Acta Universitatis Wratislaviensis No 3559

Studia o Książce i Informacji 32 Wrocław 2013

Olga Konatowska-Ciszek
Wrocław

Don Kichot Miguela Cervantesa — estetyka i ukształtowanie graficzne polskich edycji

Powieść *Przemyślny hidalgo szlachcic Don Kichot z Manchy* autorstwa Miguela Cervantesa de Saavedry jest pierwszą powieścią nowożytną zarówno w porządku chronologicznym, jak i wartościującym. Należy do najbardziej rozpowszechnionych dzieł literackich na świecie. To także, przez swój uniwersalizm, powieść trafiająca do bardzo różnorodnych grup czytelników.

Składający się z dwóch części (podzielonych odpowiednio na 52 i 74 rozdziały) utwór powstawał etapami. Pomysł napisania powieści pojawił się prawdopodobnie podczas pobytu pisarza w więzieniu. Natomiast kolejna część powstała pod wpływem ukazania się na rynku falsyfikatu zawierającego rzekomo dalsze przygody Don Kichote'a, którego autorem był Avellaneda. W związku z tym Cervantes napisał drugą część, zawierając w niej stosowne sprostowanie.

Pierwszym wydawcą mającym prawa do druku powieści był Francisco de Robles — przywilej druku pochodzi z 26 września 1604 roku[1]. Dzieło wytłoczono na początku 1605 roku w drukarni Jana de la Cuesta w Madrycie. Niemal natychmiast pojawiły się nielegalne przedruki, między innymi w Lizbonie. Jedenaście lat po wydaniu części pierwszej na rynku wydawniczym pojawiła się druga część przygód błędnego rycerza, przyjęta równie dobrze.

O tym, jak wysoko ceniony przez czytelników był i pozostaje do dziś *Don Kichot z Manczy*, świadczy chociażby liczba i rozkład chronologiczny edycji powieści w krajach europejskich. Już w roku pierwszego wydania część pierwszą poznali czytelnicy z Portugalii. Natomiast w ciągu kolejnych dziesięciu lat dołączyli do nich Belgowie (1607), Włosi (1610), Brytyjczycy (1612) i Francuzi (1614). Nieco później powieść ukazała się w Niemczech (1648), Holandii (1657) i Szwajcarii (1683). W XVIII wieku w tłumaczeniach dzieło ukazało się w: Austrii (1719), Irlandii (1733), Rosji (1769), Danii (1776–1777), Szwecji (1784) i Portugalii (1794), a w następnym stuleciu *Don Kichot z Manczy* pojawił się na rynkach wy-

[1] Z. Szmydtowa, *Don Kiszot Cervantesa*, Warszawa 1969, s. 17–18.

© for this edition by CNS

dawniczych Czech (1864), Węgier (1873), Finlandii (1877), Słowenii (1890), Grecji (1894) i Estonii (1900). Jako ostatnie edycje, w językach narodowych państw europejskich, pojawiły się w następujących krajach: Norwegii (1916–1918), na Łotwie (1921), Litwie (1924), Albanii (1933), Chorwacji (1942), Islandii (1944), Bośni i Hercegowinie (1951) oraz Słowacji (1955)[2].

Cechy formalnowydawnicze polskich edycji

Dzieje czytelnictwa wskazują, że na odbiór treści często ma wpływ forma edycji, która trafia do czytelnika. Warto więc, jako uzupełnienie badań recepcji, pokazać, z jaką książką mógł mieć do czynienia polski odbiorca.

Omawiana powieść dostępna była polskojęzycznemu czytelnikowi już od 1781 roku, kiedy to ukazała się w tłumaczeniu hrabiego Franciszka Podoskiego pt. *Historya czyli dzieie y przygody przedziwnego Don Quischotta z Manchy z hiszpańskiego na francuskie a teraz na polskie przełożone przez F.H.P.K.M.* Podzieloną na sześć tomów publikację wydała w Warszawie oficyna Jana Augusta Posera. Jednak to niejedyny przekład na język polski. Kolejny, autorstwa Walentego Zakrzewskiego (1855) również bazował na francuskojęzycznej wersji powieści. Dopiero 82 lata później ukazało się pierwsze tłumaczenie dzieła na język polski bezpośrednio z hiszpańskiego oryginału, którego dokonał Edward Boyé. Już 17 lat po nim pojawiło się kolejne — Anny Ludwiki i Zygmunta Czernych. Oba przekłady charakteryzuje wierność oryginałowi oraz dbałość o zachowanie stylistyki powieści Cervantesa. O ich wartości niech świadczy liczba wydań, których były podstawą, w przypadku E. Boyé — 8, a A.L. i Z. Czernych — 11. Ponadto, poza wymienionymi osobami w Polsce tłumaczenia fragmentów, opracowań i adaptacji podjęło się ogółem dziewięć osób.

