

EWA REPUCHO

ORCID: 0000-0001-7532-8244

Uniwersytet Wrocławski

PROSTOTA, CZYTELNOŚĆ, POMYSŁ I ORYGINALNOŚĆ W PROJEKTOWANIU KSIĄŻKI. CZTERY ZASADY JANUSZA GÓRSKIEGO

Janusz Górski — projektant, edytor wydawca. Droga do projektowania książki. Tradycja książki i wyzwania czytelności. Cztery zasady: prostota, czytelność pomysł i oryginalność.

SŁOWA KLUCZOWE: Janusz Górski, Marek Freudenreich, Cyprian Kościelniak, Pracownia Projektowania Książki, Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku, komunikacja wizualna, edytorstwo, typografia, projektowanie książki, czytelność, funkcjonalność edycji

JANUSZ GÓRSKI — PROJEKTANT, EDYTOR, WYDAWCA

Żyjemy w czasach dynamicznego rozwoju technologicznego, który stwarza niekiedy złudne wrażenie, że nie istnieją już ograniczenia w projektowaniu książki. Pojawiają się opinie, że jeśli jakieś rozwiązanie jest technicznie możliwe, to jest ono w książce pożądane. Następuje przeniesienie pewnych rozwiązań charakterystycznych dla środowiska cyfrowego do świata edycji papierowych. Nie brakuje też projektantów, dla których nadrzędnym celem jest przekraczanie konwencji i poszukiwanie wciąż nowych rozwiązań. Z pewnością nie są to zjawiska jednoznacznie negatywne. Trzeba jednak pamiętać, że projektowanie książki podlega pewnym wyraźnym rygorom, które wynikają z charakteru i przeznaczenia publikacji tego typu, a także wielowiekowej tradycji wydawniczej.

Poglądy te znajdują odzwierciedlenie w twórczości projektowej, a także wypowiedziach Janusza Górskiego (urodzonego w 1953 roku), profesora gdańskiej Akademii Sztuk Pięknych i kierownika Pracowni Projektowania Książki, prowadzonej na tamtejszym Wydziale Grafiki. Górskiemu warto poświęcić osobne roz-

ważania, ponieważ jako autorytet w zakresie projektowania książki jest nie tylko doświadczonym nauczycielem rzesz studentów, lecz także nagradzanym projektantem książek i wydawcą. Wśród klientów Górskiego znajdują się najważniejsze instytucje polskiej kultury, w tym: Muzeum Narodowe w Warszawie, Łazienki Królewskie, Narodowe Centrum Kultury czy Teatr Narodowy, a także czasopisma takie jak „Więź”, „Zeszyty Literackie” i inne. W 1994 roku Górski we współpracy ze Stanisławem Rośkiem założył wydawnictwo słowo/obraz, a w 2008 roku oficynę czysty warsztat, która wydaje pozycje adresowane do środowiska grafików, ilustratorów, fotografików i pracowników reklamy. Jej szczególną troską jest, aby wszystkie książki były dobrze zaprojektowane i starannie wykonane, a przede wszystkim, aby kształt edytorski publikacji stanowił całość kompozycyjną z projektem. Górski jest również właścicielem Fundacji Pracownia, której celem są szeroko zakrojone działania na rzecz polskiej grafiki projektowej.

DROGA DO PROJEKTOWANIA KSIĄŻKI

Górski od lat ubolewa nad miernym stanem polskiego projektowania. Analizując współczesne realia, podkreśla, że żyjemy w „wizualnym śmietniku”, który ma swoją przyczynę w wieloletnim zaniedbaniu wychowania estetycznego, a także upadku rangi zawodu grafika. Etos tego zawodu należy więc odbudować od podstaw. Nie jest to łatwe, ponieważ nierzadko sami graficy, wychowani w takiej, a nie innej, rzeczywistości, nie są wolni od „pospolitych upodobań, bylejałości i wizualnego brudu” (Fundacja Pracownia, 2021). Wszechobecna komercja i służebny charakter grafiki projektowej wystawiają jej twórców na pokusę banału, a nawet kiczu. Żyją oni i tworzą w świecie wszechobecných mediów, a ich działalność aż nazbyt często koncentruje się na niekończącym multiplikowaniu informacji, co tworzy specyficzny pejzaż semiotyczny (Fundacja Pracownia, 2021).

Górski uważa, że lekarstwem na kicz jest kierowanie się w projektowaniu funkcjonalnością, z poszanowaniem racjonalności i prostoty. Takie podejście było dla niego zawsze bardzo naturalne. Wynikało z osobowości samego projektanta, a także zdobytego przez niego wykształcenia. Górski jest bowiem absolwentem klasy matematycznej w IX Liceum Ogólnokształcącym im. Giuseppe Di Vittoria w Gdańsku, a także dwóch wyższych uczelni: najpierw ukończył on architekturę na Politechnice Warszawskiej (1972–1978), a następnie grafikę w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Gdańsku¹ (1979–1983). Te predyspozycje do nauk ścisłych sprawiły, że Górski właściwie od początku poszukiwał w projektowaniu przede wszystkim rozwiązania problemu, nie zaś wyrazu artystycznego.

¹ Obecnie Akademia Sztuk Pięknych w Gdańsku.

Najlepszym tego przykładem może być realizacja zadania „Pokaż nieskończoność”, którą wykonał on w czasie studiów w pracowni jednego z najlepszych polskich plakacistów, Marka Freudenreicha. Zadanie nie należało do łatwych. Freudenreich nałożył na swoich studentów pewne ograniczenia. Pracę należało przygotować na czterech arkuszach brystolu, czyli na ogromnym formacie 200 × 280 cm, posługując się wyłącznie długopisem. Właściwie wszystkie realizacje, które studenci oddali swojemu nauczycielowi, wyglądały podobnie. Stanowiły one pieczołowicie zamalowaną rysunekami, ornamentami czy zygzakami ogromną płaszczyznę, która z daleka — ze względu na specyfikę pisarskiego narzędzia — była po prostu szara. Praca Górskiego wybijała się na tym tle. Pomysł jej wykonania był bardzo sprytny, a uzyskany efekt wyrazisty. Student zorganizował bowiem w swoim domu imprezę i każdego z gości poprosił, aby na ułożonych w przedpokoju arkuszach narysował znak nieskończoności wiązką trzydziestu sklejonych taśmą długopisów. Symbol był ogromny i zajmował całą przestrzeń. Pierwowzór był autorstwa Górskiego, a goście tylko „wzmacniali” obraz. W ten sposób uzyskano bardzo wyraźny znak. Praca ta nie była więc kolejną płataniną szarych linii, ale stanowiła mocny, czarny znak, dobrze skontrastowany z podłożem. Freudenreich ocenił ją bardzo wysoko.

I to jest przykład — wspominał Górski — ukazujący, jak dobre rozwiązanie problemu graficznego może iść „w poprzek”. Nie próbuje się dosłownie odpowiedzieć na temat, ale trzeba szukać sposobu, aby znaleźć coś, co zaskoczy, co dotknie jądra, niekoniecznie opisując. (Górski, 2020)

Po ukończeniu studiów Górski otrzymał propozycję asystentury od Marka Freudenreicha, co było nie lada wyróżnieniem. Młodego grafika fascynowały działania nauczyciela, ponieważ był on jednym z nielicznych projektantów rozwijających swoją karierę w latach sześćdziesiątych XX wieku, którzy do projektowania podchodzili w sposób rozumowy.

