

Maria Juda (Lublin)

## Karta tytułowa staropolskiej książki drukowanej

Spoleczno-polityczne przemiany, które legły u podstaw przełomu renesansowego, laicyzacja form życia i nauki, antropocentryczne zainteresowanie światem i naturą ludzką nie pozostawały bez wpływu na kierunki rozwoju książki. Jej nowa, drukowana forma, stała się podstawowym instrumentem propagującym nowe idee polityczne i religijne. Wraz z rozwojem ogólnej kultury społeczeństw, a zwłaszcza z pojawieniem się dużej grupy jej odbiorców rekrutujących się z warstwy mieszczańskiej wzrosło zapotrzebowanie na ten udoskonalony środek komunikacji społecznej. Powiększające się grono potencjalnych nabywców książki, jej nowe drogi obiegu prowadzą do istotnych i głębokich zmian w funkcjonowaniu rynku wydawniczego i księgarskiego, który do tej pory działał wokół swoiście zamkniętego grona odbiorców o ukształtowanych, tradycyjnych zainteresowaniach. Dynamicznie rozwijający się handel książką, tak w skali lokalnej, regionalnej, jak i międzynarodowej stanął przed problemem wypracowania sposobów na dostarczenie odbiorcy szybkiej informacji o towarze, zainteresowania go swoją ofertą oraz sprostania coraz większej konkurencji. Mnogość dzieł o bogatej tematyce wymuszała na producentach książki zmiany prowadzące do tego, aby mogły być dostarczane czytelnikowi w formie niewymagającej od niego przewracania kart w celu zorientowania się co do zawartej w nich treści. Wymóg ten zaczął spełniać tytuł książki.

Najwcześniejsze wytwory sztuki typograficznej charakteryzują się daleko idącą zależnością od kodeksu rękopiśmiennego zarówno w ogólnym układzie książki, jak i w poszczególnych jej elementach. Odbiorca przyzwyczajony był bowiem do tej formy książki, jej budowy i estetyki. Dane o utworze (autor, tytuł, drukarz, miejsce i rok wydania) zamieszczano w incipitach, explicitach lub kolofonach. Na ostatniej karcie, w kolofonie odbito również po raz pierwszy w 1457 roku sygnet drukarski Jana Fusta i Piotra Schöffera. Z czasem informacje tego typu zaczęto zamieszczać na pierwszej karcie verso. Zwyczaj ten wprowadził do praktyki typograficznej w 1564 roku koloński drukarz Ulryk Zell<sup>1</sup>. Kolejnym etapem kształtowania się strony tytułowej było umieszczanie na pierwszej karcie recto krótkiego napisu składającego się z jednego lub kilku wyrazów, stanowiącego swego rodzaju tytuł, tak zwanego oczka.

<sup>1</sup> H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV-XVIII wieku. Zarys historyczny*, wyd. 4 popr. Wrocław 1983, s. 68.

W latach osiemdziesiątych XV wieku znaczna część książek drukowanych w Niemczech, Francji i Niderlandach miała strony tytułowe z obszernymi danymi o utworze. Zaczęto przenosić również w to miejsce sygnety drukarskie. Uczynił to między innymi w opublikowanym w 1484 roku *Herbariusie* Piotr Schöffer w Moguncji<sup>2</sup>. Pierwszą, najbardziej zbliżoną do współczesnej kartę tytułową złożył w 1500 roku lipski drukarz Wolfgang Stöckel<sup>3</sup>.

Od tego czasu karta tytułowa staje się integralną częścią książki zachodniej. Szczególnie jej ozdobna odmiana spełniała dwojaką rolę: jako dekoracja oraz reklama i anons przyciągający uwagę kupca i czytelnika. Nadal ukazywały się jednak książki zaopatrzone tylko w kolofon. Niekiedy tytuł na pierwszej stronie wyróżniony był ponadto pismem większego stopnia. Zdarzają się również i takie wydawnictwa, w których obok karty tytułowej widnieje kolofon<sup>4</sup>. Był to zatem proces, który trwał przez dłuższy okres czasu. Na początku XVI wieku o braku strony tytułowej decydowała zapewne w dużym stopniu niewiedza miejscowych drukarzy o tym wynalazku. Później pewną rolę mógł odgrywać pewien konserwatyzm wydawców, którzy nie widzieli potrzeby i pożytku płynącego dla dzieła, jego odbiorcy i ich samych z tego nowatorskiego rozwiązania. Można również przypuszczać, iż taka postawa mogła dotyczyć też kręgów odbiorców, którzy przyzwyczajeni byli do tradycyjnej formy książki i z oporami przyzwyczajali się do wszelkich zmian, a typografowie będąc przedsiębiorcami dopasowywali się do ich gustów. Nie wymuszał też takich rozwiązań raczkujący jeszcze handel książką. Są to jednak zjawiska typowe dla okresów przejściowych wprowadzania wszelkich innowacji.

Tymczasem równolegle z upowszechnianiem karta tytułowa modernizuje się zarówno pod względem graficznym, jak i techniki druku. Proces ten wymuszał przewyciężenia wielu trudności natury technicznej. Druk bowiem wymagał równej kolumny, która wypełniałaby całą stronę. Warunku tego nie spełniała karta tytułowa. Wykonywano zatem w klocek drzeworytowy albo napis i ornament, albo wycinano tylko sam tytuł wielkimi literami, jak miało to miejsce w *Apokalipsie* Albrechta Dürera z 1511 roku<sup>5</sup>. Drzeworytowe ramki stron tytułowych pojawiają się w typografii niemieckiej w pierwszej dekadzie XVI wieku. W takich przypadkach tekst zazwyczaj składano czcionkami<sup>6</sup>.