Od 1781 do 2012 roku na rynku polskim ukazały się 64 edycje[3]. Spośród wszystkich pozycji aż 56,3% stanowią wydania skrócone (w których wybrane

[2] W przypadku ośmiu państw (Andora, Czarnogóra, Liechtenstein, Luksemburg, Malta, Monako, San Marino, Watykan) zrezygnowano z poszukiwań ze względu na niewielką liczbę mieszkańców, skutkującą brakiem własnych wydawnictw, a tym samym sprowadzaniem większości książek z zagranicy. Natomiast jeśli chodzi o pozostałe państwa, to w Serbii do 2012 roku ani razu nie wydano powieści Cervantesa, a serwisy WWW bibliotek narodowych Białorusi, Bułgarii, Kazachstanu, Macedonii, Mołdawii, Rumunii, Turcji i Ukrainy były, w momencie przeprowadzania badań, niedostępne albo ze względów technicznych (brak strony WWW bądź aktualnego adresu serwera), albo barier językowych (brak anglojęzycznej wersji katalogu elektronicznego). Dane ustalone na podstawie wyszukiwania w katalogach bibliotek narodowych oraz kolekcji *Quijote Interactivo*, dostępnej na stronie WWW Biblioteki Narodowej Hiszpanii, która zawiera informacje o wydaniach powieści na świecie w latach 1605–1927. Termin wyszukiwania: kwiecień 2011.

[3] Liczba ustalona na podstawie danych zawartych w: K. Estreicher, *Bibliografia polska 120 000 druków*, Kraków 1870; *Bibliografia Polska 1901–1939*, red. J. Wilgat, Wrocław 1986; *Przewodnik bibliograficzny* oraz katalogach bibliotecznych największych polskich bibliotek (Bi-

© for this edition by CNS

rozdziały skrócono czy też całkowicie pominięto) bądź opracowania, uproszczenia czy wypisy adresowane do określonych grup odbiorców, natomiast wielkość udziału adaptacji (głównie scenicznych) jest równa 3,1%. Głównym adresatem wydań skróconych są dzieci i młodzież, o czym informuje zarówno sam tytuł: *Don Kiszot z La Manczy: dla młodzieży opracował Józef Wittlin* (Warszawa 1924), jak i treść wstępu czy specyficznie ukształtowana szata graficzna (ilustracje, większy krój pisma). Publikacje te mają często znacznie zmniejszoną objętość, ponad 1000 stron pełnej wersji powieści zaprezentowanych zostaje na 150–200 kartach[4].

Analizując rok wydania poszczególnych edycji, widzimy, że w XVIII wieku pojawiły się dwa wydania, w XIX wieku liczba edycji wzrosła do dziesięciu, by w kolejnym stuleciu osiągnąć liczbę czterdziestu dwóch. Pierwsze dwanaście lat XXI wieku przyniosło następne dziesięć wydań. Co ważne, w przypadku XX wieku, wszystkie pozycje wydrukowano po 1918 roku, z czego aż 42,9% liczby wszystkich wydań z lat 1901–2000 pochodzi z okresu 1919–1943. Tylko w 1931 roku ukazały się trzy edycje, natomiast w latach 1934 i 1935 w obiegu księgarskim pojawiły się po dwie nowe. W ostatnich pięciu latach omawianego okresu nie pojawiło się żadne wydanie.

Warto także wspomnieć, że w czasach PRL-u, kiedy wydawaniem powieści Cervantesa zajął się Państwowy Instytut Wydawniczy, wielkość nakładów rosła z każdą kolejną edycją — od 25 000 egzemplarzy w 1952 roku do 100 000 egzemplarzy w roku 1986. Co ważne, liczby te są dużo wyższe od średniego nakładu jednego tytułu z zakresu literatury pięknej dla dorosłych[5]. Aktualnie, podobnie jak niegdyś PIW, działa Wydawnictwo Zielona Sowa, które od 2003 roku niemal rokrocznie wypuszcza na rynek nową edycję powieści.

Ogółem, od czasu pierwszej polskiej edycji dzieła, przez 231 lat wydania dzieła podjęło się 39 instytucji z ośmiu różnych miast Polski (Warszawa — 44 wydania; Kraków — 8 wydań; Wrocław — 6 wydań; Lwów — 4 wydania; Łódź i Złoczów — po 2 wydania; Grudziądz i Poznań — po 1 wydaniu)[6], wśród których znajdują się zarówno oficyny rodzinne (m.in. Samuela Henryka Merzbacha, Wilhelma Zukerkandla czy Ksiegarnia Jakuba Przeworskiego), jak i wielkie wydawnictwa (m.in. Michała Arcta, Książnica-Atlas czy „Książka i Wiedza"). Ponadto spośród wszystkich wydawców aż 28 zdecydowało się uatrakcyjnić powieść ilustracjami, zarówno polskich twórców, jak i przedrukami z zagranicznych wydań.

---

blioteki Narodowej, Biblioteki Jagiellońskiej), a także bibliotek wrocławskich (Uniwersyteckiej, Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Dolnośląskiej Biblioteki Publicznej im. T. Mikulskiego).

