

JAKUB MACIEJ ŁUBOCKI

ORCID: 0000-0002-1957-0682

Muzeum Narodowe we Wrocławiu

## SZTUKA WYDAWNICZA — CZYM JEST I JAK JĄ ROZUMIEĆ? PROLEGOMENA DO PODSTAW KONCEPCYJNYCH KOLEKCJONERSTWA SZTUKI WYDAWNICZEJ WE WROCŁAWIU

Leksykalne i realne znaczenie sztuki wydawniczej. Granice zakresu terminu „sztuka wydawnicza”. Kształt i dzieje kolekcjonerstwa oraz wystawiennictwa sztuki wydawniczej we Wrocławiu w placówkach bibliotecznych i muzealnych od XVI do XXI wieku. Powstanie i rozwój Działu Sztuki Wydawniczej Muzeum Narodowego we Wrocławiu (przejściowo: Muzeum Sztuki Książki — oddział Muzeum Narodowego we Wrocławiu).

**SŁOWA KLUCZOWE:** sztuka wydawnicza, sztuka książki, sztuka druku, terminologia, kolekcje muzealne, muzea bibliologiczne, Wrocław, Dział Sztuki Wydawniczej Muzeum Narodowego we Wrocławiu, Muzeum Sztuki Książki we Wrocławiu

W Muzeum Narodowym we Wrocławiu 11 grudnia 2023 roku odbędzie się wernisaż wystawy poświęconej jubileuszowi pięćdziesięciolecia istnienia jego Działu Sztuki Wydawniczej (dalej: DSW MNWr). Okazja ta daje asumpt do podsumowania dotychczasowej aktywności działu — przyjrzenia się zarówno jego przeszłości i przyszłości, jak i osiągnięciom i niepowodzeniom. Przede wszystkim jednak jest to niepowtarzalna okazja do zaprezentowania jego kolekcji w sposób tak szczegółowy jak nigdy przedtem.

W tym celu warto głęboko zastanowić się nad niektórymi problemami sztuki wydawniczej: co jest jej istotą?, gdzie sięgają jej granice?, jak dalece można sformalizować jej pojęcie? Nie mniej istotne będzie uchwycenie niuansów, jakie dzielią lub łączą sztukę wydawniczą w zbiorach muzealnych i bibliotecznych. Ponieważ taka próba jest podejmowana po raz pierwszy, nie da się ominąć przy jej oka-

zji także trudu zrozumienia swoistego *genius loci*, które sprawiło, że to właśnie w stolicy Śląska szczególnie często borykano się z próbą odpowiedzi na pytania postawione w tytule niniejszego artykułu. W ten sposób otrzymano dość bogaty inwentarz cech budujących amorficzny krajobraz sztuki wydawniczej. Dowodów potwierdzających ich obywatelstwo w zakresie tego terminu szukano w różnych kolekcjach muzealnych i bibliotecznych, a wszystko to z założeniem, że w przyszłości taka prolegomena stanie się punktem wyjścia do precyzowania pojęcia sztuki wydawniczej oraz dalszego konceptualizowania podstaw jej kolekcjonerstwa wśród instytucji i osób prywatnych.

## 1. CZYM JEST SZTUKA WYDAWNICZA?

Określenie, czym jest ‘sztuka wydawnicza’, jest trudnym zadaniem. Terminu tego nie przedstawiają najważniejsze polskie i zagraniczne encyklopedie bibliologiczne (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971; Kleszczyński, Racinowski, 1982; Żbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017; Sikorskij, 1982; Corsten, Pflug, Schmidt-Künsemüller, 1987–2016; Žarkov, 1999; Fouché, Péchoin, Schuwer, 2002–2011) oraz z zakresu sztuki (Kubalska-Sulkiewicz, Bielska-Łach, Manteuffel-Szarota, 1996; Antos *et al.*, 2001; Müller, 1883; Bosc, 1883; Adeline, [po 1884]; Pallottino, 1959–1968; Bilzer, 1971). Zarówno polską formę tego wyrażenia, jak i jej ekwiwalenty (ang. ‘publishing art’, niem. ‘die Verlagskunst’, fr. ‘l’art de l’édition’, ros. ‘издательское искусство’) sporadycznie pojawiające się w rozmaitych tekstach (najczęściej w opracowaniach polskich autorów opublikowanych w językach obcych) można uznać wyłącznie za quasi-terminy, które dopiero poszukują swojego miejsca w macierzystych systemach terminologicznych. Według Magdaleny Kuratczyk (zob. Lukszyn, 2005, s. 95) cechą quasi-terminów jest definiowanie ich na podstawie znaczenia leksykalnego, a nie systemowego, w związku z czym definicji tych może być wiele, mogą być rozmaite (struktura pola konceptualnego jest do pewnego stopnia płynna i nieokreślona), a z tego powodu ciągle podejmowane są próby ich optymalizacji w celu wypracowania definicji ostatecznej. Tym samym quasi-terminy są czymś pośrednim między wyrazem języka ogólnego a terminem. Taki stan rzeczy zmusza nas do próby nakreślenia, co się za interesującą nas tu sztukę uważa.

### 1.1. LEKSYKALNE ZNACZENIE SZTUKI WYDAWNICZEJ

Rzeczownik ‘sztuka’ określa „dziedzinę ludzkiej działalności artystycznej, wyróżnianą ze względu na reprezentowane przez nią wartości estetyczne; także wytwór lub wytwory takiej działalności”, natomiast przymiotnik ‘wydawniczy’ opisuje cechę wiążącą się „z wydawaniem, publikowaniem, ogłaszaniem drukiem; edytorski” (Dubisz, 2018, t. 4, s. 718; t. 5, s. 420). Ponieważ w tym artykule roz-

patrujemy sztukę wydawniczą w kontekście muzeologicznym, pierwszeństwo należy dać wytworom, ponieważ to one są przedmiotem gromadzenia. Natomiast sama działalność artystyczna, dzięki której powstają, pozostaje poza domeną muzealną. Działalność ta ma jednak istotne znaczenie, albowiem musi się ograniczać do procesów poligraficznych, aby jej efekt mógł zostać uznany za obiekt sztuki wydawniczej. Dlatego też wynik tej działalności musi się przejawiać plastycznie lub technicznie, ponieważ sztuka wydawnicza nie powinna zwracać uwagi na wartość estetyczną treści zawartej w wydawnictwie. Sfera tej wartości przynależy do literaturoznawstwa i muzealnictwa literackiego<sup>1</sup>. Innymi słowy, „jakość” treściowa/merytoryczna/literacka dzieła nie ma wpływu na kwalifikację danego obiektu do kręgu sztuki wydawniczej. W związku z tym należy przyjąć, że leksykalnie ‘sztuka wydawnicza’ oznacza — *per analogiam* — wydawnictwa, publikacje, druki, edycje reprezentujące pewne wizualne wartości estetyczne (kryterium jakościowe).

