z której powstawała ilustracja do tekstu, było zatem złożonym przedsięwzięciem, angażującym zarówno siły techniczne, jak i wybitnych twórców. Za efekt końcowy odpowiadały obie strony.

Oprócz występowania w publikacjach książkowych drzeworyt miał też zastosowanie w drukach akcydensowych. Pierwsze ryciny drzeworytnicze operowały cienkim konturem, stanowiącym podstawę pod później nakładany kolor, lecz z czasem zaczęto stosować szrafowanie w celu uzyskania modelunku światłocieniowego. Nawet najwięksi artyści renesansu w początkach swej kariery praktykowali w oficynach drukarskich jako graficy – ilustratorzy. Drzeworytem ilustracyjnym zajmowali się między innymi: **Albrecht Dürer**, **Lucas Cranach Starszy**, **Albrecht Altdorfer**, **Hans Burgkmair**.

Przykładem artysty drzeworytnika, który zmienił pojmowanie tego rzemiosła, był **Albrecht Dürer** (1471–1528). Biegłość w grafice osiągnął już we wczesnej młodości, podczas praktykowania w norymberskiej pracowni Michaela Wolgemuta w latach 1486–1489, prawdopodobnie pomagając przy ilustrowaniu *Liber chronicarum* Schedla. Współpracował z oficyną Antona Kobergera, najbardziej znanego w Norymberdze i cesarstwie wydawcy książek z ilustracjami drzeworytniczymi. Już wtedy Dürer osiągnął niezwykłą wprawę zarówno w cięciu klocków drewnianych, jak i w rytowaniu płyt miedzianych. Ze środowiskiem grafików pracujących jako ilustratorzy zetknął się również podczas swej wędrówki czeladniczej po Nadrenii, a także w Strasburgu i Bazylei – prężnych ośrodkach drukarskich, gdzie stworzył drzeworyty do *Komedii* Terencjusza, *Rycerza z Thurn* i popularnego wówczas *Statku szaleńców* Sebastiana Branta³³. Nie było mu dane spotkać się z podziwianym mistrzem drzeworytu, Martinem Schongauerem z Kolmaru, gdyż ten zmarł, zanim Dürer dotarł do miasta³⁴. Podczas pierwszej podróży do Włoch zapoznał się z miedziorytami Andrei Mantegni, którego twórczość wywarła na nim wielkie wrażenie.

33 *Albrecht Dürer, znaczenie i oddziaływanie jego grafiki w XVI wieku*, oprac. F. Ruszczyc, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002.

34 A. Kramza, *Cztery jeźdźcy Apokalipsy*, <http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/403> [data dostępu: 3.10.2023].

Pierwszym wielkim dziełem i jednym z najwybitniejszych w całym dorobku artystycznym Dürera była *Apokalipsa* ilustrująca proroczą księgę św. Jana, wytłoczona przez Antona Kobergera w Kolonii w 1498 roku. Składała się z 15 drzeworytów opatrzonych tekstem na odwrocie. Rozpoczynała je scena *Męczeństwa świętego Jana*, a w wydaniu drugim z 1511 roku – karta tytułowa *Apocalypsis cum figuris* z wyobrażeniem Madonny z Dzieciątkiem na półksiężycu, opisanej w wizji św. Jana na Patmos. Wpływ na taką koncepcję ilustracji miały niewątpliwie powszechne wówczas przekonania o końcu świata w 1500 roku. Tematyka innych drzeworytów koncentruje się na istocie niepokojących wydarzeń mających nastąpić u końca dni. Jedną z najbardziej znanych jest rycina zatytułowana *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*. Inne serie ksylograficznych prac Dürera, powstałe w latach 1509–1511, to: *Mała pasja* (1509–1510), *Duża pasja* (1510) oraz *Żywot Marii* (1510–1511). Każda została opatrzona tekstem Benedicta Chelidoniusa i wydana w formie książkowej, choć początkowo grafiki były sprzedawane jako pojedyncze dzieła. Pracownia Dürera prowadziła działalność zarówno w zakresie malarstwa, jak i grafiki. Artysta zajmował się także dystrybucją swoich prac i wiele wskazuje na to, że nosił się z zamiarem otwarcia oficyny produkującej książki³⁵. Proces powstawania drzeworytów w przypadku Dürera zapewne wyglądał podobnie jak w przypadku innych drzeworytników w jego środowisku. Kartka z autorskim projektem (często przyklejana do matrycy) stanowiła wzór, według którego wycinana była pożądana kompozycja. Wiadomo, że przy wycinaniu pracowali rytownicy – rzemieślnicy, co było powszechną praktyką. Warto pamiętać, że Dürer zajmował się także miedziorytem oraz suchą igłą i sam nawet grawerował miedziorytnicze matryce.

Znaczenie Dürera jako ilustratora i projektanta książek jest nie do przecenienia. Nadał on ilustracji tekstu – do tej pory traktowanej jako wytwór rzemieślniczy – rangę autonomicznego dzieła artystycznego. Cykl, który stworzył, jest spójny, o dużych walorach narracyjnych. Dodatkowym walorem jest to, że przekaz ten za sprawą sugestywności wizji plastycznej trafiał do wszystkich warstw społecznych. Książka dzięki dotarciu do szerszego odbiorcy upowszechniała wartościowe rozwiązania plastyczne. Drzeworyty Dürera łączyły tradycje gotyckiej grafiki niemieckiej z nowymi, renesansowymi prądami. Artysta pokonał barierę dzielącą gotyk i renesans, wciąż widoczną w krajach na północ od Alp. Warto

35 Ibidem.

w tym miejscu wspomnieć o jego monumentalnym dziele, tworzonym wspólnie z innymi artystami niemieckimi. To *Łuk triumfalny cesarza Maksymiliana*, odbity z wielu matryc w 1510 roku. Składa się nań 195 odbitek, a całkowity rozmiar pracy wynosi 295 x 357 cm. Każda kompozycja posiadała skomplikowane znaczenie alegoryczne.

Rozpoznawalny styl dekoracji książek drukowanych wykształcili drukarze działający w Wenecji. **Erhard Ratdolt** (1442–1528) wprowadził do książki typograficznie wykonywane ornamenty i rysunki, głównie w postaci inicjałów roślinno-arabeskowych, białych na czarnym tle, tzw. *litterae florente*. Były to szerokie bordiury otaczające tekst. Zajmował się także kolorową ilustracją miedziorytniczą. Tym samym stworzył oryginalny, niepowtarzalny styl ilustracji książkowej. Na uwagę zasługuje także styl zdobnictwa pojawiający się w książkach z oficyny **Alda Manuzia** (1449–1515), zwanych aldynami. Doskonałym przykładem zastosowania drzeworytu jako metody ilustracyjnej jest *Hypnerotomachia Poliphili*, wydana w tej oficynie w 1499 roku, integralnie łącząca tekst z obrazem. Zawiera 170 ksylograficznych ilustracji tekstu o oszczędnym linearnym charakterze, nawiązując charakterem kreski do twórczości artystów drugiej połowy XV wieku: Andrei Mantegni, Benedetta Montagni, Giovanniego Belliniego czy Sandra Botticellego, i wpisując się w preferowany w renesansie linearyzm. Pod koniec każdego rozdziału tekst, drukowany czcionką specjalnie opracowaną przez Francesca Griffa, układa się w kaligramiczny obraz³⁶. Strony projektowane są jak rozkładówka.

Pierwszą książką wydaną po francusku była ręcznie iluminowana kronika *Grandes Chroniques de France* (1476), a za pierwszego w pełni zawodowego drukarza drukującego w tym języku uznawany jest **Jean Dupré** (1481–1488). Były to przeważnie godzinki, zwane *Livres d'heures*, publikowane zwykle na pergaminie. Dupré ilustrował je drzeworytami i miedziorytami, ręcznie kolorowanymi oraz ozdabianymi ornamentami. Wydawcą luksusowych, niezwykle popularnych we Francji godziniek był też **Antoine Vêrard** (1485–1512). Oprócz ilustracji drzeworytniczych utrzymanych w estetyce tej techniki graficznej Vêrard umiejętnie naśladował w drzeworycie styl średniowiecznych miniatur, ręcznie je później kolorując.

We Francji w zakresie ilustratorstwa drzeworytniczego uwagę zwraca działalność drukarza króla Franciszka I, **Geoffroya Tory'ego**, autora ilustracji

36 Kaligramy to wiersze obrazkowe, w których kształt pisma przybiera wizerunek jakiegoś przedmiotu, związanego z treścią wiersza.

do *Livre d'heures* (Księgi godzin). Ukończona w 1525 roku, była uważana za prawdziwe dzieło sztuki, które wyniosło projektowanie książek na wyżyny autonomicznej dyscypliny. Składała się z 13 dużych drzeworytów i niezwykle ozdobnych bordiur z ornamentem groteski kandelabrowej. W innej publikacji Tory'ego, *Champfleury* z 1529 roku, do skonstruowania liter użył on kwadratowej siatki, w którą wpisał ciało człowieka w różnych pozach. Poszczególne litery były analizowane pod kątem podobieństwa do ciała ludzkiego, co wynikało z renesansowego antropocentryzmu. W ilustracjach tych widać wpływy *Hypnerotomachii Poliphili*.

W Anglii **William Caxton** (1415–1492), kupiec, dyplomata, a także drukarz, w roku 1476 jako pierwszy użył prasy drukarskiej i rozpoczął sprzedaż książek na dużą skalę. Inspirował się niemieckim przemysłem wydawniczym, który poznał podczas podróży. W 1484 roku z jego oficyny wyszły *Opowieści kanterberyjskie* Geoffreya Chaucera, ozdobione ilustracjami drzeworytniczymi³⁷. Przedstawiają one w linearnym ujęciu głównych bohaterów tej książki³⁸.

W polskich książkach doby renesansu pojawiły się drzeworyty o tematyce świeckiej, portrety panujących, świętych (Wojciecha i Stanisława), sceny batalistyczne. Początkowo korzystano z obcych matryc, sprowadzanych do oficyn drukarskich, z czasem zaczęły ukazywać się dzieła polskich ilustratorów. Ten rodzaj dekoracji utrzymywał się aż do XVIII wieku równoległe z innymi technikami. Wśród znaczących pozycji ilustrowanych drzeworytami należy wymienić wydanie: *Statutów Królestwa Polskiego* Jana Łaskiego z 1506 roku z przedstawieniem polskiego sejmu, *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity z drukarni Hieronima Wietora (z przedstawieniem portretów królów polskich) oraz *Zielnika* Szczepana Falimierza z drukarni Floriana Unglera³⁹.

Wielu projektantów czcionek, pracujących w ówczesnych oficynach lub będących ich właścicielami, zajmowało się także projektowaniem książki i ilustracji, łącząc te funkcje, jak choćby Tory. Jednak jako ilustratorów nierzadko zatrudniano najlepszych artystów. Początkujący graficy trafiali do renomowanych oficyn także w ramach wędrówki czeladniczej, jak opisywany tu Dürer. Drzeworyt jako forma ilustracyjna ewoluował w okresie renesansu pod wpływem zmian

37 G. Chaucer, <https://www.alamy.com/stock-photo-w-caxton-1484-chaucer-geoffrey-canterbury-tales-the-friar-carrying-25769094.html> [data dostępu: 4.10.2023].

38 M. Flannery, *Geoffrey Chaucer. Unveiling the Merry Bard*, Reaktion Books, London 2024.

39 A. Banach, *O ilustracji*, Wydawnictwo M. Kota, Kraków 1950, s. 41.

stylistycznych w sztuce, ale też ze względu na stosowane przez artystów rozwiązania technologiczne. Odmianą tradycyjnego drzeworytu był **drzeworyt światłocieniowy**, którego wynalazek przypisuje się **Lucasowi Cranachowi** (1472–1553) bądź **Hansowi Burgkmaierowi** (1473–1531). Drzeworyt ten wykorzystuje kremowy odcień papieru jako ton środkowy, partie oświetlone uzyskuje się przez dodawanie białego gwaszu, a zacienione przez kreskowanie. Wymagało to użycia kilku matryc z różnymi częściami kompozycji. Jedną z matryc (linearna) zawierała jedynie linearny rysunek całej kompozycji, pozostałe matryce (tonalne) – płaskie plamy koloru. Drzeworyt ten wykorzystywany był przede wszystkim jako technika reprodukcyjna. Był on niezwykle popularny w renesansowych Niemczech. Dopiero w latach 30. XX wieku szwedzki drukarz **Torsten Billman** (1909–1989) wynalazł metodę nazwaną **drzeworytem grisaille**, która polegała na zastosowaniu różnych odcieni szarej farby w kilku matrycach.

Osobliwy gatunek ilustracji drzeworytniczych prezentują prace dwóch podróżników do Nowej Ziemi: **Jacques’a Le Moyne** (1533–1588) i **Johna White’a** (?–1593). Były to rysunki i akwarele z podróży, przenoszone przez rytowników na matrycę drzeworytniczą i rozpowszechniane jako książki⁴⁰.

Omawiając historię ilustracji drzeworytniczych, warto wymienić jeszcze jedno niezwykle dzieło: **Orbis sensualium pictus** (w Polsce znane pod tytułem *Świat w obrazach*), opublikowane w 1658 roku przez Jana Amosa Komeńskiego – czeskiego teologa i reformatora systemu nauczania. *Orbis sensualium pictus* jest uznawana za pierwszą obrazkową książkę dla młodych czytelników⁴¹. Zawiera ponad 150 ilustracji, które miały ułatwić dzieciom naukę. W prostych drzeworytowych rycinach zobrazowane były hasła, a ich wyjaśnienie znajdowało się obok ilustracji, jak w encyklopedii.

Ilustracja dla dzieci znalazła swoją kontynuację w XVIII wieku, a dokładnie w 1744 roku, kiedy **John Newbery** (1713–1767) stworzył *pretty little pocket-book*, czyli małe formatowo książeczki dla dzieci, w których tekst był bardzo ograniczony, a istotę stanowiły uproszczone ilustracje, operujące linearnym konturem. Układały się one w narracyjne sekwencje o moralizatorskiej wymowie. W podobnym duchu działał **John Harris**, który w 1805 roku opublikował książkę obrazkową

40 *Illustration History*, <https://www.illustrationhistory.org/history/time-periods/renaissance> [data dostępu: 4.10.2023].

41 J.A. Komeński, *Świat w obrazach rzeczy dostępnych zmysłom, Orbis sensualium pictus*, wstęp i przekład A. Fijałkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.

dla dzieci, zatytułowaną *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog*, z grafiką autorstwa Sarah Catherine Martin. Był to rodzaj komiksu z gatunku *chapbook*, ręcznie ilustrowanego, z zachowanym drzeworytniczym efektem graficznym.

Drzeworyt odrodził się w XIX wieku dzięki wynalazkowi Thomasa Bewicka (1753–1828), jakim było łączenie klocków bukszpanowych ciętych w poprzek (**drzeworyt sztorcowy**). Funkcję ilustracyjną drzeworytu usprawniło wynalezienie w roku 1725 stereotypii, która polegała na odlewaniu w metalu drewnianej matrycy, przez co wzmacniano jej trwałość. Na fali XIX-wiecznego historyzmu zaczęto naśladować w ilustracji drzeworytniczej styl gotyckich i Dürerowskich grafik. Kolejnym krokiem była mechanizacja procesu wykonywania ilustracji drzeworytniczych, także przypadająca na wiek XIX. Technika drzeworytu, mimo różnych zmian i mód, pozostaje jedną z najszlachetniejszych metod ilustracyjnych.

PODSUMOWANIE: Drzeworyt jest podstawową formą ilustrowania książek po wynalezieniu druku. Pojawia się najpierw w książce blokowej, następnie w inkunabułach i książkach drukowanych w oficynach po 1500 roku. Rozwija się zwłaszcza w Niemczech, gdzie za sprawą Albrechta Dürera zyskał status autonomicznej dziedziny sztuki. Wyjątkową formę przybrał w renesansowych dziełach włoskich: autorstwa Erharda Ratdolta, *Hypnerotomachii Poliphili* z drukarni Alda Manuzia oraz w pracach francuskiego projektanta czcionek i książki Geoffroya Tory'ego. Technika ta znalazła później zastosowanie w ilustrowanych książkach dla dzieci typu encyklopedie i w pierwocinach komiksu.

ARTEFAKTY:

- *Ars Moriendi*, 1460 r.
- Ulrich Bonner, *Der Edelstein*, Bamberg 1461 r.
- Erhard Reuwich, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Moguncja 1484 r.
- Hartmann Schedl, *Liber chronicarum*, Norymberga 1493 r.
- *Biblia kolońska*, Kolonia 1478 r.
- Albrecht Dürer, *Apokalipsa*, Norymberga 1498 r.
- Albrecht Dürer, *Łuk triumfalny cesarza Maksymiliana*, Norymberga 1510 r.
- Geoffroy Tory, *Champfleury*, Paryż 1529 r.
- Erhardt Ratdolt, *litterae florentae*, Wenecja XVI w.

- *Hypnerotomachia Poliphili*, oficyna Alda Manuzia, Wenecja 1499 r.
- Geoffrey Chaucer, *Opowieści kanterberyjskie*, oficyna Williama Caxtona, Westminster 1484 r.
- Jan Amos Komeński, *Orbis sensualium pictus* (*Świat w obrazach*), Norymberga 1658 r.
- John Newbery, *pretty little pocket-book*, 1744 r.
- Sarah Catherine Martin, *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog*, 1805 r.

4.5. Miedzioryt i staloryt

W XVI wieku obok drzeworytu w ilustratorstwie pojawia się **miedzioryt** – technika graficzna dająca możliwość znacznie bardziej dokładnego odzwierciedlania szczegółów. Miedzioryt znany był już w połowie XV wieku, lecz jako technika ilustracyjna stał się popularny sto lat później⁴². W 1477 roku ukazała się pierwsza ilustrowana miedziorytem książka we Florencji. W Bazylei działał **Hans Holbein Młodszy** (1497–1543), który projektował elementy dekoracyjne, takie jak ramki tytułowe, inicjały, z wykorzystaniem miedziorytu. Najważniejszym dziełem z rycinami Holbeina jest Stary Testament z 1538 roku, wykonany do spółki z drzeworytnikiem Hansem Lützelburgerem i drukarzem Hansem Frobenem.

Druk ilustrowany miedziorytem odbywał się w dwóch fazach, gdyż wymagał zastosowania innej prasy niż prasa typograficzna. Niemożliwe było połączenie w procesie drukowania wkłęsłodruku i wypukłodruku. Dlatego najpierw wykonywano sztychy, a potem składano całość z tekstem. Ilustracja miedziorytnicza musiała być wklejana do książki, w związku z czym był to proces trudniejszy niż ilustrowanie drzeworytem⁴³. Wprowadzono również tzw. miedzioryty tytułowe przed kartą tytułową, na przykład portret autora, a także frontyspis lub alegoryczne przedstawienia treści książki. Miedzioryty pojawiały się w książkach

42 Benedyktyński mnich Teofil Prezbyter opisał tę technikę już w XII wieku w swoim zbiorze listów *Diversarum artium harmonogram*. Niektóre źródła przypisują jej wynalazek florenckiemu złotnikowi Tommasowi Finiguerrze: <https://de.m.wikipedia.org/wiki/Kupferstich> [data dostępu: 4.10.2023].

43 R. McLean, *Book illustration: engraving, and etching*, <https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2012/08/28/book-illustration-engraving-and-etching/> [data dostępu: 4.10.2023].

wymagających wielu szczegółowych ilustracji, między innymi przyrodniczych i geograficznych. Służyły też jako technika ilustrująca publikacje dotyczące słynnych dzieł architektury. Książki te, wydawane drukiem i rozpowszechniane, były swoistymi wzornikami dla artystów.

Podobnie jak w przypadku drzeworytu pierwszymi dziełami z zastosowaniem tej techniki, które można uznać za sztukę projektową, były karty do gry. Ich autor, anonimowy artysta zwany **Mistrzem Kart do Gry**, działający w Nadrenii w latach 1425–1450, wykonał 100 takich rycin. Najważniejszymi ośrodkami rozwoju miedziorytu jako samodzielnej techniki graficznej były renesansowe Włochy (Antonio Pollaiuolo, Baccio Baldini, Cristofano Robetta, Andrea Mantegna, Marcantonio Raimondi), Niemcy (Martin Schongauer i Albrecht Dürer) i Niderlandy (Lucas van Leyden, Hendrik Goltzius, Cornelius Cort). Jednak najwybitniejsi graficy epoki renesansu nie używali powszechnie tej techniki do ilustrowania⁴⁴. Powodem była wspomniana trudność związana z odbijaniem. Zmieniło się to dopiero pod koniec XVI wieku – wówczas miedzioryt zaczął być niepodzielnie wykorzystywany w celach ilustracyjnych aż do wynalezienia litografii.

Wśród wymienionych artystów na uwagę zasługuje Wenecjanin **Marcantonio Raimondi** (1480–1530), znany z zamiłowania do starożytnictwa. Jego dziełem jest ilustrowany miedziorytniczo zbiór bajek pisarzy starożytnych. Nie mniej znane są jego ilustracje do drugiej edycji słynnej książki *I Modi*⁴⁵. Weneckie oficyny wydawały ekskluzywne dzieła pisarzy antycznych (np. *Metamorfozy* Owidiusza) ilustrowane miedziorytami. Także *Poliglota antwerpska* (*Biblia Regia*), opublikowana w latach 1569–1573 w Antwerpii, najbardziej znane dzieło oficyny Plantiniana, była ilustrowana miedziorytami. Każdy z jej ośmiu tomów posiadał kartę tytułową wykonaną w miedziorycie przez najwybitniejszych rytowników antwerpskich, takich jak Johannes, Antonius i Hiëronymus Wierixowie czy Pieter Huys. Najsłynniejsza karta tytułowa *Poliglotty* (tom pierwszy) przedstawiała cztery zwierzęta: lwa, byka, wilka i jagnię, wspólnie posilające się z jednego koryta.

44 W. Koschatzky, *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, wyd. Herrsching 1990.

45 Dzieło zatytułowane *I Modi* (łac. *De omnibus Veneris Schematibus*, ang. *The Sixteen Pleasures*) to renesansowa książka erotyczna z rycinami przedstawiającymi pozycje seksualne. Do drugiego wydania *I Modi* w 1527 roku sonety je opisujące stworzył słynny poeta Pietro Aretino, a śmiałe ilustracje – Marcantonio Raimondi. Doprowadziło to do jego uwięzienia w roku 1524 przez papieża Klemensa V i zniszczenia nakładu.