Drukarstwo polskie, które w wielu aspektach swojej wytwórczości czerpało z dorobku typografii europejskiej również w odniesieniu do karty tytułowej przenosiło na grunt rodzimy wzorce wypracowane przez czołowe oficyny zachodnie. Trudno jednak wskazać reprezentacyjną stronę tytułową polskiej książki drukowanej w pierwszej połowie XVI wieku. Niemal

<sup>2</sup> F. Funcke, *Buchkunde. Ein Überblick über die Geschichte des Buches*, 5. Aufl. München 1992, s. 119, 220.

<sup>3</sup> H. Szwejkowska, *op. cit.*, s. 68.

<sup>4</sup> Zob. S. Leopolda, *Regulae tredecim iuxta doctrinam Apostoli...*, Wien, J. Singrenius, H. Wietor, 1512; S. Zaborowski, *Orthographia seu modus recte scribendi et legendi polonicum idioma...*, Kraków, F. Ungler, 1514–1515; E. Rotterdamus, *De ratione studii...*, Kraków, M. Szarfenberger, 1527.

<sup>5</sup> H. Szwejkowska, *op. cit.*, s. 71.

<sup>6</sup> Zob. *Kunstgewerbe der Renaissance*, Bd. 1. *Rahmen deutscher Buchtitel im 16. Jahrhundert*, Hgb. von J. von Pflugk-Harttung, wyd. fotooffs. Leipzig 1980.

każda jest inna, w inny sposób skomponowana, z różnym układem liter i odmiennymi ozdobnymi elementami graficznymi. Wiele ma tytuł odbity z klocka drzeworytowego. Znaczna ich część zaopatrzona jest jeszcze w kofon<sup>7</sup>. Inne mają na karcie tytuł i ilustrację drzeworytowa<sup>8</sup>, następne zaś — tytuł i ozdobną ramkę z sygnetem drukarskim<sup>9</sup> lub tytuł i herb<sup>10</sup>. Pewna część druków pierwszej połowy XVI wieku pochodzących z różnych warsztatów zaopatrzona jest w tytuł, autora i sygnety drukarski. Wiele z nich przyjmuje inny wariant z tytułem, autorem i ozdobną ramką drzeworytowa<sup>11</sup>. Dość szybko pojawia się również rok wydania<sup>12</sup>, informacja o miejscu druku<sup>13</sup> oraz imię wydawcy<sup>14</sup>. Książka okazała się być zatem jednym z pierwszych przedmiotów wytworzonych technicznie, w których uważano za stosowne podać nazwisko producenta i jego znak firmowy. Drukarze, nakładcy, księgarze lub autorzy posiadający przywileje na druk określonej książki uwidaczniali to zamieszczając w strefie adresu wydawniczego formułę *cum privilegio* lub *cum gratia et privilegio*, która miała ostrzegać konkurentów przed nieprawym przedrukiem<sup>15</sup>. Innymi elementami mówiącymi o praktykach cenzorskich są formuły typu *za dozwoleństwem starszych*, *za zgodą wszelkich zborów ewangelickich* czy *za pozwoleniem zwierzchności* składane w polskiej i łacińskiej wersji językowej<sup>16</sup>.

Przez dłuższy okres czasu na karcie tytułowej nie był eksponowany autor dzieła. Umieszczano go niekiedy między wierszami po tytule, najczęściej mniejszymi literami<sup>17</sup>. Zdarzają się jednak i odstępstwa od tej reguły, kiedy to autor wyróżniony jest zarówno modulem pisma, jak i umiejscowieniem go przed tytułem<sup>18</sup>. W XVI wieku jest to jednak zjawisko występujące sporadycznie, nasila się nieco w następnych stuleciach.

Tytuły powstawały zgodnie z duchem czasu. Z tego też względu ich analiza, i to w odniesieniu do różnych dzieł sztuki, może dostarczyć wielu niezwykle interesujących i cennych informacji o epoce<sup>19</sup>. Tytuły książek opublikowanych w dobie renesansu przyjmują klasyczną, raczej zwięzłą postać, pod którą dzieło jest powszechnie znane. Zmiana następuje w okresie baroku, kiedy to pojawia się długi tytuł, w którym zawarta była treść książki. Inną charakterystyczną cechą tytułów tego okresu był panegiryzm ich treści przejawiający się w pokornym usuwaniu się autora dzieła w cień nazwiska dostojnego mecenasu. W drugiej połowie XVIII stulecia tytuł

<sup>7</sup> S. Orzechowski, *Pro Ecclesia Christi...*, Kraków, H. Wietor, 1546.

<sup>8</sup> J. Łaski, *Commune Poloniae Regni privilegium...*, Kraków, J. Haller, 1506.

<sup>9</sup> J. de Sacrobosco, *Algorithmus*, Kraków, J. Haller, 1509.

<sup>10</sup> *Statuta synodalia pro dioecesi Gnesnensi...*, Ed. J. Łaski, Kraków, J. Haller, 1512.

<sup>11</sup> M. T. Cicero, *Pro aulo Licinio...*, Kraków, H. Wietor, 1518.

<sup>12</sup> J. Glogoviensis, *Iudicium Cracoviense ad annum 1505...*, Kraków, K. Hochfeder, 1504/1505.

<sup>13</sup> S. Monetarius, *Epitoma utriusque musices...*, Kraków, F. Ungler, 1515.

<sup>14</sup> *Agenda Cracoviensis...*, Kraków, J. Haller, 1505.

<sup>15</sup> Zob. M. Juda, *Przywileje drukarskie w Polsce*, Lublin 1992.

<sup>16</sup> *Kancyonat to jest Księgi psalmów, hymnów y pieśni duchownych...*, Gdańsk, A. Hünefeld, 1646; F. Rychłowski, *Kazania na święta całego roku...*, Kraków, Druk. Akademicka, 1677.