Dla Freudenreicha najważniejsza była myśl, idea, a dopiero potem poszukiwanie formy, która umożliwiałaby zwizualizowanie konkretnego przesłania — mówił Górski — tymczasem bardzo wielu grafików tamtego pokolenia „myślało formą”, posługując się wyszukany warsztatem malarskim, efektownym pod względem plastycznym. Bardzo często mieli oni niejasne przeczucie, co chcą przedstawić, jedynie jakieś wyobrażenie na ten temat, ale nie było w tym głębszej analizy. (Górski, 2020)

Freudenreich natomiast rozpoczynał pracę od pomysłu graficznego. Uważał, że plakat ma przede wszystkim zwracać uwagę, przekonywać, informować (Bogusławski, Freudenreich, 2018, s. 32), być błyskawicznym, celnie trafiającym w odbiorcę komunikatem. W związku z tym czasami nie może być piękny. „Książkę możesz zabrać do łóżka, kontemplować — zauważał Freudenreich — w przypadku plakatu musi Ci wystarczyć krótkie spojrzenie, rzut oka w trakcie jazdy samochodem. Tu nie ma czasu na zatrzymanie się, rozmyślanie” (Bogusławski, Freudenreich, 2018, s. 37). Wybitny plakacista uczył Górskiego, że w grafice na-

leży odwoływać się do tego, co prawdziwe, rzeczywiste, realne. Był przeciwny nadmiernemu kombinowaniu. Uważał, że na przykład absurdem jest umieszczanie na projekcie zapętlonego papierosa, ponieważ w rzeczywistości nie da się go zapętlić! Tymczasem wśród grafików ten pomysł cieszył się dużym powodzeniem. Co więcej, Freudenreich cenił wykorzystywanie bardzo prostych środków, na przykład fotografii. W jego pracach odnajduje się — tak bardzo ważną dla Górskiego — lapidarność i oszczędność.

Zadania, które Freudenreich dawał studentom, były zazwyczaj proste i konkretne, a nawet prozaiczne.

Przez cały semestr wałkowaliśmy zadanie „Zmniejsz zużycie energii elektrycznej”. — wspominał Górski — Analizowaliśmy wnikliwie temat, dyskutowaliśmy, w jaki sposób myśl tę przekazać logicznie. Z pięciu plakatów powiesił tylko trzy, a jeden zwycięski skierował do druku. To był mój projekt. Przedstawiał ciężarek z żeliwa, taki jaki dźwigają kulturyści, w którym cyferki 20 kg zastąpiłem błyskawicą. Cały ciężarek wisiał na przewodzie elektrycznym, tak mocno go obciążając, że wtyczka wypadła z gniazdka. Obciążony kabel układał się w kształt litery V. Długo jeszcze przechowywałem gipsowy model tego ciężarka w domu. (Górski, 2020)

Współpraca z Freudenreichem niestety nie trwała długo, ponieważ już w 1984 roku, a więc po roku, wyjechał on do Austrii, aby tam stworzyć i poprowadzić pracownię designu w Wyższej Szkole Twórczości Artystycznej i Przemysłowej w Linzu (Bogusławski, Freudenreich, 2018, s. 23). Był to jednak bardzo intensywny czas, który pozostawił w Górskim niezatarty ślad. Po wyjeździe Freudenreicha życie zawodowe młodego projektanta wywróciło się do góry nogami. Został asystentem Cypriana Kościelniaka, wybitnego ilustratora, reprezentującego jednak zupełnie odmienne poglądy od swojego poprzednika. Był on wyraźnie zafascynowany nurtem neoekspresjonistycznym, bezkompromisowym malarstwem Nowych Dzikich², którzy odwołując się do estetyki ekspresjonizmu, tworzyli sztukę prześmiewczą, niekiedy skandalizującą, brutalną, nawiązującą do sztuki masowej, ze świadomym prymitywizmem, wulgaryzacją. Zdaniem Górskiego to, co Nowi Dzicy wprowadzili do malarstwa, Kościelniak przeniósł do ilustracji.

W kształceniu studentów stawiał on na zabawę słowem, która miała być punktem wyjścia do zabawy formą. Do realizacji zadawał tematy, które często ocierały się o absurd i w logiczny sposób w ogóle nie dawało się zrozumieć, na przykład: „Ciepłe ognie”, „Przedmioty wariata”, „Roślina doniczkowa wariata”, „Samochód wariata” itp. Tego typu prace trudno było poddać jakiegokolwiek dyscyplinie myślowej. Dla Kościelniaka komunikat często był bowiem nieistotny, a praca graficzna miała dawać rozkosz oczom, intrygować, drażnić. Pod jego okiem powstawały bardzo atrakcyjne pod względem graficznym projekty, które

² Pod koniec lat siedemdziesiątych XX wieku grupa niemieckich malarzy neoabstrakcjonistów i neofowistów w opozycji do pop-artu stworzyła grupę o nazwie „Nowi Dzicy”. W Polsce nurt ten działał pod hasłem „Nowa Ekspresja” (Szkolut, 1990).

jednak były właściwie zupełnie niezrozumiałe, pozbawione znaczeniowej głębi. „Freudenreich domagał się sprawdzalności, skuteczności wizualnego komunikatu. Cyprian nie chciał niczego komunikować. Chciał tworzyć atrakcyjne, estetycznie intrygujące, bogate w sensory wizualne obrazy. On był nowym dzikim grafiki” — podkreślał Górski (2020). Trwająca trzy lata współpraca z Kościelniakiem była trudna i doprowadziła jego asystenta do pewnego rodzaju kryzysu artystycznego. Grafików różniło właściwie wszystko. „Ja od najmłodszych lat byłem człowiekiem, który projektował w duchu Freudenreicha” — wspominał Górski (2020). Przyszło mu więc żyć przez ten czas w nieustannej opozycji.

Dziś, po upływie wielu lat, gdański projektant zauważa dobre strony tej niełatwej współpracy. Przyznaje, że to właśnie Kościelniak zaszczepił w nim umiejętność dostrzegania urody wizualnej, poszukiwania wrażenia estetycznego w projekcie, który może być jednocześnie użyteczny i pociągający pod względem wizualnym. Górski przekonał się, że czasami komunikat pozawerbalny, pozalogiczny może być jednak skuteczny, oddziałując na poziomie emocjonalnym. Tak więc zarówno współpraca z Freudenreichem, jak i Kościelniakiem okazała się ważna i potrzebna dla dalszej kariery Górskiego.

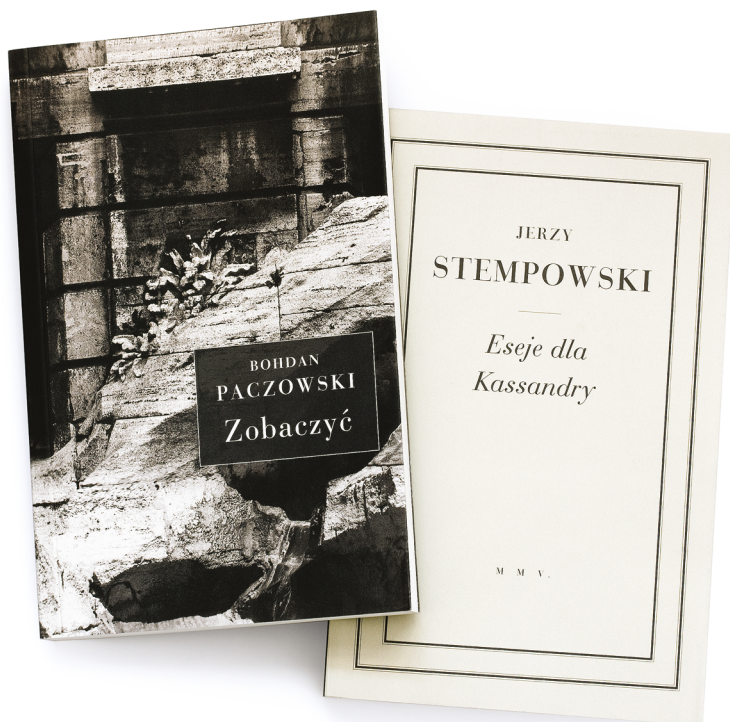
TRADYCJA KSIĄŻKI I WYZWANIA CZYTELNOŚCI

Niemiecki typograf Friedrich Forssman (urodzony w 1965 roku) napisał, że:

Kiedy zaczyna się projektowanie książki, trzeba wziąć pod uwagę wiele rzeczy ustalonych już niejako z góry: wszystkie dostępne kroje pisma wyglądają bardzo podobnie; wiersze tekstu biegną od lewej strony do prawej i układają się jeden pod drugim, z góry na dół; strony są numerowane, a kartki przewraca się na lewo; na pierwszych stronach umieszcza się informację o tym, kto książkę napisał, jaki ma ona tytuł i kto ją wydał [...]; kartki są zszyte lub sklejone; okładka stanowi ochronę całości i także na niej można przeczytać, o jaką książkę chodzi. Zasady te nie zmieniły się co najmniej od końca XV wieku, niektóre sięgają czasów starożytnych. (Forssman, 2018)