Bezspornie największa sława wśród niderlandzkich miedziorytników doby manieryzmu przypadła **Hendrikowi Goltziusowi** (1558–1618), którego prace przyczyniły się do upowszechnienia stylistyki manierystycznej⁴⁶. Zwłaszcza cykle *Małżeństwo Amora i Psyche* oraz *Historia Lukrecji*, wykonane jako ilustracje dla wydawcy Philipsa Galle, stały się popularne w kręgach artystycznych. Goltzius działał w Harlemlu, ale to Antwerpia w XVI wieku była głównym ośrodkiem drukarstwa i miedziorytnictwa ilustracyjnego. W dobie baroku dla niderlandzkich oficyn wydawniczych pracowali artyści tej klasy, co Peter Paul Rubens czy Rembrandt van Rijn. Wydawano w nich również liczne wzorniki ornamentalne i architektoniczne. Miedzioryt jako technika ilustracyjna i reprodukcyjna był powszechnie stosowany, w związku z tym doskonalono technikę rytowania. Wciąż jednak przeważały całostronicowe ryciny włączane w księgę, niezwiązane integralnie z tekstem na stronie. W Niderlandach tworzone również kopie obrazów znanych artystów, rozprowadzane przez wykwalifikowanych pośredników w całej Europie⁴⁷.

W siedemnastowiecznej Francji za panowania Ludwika XIV, zwłaszcza w Paryżu, kwitła sztuka drukarska i ilustracyjna⁴⁸. Odbitki miedziorytnicze na potrzeby ilustracyjne wykonywali między innymi: **Léonard Gaultier** (1561–1641) i **Thomas de Leu** (1560–1612), uznawani za najwybitniejszych twórców portretów do kart tytułowych, a także **Robert Nanteuil** (1623–1678), który wykonał aż 250 portretów odznaczających się niezwykłą precyzją i szczegółowością. Jego uczeń, **Gerard Edelinck** (1649–1707), zasłynął rytowaniem dzieł Charles'a Perraulta. Portretem rytowanym na potrzeby wydawnictw książkowych zajmowali się także **Antoine Masson** (1636–1700) i **Claude Mellan** (1598–1688)⁴⁹. Ten ostatni wsławił się niepowtarzalnym cięciem, zwanym *taille simple*, polegającym na stosowaniu nieprzecinających się, śrubowych linii. Z czasem to one stały się najbardziej charakterystyczną

46 *Careers by Design. Hendrick Goltzius and Peter Paul Rubens*, Staatliche Graphische Sammlung, München 2024.

47 Specjalistą od takich grafik w Wenecji był Marcantonio Raimondi.

48 M. Biłozór-Salwa, *Twórczość Jana Ziarnki a paryskie środowisko rytowników i wydawców pierwszej ćwierci XVII wieku. Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem dr hab. Jolanty Talbierskiej*, Warszawa 2017; pdf <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/2559/3100-DR-HI-22102.pdf?sequence=2> [data dostępu: 4.10.2023].

49 J. Strutt, *Claude Mellan*, in: *A Biographical Dictionary Containing an Historical Account of All the Engravers, from the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present Time*, Vol. 2, London 1785, s. 142–144; <https://archive.org/details/biographicaldict0ostru> [data dostępu: 15.11.2024].

cechą odbitek, zwłaszcza miedziorytniczych. Do najbardziej znanych prac Mellana należy **Oblicze Chrystusa**, a przykładem grafiki książkowej są frontyspisy dzieł religijnych według projektów Poussina. **Abraham Bosse** (1604–1676) tworzył ilustracje najczęściej o zacięciu realistycznym, z wieloma rodzajowymi szczegółami z życia Francji. Łączył technikę miedziorytu z akwafortą. Był autorem słynnego frontyspisu **Lewiatana** autorstwa Thomasa Hobbesa (1651). Bosse napisał kilka traktatów o sztuce, w tym także o technikach graficznych⁵⁰.

Ilustracje miedziorytnicze spotkać można także w książkach okresu rokoka. W XVIII wieku najsłynniejszym ilustratorem – miedziorytnikiem we Francji był **Hubert Gravelot** (1699–1773), który wykonał ryciny między innymi do *Dekameronu* Giovanniego Boccaccia, *Nowej Heloizy* Jeana-Jacques'a Rousseau oraz do dzieł Jeana Baptiste'a Racine'a i Woltera. Oprócz niego sławę w tym zakresie zyskali graficy: **Nicolas Cochin** (1715–1790), **Pierre-Philippe Choffard** (1731–1809), **Jean-Michel Moreau** zwany *le Jeune* (1741–1814), **Charles-Dominique-Joseph Eisen** (1720–1778) i **Clément-Pierre Marillier** (1740–1808). Emblematycznym dziełem z miedziorytową ilustracją rokokową są *Bajki Jeana de La Fontaine'a* z roku 1762 z ilustracjami Eisena i Choffarda⁵¹. Często wydawanym dziełem były niezmiennie *Metamorfozy* Owidiusza, ilustrowane przez najlepszych sztycharzy.

Gdy w XVII wieku intensywnie zaczęła się rozwijać sztuka kartograficzna, to właśnie odbitki miedziorytnicze jako niezwykle precyzyjne znalazły w niej zastosowanie. Oprócz tworzenia profesjonalnych, naukowych map dekorowano miedziorytniczymi mapami książkowe opisy krain geograficznych, na przykład wydania dzieł Ptolemeusza. Produkcja kartograficzna rozwinęła się w XVII wieku głównie w Holandii ze względu na przodującą rolę tego kraju w handlu morskim. Należy tu wspomnieć o **Abrahamie Orteliusie**, autorze map i wydawcy *Theatrum Orbis Terrarum* (1570). Prymat w tej dziedzinie należał jednak do rodziny **Merkatorów**: **Gerharda** (1512–1594) i **Rumolda** (1545–1599), oraz do **Jodokusa Hondiusa** (1563–1612), któremu rodzina Merkatorów przekazała kolekcję matryc kartograficznych. Najsłynniejszym dziełem Merkatorów był zbiór map różnych regionów Europy, nazwany **Atlasem** (z czasem nazwa ta upowszechniła się).

⁵⁰ Najbardziej znanym traktatem Abrahama Bosse był *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes*, wydany w Paryżu w 1645 roku.

⁵¹ Bajki ozdobione ilustracjami Grandville'a, wydane w 1840 roku, dostępne są w domenie publicznej na portalu Polona: *Sto bajek Lafontaine'a*, <https://polona.pl/item-view/d86b60e6-e1ab-44e9-a31d-98f8a2b14dc1?page=4> [data dostępu: 8.11.2024].

W osiemnastowiecznej Anglii działał wybitny grafik i malarz **William Hogarth** (1697–1764). W młodości praktykował w warsztacie grawerskim, co pozwoliło mu założyć własną firmę produkującą miedzioryty. Jego grafiki koncentrowały się wokół spraw społecznych, aktualnych w dobie coraz bardziej zaawansowanych przemian. Były przepełnione satyrą i humorem, dając impuls do powstania nowego nurtu w ilustratorstwie – rysunku satyrycznego, który potem bujnie się rozwijał w XIX-wiecznych pismach tego typu. Najśłynniejsze cykle narracyjne Hogartha wykonane w technice miedziorytu to: *Kariera nierządnicy* (1732), *Kariera rozpustnika* (1735), *Modne małżeństwo* (1744). Nazywano go kronikarzem ówczesnej Anglii. Swe prace kierował do ludzi prostych, stąd ich przejawiskawiony charakter i dosadność w obrazowaniu treści. Cieszyły się one taką popularnością, że Hogarth powielił je w malarstwie i otworzył subskrypcję na cykle rycin. Był też autorem wielu ilustracji do popularnych książek, na przykład *Hudibrasa* Samuela Butlera czy *Złotego osła* Apulejusza. Jego styl stanowił inspirację dla ilustratorów w następnym stuleciu.

Miedzioryt był również wykorzystywany jako technika reprodukcyjna, gdyż reprodukcje bardzo często pojawiały się w charakterze ilustracyjnym w książkach. Specjalizacja w dziedzinie wykonywania rytów miedziorytniczych obejmowała w XIX wieku także projektowanie i wykonywanie ilustracji do wydawnictw muzycznych. Przybierały one formę drobnych scenek rodzajowych, umieszczanych często jako winiety przed zapisem nutowym. Innym przejawem zastosowania miedziorytów były szczególnie bogato dekorowane frontyspisy barokowych i rokokowych książek, często wklejane do nich oddzielnie. Osobną sztuką była kaligrafia miedziorytnicza, oprócz umiejętności manualnych wymagająca wyobraźni przy posługiwaniu się piórem lustrzanym.

Zdolności potrzebne do grawerowania płyty były nie do przecenienia. Rytownicy musieli posiadać talent artystyczny i wykazywać się dbałością o szczegóły. Niezbędny był także dobry wzrok i cierpliwość, ponadto umiejętność opanowania pracy w odwrotnej kolejności, ponieważ ryciny dawały odwrotny wydruk. Anglik **George Bickham Starszy** (1684–1758) był mistrzem sztuki kaligrafii w miedziorycie, o czym świadczy publikacja *The Universal Penman* (1733–1741). Bickham zebrał próbki pism od angielskich mistrzów tej profesji i wydał swoisty wzornik dla kaligrafów, używany również jako pomoc dydaktyczna.

Polscy ilustratorzy manierystyczni i barokowi stosujący technikę miedziorytu to przede wszystkim: **Tomasz Treter** (1547–1610), autor scen z życia kardynała

Hozjusza, działający w Paryżu **Jan Ziarnko** (1575–1630) oraz gdańszczanin **Jeremiasz Falck** (1610–1677). Na uwagę zasługują także *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane i kopersztynchami ozdobione*, wydane przez Michała Grölla w roku 1778. Znalazły się tam prace Josepha de Longueila według rysunków Charles'a-Dominique'a-Josepha Eisena. Tradycja zdobienia książek miedziorytami, która przetrwała w Polsce do wieku XIX, reprezentowana była przez takich twórców, jak: **Jan Feliks Piwarski**, **Kajetan Wincenty Kielisiński**, **Joachim Lelewel**⁵², **Jan Lewicki**.

Należy w tym miejscu wspomnieć także o technice punktowej (*schrottbläter*), która stała się alternatywą dla rytowania liniami. Punktowanie pojawiło się już w XV wieku, a w XVI wieku stosował je w swych rycinach **Gulio Campagnola** (1482–1515), uzyskując miękkie przejścia tonalne. Technika ta używana była także przez mistrzów niderlandzkich oraz francuskiego mistrza rytownictwa **Roberta Nanteuila**. W XVIII wieku punktowanie rozpowszechniło się szczególnie w Anglii, a w następnym stuleciu na kontynencie. Efekt półtonów nadawał się zwłaszcza do wykonywania portretów graficznych, wykorzystywano go też w scenach rodzajowych i innych tematach służących do ilustrowania treści książek. Spośród znakomitych rytowników warto wymienić dwóch ilustratorów: **Francesca Bartolozziego** (1727–1815) i **Luigiego Schiavonettiego** (1765–1810). Bartolozzi przez prawie 40 lat był nadwornym rytownikiem króla Anglii Jerzego III, później przeniósł się do Lizbony. W swojej długiej karierze wykonał mnóstwo rycin – zarówno kopii dzieł wielkich malarzy, jak i oryginalnych kompozycji, głównie o charakterze religijnym, a także portretów. Był mistrzem grafiki tonalnej, osiąganą przez zastosowanie metody punktowej. Przyczyniła się ona do rozwinięcia tzw. grafiki kredkowej, w której przez punktowanie uzyskiwano efekt rysunku kredką. Bartolozzi wzbogacił ją o efekty kolorystyczne, uzyskiwane dzięki ręcznemu nanoszeniu kolorowej farby drukarskiej na matrycę (*à la poupée*). Tę metodę udoskonalił pracujący w jego warsztacie Luigi Schiavonetti, który zasłynął rycinami do ilustrowanego wydania dzieł Szekspira, a także tablicami poświęconymi wydarzeniom rewolucji francuskiej.

W zupełnie nowatorski sposób potraktował miedzioryt **William Blake** (1757–1827), zawodowo zajmujący się rytowaniem, zanim zaczął tworzyć własną poezję

52 Dziwić może w tym kontekście nazwisko znakomitego historyka i pisarza Joachima Lelewela. On sam ilustrował swoje dzieła, gdyż nie stać go było na zamawianie rycin u profesjonalnych drukarzy. Z czasem zyskał dużą biegłość w zakresie miedziorytnictwa i technik trawionych.

i eksperymentować z miedziorytem. Opracował on nowy sposób wytwarzania i trawienia płyty miedzianej. Nazywał go drzeworytem na miedzi (inne określenia to: akwaforta reliefowa, ang. *relief etching*; druk iluminowany, ang. *illuminated a printing*), gdyż stosowana przez niego technika była wypukłodrukiem. Jest to odwrócenie zwykłej metody trawienia, będącej wklęsłodrukiem. Metoda Blake'a polegała na pisaniu tekstu na płytach miedzianych, z zastosowaniem odbicia lustrzanego, z użyciem kwasoodpornego medium. Następnie trawił matrycę w kwasie. Używaną odbitkę ręcznie kolorował akwarelami. W ten sposób przyspieszył proces wytwarzania książek. Inspirując się średniowiecznymi manuskryptami, uzyskiwał efekt integralnego połączenia obrazu i pisma. Ilustracje o fantasmagorycznej tematyce i z wydłużonymi postaciami przypominały barwne akwarele. Najbardziej słynnymi dziełami Blake'a są: *Songs of Innocence (Pieśni niewinności, 1789)* i *Songs of Experience (Pieśni doświadczenia, 1794)*, będące wyrazem jego koncepcji teozoficznych i niebywałych, graficzno-malarskich wizji. Artysta ilustrował swoje teksty, używając także stalorytu, na przykład w *Księdze Hioba*. Często stosował technikę *repoussage*, czyli wybijania młotkiem tyłu płyty.

Pod koniec XVIII wieku miedzioryt ustąpił miejsca **stalorytowi**. W 1820 roku Anglik **Charles Heath** opatentował staloryt, wcześniej wykorzystywany do druku banknotów (z taką intencją wynaleźli go Amerykanie, Jacob Perkins i Gideon Fairman), co spopularyzowało tę technikę jako doskonale nadającą się do wykonywania precyzyjnych ilustracji. Była zatem powszechnie stosowana podczas tworzenia ilustracji książkowych, a także widoków miast, portretów czy reprodukcji obrazów. Staloryt znakomicie sprawdzał się na rozwijającym się komercyjnym rynku wydawniczym. Odporność matrycy na nacisk prasy była znacznie większa niż w przypadku miedzi. Wydłużyła się trwałość matrycy, a ilustracje wykonane w tej technice cechowały się niezwykle dużą szczegółowością. Drobne, blisko siebie rytowane linie pozwalały uzyskiwać niespotykany do tej pory efekt światłocieniowy. Jednak zadanie grawera stało się znacznie trudniejsze, wymagało innej metody pracy i drobniejszych, twardszych narzędzi. Aby nie obniżać wartości estetycznych ilustracji, najpierw wypalano stalową płytę do miękkości, a następnie, po wyrzyciu rysunku, hartowano ją ponownie. Ilustratorzy, by ułatwić sobie pracę przy rytowaniu partii o jednakowym natężeniu szarości (jak niebo czy tło rysunku), wykorzystywali przyrządy do szrafowania równoległego.

Mimo niewątpliwych zalet, do których należała możliwość masowej produkcji, ilustracje stalorytowe cechowała pewna oschłość. Miedź jako metal miękki była

łatwiejsza do grawerowania niż stal, dzięki czemu artysta miał więcej swobody w kreowaniu unikatowych efektów. Miękkie grawerowane linie miedziorytu nie były tak cienkie ani twarde jak w przypadku stali. Zaletą miedzi była możliwość dokonywania zmian, takich jak aktualizacja map na matrycy. Płytkę można było podgrzać, następnie wypolerować w miejscu pożądaney zmiany i ponownie wygrawerować rysunek.

Największy rozkwit techniki stalorytu przypada na lata 1820–1840. Rzesza zapomnianych już dzisiaj grawerów doprowadziła do perfekcji umiejętność tak precyzyjnego rytowania linii, że rozpoznawalne są one wyłącznie przy użyciu szkła powiększającego. Jednak rosnąca koniunktura na książki doprowadziła do masowej manufakturowej, zespołowej produkcji stalorytów ilustracyjnych i stopniowego pogarszania się ich jakości artystycznej. Pojawiły się też udoskonalenia techniczne, takie jak maszyna pozwalająca uzyskiwać wiele gęsto umieszczonych, równoległych linii (*ruling machine*). Innym udogodnieniem było osadzanie cienkiej powłoki stalowej na miedzianej płycie, co zwiększało jej trwałość i umożliwiało uzyskanie większej liczby efektów.

Znaczący rozwój stalorytu miał miejsce w pierwszej połowie XIX wieku w Anglii. W tym czasie tworzył swoje rękopiśmienne książki William Blake, popularność zdobywał drzeworyt sztorcowy Thomasa Bewicka. W kraju tym ukazywało się wówczas wiele popularnych czasopism, takich jak „Punch” (1841), „The Illustrated London News” (1842) czy „Penny Magazine” (1832), niezbędne więc stało się zatrudnienie w redakcjach zawodowych ilustratorów, którzy zazwyczaj mieli wykształcenie malarskie. Wykorzystywali oni zarówno technikę stalorytu, jak i coraz bardziej popularny drzeworyt sztorcowy.

We Francji mistrzostwo w technice stalorytu osiągnęli francuscy rysownicy i karykaturzyści: Jean Gerard, zwany **Grandville** (1803–1847), oraz **Paul Gavarni** (1804–1866). Ich ilustracje, będące satyrą na życie paryskie i londyńskie, publikowano w gazetach satyrycznych, między innymi „Le Charivari” i „Les gens du Monde”. Kanonicznym dziewiętnastowiecznym dziełem z ilustracjami stalorytowymi będącymi przedrukami prac różnych rysowników są *Chants et chansons populaires de la France* (Francuskie pieśni i piosenki ludowe) z 1843 roku. Najbardziej znanym angielskim ilustratorem doby wiktoriańskiej, który stosował grawerowanie stali, był **George Cruikshank** (1792–1878), twórca ilustracji do książek Charlesa Dickensa i „Bentley’s Miscellany” w latach 1837–1843. W Polsce za mistrza stalorytu ilustracyjnego uznaje się **Antoniego Oleszczyńskiego** (1794–1879).

PODSUMOWANIE: Miedzioryt w ilustratorstwie pojawia się w XVI wieku, dając możliwość znacznie dokładniejszego odzwierciedlenia szczegółów. Jest wykorzystywany w okresie baroku i rokoka, głównie w kartografii jako technika reprodukcyjna oraz jako winieta. Ilustracja miedziorytnicza jest wklejana do książki ze względu na konieczność zastosowania odrębnej prasy drukarskiej. Wśród słynnych miedziorytników szczególną pozycję zajmują: Hendrik Goltzius i William Hogarth, ponadto Gulio Campagnola jako wynalazca techniki punktowej. William Blake modernizuje miedzioryt, tworząc na matrycy wypukłe rysunki specjalnym atramentem i uzyskując w efekcie wypukłodruk. W 1820 roku opatentowany zostaje staloryt (wynalazek Charlesa Heatha), jeszcze bardziej szczegółowy i ze znacznie odporniejszą na nacisk matrycą. Częściowo wypiera on miedzioryt.

ARTEFAKTY:

- miedzioryty Mistrza Kart do Gry, XV w.
- Marcantonio Raimondi, *I Modi*, Wenecja 1524 r.
- miedzioryty z *Poligloty antwerpskiej (Biblia Regia)*, Antwerpia 1569–1573
- Claude Mellan, *Oblicze Chrystusa*, 1649 r.
- miedzioryty Hendrika Goltziusa, XVI/XVII w.
- miedzioryty Pierre'a-Philippe'a Choffarda, Charles'a-Dominique'a-Josepha Eisena, *Bajki Jeana de La Fontaine'a*, 1762 r.
- Robert Nanteuil, portrety miedziorytnicze, XVII w.
- Abraham Bosse, frontysepis *Lewiatana* Thomasa Hobbesa, Anglia 1651 r.
- *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane i kopiersztychami ozdobione*, Warszawa, Lipsk 1778 r.
- William Blake, *Songs of Innocence*, Anglia 1789 r.; *Songs of Experience*, Anglia 1794 r.
- miedzioryty kartograficzne Merkatorów, XVI w.
- William Hogarth, *Modne małżeństwo*, 1744 r.
- George Bickham Starszy, *The Universal Penman*, XVIII w.
- Grandville, karykatury stalorytowe, XIX w.
- *Chants et chansons populaires de la France*, XIX w.
- George Cruikshank, staloryty do dzieł Dickensa, XIX w.

4.6. Techniki trawione w ilustratorstwie

W wieku XVIII pojawiła się znacznie mniejsza formatowo książka z całostroniową ilustracją. Popularne stało się zdobienie ilustracją dzieł klasyków antycznych, Moliera, La Fontaine'a. W ilustracji coraz częściej stosowano akwafortę (szczególnie w rokokowej Francji) obok miedziorytu, czasem techniki te używane były wspólnie⁵³. Pierwszym ilustratorem łączącym akwafortę i miedzioryt był **Abraham Bosse** w XVII wieku. Popularność akwaforty nie oznaczała, że zrezygnowano z innych technik, na przykład artyści wkrótce odkryli zalety wynalezionej w Holandii mezzotinty (XVIII w., Anglia). Wynalezienie akwaforty przypisuje się płatnerzowi **Danielowi Hopferowi** z Augsburga, ale według tradycji to Dürer jako pierwszy eksperymentował z tą techniką w zakresie ilustracji⁵⁴. Trawienie było szybszą i łatwiejszą metodą ilustrowania, a dodatkowo pozwalało uzyskiwać półtony. Techniki trawione stanowiły też duże ułatwienie dla ilustratorów, gdyż nie wymagały umiejętności grawerskich, jak w przypadku miedziorytu. Dawały większą swobodę twórczą i iluzję realności w efekcie końcowym. Za pomocą ołówka ołowiowego grawer kopiował obraz na kalce technicznej, a następnie kładł ją zarysowaną stroną do dołu na obrabianej płytce. Kolejnym krokiem było przesuwanie kalki i matrycy przez prasę rolkową, aby przenieść obraz z papieru. Tak odbity obraz grawerował rytownik za pomocą stalowych igieł o różnej grubości, a w dalszej kolejności poddawał matrycę obróbce w kwasie azotowym.

