

STUDIA O KSIĄŻCE

19

WROCLAW · WARSZAWA · KRAKÓW
ZAKŁAD NARODOWY IMIENIA OSSOLIŃSKICH
WYDAWNICTWO POLSKIEJ AKADEMII NAUK

1993

KOMITET REDAKCYJNY

BARBARA BIEŃKOWSKA (Warszawa), HENRYK DUBOWIK (Bydgoszcz), JANUSZ DUNIN (Łódź), JANINA DYDOWICZ (Poznań), ZOFIA GACA-DĄBROWSKA (Wrocław) – zastępca redaktora naczelnego, JANINA HAUPA (Wrocław) – sekretarz redakcji, JERZY JAROWIECKI (Kraków), EWA KAWKA-KUBICKA (Kielce), MARIA KOCÓJOWA (Kraków), STEFAN KUBÓW (Wrocław), KRZYSZTOF MIGOŃ (Wrocław) – redaktor naczelny, ELŻBIETA PIOTROWSKA (Gdańsk), HENRYK RIETZ (Toruń), JÓZEF SZYMAŃSKI (Lublin)

Okladkę projektował
JERZY ADAMSKI

Adres redakcji
Studia o Książce, Pl. Uniwersytecki 9/13
50-137 Wrocław, tel. 378-11, 402-964

Przekłady streszczeń
Na język francuski STANISŁAW ROŚCICKI
Na język rosyjski BOŻENA KOZARA

Książka dotowana przez Ministerstwo Edukacji Narodowej

Cyf. 97
028879



Redaktor
JOLANTA KONDRO

Redaktor techniczny
ALICJA JANUSZCZAK

JANUSZ DUNIN
Łódź

NA POGRANICZU KSIĄŻKI I SZTUKI.
WOKÓŁ ZBIORU MALERBUCHKABINETT W WOLFENBÜTTEL

Wolfenbüttel, zabytkowe miasto, którego jądro stanowi Biblioteka założona przez księcia Augusta (1576–1660), od XVII w. miejsce pielgrzymek uczonych i bibliofilów – dziś jedyny w swoim rodzaju ośrodek umożliwiający twórczą pracę humanisty.

Miejsce to stwarza atmosferę, w której każdy czytelnik czuje się pożądanym gościem. Bogactwo Biblioteki wynika nie tylko z niezakłóconej od 1644 r. tradycji zbierackiej¹, lecz także z zapobiegliwości jej władz w ostatnich latach. Wystarczy powiedzieć, że zdobyto tu pieniądze na zakup u Sotheby'ego w Londynie na aukcji w roku 1983 jak dotychczas najdrożej zapłaconej książki świata – iluminowanego ewangeliarza Henryka Lwa (Heinrich der Löwe) za cenę 32,5 milionów DM².

W tym miejscu dane mi było gromadzenie materiałów do prac zmierzających do dalszego opisywania świata książek. Idealny do tego celu okazał się podręczny księgozbiór bibliologiczny. Rosły stopy notatek, ale równocześnie, jako historyk książki nowszej, z zawiścią patrzyłem na wyspecjalizowanych badaczy dumających nad stronicami średniowiecznych rękopisów czy inkunabułów.

Istnieje w Wolfenbüttel kolekcja, która potrafi poszerzyć obraz przedmiotu zwanego książką – dział zwany tu Malerbuchkabinett, stanowiący ważny przyczynek do ewolucji publikacji we współczesnym świecie.

Zjawisko, o którym chcę pisać, nie ma dotychczas polskiej nazwy. W Niemczech i w Anglii istnieje silna świadomość, że pochodzi ono z Francji, stąd też, pomimo powszechnego uznania Williama Blake³ (1757–1828) za wynalazcę gatunku i istnienia analogicznych, wczesnych prób na terenie niemieckojęzycznym, używany jest często jako termin międzynarodowy „Livres de peintres”, co z czasem Niemcy przetłumaczyli na „Malerbuch”. Terminy te mają już swoją tradycję, choć są oczywiście nieprecyzyjne, bo książki, o których mowa, stanowią dzieła nie tylko malarzy, ale również grafików i rzeźbiarzy. Zorganizowano nawet w Wolfenbüttel osobną wystawę pod hasłem

¹ O dziejach i dawnych czytelnikach Biblioteki por. M. Raabe: *Leser und Lektüre. Die Ausleibücher der Herzog August Bibliothek 1714–1799*. Bd. 1–4. München 1987–1989.

² W. Milde: *Heinrich der Löwe und sein Evangeliar*. Hannover 1989.

³ D. Bindman: *The Complete Graphic Works of William Blake*. London 1975.

K. 386/94

„Rzeźbiarze tworzą książki”⁴, na której prezentowano m.in. prace Hansa Arpa, Edwardo Chillida, Henry’ego Moore’a, Osipa Zadkine.

Nowa propozycja terminologiczna – „Artist Books” częściej odnoszona jest dziś do odrębnego i nowego zjawiska, o którym mowa będzie w dalszej części naszego opracowania.

Niezależnie od tego czy twórca był malarzem, czy rzeźbiarzem, jego praca nad książką należy do sztuki graficznej; jednak mówienie o książce grafików wydaje się tautologią, bowiem każda książka artystyczna jest przedmiotem graficznym. Pozostajemy więc przy terminologii tradycyjnej „książka malarzy” lub „Malerbuch”, gdy chodzi o konkretne zbiory niemieckie.

Zapoznanie się z przedmiotem rozpocząć trzeba było od odrębnego katalogu zbioru Malerbuchkabinett i obejrzenia samych książek, aby później sięgnąć do literatury przedmiotu. Pierwszy kontakt ze zbiorem porażał nazwiskami – książek z oryginalnymi grafikami pod hasłem Pablo Picasso jest w katalogu 47, Max Ernst 41, Joan Miró 27, Georges Braque 19, Fernand Leger 11, Salvatore Dali, Marc Chagall, Dubuffet po 10. Ogółem zbiór liczy ok. 950 pozycji, z czego zbadałem ponad 200 egzemplarzy⁵.



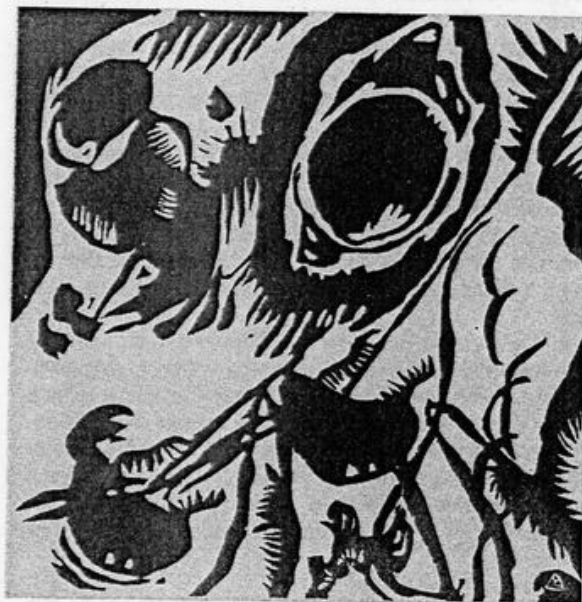
1. Wassily Kandinsky. Klänge. Monachium 1913

⁴ P. Raabe: *Bildhauer machen Bücher*. Wolfenbüttel 1975.

⁵ Opis zbioru Malerbücher por m.in.: *Treasures of the Herzog August Library*. Wolfenbüttel 1975; *Bücherschätze in Wolfenbüttel Herzog August Bibliothek*. Bad Münden 1988.

Sposób korzystania z kolekcji w Wolfenbüttel przebiega w atmosferze specyficznego napięcia – osoba, która się do tego zabiera jest sadowiona w dziale rękopisów, przy wydzielonych stołach, pod argusowym okiem dyżurującego; jest pouczana, że nie wolno mieć w ręku pióra lub długopisu, dopuszczane są tylko ołówki, niedozwolone jest kładzenie czegośkolwiek na książce, nawet jeśli znajduje się ona w pudle. Prawo przynoszenia tomów na stół w czytelnicy i ich odnoszenia mają tylko dyżurujący pracownicy. Jeśli zachowanie czytającego wydaje się podejrzane, wywołuje to natychmiastową reakcję personelu.

Wszystkie Malerbücher, niezależnie od tego, czy są oprawne czy nie, otrzymały tu jednolite pudła, przy czym dla niektórych autorów opracowano specjalne wzory okładek. Każda oryginalna grafika znajdująca się w książce została w Bibliotece przełożona arkuszem japońskiej bibułki. W wypadku braku ilustracji lub uszkodzeń – do pudła został dołączony ich opis i wyjaśnienie, jaką metodą dokonano konserwacji. Każdy egzemplarz zaopatrzone w kartę, na której czytelnicy wpisują nazwiska, adresy oraz datę wykorzystania. Karty te świadczą o sporym zainteresowaniu zbiorem, które jednak nie rozkłada się równomiernie. Wielekroć byłem pierwszym czytelnikiem lub jednym z niewielu. W zbadanej części



zbioru za najczęściej oglądane należy uznać *Klänge* z roku 1912 z 20 drzeworytami Vassily Kandinskiego oraz *Florilège des amours de Ronsard* z ilustracjami Matisse’a – obie miały ponad 30 wypożyczeń. Latem 1990 r. niemal codziennie można było obserwować czytelników pochylonych nad charakterystycznymi pudłami.

Istotnym sposobem wykorzystywania i popularyzowania zbioru są liczne wystawy organizowane zarówno w siedzibie Biblioteki, jak i wypożyczane na zewnątrz. Jednak książki różnią się od tzw. wolnej grafiki tym, że są przeznaczone do intymnego obcowania, gabłota uniemożliwia osobisty kontakt z dziełem, zakłóca indywidualny proces poznania.

Kolekcja Malerbücher powstała w Bibliotece za dyrektury Erharta Kästnera, który stworzył koncepcję całości i narzucił kolekcji ową niezbyt szczęśliwą nazwę. W roku 1955 zakupił pierwszą pozycję – francuskie wydanie gogolowskich *Martwych dusz* z ilustracjami Marca Chagalla (1928). On też opublikował w roku 1968 pracę *Das Malerbuch des zwanzigsten Jahrhunderts*⁶, w której nie pokusił się co prawda o zbyt klarowną definicję, ale opisał przedmiot, który miał na myśli, charakteryzując niektóre prace Chagalla, Picassa, Salvatora Dali i inne. Istotnym elementem opracowania Kästnera była obrona tezy, że taki zbiór powinien znaleźć się w zasobnej, historycznej bibliotece. Pisał: „Wiele bibliotek krajowych i zagranicznych sądzi, że nie powinny ograniczać się do tego, by chronić cenne książki, które przetrwały pięć, sześć, dziesięć albo też dwanaście stuleci, podczas gdy miałyby przechodzić obojętnie obok ważnych dzieł własnych czasów. Czyli mówiąc innymi słowami: dawne książki, a także współczesne miejskie i okręgowe biblioteki, które są dziś prawdziwymi skarbnicami sztuki, degenerowałyby się, gdyby odstąpiły swoje kompetencje muzeom albo gabinetom grafik. Kiedy ma się w pamięci starą prawdę, że po kierowniku biblioteki pozostaje tylko to, czym wzbogacił on zbiory, to nie wolno nie zauważyć wielkich książek swoich czasów. Nieważne? Niepotrzebne? Jakby było na świecie coś ważniejszego nad arcydzieła [...]” [tłum. J. Dunin].

Następca Kästnera na stanowisku dyrektora prof. Paul Raabe kontynuuje działania poprzednika⁷. Jest on jednym z bibliotekarzy niemieckich szczerze zainteresowanych książką, którą przeciwstawiają tzw. materiałom informacyjnym.

Dyrektor Kästner miał świadomość, że zapoczątkowując zbiór Malerbücher wystawił sobie rodzaj pomnika. Kolekcja stała się zjawiskiem szczególnym, ponieważ analogiczne zbiory gromadzone przez prywatnych zbieraczy oraz muzea są trudniej dostępne.

Kolekcja książek wykonanych przez artystów i związane z tym wystawy oraz publikacje stanowią dla Biblioteki Księcia Augusta ważny argument, stwarzają wokół części zabytkowej famę żywego ośrodka aktualnej sztuki, a za tym idą nie tylko czytelnicy, ale również oferty zakupu zbiorów i cenne dary. W zespole Malerbücher znajduje się sporo prac ofiarowanych przez artystów, którzy chcieli być w nim reprezentowani. Do najcenniejszych nabytków należy zaliczyć część zbioru największego zapewne w Niemczech kolekcjonera książki ilustrowanej dra Ulricha von Krittera⁸ – przemysłowca budowlanego, który

znaczny majątek ulokował w książkach i grafice. Po serii wystaw w Wolfenbüttel przekazał on Bibliotece ze swego zbioru zespół dotyczący dorobku ilustracyjnego Hansa Froniusa i Gerharda Kraaza oraz bajek ilustrowanych i zbiór XIX-wiecznych ilustracji angielskich.

Przegląd spuścizny Krittera, zawierającej obok ilustrowanej beletrystyki również albumy i opracowania dotyczące tego tematu, pozwala na próbę rozgraniczenia pojęć – ilustracji i tak charakterystycznego dla książek malarzy współczesnego dzieła sztuki nie będącego ani typową ilustracją, ani też dziełem ściśle zdobniczym. Ten rodzaj sztuki rozszerzył się z czasem na inne, skromniejsze w pomysłach i wykonaniu publikacje. Proces widać jasno na przykładzie grafika Hansa Froniusa, który obok Malerbücher o bogatym wyposażeniu, analogicznie ozdobił wiele standardowych pozycji. Ten sposób współtworzenia książki przez artystę można tu przeciwstawić bogatej tradycji ilustratorstwa angielskiego, zmierzającego do ujęć teatralnych, częstokroć karykaturalnych. Tu ilustracje pozbawione nawet należnego im tekstu, np. przeniesione do specjalnych albumów czy katalogów wystaw, pozostają niezmiennie ilustracjami, tak jak obraz w pozabawionym dźwięku telewizorze; pozostają częścią komunikatu, który musi uzupełniać wyobraźnia widza.

