

GEORG ADLER, *Handbuch Buchverschluss und Buchbeschlagn. Terminologie und Geschichte im deutschsprachigen Raum, in den Niederlanden und Italien vom frühen Mittelalter bis in die Gegenwart*, Wiesbaden 2010, ss. 241, ryciny barwne, rysunki, dodatki (w tym m.in. konkordancja pojęć i bibliografia).

Ukazanie się na rynku tej książki wypada uznać za sensację także dla polskiego czytelnika. Oto bowiem badacze kultury materialnej, a ściślej rzemiosła artystycznego, otrzymali fundamentalne opracowanie dotyczące introligatorskich zapięć (klauzur) i okuć od wczesnego średniowiecza po czasy współczesne. Jego przełomowość sprowadza się głównie do drobiazgowego usystematyzowania tej kategorii obiektów łącznie z zaprezentowaniem około siedmiuset pięćdziesięciu(!) fotografii. Pozwala to zarówno specjalście tegumentologowi jak też archeologowi i historykowi sztuki na szybkie przyporządkowanie analizowanego dzieła do określonej kategorii wraz z jego datowaniem i określeniem przybliżonego miejsca powstania. Książka ta uzmysławia przy okazji kolosalne zaległości rodzimej nauki wobec tegumentologii niemieckiej nie tylko w sferze pogłębionych analiz tego rodzaju obiektów, ale też nazewnictwa¹. Jego ubóstwo, nieprecyzyjność i nie wypracowanie zasad opisu ujawnia się przy każdorazowym katalogowaniu tudzież analizowaniu elementów składowych opraw książkowych.

Autor już w uwagach wstępnych zwięźle charakteryzuje treść książki podzielonej na trzy zasadnicze części, po czym w spisie treści informuje o rozbiciu ich na kilkadziesiąt rozdziałów, podrozdziałów i punktów o złożonej numeracji. W części „A” dotyczącej terminologii badacz opisuje poszczególne techniki zapinania opraw oraz typy ich zapięć i okuć, jednocześnie osadzając je w granicach chronologicznych. Bazuje przy tym na wynikach własnych badań prezentowanych przed paroma laty na łamach specjalistycznego czasopisma „Einband-Forschung”². W przypadku każdej wyodrębnionej kategorii nazewnictwej posługuje się schematycznymi rysunkami (autorstwa Joachima Krauskopfa), zaopatrzonymi w podpisy i numerację. Na trzech początkowych stronach ukazane są miniatury rysunków, powtórzonych i powiększonych w dalszej części książki, co ma usprawnić korzystanie z lektury. Następnie zaprezentowana jest rozbudowana definicja pojęcia „zapięcie książkowe” (*Buchverschluss*) oraz nazwy elementów składowych dwóch odmian zapięć, wraz z wcześniejszymi nazwami w literaturze niemieckojęzycznej.

Główną partię części „A” zajmuje przegląd typów zapięć. Każdemu z nich odpowiada wyłuszczonego numer i nazwa, następnie wykaz pojęć w dotychczasowej literaturze niemieckojęzycznej, rysunek bądź rysunki poglądowe, opis, określenie czasu stosowania w oprawach oraz odnośniki do fotografii z kolejnej części książki. Przegląd rozpoczynają najstarsze sposoby zapięć za pomocą wiązań. W punkcie BV.2.1.1. uwagę poświęcono z kolei zapięciu uszkowemu z bolcem na powierzchni okładziny (*Ösenverschluss mit dem Dorn auf der Fläche des Deckels*), typowemu dla opraw od XII do połowy XV w. (ryc. 1)³. W kolejnych paru podpunktach omówiono zapięcia z bolcem w innych układach. Rozdział BV.3 poświęcono szczególnie rozpo-
wszechnionym w późnym średniowieczu i renesansie zapięciom zaczepowym (*Der Einhakver-*

¹ Wspomnieć wypada o próbie uporządkowania terminologii, podjętej przed laty przez W. Kurpika, *Uwagi o niektórych elementach oprawy i ich roli w ochronie książki*, „Ochrońa Zabytków”, nr 3–4, 1982, s. 208–214, il. 1–12. Pionierskiego w rodzimej literaturze przeanalizowania i zamieszczenia szczegółowych fotografii zapięć i okuć późnośredniowiecznych podjął się niedawno J. Tondel, *Inkunabuły w zbiorach Biblioteki Wyższego Seminarium Duchownego w Pelplinie*, Pelplin 2007, s. 148–158, il. na s. 150–157 i in.

² G. Adler, *Eine Datenbank für Buchverschlüsse und Buchbeschläge. Mit einem Nachtrag zu den Wiener Einbänden in der Grazer Universitätsbibliothek*, „Einband-Forschung”, H. 18, 2006, s. 13–20, il. 1–2 + il. nie num.

³ W rodzimej terminologii funkcjonuje zlatynizowane pojęcie „fibula”, określające blaszkę (bądź ich parę) niekiedy mocowaną na górnej okładzinie wraz z bolcami zapięcia (zob. *Encyklopedia Wiedzy o Książce*, Ossolineum 1971, szp. 2579).