Francuski grafik doby wczesnego baroku, **Jacques Callot** (1592–1635), wprowadził wiele innowacji do akwaforty, osiągając niezwykle efekty półtonalne. Wynalazł on nowy rodzaj igły używanej do nanoszenia kwasu, eksperymentował z substancjami zabezpieczającymi matrycę i innymi elementami jej obróbki, dzięki czemu jego liczne grafiki miały niepowtarzalny styl. Były również drukowane jako fragmenty kompozycji, jako że właścicielami matryc byli drukarze, którzy często posługiwali się nimi w dowolny sposób. Francuski malarz i teoretyk sztuki **Abraham Bosse** upowszechnił innowacje Callota w popularnym

53 Drzeworyt prawie nie występuje jako metoda ilustracyjna, ograniczając się zaledwie do inicjałów, czasem do winiet.

54 K. Fisher, *Printmaking in Europe 1400–1800*, <https://smarthistory.org/printmaking-europe-1400%E2%88%921800/> [data dostępu: 5.10.2023].

w całej Europie podręczniku akwaforty – zarazem pierwszym dziele tego typu⁵⁵. Bosse jako grafik i ilustrator umiejętnie łączył akwafortę z miedziorytem. Inny słynny ilustrator, **François Chauveau** (1613–1676), pozostawił po sobie prawie 1600 grafik (frontyspisy, winiety, ilustracje do popularnych w owym czasie dzieł literackich), w tym do pierwszych sześciu ksiąg *Bajek* La Fontaine’a. Jego dzieło kontynuowali liczni uczniowie i dzieci⁵⁶. **Jean-Michel Moreau**, zwany **le Jeune**, jako wzięty rysownik, grawer i ilustrator wzbogacał swoimi ilustracjami klasykę literatury, a także portretował współczesne postaci, na przykład Woltera. Jego rysunki posłużyły do stworzenia licznych znanych rycin, w tym alegorii rozbioru Polski. Le Jeune był autorem ponad dwóch tysięcy prac, głównie stalorytowych, posługiwał się też akwafortą. Ich tematyka odnosi się do ważnych współczesnych wydarzeń oraz motywów literackich. Z kolei **Pierre-Philippe Choffard** zasłynął ilustracjami wykonanymi w tej technice do czterotomowego wydania *Metamorfoz* Owidiusza. Ogromną biegłość w dziedzinie akwaforty osiągnął w okresie rokoka gdańszczanin **Daniel Chodowiecki** (1726–1801), autor niewielkich rycin o tematyce rodzajowej. Stworzył on prawie 4000 rycin⁵⁷.

Inna technika trawiona, akwatinta, zyskała popularność jako metoda ilustracyjna w XVIII wieku. Często wykorzystywano ją w ilustracjach topograficznych. Nierzadko też ręcznie podkolorowywano, uzyskując efekt akwareli. Od tego procesu zaczęto stopniowo odchodzić w XIX wieku wraz z wynalezieniem innych technik druku kolorowego. Szczególnie rozpowszechnione w okresie rokoka były wykonywane w technice akwatinty, rozbudowywane kompozycyjnie frontyspisy, stając się osobnym dziełem wspólnym typografa i ilustratora⁵⁸. Przykładem takiej kompozycji jest dzieło *Frontispiece and Its Explanation (Twelve Large Illustrations for Samuel Butler's Hudibras, Plate 1)* autorstwa Williama Hogartha, wykonane w latach 1725–1768.

55 A. Bosse, *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes*, Paris 1645, <https://archive.org/details/traictdesmaniereooboss> [data dostępu: 15.11.2024].

56 P. Fuhling, et. al., *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715*, J.P. Getty Institute, Paris 2015, s. 10–18.

57 Daniel Chodowiecki, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=CHODOWIECKI_DANIEL_malarz_rysownik_patron_gda%C5%84skiej_ulicy [data dostępu: 8.11.2024].

58 M. Juda, *Karta tytułowa staropolskiej książki drukowanej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2002, t. 46; https://rcin.org.pl/Content/28726/PDF/WA303_43795_A512-46-2002_OiR-Juda.pdf [data dostępu: 5.10.2023].

Ilustracja rokokowa zajmowała na ogół całą stronę. Format książek znacząco się zmniejszył, zmieniła się też ich tematyka. W związku z tym powstawało dużo rycin nieco frywolnych, koncentrujących się wokół miłości i erotyki. W okresie rokoka i później pojawiły się ilustrowane drzeworytami (co jest pewnym ewenementem, jeśli chodzi o technikę) książki dla dzieci, które ukazywały się w coraz większych nakładach⁵⁹. Nazwiska ilustratorów tych publikacji najczęściej pozostają anonimowe.

PODSUMOWANIE: Akwaforta zdobywa popularność w okresie baroku. Francuski grafik doby wczesnego baroku, Jacques Callot, wprowadza wiele innowacji do akwaforty, osiągając niezwykle efekty półtonalne. W okresie rokoka pojawia się akwatinta, szczególnie chętnie stosowana we frontyspisach.

ARTEFAKTY:

- Ilustracje Abrahama Bosse, XVII w.
- Jacques Callot, akwaforty ilustracyjne, XVII w.
- Jean-Michel Moreau (zwany le Jeune), akwaforty ilustracyjne, XVII w.

4.7. Wynalazek litografii – przełom w ilustratorstwie Chromolitografia. Offset. Fotografia

W XIX wieku w ilustratorstwie na dużą skalę zaczęła pojawiać się ilustracja litograficzna. Litografia stała się niezwykle popularną techniką graficzną już od momentu jej wynalezienia przez **Aloisa Senefeldera** (1771–1834) w 1798 roku. Zaletą był przede wszystkim niski koszt (wielokrotne użycie kamienia) i szybkość powstawania, bez mozolnego rytowania kompozycji, możliwość przedruku na kamień z innego podłoża, barwny, malarski efekt, stosunkowo łatwo uzyskiwany – najpierw przez ręczne kolorowanie odbitek, później, na potrzeby wydawnicze, za pomocą nabijania kolorów. Nowa technika graficzna umożliwiła drukowanie obrazów i tekstu na tej samej stronie, i to w dużych nakładach. W Anglii litografia

⁵⁹ Przykładem takiej pozycji było *A Little Pretty Pocket-Book, Intended for the Instruction and Amusement of Little Master Tommy and pretty Miss Polly, with an agreeable Letter to Read from Jack the Giant Killer, as also a Ball and a Pincushion, the Use of which will Infallibly make Tommy a Good Boy and Polly a Good Girl* Johna Newbery'ego z 1744 roku.

upowszechniła się na początku lat 30. XIX wieku i do końca stulecia pozostała obok drzeworytu jedną z najpopularniejszych technik ilustrowania książek. Była metodą szybką – Senefelder był w stanie wyprodukować 150 odbitek na godzinę, podczas gdy tradycyjnych odbitek miedziorytniczych robiono w tym czasie tylko kilka. To spowodowało, że stała się techniką taną, używaną na przykład do tworzenia zapisów nutowych. Wielką zaletą litografii był także transfer rysunku robionego tłustą kredką litograficzną z papieru na kamień. Dzięki temu rysownicy prasowi mogli szybko wykonywać ilustracje komentujące bieżące wydarzenia i oddawać prace do profesjonalnej pracowni litograficznej, gdzie przenoszono je na kamień. W procesie drukowania gazet taką ilustrację transferowano na kilka kamieni, co pozwalało drukować na kilku prasach.

Senefelder opatentował swój wynalazek, ale udoskonalał go przez całe życie. Założył też drukarnie litograficzne na terenie Niemiec, Anglii i Francji. Wielcy artyści malarze – jak **Francisco Goya**, **Théodore Géricault**, **Honoré Daumier** (autor ilustracji do gazet: „Le Chiarivari”, „La Caricature” Charles’a Philipona, „Le Musée pour rire”), **Antoine-Jean Gros**, **Nicolas-Toussaint Charlet**, **Henri de Toulouse-Lautrec**, **Paul Gavarni** (autor ilustracji do „Gazette Musicale”), **Eugène Delacroix** (twórca ilustracji do *Fausta* Goethego), **Adolf Menzel**, **James McNeill Whistler** i wielu innych – interesowali się litografią jako techniką nie tylko artystyczną, ale również ilustracyjną. Daumier wykonał w swojej karierze około 4000 rysunków litograficznych.

Od początku istnienia tej techniki grafików zaprzątała myśl, jak stworzyć efekt kolorowego druku. Jednym ze sposobów było ręczne kolorowanie litografii oraz drzeworytów akwarelą. Inna metoda polegała na drukowaniu na lekko brązowym papierze, co dawało efekt gradacji tonów. Mistrzem takiej litografii ilustratorskiej był w pierwszej połowie XIX wieku **Charles Hullmandel** (1789–1859), który zasłynął zwłaszcza jako twórca reprodukcji pejzażu w duchu romantycznym (np. Williama Turnera) w ramach dobrze prosperującej firmy Hullmandel & Walton. Jego podręcznik *The Art of Drawing on Stone* (*Sztuka rysowania na kamieniu*, 1824) funkcjonował w powszechnym użyciu, a on sam stał się niekwestionowanym mistrzem w tej dziedzinie.

W XIX wieku rozpowszechniły się ilustracje wykonane w technice litografii barwnej, udające akwarełę. Aby uzyskać odbitkę barwną, nabijano ją z kilku płyt litograficznych, każda w innym kolorze. Niektóre litografie wymagały ponad 20 wydruków w różnych kolorach, zanim zostały ukończone. Litografowie skupiali

się jednak na tym, aby podobny efekt otrzymać na drodze chemicznej⁶⁰. Już Senefelder pracował nad litografią barwną, o czym wstępnie pisał w swym poradniku dla litografów z 1818 roku *Vollstaendiges Lehrbuch der Steindruckerey* (*Kompletny kurs litografii*). Kilkanaście lat później, w roku 1837, **chromolitografię**, zwaną wówczas fotolitografią, wynalazł i opatentował Francuz **Godefroy Engelmann** (1788–1839)⁶¹. Inni litografowie, między innymi James Duffield Harding, także podejmowali eksperymenty z litografią barwną, na przykład jedna z metod polegała na drukowaniu litografii jedną barwą (żółtą), co w 1840 roku opatentowano jako litotintę.

Kolejnym krokiem było wynalezienie w roku 1855 **fotolitografii** (czyli przenoszenia fotografii na drukowaną powierzchnię) przez **Alphonse'a Louisa Poitevina** (1819–1882). Okazało się to tak dochodowe, że sprzedał on swój patent w 1857 roku jednej z największych drukarni we Francji – firmie Lemercier. Poitevin wykorzystał odkrycie Williama Henry'ego Foxa Talbota z 1853 roku. Polegało ono na empirycznym ustaleniu, że żelatyna dwuchromianowa, która twardnieje pod wpływem światła, znakomicie przyciąga tusz litograficzny. Na nasączonej żelatyną bibule Poitevin umieścił negatyw fotograficzny, a po zmyciu żelatyny ślady po negatywie pokryte tuszem litograficznym oddawały w procesie drukowania obraz fotografii o dużym kontraście. W 1860 roku pracujący w agencji kartograficznej pułkownik **Henry James** udoskonalił ten wynalazek, stosując zamiast kamienia płytkę cynkową, do której przylegała nasączona dwuchromianem bibuła. Cały proces dalej przebiegał tak jak w tradycyjnej litografii, z tą różnicą, że drukowanie odbywało się na prasach obrotowych, co z jednej strony go przyspieszyło, a z drugiej doprowadziło do szybkiej ścieralności płytek.

W wieku XIX wynaleziona przez Engelmana chromolitografia święciła triumfy, gdyż znacznie obniżyła koszty produkcji kolorowych druków litograficznych metodą tradycyjną i znacząco ją przyspieszyła⁶². Przyczyniła się także

60 Najstarsza fotografia, nie licząc *camera obscura*, datowana jest na rok 1827, a wynalazek ten przypisuje się Josephowi Nicéphore'owi Niépce'owi. Jego pomysł rozwinął Louis Jacques M. J. Nicéphore Niépce. Fotografia, czyli technikę odzwierciedlania rzeczywistości przy użyciu zabiegów chemicznych, dającą możliwość wielokrotnych kopii, wynalazł w latach 1837–1839 William Henry Fox Talbot.

61 Istnieją podejrzenia, że chromolitografia była już wtedy w użyciu, o czym mogą świadczyć produkowane wcześniej barwne karty do gry.

62 J. Werner, *Technika i technologia sztuk graficznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011; S. Jakubczak, S. Khadzynova, *Artystyczne techniki graficzne*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2017, s. 119–146.

do niezwyklego rozwoju plakatu⁶³. Produkcja barwnej litografii z kamienia zajmowała około ośmiu miesięcy: trzy miesiące – rysunek, a kolejne pięć miesięcy – wydrukowanie tysiąca kopii⁶⁴. Doprowadziło to do umasowienia techniki i w związku z tym do nieuchronnego obniżenia poziomu artystycznego. Wykorzystywano ją przede wszystkim jako technikę reprodukcyjną. Chromolitografie pojawiały się również w publikacjach dla dzieci, książkach naukowych, atlasach, a także w coraz popularniejszych drukach reklamowych i kartkach pocztowych. Pierwszą kartkę świąteczną wyprodukował w roku 1843 Anglik Henry Cole. Na kontynencie amerykańskim upowszechnił ją (przyjmuje się, że w 1873 roku) **Louis Prang** (1824–1909), litograf urodzony w Breslau, który działał w Stanach Zjednoczonych⁶⁵. To tam chromolitografia była szczególnie popularna. Rynek amerykański w dużej mierze zasilali litografowie – projektanci bawarscy, którzy emigrowali za ocean w poszukiwaniu lepszych zarobków. Spośród licznej rzeszy takich twórców wyróżniał się **August Hoen** (1817–1886), z którego pracowni wychodziły okładki, reklamy, grafika opakowań.

W 1876 roku bawarski wynalazca **Georg Meissenbach** założył w Monachium firmę Chemigraphische Kunstanstalt zajmującą się procesem drukowania fotografii z płyt cynkowych. Metodę tę, wykorzystującą kliszę siatkową, czyli raster, nazwał później **autotypią** i opatentował. Pierwsze zdjęcie przeniesione tą metodą do druku ukazało się w roku 1883 w gazecie „Illustrierten Zeitung”.

Technik fotochemicznych używano do wypukłodruków, stosując **klisze kreskowe**⁶⁶, dające linie konturowe na białym tle, oraz **klisze siatkowe**⁶⁷, pozwalające

63 Plakat jako odrębna dziedzina projektowania graficznego zostanie omówiony w w planowanym drugim tomie niniejszej publikacji.

64 *Chromolithography*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Chromolithography> [data dostępu: 5.10.2023]; S. Jakuciewicz, S. Khadzhynova, *Artystyczne techniki...* s. 140–144.

65 M. Twyman, *A History of Chromolithography: Printed Colour for All*, The British Library/Oak Knoll Press, London 2013.

66 Technika wykorzystująca kliszę kreskową polegała na naświetlaniu negatywu z projektem ilustratora na kliszy cynkowej pokrytej substancją światłoczułą. Naświetlone partie emulsji na płycie stawały się twardsze i to one w odbitce dawały czarny kontur, a nienaświetlone partie emulsji wypłukiwano i trawiono (w odbitce pozostawały białe). Gotową kliszę montowano na drewnianym kloku i odbijano.

67 Klisza siatkowa, wynaleziona przez Georga Meissenbacha, pozwalała reprodukcować półtony. Miały one postać miniaturowych punkcików. Oryginalny projekt ilustratora był fotografowany przez specjalne szklane filtry (rodzaj rastrów), pokryte liniami tworzącymi siatkę, stąd nazwa tej techniki. Większe zagęszczenie kropek odpowiadało ciemniejszym partiom oryginalnego projektu.

uzyskać półtony. W przypadku druku wklęsłego stosowano **fotograwiurę**⁶⁸, a w przypadku druku płaskiego – **fotolitografię**⁶⁹. Inną metodą wykorzystania chemii fotograficznej w ilustratorstwie był **światłodruk**, używany zwłaszcza przy niedużych nakładach (około 1500 sztuk)⁷⁰. Upowszechnienie fotografii doprowadziło do postępującego zaniku profesji rytownika na rynku ilustracyjnym.

Kolejnym kamieniem milowym w rozwoju technik drukarskich był **druk offsetowy**, opracowany w 1904 roku przez Amerykanina **Irę Washingtona Rubla**. Zauważył on, że podczas drukowania, gdy zabrakło papieru, odbitka została przeniesiona na gumowy wałek. Po włożeniu papieru otrzymana odbitka była lepszej jakości niż z matrycy kamiennej. To zainspirowało go do opracowania prototypu maszyny offsetowej. Rysunek tuszem litograficznym przenoszony był w niej na płytę cynkową, z niej na wałek gumowy, i dopiero odbijany na papierze. Miętkość wałka powodowała, że uzyskiwano w ten sposób bardzo wierne odbitki, nawet na papierze gorszej jakości. Offset nadawał się również do odbitek z klisz siatkowych. Wkrótce stał się użytecznym narzędziem w masowej reprodukcji ilustracji. W Anglii stosowany był od lat 90. XIX wieku. Pozwalał na drukowanie fotografii w gazetach i przyczynił się do wyparcia tradycyjnej ilustracji.

PODSUMOWANIE: W XIX wieku pojawia się nowa technika ilustracyjna – litografia, wynaleziona przez Aloisa Senefeldera. Daje ona możliwość wielokrotnego użycia matrycy, wykonywania większej liczby odbitek, daje też swobodę twórcy, który może skupić się na tworzeniu ilustracji, resztę pracy powierzając pracowni litograficznej. Jest to szczególnie cenne w obliczu zwiększającego się

Te partie utwardzonej emulsji odbijały się jako wypukłe, ciemne, analogicznie jak w przypadku kliszy kreskowej.

68 Oryginalną ilustrację naświetlano z kliszy negatywowej na papier pokryty dwuchromianem potasu. Tak spreparowany papier dociskano do matrycy miedzianej pokrytej sproszkowaną kałafonią i wywoływano w ciepłej wodzie, uzyskując pozytyw. Powstały na matrycy pozytyw trawiono, jak w przypadku graficznych technik trawionych. Efekt końcowy był porównywalny.

69 W przypadku fotolitografii istniały dwie metody: bezpośrednia i pośrednia. Obie wykorzystywały światłoczułą warstwę pokrywającą kamienną matrycę, która po naświetleniu stawała się twarda i nierozpuszczalna w wodzie. Po wypłukaniu nienaświetlonych partii pozostawał tylko naświetlony rysunek przyjmujący farbę drukarską. W przypadku metody pośredniej negatyw kopiowany był najpierw na papier światłoczuły, a dopiero potem przenoszony na matrycę.

70 Na płytę szklaną nanoszono żelatynę z dwuchromianem potasu i naświetlano. Wytworzony obraz chłonił tusz w ilościach proporcjonalnych do stopnia otrzymanego światła. Eliminowało to efekt rastra. Dawało również możliwość tworzenia barwnych odbitek.

zapotrzebowania na książki i rosnącego rynku prasowego. Wkrótce pojawiają się próby z litografią barwną, z nabijanymi oddzielnymi kolorami na finalną odbitkę, a potem z chromolitografią (fotolitografią). Procesy fotochemiczne na dobre wkraczają do ilustratorstwa w drugiej połowie XIX wieku.

ARTEFAKTY:

- Louis Prang, pierwsza kartka świąteczna, 1873 r.
- Charles Hullmandel, przykłady litografii, XIX w.
- przykłady chromolitografii, XIX w.

4.8. Renesans drzeworytu w ilustratorstwie XIX wieku

W roku 1797 ukazał się drukiem pierwszy tom książki **Thomasa Bewicka** *A History of British Birds*⁷¹. Po niebywałym sukcesie przystąpił on do pracy nad drugim tomem (wydanym w 1804 roku). W obu częściach niebagatelną rolę odgrywały ilustracje poglądowe, wykonane metodą **drzeworytu sztorcowego**. Ta nowatorska technika opracowana przez Bewicka była związana z modernizacją tradycyjnego drzeworytu langowego, stosowanego do celów ilustratorskich już w średniowieczu. Bewick, mający za sobą długie doświadczenie w pracy grawera (na początku kariery grawerował nawet sztucce, potem zajął się reklamą i ilustratorstwem), był również uzdolnionym pisarzem i domorosłym badaczem przyrody⁷². Drzeworyt sztorcowy, który opatentował, polegał na rytowaniu drewnianego klocka w poprzek, a nie wzdłuż włókien, jak do tej pory. Użył do tego narzędzi do grawerowania metalu – rylców wielorzędowych, które pozwalały ciąć w twardym bukszpanie. Klocki drukarskie spajał metalem, dzięki czemu były znacznie trwalsze niż tradycyjne matryce. Także odbitki drzeworytnicze Bewicka różniły się od dotychczasowych. Miały charakter **tonowy**, czyli w większym stopniu niż dotychczasowe, linearne odbitki operowały efektem światłocieniowym. Początkowo

⁷¹ Thomas Bewick pracował nad książką wspólnie z Ralphem Beilbym, jednak przeważająca większość tekstów opisowych i ryciny były jego autorstwa, dlatego umieścił swoje nazwisko jako autora publikacji. Doprowadziło to do rozstania obu współników prowadzących drukarnię i wydawnictwo.

⁷² J. Uglow, *Nature's Engraver: A Life of Thomas Bewick*, University of Chicago Press, Chicago 2009.

przypominały miedzioryty, gdyż w twardym bukszpanie udawało się uzyskiwać więcej szczegółów niż przy zastosowaniu drewna owocowego, którego używano w drzeworycie langowym. Drzeworyt sztorcowy pozwalał również na wydobywanie bogatego zakresu tonów i półtonów poprzez łączenie kresek i kropek o różnej szerokości i wielkości. Zastosowanie twardego drewna czyniło matrycę bardziej odporną na nacisk, przez co liczba możliwych odbitek wzrosła do wielu tysięcy. Uczniowie Bewicka, **William Harvey** (1796–1866), **John Jackson** (1801–1848) i **John Anderson** (1775–1808), upowszechnili ten typ drzeworytu. W latach 1850–1880 drzeworyty stanowiły 25% lub więcej wszystkich ilustracji, a na drugim miejscu plasowały się litografie⁷³. W samym Londynie w 1872 roku istniało 128 firm grawerskich. Nowe pokolenie rytowników pracowało już nie tylko dla wydawnictw książkowych, ale też dla gazet ilustrowanych i czasopism. Często praktyką było wypożyczanie sobie nawzajem matryc przez redakcje czasopism (nawet na gruncie międzynarodowym) lub używanie już raz wykorzystanych ze zmianą napisu. Spowodowane to było potrzebami dynamicznie rozwijającego się rynku prasowego i niemożnością zaspokojenia jego potrzeb. Zawodowi ilustratorzy, aby przyspieszyć proces wykonania ilustracji, malowali je za pomocą farby wprost na desce i oddawali do obróbki rytownikom.