Ostatnie trzy terminy mają przy tym znaczenie wtórne względem pierwszego: ‘publikacje’ to synonim ‘wydawnictw’ (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, szp. 2035), ‘druki’ to „wytwory sztuki drukarskiej (książki, broszury, ulotki itp.) lub wykonane odbitki z formy drukowej, np. każdy arkusz druku” (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, szp. 545), ‘edycja’ zaś jest synonimem ‘wydania’ (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, szp. 648, 2521) — są to „wszystkie egzemplarze wydawnictwa wyprodukowane z tego samego wzorca [...] w ramach jednej inicjatywy wydawniczej” (PN-N-01227, 1992, pkt 2.7). Najistotniejsze dla nas jest tu więc znaczenie ‘wydawnictwa’, które należy rozumieć jako „dokument samoistny piśmienniczo i wydawniczo, tzn. stanowiący odrębną całość treściową i poligraficzną, np. dzieło jedno- lub wielotomowe, odbitka, pojedynczy tom wydawnictwa seryjnego, czasopisma” (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, szp. 2533). Każde wydawnictwo to innymi słowy dokument opublikowany, którego immanentną cechą jest utrwalenie i wielokrotne nie myśli ludzkiej w celu rozpowszechnienia (kryterium ilościowe oraz kryterium graficzne) (PN-N-01227, 1992, pkt 2.1, 2.6).

Znaczenie leksykalne ‘sztuki wydawniczej’, poprzez wymóg utrwalenia, nierozzerwalnie wiąże ją zatem także z jakąś postacią zapisu. W tym przypadku jest to zapis graficzny — głównie piśmienniczy (graficzne znaki pisma), lecz może być

<sup>1</sup> Muzea literackie są odrębnym rodzajem muzealnictwa, wyodrębniającym się z szerszej gałęzi muzeów biograficznych. Ich głównym zadaniem jest gromadzenie niepowtarzalnych przedmiotów — pamiątek po pisarzach — oraz innych materiałów związanych z autorami i ich pracami (rękopisy i druki, pamiątki przedmiotowe i historyczne, materiały i interpretacje audiowizualne, makiety), a oprócz tego organizacja wystaw literacko-dokumentacyjnych (o charakterze informacyjnym, pamiątkowym, popularyzującym, interpretacyjnym czy naukowym) zgodnych z wymaganiami założeń historycznoliterackich (a więc ukazujących związki pisarza z epoką i środowiskiem), a także podtrzymywanie pamięci o twórcy i składanie hołdu jego życiu i twórczości (Pólturzyccy, 1978, s. 9–11).

to również zapis muzyczny (odzwierciedlający graficznymi znakami muzykę), kartograficzny (odzwierciedlający graficznymi znakami w całości lub we fragmentach obraz Ziemi lub ciał niebieskich) lub ikonograficzny (dowolna inna treść przedstawiona w postaci obrazu) (PN-N-01227, 1992, pkt 3.2–3.4, 3.8). W związku z tym należy stwierdzić, że ‘sztuka wydawnicza’ w swoim rdzeniu to wszelkiego rodzaju wydawnictwa o wizualnych wartościach estetycznych — nie tylko książki (najczęściej ewokowane podczas konceptualizowania piękna w uniwersum wydawnictw), ale też broszury, odbitki i nadbitki, druki ulotne i akcydensy, czasopisma, serie, plakaty i afisze. Ponieważ leksykalnie ‘sztuką wydawniczą’ jest także wszystko to, co związane z wydawaniem, z tego powodu w jej zakres, oprócz dokumentów opublikowanych, należy włączyć jeszcze wszystko to, co prowadzi do opublikowania dokumentu, a po jego opublikowaniu łączy się z nim w sposób znaczący (kryterium okolicznościowe). Dlatego właśnie do sztuki wydawniczej zaliczamy również wszelkiego rodzaju:

— półprodukty, czyli „produkty przejściowe otrzymane w wyniku procesu produkcyjnego i przeznaczone do dalszej obróbki” (Dubisz, 2018, t. 3, s. 888) — materiały wyjściowe do wytwarzania wyrobów gotowych, takie jak: adiustowane rękopisy, makiety wydawnicze, szkice i projekty ilustracji (oraz wszelkich pomniejszych ozdób), szkice, projekty i wzorniki krojów pism oraz wydruki próbne (szczotki, ozalidy, wydruki korektowe);

— narzędzia służące do opublikowania dokumentu (realia poligraficzne): elementy warsztatu składu (czcionki, kaszty, regały zecerskie, odlewarki itp.), narzędzia i przyrządy drukarskie i introligatorskie (wierszowniki, tłoki, radełka, filety, listwy itp.), maszyny drukarskie i introligatorskie (maszyny typograficzne i offsetowe, prasy litograficzne, gilotyny, zszywarki, niciarki, bigówki, falcerki itp.), a nawet urządzenia tak zwanej małej poligrafii (służące powielaniu i kopiowaniu publikacji w małych nakładach);

— środki propagandy publikacji: prospekty wydawnicze, plakaty i afisze, elementy konfekcjonowania publikacji, pozostałe akcydensy (kwestią sporną pozostaje, czy wypada tu także zaliczyć środki promowania czytelnictwa w ogólności, na przykład torby księgarń lub wydawnictw<sup>2</sup> czy plakaty propagujące czytelnictwo<sup>3</sup>);

<sup>2</sup> W 2021 roku do zbiorów Deutsches Buch- und Schriftmuseum przyjęto kolekcję około 3 tysięcy toreb na książki z kolekcji Marka Lehmstedta. Jego kolekcja obejmuje torby, torebki i worki, które jakkolwiek wiążą się z książkami, niezależnie od materiału wykonania i ich wartości estetycznych (zob. Lehmstedt, 2021).

<sup>3</sup> W DSW MNWr znajduje się kilkanaście plakatów reklamujących święta książkowe (Dni Książki Radzieckiej, Dni Książki i Prasy Technicznej, Miesiąc Książki Rolniczej), księgarń (Dom Książki) czy ogólne akcje czytelnicze („Wakacje z książką”, „Książka na Gwiazdkę”, „Książka dla Ewy”). Nadal oczekują one na podjęcie decyzji co do ich włączenia do zbiorów.

— artefakty (a być może też archiwalia<sup>4</sup>) związane z poszczególnymi osobami i instytucjami publikującymi dokumenty (wydawcami/wydawnictwami, redaktorami/redakcjami, drukarzami/drukarniami itp.), z wyłączeniem artefaktów i archiwów autorskich/literackich.

W podsumowaniu należy zatem stwierdzić, że ‘sztuka wydawnicza’ to także wszelkiego rodzaju artefakty związane z wydawnictwem, a prowadzące do jego opublikowania, biorące udział w procesie jego publikacji lub powstające w jego kontekście po opublikowaniu.