Ryc. 1. Guzy żelazne i zapięcia uszkowe na skórzanych paskach z bolcami na górnej okładzinie oprawy z pierwszej ćwierci XIV w.; zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, fot. A. Wagner

Fig. 1. Iron buttons and fasteners on leather bands with dowels on a front cover, 1st quarter of 14th c.; the University Library in Toruń, photo by A. Wagner

schluss). Ze względu na ich dwuczęściową strukturę osobną uwagę poświęcono blaszkom zapinek (*Lager*), podzielonym na zapinki okienkowe (*Fenster-Lager*) z prostokątnym wycięciem, sztyftowe (*Stift-Lager*), zgrubieniowe (*Wulst-Lager*) z zagiętą końcówką blaszki, oraz rynienkowe (*Rinnen-Lager*). W punktach BV.4. do BV.7. scharakteryzowano rzadziej spotykane zapięcia, np. karabinkowe (*Schnappverschluss*), sprzączkowe (*Schnallverschluss*), czy też znane miłośnikom dawnej fotografii — zapięcia fotoalbumowe (*Fotoalbumverschluss*). Uwagi autora nie umknęły ozdobne gwoździe (*Ziernägel*), którymi w średniowiecznych i nowożytnych oprawach przybijano skórzane paski zaczepów do desek okładek, oraz — pełniące analogiczne funkcje — blaszki mocujące (*Gegenbleche*).

Analogiczną strukturę ma rozdział poświęcony okuciom, przy czym większą uwagę poświęcono kwestii tworzywa (nawiasem mówiąc przysparzającej niekiedy trudności w rozstrzy-

gnięciu: kość słoniowa czy róg? mosiądz czy brąz?). W pierwszej kolejności opisane są różne formy guzów (*Massivbuckel*), następnie okucia centralne (*Der Mittelbeschlag*) i narożnikowe (*Der Eckbeschlag*), wśród których wyodrębnione są okucia bez guza, z trzema rodzajami guzów oraz o dekoracji reliefowej. Zasadność takiego podziału potwierdzają komplety okuć stosowanych na oprawach, opracowanych w analogiczny sposób.

Jako szczególnie interesujący jawi się rozdział dotyczący nietypowych form okuć, jak znamienne dla opraw wczesnogotyckich płaskie okucia płytkowe (*Flache Beschlagplatte*), szlachetne i rzadko spotykane okucia ażurowe, które obejmują całą powierzchnię okładzin (*Reliefplatten*), a zwłaszcza wykonane z żelaza, prętowe stabilizatory (*Stabilisatoren*), mające tyleż chronić okładziny, co zapobiegać ich paczeniu się. W dokonanym przeglądzie nie zabrakło też nóżek ochronnych (*Stehfüße*) — typowych zwłaszcza dla wielkoformatowych kodeksów chorałowych, jak również okienek tytułowych (*Das Titelschild-Fenster*) w żelaznych, płaskich ramkach. W przypadku łańcuchów, po których w zachowanych do dziś oprawach pozostały zazwyczaj tylko uszka mocujące, wymienione zostały ich elementy składowe. Przegląd zamyka zamek na klucz, sporadycznie spotykany w oprawach gotyckich a współcześnie niekiedy montowany np. na oprawach pamiątek.

Na końcu części „A” znalazł się rozdział przybliżający grupę zawodową, produkującą zapięcia i okucia introligatorskie. Autor przytacza w nim najstarsze źródła pisane i ikonograficzne z XII w., dotyczące wykonawstwa takich wyrobów na potrzeby klasztornych skrytoriów. Wedle francuskich archiwaliów osobna profesja związana z ich wytwarzaniem istniała już przed rokiem 1400. Potwierdzone wskazówki archiwalne dotyczące *Klausurmacher* 'ów, *Clausurmacher* 'ów tudzież *boekslotmakers* 'ów, których ze względu na specyfikę przedmiotu pracy określić by można w polskim języku jako okuciowników, pochodzą jednak dopiero z wieku XVI. Wśród dawnych ośrodków produkcji zapięć i okuć wyróżniona została Norymberga, z której eksportowano je m.in. na rynek wschodnioeuropejski, a także Gdańsk. Badacz zwraca uwagę na praktykę sygnowania okuć i zapięć za pomocą punc z inicjałami oraz godłami. Podejmuje też polemikę z poglądem, wedle którego sygnatury te odnosiły się do introligatorów. Z drugiej jednak strony, przytacza przykłady nazwisk introligatorskich, które przez *Clausurmacher* ów *vel* okuciowników wybijane były na okuciach. Odnosząc się do okuć i zapięć wykonywanych z metali szlachetnych, Adler podkreśla, że ich produkcja zarezerwowana była dla złotników.