Te poniekąd oczywiste stwierdzenia dobitnie ukazują, że książka jest przedmiotem głęboko uwarunkowanym przez swoją funkcję i historię. Jej cechą charakterystyczną jest pewna powtarzalność, a nawet schematyczność, co jest wynikiem kształtowanych w ciągu kilkuset lat upodobań czytelniczych. Są one rozumiane i szanowane przez Janusza Górskiego:

Ja z natury jestem konserwatystą — podkreślał — Unikam rzeczy zwariowanych, bo jednak cały czas czuję pewien rodzaj bagażu na plecach, plecak, który można określić jako tradycja książki. Cały czas mam wrażenie, że książka jest tą dyscypliną, dziedziną, rodzajem obiektu, który wymaga szacunku dla historii książki, dla jej dziejów. A więc wydaje mi się, że pewien rodzaj ekstrawagancji, dezynwoltury po prostu nie przystoi. (Górski, 2020) [II. 1 i 2]



Il. 1. Przykłady klasycznych projektów Janusza Górskiego, seria „Biblioteka Mnemosyne”
wydawnictwa słowo/obraz terytoria. Ze zbiorów Janusza Górskiego

Nadmierna swoboda i przekraczanie granic funkcjonalności wynika bardzo często z braku doświadczeń czytelnicznych. Wielu młodych projektantów po prostu nie czyta książek. A kto nie czyta, ten nie rozumie przyzwyczajajeń i potrzeb użytkowników papierowych publikacji. Bardzo trafnie podsumował to F. Forssman:

Zawsze istnieje pokusa, by [...] konwencje przekraczać. Byłoby jednak czymś z gruntu złym, gdyby przy okazji — i bez ważnego powodu — stało się to źródłem rozczarowania czytelnika, ponieważ książka musi przede wszystkim odpowiadać jego oczekiwaniom. [...] Czytelnicy są z zasady i nie bez powodu konserwatywni. Chcą, by intuicyjnie wygląd książki (także jej zawartości) wydawał im się adekwatny do treści [...]. Nie lubią dezorientacji, potrzebują raczej narzędzi, które w możliwie najlepszy sposób, pomogą im podczas lektury. (Forssman, 2018)

Z tego właśnie względu Górski nie wprowadza nieoczekiwanych rozwiązań do książki, nie upiększa i nie uatrakcyjnia na siłę swoich publikacji, rezygnuje z nadmiaru rozwiązań graficznych, które być może w przypadku innego typu projektu sprawdziłyby się, ale nie w książce, która jest bardzo specyficznym bytem. Stosuje on metodę usuwania wszystkich elementów ozdobnych, które nie wnoszą niczego do publikacji, nie wspomagają jej czytelności, a jedynie dekorują strony. Jest w tych działaniach bardzo zdyscyplinowany. „W mojej pracy w ogóle mnie



Il. 2. Przykłady klasycznych projektów Janusza Górskiego, seria „Biblioteka Mnemosyne” wydawnictwa słowo/obraz terytoria. Ze zbiorów Janusza Górskiego

nie widać” — mówił — „I bardzo dobrze. Tak właśnie ma być. Projektowanie książki to robienie rzeczy niewidzialnych” (Górski, 2020). Powołuje się przy tym na słowa Beatrice Warde (1900–1969) i jej koncepcję typografii, która ma być jak okno wypełnione przezroczystą szybą. Przez idealnie czyste szkło można oglądać świat w sposób niemal niezakłócony. Inaczej jest w przypadku witrażu. Może być najpiękniejszy, ale skupia wzrok patrzącego na siebie, przysłaniając to, co znajduje się po drugiej stronie (Warde, 2011, s. 43).

Dobre projektowanie to coś, co umyka uwadze czytelnika — podkreślił Górski — Całość ma sprawiać dobre wrażenie, ma się wygodnie czytać. Natomiast ogromna praca, która została włożona, aby ten cel osiągnąć, ma być niewidoczna. Bo jeśli ktoś chce być zauważony projektując książkę, to prawie na pewno przesadzi. To prawie na pewno zrobi coś, co utrudni jej czytanie lub będzie trochę nieznośnym wypychaniem się na pierwszy plan kogoś, kogo nie powinno widać. (Górski, 2020)

Jednocześnie Górski zauważa, że nie wszystkie książki projektuje się w ten sam sposób. Są edycje, w których można sobie pozwolić na nieco więcej swobody, na przykład wydawnictwa artystyczne czy książki dla dzieci. Trzeba więc dostosować środki wizualne do charakteru tworzonej publikacji, dbając jednocześnie

o komfort czytelnika. „Funkcjonalność to granica absolutnie nieprzekraczalna” — mówił Górski — „Nieczytelny projekt jest dyskwalifikujący. Taka książka nie ma racji bytu” (Górski, 2020).

CZTERY ZASADY

W ciągu wielu lat pracy Górski sformułował cztery podstawowe zasady, którymi kieruje się w projektowaniu. Odnosi je do niemal każdego typu tworzonego dzieła, także do książki. Warto je tutaj przytoczyć i szerzej omówić, ponieważ te proste reguły stanowią kwintesencję jego działań.

PROSTOTA

Gdybym miał wybrać jedno jedyne słowo określające charakter moich prac, wybrałbym właśnie przymiotnik: proste. Nad stołem, przy którym pracuję, długo wisiała kartka z hasłem „Najprościej jak można”. Chociaż, przekornie, hasło to wcale nie zostało złożone w prosty i czytelny sposób, ale jednak! [...]

Sztuka projektowania to sztuka redukowania. Komunikat, najczęściej złożony i niejednoznaczny, trzeba destylować tak długo, aż uzyska się jedną prostą myśl, która zawiera jego esencję i zapada w pamięć. Lex Drewiński, polski projektant pracujący w Berlinie, ujął ten problem (choć mówił wyłącznie o plakacie) z lapidarnością właściwą rasowym grafikom: z plakatem jest jak z numerem telefonicznym — wystarczy przestawić jedną cyfrę i nici z połączenia.

Forma jest zawsze wynikiem ograniczenia. Tak jak rzeźbiarz tworzy dzieło, odłupując z kłosa drewna lub z kamienia to, co zbędne, tak projektant nadaje formę swoim pracom, rezygnując ze wszystkich niemal możliwości (języków, narzędzi, technik), jakie ma dzisiaj do wyboru. A w naszych czasach, kiedy środki, z których niegdyś mógł korzystać grafik, zostały zwielokrotnione dzięki narzędziom cyfrowym, umiejętność ta stała się sprawą największej wagi. (Górski, 2011, s. 1, wyr. oryg.)

Typograf po zaprojektowaniu książki zazwyczaj przygląda się krytycznie swojej pracy i zaczyna wyrzucać wszystko to, co zbędne. Rezygnuje ze wszelkich umieszczonych wcześniej elementów graficznych, zdobniczych, które nie wnoszą niczego do książki, nie wspomagają jej funkcjonalności. Dla niego mniej zawsze znaczy więcej.