\* \* \*

W poprzedniej części dwukrotnie odmówiono prawa obywatelstwa w uniwersum sztuki wydawniczej pojęciom autora i dzieła. Te bowiem — wyabstrahowane i uniwersalizowane przez Krzysztofa Migonia (1984, s. 229) pod postacią środowiska twórczego i twórczości literackiej wraz z jej uwarunkowaniami — należy uznać za przedmiot zainteresowania socjologii literatury, a nie sztuk pięknych. Wynika to z miejsca, jakie zajmują one w schemacie komunikacji bibliologicznej, zaproponowanym przez Jerzego W. Zawiszę, rozpościerającym całość procesu wydawniczego między autorem a czytelnikiem dla „dzieła piśmienniczego przygotowanego do realizacji w procesie lektury przez fakt jego powielenia bądź skopiowania, umożliwiający realne dotarcie do czytelnika” (Zawisza, 1980, s. 42). Schemat ten jest zatem użyteczny nie tylko w bibliologii, ale też w kontekście sztuki wydawniczej. Na samym początku schematu umieszczono autora, którego akt twórczy „w większości przypadków pozostaje w polu zainteresowań nauki o literaturze i kończy się powstaniem dzieła” (Zawisza, 1980, s. 55). Z tego powodu sztuka wydawnicza interesuje się nim jedynie w tych nielicznych przypadkach, w których autor wykazuje „specjalne”, wydawnicze w swoim charakterze, zainteresowanie własnym dziełem (Zawisza, 1980, s. 41), na przykład wydaje je własnym nakładem lub pozostaje w ścisłym kontakcie z wydawcą, ingerując w ostateczny kształt wydawnictwa, między innymi w szatę zewnętrzną (aż do jej samodzielnego stworzenia<sup>5</sup>).

<sup>4</sup> Zdaje się jednak, że powinny one zostać zaliczone do zbiorów o charakterze archiwalnym lub bibliotecznym, a nie muzealnym, ponieważ zainteresowanie nimi wynika z ich wartości merytorycznej (treści), a nie estetycznej (wyglądu). Zarazem jednak przykładowo w zbiorach Museum Plantin-Moretus znajduje się między innymi archiwum Officina Plantiniana, które w 2001 roku zostało wpisane na listę Pamięć Świata prowadzoną pod auspicjami UNESCO.

<sup>5</sup> Modelowym przykładem są autorskie ilustracje Antoine’a de Saint-Exupéry’ego do *Małego księcia* czy opracowanie graficzne *Sztuki cenniejszej niż złoto* wykonane przez jej autora — Jana Białostockiego — na co dzień niezajmującego się typografią.

Podobnie rzecz ma się z dziełem. Zadaniem zarówno bibliologii, jak i sztuki wydawniczej nie jest wszak „badanie zgodności treści książki z przedstawianą przez nią rzeczywistością ani poszukiwanie literackiego lub naukowego rodowodu dzieła, ani też ocena jego wartości estetycznych czy poznawczych. Poza sferą dociekań [...] znajduje się proces twórczy, w wyniku którego powstaje dzieło” (Migoń, 1984, s. 111), choć niekiedy w celu pełnego zrozumienia ostatecznego kształtu wydawnictwa i wynikającej z tego jego wartości estetycznej trzeba sięgnąć do jego genezy i przedwydawniczych losów. Wynika to z faktu, że przedmiotem zainteresowania sztuki wydawniczej jest ‘treść publikacji’, czyli treść w określonej formie wydawniczej, a nie ‘treść dzieła’ (Migoń, 1984, s. 111).

### 1.2. REALNE ZNACZENIE SZTUKI WYDAWNICZEJ A TERMINY POKREWNE

Pojęciu ‘sztuka wydawnicza’ towarzyszą, a niekiedy zastępują je, terminy pokrewne, takie jak ‘sztuka książki’ (i wiążące się z nią ‘książka piękna’ oraz ‘książka artystyczna’) lub ‘sztuka druku’ (niekiedy określana jako ‘estetyka druku’). Pomiędzy nimi sytuują się ogólne zagadnienia ‘projektowania graficznego’ i ‘typografii’ jako sztuk użytkowych oraz ‘pisma’ z uwagi na dominujący aspekt piśmienniczy wielu obiektów sztuki wydawniczej. Relacje między nimi przebiegają różnorodnie, nie zawsze ostro i w wystarczającym reżimie logicznym. Ich pola semantyczne raz się wykluczają, raz uzupełniają, a czasem pokrywają. Każde z nich w jakiś sposób jednak rezonuje ze sztuką wydawniczą.

‘Sztuka wydawnicza’ to z pewnością termin szerszy niż ‘sztuka książki’ czy ‘książka piękna’<sup>6</sup>. Przede wszystkim podkreślmy raz jeszcze, że sztuki wydawniczej nie wolno sztywno kojarzyć z pojęciem ‘książki’<sup>7</sup> — każda publikacja, niezależnie od typu, będzie bowiem przedmiotem zainteresowania sztuki wydawniczej. Ponadto „kiedy jest mowa o sztuce książki, wtedy istnieje zawarta w tym określeniu sugestia, że chodzi o zjawisko ze świata sztuk plastycznych” (Komza, 2003, s. 261). Tymczasem obiekt sztuki wydawniczej, jak już wskazano, nie musi mieć w ogóle charakteru plastycznego, a tym bardziej nie musi być „piękny”<sup>8</sup>, choć oczywiście trzeba mocno podkreślić, że to właśnie ze sprzeciwu (między innymi

<sup>6</sup> O historii tradycyjnie pojmowanej sztuki książki w Polsce oraz jej przemianach całościowo i kompetentnie wypowiedziała się Ewa Chojecka (1982). Nadal cenne pozostają także niektóre ustalenia teoretyczne Janiny Wiercińskiej (1986, s. 9–46) na temat relacji między sztuką i książką pojmowanymi konwencjonalnie. Ostatnio zaś liczne wypowiedzi, w swojej sumie zakreślające niejako współczesne granice pojmowania książki jako przedmiotu badań historii sztuki, przyniosły dwa tomy pod redakcją Agnieszki Groniek (2015, 2019).

<sup>7</sup> Niezależnie od przyjętej definicji (Żbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 2, s. 103–105; Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, szp. 1260).

<sup>8</sup> Cechami dystynktywnymi książki pięknej są: tekst (treść dzieła) o wysokiej wartości, współpraca wszystkich aktorów procesu wydawniczego (autor, projektant szaty graficznej, ilustrowanie).



William Morrisa i Emery’ego Walkera) wobec masowej produkcji książki pod koniec XIX wieku zrodziło się w Wielkiej Brytanii pojęcie i ruch ‘książki pięknej’ (ang. ‘beautiful book’), oddziałujące na kolejne pokolenia twórców. Bez tego dziedzictwa i namysłu nie moglibyśmy dziś w ogóle mówić o sztuce wydawniczej.