Część „B” opracowania jest najobszerniejszą a zarazem najefektowniejszą w całej książce. Jej największym atutem są liczne, barwne fotografie o znakomitej jakości, w tym fotografie pokazujące nawet kilku- kilkunastomilimetrowe obiekty. Są nimi zapięcia i okucia wykonane w kręgu niemieckim, w Niderlandach i Włoszech od VIII do XX w., znajdujące się w zbiorach instytucjonalnych (głównie w Niemczech) oraz prywatnych. Zgodnie z tytułem rozdziału (*Epochen*), Autor podejmuje się analizy zapięć i okuć wedle stworzonego przez siebie klucza epokowego: romanizm i wczesny gotyk (ok. 800–1250), dojrzały gotyk (1250–1450), późny gotyk (ok. 1450–1530), Renesans we Włoszech (ok. 1240–1540), Renesans i epoka Reformacji (ok. 1530–1600), barok i rokoko (ok. 1600–1770), romantyzm (ok. 1790–1850), rewolucja przemysłowa i historyzm (1850–1915) oraz XX wiek. Na początku każdego z rozdziałów Autor opisuje kluczowe dla danej epoki zjawiska w polityce i kulturze, zwłaszcza pod kątem ich wpływu na świat książki. Następnie przechodzi do przeglądu dzieł, w ramach którego zamieszcza pojedyncze fotografie lub ich zestawy, informację o miejscu przechowywania książki, notę bibliograficzną oraz datowanie i opis wraz z odniesieniem do stosownego passusu z poprzedniej części książki. Przyjęcie takiej koncepcji pozwala przede wszystkim na zobrazowanie przemian dokonujących się w tej sferze wytwórczości. Badaczowi poszukującemu konkretnego typu zapięcia bądź okucia umożliwia zaś szybkie osadzenie go w kontekście historyczno-terytorialnym.

Godne podkreślenia są często przytaczane zestawienia wariantów danego dzieła, obejmujących kształt i dekorację powierzchni. Ułatwieniem dla czytelnika jest fakt niemal wyłącznego

zamieszczania zdjęć zapięć i okuć w dobrym lub zgoła doskonałym stanie zachowania, co tyczy się także najstarszych, wczesnośredniowiecznych wyrobów. Stanowi to niewątpliwy skutek zarówno ostrej selekcji zdjęć dokonanej przez Autora książki, dobrego stanu zachowania znacznej części zabytków w bibliotekach zachodnioeuropejskich, jak też poddania wielu z nich kompleksowej konserwacji. Słuszne stało się też ukazanie obok siebie fotografii kompletnych zestawów zapinek i zaczepów (wraz z gwoździami tudzież blaszkami mocującymi), dzięki czemu czytelnik zyskuje całościowy ogląd kompletu. Obok przykładów reprezentatywnych dla danej kategorii, Autor przytacza czasem dzieła nietypowe pod względem formalnym lub funkcjonalnym. Takim jest np. okienko tytułowe na gotyckiej oprawie, które ma kształt rozwiniętej banderoli z ciągnącym się wzdłuż niej napisem (il. 5-98), czy też okazały łańcuch przymocowany do okładzin *Biblii* w późnorokokowej oprawie, służący jako uchwyt ciężkiego woluminu (il. 8-60). Szczególnie oryginalne formy zapięć pokazywane są w rozdziale dotyczącym wyrobów dwudziestowiecznych. Owe autorskie projekty stanowią integralny składnik kompozycji całej oprawy, obejmujący czasem znaczną powierzchnię okładzin. W kilku najodważniejszych realizacjach, forma zapięć — wraz z resztą oprawy — staje się kreacją należącą bardziej do kategorii *Art Book*, aniżeli do introligatorstwa (il. 11-22–11-27). Chociaż przedmiotem analiz są zapięcia i okucia, badacz wielokrotnie prezentuje całe oprawy lub ich większe fragmenty. Pozwala to czytelnikowi nie tylko zobrazować sobie wzajemną relację okładzin i ich dodatków, tudzież maestrię odlewanych i rytowanych okuć złotniczych kontrastujących z aksamitnym tłem. Ułatwia też uzmysłowienie sobie przemian epokowych w zakresie całościowej dekoracji opraw. Jednocześnie sygnalizuje, że na ostateczny efekt pracy introligatora składa się wysiłek m.in. stolarza (deski okładzin), papiernika (tektura okładzin, wyklejki bezbarwne, z papieru marmurkowego, perkalowego lub brokatowego), biało- lub czerwonoskórnika, czy w końcu złotnika-rytownika wyrabiającego stemple, radełka itp. narzędzia introligatorskie. Wyroby okuciowników dopełniały efekt estetyczny oprawy, zaś w przypadku kosztowniejszych dzieł, okazałość zastosowanych zapięć i okuć decydowała o reprezentacyjnym charakterze całego woluminu. Okoliczność tę wyzyskiwano nie tylko w dziełach barokowych czy też rokokowych, ale również w oprawach czasu rewolucji przemysłowej i historyzmu. Wiele z nich odznacza się profuzją masywnych zapięć i okuć, przekształcających się niekiedy w półplastyczne obramienie okładzin (np. il. 10-26).