<sup>17</sup> H. Glareanus, *De ratione syllabarum brevis isagoge...*, Kraków, H. Szarfenberger, 1552.

<sup>18</sup> L. A. Seneca, *Formula honestae vitae...*, Kraków, H. Wietor, 1541.

<sup>19</sup> Zob. M. Wallis, *O tytułach dzieł sztuki*, „Rocznik Historii Sztuki”, X, 1974, s. 7-27.

ulega skróceniu, powracając w pewnym sensie do formy renesansowej. Zmiana była wynikiem nowych gustów estetycznych, które odpowiadały racjonalistycznym zasadom precyzji i ekonomii. Tytuł zaczął określać najistotniejszy problem dzieła. Nie bez znaczenia była ogólna tendencja do zmniejszania formatów publikowanych książek, wśród których zaczęła dominować duża i mała ósemka<sup>20</sup>. Karta zyskuje na wyrazie i plastyczności, jest skomponowana jasno i przejrzysto. W ostatnim ćwierćwieczu coraz częściej zaczyna pojawiać się karta przedtytułowa ze skróconym tekstem tytułu, umieszczonym w polu środkowym.

Poza podstawowymi danymi widniejącymi na karcie tytułowej odnoszącymi się do autora, tytułu i adresu wydawniczego spotykamy również dane o ilustracjach, ilości wydań i tomów. Podaje się nazwiska tłumaczy i opracowujących dzieła obcych autorów. Urozmaicają je niejednokrotnie formułki i sentencje tak o treści religijnej, jak i świeckiej, informacje co do stopnia trudności lektury tekstu ze wskazówkami, jak należy go czytać oraz zachęcające czytelnika do kupna książki, a więc można je uznać za swego rodzaju reklamę.

Odwrotną stronę karty tytułowej wczesnej polskiej książki szesnastowiecznej wypełniały drzeworyty figuralne<sup>21</sup>. U schyłku drugiej dekady tego stulecia pojawiają się winietki o motywach roślinnych i geometrycznych. Na krótko stronę tę zajęły listy dedykacyjne pisane do różnych grup adresatów. Z czasem powiększały swoją objętość, obejmując niejednokrotnie kilka stron. W konsekwencji przeniesione zostały na dalsze karty książki.

Innym elementem wypełniającym odwrotną stronę karty tytułowej są stemmata — wiersze heraldyczne uzupełnione graficznym, odbitym z klocka drzeworytowego wyobrażeniem herbu. Wykazują one duże podobieństwo z emblematami i książką emblematyczną łączącą w sobie słowo pisane i obraz<sup>22</sup>.

Najważniejszym elementem przeniesionym z kolofonu na pierwszą kartę książki drukowanej był tytuł. Wynika to niewątpliwie z jego funkcji jako nośnika informacji o zawartości dzieła. Można bowiem domniemywać, iż potencjalny odbiorca w ramach swoich zainteresowań poszukiwał głównie odpowiednich treści, które niewątpliwie mógł znaleźć u wielu różnych autorów. Pragmatyzm mistrzów sztuki drukarskiej kazał im wobec tego ten element karty tytułowej odpowiednio eksponować. Tytuły komponowano zgodnie z duchem epoki, stąd też różna ich forma, w jakiej je utrwalono. Umieszczanie tytułu w centrum karty wynikało niewątpliwie stąd, że postępowanie człowieka rozpoczyna się zawsze od centrum oglądanego przedmiotu. Takie jego usytuowanie odpowiadało również kanonom estetycznym renesansu, zgodnie z którymi piękno równoznaczne było z symetrią. Zresztą przez całe stulecia symetria była podstawową zasadą kompozycji graficznej stronicy książki wzdłuż osi pionowej. Tego rodzaju układ jest również organicznie związany z budową kodeksu. Odpowiada także we-

<sup>20</sup> Z. Staniszewski, *Estetyka polskiego druku książkowego XVIII w. Zarys problematyki*, „Ze Skarbcza Kultury” XIII, 1960, s. 154.

<sup>21</sup> J. Łaski, *Commune*.

<sup>22</sup> Por. J. Pelc, *Obraz, słowo, znak. Studium o emblematkach w literaturze staropolskiej*, Wrocław 1973, s. 43–50.

wewnętrznej logice struktury książki<sup>23</sup>. Ponadto ład i harmonia układu symetrycznego sprawiają, że tego rodzaju kompozycja typograficzna daje wrażenie spokoju i godności. Komponowano zatem tekst niezmiennie wzdłuż osi pionowej w ścisłych granicach geometrycznej figury smukłego prostokąta lub trójkąta<sup>24</sup>. Stąd też tak ukształtowane karty tytułowe są z jednej strony eleganckie, jakby uduchowione, z drugiej zaś dynamiczne<sup>25</sup>. Pierwszy wyraz lub zdanie drukowano najczęściej największą czcionką (niekiedy odbijano je z klocka drzeworytowego). Każdy następny wiersz tłoczony był mniejszymi literami. Zmianie ulegał nie tylko stopień pisma, lecz także jego moduł.