Obecnie jednak, mając w pamięci zasługi między innymi ruchu Arts and Crafts, należy odwołać się do szerszej perspektywy. Tę możliwość dają nam współczesne poglądy na typografię, czyli na tworzywo warunkujące wygląd obiektów sztuki wydawniczej. Zostały one zreferowane przez Ewę Repucho i Tomasza Bierkowskiego (2018, s. 18–19). Do tej pory ‘książka piękna’ „charakteryzowała się kunsztem wykonania, a co się z tym wiąże — była dość kosztowna. Jej walory estetyczne nie tylko miały pogłębiać i ubogacać sam akt lektury, lecz także ozdabiać przestrzeń, w której będzie się znajdować, na przykład salon lub domową biblioteczkę” (Bernacki, 2020, s. 66). Obecnie jednak uważa się, że typografia służy graficznemu zinterpretowaniu, ukształtowaniu i ułożeniu informacji (w tym przypadku w publikacji, choć oczywiście typografia przejawia się również w innego typu komunikatach). Osiąga to ona dzięki szerokiej gamie środków wyrazu, a jej celem jest ułatwienie czytelnikowi odbioru komunikatu. Andrzej Tomaszewski (1996, s. 232–233) w tej kwestii odwołuje się do takich pojęć jak: ‘typografia kongenialna’, zorientowana na idealne połączenie treści, formy i funkcji (Tomaszewski, 1970), czy ‘typografia transparentna’, przyrównywana do wina w kryształowym kielichu, w którym wino symbolizuje treść, a zadaniem szkła-typografii jest jedynie tę treść eksponować i dostarczać (Warde, 1955)<sup>9</sup>, prowadzącego do koncepcji „projektowania rzeczy niewidzialnych” (Spiekermann, Ginger, 2003). Takie ujęcie zrywa z dawniejszym, wcześniej wskazanym, rozumieniem typografii jako „sztuki estetycznego składu czcionkami metalowymi” (Repucho, Bierkowski, 2018, s. 18), prowadzącego do powstania „pięknej” książki.

Tomasz Bierkowski (2008) idzie jeszcze dalej, twierdząc, że „jakość komunikatu typograficznego nie tkwi w jego walorach artystycznych, co więcej — projektowanie graficzne w praktyce wykracza poza granice estetyki, ponieważ najważniejsza jest jego funkcja komunikacyjna” (Repucho, Bierkowski, 2018, s. 19). Celem typografii nie jest zatem nadawanie publikacji formy ciekawej, lecz możliwie skutecznej — czytelnej, zrozumiałej, zgodnej z intencją nadawcy. Wobec tego wszystko, co nie poprawia przekazu treści w druku, jest elementem zbęd-

---

tor, intrologator, drukarz) nakierowana na osiągnięcie możliwie najlepszego efektu oraz podporządkowanie wszystkich rozwiązań technicznych i dekoracyjnych treści dzieła (Bajda, 2010, s. 397).

<sup>9</sup> Sam esej powstał jednak dużo wcześniej — został wygłoszony 7 października 1930 roku w St Bride Institute dla British Typographers’ Guild w Londynie; później był przedrukowywany kilkakrotnie jako artykuł w prasie lub broszura.

nym, zakłóceniem. W ten sposób obiekty sztuki książki, w tym „książki piękne”, przynależą do sztuki wydawniczej, ona sama jednak nie musi mieć ich cech.

Otwarte pozostaje przy tym pytanie o granicę między „tylko” pięknie wydaną książką tradycyjną (ang. ‘art of the book’) a książką jako wypowiedzią artystyczną — ‘książką artystyczną’ (ang. ‘book art’); o różnicę między ‘sztuką książki’ a ‘sztuką książkową’, jak proponuje ją nazywać Paweł Bernacki (2020, s. 62). Kryterium autentyczności, które według Eugeniusza Józefowskiego (1999, s. 104) ogólnie oddziela plastykę od sztuki, odrzuca się dziś jako wyznacznik granicy między nimi, to jest udaną wypowiedzią plastyczną w ramach sztuki użytkowej i wypowiedzią artystyczną. Z kolei Pierre-Jean Foulon i Guy Donnay twierdzą, że w swym pierwszym powołaniu książka jest nośnikiem pisma, tekstu poetyckiego lub utylitarnego. Z czasem staje się nośnikiem bardziej lub mniej wyrafinowanym, w większym lub mniejszym stopniu istniejącym poprzez siebie i dla siebie, co może prowadzić do zapomnienia, wręcz do zanegowania samego tekstu. (Foulon, Donnay, 1990, s. [5])

Trzeba też podkreślić, że ‘książka artystyczna’ to niejednorodne spektrum. Clive Phillpot (1982) wskazuje trzy jego główne segmenty:

1. ‘książki’ (oryg. ‘just books’) — realizacje w formie „typowej” książki, bez nowych rozwiązań formalnych, jednak z obecnym żywiołem sztuki, odznaczające się pewnym napięciem między warstwą tekstową i plastyczną;

2. ‘książki eksperymentalne’ (oryg. ‘bookworks’) — eksperymentujące z formą książki, przełamujące obowiązujące schematy, jednak nadal pozostające książkami;

3. ‘książki-obiekty’ (oryg. ‘book objects’) — obiekty nawiązujące do jakiejś idei książki, jednak formalnie bardziej będące rzeźbami czy malowidłami niż woluminami, ponieważ nie pełnią żadnej z rozlicznych funkcji książki.

Dodatkowo spektrum to dzieli uniwersum sztuki książki na dwie części:

1. unikatową (oryg. *unique*) — tam, gdzie dowolny typ książki artystycznej występuje jako dzieło pojedyncze, w jednym egzemplarzu, będące „jedynym w swoim rodzaju”;

2. multiplikowaną (oryg. *multiple*) — tam, gdzie dowolny typ książki artystycznej został zwielokrotniony.

Z tych powodów zdefiniowanie książki artystycznej napotyka na trudności; wyznaczając jej desygnaty, „badacze, kierując się na ogół intuicją, ustalają typowe, ich zdaniem, przykłady”, a samo pojęcie uważa się za otwarte (Komza, 2008, s. 29).

Ostatnio podsumowanie rozmaitych poglądów na książkę artystyczną przedstawił wyczerpująco Bernacki (2020, s. 17–63), w konkluzji formułując jej definicję:



najczęściej unikatowe dzieło sztuki powstałe z inspiracji księgą i nawiązujące do jej formy, idei bądź historii. W przeciwieństwie do tradycyjnej książki pełni ono przede wszystkim funkcje estetyczne i rezygnuje z dominującej nad innymi składnikami projektu roli tekstu. Nośnikiem wartości artystycznej w tych realizacjach jest sama księga (jej struktura), rozumiana jako wyjątkowy przedmiot, autoteliczne dzieło sztuki, a nie znajdujące się na jej kartach teksty i grafiki. Książki artystyczne funkcjonują poza obiegiem wydawniczym, a miejscem ich przechowywania są muzea. (Bernacki, 2020, s. 173)

W ten sposób badacz oddziela sztukę książki, czyli przejawy artystycznej działalności między innymi w ilustracjach, typografiach, intrologacjach publikacji, prowadzące do powstania „artystycznie uposażonego kodeksu” (lub innej formy książki), od sztuki książkowej, przetwarzającej go dla własnych celów — sztuki „jedynie inspirowanej księgami, ich tradycją, funkcjonowaniem, obiegiem, nierzadko przetwarzającą ich obecną i historyczną formę, a równoległe nieaspirującą do projektowania i ozdabiania tychże” (Bernacki, 2020, s. 62). Na tej podstawie należałoby zatem całkowicie wykluczyć sztukę książkową z zakresu sztuki wydawniczej, ponieważ jej przedmiotem nie są dzieła-publikacje, lecz dzieła-kreacje sztuki.