Drzeworyt sztorcowy stał się bardzo popularny, będąc alternatywną metodą ilustracji wobec stosowanych w XIX wieku: stalorytu, linorytu i metod fotochemicznych. Należy również pamiętać, że obok techniki tonowej rozwijał się drzeworyt faksymilowy, dający efekt swobodnych rysunkowych linii. Zdarzało się, że te dwa rodzaje drzeworytu łączono. Drzeworyt sztorcowy na Wyspach Brytyjskich został uznany za technikę narodową, a wkrótce stał się też niezwykle popularny we Francji dzięki takim twórcom, jak **Tony Johannot** (1803–1852) czy **Jean Gigoux** (1806–1894). Drzeworyt sztorcowy przyczynił się do tego, że okres około połowy XIX wieku został nazwany „złotym wiekiem ilustracji wiktoriańskiej”. Technika ta była postrzegana jako szlachetna, artystyczna, choć rytowaniem zajmowali się nie sami artyści, lecz grawerzy. Przywróciła jedność pisma i obrazu, gdyż w procesie druku można było połączyć ilustrację z tekstem. W okresie romantyzmu to wręcz drzeworyt wyznaczał ramy tekstu dzięki swej niesymetrycznej, swobodnej kompozycji. Przykładem takiej publikacji jest wielokrotnie wznawiana powieść

73 Ph.V. Allingham, *The Technologies of Nineteenth-Century Illustration: Woodblock Engraving, Steel Engraving, and Other Processes*, <https://victorianweb.org/art/illustration/tech1.html> [data dostępu: 5.10.2023].

Paweł i Wirginia Jacques'a Bernardina de Saint-Pierre'a z ilustracjami **Ernesta Meissoniera** (1815–1891), w której pojawia się typowo gotycki *entourage*⁷⁴.

W drukarni Bewicka nad jedną matrycą nieraz pracowało kilka osób. Sytuacja zmieniła w latach 80. XIX wieku, kiedy powszechnie zaczęto stosować metody fotochemiczne⁷⁵. Udoskonalenia tej techniki drzeworytniczej stanowiły odpowiedź na potrzeby rynku. Zaczęto pracować nad usprawnieniem procesu otrzymywania matrycy i odbitek. W 1839 roku **Thomas Spencer** wprowadził modyfikację polegającą na **powielaniu drzeworytów metodą galwaniczną**⁷⁶. Grawerowaną matrycę można było albo wcisnąć w miękki ołów (który służył jako katoda), albo nałożyć metalową powierzchnię, a następnie zastosować procedurę taką, jak w przypadku trawienia galwanicznego. Podobne rozwiązania stosowano później w innych technikach graficznych i przy drukowaniu fotografii. Fotografia Talbota znalazła zastosowanie także przy tworzeniu ilustracji drzeworytniczych. W roku 1851 rytownik **Robert Langton** przeniósł projekt ilustratora na drewniany blok powleczoney światłoczułą masą. Dziesięć lat później w „Illustrated London News” ukazała się pierwsza ilustracja drzeworytnicza uzyskana w ten sposób. W drugiej połowie stulecia większość rycin drzeworytniczych drukowano przy użyciu tej metody⁷⁷. Wywołało to protest drzeworytników zatrudnionych w wydawnictwach przy rytowaniu drzeworytów, gdyż nowa technologia pozbawiała ich pracy.

Jak już wspomniano, najsłynniejszym dziełem ilustratorskim Bewicka było dwutomowe *A History of British Birds*. Opis każdego ptaka rozpoczynał się na nowej stronie. Bewick był także autorem kończących blok tekstu, niewielkich scenek rodzajowych, znakomicie dokumentujących codzienność angielskiej prowincji. Ponadto zajmował się produkcją ulotek reklamowych, ekslibrisów i innych druków akcydensowych. Innymi ważnymi dziełami Bewicka były ilustracje do *Bajek Ezopa* (*The Fables of Aesop*, 1776) oraz *Ogólnej historii czworonogów* (*A General History of Quadrupeds*, 1790). Wiele informacji na temat zwierząt opracował sam, gdyż doskonale znał ich świat. Jego książka, będąc także rodzajem przewodnika terenowego, rozpoczęła erę tego typu publikacji na rynku angielskim.

74 A. Banach, *O ilustracji...*, s. 86.

75 Do rozpowszechnienia metody fotograficznej, zastępującej tradycyjną, przyczynił się Joseph Pennell, tworzący ilustracje piórkem i przenoszący je na drewno za pomocą fotografii. Pennell zaczynał karierę w USA, a sławę zdobył w Londynie.

76 Ph.V. Allingham, *The Technologies...*

77 Te udoskonalenia dotyczyły przede wszystkim techniki przemysłowego grawerowania.

Drzeworyty Bewicka stały się niedościgłym wzorem dla późniejszych pokoleń grawerów. Zaletą ilustracji drzeworytniczej było to, że tekst był odczytywany razem z zamieszczoną obok ilustracją, z którą tworzył jedność estetyczną, co umożliwił także sposób drukowania. Tak więc drzeworyt sztorcowy przyniósł duży przełom w obcowaniu czytelnika z książką.

W drugiej połowie XIX stulecia większość ilustracji drzeworytniczych pojawiała się w czasopismach wydawanych w Londynie, na czele z najpopularniejszym „Punchem”. W prasie zaczęły ukazywać się rysunki satyryczne, karykatury polityczne, które funkcjonowały też jako osobne druki ulotne, dostępne na straganach i stoiskach z książkami. Drzeworytnicy zasilali rynek wydawniczy, ilustrując masowo wydawaną literaturę beletrystyczną i książki dla dzieci. W 1839 roku bracia **George i Edward Dalziel** założyli wydawnictwo **Camden Press** specjalizujące się w ilustracji drzeworytniczej (później dołączyli do nich kolejni członkowie rodziny). Była to najbardziej popularna w ówczesnym Londynie oficyna zajmująca się tworzeniem ilustracji do książek i czasopism, związana z ruchem prerafaelitów. Ich dorobek szacuje się na ponad 50 000 rycin, głównie drzeworytów.

Drzeworytem posługiwał się także **John Tenniel** (1820–1914), pracując nad ilustracjami do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla (wyd. 1865 i 1872). W XIX wieku drzeworyt był techniką używaną również we Francji (choć do około 1860 roku stosowano tam równolegle akwafortę jako metodę ilustracyjną).⁷⁸ Wzrastająca popularność drzeworytów w XIX-wiecznej Francji wiązała się z osobliwym zjawiskiem, jakim była masowa produkcja odbitek drzeworytniczych w Epinal. W 1796 roku powstała tam manufaktura Imagerie d'Epinal, założona przez Jeana-Charles'a Pellerina, produkująca odbitki drzeworytnicze z popularnymi tematami rodzajowymi, ukazując jedynie ich dobre strony. Zjawisko to stało się zaprzeczeniem realizmu, który pojawił się we Francji około połowy XIX wieku. Jest to również przykład funkcjonowania ówczesnej masowej popkultury.

We Francji drzeworytem sztorcowym zajmował się **Antoine (Tony) Johannot**, jeden z najważniejszych ilustratorów swoich czasów, zwany królem ilustracji. Największą sławę w tej dziedzinie zyskał jednak **Gustave Doré** (1832–1883). Większość jego prac ilustracyjnych w różnych technikach powstała w latach 1864–1866, choć noszą one jeszcze piętno romantyzmu. Doré znany był z niezwykle bogatych efektów światłocieniowych i finezyjnej kreski, a także z umiejętności

⁷⁸ Metodę tę wykorzystywał Celestyn Nanteuil, znany przede wszystkim jako twórca frontyispisów.

budowania nastroju tajemniczości i fantastyczności oraz ekspresji przedstawienia. Zilustrował ponad 200 książek, w tym *Boską komedię* Dantego, *Don Kichota*, dzieła Balzaka, większość dzieł Edgara Allana Poe. Najbardziej znane były jego ilustracje do Biblii wydawanej w różnych krajach europejskich i obu Amerykach. Biblijne wizje Dorégo zdominowały wyobraźnię całych pokoleń czytelników, choć prace artysty często były poddawane krytyce przez jemu współczesnych. Inna publikacja, *Dzieje świętej Rusi*, z ilustracjami jego autorstwa uważana jest za pierwowzór komiksu⁷⁹. Także **Honoré Daumier** (1808–1879) i **Paul Gavarni** nie stronili od tej techniki, choć jako zawodowi rysownicy pracujący dla prasy, preferowali litografię.

Początkowo odbitki drzeworytnicze były utrzymywane w bieli i czerni, kolor nakładany był ręcznie. Jako ciekawostkę można przytoczyć fakt, że do kolorowania ilustracji wykorzystywano nawet dzieci. Sadzano je przy długim stole, każde z nich dostawało farbę w jednym kolorze, oryginalny wzór i kolorowało tylko jedną partię rysunku⁸⁰. Kolorowa litografia i kolorowy druk z bloków drewnianych były innowacją lat 60. XIX wieku, obniżającą koszty produkcji książek. Drzeworyt barwny, zwany **chromoksylografią**, polegał na nakładaniu każdego koloru z odrębnej matrycy. Wymagało to od drukarza umiejętnego przygotowania matrycy w ostatniej fazie pracy – wykonania drobnych kreskowań, by uzyskać efekt światłocienia i mieszania kolorów. Matryce żłobiono pionowo i ukośnie, aby wydrukowane kolory nakładały się i mieszały w oku widza, dając wrażenie głębokich tonów i modelunków światłocieniowych. Wszystko zależało od umiejętności drukarza. Zdarzało się, że liczba kolorów dochodziła do 20. Chromoksylografia przyczyniła się do umasowienia produkcji tanich książek, zwanych „książkami w żółtych okładkach”, a także do projektowania okładek w tej technice. Była prawdziwym przełomem w historii barwnego druku⁸¹.

79 Za początki komiksu w Europie niektórzy autorzy uważają prace Wilhelma Buscha i Rudolfa Topffera oraz Gustave’a Dorégo, zaś w na gruncie amerykańskim *The Yellow Kid* z roku 1896. Patrz: A. Wolańska, *Narodziny, ewolucja i funkcja komiksu*, „Elektroniczny Biuletyn Informacyjny Bibliotekarzy” 2002, nr 10 (30); <https://www.ebib.pl/2002/39/wolanska.php> [data dostępu: 15.11.2024]. Moim zdaniem na powstanie komiksu wpływ miały również chapbooki.

80 J.I. Whalley, T.R. Chester, *A History of Children’s Book Illustration*, John Murray and Victoria & Albert Museum, London 1988, s. 76–77.

81 *Chromoxylography*, <https://en.wikipedia.org/wiki/Chromoxylography>, [data dostępu: 6.10.2023]; G.N. Ray, *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*, The Pierpont Mor-

Ważne innowacje w dziedzinie druku barwnego wprowadzili **Benjamin Fawcett** (1808–1893) i **Edmund Evans** (1826–1905), uznawany za najsłynniejszego drukarza kolorowych książek dla dzieci metodą chromoksylografii. Fawcett wydawał głównie atlasy z ptakami, które początkowo kolorowano ręcznie, a później z zastosowaniem oddzielnych matryc z kolorem. Evans wyjątkowe efekty kolorystyczne uzyskiwał dzięki wycuciu kolorów, które sam produkował. Współpracował z Walterem Crane’em, Randolphem Caldecottem i Kate Greenaway – ilustratorami uznawanymi za wybitnych kolorystów. Zasługą Evansa było także wypuszczenie na rynek tzw. książek-zabawek (ang. *book-toy*), prawie pozbawionych tekstu i przeznaczonych dla małych dzieci. Książki te często miały charakter kontynuowanej serii, jak współczesny komiks.

Wśród wielu artystów niemieckich doby romantyzmu, którzy zajmowali się ilustratorstwem, największy rozgłos zdobyli: **Morris von Schwind** (1804–1871), **Ludwig Richter** (1803–1884) oraz **Alfred Rethel** (1816–1859). W swych pracach nawiązywali do tradycji ludowych i starogermańskich legend. Drzeworyt, jaki uprawiali, często był stylizowany na dzieła minionych mistrzów tej techniki, na przykład w przypadku Rethela był to Albrecht Dürer. Specyficzne są też ich barwne ilustracje, przenoszone w technice drzeworytu barwnego. Przez swoją konturowość i lokalny koloryt zdradzają stylistykę typową dla nazareńczyków. Najsłynniejszą pracą ilustratorską Richtera były *Baśnie ludowe Niemców* (*Volksmärchen der Deutschen*) autorstwa Johanna Karla Augusta Musäusa z 1842 roku. Richter ilustrował również baśnie braci Grimm. Oblicza się, że w ciągu swojego życia wykonał rysunki do 150 książek.

Niezależnie od drzeworytu sztorcowego rozwijał się **drzeworyt faksymilowy**. Naśladował on rysunek odręczny, a stosowany był najczęściej do reprodukcji obrazów. Drzeworyt sztorcowy i faksymilowy występowały odrębnie oraz w formie mieszanej, coraz bardziej udoskonalanej. W tym czasie pojawił się wynalazek autorstwa **Aloisa Auera** (1813–1869), który można nazwać „**drukowaniem z natury**” (*Naturselbstdruck*). Metoda wykorzystująca naturalne obiekty przyrody, na przykład liście, znana była już od XVIII wieku i używana do ilustrowania w książkach przyrodniczych. Wynalazek Auera polegał na przepuszczaniu między wałkami prasy rzeczywistego przedmiotu, który pozostawiał efekt tekstury na miękkiej płycie ołowianej. Płytkę tę wykorzystywano później w procesie druku.

Taka ilustracja, dzięki zastosowaniu zgodnych z naturą kolorów, była bardzo realistyczna i typowa dla estetyki XIX-wiecznych książek botanicznych. W celu zwiększenia liczby odbitek utwardzano płytę ołowianą poprzez pokrywanie jej cynkiem. Metodę tę opracował w 1852 roku **Henry Bradbury** (1829–1860), wydawca książek przyrodniczych (np. *Paprocie Wielkiej Brytanii i Irlandii* Thomasa Moore’a).

Polskie ilustratorstwo w XIX wieku przeżywało rozwój za sprawą opublikowania szeregu wartościowych pozycji, takich jak *Dzieła dramatyczne* Wojciecha Bogusławskiego, *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza, dzieła trzech wieszczów, przewodniki po zabytkach, teki z widokami (np. *24 widoki Krakowa* Jana Nepomucena Głowackiego). Ważną rolę odgrywały także wydawnictwa emigracyjne, ilustrowane za pomocą różnych technik przez polskich i zagranicznych autorów. Od lat 50. XIX wieku popularną techniką ilustracyjną stał się drzeworyt. Dzięki tej metodzie często adaptowano prace malarskie znanych artystów na potrzeby ilustracji. Ilustracje drzeworytnicze pojawiały się w popularnych czasopismach ilustrowanych związanych z ruchem pozytywistycznym, takich jak „*Bluszcz*”, „*Kłosa*” czy „*Tygodnik Ilustrowany*”. Z czasem pisma te zaczęły również publikować książki dla dzieci, kalendarze i inne druki okazjonalne, w związku z czym rozrosły się ich działy ilustracyjne. Drzeworyty tworzone w tym kręgu cechował oryginalny styl i wysoki poziom artystyczny. Redakcje współpracowały z najlepszymi polskimi artystami, również przebywającymi za granicą. Ze względu na dynamiczny proces wydawniczy niektórzy z nich rysowali wprost na klocku matrycy (np. **Wojciech Gerson**, **Marcin Olszyński**, **Erwin Andriolli**, **Aleksander Gierymski**).

PODSUMOWANIE: W roku 1797 ukazała się publikacja Thomasa Bewicka *A History of British Birds* ilustrowana drzeworytem sztorcowym, czyli ciętym w poprzek włókien, co dawało większą dokładność rysunku i odporność matrycy na nacisk, a więc możliwość zwiększenia nakładu. Ta typowo angielska technika ilustratorska (bracia Dalziel) wkrótce stała się popularna w całej Europie, a tradycyjny proces zastąpiło powielanie drzeworytów metodą galwaniczną. Drzeworyt barwny, czyli chromoksylografia, polegał na nakładaniu każdego koloru z matrycy i przyczynił się do umasowienia produkcji tanich książek. Była to rewolucja w ilustratorstwie. Niezależnie od drzeworytu sztorcowego rozwijał się drzeworyt faksymilowy, naśladujący rysunek odręczny. Z kolei „drukowanie z natury” polegało na przepuszczaniu między wałkami

prasy rzeczywistego przedmiotu (rośliny). Wykorzystywane było najczęściej w książkach przyrodniczych.

ARTEFAKTY:

- Thomas Bewick, drzeworyty z *A History of British Birds*, Newcastle 1797 r.
- ilustracje z książek wydawnictwa braci Dalziel, XIX w.
- Gustave Doré, drzeworyty do *Dziejów świętej Rusi*, Paryż 1854 r.
- Benjamin Fawcett, przykład drzeworytu kolorowego
- Edmund Evans, przykład chromoksylografii w *book-toy*
- Henry Bradbury, przykład druku z natury
- ilustracje Ludwiga Richtera, *Baśnie ludowe Niemców*, Lipsk 1842 r.
- Alfred Rethel, drzeworyt *Taniec śmierci*, 1850 r.
- Edward Gorazdowski i Józef Holewiński, drzeworyt faksymilowy *Handlarka owoców według A. Gierymskiego*

4.9. Złoty wiek ilustracji brytyjskiej i amerykańskiej

Janina Wiercińska, autorka monografii poświęconej pięknej książce, tak definiuje ilustrację:

[...] to utwór rysunkowy, malarski, graficzny, a nawet fotograficzny, umieszczony w rękopisie lub jakimkolwiek druku. Zadaniem jej jest objaśnianie, uzupełnianie, interpretowanie lub dopowiadanie tekstu; ewokowanie pewnych stanów uczuciowych, wzmagających działanie utworu. O ilustracji – w tym znaczeniu – można mówić tylko i wyłącznie wówczas, gdy występuje jednocześnie z tekstem pisanym lub drukowanym i gdy temu tekstowi towarzyszy⁸².

W XIX wieku, wraz z upowszechnieniem techniki drzeworytu sztorcowego i litografii barwnej, a potem technik fotograficznych, tak rozumiana ilustracja książkowa i prasowa przeżywała wspaniały okres rozwoju. Około połowy wieku w wytwórstwie książek zaczyna masowo uczestniczyć nowa postać – zawodowy ilustrator, niezwykle ceniony i traktowany z szacunkiem. Wydawcy zrozumieli

82 J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986, s. 37.

bowiem, że obrazy podnoszą sprzedaż książek. Liczba książek będących w obiegu znacząco zwiększyła się w stosunku do poprzednich lat, były też one bogato ilustrowane, zwłaszcza książki dla dzieci. Pojawiły się także nowe gatunki publikacji, na przykład dla kobiet czy popularyzujące wiedzę. Analogiczna sytuacja dotyczyła prasy. W Anglii czas ten nazywany jest „**złotym wiekiem ilustracji**”. Rozpoczął się około połowy XIX wieku i trwał mniej więcej do wybuchu I wojny światowej⁸³. Ilustratorzy związani byli najczęściej z określonymi wydawnictwami, ale niezależnie od tego sprzedawali odbitki swoich prac na straganach z książkami lub w drukarniach prowadzących coś w rodzaju minigalerii⁸⁴. Status rysowników znacznie wzrósł i wydawnictwa zabiegały o nich, widząc w ilustracji realny element podnoszący sprzedaż, zwłaszcza czasopism, a tym samym zwiększający dochody z reklam. Zjawisko to zauważalne było szczególnie na rynku brytyjskim, a potem amerykańskim. Ilustratorzy w czasopismach, również w gazetach żywo komentujących rzeczywistość, takich jak: „The Illustrated London News”, „Punch” w Wielkiej Brytanii czy „Illustrated Newspaper”, „Harper’s Weekly” w USA, często na miejscu szkicowali wydarzenie, używając piórka i tuszu. Taki szkic podlegał obróbce przez profesjonalnych drzeworytników lub litografów i był oddawany do druku. Z czasem wśród amerykańskich ilustratorów wykształciły się swoiste specjalizacje. Na przykład **Thomas Nast** (1840–1902) specjalizował się w tematyce politycznej (to on spopularyzował słynny wizerunek wuja Sama i Świętego Mikołaja), **Thur de Thulstrup** (1848–1930) w tematyce historycznej, **Howard Pyle** (1853–1911), nazywany „ojcem amerykańskiej ilustracji”, w tematyce przygodowej, **Edwin Austin Abbey** (1852–1911) w angielskich scenach kostiumowych, **William A. Rogers** (1854–1931) w tematyce miejskiej, **Arthur Burdett Frost** (1851–1928) w tematyce wiejskiej⁸⁵. Zręcznym karykaturzystą i projektantem okładek był **Joseph Keppler** (1838–1894), przybyły do Stanów Zjednoczonych z Europy, podobnie jak Thomas Nast i wielu innych ilustratorów, rytowników i grawerów.

83 Literatura przedmiotu różnie datuje czas trwania złotego wieku ilustracji. Według Mary Carolyn Waldrep w Stanach Zjednoczonych trwał on od 1880 do 1930 roku (*Women Illustrators of the Golden Age*, ed. M.C. Waldrep, Dover Publications Inc, Dover 2010). Z kolei przyjmuje się, że w Wielkiej Brytanii od drugiej połowy XIX do wczesnych lat XX wieku (N. Souter, T. Souter, *Ilustracje. Przewodnik*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2012, s. 6). Czas ten dzieli się zazwyczaj na trzy fazy: wczesnowiktoriańską, wiktoriańską i przełom wieków.

84 *Illustration history*, <https://www.illustrationhistory.org/history>, [data dostępu: 6.10.2023].

85 Ibidem.

Omawiany okres to również czas burzliwych zmian w sztuce angielskiej. Na fali Arts and Crafts Movement i popularności nurtu prerafaelickiego zrodziła się chęć stworzenia nowego typu książki i ilustracji, pozbawionych piętna produktu masowego. Natomiast postępująca innowacyjność procesu technologicznego i oczekiwania społeczne prowadziły do coraz częstszego zastępowania pracy człowieka pracą maszyn i zunifikowanymi rozwiązaniami technicznymi. Ilustracja brytyjska i amerykańska w czasach znakomitego rozwoju ulegała też modom epoki – nurtowi prerafaelickiemu, japonizmowi, symbolizmowi, ruchowi Arts and Crafts i stylowi Art Nouveau. Na początku wieku XX pojawiła się awangarda. Przedmiotem tego podrozdziału jest przede wszystkim ilustracja, która pozostała w kanonie sztuki wiktoriańskiej, mającej swe korzenie w estetyce akademickiej, bez względu na przyjęte dla niniejszej publikacji ramy czasowe⁸⁶.