Taki właśnie sposób projektowania widać chociażby w cyklu publikacji, które zostały przygotowane dla Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Już przy pierwszym kontakcie z nimi uderza ich skromna elegancja. Projekty charakteryzuje klasycystyczna prostota, doskonale pasująca do ich tematyki. Wyróżniają się czystym i funkcjonalnym designem. Dopełnieniem szlachetnej typografii są piękne grafiki z epoki, a także materiały dobrej jakości. Publikacje te są bowiem drukowane na szlachetnym papierze o złamanej bieli i oprawiane w jasny żeberkowy karton lub miękką oprawę z obwolutą. Okładki mają czysto typograficzny charakter, widnieją na nich starannie złożone tytuły odpowiednio dobraną dwuelemento-

wą antykwą, na przykład pasującym do epoki Didotem. Mimo wspólnego charakteru druków każdy z nich jest odmienny i wykorzystuje nieco inne rozwiązania, na przykład wydana w niewielkim formacie książeczka *Przechadzki po ogrodach. Esej z dziejów ogrodnictwa i pielgrzymowania* Cezarego Wodzińskiego (Wodziński, 2016) zwraca uwagę spokojem i brakiem mocnych kontrastów. Starannie złożoną klasyczną kolumnę otaczają szerokie marginesy, wprowadzające do wnętrza wiele światła. Dodatkowym kolorem, służącym do wyróżnienia, nie jest tu tak często występująca u Górskiego czerwień, lecz spokojna zieleń, a ważnym elementem budującym klimat tej publikacji są nastrojowe akwarele Zygmunta Vogla (1764–1826), pochodzące ze zbiorów Państwowego Muzeum Ermitażu w Sankt Petersburgu. Vogel był malarzem i rysownikiem gabinetowym Stanisława Augusta i wielokrotnie przedstawiał letnią rezydencję ostatniego króla Polski. Umieszczone spado kolorowe grafiki wypełniają konsekwentnie pojedyncze strony lub rozkładówki, wprowadzając czytelnika w klimat Łazienek z przełomu XVIII i XIX wieku. Książeczka ta ma charakter bibliofilski, o czym świadczy umieszczona na stronie przytytułowej informacja o wysokości nakładu (tysiąc egzemplarzy) i indywidualny numer egzemplarza — jest to trochę nietypowe rozwiązanie, ponieważ takie informacje zazwyczaj można znaleźć w kolofonie na końcu.



Il. 3. Kolumna tekstowa z mocno kontrastującym klasycystycznym inicjałem. Publikacja zaprojektowana dla Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, 2014. Ze zbiorów Janusza Górskiego

W nieco bardziej dynamiczny sposób została zaprojektowana publikacja z tekstami Marii Poprzęckiej *Łazienki — pamięć i niepamięć* oraz Wiktora Jerofiejewa *Natura wolności* (Poprzęcka, Jerofiejew, 2014). Uwagę zwraca otoczona szerokimi marginesami kolumna, z dominującym na stronie, mocno kontrastującym pod względem wielkości czerwonym klasycystycznym inicjałem [il. 3]. W tej publikacji również wykorzystano grafiki z epoki przedstawiające osiemnastowieczne projekty architektoniczne, na przykład projekt kaplicy grobowej rodziny Poniatowskich w Łazienkach i inne. Górski umieścił je jednak nieco inaczej, ponieważ tylko od strony grzbietu zostały włamane na spad, a od zewnątrz okalają je niewielkie białe marginesy. Wynika to zapewne z bardziej statycznego i jednolitego charakteru publikacji.



Il. 4. Okładki tomów pokonferencyjnych zaprojektowanych dla Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, 2014. Ze zbiorów Janusza Górskiego

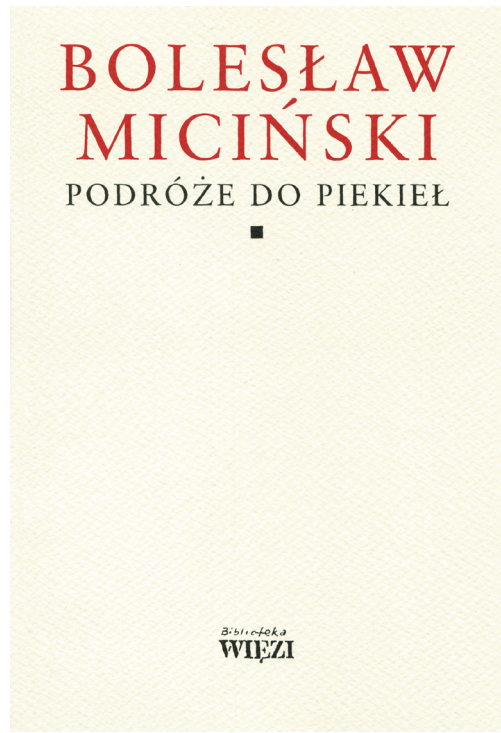
Wśród książek „łazienkowskich” warto zwrócić uwagę także na *Historyczną rezydencję we współczesnym mieście* (Poprzęcka, 2014) [il. 4], będącą pokłosiem konferencji zorganizowanej w 2012 roku przez Muzeum Łazienki Królewskie i Zamek Królewski w Warszawie. Publikacja ukazała się pod redakcją Marii Poprzęckiej. Edycja współgra wizualnie z pozostałymi pozycjami z tego cyklu, ale tutaj Górski również wprowadza nowe rozwiązania. Przede wszystkim książka zwraca uwagę niekonwencjonalnym formatem zbliżonym do kwadratu, a także obniżoną kolumną, nad którą — nietypowo — projektant wprowadził szeroki

margines światła, podważając niejako klasyczne zasady. Na uwagę zasługują także wyraziste asymetryczne nagłówki złożone Didotem i jednocześnie wyróżnione pionową włosową linią w kolorze czerwonym. Bogaty materiał ilustracyjny został konsekwentnie włamany w górnej części kolumny na spad lub wyrównany do szczytu kolumny tekstowej, co buduje harmonię. Również ta publikacja zwraca uwagę wysokiej jakości materiałami — literniczą okładką wydrukowaną na szlachetnym żeberkowym kartonie z szerokimi skrzydełkami.

Publikacje „łazienkowskie” są przykładem druków o charakterze luksusowym. Piękno sztuki typograficznej polega tu na doskonałym poznaniu i zrozumieniu klasycznych zasad projektowania. Szkoda tylko, że edycje te, jak to często bywa w przypadku dzieł wydawanych przez instytucje kultury, mają charakter niszowy, a ich zasięg oddziaływania jest niewielki.

W rozważaniach o prostocie w projektowaniu nie może także zabraknąć książek wykonanych dla Biblioteki „Więzi”, warszawskiego wydawnictwa szczyącego się ponad pięćdziesięcioletnią tradycją. Publikacje te są bardzo proste, oszczędne, pozbawione dekoracji. Górski konsekwentnie buduje w ten sposób wizerunek oficyny tradycyjnej, rzetelnej i poważnej. Jednocześnie staranny skład, odpowiednia ilość światła na stronach, między innymi w postaci szerokich marginesów, a także dobrej jakości papier o złamanej bieli, sprawiają, że książki te są przyjazne czytelnikowi i funkcjonalne.

Na uwagę zasługują także proste, lecz nietypowe oprawy publikacji. Analizując wybrane edycje, na przykład książki Bolesława Micińskiego pod tytułami *Podróże do piekiel. Eseje oraz Treść i forma. Artykuły i recenzje* (Miciński, 2011a, 2011b), warto zwrócić uwagę na okładki wykonane z delikatnie fakturowanego kartonu barwionego w masie, w kolorze *chamois*. Znajduje się na nich wyłącznie nazwisko autora złożone u góry strony, dość dużym stopniem pisma i wyróżnione wersalikami oraz czerwonym kolorem. Poniżej Górski złożył mniejszym stopniem pisma, czarnymi wersalikami, tytuł publikacji. Na środku, pod tytułem, umieścił niewielki kwadratowy ozdobnik. Okładka jest więc czysta i prosta. Nietypowym elementem jest natomiast nałożona na książkę kolorowa półobwoluta z barwną reprodukcją obrazu Zygmunta Waliszewskiego, wydrukowaną na papierze powlekany. Takie rozwiązanie jest bardzo funkcjonalne, ponieważ książka pozbawiona obwoluty zwraca uwagę szlachetną elegancją, a z nią ma charakter bardziej rynkowy, co zwiększa jej szanse na przyciągnięcie uwagi klientów księgarni [il. 5 i 6]. Półobwoluty niezbyt często są spotykane w Polsce. Górski natomiast bardzo lubi to rozwiązanie, charakterystyczne dla współczesnej książki francuskiej.