‘Sztuka druku’ to z kolei pojęcie z zakresu kultury technicznej, odwołujące się do kunsztu rzemiosła polegającego na „mechanicznym powielaniu tekstu przy pomocy tłoczenia składu złożonego z ruchomych czcionek” (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, szp. 549) i jego wytworów. Te zaś, aby przynależały do sztuki druku, muszą cechować się odpowiednimi walorami ‘estetyki druku’, tkwiącymi w takich obszarach publikacji jak liternictwo i semiografia, typografia i design, ilustracja (grafika warsztatowa i fotografia), grafika informacyjna, zreprodukowanie poligraficzne i jego jakość, użyte materiały (farby, kleje, podłoża itd.) (Żbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 1, s. 624–625). Tymczasem sztuka wydawnicza nie różnicuje obiektów ze względu na zastosowaną technikę opublikowania i z tego powodu obejmuje swoim zakresem zarówno dokumenty drukowane, jak i wyświetlane na ekranie: „współczesna typografia przestała bowiem ograniczać się do projektowania na nośniki papierowe i wkroczyła na ekrany, pełniąc różnorodne role i stając się niewątpliwie narzędziem masowej komunikacji” (Repucho, Bierkowski, 2018, s. 20).

Trzeba jednak wziąć przy tym pod uwagę, że częsta powierzchowność lektury w środowisku cyfrowym wymusza pojawienie się nowych, funkcjonalnych struktur typograficznych, umożliwiających zorientowanie się w strukturze informacji po jednym rzucie okiem. Oczywiście sztuka wydawnicza urodzona cyfrowo, niemająca postaci fizycznej, czerpie z osiągnięć wypracowanych w trakcie kilku wieków epoki druku (na przykład wskazane już liternictwo czy ilustracja), jednak nie ogranicza się tylko do nich, a innych w ogóle nie stosuje (na przykład reprodukcja z użyciem czcionek i materiałów drukarskich). Zmieniają się

także niektórzy aktorzy procesu publikowania: drukarza zastępuje informatyk, a na równi ze składaczem pojawia się DTP-owiec. Dopóki jednak publikacja ma charakter graficzny, a nie audiowizualny, ma prawo obywatelstwa w uniwersum sztuki wydawniczej. Znow więc obiekty sztuki druku przynależą do sztuki wydawniczej, ona sama jednak nie musi mieć cech, które te przejawiają.

Należy pamiętać także, że w szerszym ujęciu ‘sztuka druku’ to też sztuka druku grafiki warsztatowej (drzeworytów, litografii, miedziorytów itd.), która jest odrębnym polem sztuk plastycznych. Wobec tego nie każdy drzeworyt, litografia czy miedzioryt włączają się w zakres sztuki wydawniczej, a jedynie te, które stanowią integralną część publikacji.

Pojęcie sztuki druku pociąga za sobą pytanie o jego związek z poligrafią. Jeszcze do niedawna ‘poligrafia’ uchodziła bowiem za synonim drukarstwa rzemieślniczego lub przemysłowego, które łączyło różne techniki druku (wypukłego, płaskiego, wklęsłego, sitodruku) (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, szp. 1921), a jego domeną były wydawnictwa zwarte (książki, broszury), ciągłe (gazety, czasopisma) i akcydensy (informacyjne, manipulacyjne, wydawnicze, opakowaniowe<sup>10</sup>). Jednakże „obecnie poligrafia to zarówno wytwarzanie książek, czasopism, akcydensów i opakowań, jak również produktów niemających funkcji przekazywania informacji, np. drukowane panele podłogowe czy elementy tzw. elektroniki drukowanej” (Dąbrowa *et al.*, 2021, s. 13). Dlatego też do produktów poligraficznych oprócz wydawnictw zwartych i ciągłych oraz akcydensów należy zaliczyć opakowania z nadrukiem (butelki, puszki, pudełka, teczki, koperty, segregatory), nadruki reklamowe (na torbach, szyldach, tablicach, standach, roll-upach) i nadruki przemysłowe (na tkaninach odzieżowych, materiałach obuwniczych, okleinach, urządzeniach, a także powleczenia farbami i lakierami, a nawet elektronika drukowana).

---

<sup>10</sup> Akcydensy informacyjne przekazują informacje — są to między innymi afisze, plakaty, jadłospisy, ulotki, wizytówki, zaproszenia, kalendarze, rozkłady jazdy, katalogi, cenniki. Akcydensy manipulacyjne są wykorzystywane w różnego rodzaju czynnościach i transakcjach (między innymi banknoty, karty płatnicze, papiery wartościowe, dokumenty osobiste, znaczki pocztowe, świadectwa, bilety, blankiety, formularze, gilosze); akcydensy wydawnicze w jakiś sposób dopełniają uniwersum dokumentów — między innymi jako zakładki do książek, albumy do wypełnienia, reprodukcje dzieł sztuki — lub służą rozrywce niezwiązanej z pismem (między innymi gry planszowe, karciane, puzzle). Natomiast akcydensy opakowaniowe uzupełniają opakowania — są to między innymi taśmy, etykiety, metki, banderole, obwoluty i opaski.



Il. 1. Strona *recto* ćwiekopisu (glinianej tabliczki zapisanej pismem klinowym) — rękopis w języku sumeryjskim z początku II tysiąclecia p.n.e. (okres Ur III). Gлина, wymiary: 4,0 × 3,3 cm. Zbiory MNWr, sygn. MNWr XXI-90. Fot. Arkadiusz Podstawka, Pracownia Fotograficzna MNWr

Widzimy zatem, że kryterium poligraficzne nie jest wystarczające do zakreślenia granic uniwersum sztuki wydawniczej. Również kryterium przekazywania informacji nie w pełni może nas zadowolić, ponieważ zastosowane całościowo doprowadzi nas do pojęcia ‘projektowania graficznego’, które

obejmuje zarówno typografię, jak i inne dziedziny: tworzenie obrazów i ich obróbkę [...], projektowanie logo i znaków tożsamości korporacyjnej, opakowań, wystawiennictwa itp. Wiele projektów jest powielanych innymi metodami niż zwykły druk na papierze, na przykład za pomocą technik cyfrowych, światła sodowego, kolorowego winylu, farby, drewna, metalu, kineskopu i wielu innych. (Newark, 2021, s. 10)

Projekt graficzny wystawy czy logotypu, zreprodukowany czy nie, jest najlepszym przykładem tego, co jest poligraficzne i informacyjne, a jednocześnie nie jest sztuką wydawniczą. Podobnie tylko te realia poligraficzne można zaliczyć do uniwersum sztuki wydawniczej, które służą lub służyły procesowi publikowania wydawnictw.