Taka kompozycja tytułu na karcie była — jak się wydaje — nie tylko rezultatem właściwych tej epoce kanonów estetycznych, ale pewną rolę odegrało w tym względzie również jego zespolenie z określonym miejscem. Jest to jedna z jego szczególnych właściwości. Do jego natury należy bowiem to, że „przemawia” on ze ściśle wyznaczonego miejsca i w określonych okolicznościach, w jakich odbywa się akt semiczny. W innych warunkach przestaje funkcjonować jako komunikat<sup>26</sup>. Strona tytułowa będąc polem semantycznym, a więc układem przestrzennym, w którym znak przyjmuje różne znaczenia w zależności od pola, jakie on lub inne elementy zajmują w tym układzie, posiada miejsca szczególnie uprzywilejowane i wyróżnione. Są nimi pola *góra-dół* i *środek*, przy czym *środek* jest miejscem szczególnie wyróżnionym i w nim umiejscowiony bywa tytuł w przypadku, gdy wyeksponowane są dane osobowe autora. Tego typu kompozycja karty tytułowej pojawia się w drugiej połowie XVI wieku i odpowiada w zasadzie praktyce współczesnej. Brak jest tylko wyraźnego oddzielenia strefy autora od strefy tytułu<sup>27</sup>.

Pole *dół* stało się strefą, gdzie od drugiej połowy lat dwudziestych XVI wieku zaczęto w polskiej praktyce typograficznej umieszczać informacje o miejscu i czasie druku, osobie drukarza oraz formuły mówiące o przywileju<sup>28</sup>.

Istotną rolę w kompozycji karty tytułowej i jej semiotycznym opisie zajmuje sygnet drukarski. Umieszczany w początkowym okresie zwykle na końcu książki, pod kolofonem, przeniesiony następnie na pierwszą stronę, usytuowany był w strefie między autorem i tytułem a adresem wydawniczym. Taką praktykę w polskiej sztuce typograficznej spotykamy dopiero w drugiej połowie XVI wieku<sup>29</sup>. Wcześniej wkomponowany był w ozdobne drzeworytowe ramki tytułowe<sup>30</sup> lub odbijany na końcu książki<sup>31</sup>. Można go

<sup>23</sup> A. Kapr, *Buchgestaltung*, Dresden 1963, s. 83.

<sup>24</sup> K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980, s. 80.

<sup>25</sup> O impresywnych wartościach figur geometrycznych, stosowanych jako element kompozycji graficznej książki, zob. A. Kapr, W. Schiller, *Gestalt und Funktion der Typografie*, Leipzig 1980, s. 36.

<sup>26</sup> T. Zbierski, *Semiotyka książki*, [Wrocław] 1978, s. 49.

<sup>27</sup> J. Górski, *De figuris, tum grammaticis, tum rhetoricis...*, Kraków, M. Siebeneicher, 1560; M. P. Vergilius, *Aeneida...*, Kraków, Druk. Lazarzowa, 1590.

<sup>28</sup> E. Rotterdams, *De ratione*; H. Glareanus, *De ratione*; W. Nowopolski, *Apologia... pro catholica fide...*, Kraków, L. Andrysowicz, 1559.

<sup>29</sup> E. Alvari, *Institutionum grammaticarum...*, Poznań, J. Wolrab, 1586.

<sup>30</sup> J. de Sacrobosco, *Algorithmus*; M. T. Cicero, *Pro aulo*.

<sup>31</sup> M. Btelski, *Kronika to jest historia świata...*, Kraków, M. Siebeneicher 1564.

również spotkać, choć niezbyt często, na stronie tytułowej verso<sup>32</sup>. Znak ten pełni funkcję komunikatu rozpoznawczego, sygnalizuje poziom typograficznego wykonania, niekiedy adres czytelniczy i treść publikacji. Niejednokrotnie sygnety mają głębszą wymowę ideową, są znakiem firmowym drukarni, probierzem wartości jej wydawnictw.

W tym też okresie efekt szczególnego wyeksponowania wyrazu uzyskiwano stosując różny krój czcionki oraz druk dwubarwny. W dalszym ciągu obowiązywała jednak zasada odbijania pierwszego wiersza pismem największego stopnia. Zmienia się jednak rozplanowanie wierszy. Linijki tekstu nie zaczynają się już od lewego marginesu, ale od akapitu. Daje to w efekcie więcej światła i podwyższa czytelność oraz przejrzystość karty tytułowej<sup>33</sup>. W bardziej ekskluzywnych przedsięwzięciach wydawniczych stosowano ozdobne ramki. We wcześniejszym okresie odbijane były z klocków drzeworytowych, później wszedł do użytku miedzioryt. Ramka zaczęła zajmować coraz więcej miejsca i w efekcie przekształciła się w ozdobny frontispis, gdzie tekst drukowany zajmował najmniej miejsca. Zawsze jednak tytuł książki, autor i adres wydawniczy składane były w najważniejszych polach semantycznych<sup>34</sup>. Od połowy XVII wieku informacje tytułowe umieszczane bywają w różnych miejscach karty, często będąc jakby ukryte. Usuwanie ich z osi głównej strony tytułowej jest próbą włączenia tego elementu do ryciny. Możemy zatem spotkać dane o autorze i tytule wraz ze szczegółami wydawniczymi na ścianie domu, na postumencie, na kartuszu stanowiącym oparcie dla postaci, na szarfię zawieszanej w górnej części karty czy żaglu płynącego okrętu<sup>35</sup>. Jest to niewątpliwie wpływ nowej poetyki i stylu barokowego. Zamknięta przestrzeń renesansowej karty tytułowej, uformowana wokół osi centralnej i wyznaczona przez linie symetryczne zostaje rozerwana przez formy bardziej otwarte.

W zdecydowanej większości strona tytułowa skomponowana była na osi centralnej. Składały się na nią symetrycznie rozmieszczone wiersze o różnej długości, wytłoczone zróżnicowanym stopniem, modułem i krojem pisma. Elementy zdobniczo-ilustracyjne ujmowane były w kompozycję centralną, ramową i przerywnikową<sup>36</sup>. Uwidaczniający się u polskich drukarzy brak poczucia estetyki i znajomości zasad kompozycji typograficznej spowodował, iż poza nielicznymi wyjątkami karta tytułowa książki barokowej charakteryzuje się zagęszczeniem elementów drukarskich, wynikającym zarówno z taslemcowych tytułów, jak i nie najwyższej jakości materiału graficznego.