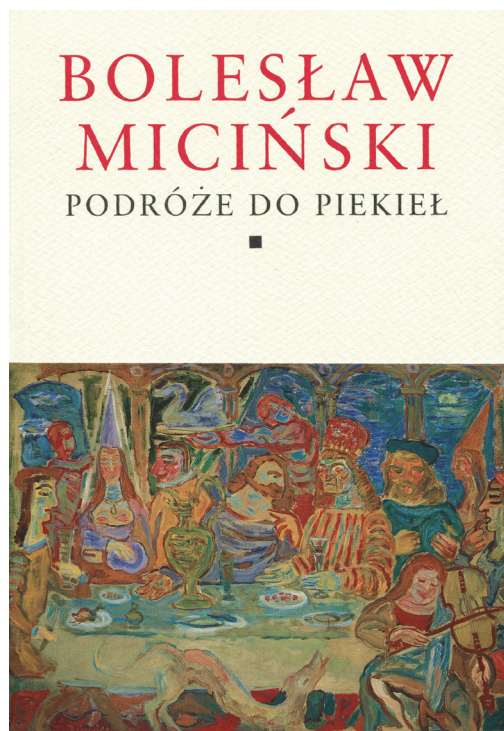
Il. 5. Okładka książki Bolesława Micińskiego *Podróż do piekieł*. Publikacja z serii „Biblioteka Więzi”, Warszawa 2011. Ze zbiorów Janusza Górskiego

CZYTELNOŚĆ

Całą grafikę projektową można sprowadzić do jednego pojęcia, do komunikatu. Zatem termin czytelność należy rozumieć w sposób najprostszy: komunikat musi zostać odczytany przez odbiorcę zgodnie z intencją jego nadawcy. Żeby uniknąć nieporozumień dodam, że wcale nie oznacza to ograniczenia wolności projektanta.

Projektant nie powinien traktować warunku czytelności dosłownie. Jakiś czas temu pasażerowie londyńskiego metra rozszyfrowywali umieszczone na plakatach ciągi niby-holenderskich wyrazów. W języku holenderskim nic nie znaczyły, a czytane na głos po angielsku miały absurdalny sens: «*Eis der a vullen Moe ne toe niet?*», który z trudem można było odczytać jako „Czy dziś w nocy będzie pełnia?”. Większość odbiorców nie wiedziała, o co chodzi. A była to reklama holenderskiego piwa Oranjeboom, którą zwiędził slogan „Nie każdy je dostanie”. Ci, którym udało się odczytać hasła, poczuli satysfakcję i przenieśli to uczucie na reklamowany produkt. [...]

W sztuce typografii obok pojęcia czytelności (zwanego inaczej rozpoznawalnością, oznaczającego odróżnialność pojedynczych znaków pisma i łatwość ich identyfikowania) występuje pojęcie łatwości czytania (oznaczające stopień łatwości czytania złożonego tekstu i rozumienia jego znaczenia). Oba warunki muszą być spełnione, to znaczy tekst musi być zarówno czytelny, jak i łatwy w czytaniu, aby dzieło projektanta można było nazwać czytelnym w tym sensie, o którym tu mówię. O tę czytelność zawsze w swoich pracach zabiegałem, nierzadko nawet kosztem ich urody. (Górski, 2020)

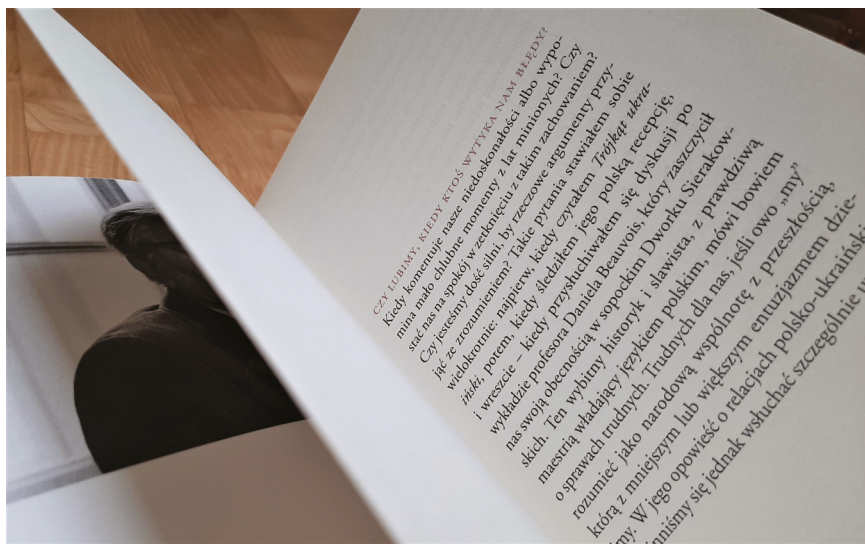


Il. 6. Okładka z półobwolutą książki Bolesława Micińskiego *Podróże do piekieł*. Publikacja z serii „Biblioteka Więzi”, Warszawa 2011. Ze zbiorów Janusza Górskiego

Niewątpliwie czytelność, która wynika z szacunku dla czytelnika i zrozumienia jego potrzeb, a także z własnego czytelniczego doświadczenia, jest cechą charakterystyczną projektów Górskiego. Aby bliżej przyjrzeć się temu problemowi, warto zwrócić uwagę na serię „TeKa refleksji”, która ukazuje się w Gdyni za sprawą mecenasa Tomasza Kopoczyńskiego i prowadzonej przez niego kancelarii adwokackiej. Nazwa tej serii pochodzi od greckiego słowa *théke*, oznaczającego kufer lub szkatułę, w której przechowywano cenne i użyteczne przedmioty, zbyt jednak kruche, aby przenosić je z miejsca na miejsce bez osłony³. Ukazujące się w niej publikacje są efektem spotkań z wybitnymi współczesnymi intelektualistami, poruszającymi różnorodne tematy z zakresu filozofii, historii, literatury, sztuki czy nauk społecznych. Książki wydawane są w niewielkim nakładzie (około 200–300 egzemplarzy) i przeznaczone dla wąskiego grona czytelników, bowiem otrzymują one szlachetną, niemal bibliofilską oprawę graficzną. Zgrabne tomiki w formacie 14 × 22 cm zwracają uwagę nie tylko czystym, typograficznym charakterem literniczych okładek, które przyciągają wzrok dystygowaną klasycystyczną antykwą, lecz także nietypowymi materiałami, z których je wykonano.

³ Nazwa serii nawiązuje także do inicjałów Tomasza Kopoczyńskiego.

Okładki w kolorze *chamois*, z żeberkowanego kartonu barwionego w masie, zostały wyposażone w szerokie skrzydełka. Wnętrza książek wydrukowano na papierze w tym samym kolorze. Ma on zalety nie tylko czysto wizualne, lecz przede wszystkim ułatwia czytanie, nie męcząc wzroku zbyt dużym kontrastem między kolorem strony a czernią pisma.

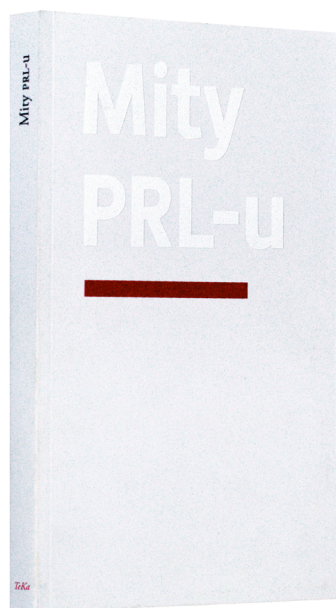


Il. 7. Czytelna i przejrzysta kolumna tekstowa książki z serii „TeKa refleksji”. Ze zbiorów autorki

Układ publikacji jest klasyczny i harmonijny. Zwartą kolumnę złożoną dwuelementową antykwą otaczają szerokie marginesy w klasycznym układzie — od najwęższego wewnętrznego po najszerszy dolny. Wszystkie parametry na poziomie mikrotypografii są dobrane z najwyższą starannością. [Il. 7] Na szczególną uwagę zasługuje sposób wyróżniania nagłówków w publikacji. Górski zastosował bardzo delikatne, ale funkcjonalne rozwiązanie — nagłówki zazwyczaj złożone są wersalikami o stopień mniejszymi od pisma podstawowego i wyróżnione kolorem czerwonym, jak na przykład w tomie *Po co nam historia?* (Kizik, red., 2013). Dzięki temu są one widoczne, a jednocześnie dyskretne. Czerwień pojawia się w książkach oszczędnie, ale odgrywa znaczącą rolę, zwracając uwagę czytelnika na to, co istotne.