Na samym końcu omówienia wymaga pojęcie ‘pisma’, naturalnie nasuwającego się na myśl podczas omawiania takich terminów jak ‘publikacja’, ‘druk’ czy ‘poligrafia’. Wszystkie one, choć wyewoluowały daleko poza samo pismo, narodziły się jednak właśnie dzięki wynalazkowi pisma. Z tego powodu teoretycznie całość zjawisk związanych z kulturą piśmienną, a przeznaczonych do oddziaływania na społeczeństwo w sposób masowy, można włączać w zakres sztuki wydawniczej. Byłoby to jednak zbyt daleko idące posunięcie.

‘Pismo’ w najszerszym znaczeniu to „sposób przekazywania idei lub dźwięków za pomocą znaków utrwalonych na materiale nadającym się do tego celu” (Diringer, 1972, s. 25). Znaki te, wzrokowe lub dotykowe, służą do zapisu (utrwalenia lub zastąpienia) języka mówionego (Polański, 1999, s. 433). W skali społecznej pismo ewokowało zjawisko ‘piśmienności’:

piśmienność indywidualna to umiejętność czytania i pisania, w skali zaś społecznej to składnik zbiorowej mentalności. Skala zmian, które umożliwiła piśmienność, nadal jest przedmiotem dyskusji w nauce; niektórzy badacze przypisują jej wręcz decydujące znaczenie w rozwoju cywilizacji. (Żbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 2, s. 378)

Ta za kolei pociągnęła za sobą powstanie ‘uniwersum piśmiennictwa’, czyli ogółu tekstów zapisanych (utrwalonych odręcznie, mechanicznie lub elektronicznie za pomocą pisma), powstałych i istniejących kiedykolwiek i gdziekolwiek (Migoń, 2009, s. 11, 13). To wszystko zaś tworzy swego rodzaju ‘kulturę pisma’, niezależną od kultury pamięci, powstałą z potrzeby organizacji coraz bardziej skomplikowanych procesów gospodarczych i administracyjnych, a powodującą zmiany w sposobie myślenia (myślenie linearne, myślenie analityczno-kategorialne, myślenie abstrakcyjne), standaryzację pojęć, powstanie nauki, zastąpienie magii logiką i sceptycyzmem, lecz także na przykład rozrost biurokracji (Żbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 2, s. 378; Kuckenburg, 2021, s. 131–139; Goody, 2021).

Widzimy więc, że związek czegokolwiek tylko z pismem szalenie powiększyłby to, co chcemy widzieć jako sztukę wydawniczą — o zagadnienia filologiczne (w tym językoznawcze), historyczne, społeczne, kulturowe (w tym antropologiczne, etnologiczne), polityczne, psychologiczne, neurologiczne, techniczne



(materiały i narzędzia pisarskie) itd. (por. Migoń, 1983). Dlatego też kwestie pisma w ramach sztuki wydawniczej powinny być rozważane wydawniczo — analogicznie jak w bibliologii pismo jest rozważane bibliologicznie<sup>11</sup>:

Pismo i znaki pozajęzykowe (symbolika naukowa, nuty i inne), ich ewolucja i znaczenie są w nauce o książce traktowane w specjalny, bibliologiczny sposób. Nie interesuje się bowiem księgoznawca ich stosunkiem do języka i pojęć umysłowych (jest to domena językoznawstwa, logiki, semiotyki i innych nauk), lecz ich „czytelnością” dla odbiorcy. Ważniejszy więc będzie w nauce o książce problem rozwoju pism drukarskich aniżeli geneza pisma. (Migoń, 1984, s. 110)

Z tego powodu do uniwersum sztuki wydawniczej z pewnością zaliczają się szkice liternicze, projekty kroju pism oraz matryce i czcionki kroju pism, a także wzorniki, katalogi, specymeny krojów pism, czcionek i fontów drukarni, odlewni czcionek i wydawców fontów, ponieważ „przechowują ślady istnienia pewnych krojów pism wraz z informacją co do geograficznej obecności w drukarniach czcionek tego kroju [...] [oraz] o rozmiarze i zróżnicowaniu znaków w obrębie kroju (liczba odmian, liczba stopni, repertuar znaków w komplecie itp.)” (Łubocki, 2022, s. 230). Tym samym są one ostatnim ogniwem istnienia kroju pisma — po szkicu, projekcie, matrycy i odlewie — jako pewien ustalony wzór.

### 1.3. GRANICE SZTUKI WYDAWNICZEJ

W tym miejscu pozostaje nam rozważyć jeszcze kilka aspektów pogranicznych, które nie zostały do tej pory poruszone, a mogą być rozważane w ramach pojęcia ‘sztuki wydawniczej’ i wywoływać pewne kontrowersje: rękopisy (przeczące głównie kryterium ilościowemu), artefakty historyczne (przeczące głównie kryterium jakościowemu), artefakty sztuki książkowej (przeczące nie tylko kryterium ilościowemu, ale często także nieutrwalające myśli ludzkiej w sposób graficzny) i destrukty powydawnicze (przeczące kryterium okolicznościowemu).

Pierwszym z nich są rękopisy ze szczególnym uwzględnieniem książki rękopiśmiennej. Te rękopisy, które nie stały się podstawą wydawniczej publikacji, najczęściej pozostają nierozpowszechnione, a to dlatego, że nie zostały zwielokrotnione; zazwyczaj też nie spełniają kryterium wartości estetycznej. Rzeklibyśmy, że pozostają *in statu nascendi*; niegdyś częstą formą ich rozpowszechnienia był przekaz ustny, dziś niekiedy otrzymują życie po życiu w postaci faksymile, fotokopii, kserokopii lub innej formy powielenia. Wówczas to jednak faksymile czy ta kserokopia stają się obiektem sztuki wydawniczej — właśnie z uwagi na spełnie-

<sup>11</sup> Mianowicie ma to być historia pism książkowych (w tym książek rękopiśmiennych), pismo odręczne jako wzór pism drukarskich, typy, ewolucja i kształtowanie się (estetyczne i funkcjonalne) pism drukarskich, pismo jako element kompozycji książki, narodowe pisma drukarskie, psychofizjologia percepcji druku, pismo wobec recepcji tekstu przez czytelnika, kulturowe konsekwencje stosowania różnych systemów pism, konwersja pisma (transkrypcja i transliteracja) dla potrzeb informacyjnych oraz udział pisma w metodzie typograficznej badań (Migoń, 1983, s. 431–432).

nie warunku zwielokrotnienia — a nie rękopis sam w sobie. Zarazem jednak „tylko ten rękopis i ten druk staje się książką, którego przeznaczeniem jest swobodne oddziaływanie na społeczeństwo” — powiada Kazimierz Piekarski (1931, s. 3).