Osobnym problemem jest sprawa dokumentacji książki malarzy. Ze względu na płynność kryteriów kompletna bibliografia jest tu niemożliwa. Elementem utrudniającym jest m.in. trwający spór kompetencyjny – muzea odrzucały tego rodzaju dzieła jako książki, biblioteki zaś wstrzymywały się od nabywania zbyt drogiej ich zdaniem pozycji, których walory informacyjne wydawały się drugoplanowe. Z czasem tymi obiektami poczęto się interesować w obu typach instytucji – kolekcje powstawały też w zbiorach prywatnych. Jeden z największych to zbiór „Livres de peintres” w dziale „Reserve” Bibliotheque Nationale w Paryżu, obok tego można wymienić Victoria and Albert Museum w Londynie, The Taylor Institution w Oksfordzie czy zbiory Biblioteki Publicznej i Uniwersyteckiej w Genewie. Wśród nich znajduje się także Malerbuchkabinett w Wolfenbüttel. Wszystkie wymienione kolekcje stanowią cenny materiał wystawienniczy, a organizowane wystawy z zasady mają katalogi z bardzo szczegółowymi opisami prezentowanych obiektów. Właśnie zbiór takich katalogów⁹ stanowi namiastkę bibliografii oraz istotny materiał do rozważania granic pojęcia.

⁶ Wykorzystane katalogi (układ chronologiczny): A. Skira: *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'école de Paris*. Genève 1946; *The Artist and the Book 1860–1960 in Western Europe and the United States*. Boston 1961; *Schrift und Buch. Katalogbuch*. Baden-Baden 1963; *Französische Maler Illustrierten Bücher*. Stuttgart 1965; S. Meyer: *Katalog der illustrierten Bücher des 20. Jahrhunderts*. Teil 1. Basel 1966; *Maler machen Bücher*. Kassel 1968; *Buchgraphik des XX. Jahrhunderts. Buch und Bild*. Düsseldorf 1970; P. Raabe: *Bücher deutscher Künstler aus den letzten Jahren*. Wolfenbüttel 1973; *Bibliotheque Raphaël Esmerian 5*. Paris 1974; P. Raabe: *Antike Welt und moderne Kunst. Malerbücher zu klassischen Dichtungen*. Wolfenbüttel 1974; B. Mitchell: *Beyond Illustration. The Livre d'artiste in the twentieth Century*. Bloomington 1976; P. Raabe: *Lirik und Graphik. Das Gedicht im Malerbuch*. Wolfenbüttel 1976; C. Hogben, R. Watson: *From Manet to Hockey. Modern Artists Illustrated Books*. London 1985; *à proximité des poètes et des peintres – Centre de Création Contemporaine – Tours*. Paris 1986; G. N. Ray: *The Art of the French Illustrated Book 1700–1914*. New York 1986 (Livre de peintres s. 489–521); G. Schulz: *Malerbücher und Verwandtes*. Hamburg 1987; *50 Livres illustrés depuis 1947*. Paris 1988. Por. też przypisy 8 i 12.

⁶ „Antiquariat” 1969 18: nr 1/2 s. 1–32 oraz odbitka.

⁷ Por. P. Raabe: *Das alte und kostbare Buch. Eine bibliothekarische Zukunftsaufgabe*. [W:] *Das Buch und sein Haus*. Bd. 1. Wiesbaden 1979.

⁸ Fragmenty zbioru U. v. Krittera prezentowane na wystawach były dokumentowane analitycznymi katalogami, które spełniają rolę informatorów o fragmentach historii książki ilustrowanej: P. Raabe, A. Flach: *Zwei Buchillustratoren des XX. Jahrhunderts. Hans Fronius und Gerhard Kraaz*. Wolfenbüttel 1982; U. Bodemann i in.: *Fabula docet. Fabelbücher aus sechs Jahrhunderten*. Wolfenbüttel 1983; R. Timm i in.: *The Art of Illustration. Englische illustrierte Bücher des 19. Jahrhunderts*. Wolfenbüttel 1984; *China und Japan in Buchkunst und Graphik*. Wiesbaden 1985; U. Bodemann: *L'Art d'illustration. Französische Buchillustration des 19. Jahrhunderts*. Wolfenbüttel 1985; U. von Kritter: *Literatur und Zeiterlebnis in Spiegel der Buchillustration*. Bad Homburg 1989.

Biorąc pod uwagę pewne różnice w ujmowaniu przedmiotu przez autorów poszczególnych opracowań łatwo zauważyć, że zasadniczo opisy w tych katalogach lub ich częściach poświęconych książce malarzy przynoszą materiał stosunkowo jednolity, często powtarzając opisy klasycznych pozycji. Istnieje też kilka obszerniejszych opracowań wykraczających poza ściśle katalogowe ambicje. Tu na pierwszym miejscu należy wymienić obszerną monografię Waltera Strachana¹⁰ z roku 1962, dotyczącą książki artystycznej we Francji w XX w., a także esej Rolfa Leglera o teorii Malerbuch na przykładzie prac Reinharda Fritza¹¹, wreszcie 3 monograficzne katalogi opracowane przez Harriett Watts¹² z Harvardu, pracującą ostatnio w Wolfenbüttel, o książkach Antoniego Tapiés, o pracach Hansa Arpa i Sophie Teubner-Arp, Paula Elarda i Joana Miró. W roku 1989 ta sama autorka opracowała komentarz do hannowerskiej wystawy najpiękniejszych Malerbücher z kolekcji w Wolfenbüttel. Jest to opracowanie, które może służyć nie tylko jako wizytówka kolekcji, lecz przede wszystkim jest cenne ze względu na metodę analizowania dzieł. Autorka zwróciła uwagę przede wszystkim na stosunek tekstu i rycin, analizowała utwory towarzyszące pracom plastycznym. Obecnie dr Watts pracuje nad analitycznym katalogiem wolfenbüttelskiego Malerbücherkabinet. W najbliższym czasie ukaże się pierwsza część dokumentacji – ok. 330 klasycznych pozycji tzw. École de Paris. Z dostępnych prac należy wymienić monografię bibliograficzną książek ilustrowanych Pabla Picassa¹³. Jest to monumentalne opracowanie trzech współautorów, którzy z niesłychaną skrupulatnością analizowali każdą z opisanych pozycji, zamieszczając również dokumentację ikonograficzną. Zaznaczono, że współautorka Herma Goepfert-Frank zapoznała się z tekstem wszystkich omawianych 156 książek. Zgromadzenie tylu tytułów było możliwe dzięki pomocy Jean-Leona Steinhäuslina, który udostępnił kolekcję prawie całego dorobku artysty.

Poważnym problemem jest również sprawa ram chronologicznych¹⁴. Większość opracowań pomija precedensy i pierwowzory¹⁵, traktując rzecz w całości jako temat XX-wieczny, natomiast dokumentacja wykonana w Muzeum Sztuk Pięknych w Bostonie w roku 1961 wyznacza najwcześniejszą datę powstania zjawiska na rok 1860, prawdopodobnie, aby nadać wystawie jubileuszowy, stuletni charakter¹⁶. Decyzję tę uzasadniano tym, że był to czas rozwoju reprodukcji fotograficznej¹⁷ i, co za tym idzie, zmiany statusu grafiki oryginalnej w książkach. W ten sposób uwzględniono nie tylko *Le Fleur du Mal* Charlesa Baudelaire'a z roku 1861, z portretem poety wykonanym przez Felixa Brac-

¹⁰ W. J. Strachan: *The Artist and the Book in France*. London 1962.

¹¹ R. Leger: *Das Malerbuch als künstlerische Aufgabe*. München 1989.

¹² H. Watts: *Antoni Tapiés. Die Bildzeichen und das Buch*. Wolfenbüttel 1988; – : *Hans Arp und Sophie Teubner-Arp. Die Elemente der bilder und Bücher*. Wolfenbüttel 1989; S. Solf, H. Watts: *Leuchtend klare Metamorphosen. Paul Eluard und Joan Miró. A Toute Epreuve*. Wolfenbüttel 1990; *Das Buch des Künstlers. Kommentierende Texte von Harriett Watts*. Hannover 1989.

¹³ S. Goepfert, H. Goepfert-Frank, P. Cramer: *Pablo Picasso the illustrated Books*. Geneva 1983.

¹⁴ Por. W. A. Bostick: *Contemporary book arts and their roots*. [W:] *Book Illustration. Papers at their Rare Book Conference*. Berlin 1963 s. 53–67.

¹⁵ Por. F. Haskell: *The Painful Birth of the Art Book*. London 1987.

¹⁶ *The Artist and the Book 1860–1960*. Boston 1961.

¹⁷ F. Heidtmann: *Wie das Photo ins Buch kam*. Berlin 1984.

quemonda, lecz i książki Wilhelma Buscha. W innym artykule dotyczącym kolekcji książek bibliofilskich za pierwszą typową Livre d'artists uznano tom zapomnianego dziś poety Charlesa Crosa¹⁸ wydany w 100 egzemplarzach w Paryżu, w roku 1874, z ośmiu akwafortami Eduarda Maneta. Ostateczne wyznaczenie daty początkowej zjawiska książki malarzy pozostanie sprawą otwartą.

Różne też bywały interpretacje tego zjawiska – gdy wstęp do katalogu z Muzeum Sztuki miasta Düsseldorf pióra Friedricha Heckmannsa nazywał się „Sprache und Bild. Zur integration vom Text und Bild im Buch” 1970, a więc podkreślał jedność słowa i obrazu, wystawa w Bloomington w roku 1976 kładła nacisk na samodzielność sztuki i wzięła sobie za hasło „Beyond Illustration” – poza ilustracją, choć zawartość obu wystaw była analogiczna.

Analiza zbiorów katalogów i innych opracowań¹⁹ prowadzi do wniosku, że granic zjawiska nie wyznacza żadna definicja, lecz muzealno-biblioteczna praktyka, każąca wyróżniać pewne książki ze względu na ich artystyczną (ale i materialną) wartość. Są to głównie pozycje ilustrowane przez uznanych artystów, przy których powstawaniu pozostawiono plastykowi decydujący głos. Walter Strachan²⁰ nazwał to „procesem autograficznym”. W swej historii ilustracji Michel Melot²¹ próbuje przeprowadzić dodatkowe rozróżnienie pomiędzy książką bibliofilską a książką artystów. Do pierwszej zaliczył pozycje ze starannie wydrukowanym tekstem, połączonym z rycinami, niekoniecznie będącymi ilustracjami w ścisłym tego słowa znaczeniu. Tu autor wymienia nie tylko prace Bonnarda, ale również Matisse'a Picassa, Salvatora Dali. Natomiast rozdział „Le livre d'artiste” zawiera opisy szerszych eksperymentów z formą książki.

Książka malarzy nie jest związana z żadnym kierunkiem artystycznym. W ciągu XX wieku wypowiedali się w niej zwolennicy wielu szkół i ugrupowań. Nie znaczy to jednak, że artysta był tu niepodległym twórcą. Produkcja takiej książki była kosztowna, ktoś musiał zdobyć pieniądze, należało też podjąć trud pracy organizacyjnej. Czasem czynił to sam artysta plastyk, innym razem autor tekstu, jeszcze innym – bibliofil, np. prezes towarzystwa bibliofilskiego zainteresowany powstaniem publikacji. Wreszcie pracy organizacyjnej mógł się podjąć drukarz lub komercyjny wydawca. Największe zasługi w tym względzie położył paryski marchand i wydawca Ambroise Vollard (1865–1939). Wiele książek, pokazywanych na wystawach, nosi nazwisko: Skira.

Aby umożliwić rozpoczęcie prac niekiedy rozpisywano przedpłaty, czasem istniało domniemanie, że inwestycja się opłaci, zwykle jednak sugerowano artystyczny, a nie merkantylny cel przedsięwzięcia.

Jak wiemy, ostateczną decyzję o tym, czy dana pozycja znajdzie się w zbiorze książki artystycznej, czy będzie pokazana na wystawie lub zaproponowana w odpowiednim dziale aukcji decyduje kolekcjoner, bibliotekarz, muzealnik bądź antykwariusz. Nie znaczy to jednak, że mogą oni działać zupełnie

¹⁸ E. Semrau: *Die Erwerbung Moderner Bibliophiler Werke*. [W:] *Aus der Arbeit des Bibliothekars*. Hrsg. B. Signowitz. Erlangen 1960.

¹⁹ Por. przyp. 9.

²⁰ Por. przyp. 13.