Elementem wnoszącym nieco nowoczesności są kolorowe ilustracje, dynamicznie włamywane na osobnych nieparzystych stronach na spad. Interesująco wykadrowane, zazwyczaj poziome, przesunięte do góry kolumny zdjęcia stanowią charakterystyczny element serii. Ten sposób włamywania ilustracji buduje własny rytm. Ich funkcja nie jest jednak wyłącznie estetyczna. Pełnią rolę dokumentacyjną i informacyjną, prezentując zdjęcia z wykładów, które poprzedziły wydanie

kolejnych publikacji. Fotografie te oddają nastrój spotkań i ich twórczy klimat, ukazując pełnych ekspresji wykładawców lub gorliwych dyskutantów, a także zasłuchanych widzów.



Il. 8. Okładka książki *Mity PRL-u* z serii „TeKa refleksji”, Gdynia 2018.
Ze zbiorów Janusza Górskiego

Niekiedy jednak Górski celowo bawi się czytelnością, zmuszając czytelników do większego wysiłku intelektualnego. Rozwiązania tego typu stosuje jednak na okładkach, nigdy nie ingerując w jakość typograficzną tekstu znajdującego się wewnątrz publikacji. Dobrym przykładem jest chociażby okładka książki *Mity PRL-u*, również wydana w serii „TeKa refleksji” (Sosnowski, 2018). Na pierwszy rzut oka biała kartonowa okładka zawiera jedynie grubą, poziomą czerwoną linię, umieszczoną asymetrycznie nieco powyżej środka. Jednak po wzięciu książki do ręki czytelnik odnajduje niemal niewidoczny tytuł, wytłoczony i zadrukowany białą farbą na białym tle [Il. 8 i 9]. Górski podjął tu pewnego rodzaju grę z czytelnikiem. Mit dotyczy często rzeczywistości nieuchwytniej, niejednoznacznej. Tym samym niemal niewidoczny na okładce tytuł skłania do refleksji, że czytelnik będzie zanurzał się w opowieściach o świecie, który nie był do końca realny.

Górski lubi projektować „TeKę refleksji”, ponieważ ma tu pełną swobodę twórczą i sam decyduje o wszystkich rozwiązaniach. „Cały ten zespół jest nie do kupienia, prawie nieznan, ze względu na jego na bibliofilski charakter. Ale jest jedną z najlepszych rzeczy, które zrobiłem” (Górski, 2020) — podkreślał grafik.



Il. 9. Strona tytułowa książki *Mity PRL-u* z serii „TeKa refleksji”, Gdynia 2018.
Ze zbiorów Janusza Górskiego

POMYSŁ

W przypadku plakatu, reklamy prasowej, a nawet książkowej obwoluty sprawa jest prosta: najpiękniejszy projekt, jeżeli z braku pomysłu posługuje się tylko doskonałą formą, przegra rywalizację z dobrą fotografią. Projektant musi posługiwać się skrótem myślowym, symbolem, metaforą, zaskakiwać nieoczekiwanym skojarzeniem, prowadzić grę z wyobraźnią odbiorcy. Ponadto mocny pomysł wymusza na autorze użycie najprostszycy środków, ponieważ rozbudowana forma najczęściej pomysł zabija.

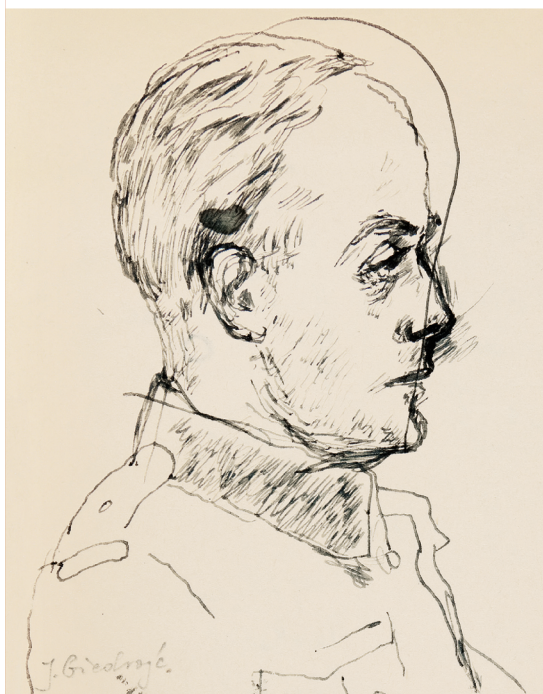
Ale pomysł ważny jest także w edytorstwie i sztuce typograficznej. Katalog obiektów, z których Jerzy Grzegorzewski tworzył scenografię swoich spektakli, zaprojektowałem w formie oklejonego szarym papierem pudełka, w którym umieszczone zostały naklejone na tekturę fiszki, zupełnie jak w katalogu biblioteki. Czasem pomysł jest bardzo dyskretny, niemal niewidoczny. W projekcie typograficznym książek z serii „Podróże”, wydawanej przez „Zeszyty Literackie”, po obu stronach paginy umieściłem skierowane od lewej do prawej strzałeczki, charakterystyczne dla oznakowania map. A w serii „Biblioteka Mnemosyne” wydawnictwa słowo/obraz terytoria zadrukowane zostały nie, tak jak zawsze, pierwsza i ostatnia strona okładki, ale strony wewnętrzne, w połowie zakryte obwolutą. (Górski, 2011)

Wspomniane przez Górskiego rozwiązanie zastosowane w serii „Biblioteka Mnemosyne”, ukazującej się w wydawnictwie słowo/obraz terytoria pod redakcją eseisty i historyka literatury Piotra Kłoczowskiego, jest rzeczywiście bardzo oryginalne i niespotykane. Warto mu się przyjrzeć z bliska, analizując wybraną publikację, na przykład książkę Sławomira M. Nowinowskiego *Jerzy Giedroyc w 1946*

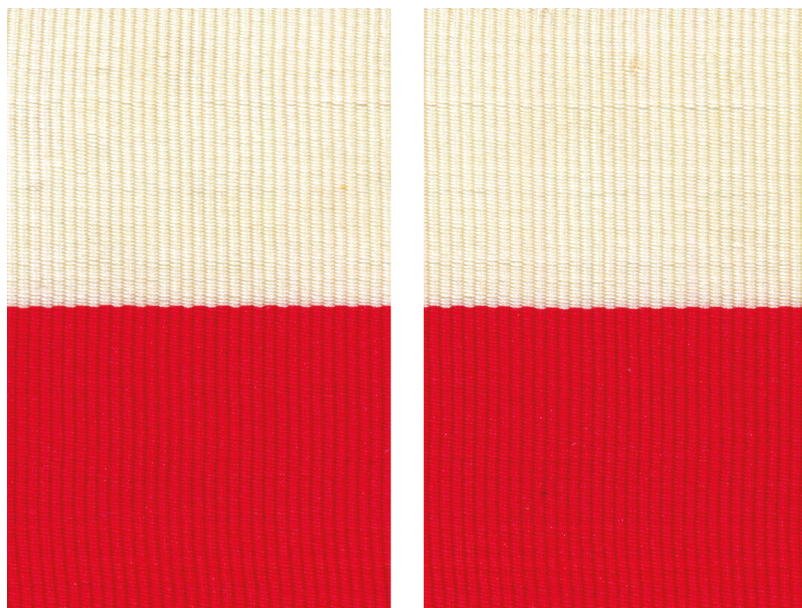
roku (Nowinowski, 2018). Projektant zastosował tu miękką oprawę z białego kartonu. Pierwszą i czwartą stronę okładki pozostawił niezadrukowaną, umieszczając barwną grafikę jedynie po wewnętrznej stronie, w nawiązaniu do wyklejek stosowanych w oprawach twardych. Nadruk jest fragmentem białoczerwonej beretki, autentycznej pamiątki po polskim żołnierzu z czasów sprzed II wojny światowej. Grafika kupił ją na Allegro z myślą, że może kiedyś wykorzysta ją w jakimś projekcie. Informacje bibliograficzne i motyw graficzny umieścił natomiast na obwolucie wykonanej z nielakierowanego kartonu. Została ona — nietypowo — przymocowana do okładki przez grzbiet. Ważną rolę w projekcie obwoluty i okładki stanowi kolor. Na okładce na czerwono zostało wyróżnione nazwisko autora oraz grzbiet książki, a po otwarciu publikacji kolorem dominującym jest czerwień wstążeczki. Uwagę przykuwa także umieszczony na obwolucie rysunek przedstawiający portret młodego Giedroycia, autorstwa Józefa Czapskiego. [il. 10 i 11]