Pierwsza faza wspaniałego rozwoju brytyjskiego ilustratorstwa przypadła na czasy rządów królowej Wiktorii, więc dokonania te nazywane są złotym okresem ilustracji wiktoriańskiej. Kryje się za tym nie tylko przyporządkowanie czasowe, ale i specyficzny styl, jaki reprezentowała ta ilustracja. Za sprawą **Brandywine School Howarda Pyle’a** styl ten został przeniesiony do Stanów Zjednoczonych, wkrótce zyskując amerykańską specyfikę. Za oceanem jego przedstawicielami byli: **Newell Convers Wyeth** (1882–1945), **Charles Marion Russell** (1864–1926), **Howard Pyle**, **Ernest Howard Shepard** (1879–1976).

Obok wybitnych ilustratorów warto wspomnieć o grawerach i rytownikach, takich jak: **William James Linton** (1812–1897), firma **braci Dalziel** czy **Edmund Evans** w Anglii, mających twórczy wkład w wysoki poziom ówczesnej ilustracji. Grono ilustratorów można podzielić na dwie grupy: autorów – ilustratorów, którzy sami ilustrowali swe dzieła lub próbowali to robić (np. **William Thackeray** (1811–1863), **Edward Lear** (1812–1888), **Beatrix Potter** (1866–1943), **Lewis Carroll** (1832–1898)), oraz ilustratorów zawodowych, pracujących dla autorów (np. **John Tenniel**)⁸⁷.

86 Dokonania ilustratorów zaliczanych do panteonu twórców złotej epoki ilustracji, reprezentujących styl Art Nouveau bądź związanych z ruchem Arts and Crafts (np. Walter Crane, William Morris, Edward Burne-Jones czy Aubrey Beardsley), zostaną omówione w drugiej części publikacji, gdyż w opinii autorki ich twórczość lub nurt, w który się wpisują, są zapowiedzią nadchodzącego modernizmu i dwudziestowiecznej awangardy.

87 T. Mole, *Victorian illustrated books as essentially Victorian*, <https://victorianweb.org/art/illustration/misc/mole5.html> [data dostępu: 6.10.2023].

Opisane zjawisko miało związek z pojawieniem się na rynku wielu pozycji czytelniczych dla dzieci, o różnorodnym charakterze: rymowanek, bajek, baśni, książek podróźniczych, historycznych itp., a także z ograniczeniem pozycji dydaktycznych i moralizatorsko-religijnych. W 1805 roku na rynku ukazała się ilustrowana, kolorowa książka dla dzieci *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog*, wydana przez Johna Harrisa, z ilustracjami Sarah Catherine Martin (1768–1826). Przybywało kiosków z gazetami oraz stoisk z książkami na ulicach i dworcach, powstawały biblioteki publiczne. Napędzało to rynek pracy dla ilustratorów. Złota passa tego trendu trwała aż do wybuchu I wojny światowej. Tuż przed wybuchem wojny pałeczkę pierwszeństwa, jeśli chodzi o liczbę nakładów, przejęły Stany Zjednoczone. Tam też pojawiły się kobiety ilustratorki (było ich około 80), by wymienić tylko: Helen Allingham (1848–1926), Emmę Brownlow (1832–1905), Sophie Anderson (1823–1903) czy Emily Mary Osborn (1828–1925). W Anglii na tym polu działały między innymi: Elizabeth Siddal (1829–1862), muza prerafaelitów i poetka, oraz Kate Greenaway (1846–1901).

Za prekursora niebywałego rozwoju ilustracji brytyjskiej uważa się George'a Cruikshanka, który tworzył na początku XIX wieku. Był on autorem ilustracji między innymi do baśni braci Grimm oraz *Olivera Twista* Karola Dickensa. W jego ślady poszli tacy twórcy, jak: John Tenniel, Beatrix Potter, Arthur Rackham (1867–1939), Walter Crane (1845–1915), Jessie Willcox Smith (1863–1935), Richard „Dicky” Doyle (1824–1883), Charles Henry Bennett (1828–1867), Kate Greenaway⁸⁸. Ilustratorzy ci zajmowali się przede wszystkim twórczością dla dzieci⁸⁹ a bohaterowie z ich plastycznych wizji, jak choćby Alicja z Krainy Czarów, Kubuś Puchatek, Piotruś Królik czy Beniamin Truś, utrwaliли się w zbiorowej wyobraźni czytelników.

Trudno jednoznacznie podsumować dokonania ilustratorów omawianego okresu ze względu na to, że każdy z nich był indywidualnością, stosowali różne metody powielania oryginalnych projektów, zmieniały się mody i tendencje w tym stosunkowo długim czasie boomu ilustratorstwa brytyjskiego. Można jednak wymienić pewne cechy wspólne ich realizacji. Należą do nich: integralne połączenie

88 D. Bland, *A History of Book Illustration...*

89 Ilustrowane książki dla dzieci pojawiły się najprawdopodobniej w XV–XVI wieku. Ilustracje dla dzieci były zamieszczane w elementarzach, towarzysząc literom w abecadle, lub przy słowach modlitw w katechizmach.

tekstu z obrazem, realizm w oddawaniu elementów świata rzeczywistego, dbałość o całościowy projekt książki, nieograniczanie się tylko do projektu ilustracji, sięganie po ilustracje z wcześniejszych wydań popularnych pozycji, swoista reinterpretacja ich kształtu wizualnego. Nierzadko prace te wyróżnia: silne nawiązanie do tradycji ilustracji prasowej z elementami karykatury i przerysowania, efekt akwareli łączonej z drobiazgowymi rysunkami piórkiem, antropomorfizacja bohaterów zwierzęcych przy jednoczesnym uwzględnieniu ich cech anatomicznych, dobre odwzorowanie natury i ujęć rodzajowych. Ilustracja wiktoriańska zaczyna korzystać z usprawnień technologicznych, choć nadal silna jest tradycja drzeworytnicza. Pojawia się kolor, naśladujący efekt podmalówek akwarelowych.

Żywy w owym czasie w Anglii ruch prerafaelicki w pewnym stopniu wpłynął na angielskie ilustratorstwo, lecz jego członkowie zajmowali się tą dyscypliną jedynie okazjonalnie. Powodem było pojmowanie przez nich sztuki jako szlachetnej powinności, łączonej ze wzniosłymi ideami, ale również niemożność całkowitego przełożenia specyfiki ich malarstwa na język grafiki. Spośród tego grona najbardziej związany z ilustratorstwem był **John Everett Millais** (1829–1896). Zanim całkowicie poświęcił się malarstwu, współpracował jako ilustrator z „Punchem” i „The Germ” (pismem prerafaelitów), tworzył także prace do poczytnych wówczas powieści, głównie Anthony’ego Trollope’a. Zachwycały one drobiazgowością rysunku, realizmem szczegółów i psychologizmem postaci. Inny prerafaelita, **Dante Gabriel Rossetti** (1828–1882), zilustrował tylko cztery książki, ale starał się przenieść do nich swój styl malarski, ze specyficzną, autorską ikonografią i symboliką. Jego ilustracje nie są wierną interpretacją tekstu, lecz kreacją, w której alegoria, symbolika, fantazja splata się z akademicką dokładnością rysunku. **Holman Hunt** (1827–1910) tworzył ilustracje bardzo różnorodne pod względem tematyki i stylu, inspirując się Biblią, własną fantazją, zwykłym życiem. Pobrzmiawał w nich zawsze ton moralizatorski, pojawiała się ukryta symbolika, alegoryczność. Układy kompozycyjne tych ilustracji cechowało umieszczenie dużej, statycznej postaci w centralnej części pola obrazowego. Drobiazgowość szczegółów przyczyniła się do określenia jego stylu mianem „realizmu symbolicznego”. Niezwykłą postacią wśród ilustratorów brytyjskich była **Kate Greenaway** – obok **Beatrix Potter** uznawana za rzadki przykład kobiety poświęcającej się tej profesji (jak wspomniano, w Stanach Zjednoczonych było znacznie więcej kobiet ilustratorek). Kariera Greenaway, córki grawera, rozpoczęła się od ilustracji kartek okolicznościowych i kalendarzy dla produkującej je firmy. Talent wyemancypowanej

artystki, która nie wahała się sprzeciwić fiskalnemu wyzyskowi przez wydawcę z racji bycia kobietą, rozwijał się po poznaniu rytownika **Edmunda Evansa**, znanego z kolorowych druków drzeworytniczych. Mentorzy Greenaway, jej ojciec i John Ruskin – wpływowy krytyk, promotor prerafaelitów i ruchu odrodzenia sztuki i rzemiosła, mieli duży wpływ na jej rozwój artystyczny. Zasłynęła jako twórczyni ilustracji dziecięcej, w której pojawiają się linearnie potraktowane postaci dzieci w charakterystycznych ubrankach (podobno były to modele zapożyczone z pracowni jej matki – krawcowej), utrzymane w pastelowym kolorystyce.

Wymienieni artyści kręgu prerafaelickiego traktowali ilustrację jako obszar, na który przenosili swe doświadczenia malarskie, gdyż czuli się przede wszystkim malarzami. Ich wpływ na ruch Arts and Crafts był ogromny. Z tego kręgu wywodzili się bowiem: **William Morris** (1834–1896), **Walter Crane**, **Edward Burne-Jones** (1833–1898) czy **Aubrey Beardsley** (1872–1898), którzy wprowadzili do sztuki projektowej całkiem nowe wartości estetyczne i dekoracyjne.

Zupełnie odmienny styl w ilustratorstwie wykreował **James McNeill Whistler** (1834–1903). Jego dokonania na tym polu ograniczają się zaledwie do sześciu realizacji opublikowanych w czasopismach „Once a Week” i „Good Words Magazine”⁹⁰, co było podyktowane trudną sytuacją ekonomiczną twórcy. Jego prace, drukowane przez Dalzielów, mimo że wykonane w technice drzeworytu, przypominały rozmyte akwarele. Były czymś zupełnie oryginalnym na tle ówczesnego ilustratorstwa. W odróżnieniu od precyzyjnych linearnie ilustracji doby wiktoriańskiej prace Whistlera kładą nacisk na ewokowanie nastroju, co osiągnięte jest dzięki nakładającym się kreskom o różnej grubości, zderzaniu bieli tła z nieraz bardzo ciemnymi plamami zagęszczonych linii.

Niezwykłą postacią w gronie angielskich ilustratorów był **Walter Crane**, którego twórczość w tym zakresie jest mocno związana z ruchem Arts and Crafts. Uchodzi on za twórcę specyficznych ilustracji zarówno dla dzieci, jak i dla dorosłych, z widocznymi wpływami sztuki japońskiej, prerafaelitów, manuskryptów średniowiecznych i historycznej ornamentyki⁹¹.

90 Oba czasopisma, podobnie jak „The Cornhill Magazine”, zamieszczały swoiste ilustracyjne komentarze do drukowanej na ich łamach literatury, a także do współczesnej sytuacji polityczno-społecznej. „Good Words Magazine” miało charakter moralizatorsko-religijny. Opiekę nad szatą graficzną sprawowali bracia Dalziel. Była ona bardzo spójna z ilustracjami.

91 Ze względu na aktywny udział Crane’a w Arts and Crafts Movement jego twórczość na różnych polach projektowych zostanie omówiona w następnym tomie opracowania.

Rozpatrując rozwój ilustracji doby wiktoriańskiej, należy oprócz inspiracji prerafaelickich (o wyraźnych konotacjach średniowiecznych i romantycznych) przywołać również tradycje innego rodzaju. Jednym ze źródeł inspiracji była sztuka niemiecka, co w Anglii miało pośredni związek z popularnością księcia Alberta, małżonka królowej Wiktorii. Artyści niemieckiego romantyzmu zajmujący się drzeworytem ilustracyjnym, tacy jak **Alfred Rethel** czy **Julius Schnorr von Carolsfeld** (1794–1872) byli bardzo popularni, zwłaszcza w kręgach prerafaelickich. Nie mniej popularny był **August Retzsch** (1799–1857), który wypracował całkiem osobny styl linearny, uzyskiwany w litografii. Oschłość i klarowność manieri Retzscha przemawiała także do wiktoriańskich gustów. Ilustracje niemieckie epatowały dużą ilością dekoracji, nawiązując do ozdobnych rękopisów i inkunabułów. Zwolennicy stylu germańskiego wśród typografów i ilustratorów brytyjskich posunęli się jeszcze dalej w kreowaniu ozdobnych winiet, bordiur i wyszukanych ozdób na okładkach.

W ilustracjach angielskich tego czasu pojawiały się także nawiązania do **William Hogartha**, uważanego wówczas za jednego z najważniejszych artystów angielskich. Jego rodzajowe scenki o moralizatorskim charakterze znakomicie nadawały się do ilustrowania powstających tekstów, na przykład autorstwa Dickensa, co widać choćby w twórczości **George’a Cruikshanka**⁹². Cruikshank określany jest jako twórca sukcesu brytyjskiej ilustracji drugiej połowy XIX wieku i nazywany „nowym Hoghartem”. Zaczynał karierę jako karykaturzysta społeczny i polityczny, z czasem poświęcając się wyłącznie ilustracji książkowej. Sukces zawdzięczał wykonaniu ilustracji do pierwszego w Anglii wydania baśni braci Grimm i dzieł Dickensa, z którym się przyjaźnił. Był człowiekiem kontrowersyjnym ze względu na swoje przekonania polityczne i społeczne oraz życie osobiste. Mimo tego popularność jego ilustracji gwarantowała sprzedaż książki. W ilustracjach posługiwał się zwłaszcza akwafortą i stalorytem.

Do ilustratorów doby wiktoriańskiej zaliczany jest **Randolph Caldecott** (1846–1886), ilustrator „Puncha” i książek dla dzieci, przyjaciel prerafaelitów. Zysywał humorystycznymi rysunkami publikowanymi w prasie, a także ilustracjami w książkach dla dzieci – specjalnych wydaniach bożonarodzeniowych. Związał się z wydawnictwem książek dla dzieci Edmunda Evansa, gdy zatrudniony tam

92 Ph.V. Allingham, G.P. Landow, *Pictures and Texts within Pictures in Victorian Painting and Illustration*, <https://victorianweb.org/art/illustration/misc/embedded.html> [data dostępu: 6.10.2023].

Walter Crane zrezygnował ze współpracy. Jego rysunek był wyrazisty, konturowy, wypełniony akwarelowym kolorem w ciepłej tonacji.

Edward Lear (1812–1888) na rynku ilustratorskim debiutował litografiami papug, wykonanymi dla londyńskiego ZOO. Mimo licznych realizacji na polu ilustratorskim spośród jego dokonań w pamięć najbardziej zapadają zbiory absurdałnej twórczości – limeryków pisanych wierszem i prozą, z których najsłynniejszy jest *Book of Nonsense*. Pojawiają się w nich niezwykle rysunki piórką, niewątpliwie satyryczne, na granicy purnonsensu. Lapidarne i celne, bardzo różnią się od wiktoriańskiej estetyki, nawet prezentowanej w pismach satyrycznych. Artysta wiele podróżował i większą część życia spędził w Italii, uwielbianej w owym czasie przez Anglików.

Do znanych ilustratorów wczesnej epoki wiktoriańskiej należy zaliczyć również: **Johna Leecha** (1817–1864) – ilustratora książek Dickensa, a także twórcę rysunków anatomicznych; **George’a du Mauriera** (1834–1896) – karykaturzystę „Puncha” i zdolnego pisarza; **Freda Walkera** (1840–1875) – ilustratora książek Williama Thackeraya, pracującego także dla londyńskich czasopism, posługującego się głównie techniką drzeworytu sztorcowego; **Freda Barnarda** (1846–1896) – ilustratora książek Dickensa; **Phiza**, a właściwie **Hablota Knighta Browne’a** (1815–1882) – najsłynniejszego ilustratora książek autora *Klubu Pickwicka* (10 tytułów), pracującego przede wszystkim w akwatincie i stalorycie⁹³. Dickens publikował swoje opowiadania w odcinkach w poczytnej prasie, a Phiz regularnie je ilustrował. Był to pierwszy w historii przykład takiej współpracy i inspiracji pisarza ilustracjami rysownika, gdyż stworzone przez artystę wizerunki postaci w dużym stopniu wpłynęły na ich kształt literacki.

We wczesnym okresie wiktoriańskim wysoką pozycję w środowisku ilustratorów zaczął zyskiwać **John Tenniel**, którego dojrzała twórczość reprezentuje drugi etap rozwoju angielskiej ilustracji. Przeszedł on do historii głównie za sprawą ilustracji do *Alicji w Krainie Czarów* Lewisa Carrolla⁹⁴. Jak niemal wszyscy zawodowi ilustratorzy, początkowo zajmował się karykaturą, pracując etatowo dla „Puncha”, za co w 1893 roku otrzymał szlachectwo od królowej Wiktorii. Przygoda z *Alicją w Krainie Czarów* rozpoczęła się, gdy Carroll zatrudnił go jako

93 Phiz miał dobre przygotowanie grawerskie, w związku z czym eksperymentował z technikami, naśladując efekt mezzotinty poprzez specyficzne trawienie stalowej płyty i uzyskując specyficzny ton swoich ilustracji.

94 Drugie wydanie książki z 1865 roku stało się bestsellerem.

ilustratora, gdyż jego własne rysunki nie spełniały wymogów artystycznych wydawcy. Ich współpraca była pełna nieporozumień i wzajemnych pretensji. Mimo tego Tenniel wykonał 92 czarno-białe ilustracje w technice drzeworytu sztorcowego do obu części powieści. Choć później powstało wiele wersji wykonanych przez innych artystów, to właśnie jego prace przeszły do historii ilustratorstwa, stanowiąc kanoniczny przykład połączenia niezwyklej fantazji z precyzyjną kreską, co było dużą zasługą braci Dalziel, w których pracowni wykonano matryce⁹⁵. Omawiane ilustracje cechuje wiktoriańska elegancja, realizm szczegółów. W połączeniu z surrealizmem sytuacji stwarza to niezwykle efekt.

Beatrix Potter także była związana z późniejszą fazą rozwoju angielskiej ilustracji. Była zarazem autorką i ilustratorką słynnej książeczki dla dzieci o Piotrusiu Króliku, a także serii 23 tytułów o zwierzętach. Zapoczątkowało to nurt antropomorfizacji w ilustratorstwie i literaturze dziecięcej, ze zwierzęcymi bohaterami prowadzącymi człowiecze życie, ubranymi jak ludzie, żyjącymi w przytulnych wnętrzach swoich domków. Mimo tego ilustratorka zachowała zgodność z charakterystyką gatunkową zwierząt i ich budową anatomiczną. Już w młodości starannie studiowała przyrodę, wykonując liczne szkice natury. Ilustracje Potter są kolorowe. Artystka szkicowała poszczególne sceny i pokrywała je akwarelową farbą, uwzględniając czarny kontur. Wpisują się one w nurt tzw. malarstwa bajkowego, które można wyodrębnić w sztuce wiktoriańskiej Anglii⁹⁶. Zanik tego typu ilustratorstwa zbiegł się z wybuchem I wojny światowej.

Arthur Rackham, podobnie jak Beatrix Potter, był samoukiem. Początki swej kariery związał z pismami satyrycznymi. Potem zajął się ilustracją klasyki dziecięcej (bracia Grimm, Lewis Carroll, George Louis Stevenson) oraz dla dorosłych (Szekspir). Jego prace zachwycaly delikatnym kolorem, wyobraźnią i fantazją, a jednocześnie sentymentalnym, romantycznym nastrojem. Dominuje w nich zawiła kreska uzyskiwana tuszem indyjskim, której uzupełnieniem jest akwarelowy kolor – stonowany i pastelowy, nakładany wielokrotnie, półprzezroczystość. Oddanie niuansów rysunkowych umożliwił rozwój technologii druku. Artysta nie potrzebował już rytownika, gdyż precyzję i zawiłość linii oddawała fotografia. Jednak w procesie bezpośredniej odbitki uciekał się do technik rzemieślniczych, rezygnując z offsetu. Tak było w przypadku ilustracji do ekskluzywnych wydań

95 A. Wincencjusz-Patyna, *Uśmiech Kota z Cheshire, czyli o ilustracji angielskiej*, „Quart. Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2007, nr 1 (3), s. 27–45.

96 Ibidem, s. 14.

książek na prezenty gwiazdkowe, tzw. *gift-books*. Cechowały je pozłacane brzegi, ciężkie oprawy, całostronicowe kolorowe ilustracje. Kres tej tradycji położyła I wojna światowa, a wraz z nią przymus oszczędzania.

Do panteonu najsłynniejszych ilustratorów złotego wieku ilustracji brytyjskiej należałoby włączyć jeszcze **Ernesta Howarda Sheparda** (1879–1976). Choć należy on już do zupełnie innego pokolenia ilustratorów, styl, jaki reprezentował, jest kontynuacją estetyki wiktoriańskiej. Shepard znany jest przede wszystkim z ilustracji do *Kubusia Puchatka* Alana Alexandra Milne'a. Ilustracje te cechuje niezwykle użycie kreski, charakter postaci oddany jest za pomocą kilku bardzo trafnych pociągnięć. Z jednej strony jest to nawiązanie do efektu rysunkowego, tak mocno akcentowanego w ilustratorstwie wiktoriańskim, z drugiej czuć tu powiew nowoczesności i syntezy. Ta wizja sympatycznego bohatera i jego przyjaciół stała się wzorcowa i funkcjonuje w kulturze masowej do dziś.

Jako pierwszego zawodowego ilustratora na rynku amerykańskim wymienia się **Felixa OC Darleya** (1822–1888), samouka, który karierę zaczynał od podrzędnej pracy w wydawnictwie⁹⁷. Był to dość symptomatyczny model kariery, gdyż ilustratorzy amerykańscy na ogół nie mieli profesjonalnego wykształcenia. Ich praca w drukarniach lub biurach prasowych polegała na tworzeniu kompozycji, które później przenosili na matrycę rytownicą, lub na kolorowaniu odbitek. Zmieniło się to w drugiej połowie XIX wieku. Na rynku amerykańskim niekwestionowaną pozycję wśród ilustratorów zajmował wówczas **Howard Pyle**, nazywany ojcem amerykańskiej ilustracji. Znany jest przede wszystkim jako autor i ilustrator *Wesołych przygód Robin Hooda* z 1883 roku, a także założyciel specjalistycznych szkół artystycznych dla ilustratorów, The Howard Pyle School of Art. Wykształcił około 200 studentów, wśród których sukces międzynarodowy osiągnęli między innymi: **Stanley Arthurs** (1877–1960), **Newell Convers Wyeth** (1882–1945), **Clifford Ashley** (1881–1947), **Arthur Becher** (1877–1960), **Jessie Willcox Smith**, **Edmund Dulac** (1882–1953), **Willy Pogany** (1882–1955), **Kay Nielsen** (1886–1957), **Edward J. Detmold** (1883–1957), **William Heath Robinson** (1872–1944), **Elizabeth Shippen Green** (1871–1954), **Maxfield Parrish** (1870–1966), **Frank Schoonover** (1877–1972), **Harvey Dunn** (1884–1952), **Violet Oakley** (1874–1961). Dokonania tych ilustratorów znane są pod nazwą **The Brandywine School** i wpisują się w zjawisko tzw. złotego wieku amerykańskiej

97 *Early 19th Century*, <https://www.illustrationhistory.org/history/time-periods/early-19th-century> [data dostępu: 6.10.2023].

ilustracji, który trwał od około 1880 do 1930 roku. Wojna ograniczyła rozwój tej branży w USA, ale przede wszystkim na kontynencie europejskim. Nazwa „Brandywine School” pochodzi od jednej ze szkół założonych przez Pyle’a w Pensylwanii, w której propagował on specyficzne metody edukacji – zabierał swoich studentów w plener, by podziwiali krajobrazy, upowszechniał wiedzę historyczną o Stanach Zjednoczonych, chcąc w ten sposób stworzyć coś w rodzaju narodowego stylu, mocno nacechowanego postawą patriotyczną. Stylistyka upowszechniona przez Brandywine School, choć stworzona w wieku XIX, mocno oddziaływała na amerykańską kulturę wizualną pierwszej połowy następnego stulecia. Ostateczny koniec pewnej epoki w symboliczny sposób przypieczętowała śmierć Arthura Rackhama w 1939 roku.