²¹ M. Melot: *L'illustration. Histoire d'un Art*. Genève 1984 s. 195–208 La Bibliophilie; s. 206–217 Le Livre d'artiste.

samowolnie. Powstał bowiem pewien kanon związany z utrwaloną już tradycją — w zasadzie dostęp mają książki efektowne, duże, bogato ilustrowane, z oryginalnymi grafikami. Bywają jednak wyjątki, np. dla dzieł będących re-produkcjami, jeśli spełniają one inne warunki. I tak np. organizatorzy wystawy w Victoria and Albert Museum uzasadniają, że będąc byłoby nieumieszczenie na niej *Noa Noa* Paula Gaugina, którą autor wykonał w 1. egzemplarzu jeszcze w XIX w. Gaugin nie potrafił zorganizować publikacji i dopiero w 1930 r. została wydana w facsimile przez Pieper Verlag w Monachium²². Również jedna z najsłynniejszych książek Matisse'a *Jazz* całkowicie skomponowana przez artystę nie zawiera grafiki oryginalnej. Jeszcze bardziej komplikuje się sprawa, gdy mamy do czynienia z artystami tworzącymi kolaż. Z obserwacji praktyki zbieraczej i wystawienniczej można wysnuć wniosek, że godną kolekcji i ekspozycji jest przede wszystkim książka w subiektywnej ocenie kierownika zbiorów wartościowa. Wszystkie inne kryteria są pomocnicze. Gdy artysta jest uznawany za wybitnego, a książka za ważny etap w historii sztuki — może ona awansować do rangi Malerbuch mimo braku oryginalnej grafiki, podłego papieru, masowego nakładu, braku numeracji itp., czyli tych cech, których teoretycznie wymaga się od pozycji godnych tego miana. W zbiorach i na wystawach książki malarzy, takie jak np. skromne publikacje futurystów czy „warsztatów wiedeńskich”, kiedyś odrzucane, dziś przeżywają swoje prosperity. Ceniona jest sztuka niemiecka lat dwudziestych, np. książki zawierające ryciny Grosza, każdy druk ilustrowany przez Picassa czy Chagalla, niezależnie od wyposażenia książki. Tradycyjne zbiory mają charakter historyczny i z ostrożnością wpuszczają na swe półki artystów najnowszej, nie sprawdzonej jeszcze przez rynek sztuki. Mimo częstego powoływania się na sztukę książki, niewiele przy tych ocenach mają do powiedzenia bibliolodzy. Charakterystyczne jest, że w większości katalogów z wystaw i opracowań w części graficznej dokumentacji ginie druk, eksponowane są wykadrowane ryciny-grafiki, często z wyraźnym lekceważeniem zamiaru artysty.

Wspomniano już, że kryterium, które organizuje w Wolfenbüttel i w innych zbiorach te kolekcje, stanowi też główne, a niekiedy jedyne hasło katalogowe — jest ranga nazwiska plastyka. Wybitny twórca tekstu jest traktowany drugorzędnie.

Kolejnym kryterium, które wydaje się panować, choć już nie tak niepodzielnie, to sprawa wartości finansowej składników zbioru. W swoim artykule Kästner cytuje Wilhelma Buscha, który kiedyś autoironicznie zauważył, że wraz z ceną dzieła sztuki rośnie zainteresowanie. Wymóg wysokiej jakości podniósł atrakcyjność opisywanej kolekcji, ale spowodował też ostatnio znaczne ograniczenie nabytków. Mimo znacznych funduszy, którymi wciąż dysponuje Biblioteka w Wolfenbüttel, zakupy dzieł klasycznych stają się coraz trudniejsze. Lata 50. i 60. stanowiły dla księżnic szczęśliwy okres, dziś pozycje posiadane przez Bibliotekę osiągają w katalogach antykwarskich takie oto ceny: Oskara Kokoschki *Die träumenden Knaben*, kolorowa, niewielka książeczka litografowana w 1908 r. przez „Wiener Werkstätte” w nakładzie 1500 egz. — 18 tys. franków szwajcarskich; *La Celestine* Fernando de Rojas z 66 grafikami Picassa — 35 tys. franków szwajcarskich; *One Cent Life* zawierające

68 litografii europejskich i amerykańskich artystów, w tym Andy Warhola tylko 6800 DM, nie znajdujące się zaś w zbiorze w Wolfenbüttel polonim — wiersz Jerzego Ficowskiego *List do Marc Chagalla* z roku 1969 — 6 tys. franków szwajcarskich²³.

Kolekcja w Wolfenbüttel jest stosunkowo jednolita, co nie znaczy, że całkowicie jednorodna. Jest w niej nieco pozycji z pogranicza, które mogłyby się równie dobrze znaleźć w innych częściach bibliotecznego zbioru. Prawdopodobnie ze względu na tę okoliczność powołano ostatnio w Wolfenbüttel nową kolekcję pod nazwą „Ars librorum”, zawierającą również książki zdobione i ilustrowane, ale nie posiadające już owych cech niepowtarzalnego dzieła sztuki. Tu znajdują się np. reprinty słynnych dzieł i nie obowiązują już pudła dla każdego egzemplarza.

Naszą analizę książek malarzy rozpoczęliśmy od uwag o tym, co można określić jako główny nurt, idziemy jednak inną drogą niż większość dotychczasowych opracowań, z artykułem Kästnera na czele, w których nacisk jest położony na opis jednostkowych dzieł, na ich analizę, sposób powstania, losy itp. Jedną z najsłynniejszych książek tego rodzaju miała długą historię²⁴ — barceloński wydawca Gustavo Gili w latach 20. namawiał Picassa na wspólne wydanie klasycznego dzieła dotyczącego walki byków *La Tauromaquia*. Artysta rozpoczął swą pracę, ale przed rokiem 1930 ją porzucił. Hiszpańska wojna domowa spowodowała, że rzecz poszła w zapomnienie. W roku 1957 wydano monografię malarza w Stuttgarcie. Bernard Geiser opisał w niej historię niewydanej książki. Wydawnictwo Gili prowadzone już przez Juniora opublikowało jej tłumaczenie hiszpańskie. Wydawca przypomniał o całej sprawie. Tym razem twórca zapalił się do pracy i już w roku 1959 ukazała się książka zawierająca 26 akwatint i 1 rycinę w suchej igle. Nie tu miejsce na liczniejsze takie opowieści.

Abraham Horodisch²⁵ w roku 1957 w próbie monografii Picassa jako artysty książki z odnalezionych 119 pozycji tylko w 15. zakwalifikował rycinę jako pozostające w jawnym związku z tekstem. Pozostałe 104 pozycje były zaopatrzone w przygotowane wcześniej grafiki, dołączone do tekstu, a także zdobione karty tytułowe, portrety autorów, różnego rodzaju zdobnictwo, którego nie można było określić mianem ilustracji.

Niezależnie od tego czy tekst był inspiracją do przedstawienia graficznego, czy też pozornie elementem niezależnym, zawsze swoją pracą artysta oddawał tekstowi i jego autorowi należny hołd, wystawiając mu pomnik swoim talentem. Ludzie od wieków podkreślali wagę cennych przedmiotów, ubrań, mebli, broni, rękopisów i druków, starając się je ozdobić. W końcu XIX w. sztukę zdobienia druków podnieśli na wyżyny Angliki: William Morris, Aubrey Beardsley, Walter Crane. Ten ostatni stał się z czasem historykiem i teoretykiem tego kierunku²⁶. W kolekcji Malerbücher mamy jednak rzadko do czynienia z czysto zdobniczym podejściem, homagium plastyka na rzecz autora tekstu było innego rodzaju, nie tyle ozdobą, ile współwartością. Vasarely,

²³ Przykłady cen zaczerpnięto z nast. Katalogów: *Antiquariatstage*. Köln 1990; *Erasmushaus. Haus der Bücher AG. Basel* (Katalog 857: 1988, Auktion 64: 1989).

²⁴ Por. przyp. 6.

²⁵ A. Horodisch: *Pablo Picasso als Buchkünstler*. Frankfurt a. M. 1957.

²⁶ Por. W. Crane: *Of the decorative illustration of books old and new*. London 1896.

²² Jednak w Wolfenbüttel to wydanie znajduje się w księgozbiornie głównym.

celled coppers are in the Museo de Arte Moderno in Barcelona.

(245)

TEMPÉRATURE

Jacqueline Roque
(Alès, pub. 1960)

5f. incl. 2 etchings printed in black (unsigned); 2 additional etchings on covers; page size $\frac{3}{4} \times 1\frac{1}{2}$ inches.

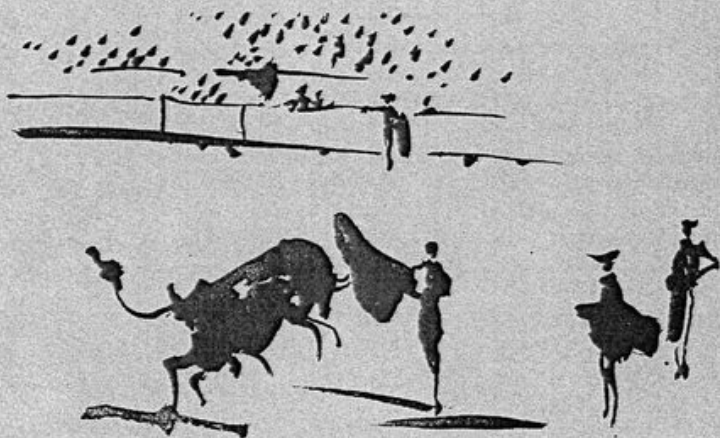
Printer: P. A. Benoit

One of 36 copies, incl. 8 hors commerce. This copy signed in pencil on final leaves: Picasso, PAB.

HARVARD COLLEGE LIBRARY, DEPARTMENT OF PRINTING AND GRAPHIC ARTS, GIFT PHILIP HOFER

Poems by Picasso's wife, printed for her birthday. Since Benoit complained that he had had no part in the publication of Picasso's largest book, *Poèmes et lithographies* (see no. 235), the artist gave him the opportunity to publish the smallest.

(244)



2. Pablo Picasso. *La Tauromaquia*. Barcelona 1959

PICASSO (244) | 167

See no. 89. Gleizes and Metzinger, *Du cubisme*, 1947 (1 etching).

See no. 305. *Poésie de mots inconnus*, 1949 (1 engraving, 2 lithographed texts).

For lists of books with illustrations by Picasso, see Barr, *Picasso*, p. 276f. (to 1945); Mornand-Thomé pp. 305-306 (to 1950); Horodisch (to 1956); Matarasso (to 1957); Philadelphia Museum, *Picasso catalogue* (to 1957).

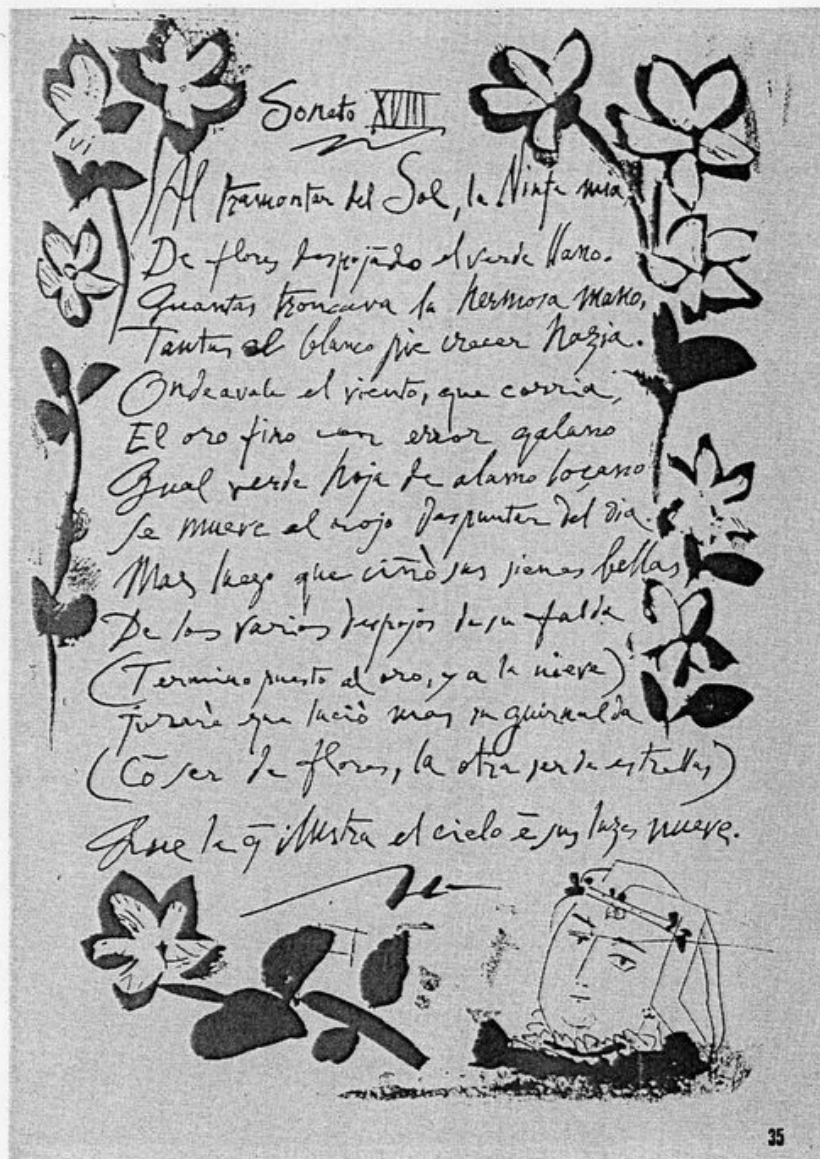
Published since the above lists are:

1958 P. A. Benoit, *Pierres*, Alès, PAB (1 etching).

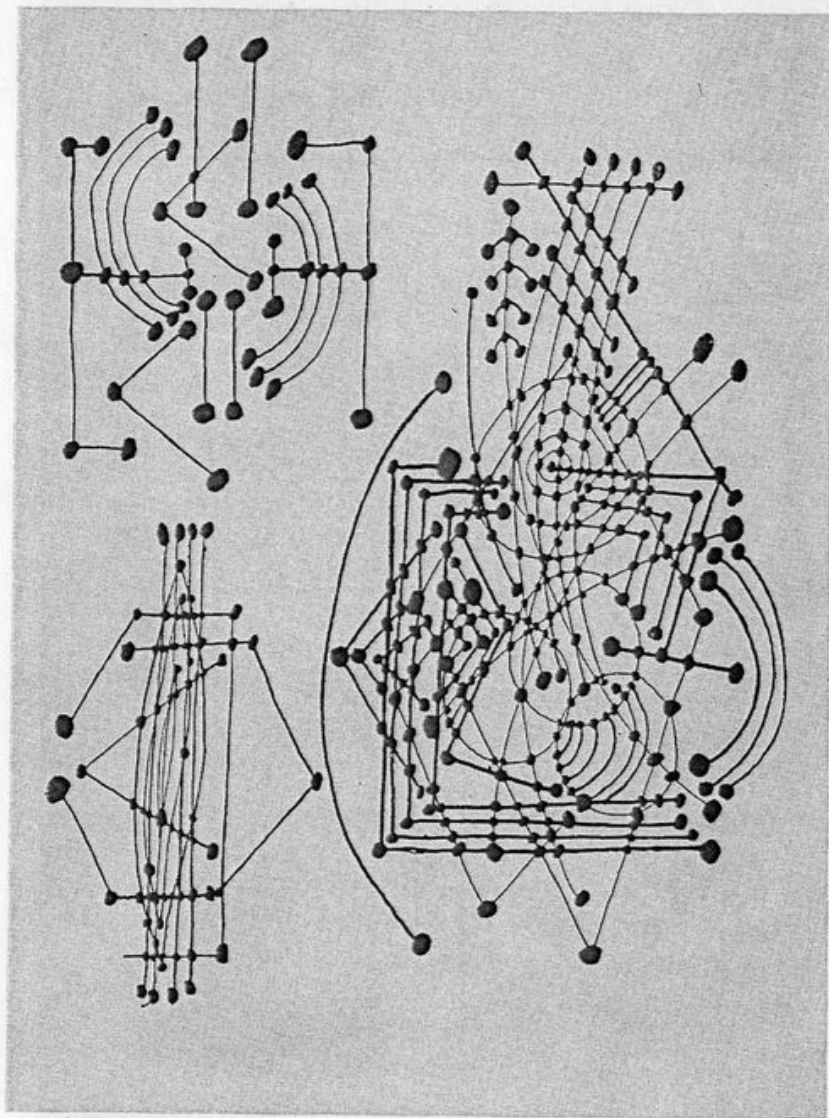
1958 Tristan Tzara, *La rose et le chien*, Alès, PAB (3 engravings).

1959 André Level, *Souvenirs d'un collectionneur* (1 lithograph).

For a list of books with illustrations by Picasso (and other artists) recently published by Benoit (PAB), see his bibliography, due shortly.



3. Ilustración Picasso. A. Horodisch: *Pablo Picasso*. Gongora 1948



4. H. Balzac: *Le chef d'oeuvre inconnu*. Paryż 1931.
Ilustracja Picassa

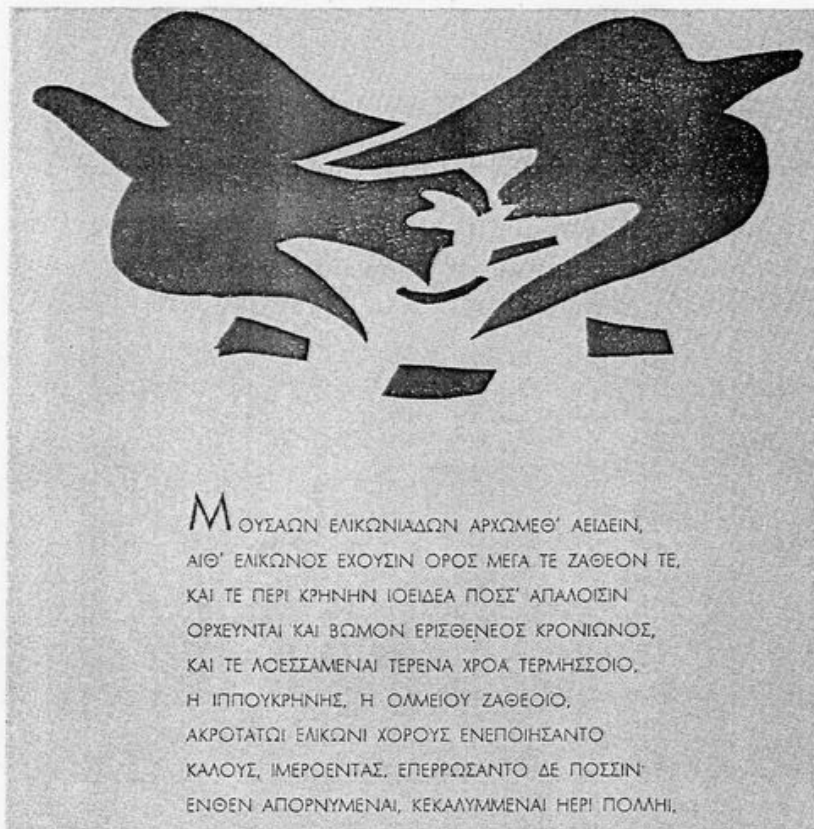
P. VERGILI MARONIS ECLOGA PRIMA
MELIBOEUUS ET TITYRUS



INCIPIT MELIBOEUUS
TITYRE TU PATULAE RECUBANS SUB
TEGMINE FAGI, SILVESTREM TENUI MI
SAM MEDITARIS AVENA:; NOS PATRIAE
FINIS ET DULCIA LINQUIMUS ARVA.
NOS PATRIAM FUGIMUS: TU TITYRE
LENTUS IN UMBRA, FORMOSAM RE
SONARE DOCES AMARYLLIDA SILVAS

4

5. Ilustracja Aristida Maillola
do utworu Wergiliusza: *Ecloga prima*



ΜΟΥΣΑΩΝ ΕΙΚΩΝΙΑΔΩΝ ΑΡΧΩΜΕΘ' ΑΕΙΔΕΙΝ,
ΑΙΘ' ΕΙΚΩΝΟΣ ΕΧΟΥΣΙΝ ΟΡΟΣ ΜΕΓΑ ΤΕ ΖΑΘΕΟΝ ΤΕ,
ΚΑΙ ΤΕ ΠΕΡΙ ΚΡΗΝΗΝ ΙΟΕΙΔΕΑ ΠΟΣΣ' ΑΠΑΛΟΙΣΙΝ
ΟΡΧΕΥΝΤΑΙ ΚΑΙ ΒΩΜΟΝ ΕΡΙΣΘΕΝΕΟΣ ΚΡΟΝΙΩΝΟΣ,
ΚΑΙ ΤΕ ΛΟΕΣΣΑΜΕΝΑΙ ΤΕΡΕΝΑ ΧΡΟΑ ΤΕΡΜΗΣΣΙΟΙ,
Η ΙΠΠΟΥΚΡΗΝΗΣ, Η ΟΛΜΕΙΟΥ ΖΑΘΕΟΙΟ,
ΑΚΡΟΤΑΤΩΙ ΕΙΚΩΝΙ ΧΟΡΟΥΣ ΕΝΕΠΟΙΗΣΑΝΤΟ
ΚΑΛΟΥΣ, ΙΜΕΡΟΕΝΤΑΣ, ΕΠΕΡΡΩΣΑΝΤΟ ΔΕ ΠΟΣΣΙΝ
ΕΝΘΕΝ ΑΠΟΡΝΥΜΕΝΑΙ, ΚΕΚΑΛΥΜΜΕΝΑΙ ΗΕΡΙ ΠΟΜΗΙ.

6. Georges Braque. Hezjod: *Theogonië*. Paryż 1955

dołączając swe prace graficzne do kartezjańskiej *Rozprawy o metodzie*, chciał zapewne wskazać na fakt posiadania własnej, klarownej metody artystycznej, Picasso zaś w roku 1931 dołączył do tekstu Balzaca *Le chef d'oeuvre inconnu* kilka stron fantazji plastycznych składających się z kresek i umieszczonych na nich punktów, stanowiących w jego przekonaniu wprowadzenie do całości – *En maniere d'introduction par Picasso*.

Utwory zawarte w książce pięknie drukowanej są w praktyce nie przewidziane do lektury w tej formie. Całość jest dopasowana do potrzeb sztuki graficznej, zbyt nieporęczna (wysokość niektórych woluminów sięga 75 cm), a większość tekstów jest dostępna w innych książkach. Najczęściej korzystano z utworów klasycznych od Homera przez Biblię do wybitnych indywidualności współczesnych. Pewne rozdwojenie zdają się przeżywać wydawcy, którzy raz,



Eux étant ainsi occupés, vint un second mes-
sager dire qu'on vendangeât au plus tôt, et qu'il
avoit charge de demeurer là jusqu'à ce que le
vin fût fait, pour puis après s'en retourner en la
ville querir leur maître, qui ne viendrait sinon au

7. Pierre Bonnard. Longus Sophista: *Les pastorales ou Daphnis et Chloe*. Paryż 1902

zgodnie z tradycją, wysuwają na czoło tytułatury autora tekstu, innym razem artystę grafika, wreszcie niekiedy idą na kompromis, traktując obu jako współautorów.

Charakterystyczna jest skłonność plastyków do podejmowania wyzwania przez wzięcie na warsztat książek mających już pierwotnie znane ilustracje, jak np. *Robinson* czy *Karnawał w Wenecji* Goethego. Często są to takie utwory, które już wcześniej zdobyły sobie miejsce w *Malerbüchern*.

Przy tekstach współczesnych, poza kryterium uznanych wielkości, pojawia się nowe — artystycznych, ideowych i osobistych związków artysty z pisarzem. I tak w środowisku francuskim do najczęściej honorowanych w *Livres d'artistes* należały prace G. Apollinaire'a i P. Eluarda. Zdarzało się również, że brano na warsztat teksty naukowe, np. Picasso ilustrował w roku 1943 *Historię naturalną* Buffona, a Chillida wykonał w roku 1969 wspólnie z autorem i filozofem Martinem Heideggerem *Esej o sztuce i przestrzeni*, przy czym w tym wypadku obok drukowanego tekstu po niemiecku i francusku reprodukowano specjalnie wykonany rękopis autora, a plastyk w całym nakładzie wykleił oryginalne, układane z pociętego, barwnego papieru tzw. litokolaże.

Nierzadko, aby zachować pełnię autorstwa, plastycy okazywali się pisarzami-poetami. Własne teksty ilustrowali m.in. Chagall, Arp, Picasso. Günter Grass okazał się z kolei bardzo sprawnym, zawodowym grafikiem.

Kolejną cechą klasycznej książki malarzy jest znaczny wysiłek twórców, aby cała rzecz mogła być traktowana na równi z oryginalną grafiką — nie tylko ograniczano nakład do kilku lub kilkuset egzemplarzy (rzadko powyżej 300), lecz także każdy z tych egzemplarzy był podpisywany przez grafika, często dodatkowo przez pisarza i wydawcę. W wypadku, kiedy książka posiadała większy nakład, starano się tak manipulować jej formą, aby wyraźnie odciąć zwykłą, użytkową część nakładu od numerowanych niskimi cyframi i podpisanych „oryginałów”. Niekiedy sygnowana jest każda ilustracja, czynione są też wysiłki, aby rozbić typową dla takiego przedmiotu, jakim jest książka, jednolitość; wprowadzane są egzemplarze imienne z dodrukowanym nazwiskiem właściciela, umieszcza się też skomplikowane oznaczenia cyfrowe, rzymskie, arabskie, literowe itp.

Aby upewnić nabywców, że nakład jest ograniczony i skończony, stosunkowo częstym elementem jest uwaga zapewnijająca, że po druku określonej liczby egzemplarzy płyty zamieszczonych grafik zostały zniszczone. Niekiedy, by przekonać nieufnych, do części nakładu były dołączane oryginały płyt graficznych, czym nie tylko wzbogacano i wyróżniano egzemplarze, nadając im wagę unikatów, ale po rozpowszechnieniu dzieła praktyka ta uniemożliwiała dokonanie dodruku.

Następowało też zróżnicowanie papieru, przy czym egzemplarze, wykonane na najlepszym i najkosztowniejszym materiale, zaopatrywano tradycyjnie w najniższe numery. Niekiedy pierwszy egzemplarz był drukowany na pergaminie, zwykle jednak najbardziej szanowane otrzymywały specjalnie wykonany papier japoński, następnie ręcznie czerpany europejski, wreszcie welin. Odmienne drukowane są egzemplarze obowiązkowe i tzw. H. C. — *Horse Commerce* — niesprzedane.