[4] Najkrótsze wydanie skrócone pochodzi z Księgarni J.M. Himmelblaua z 1883 roku i liczy zaledwie 77 stron i 6 kart tablic.

[5] Ustalono na podstawie danych zawartych w: K. Bańkowska-Bober, *Statystyka wydawnictw w Polsce. Historia, metodyka i organizacja*, Warszawa 2006; oraz M. Czarnowska, *Ilościowy rozwój polskiego ruchu wydawniczego 1501–1965*, Warszawa 1975.

[6] Ponadto dwie edycje mają zagraniczny adres wydawniczy: Petersburg i Toldeo w Ohio.

© for this edition by CNS

Szata graficzna i walory estetyczne edycji *Don Kichota*

Oprawy

Spośród wszystkich opisanych z autopsji egzemplarzy (100% = 58) aż 79,3% ma oryginalną oprawę lub okładkę. Wśród zachowanych okładzin dominują miękkie, papierowe bądź kartonowe, które stanowią 63% wszystkich zachowanych. Warto przy tym zauważyć, że w wypadku pełnych wydań powieści wydawcy raczej decydowali się na twarde oprawy, wówczas najczęściej wykorzystywanymi materiałami były płótno bądź barwiona imitacja skóry.

Jeśli chodzi o zdobienie opraw, to można je podzielić na dwie grupy (niezależnie od materiału, z którego zostały wykonane): ilustrowane i ozdobione wyłącznie materiałem typograficznym. Stosunek obu grup wynosi 31 do 15[7]. Co znamienne, w przypadku pierwszej grupy bardzo często rycina z okładki pojawia się ponownie w tekście, w pobliżu fragmentu, do którego się odnosi. Wybierając materiał ilustracyjny na okładkę, projektanci decydowali się na stereotypowe, łatwo identyfikowane przez większość odbiorców wyobrażenie: umieszczano podobizny głównych bohaterów na ich wierzchowcach, najczęściej na tle wiatraka. Przeważają czarno-białe reprodukcje rycin zagranicznych twórców, mimo że już w 1883 roku pojawiła się chromolitografia na okładce wydania pochodzącego z oficyny Himmelblaua w Krakowie. Swoisty „powrót" koloru następuje dopiero w 1931 roku, kiedy pojawia się kolejna okładka z barwną ryciną. Mimo to wydawcy nadal częściej decydują się na reprodukcje w kolorze czarno-białym, granatowym bądź sepii. Dzięki temu możliwe było uniknięcie dysonansu między tym, co na okładce, a tym, co w tekście.

Co do opraw, których pierwsza strona została skomponowana przy użyciu materiału typograficznego (litery, winietki, linie), to pojawiają się na nich podstawowe informacje: autor i tytuł, czasem wydawca i rok wydania. Bardzo często tekst otaczano ramką wypełnioną motywami floraturowymi bądź geometrycznymi. Wszystkie elementy są wyśrodkowane, wyróżnienie uzyskiwano przez zróżnicowanie stopnia i kroju pisma, czasem przedzielonych winietą bądź ozdobną linią. Widoczna jest pewna schematyczność w kompozycji opraw tłoczonych (zarówno na ślepo, jak i z wypełnieniem złotą farbą), próbujących swoim wyglądem nawiązywać do najlepszych tradycji introligatorskich, opraw, w których liczba i kształt elementów zdobniczych nie przytłaczały, lecz podkreślały prestiż książki bądź właściciela.

[7] Do pierwszej grupy zaliczone zostały także dwie oprawy, na których wytłoczono bardzo schematyczne podobizny głównych bohaterów — cechy charakterystyczne oddane za pomocą kilku linii bądź sprawiające wrażenie odpowiednio uformowanego kleksa z atramentu.

© for this edition by CNS

Wyjątkiem jest okładka zaprojektowana dla edycji skróconej, wydanej w 1983 roku w Warszawie przez Naszą Księgarnię (drugie wydanie w 1990 roku). W tym wypadku pierwsza strona oprawy została szczelnie wypełniona tekstem, rozpoczynającym się od ozdobnego inicjału „D", a przedstawiającym tytuł, autora oraz autora adaptacji. Ułożenie tekstu oraz wykorzystanie czcionki szeryfowej i wersalików sprawia, że mimo zachowanej czytelności oprawa prezentuje się wyjątkowo ozdobnie.

Jak wiadomo, w przypadku okładek i opraw bardzo ważne jest, by spełniały, poza ochroną bloku książki, funkcję reklamy, zachęcając swoim wyglądem najpierw do spojrzenia na publikację, wzięcia jej do ręki, a ostatecznie do jej zakupu. Ponadto edycje, które ukazały się przed drugą połową XX wieku, ozdabiane były rycinami, by zasugerować odbiorcy bogactwo materiału ilustracyjnego w tekście i, po części, uzasadnić wysoką niekiedy cenę.