Sławomir M. Nowinowski

Jerzy Giedroyc w 1946 roku



Il. 10. Fragment obwoluty książki Sławomira M. Nowinowskiego *Jerzy Giedroyc w 1946 r.* z serii „Biblioteka Mnemosyne”, Warszawa-Gdańsk 2017. Ze zbiorów Janusza Górskiego



Il. 11. Wewnętrzne strony okładki książki Sławomira M. Nowinowskiego *Jerzy Giedroyc w 1946 r.* z serii „Biblioteka Mnemosyne”, Warszawa-Gdańsk 2017.
Ze zbiorów Janusza Górskiego

Wśród książek szczególnie udanych, których realizacja bardzo dobrze oddaje założenia projektu, znajduje się także *Blaszany bębenek* Güntera Grassa (2013). „Wszystko się tu udało i jest takie jak trzeba” — komentował Górski i dodawał:

Tu mam satysfakcję artystyczną! Mam wrażenie, że zrobiłem coś, co jest bardzo eleganckie, bardzo czyste. Tu ocieram się o coś, co w sztukach użytkowych nazywa się „pięknem”. Ta książka to forma skończona, jej szlachetność proporcji, doboru różnego rodzaju elementów typograficznych, szczegółów powoduje, że może być właśnie w tych kategoriach oceniana. (Górski, 2020)

Książka została odpowiednio przygotowana także pod względem materiałowym i poligraficznym, uwagę czytelnika przyciąga między innymi solidny, zaokrąglony grzbiet z czerwoną kapitałą, a także biała obwoluta wykonana z szlachetnego kartonu, na której znalazł się z oryginalny rysunek Grassa, przedstawiający chłopca w czapeczce z gazety grającego na czerwonym bębnie. Grafika ta zdobiła pierwsze wydanie książki z 1959 roku. Wnikliwy czytelnik, biorąc tom do ręki, dostrzeże jednak coś więcej — nietypową niespodziankę przygotowaną przez Górskiego. Otóż pod zewnętrzną obwolutą kryje się druga, niemal identyczna, lecz z inną ilustracją. Rysunek niemieckiego pisarza został zastąpiony frywolną grafiką Jana Lebensteina, która doskonale tu pasuje, nie tylko pod względem formalnym. Przedstawia ona bowiem scenę, która rozpoczyna historię głównego bohatera, Oskara, na kaszubskim kartoflisku „pod czterema spódnicami babki Anny” (Panas, 2013). Chłopiec na rysunku Lebensteina także ma na głowie cha-

rakterystyczną czapkę, co dodatkowo łączy obie grafiki [il. 12]. Egzemplarz książki otrzymał od Górskiego, wówczas prezesa Oficyny Gdańskiej, sam Günter Grass, który pochwalił to nietypowe rozwiązanie i stwierdził, że obwoluta ta doskonale pasuje do książki.



Il. 12. Dwie obwoluty zaprojektowane do książki *Blaszany bębenek* Güntera Grassa. Obwolotę z frywolną ilustracją Jana Lebensteina umieszczono pod obwolotą z ilustracją Güntera Grassa, Gdańsk 2013. Ze zbiorów Janusza Górskiego

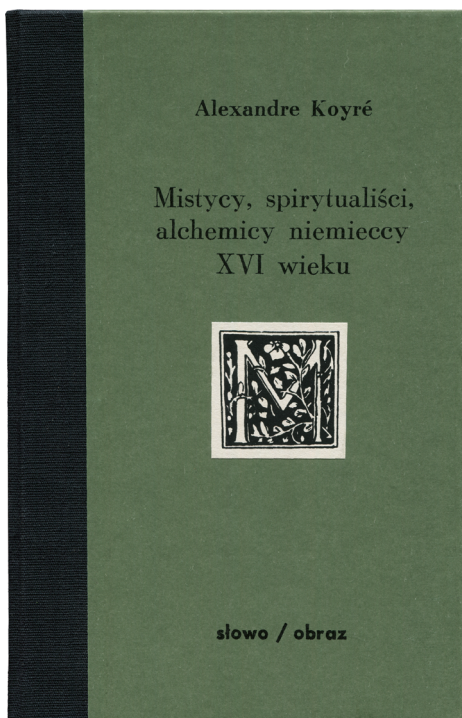
ORYGINALNOŚĆ

Z czwartym punktem mam kłopot. A to dlatego, że oryginalność moich projektów zasadza się na braku oryginalności. Kiedy w 1995 roku projektowałem pierwsze książki dla własnego wydawnictwa słowo/obraz, wzorowałem się na klasycznych wzorach, które można znaleźć w każdym dobrym podręczniku typografii. Jako dyplomowany architekt dobrze czułem się, tworząc logiczne i pozbawione ozdób kompozycje liternicze, nieco chłodne, ale za to eleganckie.

I tak projektuję do dziś. A że wokół wiele jest projektów nieudanych albo udanych, ale bardzo bogatych, rzecz można nawet rozbuchanych, albo wreszcie, zgodnie z postmodernistyczną modą, nadmiernie skomplikowanych, wypełnionych cytatami i kulturowymi gramami, moja prosta robota wydaje się, prawem kontrastu, oryginalna. (Górski, 2011)

Janusz Górski zaprojektował w swoim życiu ponad pięćset książek. Wśród nich znakomitą większość stanowią edycje o klasycznej i jednocześnie eleganckiej formie. Przykładem publikacji tego typu są chociażby serie, które zaczęły ukazywać się w wydawnictwie słowo/obraz w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku, na przykład „Pasaże”, „Minerwa. Biblioteka Filozofii i Historii Filozofii” [il. 13]

czy „Idee” [il. 14], a także wspomniane wyżej pozycje wchodzące w skład „Biblioteki Więzy”, „TeKi” oraz książki zaprojektowane dla Muzeum Łazienki Królewskiej. Charakteryzuje je staranny, czysty skład i ograniczona do minimum ilość ozdobników, a także niemęczący wzroku papier o delikatnie złamanej bieli. W swojej typograficznej prostocie są one rzeczywiście wyjątkowe i przyciągają uwagę bardziej wymagających czytelników.



Il. 13. Okładka książki z serii „Minerwa. Biblioteka Filozofii i Historii Filozofii” wydawnictwa słowo/obraz terytoria. Ze zbiorów Janusza Górskiego

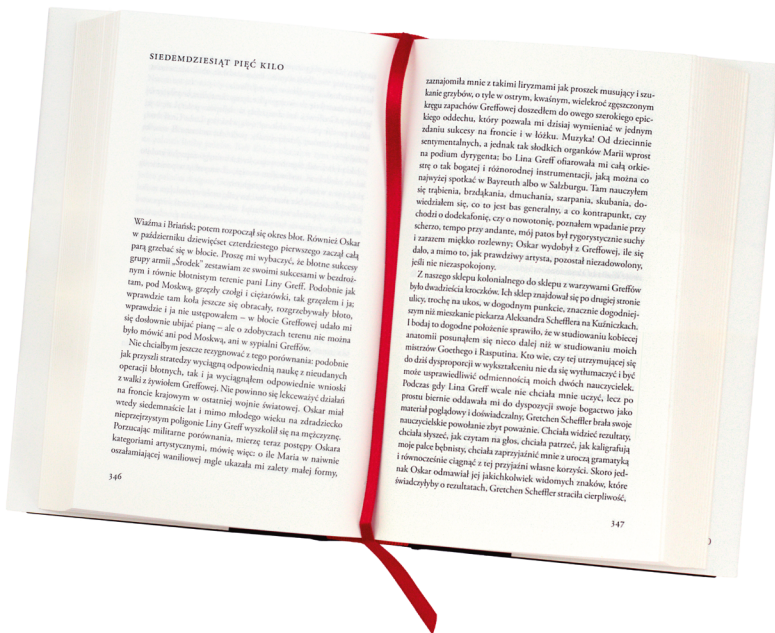


Il. 14. Okładki książek z serii „Idee” wydawnictwa słowo/obraz terytoria. Ze zbiorów Janusza Górskiego