W ostatniej części książki (*C. Anhänge*) Autor wychodzi naprzeciw oczekiwaniom międzynarodowego środowiska bibliotekarsko-muzealniczego i naukowego. Potwierdza to już pierwszy dodatek, prezentujący przykłady zastosowania autorskiego, literowo-numerycznego systemu klasyfikacji zapięć i okuć w opisach katalogowych. Adler przytacza zdjęcia sześciu opraw z różnych epok i ze zróżnicowanymi formami zapięć i okuć, zamieszczając obok wzorcowe opisy. W przypadku najstarszych dzieł godne uwagi jest rozdzielenie opisu na zapięcia, guzy i okucia narożnikowe, wraz z informacją o ich rozmieszczeniu i formie, w czym pomagają odnośniki do odpowiednich punktów opracowania. Naturalnie, w przypadku zastosowania tej formuły w praktyce katalogowej, konieczna byłaby doskonała znajomość omawianej książki lub jej podręczna dostępność. Nie jest to co prawda postulat łatwy do zrealizowania w polskich placówkach ze względu na cenę (około 100 €), niemniej jego spełnienie pozwalałoby na rezygnację ze żmudnych opisów formy, co — jak dowodzi praktyka — grozi wieloma błędami terminologicznymi.

By takowym zapobiec, niemieckojęzycznemu czytelnikowi Autor zaoferował kolejny dodatek z tabelą 44 charakterystycznych form zapięć i okuć. Cechują się one zwięzłością i w większości trafnością, opartą na skojarzeniach kształtu (np. poz. 21: *Lanze* — lanca, w odniesieniu do kształtu niezwykle rozpowszechnionej formy zapinki szesnastowiecznej; poz. 5: *Drachen* — latawiec, w odniesieniu do charakterystycznego typu późnogotyckiego okucia narożnikowego; czy też mniej udane skojarzenie w poz. 16.: *Säule mittig verdickt* — kolumna pogrubiona pośrodku).

Przydatność dodatku trzeciego dostrzegą przede wszystkim konserwatorzy opraw, którym Adler przytacza typowe przykłady uszkodzeń oraz ubytków zapięć i okuć, zestawiając je z analogicznymi egzemplarzami w nienaruszonym stanie. Opatruje je trafnym komentarzem, wedle którego rekonstrukcja formy utraconego elementu dekoracji jest możliwa tylko po analizie porównawczej z innymi, podobnymi dziełami. W ten sposób sugestywne zestawienia fotografii otwierają przed książką Adlera perspektywę wokabularza wzorów konserwatorskich. Z kolei przydatny zwłaszcza dla naukowców korzystających z różnojęzycznych opracowań jest dodatek czwarty. Zawiera on konkordancję pojęć dotąd stosowanych w literaturze niemieckojęzycznej oraz pojęć nowo utworzonych przez badacza, wraz z ich odpowiednikami w języku holenderskim, angielskim, francuskim i włoskim. Już pobieżny przegląd zestawień dobitnie uzmysławia polskiemu czytelnikowi mizериę rodzimej terminologii w tym zakresie. Nieznacznym pocieszeniem może być jedynie częsty brak specjalistycznych pojęć również w języku angielskim.

Walory informacyjne posiada też dodatek piąty z wykazem nazwisk introligatorów, okuciowników i złotników, których prace przytoczono w książce. I tutaj przykuwa uwagę dwukrotne wymienienie Gdańska, z którego pochodzi zreprodukowana gotycka zapinka okienkowa z wybitym na niej napisem i ornamentami. W dalszej kolejności znalazła się bibliografia, obejmująca głównie teksty dotyczące introligatorstwa niemieckiego oraz niderlandzkiego i włoskiego, zaś w osobnej części wskazówki bibliograficzne dotyczące się dzieł z innych krajów, w tym z Polski. W kolejnym dodatku zamieszczono wykaz placówek użyczających swe zbiory na potrzeby książki, wraz z odnośnikami do fotografii. Blok dodatków zamyka wykaz pojęć specjalistycznych.

W efekcie czytelnik otrzymał dzieło mające fundamentalne znaczenie dla reprezentantów kilku dziedzin nauk humanistycznych, z bibliologami, historykami sztuki i archeologami na czele. Nadając mu charakter podręcznika, a nie kompleksowej monografii, badacz zapewne z założenia pominął pewne odmiany zapięć i okuć. Przyczyniło się do tego także zaprezentowanie w książce wyłącznie dzieł zanalizowanych przez niego w trakcie kwerend, bądź też przebadanych przez zaprzyjaźnionych kolekcjonerów, jak sygnalizował we wcześniejszym doniesieniu o postęпах swoich prac⁴. Okoliczności te sprawiły, że w książce brakuje np. charakterystycznych ażurowych guzów złotniczych, które umieszczano na oprawach luksusowych modlitewników w XV–początku XVI w. zarówno w kręgu niderlandzkim jak i niemieckim (ryc. 2). Wyłączenie ich rozmaitych, często finezyjnych, form trudno byłoby uzasadniać programowym ograniczaniem się Autora do dzieł okuciowników a nie złotników, skoro w innych rozdziałach znajduje się szereg prac typowo złotniczych. Do pewnego zubożenia obrazu średniowiecznej wytwórczości przyczyniło się też nie uwzględnienie choćby jednego przykładu okuć centralnych z opraw gotyckich, mających formę herbu, pełniącego nie tyle funkcję ochronną co reprezentacyjno-własnościową. W części dotyczącej okuć zabrakło też charakterystycznego uszka mocującego do łańcucha, montowanego nie na krawędzi okładziny, ale na jej powierzchni (ryc. 3). W punkcie dotyczącym nóżek lub stabilizatorów pożądanym byłoby dodanie typu okucia złożonego z podwójnych nóżek i uszka mocującego do łańcucha na wspólnej listwie żelaznej przybijanej do oprawy (ryc. 4). Wobec bogactwa form dekoracyjnych w złotniczych oprawach barokowych, regencyjnych i rokokowych, jako ilościowo skromny jawi się zestaw zaprezentowanych dzieł. Autor zresztą sprawia wrażenie niezdecydowanego względem złotniczych form zapięć i okuć, co ujawnia się zarówno w — zasygnalizowanym już — marginalnym potraktowaniu prac tego typu z epoki gotyku, jak też z XVI–początku XVII w. Przede wszystkim jednak odnosi się to do kunsztownych zapięć i okuć złotniczych z epoki manieryzmu i wczesnego baroku⁵.