Pewną poprawę w tym zakresie obserwujemy w drugiej połowie XVIII wieku. Chociaż w dalszym ciągu dominuje układ, w którym kolumna składa się z wierszy różnej długości, z takich samych kompozycji zdobniczo-ilustracyjnych, to jednak pojawiają się i nowe, charakterystyczne dla

<sup>32</sup> *Arithmetis introductio...*, Kraków, H. Szarfenberger, 1549; *Sygnety polskich drukarzy, księgarzy i nakładców. Zbiór podobizn i oryginalnych odbić zebranych przez K. Hatacińskiego i K. Piekarskiego*, Z. 1. Kraków 1926, tabl. 21.

<sup>33</sup> H. Powodowski, *Na pogrzebie Stephana Wielkiego króla polskiego...*, Kraków, Druk. Łazarzowa, 1588.

<sup>34</sup> *Biblia święta...*, Gdańsk, A. Hünefeld, 1632; A. M. Fredro, *Scriptorum seu togae...*, Gdańsk, Sumpt. J. Forster, 1660; T. Treter, *De episcopatu et episcopis...*, Kraków, F. Cezary, 1685.

<sup>35</sup> W. Kojalowicz, *Historiae Lithuaniae...*, Gdańsk, Sumpt. J. Förster, 1650.

<sup>36</sup> Zob. Z. Staniszewski, *op. cit.*, s. 135.

estetyki rokokowej i klasycystycznej, wzorowane na dorobku typografii europejskiej, zwłaszcza francuskiej<sup>37</sup>. Spotykamy zatem kompozycję opartą na osi centralnej, na którą składały się symetrycznie rozmieszczone wiersze o różnej długości z charakterystyczną tendencją do ściągania się w miarę schodzenia ku dołowi<sup>38</sup>. Jej właściwością jest to, że silnie podkreśla rolę winiety tytułowej jako czynnika łączącego górną i dolną część kolumny. Inną, sporadycznie występującą kompozycją, był układ polegający na tym, że pierwszy wyraz kolumny tytułowej był złożony czcionkami z większymi odstępami międzyliterowymi od innych, pozostałe zaś o równej długości były ściągnięte, a każdy z nich rozpoczynał się od wcięcia. Powstało w ten sposób coś w rodzaju układu schodkowego<sup>39</sup>.

Coraz częściej spotykamy karty tytułowe z jednym, centralnym akcentem plastycznym, co jest niewątpliwie wyrazem nowoczesnych tendencji klasycystycznych. Sztuka drukarska tego okresu powraca bowiem do kompozycji zrównoważonej, statycznej, symetrycznie zbudowanej wokół osi pionowej, sprawiającej wrażenie gładkiej i chłodnej, dbającej o czystość i rygorizm formalny. Piękno książki uzyskiwane być miało tylko i wyłącznie środkami typograficznymi<sup>40</sup>.

Istotną rolę zarówno w kompozycji, wyrazie artystycznym i znaczeniowym karty tytułowej odgrywało pismo. Obserwacja materiału typograficznego używanego do jej składu pozwala zauważyć, iż nie odbiega on od czcionek wykorzystywanych do druku tekstu głównego. Różnica polega głównie na tym, że stosowano również litery o większym stopniu, właściwym dla pisma tytułowego i nagłówkowego<sup>41</sup>. Bywały i takie przypadki, szczególnie w XVI wieku, że pierwsze wersy odbijano z klocka drzeworytowego, zaś w następnych dwóch stuleciach informacje o autorze, tytule oraz adres wydawniczy wryte były wraz z ornamentem w płycie miedziorytniczej. Starano się jednak dostosować rodzaj i krój pisma do czcionek, którymi składano tekst<sup>42</sup>.

Główną zasadą kompozycji było to, że w pierwszym wersie, rozpoczynającym tytuł wykorzystywano pismo największego stopnia, w kolejnych zaś coraz mniejszego<sup>43</sup>. Taki model składu spotykamy zarówno wtedy, gdy używano tylko czcionek, jak i wtedy, gdy sięgano po klocek drzeworytowy.

Nowe rodzaje i odmiany pism renesansowych (antykwy i kursywy) oraz postgotyckich (szwabachy i fraktury) z chwilą pojawienia się w zasobach typograficznych służyły do kompozycji karty<sup>44</sup>. Do składu używano zarówno majuskulnych, jak i minuskulnych liter antykwowych i kursywnych. To, co odróżnia je od czcionek postgotyckich, to fakt, że poszczególne wyrazy, niekiedy całe tytuły, drukuje się tylko literami o module majuskulnym. U schyłku drugiej dekady XVIII wieku pojawiają się strony tytułowe

<sup>37</sup> *Ibidem*, s. 134.

<sup>38</sup> F. Makulski, *Łatwy sposób nauczania się...*, Warszawa, P. Zawadzki, 1795.

<sup>39</sup> Biblioteka Warszawska Literatury Zagranicznej i Narodowej, Warszawa 1788.

<sup>40</sup> G. Bodoni, *Manuale Tipografico*, t. 1. Parma 1818, s. XXIII.

<sup>41</sup> Zob. M. Kafel, *Zarys techniki wydawniczej*, Warszawa 1955, s. 111.

<sup>42</sup> *Biblia...*, Kraków, Druk. Szaferbergerów, 1561; W. Kojalowicz, *Historiae*.

<sup>43</sup> M. z Wrocławia, *Introductorium dialecticae...*, Kraków, J. Haller, 1515.