Próby zróżnicowania nakładu powodują, że część jego egzemplarzy jest uzupełniana dodatkowymi elementami — oryginalnymi rycinami lub ręcznie

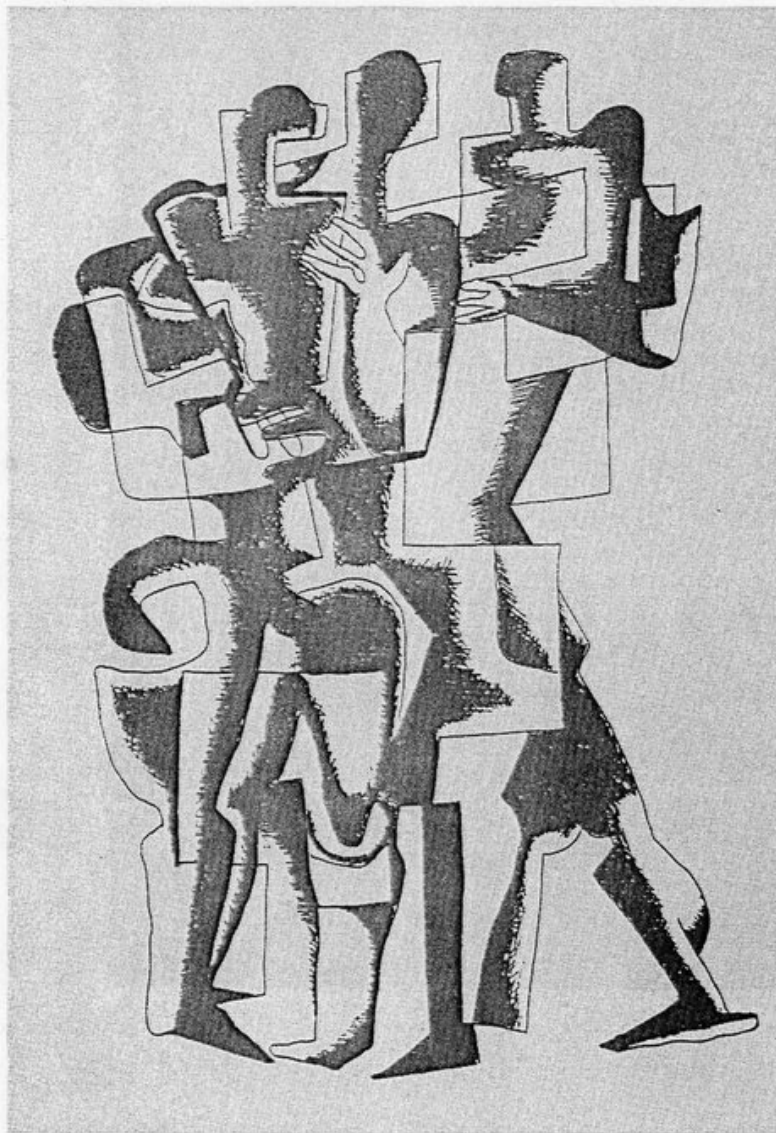
LA MOUCHE.



Nos mouches savent des chansons
Que leur apprirent en Norvège
Les mouches ganiques qui sont
Les divinités de la neige.

No. 5 Dufy / Apollinaire

13



9. Ossip Zadkine. Guillaume Apollinaire: *Septem Calligrammes*.
Paryż-Bazylea 1967

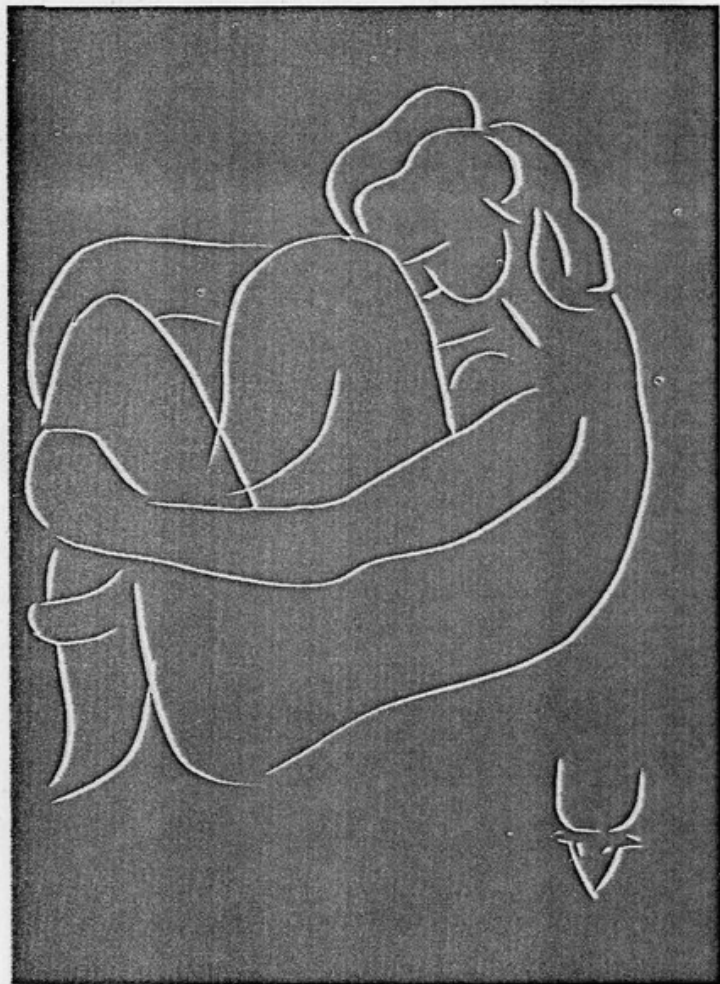
Ossip Zadkine

1890–1967

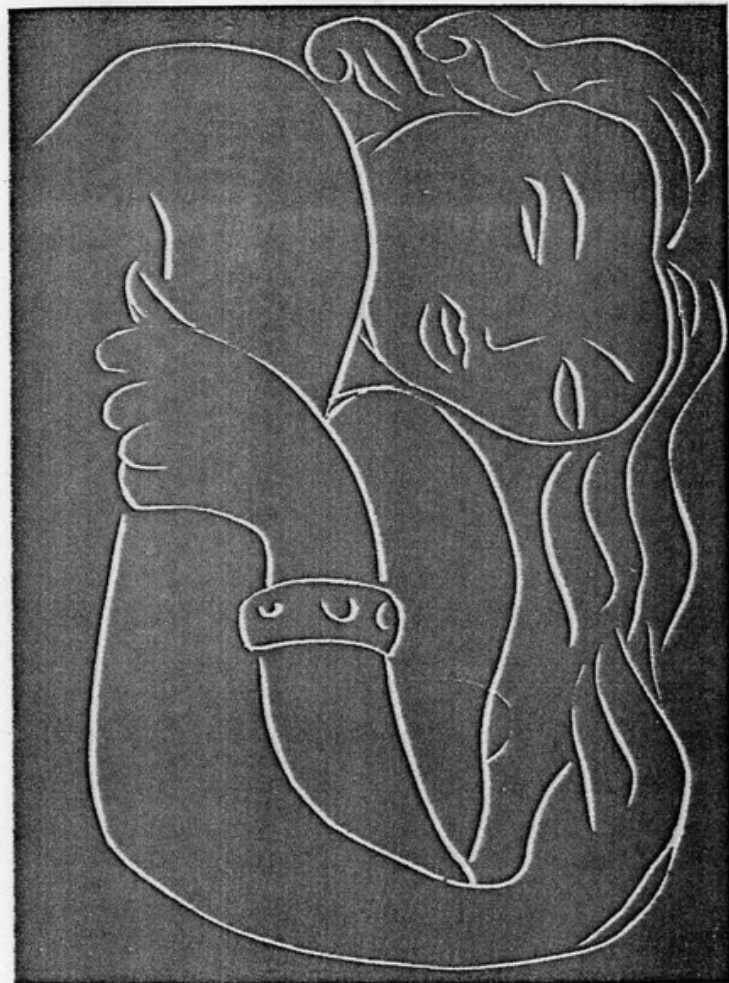
Guillaume Apollinaire, *Sept Calligrammes*. Ossip Zadkine. Dix eaux-fortes originales. — Paris und Basel, Christopher Czwiklitzer 1967. 21 Doppelbl. 450:320 mm

Nr. AN 40/75. — Drei Ausgaben — englische, französische und deutsche — je 75 signierte Exemplare. Weißer Druck auf schwarzem Velinpapier und schwarzer Druck auf weißer Rückseite. Mit 10 signierten und nummerierten Radierungen, gedruckt von David, Paris. In schwarzem Umschlag.

Links: Ossip Zadkine



10. Henri Matisse. Henry Montherlant: *Pasiphaë-Chant de Minos.*
Paryž 1944





dira qu'il n'est pas possible que j'aie aimé ce que j'aime, on dira qu'il n'est pas possible que j'aie souffert ce que je souffre. Les jugements des hommes nous couvrent comme des vers.

Entre Phèdre. C'est une petite fille, de dix ans, peut-être.



LA NOURRICE

hède!



PHÈDRE

aman! Oh! pourquoi es-tu voilée?

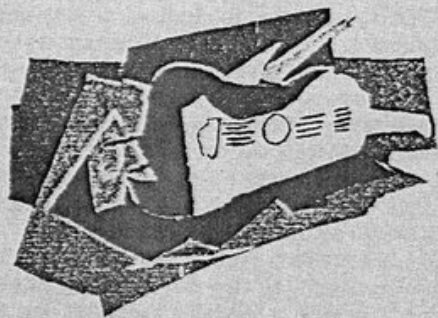
11. Henri Matisse. Henry Montherlant: *Pasiphaë-Chant de Minos*.
Paryż 1944

kolorowane przez artystę. Wreszcie często poszczególne egzemplarze zaopatrywano w odmienne okładki. Znajdujący się najczęściej na końcu książki kolofon zwykle bardzo wyczerpująco informował o wszystkich szczegółach technicznych, o rodzaju papieru, skąd pochodzi i czy został specjalnie wykonany i zaopatrzony w okolicznościowy filigran. Notowano nie tylko rodzaj czcionki, ale też kto drukował, kto odbijał grafiki, kto oprawiał, często też kto koordynował całość prac. Nierzadko umieszczona jest też dokładna data dzienna zakończenia druku. Warto podkreślić, że rzuca się w oczy międzynarodowość wielu imprez – w jednym kraju drukowano, w innym wykonywano ryciny, w kolejnym powierzano do oprawy. Tytuły francuskie przynosiły teksty angielskie i odwrotnie. Kolofon bywa pisany w innym języku niż tekst, a w ogóle zrozumiałość i czytelność tekstu znajduje się na dalekim planie. Artyści często użyczali rycin do tekstów, których nie rozumieli, np. Pablo Picasso ozdobił wydany w roku 1948 w Paryżu poemat rosyjskojęzyczny *Pismo*, którego autorem był Iliasz (Ilija Zdanewiç). Na okładce tego pięknego druku artysta pozostawił świadomie ślady swego zmagania się z grażdanką.

W omówieniach książek malarzy próbowano efektownych formuł, jak np. tej, że naprawdę dobra ilustracja, a więc dzieło sztuki, powstaje wtedy, gdy ilustrator z wewnętrznej potrzeby, z miłości i zachwytu nad tekstem opatruje go ilustracjami, czy, jak powiedział ktoś inny, „pozwała, by światło wpadło między karty książki”²⁷. Istnieją też analityczne rozprawy dotyczące stosunku tekstu i ilustracji²⁸. Możliwe są tu bardzo różne podejścia, ale, zwłaszcza gdy idzie o poezję, próby zbyt dokładnego, w ścisłym tego słowa znaczeniu ilustracyjnego potraktowania dzieła nie okazywały się najszcześniejsze. Niekiedy można odnaleźć dokumenty dotyczące podjęcia inicjatywy, jak i metod pracy, np. w korespondencji artystów, zwykle jednak nie mamy takich informacji i pięknie brzmiące postulaty wolno przyjmować sceptycznie. Równie dobrze możemy przyjąć, że plastycy podejmowali się tworzenia książek nie tyle zafascynowani tekstem, ile spełniając zamówienie; poszukując bądź zarobku, bądź dodatkowego pola dla własnej ekspresji i przyjmowali z pokorą konwencję, że w książce musi być jakiś tekst. Od początku naszego wieku książkę malarzy tworzyli artyści uznani za awangardowych, może więc dziwić, że stosowane techniki i materiały były jak najbardziej tradycyjne – czerpany papier, klasycyzująca czcionka nawiązująca do XVIII-wiecznej książki francuskiej, okładki wykonane bez kleju, często ze złożonego papieru. Na zwiernadłe takiej okładki zwykle nie było żadnych ozdób, niekiedy nawet tytułatury, umieszczano tam czasem eleganckie napisy lub naklejki, rzadziej mamy do czynienia z bogatym, graficznym zdobnictwem na zewnątrz książki, np. w formie kolorowych litografii przypominających współczesne obwoluty. Szereg pozycji posiadało wydawniczy futerał lub pudło, niekiedy bogato zdobione. Pełna oprawa zorganizowana przez wydawców była stosunkowo rzadka. Większość klasycznych książek malarzy sugerowała, że oczekuje na introligatora, choć w praktyce, w badanym zbiorze niewiele jest opraw artystycznych, mają je tylko niektóre egzemplarze nabyte w tej formie w antykwariatach. W Bibliotece Księcia Au-

²⁷ Cytat tłumaczony za – J. Eyssen: *Malerbücher*. [W:] *Erforschung der Buch- und Bibliotheksgeschichte in Deutschland*. Wiesbaden 1987 s. 277 – 290.

²⁸ Por. *Buchillustration im 19. Jahrhundert*. Hrsg. R. Timm 1988.