Analiza okładek pozwoliła także na ustalenie istnienia zależności między rodzajem wydania i potencjalnym adresatem a wyglądem zewnętrznym książki. Mianowicie, w przypadku edycji skróconych dominują okładki ilustrowane, często wykorzystujące kolor jako dodatkowy element zachęcający[8], natomiast w przypadku wydań pełnych wydawcy dużo częściej wybierali stonowane kolory i kompozycję z materiału typograficznego. Potwierdzeniem tego są chociażby okładki najnowszych wydań, zarówno tych adresowanych do dzieci, jak i do dorosłych. Oprawy tych pierwszych są bogato ilustrowane, przyciągające wzrok, a jednocześnie komponujące się z materiałem ilustracyjnym umieszczonym w bloku książki. Natomiast w drugim wypadku pojawiają się twarde oprawy, powlekane imitacją skóry barwioną na ciemne kolory (czerwień, zieleń, granat) i tłoczone złotą farbą.

Zdaniem Tekli Malinowskiej i Ludwika Syty to właśnie oprawa, wraz z wkładem, który ochrania, decydują o kształcie książki i odróżniają tę konkretną od wielu podobnych[9].

Ukształtowanie typograficzne tekstu i materiałów uzupełniających

Wprawdzie układ książek beletrystycznych określa się jako prosty, ze względu na niewielki stopień skomplikowania ich budowy — wydzielenie ponumerowanych lub nazwanych rozdziałów, to jednak w przypadku *Don Kicho-*

[8] Wyjątek stanowią najnowsze wydania powieści, które ukazały się nakładem Wydawnictwa Zielona Sowa. Na papierowych okładkach pełnych wydań zreprodukowany został obraz Honoré Daumiera *Don Quixote* z 1865 roku.

[9] T. Malinowska, L. Syta, *Redagowanie techniczne książki*, Warszawa 1977, s. 14; O funkcji okładki zob. m.in. J. Dunin, *Okładka i obwoluta jako komunikat: wprowadzenie do problematyki*, [w:] *Sztuka książki, historia — teoria — praktyka*, red. M. Komza (= „Acta Universitatis Wratislaviensis. Bibliotekoznawstwo" 24), Wrocław 2003, s. 81–90; B. Hojka, *Ilustracje w ogólnych słownikach języka polskiego*, „Acta Universitatis Wratislaviensis. Bibliotekoznawstwo" 27, 2008, s. 119–133.

© for this edition by CNS

ta Miguela Cervantesa kwestia ta jest nieco bardziej złożona. Całe dzieło, poza podziałem na ponumerowane i nazwane rozdziały, wzbogacone jest dedykacją oraz prologiem autora. Ponadto w treść wplecione zostały sonety i wiersze (także we fragmentach), co również wymusza większe zróżnicowanie typograficzne.

Do opracowania koncepcji rozmieszczenia tekstu na stronie kluczowy jest wybór formatu. Uczynienie z ponad 1000-stronicowej powieści książki zarówno poręcznej, jak i wydrukowanej w sposób sprzyjający długiej lekturze nastręcza sporych trudności. Dlatego też wydawcy odpowiedzialni za edycje pełne uciekali się do różnych zabiegów, od dużego formatu — *in quarto* w przypadku pierwszych wydań, przez podział na tomy (w przypadku formatu B5 lub A5), aż do druku w dwóch szpaltach. Pozytywne jest to, że wydawcy tylko w pięciu wypadkach zdecydowali się na pominięcie materiałów wprowadzających, co pozwoliło na zmniejszenie objętości o kilkanaście stron. W edycjach skróconych zabiegi te nie były konieczne.

Pierwszym elementem kompozycyjnym, który pojawia się w publikacji (poza okładką), jest tzw. czwórka tytułowa. W powieści stanowi jeden z nielicznych elementów, za pomocą których można książkę wyróżnić, nadać jej określony charakter, gdyż nie jest ściśle uzależniona od całości tekstu. Oczywiście idealnym rozwiązaniem jest nawiązanie do „ducha" utworu czy przeznaczenia czytelniczego, jednak nie wydaje się to niezbędne. Dzięki temu, że w niemal wszystkich (poza jednym) zbadanych egzemplarzach zachowały się karty tytułowe, możliwe było prześledzenie ich wyglądu i zawartości na przestrzeni ponad dwóch wieków.

Kompozycja poszczególnych stron tytułowych jest zróżnicowana i wynika, zdaniem autorki, ze zmieniającej się z czasem koncepcji edytorskiej, ale także uzależniona jest od ceny książki i jej przeznaczenia. Niemniej jednak wspólnym mianownikiem wszystkich jest dopasowanie do pozostałych elementów książki, tak by stanowiły spójną stylistycznie jedność.