<sup>44</sup> O chronologii pojawiania się w polskich zasobach nowych rodzajów i odmian pisma drukowanego, zob. M. Juda, *Pismo drukowane w Polsce XV-XVIII wieku*, Lublin 2001, s. 65 nn.

składane tylko i wyłącznie dużymi literami. Efekt eksponowania poszczególnych danych uzyskuje się stopniem pisma ewentualnie wykorzystaniem czcionek kursywnych<sup>45</sup>. Starano się również, szczególnie w XVI wieku, przestrzegać zasady, która obowiązywała nie tylko w drukarstwie polskim, lecz także europejskim, polegającej na tym, że tekst w językach narodowych składano pismami postgotyckimi, natomiast w języku łacińskim antykwą lub kursywą. Karta tytułowa była miejscem, gdzie dość wcześnie zaczęto stosować pisma renesansowe do druku tekstu polskojęzycznego<sup>46</sup>. Stała się zatem obiektem, na gruncie którego wprowadzano nowe rozwiązania dostosowujące polską praktykę typograficzną do zachodnioeuropejskiej<sup>47</sup>. Z drugiej strony okazuje się być tym elementem książki, w którym uwidacznia się pewien konserwatyzm i szczupłość odnawianych zasobów typograficznych.

U schyłku siódmej dekady XVIII wieku pojawia się nowy rodzaj pisma. Są to ozdobne, odpowiadające stylistyce barokowej czcionki majuskułne, których najbardziej znanym twórcą był francuski drukarz i liternik Pierre Simone Fournier młodszy<sup>48</sup>. Na początku następnego dziesięciolecia na karcie tytułowej pojawia się kolejny rodzaj pisma drukowanego — pisan-ka<sup>49</sup>.

Na karcie tytułowej staropolskiej książki drukowanej największym stopniem pisma eksponowano przede wszystkim tytuł, który zajmował najczęściej pierwszy wers. Liter o module majuskułnym, ale mniejszego stopnia używano również do składu imienia i nazwiska autora, jego tytułów i godności, adresu wydawniczego. Pismem wyróżniającym w tej części książki była również kursywa. Tego rodzaju czcionek używa się także do eksponowania różnych danych. Są nimi zarówno nazwisko autora, część tytułu, informacja o przywileju, jak i cytat pochodzący z innego dzieła niż tekst główny. Stosowanie różnego rodzaju pisma, różnej wielkości czcionek w kolejnych wersach, druku dwubarwnego eksponującego nie tylko tytuł, dane o autorze, lecz także niekiedy adres wydawniczy, prowadziło do jej rozczłonkowania<sup>50</sup>. Odejście od tej reguły daje się zauważyć dopiero u schyłku XVIII wieku, kiedy to rolę ważnego środka wyrazu przejęło światło, a litera pozostaje sam na sam z pustą przestrzenią na papierze. Światło, niezwykle istotny, a niekiedy jedyny czynnik ekspresywny wpływa nie tylko na kształt pisma klasycystycznego, lecz także na całą typografię charakteryzującą się klasyczną harmonią, jasnością, umiarem, a nawet chłodem<sup>51</sup>.

Poezja heraldyczna zamieszczana na karcie tytułowej verso odbijana była takimi samymi czcionkami, jakich używano do druku listów dedykacyjnych, przedmów czy nawet tekstu głównego. Tego rodzaju pismo odnajdujemy również na stronie recto.

<sup>45</sup> *Sincera expositio...*, Gdańsk, J. Z. Stolle, 1719; *Historia interregni novissimi...*, Gdańsk, G. M. Knoch, 1738.

<sup>46</sup> *Nowy Testament...*, Raków, A. Rodecki, 1577.

<sup>47</sup> M. Juda, *Pismo*, s. 218.

<sup>48</sup> F. M. A. Voltaire, *Alzyra*, Warszawa, P. Dufour, 1779.

<sup>49</sup> *Ordynacje czyli ustawy prowincyjne dla zakonnic...*, Lublin, Druk. Trynitarzy, 1783.

<sup>50</sup> P. Skarga, *Żywoty świętych...*, Kraków, A. Piotrkowczyk, 1585.

<sup>51</sup> K. Głombiowski, *op. cit.*, s. 84.



Integralną częścią karty tytułowej była jej strona graficzna. Stosowano tutaj różnorodne rozwiązania zarówno co do treści przedstawień, jak i elementów oraz motywów. Uzależnione były ściśle od stylu panującego w danym okresie w sztuce europejskiej. Odbijano je z klocków drzeworytowych oraz płyt miedziorytnicznych wykonywanych różnymi technikami.

Jednym z najwcześniejszych elementów graficznych prezentowanych na tej części składowej nowożytnej książki była ilustracja. W książce drukowanej pojawiła się niespełna dwadzieścia lat po wynalezieniu druku przy pomocy czcionki ruchomej<sup>52</sup>. W dość krótkim czasie znalazła także miejsce na kształtującej się karcie tytułowej. Ilustracje drzeworytnicze widniejące w książkach wytłoczonych w Polsce w pierwszych dwóch dekadach XVI wieku charakteryzują się przewagą późnogotyckich form konturowych, z charakterystyczną dla tego okresu ekspresyjnością, właściwą jeszcze dla grafiki inkunabułowej<sup>53</sup>. Znamiona nowego renesansowego stylu pojawiają się w tym elemencie wyposażenia graficznego karty tytułowej wraz z publikacją *Chronica Polonorum* Macieja Miechowity przez Hieronima Wietora w 1519 i 1521 roku. Modelowana trójwymiarowo przy pomocy delikatnego szrafowania, zawierająca elementy architektoniczne, dynamiczną scenę batalistyczną oraz alegoryczne napisy ilustracja oddaje heroiczne i gloryfikujące treści zgodnie z renesansową koncepcją historii.