Ilustracje Pyle’a zamieszczane były przede wszystkim w książkach przygodowych dla młodych chłopców. Sceneria, w której toczyła się akcja, odwoływała się do średniowiecznej Europy. Występowała tu pewna typizacja i podkolorowywanie realiów historycznych. To właśnie Pyle opracował i spopularyzował typ stroju pirata, który zaistniał w powszechnej świadomości i powielany jest nawet przez współczesne kino (*Piraci z Karaibów*). Jego styl charakteryzowały: dbałość o realizm, żywy kolor, optymistyczna wymowa ilustracji, wpisana w ówczesny mit Ameryki. Ilustracje podążały za treścią, były idealizowane, dynamiczne, działały na wyobraźnię czytelników, dosłownie wizualizując treść. Pyle uważał, że ilustracja powinna kształtować morale odbiorcy, szczególnie gdy dotyczy młodego człowieka, a mamy tu do czynienia właśnie z książką dla tej grupy wiekowej. Starannie opracowane pozycje, z wielobarwnymi obrazkami, odznaczały się również starannie zaprojektowanymi okładkami. Ilustracje nierzadko otrzymywały obramowania, wyróżniające je w tekście.

Wpływ na niezwykle zjawisko, jakim była złota era ilustracji zarówno w Wielkiej Brytanii, jak i w USA, miało kilka czynników: rewolucja przemysłowa, postęp technologiczny, przemiany społeczne, wreszcie przemiany artystyczne – Arts and Crafts Movement, estetyka prerafaelitów, wielowymiarowość sztuki schyłku XIX wieku. Ten sprzyjający splot okoliczności nie wpłynąłby jednak tak znacząco na kształt sztuki ilustracyjnej, gdyby nie talent poszczególnych twórców, którzy na trwałe wpisali się w historię tej dyscypliny.

PODSUMOWANIE: W XIX wieku ilustracja książkowa i prasowa przeżywa wspólny okres rozwoju. Jest to spowodowane popularyzacją książki,

wdrożeniem wynalazków na rynku poligraficznym, pojawieniem się nowych technik ilustracyjnych. Okres ten nazywany jest w Anglii złotym wiekiem ilustracji wiktoriańskiej. Podobne zjawisko zauważalne jest także w Stanach Zjednoczonych. Cechy tej ilustracji to: integralne łączenie tekstu z obrazem, realizm w oddawaniu elementów świata rzeczywistego, dbałość o całościowy projekt książki. Niektórzy ilustratorzy nawiązują do tradycji ilustracji prasowej z elementami karykatury i przerysowania, stosują efekt akwareli łączonej z drobiazgowymi rysunkami piórkiem, dokonują antropomorfizacji bohaterów zwierzęcych przy jednoczesnym uwzględnieniu ich cech anatomicznych, dobrze odwzorowują naturę, jak i ujęcia rodzajowe.

ARTEFAKTY:

- przykłady ilustracji następujących artystów: Sarah Catherine Martin, Helen Allingham, Emma Brownlow, Elizabeth Siddal, Sophie Anderson, Emily Mary Osborn, Kate Greenaway, George Cruikshank, John Tenniel, Beatrix Potter, Arthur Rackham, Walter Crane, Jessie Willcox Smith, Richard „Dicky” Doyle, Charles Henry Bennett, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt, William Morris, Edward Burne-Jones, James Mc Neill Whistler, Alfred Rethel, Julius Schnorr von Carolsfeld, August Retzsch, Randolph Caldecott, Edward Lear, John Leech, George du Maurier, Fred Walker, Phiz, Ernest Howard Shepard, Felix OC Darley, Stanley Arthurs, N.C. Wyeth, Clifford Ashley, Arthur Becher, Edmund Dulac, Willy Pogany, Kay Nielsen, Edward J. Detmold, William Heath Robinson, Elizabeth Shippen Green, Maxfield Parrish, Frank Schoonover, Harvey Dunn, Violet Oakley

Zakończenie

Celem publikacji *Historia projektowania graficznego w Europie (do trzeciego ćwierćwiecza XIX wieku)*. Część 1 było przybliżenie Czytelnikom w sposób skondensowany historii projektowania graficznego w wybranym przedziale czasowym – od jego początków do trzeciego ćwierćwiecza wieku XIX. Wybrany zakres chronologiczny nie był przypadkowy, gdyż, moim zdaniem, od momentu zamykającego tę ramę czasową rozpoczynają się zauważalne przemiany w zakresie sztuki projektowej, a także w świadomości odbiorców i artystów. Niewątpliwy wpływ na to mają udoskonalenia technologiczne i przyspieszenie w wielu dziedzinach życia, co nieuchronnie odzwierciedliło się także w sztuce. Biorąc pod uwagę te przesłanki, a także rozmiary monografii, zdecydowałam się podzielić całość zagadnień dotyczących sztuki projektowej na trzy części, z których pierwszą jest niniejsza książka.

Przygotowanie publikacji dotyczącej historii projektowania uświadomiło mi, jak wiele problemów pozostaje wciąż bez opracowania w postaci całościowego ujęcia tego zjawiska. Należą do nich na przykład oprawy książek, będące nieraz ich istotnym dopełnieniem, lecz także samodzielnym dziełem sztuki edytorskiej i intrologatorskiej. Są omawiane w pojedynczych artykułach i w publikacjach dotyczących historii książki, ale nigdy nie stanowiły przedmiotu badań historyków designu¹. Postanowiłam zatem poświęcić im nieco miejsca w prezentowanej książce. Poruszam także problem broszur i druków ulotnych, w których zawsze żywo reagowano na bieżące wydarzenia, a których szata graficzna, często niedoskonała, pozostaje w ścisłej korelacji z burzliwymi zjawiskami politycznymi i społecznymi. Temat tej zależności niewątpliwie zasługuje na odrębne opracowanie również w kontekście nauk społecznych i historycznych.

1 Temat opraw książek porusza Helena Szwejkowska: H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV–XVIII wieku. Zarys historyczny*, PWN 1987.

Starałam się nie tracić z pola widzenia również sztuki polskiej, która w pewnych momentach historii dyscypliny, jaką jest projektowanie graficzne, dorównywała osiągnięciom wiodących regionów europejskich, jak choćby w okresie rozwoju tzw. pisma humanistycznego.

Dużą trudnością dla każdego autora w zetknięciu z tak obszernym materiałem jest jego selekcja. Dotyczy to nie tylko doboru artefaktów, ale też redukcji ich opisu. Z konieczności więc szerzej przedstawiłam tylko te przykłady, które są wybitne w dziejach sztuki projektowej albo reprezentatywne dla zaistniałych nurtów i zjawisk. Pozostałe, podobnie jak wielu ich twórców, zostały tylko wspomniane.

Mam nadzieję, że niniejsza książka okaże się interesującą i inspirującą lekturą dla Czytelników.

Spis artefaktów

Rozdział 1

- malowidła paleolityczne z grot Lascaux, Pech Merle, Rouffignac, Chauvet

Rozdział 2

- przykłady pisma: hieroglify, pismo klinowe, pismo koptyjskie
- alfabet grecki i łaciński
- agrafta z Praeneste (ok. 600 r. p.n.e.)
- kamień Lapis Niger (ok. 500 r. p.n.e.)
- inskrypcje z Timigadu, III w.
- przykłady pism: kapitała rzymska, *capitalis quadrata*, *capitalis rustica*, kursywa rzymska, uncjała, półuncjała, pismo insularne, minuskuła i majuskuła, minuskuła karolińska (karolina), minuskuła romańska, szwabacha, fraktura, tekstura gotycka, kurrenta, bastarda, antykwa
- *Book of Kells* (Księga z Kells), IX w.
- Biblia Gutenberga, Moguncja 1452–1455
- kroje pism: antykwa, *cancellaresca*, antykwy aldyńskie, *garaldes*, *greys du roi*
- Geoffroy Tory, *Champfleury*, Paryż 1529 r.
- Kasper Straube, *Almanach Cracoviense ad annum 1474*, Kraków 1474 r.
- *Biblia Brzeska*, Brześć Litewski 1563 r.
- Jan Januszowski, *Nowy charakter polski*, Kraków 1594 r.
- Szwajpolt Fiol, *Triod kwietny*, Kraków 1491 r.
- kroje: Romain du Roi, Garamond, Elzevir, Janson, Caslon, Baskerville, Bodoni, Didot, Old Style, egipcjanka Figginsa (Egiziano Black), bold, grotesk, italienne, tuscan

Rozdział 3

- egipskie Księgi Umarłych – papirus pisarza Ani z XIII w. p.n.e.
- *Zwój Jozuego*, X w.

- rotulus *Miracula Sancti Stanislai*, Kraków 1252 r.
- kodeksy: *Genesis Wiedeńska*, VI w.; *Kodeks z Synopy*, VI w.; *Ewangeliarz z Rossano*, VI w.; *Ewangeliarz Rabbuli*, VI w.; *Dioskurides Wiedeński*, VI w.; *Psalterz Paryski*, X w.
- *Psalterz moguncki*, Moguncja 1457 r.
- *Liber chronicarum*, Norymberga 1493 r.
- oprawa grolierowska, fanfarowa, oprawa *le gascon*, horbind, koronkowa, w stylu Payne, mozaikowa, w półskórek, *à la cathédrale*, oprawy mówiące (*reliures parlantes*)
- aldyny
- *Hypnerotomachia Poliphili*, Wenecja 1499 r.
- Geoffroy Tory, *Champfleury*, 1529 r.; *Livre d'heures* (*Księga godzin*), 1525 r.
- Christophe Plantin, *Poliglota antwerpska*, Antwerpia 1569–1573
- Stefan Pumpernickel, *Nachricht über eine unanständige Frau in Kampf mit dem Teufel* (*Wiadomość o nieprzyzwoitej kobiecie walczącej z diabłem*), 1610 r.
- Hans Holbein, *Marcin Luter przedstawiony jako Herkules Germanicus*, drzeworyt, 1519 r.
- Matthäus Merian, *Topographia Germaniae*, Frankfurt 1589–1661
- elzewiry
- *Petites Républiques*, Amsterdam 1625–1627
- Willem Janszoon Blaeu, *Atlas Maior*, Amsterdam 1662 r.
- frontyspisy rokokowe
- *Bajki* Jeana de La Fontaine'a, Paryż 1762 r.
- oprawy koronkowe Antoine'a-Michela Padeloupa
- Giambattista Bodoni, *Manuale tipografico*, Werona 1788 r.
- *chapbook*
- XIX-wieczne czasopisma: „Punch”, „The Illustrated London News”
- William Blake, *Songs of Innocence*, Londyn 1789 r.

Rozdział 4

- The Dramatic Ramesseum Papyrus, 1980 r. p.n.e.
- *Ewangeliarz z Rossano*, VI w.
- *Vergilius Vaticanus*, ok. 400 r.
- *Book of Kells*, VIII w.
- *Book of Durrow*, VII w.
- *Codex Aureus*, IX w.
- *Ewangeliarz z Lindisfarne*, VIII w.

- Beatus z Liebany, *Komentarz do Apokalipsy*, 776 r.
- *Ewangeliarz Godeskalka*, 781–783
- *Ewangeliarz Ebbona*, 816–835
- *Psalterz utrechcki*, IX w.
- *Codex Aureus z St. Emmeram*, 860–880
- *Psalterz Egberta (Kodeks Gertrudy)*, 980 r.
- *Registrum Gregorii*, X w.
- *Psalterz Paryski*, X w.
- *Zwój Jozuego*, X w.
- *Codex Benedictus*, XI w.
- *Excultet z Monte Cassino*, XI w.
- *Biblia z Winchester*, XI w.
- *Biblia ze Stavelot*, XI w.
- *Biblia Płocka*, XI w.
- *Psalterz z St Albans*, XI w.
- św. Hildegarda z Bingen, *Scivias*, XII w.
- Herrada z Landsbergu, *Hortus deliciarum*, XII w.
- opat Lambert, *Liber floridus*, 1120 r.
- *Carmina Burana*, XIII w.
- Bracia Limbourg, *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry*, 1410–1416
- Jean Pucelle, *Godzinki Joanny z Nawarry*, 1336 r.
- *Biblia krzyżowców*, 1240–1250
- *Biblia Federica de Montefeltro*, Florencja/Urbino 1478 r.
- Gulio Clovio, *Colonna Missale*, Rzym 1532 r.
- *Kodeks Baltazara Bohema*, Kraków 1505 r.
- *Pontyfikał Erazma Ciołka*, Kraków 1506–1518
- *Graduał Jana Olbrachta*, Kraków 1499–1500
- *Ars Moriendi*, 1460 r.
- Ulrich Bonner, *Der Edelstein*, Bamberg 1461 r.
- Erhard Reuwich, *Peregrinatio in Terram Sanctam*, Moguncja 1484 r.
- Hartmann Schedl, *Liber chronicarum*, Norymberga 1493 r.
- *Biblia kolońska*, Kolonia 1478 r.
- Albrecht Dürer, *Apokalipsa św. Jana*, Norymberga 1498 r.
- Albrecht Dürer, *Luk triumfalny cesarza Maksymiliana*, Norymberga 1510 r.
- Geoffroy Tory, *Champfleury*, Paryż 1529 r.

- Erhard Ratdolt, *litterae florente*, Wenecja XVI w.
- *Hypnerotomachia Poliphili*, oficyna Alda Manuzia, Wenecja 1499 r.
- Geoffrey Chaucer, *Opowieści kanterberyjskie*, oficyna Williama Caxtona, Westminster 1484 r.
- Jan Amos Komeński, *Orbis sensualium pictus* (*Świat w obrazach*), Norymberga 1658 r.
- John Newbery, *pretty little pocket-book*, 1744 r.
- Sarah Catherine Martin, *The Comic Adventures of Old Mother Hubbard and Her Dog*, 1805 r.
- miedzioryty Mistrza Kart do Gry, XV w.
- Marcantonio Raimondi, *I Modi*, Wenecja 1524 r.
- miedzioryty z *Poliglotty antwerpskiej* (*Biblia Regia*), Antwerpia 1569–1573
- Claude Mellan, *Oblicze Chrystusa*, 1649 r.
- miedzioryty Hendrika Goltziusa, XVI/XVII w.
- miedzioryty Pierre'a-Philippe'a Choffarda, Charles'a-Dominique'a-Josepha Eisena, *Bajki* Jeana de La Fontaine'a, 1762 r.
- Robert Nanteuil, portrety miedziorytnicze, XVII w.
- Abraham Bosse, frontyspis *Lewiatana* Thomasa Hobbesa, Anglia 1651 r.
- *Sielanki polskie z różnych autorów zebrane i kopersztynchami ozdobione*, Warszawa, Lipsk 1778 r.
- William Blake, *Songs of Innocence*, Anglia 1789 r.; *Songs of Experience*, Anglia 1794 r.
- miedzioryty kartograficzne Mercatorów, XVI w.
- William Hogarth, *Modne małżeństwo*, 1744 r.
- George Bickham Starszy, *The Universal Penman*, XVIII w.
- Grandville, karykatury stalorytowe, XIX w.
- *Chants et chansons populaires de la France* (*Francuskie pieśni i piosenki ludowe*), XIX w.
- George Cruikshank, staloryty do dzieł Dickensa, XIX w.
- ilustracje Abrahama Bosse, XVII w.
- Jacques Callot, akwaforty ilustracyjne, XVII w.
- Jean-Michel Moreau (zwany le Jeune), akwaforty ilustracyjne, XVII w.
- Louis Prang, pierwsza kartka świąteczna, 1873 r.
- Charles Hullmandel, przykłady litografii, XIX w.
- przykłady chromolitografii, XIX w.
- Thomas Bewick, drzeworyty z *A History of British Birds*, Newcastle 1797 r.
- ilustracje z książek wydawnictwa braci Dalziel, XIX w.
- Gustave Doré, drzeworyty do *Dziejów świętej Rusi*, Paryż 1854 r.

- Benjamin Fawcett, przykład drzeworytu kolorowego
- Edmund Evans, przykład chromoksylografii w *book-toy*
- Henry Bradbury, przykład druku z natury
- ilustracje Ludwiga Richtera, *Baśnie ludowe Niemców*, Lipsk 1842 r.
- Alfred Rethel, drzeworyt *Taniec śmierci*, 1850 r.
- Edward Gorazdowski i Józef Holewiński, drzeworyt faksymilowy *Handlarka owoców według A. Gieryskiego*
- przykłady ilustracji następujących artystów: Sarah Catherine Martin, Helen Allingham, Emma Brownlow, Elizabeth Siddal, Sophie Anderson, Emily Mary Osborn, Kate Greenaway, George Cruikshank, John Tenniel, Beatrix Potter, Arthur Rackham, Walter Crane, Jessie Willcox Smith, Richard „Dicky” Doyle, Charles Henry Bennett, John Everett Millais, Dante Gabriel Rossetti, Holman Hunt, William Morris, Edward Burne-Jones, James McNeill Whistler, Alfred Rethel, Julius Schnorr von Carolsfeld, August Retzsch, Randolph Caldecott, Edward Lear, John Leech, George du Maurier, Fred Walker, Phiz, Ernest Howard Shepard, Felix OC Darley, Stanley Arthurs, N.C. Wyeth, Clifford Ashley, Arthur Becher, Edmund Dulac, Willy Pogany, Kay Nielsen, Edward J. Detmold, William Heath Robinson, Elizabeth Shippen Green, Maxfield Parrish, Frank Schoonover, Harvey Dunn, Violet Oakley

Bibliografia

- Adamski J. , *Kilka spostrzeżeń o motywach architektonicznych w miniaturach Pontyfikału Erazma Ciołka*, „Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie” 2011, nr 4.
- Albrecht Dürer, *znaczenie i oddziaływanie jego grafiki w XVI wieku* oprac. F. Ruszczyc, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2002.
- Baines P., Haslam A., *Pismo i typografia*, przeł. D. Dziewońska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Banach A., *O ilustracji*, Wydawnictwo M. Kota, Kraków 1950.
- Bieńkowska B., Chamerska H., *Zarys dziejów książki*, Wydawnictwo Spółdzielcze, Warszawa 1987.
- Bierkowski T., *O typografii*, Czysty Warsztat, Gdańsk 2008.
- Birkenmajer A., Kocowski B., *Encyklopedia wiedzy o książce*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1971.
- Bland D., *A History of Book Illustration: The Illuminated Manuscript and the Printed Book*, Faber and Faber Limited, London 1969.
- Bringinghurst R., *Elementarz stylu w typografii*, przeł. D. Dziewońska, D2D.pl, Kraków 2013.
- Bryant J., *The Art of the Illustrated Book*, Thames & Hudson, London 2022.
- Careers by design. Hendrick Goltzius and Peter Paul Rubens*, Staatliche Graphische Sammlung, München 2024.
- Cave R., Ayad S., *Historia książki. Od glinianych tabliczek po e-booki*, przeł. E. Romkowska, Arkady, Warszawa 2015.
- Cramsie P., *The Story of Graphic Design: From the Invention of Writing to the Birth of Digital design*, British Library, London 2010.
- Dahl S., *Dzieje książki*, przeł. E. Garbacik et al., oprac. B. Kocowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1965.
- Diringer D., *Alfabet*, przeł. W. Hensel, PIW, Warszawa 1972.
- Dodd R., *From Gutenberg to Opentype: An Illustrated History of Type from the Earliest Letterforms to the Latest Digital Fonts*, Hartley and Marks Publishers, Cambridge 2006.

- Doyle S., Grove J., Sherman W., *History of Illustration*, Bloomsbury, New York 2019.
- Dubownik H., *Dzieje książki i bibliotek w zarysie*, Centrum Ustawicznego Kształcenia Bibliotekarzy, Warszawa 1982.
- Drucker J., McVarish E., *Graphic Design History. A Critical Guide*, Pearson, London 2012.
- Eskilson S.J., *Graphic Design: A New History*, Yale University Press, Yale 2012.
- Fiell Ch., Fiell P., *Projektowanie graficzne w XXI wieku*, przeł. M. Kucewicz, TMC Art, Tashen, Köln-Warszawa 2005.
- Flannery M., *Geoffrey Chaucer. Unveiling the Merry Bard*, Reaktion Books, London 2024.
- Fossi G., *Sztuka romańska i gotycka*, przeł. T. Łozińska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Fuhring P., Marchesano L., Mathis R., Selbach V., *A Kingdom of Images: French Prints in the Age of Louis XIV, 1660–1715*, J.P. Getty Institute, Paris 2015.
- Gąsowski J., *Prahistoria sztuki*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2008.
- Gieysztor A., *Zarys dziejów pisma łacińskiego*, PWN, Warszawa 2009.
- Głombowski K., Szwejkowska H., *Książka rękopiśmienna i biblioteka w starożytności i średniowieczu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Wrocław-Warszawa 1979.
- Gotyck: architektura – rzeźba – malarstwo*, red. R. Toman, przeł. A. Baranowa, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 2004.
- Grycz J., *Z dziejów i techniki książki*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1951.
- Heller S., Vienne V., *100 idei, które zmieniły projektowanie graficzne*, przeł. A. Cichowicz, I. Suchan, Top Mark Centre, Raszyn 2012.
- Henderson G., *Wczesne średniowiecze*, przeł. P. Paszkiewicz, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000.
- Husband T.B., *The Art of Illumination: The Limbourg Brothers and the Belles Heures of Jean de France, duc de Berry*, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New York 2008.
- Jakućewicz S., Khadzhynova S., *Artystyczne techniki graficzne*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2017.
- Klentak M., Michalska M., *Estetyka książki*, w: *Nauka o książce. Antologia tekstów*, red. M. Kuźmina, D. Tobera, Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, Warszawa 2006.
- Kłosowska A., *Kultura masowa*, PWN, Warszawa 1980.
- Kolesár Z., Mrowczyk J., *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Karakter, Kraków 2018.