⁴ G. Adler, op. cit., s. 14–15.

⁵ Zob. np.: F. Geldner, *Bucheinbände aus elf Jahrhunderten*, München 1959, tabl. LVII; K. Pechstein, *Deutsche Goldschmiedekunst vom 15. bis zum 20. Jahrhundert aus dem Germanischen Nationalmuseum*, Berlin 1987, s. 38–39, il. 42–43; *Deutsche Bucheinbände der Renaissance um Jakob Krause Hofbuchbinder des Kurfürsten August I. von Sachsen, Bildband*, wyd. von K. von Rabenau, Schöneiche bei Berlin 1994, tabl. 96.



Ryc. 2. Ażurowe guzy i zapinka ze srebra złożonego na oprawie z końca XV–początku XVI w.; zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, fot. P. Kurek

Fig. 2. Openwork buttons and a gilded silver clasp on a bookcover, end of 15th c.–early 16th c.; the University Library in Toruń, photo by P. Kurek



Ryc. 3. Uszko mocujące łańcuch pomiędzy okuciami narożnymi na oprawie z lat osiemdziesiątych XV w.; zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, fot. P. Kurek

Fig. 3. A loop fastening a chain between the ferrules on a cover from the 1480s; the University Library in Toruń, photo by P. Kurek

Co zadziwiające, epoka manieryzmu odznaczająca się bogactwem specyficznych form dekoracyjnych (*rollwerk*, ornament okuciowy, rauty i kaboszony itd.) została przez Adlera całkowicie pominięta. Ujawnia się w tym jego anachroniczne pojmowanie epok artystycznych, czego znamiennym jest w pierwszej kolejności traktowanie Renesansu (połączonego z „czasem Reformacji”) jako prądu w historii sztuki i rzemiosła artystycznego obowiązującego do końca XVI w. Tym samym Autor zdaje się nie dostrzegać ogromnych zmian, jakie następowały od początku drugiej ćwierci XVI w. w Italii a następnie Francji i pozostałych krajach zachodniej i centralnej Europy w repertuarze formalnym sztuk plastycznych i rzemiosła artystycznego. Przemiany te przybrały na sile od pierwszych lat drugiej połowy XVI w., odkąd



Ryc. 4. Podwójne nóżki ochronne i uszko mocujące łańcuch na listwie żelaznej na oprawie z pocz. XVI w.; zbiory Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, fot. T. Proć

Fig. 4. Double safety legs and a loop fastening a chain on an iron band on a cover from the early 16th c.; the Raczyński Library in Poznań, photo by T. Proć

z Niderlandów zaczęły się rozprzestrzeniać nowe trendy w plastyce i zdobnictwie, doprowadzające w ciągu kolejnych dekad do zasadniczej zmiany oblicza sztuki europejskiej. Postawa badacza dziwi tym bardziej, że pojęcie manieryzmu obecne jest w niemieckim dyskursie historyczno-artystycznym od XIX w., zaś jako określenie osobnego stylu ukonstytuowało się ostatecznie przed kilkudziesięcioma laty⁶. Nie dostrzegając manieryzmu badacz jednocześnie nie uwzględnia procesu ewolucji form rollwerkowych i okuciowych w kierunku ornamentu małżowinowo-chrząstkowego, co miało miejsce w początkowych dekadach XVII stulecia. Ten ostatni był stosowany w prowincjonalnych wyrobach rzemiosła artystycznego aż do schyłku XVII w., by ostatecznie zostać wypartym przez bujne formy dojrziałobarokowe.