Doskonale widoczna jest zależność między obecnością ilustracji w tekście a ozdobnością strony tytułowej — im bogatszy materiał ilustracyjny, tym surowsza i oszczędniejsza staje się strona tytułowa, dzięki czemu nie przytłacza i nie odwraca uwagi, lecz informuje, że wydanie zawiera ilustracje. Bardzo często właśnie na stronie tytułowej pojawia się wzmianka o technice ilustracji, ich liczbie czy autorze, jak chociażby w przypadku wydania z 1883 roku: „z sześcioma chromolitografowanemi rycinami" (Księgarnia J.M. Himmelblaua) czy „z dwudziestoma czterema drzeworytami Stefana Mrożewskiego" (Towarzystwo Wydawnicze Jakuba Mortkowicza 1935). Niemal nie występują za to na stronach tytułowych ilustracje. Jakikolwiek materiał zdobniczy pojawia się dopiero w wydaniu Zukerkandla z 1913 roku i jest to floraturowa winietka, kolejne ozdobniki widoczne są na stronie tytułowej edycji z roku 1952 („Książka i Wiedza") oraz 1955 (Państwowy Instytut Wydawniczy).

© for this edition by CNS

Najbardziej ozdobną kartą tytułową jest ta z wydania Naszej Księgarni z 1983 roku — stanowi ona niemal dokładne powtórzenie kompozycji z okładki (opisanej wcześniej), jedyną różnicą jest to, że tekst na stronie tytułowej został umieszczony w ramce wypełnionej motywami roślinnymi. Edycja ta doczekała się, siedem lat później, drugiego wydania. Ponadto ilustracja pojawia się także na stronie tytułowej edycji z 1993 roku (Siedmioróg) — jest to portret przedstawiający oblicze Cervantesa, umieszczone w owalnej ramie. Co ciekawe, nawet najnowsze (2005 i 2007) edycje adresowane do dziecięcego odbiorcy, mimo bogatego materiału ilustracyjnego zostały wyposażone w proste strony tytułowe, pozbawione elementów dekoracyjnych.

Jeśli chodzi o wyróżnienie informacji zawartych na kartach tytułowych, to najczęstszym zabiegiem jest zróżnicowanie stopnia pisma czy łączenie różnych krojów, co niekiedy powoduje wrażenie chaosu. Tym bardziej że połączone są zarówno odmiany szeryfowe, jak i bezszeryfowe. Dobrym i chętnie stosowanym rozwiązaniem jest także wyróżnienie kolorem, pogrubieniem, kursywą czy wykorzystanie wersalików. Przy czym projektanci raczej starali się unikać jednoczesnego stosowania wszystkich znanych wyróżnień.

Wprawdzie na stronach tytułowych nie pojawiają się ilustracje, nie oznacza to jednak, że w obrębie kart tworzących czwórkę tytułową nie ma ich wcale. Bardzo częstym zabiegiem jest umieszczanie ilustracji na stronie *verso* karty przedtytułowej, czy to w formie wklejki, czy druku bezpośrednio na karcie. Zabieg ten wykorzystano w 15 wypadkach, z czego aż 12 razy zdecydowano się na wklejenie osobnej karty z ryciną między kartę przedtytułową i tytułową. Podobnie jak w przypadku okładek dominują przedstawienia głównych bohaterów, zarówno w formie portretu, jak i w sytuacjach przedstawionych w książce; trzykrotnie zdecydowano się umieścić podobiznę pisarza. Zazwyczaj ilustracja pojawia się potem ponownie, już w tekście, przy fragmencie, którego uzupełnienie stanowi.

Przed zrębem głównym powieści Cervantes umieścił w oryginale dedykacje i przedmowy (dodatkowo w części pierwszej również sonety) — materiały te pojawiają się w wybranych wydaniach pełnych. Ich ukształtowanie nie różni się od układu zrębu głównego, dlatego omówione zostaną łącznie z nim.

Dobrze zaprojektowana publikacja powinna spełniać dwa wymogi czytelności. Pierwszy, mówiący o konieczności wybrania takiego kroju pisma, który jest czytelny i pozwala na łatwe rozróżnienie i odczytanie pojedynczych znaków, oraz drugi, nakazujący tak ułożyć tekst na stronie, by był on łatwo czytany i rozumiany[10]. Postępowanie zgodnie z wymienionymi wytycznymi nie pozostaje bez wpływu na ogólny wygląd kolumny druku, jej stosunek do powierzchni marginesów i interlinii, a także sposób rozmieszczenia tekstu na stronie.

Jeśli wziąć pod uwagę specyfikę literatury pięknej oraz to, że w przeważającej mierze powieść to po prostu tekst ciągły, jedynie czasem przerwany do-

[10] M. Mitchell, S. Wightman, *Typografia książki: podręcznik projektanta*, Kraków 2012, s. 20.

© for this edition by CNS

datkowymi materiałami: wierszami, dialogami, fragmentami snutych opowieści, ułożenie go nie powinno nastręczać większych trudności.