ACTE PREMIER

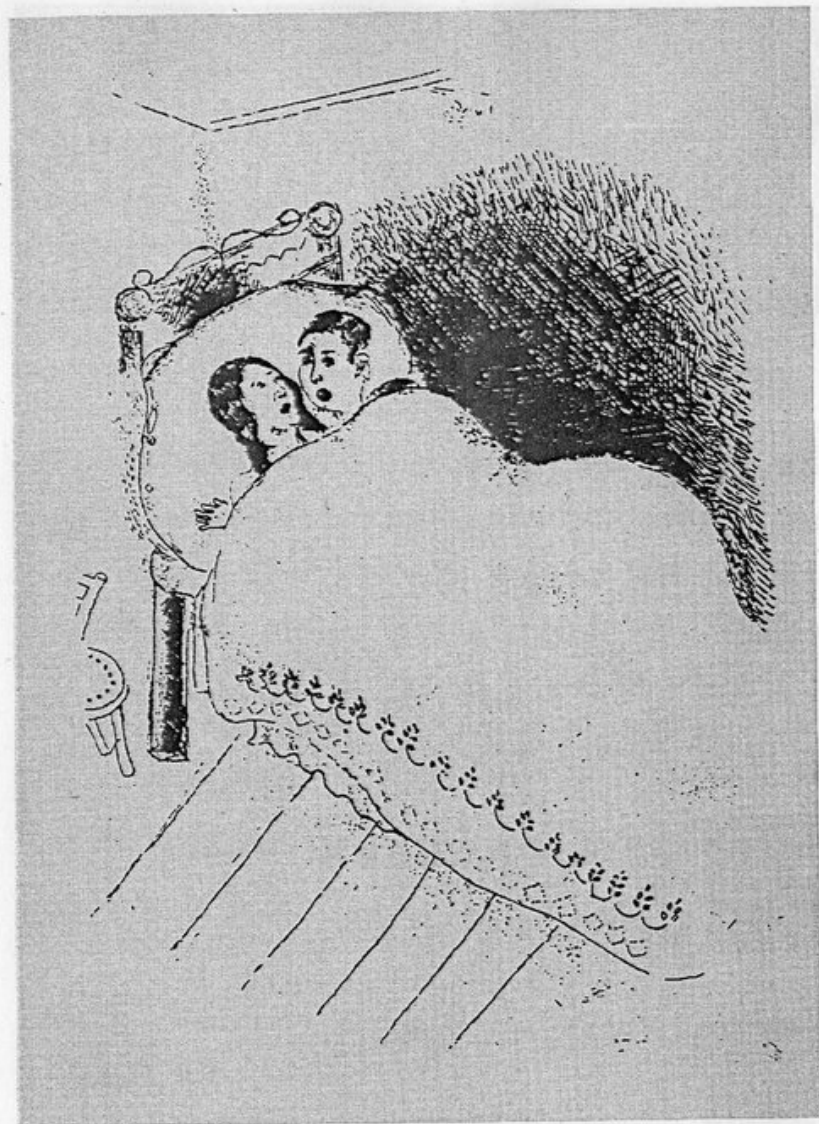
SCÈNE PREMIÈRE

Méduse, puis Polycarpe

Le cabinet de travail de Méduse. Meubles appropriés. Au fond, un lion et grand singe capotés de main de maître. Trois portes : land, mer, jardin. Le singe est un superbe jeune indonésien que le lion s'est fabriqué pour sa distraction personnelle.

MÉDUSE

Suis-je seul? Bien seul? (Il regarde sous tous les meubles et se s'assure qu'il n'est pas) J'aime la solitude, la tranquillité. Un rien me trouble. Les fourmillements dans les tibias m'insupportent énergiquement; le hoquet me gêne assez; des chaussons trop courts obstruent facilement mon cerveau et me rendent sphène, moralement, bien entendu. Qu'ai-je donc sur le nez?



12. Ilustracje Braque'a i Chagalla



ENCHANTEUR
POURRISSANT
a été écrit en
MDCCCXCVIII, par
Guillaume Apollinaire,
qui l'acheva en
MCMIX, tandis
qu'André Derain gravait
les bois qui illustrent ce

livre, achevé d'imprimer par Paul Birault, à Paris, 60, rue de Douai, pour Henry Kahnweiler, le 27 novembre MCMIX, et tiré à cent exemplaires, numérotés à la presse, soit : vingt-cinq sur papier ancien du Japon, des Manufactures de Shidzuoka, numérotés de 1 à 25, et soixante-quinze sur papier vergé fort à la forme des Papeteries d'Arches, numérotés de 26 à 100, auxquels s'ajoutent quatre copies de chapelle numérotées de I à IV et deux exemplaires destinés au dépôt légal, tirés sur les planches préalablement rayées au burin, et chiffrés 0 et 00.

EXEMPLAIRE PORTANT LE NUMÉRO

25
Guillaume Apollinaire
adcrain

13. Przykład kolofonu z autografem Apollinaire'a.
[W:] *Französische Maler illustrieren Bücher*. Stuttgart 1965

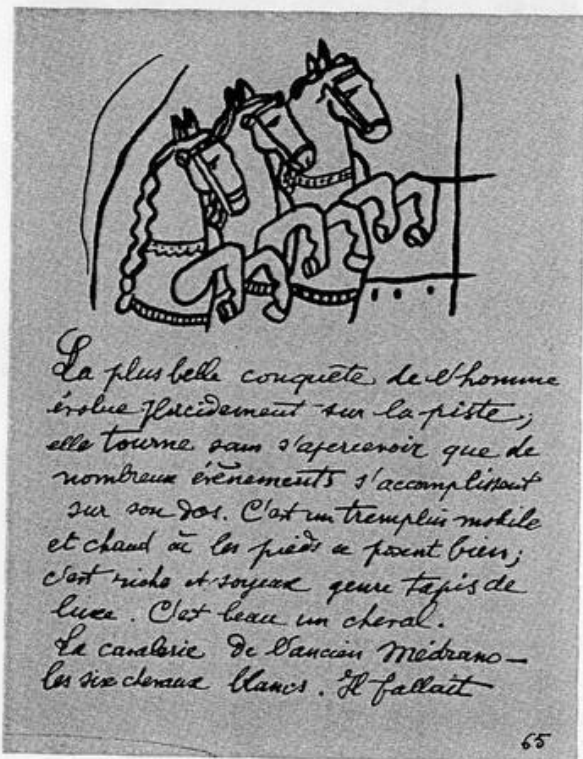


14. Ferdinand Leger. *Cirque*. Paryż 1950

gusta jako zasadę traktuje się pozostawienie obiektu nienaruszonego, ochraniającego tylko pudłem. Artystyczne oprawy wykonane na przykład w skórze nie należą bowiem do samej książki, nie zawsze zgodne są z jej stylem, a przede wszystkim bardzo kosztowne, nierzadko droższe od dzieł, które mają chronić. Trzeba pamiętać, że wszelkie manipulacje introligatorskie mogły uszkodzić zawarte w druku grafiki, zarówno wmontowane w tekście, jak i umieszczone luzem w trzonie książki. Nierzadko były one drukowane na tzw. rozkładówce lub pozbawione marginesów.

Typowa książka malarska często zbliża się do teki graficznej. Jeśli jej jedynym tekstem jest karta tytułowa, spis plansz lub kolofon trudno taki druk nazwać książką. Ale jeżeli plansze są zszyte albo opowiadają pewną fabułę, jeżeli do nich dodano jeszcze wstęp lub tekst poetycki – zaczynają się rodzić wątpliwości. Mieli je organizatorzy zbioru, wprowadzając do kolekcji niektóre teki graficzne bez tekstu, choć stanowią one tu nieznaczny margines.

To, że liczne pozycje zachowują konstrukcję typową dla kodeksu nie znaczy, że dotyczy to wszystkich zawartych w zbiorze dzieł. Artyści, przynajmniej od przełomu wieków, żyją przekonaniem, że wartościowe jedynie bywają rzeczy nowe, więc raczej należy się dziwić, że tak wielu z nich chciało poddać się

15. Ferdinand Leger. *Cirque. Paryż 1950*

rygorom tradycyjnej formy druku. Nie brak jednak prób przełamania konwencji i stworzenia książki nowej. Do najdawniejszych należą różne eksperymenty ściśle typograficzne, zapoczątkowane przez dadaistów, niekiedy nawiązujące do barokowej tradycji tekstów-obrazów²⁹, widzimy też wpływy nowego druku awangardowego, zwanego u nas funkcjonalnym. Do poczynań odnawiających konstrukcję samej książki należą takie pomysły, jak np. luźne arkusze składane potrójnie, co umożliwia umieszczenie grafiki na środku rozkładówki, a tekstów po obu bokach. Takie arkusze były jednak bardzo trudne do oprawy. Nierzadko całość dzieła drukowana była na luźnych kartach lub książka składała się z szeregu przemyślnie zszytych części. Czasem dzieła zaopatrywano w kilka kart tytułowych.

Format grafiki narzuca układ książki, najczęściej pionowy, rzadziej poprzeczny – albumowy. Przy dużych formatach grafik poprzecznych ów albumowy układ okazuje się niewygodny, gdyż całe dzieło po rozłożeniu staje się nadmierne długie i trudne do objęcia wzrokiem. W takich wypadkach bywa

²⁹ Por. *The Liberated Page. An anthology of major typographic experiments*. London 1987.

16. Ernst Barlach. J. Chr. F. Schiller: *An die Freunde*. Berlin 1927

stosowany układ „otwarcie do góry”, co wydaje się bardzo szczęśliwym rozwiązaniem. Wielu artystów nie troszczy się jednak o wygodę odbiorcy, umieszczając ryciny w różnym położeniu, w ten sposób, że trzeba obracać całą książkę. Innym sposobem manipulacji formą książki jest bądź rezygnowanie z marginesów, bądź rozrzucone operowanie papierem. Nieomal z zasady znajdujemy liczne arkusze-vacaty, między wiersze wprowadza się wiele światła, stosuje zróżnicowane czcionki, zwykle nadmiernie wysokie. Istniały eksperymenty usuwające tekst w cień, np. przez zmniejszenie druku, stłoczenie wierszy na niewielkiej przestrzeni stanowiącej jakby plamę na płaszczyźnie strony. Często wyraźnie podkreślany jest pretekstowy charakter tekstu, nie tylko przez użycie mało znanego języka, zminiaturyzowanie części słownej do kilku aforyzmów, rozbudowanie jednego wiersza do wielkości całej książki przez podzielenie go na niewielkie odcinki; często słowo łączone jest z rycinami na wspólnej płaszczyźnie karty bądź przez wdrukowanie go w miejscu specjalnie pozostawionym przez artystę, bądź też przez druk wprost na grafice. Nierzadko zdarza się, że wydawca rezygnuje ze składu i artysta wykonuje tekst na płycie litograficznej lub inną, podobną techniką. Tu integralność literatury i grafiki była zaakcentowana szczególnie silnie, o podrzędności zaś tekstu przypominają artyści, którzy, jak np. Picasso, zamiast wpisów kaligraficznych umieszczają na rycinie mało czytelny, malarsko potraktowany dukt pisma ręcznego. W zbadanym

zbiorze jest również pozycja, w której twórca grafiki przepisał w nakładzie 70 egzemplarzy kilka wierszy Johanna Bobrowskiego. Całość ozdobił dodatkowo obwolutą w metaloplastyce. Być może w ten sposób NRD-owski artysta Gerhard Altenbourg pragnął całkowicie uniezależnić się od jakichkolwiek instytucji.

Dotychczasowe nasze rozważania dotyczą klasycznej książki malarzy, która ciągle powstaje w swej tradycyjnej formie. Jednak, jak się zdaje, przeżywa ona obecnie schyłek. Liczne wydawnictwa produkują ciągle książki bibliofilskie, brak jednak w tej dziedzinie uznanych hierarchii i indywidualności. Wiele prac powstaje w warsztatach doświadczalnych szkół plastycznych, wykonanych przez studentów i wykładowców. Powoduje to, że zakupy stają się bardzo ryzykowne i za bardziej bezpieczne uznaje się uzupełnianie za duże pieniądze kolekcji pracami Chagalla czy Picassa, niż inwestowanie w próby nieznanymi twórcami, choć nieliczni z nich mają szansę stać się uznanymi sławami i wówczas rzecz może opłacić się stokrotnie. Nie wydaje się jednak, aby biblioteki były przygotowane na podjęcie takiego ryzyka. Zbiór w Wolfenbüttel jest z natury rzeczy bardziej liberalny w zakupie książek artystów niemieckich, a zwłaszcza twórczość okręgu brunswickiego ma tu pewne ułatwienia. Z produkcji światowej nabyto ostatnio parę książek polskich łódzkiej grupy „Correspondance des Arts”, m.in. wiersze Czesława Miłosza w tłumaczeniu Karla Dedeciusa z akwafortami Stasysa Eidrigevičiusa. Dzieło to jest uznawane za cenny nabytek.

Klasycznie pojęte książki malarskie można pomieścić wewnątrz pojęcia „książka bibliofilska”, ale stanowią one pewien skrajny przypadek. W zbiorze jest nieco druków wydanych przez bibliofilów i przez tzw. drukarnie osobiste „private presses”³⁰, ale tylko te, które sprostają trudnym warunkom. Drukarze amatorzy, artyści posiadający własne drukarnie, jak np. Tyszkiewicz czy Gliwa, nie zawsze zdołali tego dokonać. Ścisłe amatorska lub półamatorska twórczość zapaleńców nie zawsze potrafi zdobyć się na dostatecznie kosztowne wyposażenie i zapewnić sobie współpracę renomowanych artystów.

Wreszcie trzeba powtórzyć, że Malerbuch, tak jak ją widzą organizatorzy kolekcji w Bibliotece Księcia Augusta, jest już zjawiskiem historycznym, trzon omawianej kolekcji stanowi klasyka awangardy XX w., która nieco postarzała, już nie szokuje, stosuje chwytty częstokroć nadużyte później przez naśladowców, a najsztywniejsze jej dzieła mogą dziś nieco nużyć. Jednym z najstarszych obiektów zaliczonych do zbioru jest eksponat, który rozpoczął wiele wystaw i wielokrotnie był opisany – Paula Verlaine'a *Parallèlement*, wydanie paryskie z roku 1900, opatrzone 108 litografiami i 4 drzeworytami Pierre'a Bonnard. Wybitny artysta, wybitne dzieło, oryginalna grafika, ale jak się wydaje zbyt wiele w nim jeszcze pokory wobec tekstu i dawnej tradycji książki ilustrowanej powoduje, że między nią a następnymi pozycjami, już w XX w., pada uchwyt na cezura.