- Komeński Jan Amos, *Świat w obrazach rzeczy dostępnych zmysłom, Orbis sensualium pictus*, wstęp i przekład A. Fijałkowski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2015.
- Kuckenburg M., *Pierwsze słowo*, przeł. B. Nowacki, PIW, Warszawa 2006.
- Liedtke A., *Saga pelplińskiej Biblii Gutenberga*, Kuria Biskupia, Pelplin 1981.
- Marrucchi G., Belcarì R., *Sztuka przedromańska i romańska*, przeł. A. Kłos, Arkady, Warszawa 2010.
- Marrucchi G., Nesti E., Sirigatti C., *Sztuka gotycka*, przeł. T. Łozińska, Arkady, Warszawa 2010.
- Meggs Ph., Purvis A.W., *Meggs' History of Graphic Design*, John Wiley & Sons, Inc, New Jersey 2006.
- Miodońska B., *Miniatury Stanisława Samostrzelnika*, WAiF, Warszawa 1983.
- Müller J., Wiedermann J., eds. *The History of Graphic Design: 1890–Today*, Taschen, Köln 2023.
- Nowicka M., *Antyczna książka ilustrowana*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979.
- Palol de P., *Sztuka wczesnochrześcijańska*, w: P. de Palol, J. Pijoan, *Sztuka świata*, T. 3, przeł. J. Skórnicka, M. Machowski, aut. tekstów pol. A. Lewicka-Morawska, M. Machowski, J.S. Partyka, P. Trzeciak, Arkady, Warszawa 1990.
- Pisarek W., *Prasa – nasz chleb powszedni*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1978.
- Potkowski E., *Książka rękopiśmienna w kulturze Polski*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1984.
- Rücker E., *Hartmann Schedels Weltchronik: Das grösste Buchunternehmen der Dürer – Zeit*, Prestel, München 1988.
- Secomska K., *Godzinki księcia de Berry*, Arkady, Warszawa 1979.
- Secomska K., *Mistrzowie i książęta: malarstwo francuskie XV i XVI wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1972.
- Souter N., Souter T., *Ilustracje. Przewodnik*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2012.
- Souter N., Newman S., *Plakat i reklama. Przewodnik*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2012.
- Świderkówna A., Nowicka M., *Książka się rozwija*, Ossolineum, Wrocław 1970.
- Świechowski Z., Nowak L., Gumińska B., *Sztuka romańska*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1976.

- Szanto T., *Pismo i styl*, red. R. Tomaszewski, przeł. E. Ławnik, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1968.
- Szwejkowska H., *Książka drukowana XV–XVIII wieku. Zarys historyczny*, PWN Wrocław 1987.
- Twyman M., *A History of Chromolithography: Printed Colour for All*, The British Library/Oak Knoll Press, London 2013.
- Uglov J., *Nature's Engraver: A Life of Thomas Bewick*, University of Chicago Press, Chicago 2009.
- Watson R., *Illuminated Manuscripts and Their Makers: An Account Based on the Collection of the Victoria and Albert Museum*, V&A Publishing, London 2004.
- Werner J., *Technika i technologia sztuk graficznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Whalley J.I., Chester T.R., *A History of Children's Book Illustration*, John Murray and Victoria & Albert Museum, London 1988.
- Wiercińska J., *Sztuka i książka*, PWN, Warszawa 1986.
- Wincencjusz-Patyna A., *Uśmiech Kota z Cheshire, czyli o ilustracji angielskiej*, „Quart: Kwartalnik Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego” 2007, nr 1 (3).
- Women Illustrators of the Golden Age*, ed. M.C. Waldrep, Dover Publications Inc, Dover 2010.
- Żarnecki J., *Sztuka romańska*, przeł. A. Rożnowska-Sadraei, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2005.
- Żbikowska-Migoń A., *Historia książki w XVIII wieku. Początki bibliologii*, PWN Warszawa 1989.

Publikacje online

- Allingham Ph.V., *The Technologies of Nineteenth-Century Illustration: Woodblock Engraving, Steel Engraving, and Other Processes*, <https://victorianweb.org/art/illustration/tech1.html> [data dostępu: 15.11.2024].
- Allingham Ph.V., Landow G.P., *Pictures and Texts within Pictures in Victorian Painting and Illustration*, <https://victorianweb.org/art/illustration/misc/embedded.html> [data dostępu: 15.11.2024].
- An Upper Palaeolithic Proto-writing System and Phenological Calendar*, „Cambridge Archaeological Journal” 5.01.2023; <https://www.cambridge.org/core/journals/cambridge-archaeological-journal/article/an-upper-palaeolithic-protowriting-system-and-phenological-calendar/6F2AD8A705888F2226FE857840B4FE19> [data dostępu: 13.01.2023].

- Biblia Gutenberga, https://pl.wikipedia.org/wiki/Biblia_Gutenberga, [data dostępu: 22.09.2023].
- Biłozór-Salwa M., *Twórczość Jana Ziarnki a paryskie środowisko rytowników i wydawców pierwszej ćwierci XVII wieku, Rozprawa doktorska przygotowana pod kierunkiem dr hab. Jolanty Talbierskiej*, Warszawa 2017, <https://depotuw.ceon.pl/bitstream/handle/item/2559/3100-DR-HI-22102.pdf?sequence=2> [data dostępu: 15.11.2024].
- Bosse A., *Traité des manières de graver en taille douce sur l'airin par le moyen des eaux-fortes*, Paris 1645; <https://archive.org/details/traictdesmaniere0oboss> [data dostępu: 15.11.2024].
- Budowa książki, <https://introbook.pl/budowa-ksiazki/> [data dostępu: 22.09.2023].
- Chaucer G., <https://www.alamy.com/stock-photo-w-caxton-1484-chaucer-geoffrey-canterbury-tales-the-friar-carrying-25769094.html> [data dostępu: 15.11.2024].
- Chodowiecki Daniel, https://gdansk.gedanopedia.pl/gdansk/?title=CHODOWIECKI_DANIEL,_malarz,_rysownik,_patron_gda%C5%84skiej_ulicy [data dostępu: 15.11.2024].
- Chromoxylography, <https://en.wikipedia.org/wiki/Chromoxylography>, [data dostępu: 15.11.2024].
- Chromolithography, <https://en.wikipedia.org/wiki/Chromolithography> [data dostępu: 15.11.2024].
- Codex, <https://en.wikipedia.org/wiki/Codex> [dostęp: 20.09.2023].
- Codex Benedictus, <https://www.facsimiles.com/facsimiles/codex-benedictus> [data dostępu: 15.11.2024].
- Cundall J., *A Brief History of Wood-Engraving from Its Invention*, Sampson Low, Marston, & Company, London 1895; https://en.wikisource.org/wiki/A_Brief_History_of_Wood-engraving/ [data dostępu: 15.11.2024].
- Early 19th Century, <https://www.illustrationhistory.org/history/time-periods/early-19th-century> [data dostępu: 15.11.2024].
- Fisher K., *Printmaking in Europe 1400–1800*, <https://smarthistory.org/printmaking-europe-1400%E2%88%921800/> [data dostępu: 15.11.2024].
- Fort G., *Treasures from the Rare Book Room: Judged by the Cover*, <https://info.hsls.pitt.edu/updatereport/2016/april-2016/treasures-from-the-rare-book-room-judged-by-the-cover/> [data dostępu: 15.11.2024].
- Gertz S.J., *A Royal (Roger) Payne in the Binding*, <http://www.booktryst.com/2011/09/royal-roger-payne-in-binding.html> [data dostępu: 15.11.2024].
- Guillermou T., *A Short History of Book Cover Design 1/4*, <https://www.grapheine.com/en/history-of-graphic-design/history-of-book-covers-1> [data dostępu: 15.11.2024].

- Gothic Illuminated Manuscripts* (c.1 150–1350), <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/gothic-illuminated-manuscripts.htm> [data dostępu: 15.11.2024].
- Illuminated Manuscripts: Romanesque Era* (c. 800–1150), <http://www.visual-arts-cork.com/history-of-art/romanesque-illuminated-manuscripts.htm> [data dostępu: 15.11.2024].
- Illustration History*, <https://www.illustrationhistory.org/history/time-periods/renaissance> [data dostępu: 15.11.2024].
- Illustration History. End of the 19th Century*, <https://www.illustrationhistory.org/history/time-periods/late-19th-century> [data dostępu: 15.11.2024].
- Juda M., *Karta tytułowa staropolskiej książki drukowanej*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2002, XLVI; https://rcin.org.pl/Content/28726/PDF/WA303_43795_A512-46-2002_OiR-Juda.pdf [data dostępu: 15.11.2024].
- Klimkiewicz A., *Hypnerotomachia Poliphili Francesca Colonna*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015; <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/d96fbe50-f56e-4e56-a535-2323e73697db/content> [data dostępu: 15.11.2024].
- Koschatzky W., *Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke*, Herrsching, München 1990; <https://archive.org/details/diekunstdergrapho000kosc/page/n5/mode/2up>, [data dostępu: 15.11.2024].
- Kramza A., *Czterej jeźdźcy Apokalipsy*, <http://www.isztuka.edu.pl/i-sztuka/node/403> [data dostępu: 15.11.2024].
- Krysik J., *Jak drukarstwo zmieniło historię*, „Polityka” 2011, nr 52; <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1522543,1,jak-drukarstwo-zmienilo-historie.read> [data dostępu: 15.11.2024].
- Książka blokowa*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Ksi%C4%85%C5%BCka_blokowa [data dostępu: 15.11.2024].
- Kuźmina D., *Książka religijna w czasach reformacji i kontrreformacji w Rzeczypospolitej XVI i XVII*, „Studia Elckie” 2006, nr 8, s. 153–161; https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Studia_Elckie/Studia_Elckie-r2006-t8/Studia_Elckie-r2006-t8-s153-161/Studia_Elckie-r-2006-t8-s153-161.pdf
- La Bibbia di Federico da Montefeltre*, <https://grandiopere.fcp.it/facsimili/en/the-bible-of-federico-da-montefeltro/> [data dostępu: 15.11.2024].
- Landow G.P., *Victorian Illustrated Books as Essentially Victorian*, <https://victorianweb.org/art/illustration/misc/mole5.html> [data dostępu: 15.11.2024].
- Liber Chronicarum*, https://pl.wikipedia.org/wiki/Liber_chronicarum [data dostępu: 22.09.2023].

- McLean R., *Book Illustration: engraving, and etching*, <https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2012/08/28/book-illustration-engraving-and-etching/> [data dostępu: 15.11.2024].
- Michael M.A., *Review of „Royal Manuscripts: The Genius of Illumination” by Scot McKendrick, John Lowden, and Kathleen Doyle*, The British Library, London 2011; https://www.researchgate.net/publication/274764951_M_A_Michael_Review_of_Royal_Manuscripts_The_Genius_of_Illumination_by_Scot_McKendrick_John_Lowden_and_Kathleen_Doyle [data dostępu: 15.11.2024].
- Mole T., *Victorian Illustrated Books as Essentially Victorian*, <https://victorianweb.org/art/illustration/misc/mole5.html> [data dostępu: 15.11.2024].
- Olczyk K., *Daleko od skryptorium. O książce XI -wiecznej*, <https://histmag.org/Daleko-od-skryptorium-o-ksiazce-XIX-wiecznej-7224> [data dostępu: 15.11.2024].
- Oprawa książki*, <https://www.gutenberg.czyz.org/word,54685> [data dostępu: 15.11.2024].
- Patton M., *Rare Books, a Tale of Love*, „State Library of New South Wales Magazine”, July 2008; <https://nla.gov.au/nla.obj-1207522726/view> [data dostępu: 15.11.2024].
- Ray G.N., *The Illustrator and the Book in England from 1790 to 1914*, The Pierpont Morgan Library, New York 1915; <https://archive.org/details/illustratorbookio00orayg> [data dostępu: 15.11.2024].
- Robert Granjon, <https://www.britannica.com/topic/civilite> [data dostępu: 15.11.2024].
- Stereotypia, <https://pl.frwiki.wiki/wiki/St%C3%A9%C3%A9otypie> [data dostępu: 15.11.2024].
- Stereotypia. Podręcznik dla drukarzy i stereotyperów*, nakładem „Poradnika graficznego”, Kraków 1906; <https://polona.pl/item-view/82d90e62-ffad-4cf3-9943-eefe978e4887?page=4> [data dostępu: 5.05.2025].
- Sto bajek Lafontaine*, <https://polona.pl/item-view/d86b60e6-e1ab-44e9-a31d-98f8a2b14dc1?page=4> [data dostępu: 15.11.2024].
- Strutt J., *Claude Mellan*, in: *A Biographical Dictionary Containing an Historical Account of All the Engravers, from the Earliest Period of the Art of Engraving to the Present Time*, Vol. 2, London 1785, s. 142–144; <https://archive.org/details/biographicaldictoostru> [data dostępu: 15.11.2024].
- Tomaszewski J., *Techniki zdobienia opraw w XVII wieku*, „Ochrona Zabytków” 1997, 50/3; [https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-af1d5aea-1e69-4e11-9c52-7772c4073cda?q=5991d0e6-6126-42fc-b762-4341bb6a61df\\$1&qt=IN_PAGE](https://cejsh.icm.edu.pl/cejsh/element/bwmeta1.element.desklight-af1d5aea-1e69-4e11-9c52-7772c4073cda?q=5991d0e6-6126-42fc-b762-4341bb6a61df$1&qt=IN_PAGE) [data dostępu: 5.05.2025].

- Tucker D.H., Unwin Ph.S., *Era of the Popular Press*, <https://www.britannica.com/topic/publishing/Era-of-the-popular-press> [data dostępu: 15.11.2024].
- Tucker D.H., Unwin Ph.S., *Women's Magazines*, <https://www.britannica.com/topic/publishing/Womens-magazines> [data dostępu: 15.11.2024].
- Walther I.F., Wolf N., *Codices Illustres: The World's Most Famous Llluminated Manuscripts 400 to 1600*, Taschen, Köln 2005; https://archive.org/details/codicesillustres0000walt_u2l5 [data dostępu: 15.11.2024].
- Wolańska A., *Narodziny, ewolucja i funkcja komiksu*, „Elektroniczny Biuletyn Informacyjny Bibliotekarzy”, 2002, nr 10 (30), <https://www.ebib.pl/2002/39/wolanska.php>. [data dostępu: 15.11.2024].
- Ziereis K., Zeireis Ch., *Ziereis Facsimilies*, <https://www.facsimiles.com/facsimiles/codex-benedictus> [data dostępu: 15.11.2024].

Indeks osób

- Abbey Edwin Austin 139
Abraham, prorok biblijny 49
Adamski Jakub 105, 159
Albin, święty 100
Alighieri Dante 104, 135
Alkuin 26
Allingham Helen 141, 149, 157
Allingham Philip 132, 133, 144, 162
Altdorfer Albrecht 109
Anderson John 132
Anderson Sophie 141, 149, 157
Andriolli Erwin 137
Ani, pisarz egipski 46, 48, 153
Apulejusz 119
Aretino Pietro 116
Arthurs Stanley 147, 149, 157
Ashley Clifford 147, 149, 157
Auer Aloise 136
Augustyn, święty 73
Avian (Avianus) 58
Ayad Sara 9, 65, 159
- Bacon Bennett 13
Badier Florimond 71
Baines Phil 86, 159
Baldini Baccio 104, 116
Balzak Honoré de 135
- Banach Andrzej 8, 9, 112, 133, 159
Baranowa Agna 102, 160
Barbou Joseph Gerard 76
Barnard Fred 145
Bartolozzi Francesco 120
Baskerville John 38, 39, 43, 79, 80
Bauzonnet Antoine 83, 84
Beardsley Aubrey 140, 143
Beatus z Liebany 93, 96, 155
Becher Arthur 147, 149, 157
Beilby Ralph 131
Belcari Riccardo 93, 161
Bellère Jean 33
Bellini Gentile 64, 108
Bellini Giovanni 111
Bellini Jacopo 108
Bembo Pietro 32
Bennett Charles Henry 141, 149, 157
Berry Jean de, książę 102
Bewick Thomas 42, 114, 122, 131, 132, 133, 134, 137, 138, 156, 162
Bickham Starszy George 119, 123, 156
Bienkowska Barbara 9, 52, 159
Bierkowski Tomasz 8, 159
Biernat z Lublina 66
Billman Torsten 113
Biłozór-Salwa Małgorzata 117, 163

- Birkenmajer Aleksander 9, 22, 24, 27, 36, 48, 67, 71, 159
 Bisticci Vespasiano da 104
 Bleau rodzina 74
 Blaeu Willem Janszon 74, 75, 154
 Blake William 84, 87, 120, 121, 122, 123
 Bland David 89, 141, 159
 Boccaccio Giovanni 118
 Bodoni Giambattista 39, 40, 43, 79, 80, 154, 154, 156
 Bogusławski Wojciech 137
 Bonner Ulrich 58, 107, 114, 155
 Bosse Abraham 118, 123, 124, 125, 126, 156, 163
 Botticelli Sandro 14, 64, 104
 Boucher François 76
 Bourdichon Jean 104
 Bowyer William 38
 Boyet Luc Antoine 71
 Bozérien Jules 78
 Bracciolini Giovanni Francesco Poggio 27, 32
 Bradbury Henry 137, 138, 157
 Brahe Tycho 74
 Brainerd Paul 16
 Brant Sebastian 66, 109
 Breidenbach Bernhard von 58, 108
 Breton Richard 33
 Bringhurst Robert 36, 86, 159
 Browne Hablot Knight zob. Phiz
 Brownlow Emma 141, 149, 157
 Brunnet Charles 83
 Bryant Julius 8, 159
 Budda 90
 Buoninsegna Duccio di 102
 Burgkmair Hans 109, 113
 Burne-Jones Edward 140, 143, 149, 157
 Busch Wilhelm 135
 Butler Samuel 119
 Caldecott Randolph 136, 144, 149, 157
 Callot Jacques 124, 126, 156
 Campagnola Gulio 120, 123
 Canevari Demetrio 61
 Carolsfeld Julius Shnorr von 144, 149, 157
 Carroll Lewis 134, 140, 145, 146
 Cars Laurent 76
 Caslon William IV 36, 37, 38, 39, 41, 43, 153
 Cave Roderick 9, 65, 159
 Caxton William 112, 115, 156
 Celtis Konrad 59
 Chambellan David 65
 Chamerańska Halina 9, 52, 159
 Champollion Jean-François 20
 Charlet Nicolas-Toussaint 127
 Chaucer Geoffrey 112, 115, 156
 Chauveau François 125
 Chelidonium Benedict 110
 Chester Tessa Rose 135, 162
 Chodowiecki Daniel 125, 163
 Choffard Pierre-Philippe 75, 76, 118, 123, 125, 156
 Cichowicz Anna 8, 160
 Clovio Gulio 104, 106, 155
 Cochin Nicolais 75, 118
 Cole Henry 129
 Colonna Francesco 32, 63, 64
 Corneille Pierre 73
 Cornelius Cort 116
 Cousin Jean 33, 64

- Cramsie Patrick 7, 159
Cranach Młodszy Lucas 69
Cranach Starszy Lucas 66, 109, 113
Crane Walter 136, 140, 141, 143, 145, 149, 157
Cruikshank George 122, 123, 141, 144, 149, 156, 157
Cundall Joseph 106, 163
Cuzin Francisque 84
Cyceron Marek Tulliusz 30, 32
Cyryl, misjonarz 26
- Dahl Sven 51, 58, 60, 73, 159
Dalziel bracia 137, 138, 140, 143, 146, 156
Dalziel Edward 134
Dalziel George 134
Da Montefeltro Federico 104, 105
Darley Felix Octavius Carr 147, 149, 157
Daumier Honoré 14, 127, 135
Da Vinci Leonardo 34
Dawid, król starotestamentowy 58, 94, 100
Delacroix Eugène 127
Del Chierico Francesco di Antonio 104
De Medici Lorenzo 104
De Palol Pedro 49, 161
De Saint-Pierre Bernardino Jacques 133
Detmold Edward 147, 149, 157
Dezyderiusz, opat 98
Dickens Charles 122, 123, 141, 144, 145, 156
Didot Ambroise Firmin 39, 40, 43, 79
Didot Firmin 79
Didot François 78
Didot François-Ambroise 39, 78
Didot Pierre-Paul 39
Didotów rodzina 39, 40, 41, 43, 78, 79, 80
Dijck van Christoffel 36, 37, 39, 73
- Diringer David 17, 159
Długosz Jan 59
Dodd Robin 29, 159
Donat Eliusz 56
Doré Gustave 134, 135, 138, 156
Doyle Richard, „Dicky” 141, 149, 157
Doyle Susan 8, 160
Drucker Johanna 7, 160
Dubownik Henryk 9, 160
Dubuisson Pierre-Paul 72
Duffield Harding James 128
Dulac Edmund 147, 149, 157
Du Maurier Georg 145, 149, 157
Dunn Harvey 147, 149, 157
Dupré Jean 111
Dürer Albrecht 14, 34, 59, 90, 104, 109, 110, 112, 114, 116, 124, 136, 155, 159, 161
Duseuil Augustin 72
Dwiggins William Addison 15
Dziewońska Dorota 36, 56, 86, 159
- Ebbon, arcybiskup 94
Edelinck Gerard 117
Edwards James 77
Egbert, arcybiskup 95
Eisen Charles-Dominique-Joseph 76, 118, 120, 123, 156
Elyon (Elyan) Kasper 34, 60
Elzevir (Elsevier) Lodewijk 39, 43, 72
Elzevirów rodzina 36, 37, 39, 72, 73, 74
Engelmann Godefroy 83, 128
Erazm z Rotterdamu 33
Eskilson Stephen 8, 160
Estienne Robert 33, 34
Evans Edmund 136, 138, 140, 143, 144, 157