Ważnym inspiratorem ilustracji książkowej stał się ruch różnowierczy. Powstałe w tym kręgu wydania *Biblii* zaopatrywane są w karty tytułowe z rozmieszczonymi symetrycznie scenami zaczerpniętymi ze Starego i Nowego Testamentu. Widać tu dość ścisłą zależność ryciny wstępnej od tekstu<sup>54</sup>. Z drugiej jednak strony poprzez odpowiedni dobór motywów ilustracja może dostarczać czytelnikowi wskazówek co do rozumienia tekstu. U schyłku lat pięćdziesiątych coraz częściej dają znać o sobie formy manierystyczno-późnorenesansowe napływające do Polski z Nadrenii, szczególnie z kręgu takich mistrzów grafiki książkowej, jak Tobiasz Stimmer i Jost Amman<sup>55</sup>. Stąd też ilustracje tytułowe cechuje narracyjna sugestywność oraz pewna empfaza pozy i gestu.

O ile w XVI wieku podstawową techniką był drzeworyt smukły, to w następnym stuleciu coraz częściej zaczął pojawiać się miedzioryt. Ilustracja tytułowa wiernie oddaje charakterystyczny dla sztuki barokowej monumentalizm, dynamizm, malowniczość, wspaniałość, patos, ruch, teatralność gestów, dążność do ukazania silnej ekspresji i stanów ekstazy. W książkach o tematyce religijnej dominuje tematyka mistyczno-symboliczna i martyrologiczna, w świeckiej zaś sceny mistyczne, alegoryczne i historyczne. W wyobrażeniach silnie podkreślano treści heraldyczne, tym bardziej że znaczna część wydawnictw posiadających tego rodzaju karty tytułowe ma charakter panegiryczny<sup>56</sup>. Zgoła odmienną wymowę mają

<sup>52</sup> W. Hütt, *Niemieckie malarstwo i grafika późnego gotyku i renesansu*, Warszawa 1985, s. 97.

<sup>53</sup> E. Chojecka, *Znaczenie kulturowe grafiki polskiej XVI wieku*, w: *Dawna książka i kultura. Materiały międzynarodowej sesji naukowej z okazji pięćsetlecia sztuki drukarskiej w Polsce*, pod red. S. Grzeszczuka i A. Kaweckiej-Gryczowej, Wrocław 1975, s. 87.

<sup>54</sup> *Biblia święta...*, Brześć, [C. Bazylik], 1563.

<sup>55</sup> E. Chojecka, *op. cit.*, s. 87.

<sup>56</sup> J. Bednarska, *Z dziejów polskiej ilustracji panegirycznej I połowy XVII wieku — problematyka formalna*, „Rocznik Historii Sztuki”, XVI, 1986, il. 28.

ryciny tytułowe wykonane na zamówienie Jana Heweliusza do jego dzieł. Te z kolei można traktować jako pewną aluzję do treści książki<sup>57</sup>.

W połowie XVIII wieku daje się zaobserwować powrót do techniki drzeworytniczej, z tą różnicą, że w zastosowaniu był drzeworyt sztorcowy cięty w twardym drzewie w poprzek pnia. Inną nowością w tym zakresie było wprowadzenie do użytku kwasorytu — akwaforty, który podwyższał jakość wykonania i odbicia elementu graficznego. Techniki te sprzyjały nowej estetyce rokoka, który odznaczał się intymnością i wytwornością. Cechowały go układy asymetryczne, miękkie wygięcia, płynne linie oraz wykwintne, eleganckie i lekkie motywy roślinne uzupełnione motywem muszli. Kompozycja rokokowa utorowała drogę formom naturalistycznym. Kult natury wprowadził również do sztuki ilustratorskiej nowe tematy i motywy, wśród których obserwujemy pejzaż i ogród, cienką gałązkę okrytą drobnym liściem wśród motywów roślinnych. W pojawiającym się stylu neoklasycystycznym zaznacza się dążność do wykwintnej prostoty i szlachetnego monumentalizowania. Te cechy najwyraźniej dają się uchwycić w ilustracjach tytułowych wydawnictw Michała Grölla<sup>58</sup>.

Kolejnym elementem zdobniczym karty tytułowej była ramka. Skromne ramki w typograficznych kartach tytułowych wczesnego okresu, przybrały z czasem coraz bardziej urozmaicone formy. Niejednokrotnie dobór postaci i kompozycja scen nie były przypadkowe i stały się znakomitym odzwierciedleniem idei epoki, szczególnie w odniesieniu do wydawnictw o charakterze urzędowym, prawnym i historiograficznym<sup>59</sup>.

Charakterystyczne dla późnogotyckiej ornamentyki ramki drzeworytowe z początku XVI wieku, tak pozytywowe, jak i negatywowe, przyjmują wkrótce motywy włoskiej proveniencji właściwe dla grafiki renesansowej, a więc arabeski, tektonicznych postumentów z wazami, pierścieniami, rogów obfitości, fantazyjnej plecionki, kandelabrow, maszkaronów, delfinów, kwiatów oraz zwojów winnej latorośli. Uzupełniają je putta, motyw ikonograficzny i heraldyczny<sup>60</sup>. W drugiej połowie stulecia pojawia się coraz częściej ramka komponowana z kilku pojedynczych klocków o delikatnym motywie roślinnym lub też w postaci podwójnej prostej linii<sup>61</sup>. Tym sposobem karta tytułowa zyskuje więcej światła i swoistej elegancji. Ponadto te pionowe i poziome linie, równoległe do boków stronicy nadają jej strukturze spokój i statyczną pewność. Odchodząc stopniowo od bogatej ornamentyki na rzecz prostych i delikatnych kompozycji przestaje być ramka od drugiej połowy XVII wieku niemal niezbędnym do tej pory elementem kompozycyjnym karty tytułowej. Wtedy to odbija się ją nie tylko z klocka drzeworytowego, lecz także z typograficznych ozdobników wprowadzonych do sztuki drukarskiej przez Pierr'a Simona Fourniera młodszego<sup>62</sup>.