Przegląd polskich edycji analizowanego dzieła pozwala stwierdzić, że niestety typograf nie zawsze miał możliwość decydowania o formie wydawniczej projektowanej powieści. Często istniała konieczność dostosowania wyglądu tej edycji do sposobu wydawania innych dzieł w serii bądź też do możliwości wydawcy. Równie często czynnikiem decydującym była cena, jaką wydawca chciał uzyskać za książkę. O ile w przypadku edycji luksusowych nie stanowi to problemu, o tyle już w przypadku tanich wydań jest odwrotnie. Niestety na polskim rynku ukazało się tylko jedno prawdziwie luksusowe wydanie dzieła. Była to edycja Towarzystwa Wydawniczego Jakuba Mortkowicza z Warszawy (1935), wydrukowana na grubszym kremowym papierze dziełowym żeberkowym, z zachowaniem szerokich marginesów (najwęższy — wewnętrzny równy 3 cm). Każdy z elementów składających się na dzieło (dedykacja, prolog, rozdziały, przypisy) rozpoczyna się na nowej stronie, obniżoną kolumną. W całej publikacji wykorzystano tylko jeden krój pisma szeryfowego, 12-punktowego. Ilustracje umieszczono na osobnych wklejkach. Luksusowy charakter nadaje publikacji także format, zbliżony do kwadratu o boku około 30 cm.

W przypadku pełnych wydań najczęstszą metodą pozwalającą na ograniczenie objętości książki było zmniejszenie stopnia pisma, nawet do 6–8 pkt, zmniejszenie interlinii oraz zwężenie marginesów (ten aspekt nie został do końca zbadany ze względu na to, że część opisywanych przez autorkę z autopsji wydań zyskała oprawę biblioteczną, co wiązało się z przycięciem bloku książki). Problem ten właściwie nie występuje w przypadku edycji skróconych oraz adaptacji, w których znaczne zmniejszenie objętości pozwala na w miarę swobodne rozmieszczenie tekstu na stronie oraz zastosowanie stopnia pisma dostosowanego do umiejętności i potrzeb przewidywanego odbiorcy. By zachować czytelność, w przypadku pełnych wydań, niektórzy wydawcy decydowali się na podział powieści na tomy. Dzięki temu możliwe było stworzenie książek wygodnych w użyciu.

Niemal we wszystkich edycjach wykorzystano jeden z krojów szeryfowych (tylko wydanie Siedmiorogu z 1993 roku złożono pismem bezszeryfowym), co nie pozostaje bez wpływu na czytelność i umożliwia dłuższą lekturę.

Kolejną cechą wspólną wszystkich edycji jest staranne rozplanowanie powierzchni drukowej. Tekst jest wyjustowany i zwarty. Jedynie w dwóch adaptacjach scenicznych i najnowszych edycjach dla dzieci (2005 i 2007) tekst nie tworzy zwartych kolumn. Adaptacje złożono w sposób odpowiedni dla tego typu publikacji, natomiast w wydaniach dla dzieci tekst towarzyszy ilustracji, która wymusza rozbicie kolumny na mniejsze elementy.

Jeśli zaś chodzi o elementy informacyjno-pomocnicze i uzupełniające, to również w tym wypadku typografowie nie ignorowali ogólnie przyjętych norm. Paginacja pojawia się na zewnętrznych stronach marginesów. Dodatkowo orientację w tekście ułatwiają spisy treści, których brakuje jedynie w trzech z analizowa-

© for this edition by CNS

nych edycji (1935, 1937–1938, 1993). Ukształtowanie typograficzne spisów treści czy — jak to zostało nazwane w niektórych wypadkach — spisów rozdziałów i spisów rzeczy pozostaje w ogólnym zarysie wspólne i polega na wyróżnieniu poszczególnych części: dedykacji, przedmowy i rozdziałów, czy to przez pismo półgrube, pochyłe, większy stopień, czy osobny wers. W każdym wypadku podawane są w nich także nazwy rozdziałów, złożone mniejszym stopniem pisma bądź w wersie poniżej jego numeru.

Ilustracje i ich twórcy

Spośród wszystkich polskich edycji 62,5% zawiera ilustracje. Charakterystyka materiału ilustracyjnego oparta została na podstawie opisu 34 pozycji, co stanowi aż 85% ogółu ilustrowanych dzieł Cervantesa.

Występują zarówno ilustracje kolorowe, jak i czarno-białe, wykonane różnorodnymi technikami, wśród których dominuje drzeworyt. Dodatkowo oprócz ilustracji w tekstach pojawiają się winiety i inne typograficzne ozdobniki, które jednak ze względu na brak związku z tekstem dzieła nie zostały poddane bardziej szczegółowej analizie. Ogółem średnia liczba rycin w jednej publikacji wynosi nieco ponad 39, istnieją jednak duże rozbieżności wynikające z faktu, że obecne są zarówno powieści z trzema („Nowe Wydawnictwo" 1933), jak i 256 ilustracjami („Książka i Wiedza" 1952).

Zdecydowana większość pozycji — 77,5% — zawiera ilustracje czarno-białe, w 12,5% wymieszano ryciny czarno-białe z kolorowymi, natomiast w pozostałych 10% wypadków pojawia się wyłącznie kolorowy materiał ilustracyjny.