Rękopis oddziałujący w społeczeństwie, choć nie jest publikacją, spełnia wszystkie jej funkcje, o ile zaistnieją później warunki umożliwiające właściwą realizację dzieła, to jest proces lektury (Zawisza, 1980, s. 42). Co więcej, „wysokonakładowe” publikacje nie powstały wraz z chwilą wynalezienia druku — istniały już wcześniej, utrwalane i zwielokrotniane w skryptoriach techniką odręcznego pisma na pergaminie (Pismo Święte)<sup>12</sup>, a jeszcze wcześniej na papirusie (egipskie Księgi Umarłych) czy kalamem w miękkiej glinie (akadyjski *Epos o Gilgameszu*). Ich wartości estetyczne nie musiały być znaczne, a jednak zostały zrodzone w procesie „publikacji”. Wynalazek druku nie położył także kresu ich powstawaniu — w Chinach i krajach islamskich książka rękopiśmienna odgrywała dużą rolę jeszcze przez kilkaset lat, a pojedyncze egzemplarze bibliofilskiej książki rękopiśmiennej powstają do dziś (Żbikowska-Migoń, Skalska-Zlat, 2017, t. 2, s. 171–172).

Co zatem począć z kunsztownie wykonanym w 1942 roku rękopisem *W żalu najczystszym* — tomikiem poetyckim Krzysztofa Kamila Baczyńskiego, który pozostając w konspiracji od 1940 roku, nie mógł w tym czasie oczekiwać publikacji w pełnym tego słowa znaczeniu? Co z powstałymi ponad 500 lat wcześniej *Les très riches heures du duc de Berry* (pol. *Bardzo bogate godzinki księcia de Berry*) — bogato iluminowanym rękopisem zamówionym przez Jana de Berry około 1410 roku, który wówczas żadną miarą nie mógł liczyć na rozpowszechnienie (kompletne faksymile wydano dopiero w 1984 roku)?

Kryterium nakładu jeszcze bardziej traci na znaczeniu, gdy pod uwagę weźmiemy większość opraw artystycznych (bezsprzecznie będących przedmiotem sztuki wydawniczej), które istnieją w jednym egzemplarzu, lub nakłady niektórych druków bibliofilskich sięgających zawrotnej liczby pięciu sztuk (jak ma to miejsce w przypadku pierwodruku *Wrzosów* Emila Zegadłowicza, wydanych przez Jana Kuglina w 1935 roku). Przykład ten dodatkowo unaocznia problem samego pojęcia „rozpowszechnienia”, gdyż te pięć egzemplarzy zostało zwielokrotnione „na prawach rękopisu” i jako prohibity — druki nieprzeznaczone do udostępniania<sup>13</sup> — co w zasadzie odbiera im status rozpowszechnionych. Podob-

<sup>12</sup> Przykładowo w zbiorach DSW MNWr znajduje się zwój z rękopisem hebrajskim zawierającym fragment Księgi Estery (sygn. MNWr XXI-86).

<sup>13</sup> *Wrzosy*, pisane jako — częściowo nawet niewysłane — listy zaświadczone o uczuciu autora do Maryli Stachelskiej, nie miały ujrzeć światła dziennego jako zbyt prywatne, ze względu na swój kontekst i charakter, erotyki. Jan Kuglin, prywatnie przyjaciel i powiernik Zegadłowicza, postanowił jednak nadać im formę drukowaną w nakładzie pięciu poufnie wydanych egzemplarzy ozdobionych ośmioma reprodukcjami rysunków samej Stachelskiej. W kolofonie zaś zastrzegł, że nie mogą one zostać udostępnione publiczności przed upływem 50 lat. Tak też się stało — pierwsze



nie rzecz się ma z powielonymi maszynopisami, które z jednej strony zrównuje się z rękopisami, z drugiej jednak odpowiadają one pojęciu rozpowszechnienia. Sprawa staje się ważka, kiedy taki maszynopis nabiera cech książki pięknej (za sprawą na przykład ilustracji Marii Jaremy, jak ma to miejsce w wypadku tomu wierszy Kornela Filipowicza *Mijani*, wydanego w 1943 roku w postaci dziesięciu kart nieliczbowanych maszynopisu jednostronnego przebitkowego, powielonego w nakładzie 30 egzemplarzy).

Wydaje się zatem, że w przypadku rękopisów i książek rękopiśmiennych oraz tych wydanych na prawach rękopisu zastosowanie musi znaleźć większa liczba kryteriów oraz głębsza, bardziej zniuansowana refleksja, prowadząca każdorazowo do jednostkowego rozstrzygnięcia, w jakim stopniu dany egzemplarz mieści się w polu sztuki wydawniczej. Warto przede wszystkim rozważyć włączenie doń tych rękopisów, które reprezentują pewne uniwersalne (kulturowe) wartości danego systemu pisma ze szczególnym uwzględnieniem obrazowania jego rozwoju i wpływu na jego ostateczny kształt jako pisma dziełowego, albowiem jeszcze stosunkowo niedawno<sup>14</sup> pismo w ogóle nie było rozważane jako obiekt muzealny (zob. Łubocki, 2022).

---

oficjalne wydanie *Wrzosów* opublikowała Beskidzka Oficyna Wydawnicza Beskidzkiego Towarzystwa Społeczno-Kulturalnego dopiero w 1988 roku (Kaczorowski, b.d.). Pierwszy egzemplarz pierwodruku przeznaczony był dla Stachelskiej, drugi — dla Zegadłowicza (do zbiorów biblioteki górzeńskiej — chodzi o Gorzeń Górny w powiecie wadowickim, gdzie znajduje się dwór Zegadłowicza), trzeci — dla Biblioteki Jagiellońskiej (obecnie sygn. B 89744 III), czwarty — dla archiwum drukarni (chodzi o Rolniczą Drukarnię w Poznaniu; obecnie egzemplarz znajduje się w Ossolineum, sygn. Cim. 318.219), piąty zaś — dla samego Kuglina (obecnie w zbiorach DSW MNWr, sygn. MNWr XXI-1549). Aktualnie w zbiorach Biblioteki Narodowej (sygn. 1.984.727 A Cim.) znajduje się egzemplarz bez oznaczenia numeru — najprawdopodobniej jest to egzemplarz pierwszy, drugi bowiem co najmniej do lutego 2000 roku był przechowywany w Muzeum Emila Zegadłowicza w Gorzeniu Górnym (w tym miejscu pragnę serdecznie podziękować panu dr. hab. Mirosławowi Wójcikowi, prof. UJK za tę informację). Na przełomie lat 2017–2018 muzeum to zlikwidowano, a zbiory częściowo przekazano do Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu, Biblioteki Uniwersyteckiej w Kielcach oraz Muzeum Miejskiego w Suchej Beskidzkiej. Z kwerend przeprowadzonych w tych instytucjach wynika, że nie trafił tam pierwodrukowy egzemplarz *Wrzosów*, być może nadal zatem pozostaje on w Gorzeniu Górnym.