- Eve Mikołaj 71
Ezop 133
- Fairman Gideon 121
Falck Jeremiasz 120
Falimierz Szczepan 112
Fawcett Benjamin 136, 138, 157
Feliciano Felice 34
Fiell Charlotte 8, 160
Fiell Peter 8, 160
Figgins Vincent 41, 43
Fijałkowski Adam 113, 161
Filip IV Piękny, król Francji 102
Filip August II, król Francji 65, 101
Finiguerra Tommaso 115
Fiol Szwajpolt 35, 36, 60, 153
Fisher Kylie 124, 163
Flannery Mary 112, 160
Flaxman John 78
Fleischmann Johann Michael 36, 38
Fort Gosia 83, 163
Fossi Gloria 103, 160
Fourdrinier Henry 41
Fournier Pierre Simon 37, 39, 76
Franciszek I de Valois, król Francji 33, 61, 68, 111
Frankowski Artur 35
Frobene Hans 115
Frost Arthur Burdett 139
Fuhring Peter 125, 160
Fust Johann 29, 57, 58
- Galle Philips 65, 74, 117
Garamond Claude 15, 33, 35, 37, 39, 43, 64, 65, 153
- Garbacik Eugeniusz 51, 159
Gaszowiec Piotr 59
Gaultier Léonard 117
Gavarni Paul 122, 127, 135
Gąssowski Jerzy 16, 19, 160
Gerard Jean zob. Grandville
Géricault Théodore 127
Gerson Wojciech 137
Gertz Stephen 78, 163
Ghirlandaio Davide 104
Ghirlandaio Domenico 104
Gieryski Aleksander 137
Gieysztor Aleksander 24, 27, 160
Gigoux Jean 132
Gillot Claude 75
Giotto di Bondone 103
Giuntiów rodzina 64
Glockendonów rodzina 104
Głombiowski Karol 9, 160
Głowacki Jan Nepomucen 137
Goethe Johann Wolfgang von 127
Goltzius Hendrik 116, 117, 123, 156
Gorazdowski Edward 138, 157
Goszczyńska Joanna 7, 19, 56, 160
Goya Francisco 127
Górnicki Łukasz 34
Grandjean Philippe 36, 39
Grandville (właśc. Jean Gerard) 118, 122, 123, 156
Granjon Robert 33, 35, 64, 65, 165
Gravelot Hubert 118
Green Elizabeth Shippen 147, 149, 157
Greenaway Kate 136, 141, 142, 143, 149, 157
Griffo da Bologna Francesco 32, 35, 63, 111, 78

- Grimm bracia (Wilhelm Karl i Jacob Ludwig Karl) 136, 141, 144, 146
Grolier Jean 61, 62, 64, 68, 154
Gröll Michał 120
Gros Antoine-Jean 127
Grove Jaleen 8, 160
Gruel Katarzyna 83
Gruel Léon 83
Gruel Paul 83
Grycz Józef 9, 62, 160
Guillermou Tiphaine 72, 83, 163
Gumińska Bronisława 95, 100, 161
Gutenberg Johannes 13, 15, 27–31, 35, 40, 56–58, 60, 105, 107, 153, 161, 163
Guyot François 34

Haller Jan 66
Harris John 113, 141
Harvey William 132
Haslam Andrew 86, 159
Hearst William Randolph 85
Heath Charles 121, 123
Heller Steven 8, 160
Henderson George 94, 160
Henryk II, cesarz 95
Henryk II de Valois, król Francji 32, 65
Henryk Coster z Lubeki 29, 57
Hensel Wojciech 17, 159
Herrada z Landsbergu 100, 105, 155
Hieronim z Strydonu 29, 57
Hildegarda z Bingen 100, 105, 155
Hobbes Thomas 118, 123, 156
Hoe Richard March 42
Hoen August 129
Hogarth William 119, 123, 125
Holbein Młodszy Hans 70, 115, 154
Holewiński Józef 138, 157
Hondius Jodokus 118
Hopfer Daniel 124
Hulbe Georg 83
Hullmandel Charles 127, 131, 156
Hunt Holman 142, 149, 157
Hupp Otto 83
Husband Timothy 102, 160
Huys Pieter 65, 116

Jackson John 131
Jakucewicz Stefan 128, 129, 160
James Henry 128
Jan, święty 110
Jannon Jean 37
Janson Anton 36, 37, 39, 43, 153
Janszoon Laurens 29
Januszowski Jan 34, 35, 36, 67, 153
Jenson Nicolas 32, 63
Jerzy III, król Anglii 120
Jezus Chrystus 49
Johannot Antoine (Tony) 132, 134
Johann ze Spiry 32, 63
Juda Maria 125, 164

Karol Wielki, król Franków 25, 27, 93
Keere Henric van den 34
Keppler Joseph 139
Khadzhynova Svitlana 128, 129, 160
Kielisiński Kajetan Wincenty 120
Kis Miklós 37
Klemens V, papież 116
Klentak Monika 107, 160
Klimkiewicz Anna 64, 164

- Kłos Anita 93, 161
Kłoskowska Antonina 81, 160
Knoll John 16
Knoll Thomas 16
Koberger Anton 59, 61, 108, 109, 110,
Kochanowski Jan 34
Kocowski Bronisław 9, 22, 24, 27, 36, 48,
51, 67, 71, 159
Koenig Friedrich 81
Kölderer Jörg 104
Kolesár Zdeno 7, 10, 19, 56, 61, 160
Komeński Jan Amos 113, 115, 156, 161
Konstantyn Wielki, cesarz 50, 91
Kopiński Bartłomiej 13
Korwin Maciej, król Węgier 61, 62, 68
Koschatzky Walter 71, 116, 164,
Kramza Agnieszka 109, 164
Krauze Jakub 66
Krysik Jarosław 68
Kucewicz Marta 8, 160
Kuckenburg Martin 17
Kuźmina Dariusz 69, 107, 169

La Fontaine Jean 76, 118, 123, 124, 125, 154, 156
Lambert, opat 100, 105, 155
Landow George 144, 162, 164
Langton Robert 133
Lanston Tolbert 42
Lear Edward 140, 145, 149, 157
Leavenworth William 42
Le Be Guillaume 33, 35, 64
Leech John 145, 149, 157
Le Gascon, introligator 71
Le Jeune (właśc. Jean-Michel Moreau) 75,
76, 118, 125, 126, 156
Le Jeune Dérome 72
Lelewel Joachim 120
Le Moyne Jacques 113
Leu Thomas de 117
Lewicka-Morawska Anna 49, 161
Lewicki Jan 120
Leyden Lucas van 116
Liedtke Antoni 57, 161
Limbourg bracia 102, 103, 105, 155, 103, 105,
155
Limbourg Hannequin 102
Limbourg Herman 102
Limbourg Pol 102
Linton William James 140
Lipsius Justus 66
Longueil Joseph de 120
Lorenzetti Ambrogio 103
Ludwik XIII Burbon, król Francji 71
Ludwik XIV Burbon, król Francji 36, 39,
117
Ludwik XV Burbon, król Francji 76
Ludwik XVI Burbon, król Francji 78
Ludwik Filip I, król Francji 83
Ludwik święty, król Francji 101
Luter Marcin 66, 68, 69, 70
Lützelburger Hans 115

Łaski Jan 112
Ławnik Eszter 23, 162
Łozińska Tamara 103, 160, 161

Machowski Marek 49, 161
Magnusowie bracia 72
Maioli Tomasz 61
Mantegna Andrea 34, 109, 116

- Manutius Aldus (Manuzio Aldo) 32, 35, 62, 63, 64, 68, 73, 78, 111, 114, 115, 156
- Marchesano Louis 160
- Maria Leszczyńska, królowa Francji 76
- Marillier Clément-Pierre 75, 118
- Marrucchi Gulia 93, 161
- Martin Sarah Catherine 114, 115, 141, 149, 156, 157
- Masson Antoine 117
- Mathis Remi 160
- Mazarin Jules, kardynał 57
- McLean Robert 115, 165
- Mc Varish Emily 7, 160
- Meggs Philip 69, 161
- Meissenbach Georg 129
- Meissonier Ernest 133
- Melanchton Filip 66
- Mellan Claude 117, 118, 123, 156
- Menzel Adolf 127
- Mercier Émile-Philippe 84
- Mergenthaler Ottmar 15, 42
- Merian Matthäus 72, 75
- Merianów rodzina 72, 74
- Merkator Gerhard 118
- Merkator Rumold 118
- Merkatorów rodzina 118, 123
- Merowingowie, dynastia francuska 93
- Meunier Charles 84
- Michael Michael Andrew 99, 165
- Michalska Monika 107, 160
- Michał Anioł (właśc. Michelangelo Buonarroti) 104
- Michel Marius 83, 84
- Miechowita Maciej 112
- Mielich Hans 104
- Mikołaj v, papież 61
- Millais John Everett 142, 149, 157
- Milne Alexander 147
- Miodońska Barbara 104, 161
- Mistrz Honoré 102
- Mistrz Kart do Gry 116
- Mole Tom 140, 165
- Molier (właśc. Poquelin Jean Baptiste) 73, 76, 124
- Montagna Benedetto 64, 111
- Moore Thomas 137
- Morris William 27, 40, 140, 143, 149, 157
- Mrowczyk Jacek 7, 10, 19, 56, 61, 160
- Müller Jens 8, 14, 161
- Musäus Johann Karl August 136
- Nanteuil Celestyn 134
- Nanteuil Robert 120, 123, 156
- Nast Thomas 139
- Newbery John 113, 115, 126, 156
- Newman Stuart 8, 161
- Niccoli Niccolò 27, 32
- Niépce Nicéphore Joseph 128
- Nielsen Kay 147, 149, 157
- Niemcewicz Julian Ursyn 137
- Nodier Charles 83
- Nowacki Bartosz 17, 161
- Nowak Lesław 95, 100, 161
- Nowicka Maria 9, 48, 90, 161
- Oakley Violet 147, 149, 157
- Olczyk Krystyna 81, 165
- Oleszczyński Antoni 122
- Olszyński Marcin 137
- Ortelius Abraham 66, 118

- Osborn Emily Mary 141, 149, 157
Otton I, cesarz 95
Otton II, cesarz 95
Otton III, cesarz 95
Owidiusz (właśc. Publiusz Owidiusz Nazo) 76, 116, 118, 125
Ozyrys, bóg egipski 46, 90
- Pacioli Luca 34
Padeloup Antoine-Michel 72, 76, 154
Paleolodzy, dynastia bizantyjska 97
Pannartz Arnold 30
Parrish Maxfield 147, 149, 157
Pascal Blaise 73
Pasziewicz Piotr 94, 160
Patton Maggie 165
Payne Roger 78, 80, 154
Pellerin Jean-Charles 134
Pennell Joseph 133
Perkins Jacob 121
Perrault Charles 117
Pfister Albrecht 15, 58, 108
Philipon Charles 127
Phiz (właśc. Browne Hablot Knight) 145, 149, 157
Picard Jean 62
Picart Bernard 75, 76
Pickering William 83
Pijoan Jose 49, 161
Pisarek Walery 85
Pitagoras 67
Piwarski Jan Feliks 120
Plantin Christophe 34, 35, 65, 66, 68, 154
Pleydenwurff Wilhelm 59
Poe Edgar Allan 134
- Pogany Willy 147, 149, 157
Poitevin Alphonse Louis 128
Pollaiuolo Antonio 116
Porzolt Eugene 42
Potkowski Edward 9, 93, 161
Potter Beatrix 140, 141, 142, 146, 149, 157
Poussin Nicolas 118
Prang Louis 129, 131, 156
Ptolemeusz I Soter 47, 118
Pucelle Jean 102, 103, 105, 155
Pulitzer Joseph 85
Pumpnickel Stefan 70, 154
Purgold Jean-Georges 83
Purvis Alston 69, 161
Pyle Howard 139, 140, 147, 148
- Racine Jean Baptiste 73, 118
Rackham Arthur 141, 146, 148, 149, 157
Radziwiłł Mikołaj Czarny 67
Raimondi Marcantonio 116, 117, 123, 156
Rand Paul 5
Ratdolt Erhard 30, 64, 68, 111, 114, 156
Ray Gordon 135, 165
Rebeka, postać biblijna 49
Rej Mikołaj 69
Rembrandt van Rijn 117
Rethel Alfred 136, 138, 144, 149, 157
Retzsch Augustin 144, 149, 157
Reuwich Erhard 108, 114, 155
Richter Ludwig 136, 138, 157
Robert Nicolas Louis 80
Robetta Cristofano 116
Robinson Heath William 147, 149, 157
Rogers William Allen 139
Romkowska Ewa 9, 65, 159

- Rossetti Dante Gabriel 142, 149, 157
Rousseau Jean-Jacques 118
Różnowska-Sadraei Agnieszka 99, 162
Rubel Washington Ira 130
Rubens Peter Paul 75, 117
Rücker Elisabeth 59
Ruelle Antoine 71
Russell Charles Marion 140
Ruszczyk Ferdynand 109, 159
- Samostrzelnik Stanisław 104
Schedl Hartmann 59, 108, 109, 114, 115
Schiavonetti Luigi 120
Schöffner Peter 57, 58
Schongauer Martin 109, 116
Schoonover Frank 147, 149, 157
Schwind Morris von 136
Secomska Krystyna 101, 102, 161
Seklucjan Jan 67
Selbach Vanessa 160
Senefelder Alois 15, 126, 127, 128, 130
Senuseret I, faraon 60
Shepard Ernest Howard 140, 147, 149, 157
Sherman Whitney 8, 160
Siddal Elizabeth 141, 149, 157
Simiers René 78
Skórnicka Joanna 49, 161
Smith Jessie Willcox 141, 147, 149, 157
Souter Nick 8, 139, 161
Souter Tessa 8, 139
Spencer Thomas 133
Stanhope Charles 15, 40
Stanisław, święty 112
Stevenson George 146
Stokłosa Bożena 8, 139, 161
- Straube Kasper 34, 35, 36, 59, 153
Strutt Joseph 117, 165
Suchan Izabella 8, 160
Sweynheim Konrad 30
Sykstus V, papież 61
Szanto Tibor 23, 24, 25, 29, 33, 37, 39, 40, 162
Szwejkowska Helena 9, 56, 65, 72, 73, 78, 151, 160, 162
- Świderkówna Anna 9, 48, 161
Świechowski Zygmunt 95, 100, 161
- Talbot William Henry Fox 15, 128, 133
Tavernier Ameet 34
Tenniel John 134, 140, 141, 145, 146, 149, 157
Teofil Prezbiter 115
Terencjusz 109
Thackeray William 140, 145
Thorne Robert 41, 42
Thorowgood William 41
Thouvenin Joseph 78, 83
Thulstrup Thur de 139
Tobera Marek 107, 160
Toman Rolf 102, 160
Tomaszewski Jacek 72, 165
Tomaszewski Roman 23, 162
Topffer Rudolf 135
Torniello Francesco 34
Tory Geoffroy 33, 34, 35, 36, 64, 68, 111, 112, 114, 153, 154, 155
Toulouse-Lautrec Henri de 127
Trautz Georges 83
Treter Tomasz 119
Trollope Anthony 142

- Tucker David 85, 86, 166
Turner William 127
Twyman Michael 129, 162
Tymoteusz z Miletu 46
- Uglow Jenny 131, 162
Ungler Florian 34, 66, 112
Unwin Philip 85, 86, 166
- Vasari Giorgio 104
Vérard Antoine 111
Vienne Veronique 8, 160
Viscontich ród 103
Voragine Jacobus 107
Voskens Bartholomeus 36
Voskens Dirck 36
- Walbaum Justus Erich 40
Waldrep Mary Carolyn 139, 162
Waldvogel Prokop 29
Walker Fred 145, 149, 157
Walther Ingo 97, 166
Watson Rowan 97, 162
Wendelin ze Spiry 32, 63
Wergiliusz 39, 63, 79
Werner Jerzy 128, 162
Whalley Joyce Irene 135, 162
Whistler McNeill James 127, 143, 149, 157
- Whitaker John 77
White John 113
Wiedermann Julius 8, 14, 161
Wiercińska Janina 9, 138, 162
Wierix Antonius 116
Wierix Hiëronymus 116
Wierix Johannes 65, 116
Wietor Hieronim 34, 66, 112
Wiktoria, królowa Anglii 140, 144, 145
Wincencjusz-Patyna Anita 146, 162
Wojciech, święty 112
Wolańska Agnieszka 135, 166
Wolf Robert 97, 166
Wolgemut Michael 59, 108, 109
Wolter (właśc. François-Marie Arouet) 118, 125
Wright Lloyd Frank 15
Wujek Jakub 69
Wyeth Newell Convers 140, 147, 149, 157
- Zainer Günther 107
Zeiller Martin 72
Ziarnko Jan 120
Ziereis Christian 98, 166
Ziereis Georg 98, 166
- Żarnecki Jerzy 99, 162
Żbikowska-Migoń Anna 9, 162

Aleksandra Gieldoń-Paszek

Summary

*The History of Graphic Design in Europe
(to the Third Quarter of the 19th Century)*

Part I was planned as the first segment of a larger three-part whole, covering the history of graphic design from its origins to the present day. The temporal boundary adopted for this part is not accidental and closes a certain period of the development of applied art before it became an autonomous discipline with its own theoretical and didactic background. The aim of this publication, therefore, is to provide a comprehensive overview of the history of the discipline in a selected period in Europe, with the exception of American illustration at the end of the 19th century. This is due to the fact that, in the author's opinion, it is a continuation of the 'golden age' of British illustration. Graphic design is situated on the borderline between the so-called pure and applied arts. It influences our iconosphere and, in addition to its utilitarian function, also plays an aesthetic role. If we treat graphic design in the category of a message, the first examples of such artefacts can be considered the cave paintings of the prehistoric period. Conscious graphic design, with its position as an autonomous art discipline, dates from the third quarter of the 19th century, associated with the launch of the Arts and Crafts Revival Movement in England. The development of this fine art discipline was influenced by a variety of factors, in addition to historical determinants, the personalities of many outstanding artists, and many technical inventions, which appear with particular intensity in the 19th century.

The book has the character of a scholarly study, constituting the author's vision of the development of the art of design, but also touching on more marginal themes, such as the evolution of book binding, which is a complement to the editorial process, or the aesthetics of ephemeral prints, not yet present in this type of studies. It is written from the point of view of an art historian, not a designer, like most studies on graphic design.

The historical context is therefore important, and it is against this background that the artistic achievements are discussed.

The knowledge contained in the four topical chapters of the publication is arranged chronologically. Chapter I discusses the scope of design art, understood as a message, and includes a proposed chronology of phenomena relevant to the history of graphic design. Subsequent chapters deal with the following issues: typography (Chapter II), book design (Chapter III) and illustration (Chapter IV). These chapters form a separate whole, although the phenomena described in them obviously overlap and complement each other.

The chapter on typography discusses the origins of writing, the development of the Greek alphabet and the Roman antiqua, which formed the basis for later varieties of humanist writing. A chronological outline of the development of writing traces the evolution of handwriting such as the uncial, Carolingian and Gothic script to Johannes Gutenberg's movable type. Important designers such as Johann and Wendelin of Spira, Nicolas Jenson, Francesco Griffo da Bologna, Aldus Manutius, Robert Granjon, Geoffroy Tory, Claude Garamond, Christophe Plantin, Philippe Grandjean, William Caslon, John Baskerville, Giambattista Bodoni, and the Didot family are recalled. The typefaces they created are characterised, as well as inventions such as the monotype, the linotype, and the pantograph, which revolutionised typography in the 19th century.

In the chapter on the history of the book, the chronology of its development takes into account its earliest forms, which were scrolls and codices. The latter and the centres of their production have received considerable attention. A milestone in the development of the book is considered to be the Gutenberg Bible. It and other important products of the art of publishing such as *Schedel Chronicle*, the *Atlas Maior*, *Petites Republiques*, the *aldines*, *Antwerp Polyglot* have been discussed in terms of their novelty and aesthetic value. The peculiarities of the publishing works in each historical period have been characterised. The historical contexts referred to and the art created at the time constitute the background for the phenomena discussed. One element of the overall study of the artistic book are the carefully selected bindings, on which the author's attention is also focused. The study additionally includes the specificity of ephemeral prints with their important social and political role.

The chapter on the history of illustration is largely focused on miniature illustration and the centres of its emergence, and later on the prototypes of multiplied illustrator production such as xylography. Chronologically, the study discusses illustration techniques appearing throughout the period in question, such as woodcut, copperplate, etching,

lithography and woodcut, as well as their mechanised forms used for mass production. The study also includes characteristics of significant illustrators, who were often eminent artists such as Dürer or Cranach; as well as recalling illustrator's works in books that are artistically exceptional. The so-called "golden age" of Victorian and American illustration is discussed extensively. A restrictive time caesura is not used here, due to the convergence of these achievements, often reaching back to the turn of the 20th century.

The publication also pays attention to the development of the art of graphic design in Poland, discussing in particular the productions of the first printing houses and the works created in this circle, as well as the achievements of illustrators. At the end of each description of significant achievements in the art of design, and sometimes in the course of a chapter, a summary appears, which is the essence of the argument made. It is complemented by an index of significant artefacts. It is also included to enable the reader to find important works on their own in the rich resource of illustrations offered on the web. In an age of widespread availability of artefacts on the internet, reproducing them, in an already limited quantity in the book, seemed to the author unnecessary.

Redakcja
Joanna Szewczyk

Projekt okładki
Tomasz Tomczuk

Na okładce wykorzystano ilustrację uncjały ze strony <http://sierysuje.pl/uncjala-kaligrafia/>

Korekta
Alicja Uthke

Łamanie
Małgorzata Pleśniar

Redaktor inicjujący
Przemysław Pieniążek

Wersją referencyjną publikacji jest wersja elektroniczna. Publikacja na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Na tych samych warunkach 4.0 Międzynarodowe (CC BY-SA 4.0)



<https://orcid.org/0000-0002-7600-9824>
Giełdoń-Paszek, Aleksandra
Historia projektowania graficznego w Europie
(do trzeciego ćwierćwiecza XIX wieku). Cz. 1
/ Aleksandra Giełdoń-Paszek. – Wydanie I.
– Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego,
2025. – (Dyskursy sztuk(i) ; 4)

<https://doi.org/10.31261/PN.4258>

ISBN 978-83-226-4506-2

(wersja elektroniczna)

ISSN 2719-941X

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Jordana 18, 40-043 Katowice
<https://wydawnictwo.us.edu.pl>
e-mail: wydawnictwo@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,25. Ark. wyd. 11,0. PN 4258.

Publikacja przybliży historię projektowania graficznego w Europie od jego początków do trzeciego ćwierćwiecza XIX wieku. W zamierzeniu jest pierwszą częścią większej całości. Napisana przystępnym językiem, porusza istotne zagadnienia, szczególną uwagę zwracając na obszary sztuki projektowania, dotychczas będące przedmiotem artykułów i nielicznych książek dziedzinowych. Struktura publikacji jest powtarzalna w każdym rozdziale i zawiera omówienie w układzie linearnym: projektowania przed projektowaniem, pisma i typografii, projektowania książki, ilustracji w kontekście przemian historycznych, społecznych i stylistycznych. Każdy rozdział kończy się wyszczególnieniem najważniejszych artefaktów.

ISSN 2719-941X

Egzemplarz bezpłatny

ISBN 978-83-226-4506-2



9

Więcej o książce