Część reprodukcji umieszczano na osobnych kartach wklejonych w blok książki, pozostałe drukowano na kartach powieści, czy to włamując w tekst (w przypadku mniejszych rycin), czy też wypełniając całą stronę. Często umieszczano je na wklejkach, na lepszym jakościowo, kredowym papierze. Gdyby wydrukować na nim tekst, komfort czytania niewątpliwie uległby obniżeniu. Na dodanie wklejek zdecydowano się w 14 edycjach, z czego czterokrotnie wklejki stanowiły nośnik kolorowych rycin (w jednym wypadku uzupełnionych czarno-białymi obrazkami włamanymi w tekst).

Reprodukowano ilustracje zarówno polskich, jak i obcych twórców. Udało się ustalić nazwiska 17 artystów odpowiedzialnych za 31 edycji (przy czym w wydaniu Państwowego Instytutu Wydawniczego z 1955 roku zamieszczono reprodukcje pięciu hiszpańskich grafików, stanowiące przedruk z madryckiego wydania). Niekwestionowanym rekordzistą, zarówno pod względem liczby edycji, jak i zamieszczonych ilustracji, jest XIX-wieczny francuski malarz i grafik — Gustave Doré (11 edycji), co sprawia, że jego grafiki należą do najbardziej rozpoznawalnych. Kolejnym popularnym w Polsce twórcą był Tony Johannot, którego ilustracje zdobią 5 edycji. Natomiast wśród polskich grafików po 2 edycje mają:

© for this edition by CNS

Juliusz Krajewski, Jan Marcin Szancer, Ignacy Witz i Zofia Góralczyk. Chociaż udział Polaków w ogólnej liczbie ilustratorów wynosi 41,2%, to jednak odsetek ilustrowanych przez nich dzieł to zaledwie 27,5%. Sytuacja ta po części wynika z faktu, że pierwsze wydanie z ilustracjami Polaka pojawiło się w 1900 roku (kolejne dopiero ponad 30 lat później), podczas gdy do tego czasu na rynku obecne było pięć edycji z rycinami T. Johannota, C. Franza i G. Dorégo. Znamienne jest także, że polscy graficy tworzyli ilustracje, które umieszczane były w edycjach skróconych, zwłaszcza tych adresowanych do dzieci. Materiał ilustracyjny zaprojektowany przez francuskich twórców zdobił zaś wydania pełne, z czasem wzbogacając także wersje skrócone. Jest to być może rezultat dostępności ilustracji, gdyż mimo że motyw Don Kichote'a jest obecny i często pojawia się w sztuce, to jednak niewielu twórców zdecydowało się na wykonanie zestawu ilustracji do całego tekstu.

W ostatnich latach zapanował swoisty „renesans" przedruku ilustracji z zagranicznych pozycji, co sprawia, że najmłodsi czytelnicy powieści nie znajdą w nich ilustracji Szancera czy Witza. Wynika to z tworzenia przedruków zagranicznych edycji, w których przetłumaczeniu ulega jedynie tekst, układ zaś typograficzny i materiał ilustracyjny pozostają bez zmian.

Wzajemne relacje tekstu i przypisanego do niego obrazu należy ocenić bardzo pozytywnie. Właściwie w każdym wypadku ilustracje są powiązane z treścią dzieła, odpowiadają jego nastrojowi, pozwalają na konfrontację własnych wizji z interpretacjami graficznymi. Spełniają one niemal wszystkie stawiane im funkcje: objaśnianie (głównie w przypadku edycji adresowanych do dzieci), uzupełnianie, interpretowanie lub dopowiadanie oraz wywoływanie określonych stanów emocjonalnych[11]. Realizacja wymienionych funkcji ułatwiona jest przez zastosowanie podpisów pod ilustracjami (są to zarówno fragmenty powieści, jak i specjalnie nadane tytuły). W edycjach adresowanych do dzieci związek ilustracji z tekstem jest tak ścisły, że nie ma konieczności dodawania podpisów. Jest to doskonale widoczne na przykładzie wydań ilustrowanych przez Szancera, który oprócz wykonania ilustracji podjął się adaptacji tekstu, tak że można powiedzieć, iż zarówno tekst, jak i ilustracje mają jednego autora (wersja zaproponowana przez grafika).

Chociaż w zdecydowanej większości edycji ilustracje umieszczone zostały w pobliżu fragmentu, do którego się odnoszą, to jednak są również sytuacje, gdy ich rozkład determinowany jest przez przyjęty układ typograficzny. Mianowicie, w wydaniach ilustrowanych przez Góralczyk czy Szancera ryciny pojawiają się na stronach tytułowych rozdziałów, ukazując w skondensowany sposób to, o czym traktuje rozdział. Podobna sytuacja ma miejsce w wydaniu z 1952 roku, w którym każdy rozdział otwiera rycina Dorégo. Również w tym wypadku osobie odpowiedzialnej za dobór reprodukcji udało się zapowiedzieć rozdział, nie powodując dy-

[11] J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 37.