Książki malarzy są powiązane z bardziej codziennym rodzajem publikacji. Wydaje się, że doświadczenia wynikłe ze specyficznej formy współżycia słowa i obrazu dokonane w I. poł. naszego wieku przez artystów awangardy wpłynęły

³⁰ Por. P. H. Muir: *Private Presses and their Background*. London [po 1950].

na sposób zdobienia współczesnej książki literackiej, zwłaszcza tomów poezji. Silne związki wiążą też książkę malarzy ze współczesną dziecięcą książką obrazkową³¹.

Odrębną grupę stanowią pozycje, których cała koncepcja wraz z tekstem odnosi się do ściśle warsztatowej problematyki plastycznej, np. książka o możliwościach technicznych medyzjoty, o symbolicie kwadratu lub koloru. Taką pozycją jest np. *Vom Licht – Prägedrucke von Günther Uecker* (1973) – ślepe tłoki oraz cytaty z literatury o znaczeniu światła. Dwuznaczny stosunek elementów literatury i plastyki w książkach malarskich skłania niektórych teoretyków do sądów krytycznych. Henning Wendland, autor stosunkowo nowej historii ilustracji pisze: „Malerbuch bierze co prawda tekst albo temat literacki za punkt wyjścia, jako idee dla szeregu grafik, jednak często pozostają one bez bliższego związku z tekstem. Wysuwają się na czoło i pozostawiają wrażenie, że tekst jest tu dziełem ubocznym. Te grafiki nie pragną już wyjaśniać ani pobudzać fantazji, traktują siebie jako samodzielne dzieło sztuki. Często są to luźne arkusze włożone do teki i nadają się raczej do ozdoby na ścianie, niż jako składanka przeznaczona do oprawy. Jako samodzielne dzieła sztuki mają Malerbücher swoje prawa, tworzą możliwości ekspresji artystycznej, należą jednak bardziej do wolnej grafiki, niż do sztuki książki, która ma swoje zobowiązania”³². [tłum. J. Dunin]. Eksperymentom z formą książki przeciwstawiał się też Jan Tschichold, powołując się na słowa Adolfa Loosa, że nie może być zadaniem artysty szukanie nowych form dla rzeczy, które taką doskonałą formę już znalazły, a do takich przedmiotów posiadających już optymalny kształt zalicza on książkę. Zdaniem Tschicholda główną cechą dobrej książki jest porządek – istnieją dwie dopuszczalne formy książki: przeznaczona do studiowania przy stole oraz książka leżąca dobrze w ręku, taka, jaka powstała w XVIII w., a współcześnie ten ideał realizuje pocket book. Pisał: „Mogę być dumny z milionów książek Penguin, za których typografię odpowiadam. Obok nich kilka luksusowych pozycji, które zrobiłem, nie gra roli. Nie potrzebujemy żadnych książek z przepychem, dla bogatych, ale normalne, rzeczywiście dobrze zrobione. To, czego całkiem i zupełnie nie potrzebujemy, to specjalne książki 'nowocześnie zdobione'”³³ [tłum. J. Dunin].

To wszystko nie zmienia faktu, że książki artystów żyją, budzą coraz większe zainteresowanie. Bibliotekarze oraz historycy książki nie mogą tego nie zauważyć.

Opisany klasyczny Malerbuch nie wyczerpuje jednak zawartości działu Malerbuchkabinett. Trochę na marginesie, czasem w formie daru, znajdują się tu rzeczy, których nie można traktować jako mniej lub bardziej oryginalnie zrobionej, tradycyjnej książki. Eksperymentowanie z formą poszło już dziś znacznie dalej, mamy do czynienia z kolejnym zjawiskiem pogranicza, które zaskakuje zarówno bibliofilów, bibliotekarzy, muzealników, jak i właścicieli galerii. Formalne i literackie próby często zmierzają do epatowania czytelnika

³¹ D. Hoffmann, J. Thiele: *Künstler illustrierten Bilderbücher*. Oldenburg 1986.

³² H. Wendland: *Die Buchillustration. Von den Frühdrucken bis zur Gegenwart*. Stuttgart 1987 s. 153–156.

³³ J. Tschichold: *Flöhe ins Ohr*. [W:] *Von der Möglichkeiten und den Notwendigkeiten Künftiger Buchgestaltung*. Hamburg 1970 s. 31–38.

(a może raczej widza). Całość tych eksperymentów wychodzi z założenia, że tylko rzecz niezwykła i nowa może być prawdziwym dziełem sztuki. Istnieje świadomość, że należy wykorzystywać bogate środki, którymi dysponuje współczesna technika. Daleko odeszliśmy bowiem od czasów, gdy socjolog Walter Benjamin³⁴ zastanawiał się, w jaki sposób na pojmowanie dzieła sztuki wpływa fakt jego technicznej reprodukcji. Oryginał odrywał się od swego pierwowzoru i mógł być jednocześnie obecny w wielu miejscach. Temu właśnie starali się przeciwdziałać artyści, próbując różnicować mechanicznie powielane egzemplarze. Dziś niektórzy idą jednak dalej; w jednej z pozycji zbioru znajdujemy we wstępie polemiczną uwagę dotyczącą zwyczaju uznawania za dzieło sztuki jedynie przedmiotu wykonanego własnoręcznie przez artystę. Argumentowano, że nikt nie wymaga, aby inżynier, który stworzył maszynę, sam zrobił wszystkie jej elementy (zresztą niekiedy wybitni artyści, m.in. Picasso, oddawali swe rysunki do rytowania odpowiednim specjalistom).

Eksperymentowano w przeróżny sposób z techniką graficzną, materią słowa, wreszcie wykonaniem technicznym dzieła. Do mniej awangardowych pomysłów należy zaliczyć stosowanie japońsko-chińskiej techniki wiązania książki, stosowanie trickowej fotografii, kolażu itp. W zbiorze w Wolfenbüttel istnieje m.in. książka trójkątna, a także przedmiot o kartach metalowych z wyciętymi w nich znakami chińskimi, na których dodrukowano czerwoną farbą tekst stanowiący zapewne ich tłumaczenie. Próbowano też eksperymentów z zastosowaniem zamiast papieru ciężkich i sztywnych kart z plastiku.

Przedruk zapomnianego scenariusza filmowego Włodzimierza Majakowskiego *Zakowannaja filmoj* (New York 1984) sprzedawany był w metalowym okrągłym pudle stosowanym do przechowywania taśm filmowych. W tym wydaniu zastosowano też bardzo szczęśliwą formę, powtarzaną także w innych książkach — każda strona tekstu została interfoliowana przezroczystym celofanem. Czytelnik ma przed sobą tekst rosyjski, po nakryciu go celofanem między wierszami pojawia się kolorowy druk tłumaczenia angielskiego. Po przełożeniu dodatkowej, białej karty ma się tylko druk angielski.

Do książek wklejane są liczne wstawki, nieraz zgoła szokujące. *Indeks* Andy Warhola (New York 1967) składa się z pozornie nie powiązanych żadną jaśniejszą myślą bezbarwnych fotografii, aby nagle, na rozkładówce, błysnąć powstającymi kolorowymi zamkami, jakby przeniesionymi z dziecinnych książek-zabawek, lub zbudować przestrzenny model wyłaniający się z szarzyzny strony czerwonej puszkii od pomidorowej zupy Campbell. Na końcu nowa niespodzianka — przyklejona przerzawatywa.

Pojawiają się też publikacje, w których występują ślady świadomej destrukcji; rwano i mięto karty, plamiono je itp. Charakterystyczne jest mieszanie w jednym dziele wielu mediów. We wspomnianym już wydaniu *Rozprawy o metodzie* Kartezjusza Vasarely umieścił tekę grafik, obok nich dwie płyty metalowe, trawione, określone w indeksie jako rzeźby oraz kineformę złożoną z dwóch tabliczek pleksiglasowych, których wzajemne przesuwanie wywołuje wrażenie ruchu obrazu. Do książek bywają załączone nuty, płyty gramofonowe i kasyety z taśmami zawierające okolicznościową muzykę lub głos autora. Tu

³⁴ W. Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M. 1936 [tekst z r. 1936].

ujawnia się pewna szczególna cecha przekazu, jakim jest druk — on trwa, gdy tymczasem już po niewielu latach owe załączniki stanowią zabytki, których odczytanie wymaga muzealnego sprzętu.

Coraz dalej idą też eksperymenty z tekstem. W roku 1975 Eugen Groninger wydał książkę, której tytuł brzmiał: *Wie Weiss ist wissen die Weissen*. Całość stanowią opracowane na komputerze permutacje tego zdania, czyli 720 mniej lub bardziej sensownych zestawień słów tytułu. Pisarze zdają się zazdrościć wolności plastynom, konstruując różne, bardzo dowolne i nie związane logiką językową teksty. I tak Michel Butor w książce *Oktal* (1972) układa zdania w formie krzyża, w którym symetria słów staje się ważniejsza od ich sensu. Pojawiają się też echa zapisu dadaistycznego, walki z obowiązującą ortografią itp.

Niektóre teksty zdają się pozbawione sensu, albo jest on zbyt głęboko ukryty. Np. w dziele Edvardo Paolozzi *Moonstrips Empire News*. Vol. 1 Londyn 1967, które składa się z pudła luźnych kart z tekstem i ilustracjami dążącymi do zaskoczenia czytelnika czy też przeglądacza coraz to nowymi układami fotografii, ilustracji, słów, innych kolorów i technik. Wstęp do całości Christopher Finch zaopatrzył przewrotnym mottom Francisca Picabii: „The most beautiful book would be the one that could not be considered as a book”³⁵ (Najpiękniejsza książka byłaby ta, której nie można by uznać za książkę).

Wreszcie stosunkowo późno zaczyna pojawiać się w zbiorze kontestująca książka polityczna i satyryczna. Np. pacyfistyczne dzieło z roku 1984 Dietera Wagnera *Diese Scheisse kommt auf uns zu*, w którym to piękne zdanie jest powtórzone w wielu językach, m.in. po węgiersku i polsku, czy też tegoż autora kserograficzny tom „BERLIN 22.9.81”, odbity na drukarskiej makulaturze, będący protestem przeciw postępowaniu zachodniobermberskiej policji, która zamordowała studenta bezprawnie zajmującego opuszczone mieszkanie.

Jako inny przykład zafascynowania artystów formą użytkową, jaką jest książka, może posłużyć zabawna pozycja tegoż Wagnera z tekstem malarza Wolfganga Nieblich (Berlin 1954) pt. *Makulatur*. Utwór określono w podtytułe jako opowiadanie. Cała książka drukowana różnymi technikami opowiada groteskową historię pracy nad podręcznikiem dla zwolenników czytania między wierszami, mającym się składać z kilku różnych rodzajów bieli. Tekst opowiada, jak to dzieło zdobywa prestiżowy sukces, następują sympozja, powołane zostaje muzeum, instytut naukowy do badań i rozwoju myśli, wreszcie twórca zostaje nagrodzony fotelem dyrektorskim.

Do najbardziej złożonych eksperymentów w kolekcji należy zaliczyć dzieło opracowane w Lipsku przez Friederera Heinze i Olafa Wegewitza *UNAULU-TU-Steichen in Sand* (Berlin 1986). Szereg różnego formatu kart z grafikami, tekstami, reprintami dokumentów, wklejonymi indiańskimi plecionkami i dębami z kory, zszyte w przemyślny sposób, z grzbietami po obu stronach tomu, z wszytymi na skórzanych paskach prętami bambusa. Okładziny zrobione zostały z dwóch warstw tektury, między którymi pozostawiono przestrzeń. Każde poruszenie książką powoduje w nich szelest przesypywanych, wymienionych w tytule dzieła ziarenek piasku. Całość umieszczono w drewnianym pudle, a to z kolei zawiązano w zgrzebnym worku. Wszystko po to, by okazać solidarność z amerykańskimi Indianami!

³⁵ E. Paolozzi: *Moostrips Empire News*. Vol. 1.

Doszliśmy do kresu koncepcji zbioru *Malerbücher*, który w swym trzonie zawiera głównie książki drogie, wykonane przez uznanych artystów z najlepszych dostępnych materiałów. Na ten rodzaj małonakładowych publikacji nastąpił atak nowej awangardy dzikich, powstaje kolejna fala książek robionych przez artystów, ale już na innych zasadach. Jak się rzekło, parę z nich wdario się do wolffenbüttelskiego zbioru, stanowią tu jednak obce ciała. Owa nowa fala płynie ze Stanów Zjednoczonych i dlatego proponuje przyjęty tam termin „Artists Books”. Ruch ten powstał za oceanem, jako jeden z objawów kontestacji społeczno-ideowej młodych końca lat 60. Dotarł do Europy i tu się też zadomowił, dorobił się swoich proroków, teoretyków, kolekcjonerów oraz pisanej historii. Więcej niż z oglądu wolffenbüttelskich *Malerbücher* o tych nowych tendencjach możemy dowiedzieć się z solidnie, po akademicku wydanej pracy *Artists Books: A critical anthology and Source-book*, Ed. by Joan Lyons (New York 1985). Jeśli wierzyć autorce wstępu, nowa książka artystów pojawiła się jako uboczny produkt różnego rodzaju zdarzeń artystycznych, performance i instalacji (u nas znane jako happening). Te ulotne imprezy wymagały dokumentacji, powstawały zbiory notatek i fotografii, powielane w celu zdobycia szerszej publiczności. Przy okazji artyści odkryli książkę, jako potencjalne dzieło sztuki. W ich pojęciu idealna książka jest jednak stworzona dla niej samej, a nie dla informacji, którą zawiera. Nie jest nośnikiem dzieł — sama jest dziełem. Autorka wstępu jest świadoma trudności stworzenia tu ostrej definicji i faktu, że takie druki powstawały również wcześniej; że nie jest to pewien kierunek artystyczny, który powstaje i przemija, ale gatunek otwarty dla różnych artystów, stylów i celów. Jeden z autorów tego dzieła zbiorowego Richard Kostelanetz, uzupełniając ten obraz, zwracał uwagę na kłopot z uznaniem, czy coś na pewno jest książką tylko dlatego, że twórca tak twierdzi.