Ale Górski ma też inne oblicze. Czasami projektant ten pozwala sobie na większą swobodę, jeśli nie ucierpi na tym czytelność książki. Przykładem takiej oryginalnej edycji może być naukowa publikacja Łukasza Maurycego Stanaszka *Wampiry w średniowiecznej Polsce* (Stanaszek, 2016), która ukazała się nakładem Narodowego Centrum Kultury [il. 15, 16]. Publikacja ta jest dynamiczna i jednocześnie bardzo plastyczna. Ze względu na tematykę dominuje w niej kolor czerwony, który znajduje się na okładce, wyklejkach, stronach tytułowych, a także we wnętrzu książki. Zazwyczaj Górski stosuje kolor bardzo oszczędnie, tu jednak nie



Il. 15–16. Rozkładówki z książki Łukasza Maurycego Stanaszka *Wampiry w średniowiecznej Polsce*, Warszawa 2016. Ze zbiorów Janusza Górskiego



Il. 17. Rozkładówka z książki *Błaszany bębenek* Güntera Grassa, Gdańsk 2013.
Ze zbiorów Janusza Górskiego

ogranicza się pod tym względem. Krwista czerwień ma być motywem dominującym. Charakterystycznym elementem są grube, czerwone linie zamykające kolumnę na zewnętrznych marginesach. Odnoszą się one do rozwiązań stosowanych w starodrukach. Linie te jednocześnie tworzą przestrzeń dla odsyłaczy, mają więc swoją funkcję i nie są jedynie czystą dekoracją. Na szczególną uwagę zasługują zamieszczone w książce ilustracje. Są to współczesne, choć stylizowane na dawne, drzeworyty autorstwa Wojciecha Marchlewskiego. Układ książki dynamizują pojawiające się co jakiś czas całostronicowe spadowe ilustracje drukowane na czerwonym tle. Ciężkie drzeworyty wymagają dopełnienia w postaci mocnych, pogrubionych tytułów oraz wyrazistej paginacji. Nawiązując do tematyki książki, na okładce umieszczono drzeworyt wykonany na podstawie grafiki z epoki, przedstawiający czaszkę przebitą gwoździem, znalezioną w 1870 roku pod Piotrkowem. Książka ta ma mocny, wyrazisty charakter.

ZAKOŃCZENIE

Publikacje zaprojektowane przez Janusza Górskiego stanowią interesujący materiał do badań bibliologicznych. Wnikliwa analiza typograficzna umożliwia poznanie języka wizualnego, za pomocą którego grafik komunikuje się z czytelnikiem.

nikiem. Język ten jest prosty i oszczędny, zredukowany do najpotrzebniejszych środków wyrazu. Cztery zasady, którymi kieruje się Górski (prostota, czytelność, pomysł i oryginalność), nie są rewolucyjne, nie wprowadzają przełomowych zmian do polskiego projektowania, ale nie na tym polega ich siła. Przybierają one formę autorskiego programu, realizowanego z niezwykłą konsekwencją. Wartość dorobku Górskiego polega na głębokim zakorzenieniu w kulturze książki. Projektant respektuje wielowiekowe dziedzictwo książki, zna jej historię i chętnie nawiązuje do klasycznych reguł typograficznych. Nie rezygnuje jednak przy tym z oryginalnych rozwiązań, ale zawsze trzyma się zasad, dbając o wygodę czytelnika, a tym samym użyteczność projektów. Analiza edycji projektowanych przez Górskiego ukazuje, jak ważny jest w jego twórczości nurt klasyczny, a nawet konserwatywny, odporny na zmieniające się mody, który paradoksalnie wyróżnia go na tle eksperymentatorów. Stosowane przez Górskiego zasady mają charakter ponadczasowy i odnoszą się nie tylko do książki tradycyjnej, lecz także stanowią istotny punkt odniesienia dla projektów cyfrowych [il. 17].

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA

- Grass, G. (2013). *Błaszany bębenek*. Gdańsk: Oficyna Gdańska.
- Kizik, E. (Red.). (2013). *Po co nam historia*. Gdynia: Kancelaria Adwokacka Tomasz Kopoczyński.
- Miciński, B. (2011a). *Podróże do piekiel. Eseje*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Miciński, B. (2011b). *Treść i forma. Artykuły i recenzje*. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.
- Nowinowski, S.M. (2018). *Jerzy Giedroyc w 1946 roku*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Poprzeczka, M. (Red.). (2014). *Historyczna rezydencja we współczesnym mieście*. Warszawa: Ośrodek Badań nad Epoką Stanisławowską. Muzeum Łazienki Królewskie.
- Poprzeczka, M., Jerofiejew, W. (2014). *Łazienki — pamięć i niepamięć / Natura wolności*. Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie.
- Sosnowski, J. (Red.). (2018). *Mity PRL-u*. Gdańsk: Fundacja Pracownia.
- Stanaszek, Ł.M. (2016). *Wampiry w średniowiecznej Polsce*. Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Wodziński, C. (2016). *Przechadzki po ogrodach. Esej z dziejów ogrodnictwa i pielgrzymowania*. Warszawa: Muzeum Łazienki Królewskie.

OPRACOWANIA

- Bogusławski, T., Freudenreich, M. (2018). *Ix1*. Gdańsk: Wydział Grafiki Akademii Sztuk Pięknych.
- Forssman, F. (2018). *Jak projektuje książki*. Kraków: d2d.pl s.c., Elżbieta Totoń, Robert Oleś.
- Fundacja Pracownia. (2021, 15 marca). *Fundacja Pracownia*. <http://fundacjapracownia.pl/ofundacji.php>.
- Górski, J. (2011). Niepublikowany fragment autoreferatu przygotowany w związku z postępowaniem o nadanie tytułu profesora ASP w Gdańsku.

- Górski, J. (2019). *Dosłownie. Liternicze i typograficzne okładki polskich książek 1944–2019*. Gdańsk: czysty warsztat.
- Górski, J. (2020, 5–8 listopada). Niepublikowany wywiad przeprowadzony przez E. Repucho.
- Panas, A. (2013, 18 lipca). *Noblista w erotycznej odsłonie „Seksualność to część życia”*. TVN24.pl. <https://tvn24.pl/pomorze/noblista-w-erotycznej-odsłonie-seksualnosc-to-czesc-zycia-ra340380-3439831>.
- Sowula, G. (2017). Janusz Górski. W: J. Mrowczyk (Red.), *Piękni XX-wieczni. Polscy projektanci graficy* (ss. 406–411). Kraków: 2+3D.
- Szkołut, T. (1990). Nowi dżycy i postmodernistyczne przewartościowania w kulturze. Przyczynek do dyskusji o kryzysie sztuki współczesnej. *Sztuka i Filozofia*, 2, 253–267. [http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t2/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t2-s253-267/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t2-s253-267.pdf](http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t2/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t2-s253-267/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t2-s253-267/Sztuka_i_Filozofia-r1990-t2-s253-267.pdf).
- Warde, B. (2011). Kryształowy kielich, czyli druk powinien być niewidoczny. W: P. Dębowski, J. Mrowczyk (Red.), *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie* (ss. 37–46). Kraków: Wydawnictwo Karakter.

EWA REPUCHO

SIMPLICITY, LEGIBILITY, IDEA, AND ORIGINALITY IN BOOK DESIGN. FOUR PRINCIPLES BY JANUSZ GÓRSKI

Summary

Some reflections have been presented on book design by Janusz Górski, an outstanding graphic artist, author, and publisher, as well as the head of the Book Design Studio at the Academy of Fine Arts in Gdańsk. Górski's path to professional maturity was shown, as well as his attitude to tradition and the history of the book. Górski is convinced that in design the main goal is not beauty, elegance, or crossing the established order in search of more attractive solutions. The most important is the reader and his reading comfort. Simplicity, legibility, originality, and idea are Górski's "four rules" that he has developed over many years of professional practice. These principles are discussed in detail, illustrated with examples.

The most important source material on which this article is based is a recording containing an extensive interview of the author with Janusz Górski, as well as an autopsy analysis of over three hundred editions designed by him. Interviews and articles published elsewhere were also used.

KEY WORDS: Janusz Górski, Marek Freudenreich, Cyprian Kościelniak, Pracownia Projektowania Książki, Academy of Fine Arts in Gdańsk, visual communication, editing, typography, book design, readability, editing functionality