© for this edition by CNS

sonansu między obrazem a tekstem. Zastosowanie takiego rozwiązania wiąże się z pewnym ryzykiem, gdyż przy wykorzystaniu istniejących już rycin konieczne staje się dopasowanie ich rozmiaru do przeznaczonego miejsca, co powoduje albo ich znaczne powiększenie, albo zmniejszenie, a tym samym zatarcie szczegółów. Podobny problem pojawia się także przy umieszczaniu ilustracji na wklejkach, kiedy najbardziej pożądane jest osiągnięcie rozmiaru kolumny druku bez zadbania o to, co stanie się z ilustracją podczas zmiany wymiarów.

Ze względu na treść dzieła oraz bliskie związki z nią ilustracji, tematyka większości z nich odnosi się do głównych bohaterów — rycerza Don Kichote'a i jego giermka Sancho Pansy. Tytułowy bohater pojawia się na 71,1% wszystkich ilustracji, jego kompan zaś widoczny jest na 57% rycin, przy czym razem przedstawieni zostali na 50,6% reprodukcji. Sporadycznie i w znacznie mniejszym stopniu pojawiają się pozostali bohaterowie: ksiądz, balwierz czy gospodyni rycerza, oraz postaci, które spotyka on w trakcie wypraw. Jeśli chodzi o sytuacje, w których przedstawiani są bohaterowie, to można wyróżnić pięć najważniejszych i najczęściej pojawiających się: Don Kichote siedzący w bibliotece, zaczytany w księgach rycerskich; pasowanie na rycerza i towarzysząca temu pierwsza nocna warta; walka z wiatrakami lub stadem baranów oraz obraz pokonanego rycerza, zamkniętego w klatce i wracającego w rodzinne strony, by dotrzymać obietnicy. Taki dobór obrazów sprawia, że nawet osoby nieznające tekstu będą mogły wczuć się w jego atmosferę.

W omawianej grupie książek właściwie nie spotyka się ciekawych, oryginalnych i niekonwencjonalnych układów typograficznych. Można przyjąć, że wydawcy raczej zachowawczo podeszli do kwestii układu tekstu na stronie i włączania do książki ilustracji.

Zdecydowana większość edycji wydana została poprawnie, to jest z prawidłowo zaplanowaną kolumną druku (określenie stosunku powierzchni zadrukowanej do marginesów było możliwe jedynie w niewielkiej liczbie wypadków), czytelnym krojem pisma, odstępami międzywyrazowymi i interlinią niezaburzającą czytelności. Również stopień pisma, niekiedy bardzo mały, dostosowany został do formatu książki i potencjalnego użytkownika (nie ma sytuacji, w której edycja przeznaczona dla dzieci/młodzieży złożona została pismem w stopniu mniejszym niż 10). Włamanie ilustracji także nastąpiło w sposób jednolity i uporządkowany.

Warto też zauważyć, że w dwóch wypadkach do podpisania dedykacji wykorzystano faksymile podpisu autora (Państwowy Instytut Wydawniczy 1955; Firma Księgarska Jacek i Krzysztof Olesiejuk — Inwestycje 2005), nadając w ten sposób całości bardziej osobisty charakter.

Na zakończenie warto zauważyć, że mimo licznych zmian, jakim podlegał polski rynek książki na przestrzeni ponad dwóch wieków, zawsze było na nim miejsce dla arcydzieła światowej literatury — *Don Kichota* Miguela de Cervantesa Saavedry. Jeśli wziąć pod uwagę liczbę wydań oraz przedział czasowy, w jakim się ukazały, okazuje się, że średnio co trzy lata i siedem miesięcy na rynku poja-

© for this edition by CNS

wiała się nowa edycja, co potwierdza wielką popularność dzieła, także na polskim rynku. Ukazywało się ono zarówno w wersjach tanich, drukowanych niewielką czcionką, z wąskimi marginesami, na gazetowym papierze w kieszonkowym formacie, jak i starannych, czasem nawet luksusowych edycjach.

Wypada też zauważyć, że mimo licznych polskich wydań wciąż niewielu rodzimych grafików zdecydowało się na stworzenie ilustracji, a te już istniejące są bardzo rzadko wznawiane. Z tego powodu polski odbiorca zna przede wszystkim ilustracje zagranicznych twórców. Może to stanowić przedmiot rozważań już w innym tekście.

Don Quixote by Miguel de Cervantes — an analysis of Polish editions

Summary

The first Polish edition of Miguel de Cervantes Saavedra's novel *The Ingenious Gentleman Don Quixote of La Mancha* was published in 1781 in a translation by Count Franciszek Podoski. By 2012, 64 editions in total were published in Poland (the last one that appeared as the survey was carried out is from 2009). In the article the author discusses the distribution of successive editions over time, the places of their publication, the institutions publishing them as well as the number of copies. Thanks to first-hand descriptions of a vast majority of these editions (58), the author has been able to analyse them in terms of their typography and aesthetic values. She has analysed the types and decorations of the covers and bindings as well as the layout of the text and additional material. A detailed analysis has concerned the illustrations: their authors, techniques, place within the text. In addition, the author has examined the way in which the material form of the book was adapted to the content of the novel and its potential readers.

© for this edition by CNS