Nowa książka artystów nie była już wynikiem przyjaźni i wzajemnego uznania pisarza i grafika, stała się niepodzielną własnością artysty plastyka, przestała też dbać o swój prestiż. Wielu twórców wykonuje obiekty tanie, sposobem fotograficznym lub na kserografie. Są w tym gatunku dzieła bardzo interesujące i całkiem nieudane, jest w nich próba uniezależnienia sztuki od monopolu komercyjnej galerii. Wiele dzieł nie ma handlowego charakteru, niewielu jest bowiem wyspecjalizowanych kolekcjonerów. Lucy R. Lippard obawia się, że właśnie zwiększające się zainteresowanie zbieraczy spowoduje zawłaszczenie tej książki przez zawodowych wydawców, którzy zmienią ją w jeszcze jeden kosztowny bibelot.

Niektórzy uważają, że przełomu dokonała wydana w roku 1962 pozycja Eduarda [Ed.] Ruscha, który zappełnił swe dzieło zdjęciami stacji benzynowych *Twenty six Gasoline Stations*. Książka artystów bywa pozbawiona tekstu, często jednak problemem twórczym jest właśnie połączenie słowa i obrazu. Np. w roku 1981 M. Geller wydał *Difficulty Swallowing Chronicle*. Dzieło zawiera kronikę umierania na leukemię przyjaciółki artysty, przedstawioną poprzez umieszczenie fotografii, kserokopii dokumentów lekarskich, fragmentów dziennika chorej. Od komiksowej zgodności słów i obrazów, aż po zupełnie dowolne ich przemieszczanie — wszystko może się zdarzyć w takiej książce... Artyści często wprowadzają element żartu, niektórzy z dezynwolturą odnoszą się do techniki, inni są perfekcjonistami, z którymi równać się mogą tylko fotograficy mody żurnalowej. W *Artists Books* oprócz rozpraw, które już

z pewnego dystansu, z pozycji historii sztuki próbowały zbadać i opisać nowe w kulturze zjawisko, zawarta jest dokumentacja, pół setki adresów kolekcji bibliotecznych, muzealnych i prywatnych, specjalizujących się w tej nowej formie książki oraz opisy ok. 500 książek, artykułów, katalogów wystaw itp. związanych z tym zjawiskiem. Znajdujemy tam również bardzo znamieny tekst-dokument *The new art of making books*³⁶ stanowiący rodzaj manifestu jednego z twórców nowej książki, jej teoretyka i propagatora Ulisses Carrión — Meksykanina mieszkającego i tworzącego w Amsterdamie. Warto zacytować przykładowo parę zdań w sposób aforystyczny i nieodwołalny objawiających swe prawdy:

Książka jest sekwencją przestrzeni (A book is a sequence of spaces).

Każda z przestrzeni jest spostrzegana w odrębnym momencie — książka jest sekwencją momentów. Pisarz w przeciwieństwie do powszechnej opinii nie pisze książek.

Pisarz pisze teksty.

Książki istnieją jako pojemniki tekstów.

Książki widziane jako autonomiczne byty mogą zawierać każdy pisany język — nie tylko literacki, a nawet każdy inny system znaków.

Między językami, język literatury (proza i poezja) nie jest najlepiej dostosowany do natury książki.

Pisarz dawnego rodzaju pisze teksty, nowy rodzaj pisarza tworzy książki.

W dawnej książce wszystkie strony są takie same.

Powieść genialnego pisarza czy trzeciorzędnego autora jest książką, w której nic się nie dzieje.

W porównaniu z powieścią, gdzie nic się nie dzieje, w książkach poetyckich czasem coś się zdarza, choć bardzo niewiele.

Do czytania dawnej sztuki wystarczała znajomość alfabetu.

Do czytania nowej sztuki trzeba pojmować książkę jako strukturę, identyfikując jej elementy i rozumiejąc ich funkcje.

Nowa sztuka nie wprowadza dyskryminacji między czytelnikami ani nie próbuje ukraść publiczności telewizji.

Nowa sztuka apeluje do zdolności posiadanej przez każdego człowieka do rozumienia i tworzenia znaków i systemów znaków.

Co prawda autor przyznaje, że zawsze będą ludzie, którzy lubią grać w szachy, plotkować, tańczyć mambo albo jeść truskawki ze śmietaną (więc prawdopodobnie nie zabraknie też tradycyjnych czytelników), jednak konsekwentne użycie pewnych określeń „stara” i „nowa” książka sugeruje, po której stronie autor dostrzega przyszłość druku.

Swoją drogą epatujące księgoznawcę zdania nie powinny przesłaniać faktu, że widzenie książki jako sekwencji przestrzeni (płaszczyzn) i momentów, w których możemy zatrzymać wzrok na określonej przestrzeni, wydaje się twórcze i warte zastanowienia.

Dalej idą koncepcje nie widzące już kodeksu jako zbioru płaszczyzn, bardziej pojemnego niż kamień czy ściana, na których można umieszczać teksty i obrazy. Książka ma przestać być pojemnikiem słów i rycin, a stać się sama, jako całość, dziełem sztuki. Powstają tzw. książki unikatowe, stąd krok tylko do książki-obiektu, aluzji do jej tradycji i znaczenia, do podjęcia z nią polemiki. W roku 1961 jeden z twórców wielu nowych książek Dieter Roth (Diter Rot) wyprodukował i sprzedawał *Literaturwurst* — kiełbasę literacką, osłonkę wypełnioną strzępkami druku, wodą, żelatyną, słoniną i przyprawami. Günther Uecker wystawił w roku 1990 w Hamburgu przedmiot nazwany „anal-

³⁶ *Artists Books*. New York 1985 s. 31–44.

fabetisches Monument"³⁷ – plik zadrukowanych kart zbitych gwoździami, których sterzące na zewnątrz części stanowią dodatkową, kolczastą ochronę zamkniętego tekstu. Roth i Uecker, twórcy tych obiektów, byli też producentami książek nieco bardziej konwencjonalnych.

Moda na wykorzystanie książki rozszerza się od wielu lat. Powstają różnego rodzaju książkopodobne przedmioty, do których konstrukcji posłużyły dawne druki związane drutem, zamknięte płótnem, umieszczone w słoiku, pomalowane kolorowo, z rosnącymi w nich włosami i wiele innych. Artystą specjalizującym się w wykonywaniu takich obiektów jest m.in. Bernard Meyer³⁸, organizujący liczne wystawy, także w bibliotekach. Dr Herbert Heckermann we wstępie do jednej z wystaw pn. „Bücher Objekte” w Bibliotece Uniwersytetu Technicznego w Berlinie, pisał o takich książkach jako o dekoracji w teatrze oświaty. Bardziej jednak przemawia do przekonania sugestia Zuzanny von Schenk³⁹, która w recenzji z jednej z wystaw mówi raczej o destrukcji i rozkładzie przedmiotu, jakim jest książka.

Dla bibliotekarza przyzwyczajonego do instrumentalnego traktowania publikacji cały ten artystyczny zamęt może się wydać dziwny i niesmaczny, ale stanowi on jeszcze jeden z dowodów żywotności zjawiska w kulturze. Warto więc podejmować dyskusję, gdzie przebiegają granice i w jakim zakresie sprawa leży w kręgu zainteresowań teoretycznych bibliologów, a w jakim bibliotekarstwa. Problem nie jest prosty, nie może bowiem każda biblioteka stać się gabinetem osobliwości, ale nie wolno też być całkiem obojętnym wobec różnych form książki i jej przygód. Trudno określić, które z eksperymentów mogą być twórcze i przynieść osiągnięcia przydatne w przyszłym rozwoju kultury. Często nie rozumiemy znaczenia pewnych zjawisk, a kiedy zorientujemy się w ich wadze, stają się one dla zbiorów niedostępne.

Jeden z najwybitniejszych antykwariuszy internacjonalistów Hans P. Kraus⁴⁰ w swoich pamiętnikach wspominał, że przez dłuższy czas unikał dzieł typu Malerbücher, wydawały mu się w porównaniu z kodeksami i książkami ilustrowanymi XVI i XVII w. zbyt współczesne i trudno było mu określić je nawet jako rzadkie lub piękne. Jednak, gdy zapoznał się w Paryżu ze zbiorem swego przyjaciela, zmienił zdanie i został wciągnięty w nową pasję. Zdaniem Krausa płynie stąd wniosek, że nie wolno wyrokować o obiektach, których się nie zna, a zaczyna się cenić przedmioty, gdy się wciągnie w ich poznawanie. Podobnie powoli przekonywał się do miniatur islamskich, które pierwotnie wcale go nie zachwycaly.

Ktoś powiedział, że trudno jest przepowiadać, zwłaszcza przyszłość, jest jednak pewna wersja futurologiczna dotycząca książki⁴¹, którą warto przytoczyć, bo jak się zdaje, wiąże się ona z naszym tematem. Mówi ona, że w dzie-

³⁷ S. von Schenk: *Inspirierender Gang durch die Welt des Buches*. „Börsenblatt” [Frankfurt] 1990 nr 39 s. 1706–1707.

³⁸ B. Meyer: *Bücher Objekte*. Berlin 1986 (Wstęp – H. Heckermann: *Einige Anmerkungen zu den Buchobjekten von Bernard Meyer*).

³⁹ S. von Schenk, *op. cit.*

⁴⁰ H. P. Kraus: *Die Saga von den kosbaren Büchern*. Zürich 1982 s. 417–419.

⁴¹ M. Nänny: *Entromung des Buches*. [W:] *Am Ende des Buchzeitalters?* Hrsg. W. Adrian. Trier 1968 s. 9–20.

dzinie informacji, a nawet rozrywki druk zastąpią z czasem inne, nowocześniejsze środki przekazu i zabawki. Nie będzie to jednak koniec książki, analogicznie jak transport mechaniczny nie wyeliminował z życia żywego konia, ma szansę stać się ona symbolem statusu, przedmiotem fascynacji estetycznej, bezinteresowną pasją. Być może analogia ta nie jest pozbawiona sensu, choć jeszcze nic nie zwiastuje końca książki użytkowej, publikacje zbytkowne nie służące niczemu innemu jak tylko ekspresji jednych, a zadziwieniu drugich wydają się zyskiwać na znaczeniu. Są one w istocie tak dawne jak książka sama – piękny kodeks, reprodukcje miedziorytów w galeriach malarskich, albumy, zbiory karykatur, wreszcie obrazkowe książki dziecięce służyły tej samej sprawie.

Na koniec należy choć parę słów poświęcić polonikom w zakresie książki artystycznej.

W przeciwieństwie do druku awangardowego, w którym twórcy wywodzący się z Polski odegrali znaczną rolę, ich nazwiska znajdują się we wszystkich ważniejszych opracowaniach międzynarodowych, w interesującej nas dziedzinie na skalę światową znani są głównie Francuzi, Hiszpanie, Niemcy i Rosjanie. Nie znaczy to jednak, że ten rodzaj twórczości był w naszej kulturze nie znany – przynajmniej kilka polskich książek spełnia wszystkie warunki stawiane zbiorom Malerbücher. Kilka najlepszych osiągnięć Samuela Tyszkiewicza, luksusowa wersja kasprowiczowskiego *Tańca zbójnickiego* z drzeworytami Władysława Skoczylasa czy *Legendsy Warszawy* Ewy Szelburg-Zarembiny z drzeworytami Stefana Mrożewskiego; tę listę można by nieco pomnożyć, jednak w zbiorach i katalogach międzynarodowych dzieł tych nie uświadczysz. W Wolfenbüttel znajdują się jedynie dwie książki łódzkiego „Correspondance des Arts” oraz parę innych poloników, jak Leszka Kołakowskiego *Joel, oder Irrwege des Heldentums* z drzeworytami Jürgena Walbinga oraz ilustracje Jana Uhrynowicza do tekstu Zvi Kolitz *Jossel Radckower spricht zu Gott* (dotyczy getta warszawskiego). Obie te pozycje ukazały się we współpracującym z Polską wydawnictwie Tiessen w Neu-Isenburg.

Problematyka związana z książkami i dziełami sztuki jest w naszym kraju żywa. Powstają małonakładowe wydawnictwa z oryginalnymi grafikami, wielu wędrujących po świecie artystów przynosi podpatrzone trendy. Do amerykańskich „Artists Books” nawiązuje m.in. Józef Robakowski, który próbuje również dokumentować ten rodzaj twórczości⁴². Książki unikatowe lub ich obiekty tworzą m.in. Zbigniew Grabowski i Andrzej Bartczak, o którego wystawie krytyk Janusz Zagrodzki⁴³ napisał: „Dzieło Bartczaka od grafiki-książki, poprzez książki-rysunki, książki-objekty, po książki-obrazy jest olbrzymią księgą w ciągłej transformacji, miejscem poznać [!] i decyzji.” Liczne druki powstają też jako prace ćwiczeniowe i dyplomowe w krajowych akademiach sztuk pięknych i wyższych szkołach plastycznych. W roku 1990 odbyły się w Polsce dwie wystawy o znamiennych tytułach: w Poznaniu „Książka i co dalej” i w Warszawie oraz Wrocławiu „Książka inaczej, czyli gra między sztuką a książką”. Obie wystawy zawierały wypożyczone materiały zagraniczne, przy czym poznańska została uzupełniona pracami sześciu artystów polskich. We wstępie

⁴² J. Robakowski: *PST! czyli sygnia nowej sztuki 1981–1984*. Warszawa 1984.

⁴³ „Andrzej Marian Bartczak – Księga – The Book” [Wystawa]. Łódź 1985.