<sup>57</sup> M. Komza, *Zdobione karty tytułowe. (Wprowadzenie do typologii na przykładzie siedemnastowiecznej książki gdańskiej)*, „Studia o Książce”, VIII, 1978, s. 63.

<sup>58</sup> Horacy, *Pieśni*. Warszawa, M. Gröll, 1773.

<sup>59</sup> B. Miodońska, *Władca i państwo w krakowskim drzeworycie książkowym XVI wieku*, w: *Renesans. Sztuka i ideologia*, Warszawa 1976, s. 95–96.

<sup>60</sup> M. T. Cicero, *Pro aulo; Żywot Józefa z pokolenia żydowskiego...*, Kraków, H. Unglerowa, 1545.

<sup>61</sup> M. P. Vergilius, *Aeneida; Missale Varmiense...*, Kraków, Druk. Łazarzowa, 1587.

<sup>62</sup> *Kalendarzyk narodowy i obcy...*, Warszawa, P. Zawadzki, 1792.

Elementami zdobniczymi na karcie tytułowej były także winiety i ozdobniki ornamentowe. We wczesnym okresie polskiej sztuki typograficznej winieta umieszczana była w różnych jej polach. Spotykamy ją zatem u góry i u dołu strony<sup>63</sup> lub u dołu pod tytułem<sup>64</sup>. W drugiej połowie XVI wieku zaczyna zajmować właściwe dla niej do końca okresu starodrucznego miejsce między strefą tytułową i adresu wydawniczego. Dość często rolę winiety pełni sygnet drukarski. Może nią być również herb<sup>65</sup>, motywy zaczerpnięte z mitologii<sup>66</sup>, budowle architektoniczne<sup>67</sup>, naturalistyczne kompozycje odpowiadające stylistyce rokokowego sentymentalizmu<sup>68</sup>. Jest to również pole wypełniane dość często przez ozdobniki ornamentowe, których motywy odzwierciedlają aktualnie panujące tendencje w sztuce.

Karta tytułowa staropolskiej książki drukowanej nie odbiegała zbyt od europejskiej tradycji drukarskiej. Różnica zauważalna jest przede wszystkim w jakości realizacji typograficznej. Zarówno pod względem kompozycji, układu, jak i strony graficznej odzwierciedla podstawowe, właściwe dla poszczególnych epok tendencje drukarstwa zachodnioeuropejskiego. Zwraca uwagę fakt, że obce inspiracje w tej dziedzinie odpowiadają tym, jakie obserwowane są w odniesieniu do pisma drukowanego<sup>69</sup>. Będąc organiczną częścią książki tak karta typograficzna, jak i rycina tytułowa dostarczają tyleż samo informacji o epoce co autor, język dzieła oraz pozostałe składniki materialne kodeksu. Ozdobne kompozycje graficzne, niejednokrotnie niemal zupełnie niezwiązane z treścią dzieła, dawały jednak o nim jakieś pojęcie. Można je również traktować jako przykład interpretacji graficznej tekstu zgodnie z duchem epoki. Zauważalne w wielu przypadkach dążenie do uzyskania zgodności formy typograficznej z treścią wskazuje na znajomość zasad tworzenia książki jako dzieła sztuki.

<sup>63</sup> S. Zaborowski, *Ortographia*.

<sup>64</sup> J. Murmelius, *Dictionarius...*, Kraków, H. Wietor, 1526.

<sup>65</sup> *Konstytucje seymu walnego...*, Kraków, A. Piotrkowczyk, 1623.

<sup>66</sup> J. H. Żernecke, *Historiae Thorunensis...*, Toruń, J. Ch. Laurer, 1711.

<sup>67</sup> *Missae pro defunctis...*, Częstochowa, Druk. Jasnej Góry Częstochowskiej, 1738.

<sup>68</sup> P. Marmontel, *Belizartusz; Sielanki polskie...*, Warszawa, Nakł. M. Grölla, 1778.

<sup>69</sup> O związkach pisma drukowanego w Polsce z typograficzną tradycją europejską, zob. M. Juda, *Pismo*.

## The Title Page of Old-Polish Printed Books

The Polish art of printing followed the patterns elaborated by European typography. In the first half of the XVI century the title page of Polish printed books takes on a very variable form: information, composition and graphics differ considerably. Later some normalization occurs, but it is still difficult to point at the typical title page of the Polish book from the Renaissance, Baroque or Enlightenment period.

The title was the most visible element of the title page. The title was formulated according to the spirit of the period. The Renaissance titles were classical and succinct; the baroque were long and comprised the content of the work. During the Enlightenment, the titles tended to be terse, referring to the crucial problem of the book. The title was always put in the privileged, semantically distinct place, i.e., in the *centre*.

The basic data placed on the title page were the following: the author, the title, the publishing house. They were matched by the information about the pictures, the number of prints, the translators and by all sorts of aphorisms and sentences.

The reverse page was filled with figurative woodcuts, dedications, stemmata, sometimes the printers' signatures.

The Renaissance title page was composed according to the central axis and symmetrical lines. From the first half of the XVII century it took on more liberal forms; but in the middle of the next century it returned to a balanced, static and symmetrical composition based on the central axis.

The essential role in the semantic and artistic composition was played by the style of writing and the graphic design. Various solutions as to the content and motives of representations were dependent on the dominant style in the given period of the European art.