W efekcie, przyjęty przez badacza klucz polityczno-historyczny i ogólnokulturowy, a nie historyczno-artystyczny, jako punkt wyjścia do rozważań nad przemianami formy zapięć i okuć, doprowadził do poważnych błędów zarówno w rozdziale dotyczącym „Renesansu i epoki Reformacji”, jak i w rozdziale następnym, dotyczącym baroku i rokoka („ca. 1600–1770”). Dowodzi tego jego konstrukcja, w której na początku poddano analizie m.in. zapięcia o formie wczesnobarokowej (np. il. 8-10), następnie późnobarokowej (il. 8-18), by w dalszej kolejności skupić się na dziełach manierystycznych, tj. należących do innej, wcześniejszej epoki (il. 8-26a, zob. też il. 12-05). Mimo, że efektowny i symbolicznie nacechowany motyw lwiej głowy był już stoso-

⁶ O ewolucji pojęcia zob.: *Lexikon der Kunst*, Bd. III, Leipzig 1975, s. 137–142; *The Dictionary of Art*, Vol. 20, Macmillan Publishers Limited 1998, s. 277–281 (w obu publikacjach obszerna bibliografia).



Ryc. 5. Kartusz rollwerkowy z motywem głowy lwa na oprawie ze *Srebrnej Biblioteki* Albrechta Pruskiego, 1562; zbiory Biblioteki Uniwersyteckiej w Toruniu, fot. W. Górski

Fig. 5. A cartouche with a lion's head motif, impressed with a roll, on a cover from the *Silver Library* of Albert of Prussia, 1562; the University Library in Toruń, photo by W. Górski

wany w okuciach średniowiecznych⁷, to ukazane przez badacza zapinki w formie rollwerkowego kartusza z półplastyczną głową tego zwierzęcia reprezentują jeden z najbardziej charakterystycznych motywów zdobnictwa manierystycznego a nie barokowego (ryc. 5)⁸. Niewtajemniczonemu czytelnikowi ich umiejscowienie może jednak sygnalizować, że reprezentują one tradycję barokową. Sugestywność owego błędnego założenia wzmacnia następną ilustracja z zaczepem ozdobionym motywem lwiej głowy (druga połowa XVII w., il. 8-27), który jest dziełem wtórnym i epigońskim. Umiejscowienie tych zabytków w określonym fragmencie książki zapewne podsygnowane było kryterium ikonograficznym, wcześniej bowiem zaprezentowane zostały zaczepy ozdobione motywem Madonny z Dzieciątkiem, później zaś — ozdobione maskaronami. Ostatni z nich stanowi jednak reprezentatywny przykład dzieła małżowinowo-chrząstkowego o wciąż silnym pierwiastku manierystycznym. Tym samym, winno się ono znaleźć się w innym — nieistniejącym w książce — rozdziale dotyczącym manieryzmu i wczesnego baroku, a przynajmniej być umiejscowione przed wspomnianą wyżej zapinką z drugiej połowy XVII stulecia.

⁷ Zob. np.: U. Jenni, M. Theisen, *Mitteleuropäische Schulen III (ca. 1350–1400), Tafel- und Registerband*, Wien 2004, il. kol. 19, il. 179.

⁸ Zob. np.: J. Tondel, *Srebrna Biblioteka księcia Albrechta Pruskiego i jego żony Anny Marii*, Warszawa 1994, il. na s. 37, tabl. XI/1, XIII/1–XIII/3, XIV/1, XV/1; E. Ogonowska, *Oprawy zabytkowe i artystyczne XIII–XIX wieku w zbiorach Biblioteki Gdańskiej Polskiej Akademii Nauk*, Gdańsk 1993, il. 20a/b.

Niestety, zbyt swobodne podejście badacza do periodyzacji sztuki europejskiej zdradzają też inne rozdziały. I tak, w pierwszym z nich dostrzegamy zdumiewające włączenie do romanizmu także epoki karolińskiej i ottońskiej („Romanik [...] ca. 800 [...]”). Przytaczając przykład dzieła z około 825 r. ze słynnego klasztoru benedyktyńskiego w Sankt Gallen, badacz zdaje się nie dostrzegać charakterystycznych, karolińskich cech oprawy, jak jej masywność i surowość oraz — w świetle małej fotografii — brak dekoracji. Warto zaś nadmienić, że wyróżniki intrologatorstwa karolińskiego zostały dostrzeżone w niemieckiej literaturze już w latach dwudziestych XX w. przez Hansa Loubiera (którego dzieło przytoczone jest w bibliografii), nie mówiąc o późniejszych, analitycznych tekstach⁹. Zaskakuje też włączenie do romanizmu zapinki północnombryjskiej z VIII w. o charakterystycznej, plecionkowej dekoracji. Z drugiej strony zastrzeżenia budzi uznanie roku 1250 za kres wczesnego gotyku, co kłóci się z chronologizacją sztuki kręgu niemieckiego¹⁰. W konsekwencji, zbyt wcześnie wytyczona okazuje się nie tylko końcowa granica wczesnego gotyku, ale i początkowa granica jego następnej, dojrzałej fazy. Bardziej przekonujące jest wytyczenie granic tzw. późnego gotyku na lata około 1450 do 1530. Wprawdzie odbiega to od chronologizacji przyjętej w dyskursie historyczno-artystycznym, ale odpowiada przełomowi w produkcji opraw zdeterminowanemu wynalazkiem Gutenberga. W istocie bowiem, wypracowane po połowie XV stulecia formy zapięć i okuć przesądziły o specyfice tego rodzaju dzieł, jako wytworów epoki inkunabułów i wczesnych druków szesnastowiecznych. Należy jednak zastrzec, że o ile kształty takich wyrobów zasadniczo nie mają swych odpowiedników we wcześniejszych okresach średniowiecza, to repertuar znajdujących się na nich ornamentów i motywów zdobniczych bazuje na formach wypracowanych we wczesnym i dojrzałym gotyku a nawet we wcześniejszych okresach. Potwierdzają to takie detale jak liść akantu i ornament akantowy (np. il. 5-30, 5-31a–e), które mają genezę antyczną, zaś szczególną popularność na obszarze Środkowej Europy zdobyły w czternastowiecznym iluminatorstwie¹¹. Z ornamentyką wczesnogotycką wiążą się wicie roślinne z pięciopłatkowymi kwiatkami (np. il. 5-34a–h), czy też ażurowe fryzy, kwiatony i formy maswerkowe (np. il. 5-51–5-55a–c, 5-74a–h). Tradycji wczesnośredniowiecznych bestiariuszy sięgają zaś wszelkie chimeryczne monstra (np. il. 5-63a–d), których przedstawienia zawarł badacz także w rozdziale dotyczącym dojrzałego gotyku. Jedynie motywy plecionek, wybite na powierzchni niektórych zapinek, jakkolwiek stosowane były we wczesnośredniowiecznej sztuce iryjskiej, karolińskiej czy też romańskiej, to w tym wypadku stanowią raczej zapożyczenia z orientalizującej ornamentyki piętnastowiecznego, włoskiego renesansu (np. il. 5-08a, 5-08c).

Plecionki odnajdujemy zresztą w kolejnym rozdziale, poświęconym Renesansowi we Włoszech w latach ok. 1420–1540 (w spisie treści na początku książki przedstawiono cyfry 4 i 2 z pierwszej daty). Autor i tym razem bez odpowiedniej argumentacji wytycza początkową granicę, która nie ma odniesienia do treści wprowadzenia do rozdziału jak i ukazanych dzieł. W tej pierwszej jest co prawda mowa o czternastowiecznych początkach epoki, jednak reprezentatywne przykłady bolońskich opraw tekturowych, przełamujących gotycką tradycję opraw na deskach, datowane są na około 1450 r. Wybrane przez badacza przykłady dzieł z XIV w.

⁹ H. Loubier, *Der Bucheinband von seinen Anfängen bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1926, s. 83, il. 77; zob. też m.in.: E. Kyriss, *Vorgotische Verzierte Einbände der Landesbibliothek Karlsruhe*, „Gutenberg Jahrbuch”, 1961, s. 277–278, tabl. 1–2.

¹⁰ Np. w publikacji H. Klotza, *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. I: *Mittelalter 600–1400*, München 1998, s. 216–232, na pierwszą połowę XIII w. datowane są pionierskie zjawiska we wczesnogotyckiej architekturze niemieckiej. Z pocz. XIII w. łączy się zaś zjawiska zapowiadające sztukę gotycką w Austrii, *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich*, Bd 2: *Gotik*, red. G. Bruchner, wyd. Prestel 2000, s. 13.

¹¹ A. Karłowska-Kamzowa, *Malarstwo gotyckie Europy Środkowowschodniej. Zagadnienie odrębności regionu*, Warszawa–Poznań 1982, s. 25, 65–72 i in.; il. 65–67, 129–139 i in.

nie mają nic wspólnego z prądem renesansowym w sztukach plastycznych tudzież zdobnictwie. Sfotografowany egzemplarz oprawy jednej ze słynnych ksiąg miejskich Sieny z XIV w. stanowić mógłby raczej reprezentatywny przykład gotyku włoskiego (kształt tarcz herbowych, majuskuła gotycka napisów) lub co najwyżej prądów protorenesansowych (malowidło figuralne o znamionach bizantynizującej szkoły sienieńskiej) aniżeli Renesansu¹². Inne zabytki należałoby interpretować jako włoskie naśladownictwa zaalpejskich form gotyckich w zakresie kształtu oraz zastosowanej ornamentyki i teksturowego liternictwa (np. il. 6-10a-d, 6-26). Jedynie charakterystyczne zapinki muszelkowe (il. 6-07b) uznać należy za specyficznie włoskie; narożnikowe okucia z rytą dekoracją w typie ornamentu kandelabrowego (il. 6-25b) noszą znamiona klasycznego renesansu o proveniencji florenckiej, natomiast formy plecionkowe (il. 6-01a, 6-07a) wykazują wpływy orientalne, charakterystyczne dla renesansowego introligatorstwa włoskiego. Ogląd powyższych dzieł prowadzi zresztą do — niezależnej od Autora książki — konstatacji o konserwatyzmie form zapięć i okuc we włoskich oprawach XV w., który z braku wzorców arabskich opierał się w znacznym stopniu na lokalnej i zaalpejskiej tradycji gotyckiej.

Przenikanie się tradycji gotyckiej i renesansowej dostrzegalne jest w zapięciach i okuciach z rozdziału dotyczącego „Renesansu i czasu Reformacji”. Nie wracając już do uwag o chybotnej koncepcji treści tej części książki, podkreślić należy długie trwanie form gotyckich w zaprezentowanych zabytkach aż po drugą połowę XVI w. Tym samym bardziej uzasadnione byłoby określanie ich jako zapięć i okuc o formach gotyckich z okresu Renesansu aniżeli dzieł renesansowych. W świetle zaprezentowanego materiału, jako specyficznie renesansowa jawi się jedynie forma trójkątnych okuc narożnikowych z guzami (il. 7-38a-d-7-39ad), choć przecież i ona w ogólnych założeniach formalno-funkcjonalnych sytuuje się na linii rozwojowej narożnikowych okuc gotyckich.

Uwagi dotyczące błędnej periodyzacji epok artystycznych tyczą się również rozdziału zatytułowanego „Verschluss und Beschlag — Romantik (ca. 1790–1850)”. Abstrahując od dwudziestoletniej luki czasowej, którą stworzył Autor między rokkiem a romantyzmem (poprzedni rozdział kończył się na 1770 r.), podkreślić należy zamęt, jaki wprowadził on do własnego wywodu. Pomiął mianowicie epokę klasycyzmu i jego cesarską odmianę — *empire* — koncentrując się od razu na romantyzmie, zresztą bez zdefiniowania (skomplikowanych i niejednorodnych) cech stylowych tej epoki. Pomimo takich założeń, w rozdziale funkcjonują obok siebie zapóźnione przykłady prac rokokowych (zważywszy na metrykę nie jest to jeszcze historyzujące neorokoko!, il. 9-03ab, 9-11) i znakomitych prac klasycystycznych (np. il. 9-10, 9-15). Na tym tle jako bardziej przemyślana jawi się koncepcja rozdziału poświęconego wyrobom czasu rewolucji przemysłowej i historyzmu, choć wprowadzona do niego data graniczna 1915 r. budzi wątpliwości dwójakiej natury. Pierwsza odnosi się do wyboru tego właśnie roku, a nie roku 1914, jako daty wybuchu I wojny światowej, co miałoby swe uzasadnienie przynajmniej z ogólnohistorycznego punktu widzenia. Druga wynika z pominięcia rzemiosła *Jugendstillu* tudzież secesji, które wszak mieściło się w obrębie powyższych dat. Oprawa ze szlachetnymi, secesyjnymi okuciami znalazła się dopiero w przeglądzie prac z rozdziału zatytułowanego „Verschluss und Beschlag — 20. Jahrhundert”, mimo że zgodnie z opisem sporządzono ją w 1900 r., czyli jeszcze w wieku XIX, a tym samym w czasie objętym zainteresowaniem poprzedniego rozdziału.

Owe poważne błędy metodologiczne wespół z drobnymi pominięciami obiektów zasługujących na włączenie do opracowania, nie mogą jednak wpłynąć na generalnie bardzo dobrą

¹² Zob. np. M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, M. Wierzbicki, *Oprawy artystyczne XIII–XVIII w. w zbiorach Czartoryskich w Krakowie*, Kraków 1952, s. 3, tabl. 12–13; *The History of Bookbinding 525–1950 A.D. An exhibition held at The Baltimore Museum of Art*, Baltimore, Maryland 1957, s. 56–57, tabl. XXX; G. Bologna, *Legature*, Milano 1998, s. 32–33, il. 1–3.

ocenę książki Adlera. O tym, że publikacja ta winna stać się kanoniczną w księgozbiorach fachowych rodzimych bibliotek i muzeów przesądza choćby fakt znajdowania się w polskich zbiorach pokaźnej, choć trudnej do oszacowania, liczby opraw z zapięciami i okuciami o formie analogicznej do dzieł zaprezentowanych przez niemieckiego uczonego. Na wdrożenie do rodzimej praktyki bibliotekarsko-muzealniczo-akademickiej zasługuje też zaproponowana przez niego terminologia i koncepcja opisu tej kategorii obiektów, co wydaje się tym bardziej uzasadnione, że w naszym kraju nie wypracowano jak dotąd żadnego schematu opisu tych obiektów¹³.

Wobec powyższego jako uzasadnione jawiłoby się przetłumaczenie książki Adlera na język polski, co z uwzględnieniem specyfiki naszego języka pozwoliłoby na wdrożenie rozbudowanego i precyzyjnego systemu nazewniczego z pogranicza bibliologii i historii sztuki. Po dokonaniu koniecznych poprawek i uzupełnień, obejmujących zwłaszcza książki polskie, rusko-bizantyńskie i francuskie a ponadto różne rodzaje wiązań skórzanych i tkanych, polski czytelnik zyskałby kompleksowe opracowanie tegumentologiczne dostosowane do profilu rodzimych zbiorów biblioteczno-muzealnych.

Arkadiusz Wagner
(Toruń)

¹³ Warto nadmienić, że takowej już w latach sześćdziesiątych dorobiła się tegumentologia czeska, zob. B. Nuska, *Typologie českých renesančních vazeb*, [w:] *Historická knižní vazba. Sborník příspěvků k dějinám vazby a k metodice ochrany historických knižních vazeb, 1964–1965*, red. B. Nuska, Liberec 1965, s. 94–98, tabl. III, XXIX–XXXI i in.