<sup>14</sup> Pierwsze specjalistyczne muzeum z zakresu pisma — Muzeum Pisma (The Alphabet Museum, później Heikhal ha-Ktav) — zostało założone przez Davida Diringera i otwarte 8 czerwca 1959 roku w Cambridge, a następnie przeniesione w 1964 roku do Tel Awiwu, gdzie stało się częścią Muzeum Ziemi Izraela (Eretz Israel Museum, wówczas Haaretz Museum) (Diringer, 1963, 1964). Wcześniej „żadne poważniejsze muzeum nie uważało za potrzebne udostępnić zwiedzającym ekspozycji, która dawałaby wszechstronny obraz dziejów pisma” (Diringer, 1972, s. 22). Należy jednak dodać, że już w 1913 roku lipskie muzeum rzemiosła książkowego zmieniło nazwę na Deutsches Buchgewerbe- und Schriftmuseum (Niemieckie Muzeum Rzemiosła Książkowego i Pisma).



KSIĘGA II

- Il. 2. Oryginał ilustracji — Tadeusz Gronowski, ilustracja do księgi IV *Pana Tadeusza*.  
 Reprodukowana w: A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli Ostatni zajazd na Litwie*,  
 Książka i Wiedza, Warszawa 1950. Papier, gwasz, wymiary: 44,0 × 66,0 cm.  
 Zbiory MNWr, sygn. MNWr XXI-520. Fot. Arkadiusz Podstawka,  
 Pracownia Fotograficzna MNWr

W kontekście muzealnym musi się także pojawić pytanie o zaliczenie do sztuki wydawniczej obiektów o charakterze wyłącznie historycznym, ponieważ cechą kwalifikującą obiekt do kolekcji muzealnej jest nie tylko wysoki poziom artystyczny, ale też wartość historyczna. Należy w tym kontekście podkreślić, że druk jest wynalazkiem bardzo starym — najstarsze techniki druku (ksylograficzna oraz miedziorytnicza) wykorzystywano w Europie już na przełomie XIV i XV wieku, a w innych rejonach świata — dużo wcześniej (również w formie estampażu, stempli i ruchomych czcionek). Po 1440 a przed 1450 rokiem rozpoczęła się era druku typograficznego, za którego wynalazcę uchodzi Johannes Gutenberg (choć oczywiście był on jedynie twórcą pierwszej przemysłowej metody druku, a nie całej techniki). Idąc dalej, wskaźmy, iż *Almanach Cracoviense ad annum 1474* nie cechują żadne wybitne walory estetyczne, a tym bardziej artystyczne — jako kalendarz ścienny na rok 1474 był w swoim czasie zwykłym drukiem użytkowym o czasowej użyteczności i doraźnej treści. Jednak dla polskiej sztuki wydawniczej ma on kolosalne znaczenie — jest najstarszym znanym drukiem wytłoczonym

na ziemiach polskich (w 1473 roku w Krakowie przez bawarskiego wędrownego drukarza Kaspra Straubego). Jest punktem początkowym, od którego zaczyna się historia druku w naszym kraju, praprzodkiem wszystkiego, co wydarzyło się później i co dzieje się do dziś w kwestii publikowania.



Il. 3. Oprawa rękopiśmienna teka dedykowana płk. Waleremu Sławkowi, Kraków, przed sierpniem 1934. Projekt: Zygmunt Kinastowski, oprawa: Robert Jahoda. Pergamin, skóra tłoczona, guzy mosiężne, korał, wymiary: 47,5 × 67,0 cm. Zbiory MNWr, sygn. MNWr XXI-1683. Fot. Arkadiusz Podstawka, Pracownia Fotograficzna MNWr

Podobne pytanie powstaje w kwestii między innymi materiałów mogących stać się półproduktem wydawniczym, na przykład niez użytých arkuszy papieru z XVI–XVIII wieku lub dawnych papierów barwionych<sup>15</sup>. Bez wątplenia obiekty tego typu zasługują na muzealizację; jest to na pewno sztuka papiernicza, którą można zaliczyć do swego rodzaju peryferii sztuki druku. Czy jednak mieszczą się one jeszcze w kategoriach sztuki wydawniczej? Pytanie to musi pozostać otwarte.

W tym samym kontekście należałoby zapytać o miejsce obiektów sztuki książkowej. Bez wątplenia także one zasługują na muzealizację jako obiekty sztu-

<sup>15</sup> W DSW MNWr znajduje się zbiór kilkudziesięciu arkuszy papierów z okresu nowożytności, pochodzących ze śląskich papierni oraz papierów barwionych o nieznannej proveniencji. Nadal oczekują one na podjęcie decyzji co do ich włączenia do zbiorów.



ki. Niestety, jak już wskazano, nie wchodzą one w zakres sztuki wydawniczej. Ponieważ jednak rozważamy tutaj sztukę wydawniczą w kontekście kolekcji muzealnej, a nie bibliotecznej, z uwagi na powinowactwo sztuki książki artystycznej ze sztuką wydawniczą z jednej strony, a predylekcję muzeów jako instytucji do kolekcjonowania obiektów sztuki z drugiej, o ile nie wydziela się samodzielnej kolekcji książki artystycznej, o tyle można jej reprezentantów rozumieć jako „emisariuszy książki” w świecie sztuki (tak jak emisariuszami sztuki w świecie książki są książki piękne). Ten wyjątek powinien tymczasem poprzedzić głęboki namysł nad tym, w jakim celu gromadzi się je jako obiekty sztuki wydawniczej, a selekcja w tej kwestii powinna być znacząca i bardziej rygorystyczna niż w innych przypadkach. Szczególnym usprawiedliwieniem dla tego wyjątku może być fakt, że dopiero na tle książek-obiektów mamy szansę dostrzec, gdzie przebiega owa umowna granica między ‘książką’/‘publikacją’ a ‘nie-książką’/‘nie-publikacją’, którą do dziś wyznacza się jedynie intuicyjnie (por. Tryzno, 2013). Według Rafała Sobolewskiego dopiero eksperymentowanie z formą książki może obudzić „refleksje o roli społecznej książki, o funkcji przekazywania informacji i o sposobie spełniania owej funkcji” i ma to być „najważniejsza cecha fenomenu” książki artystycznej (2005, s. 124, 140).

Na samym końcu wspomnijmy jeszcze o problemie destruktywów powydawniczych. Przez takie określenie rozumie się wszystko to, co było kiedyś elementem publikacji, jednak zostało od niej odseparowane w późniejszym procesie użytkowania, na przykład wycięte miniatury, ilustracje, odspojone oprawy nakładowe czy luźne obwoluty. Krzysztof Migoń twierdzi, że „cała artystyczna strona książki interesuje księgoznawcę w kontekście formy i treści książki, a także oczekiwania czytelnika. Wydzielona z książki ilustracja jest już tylko obiektem zainteresowań historyka i krytyka sztuki” (1984, s. 110–111). Funkcjonując w oddzieleniu od publikacji, przechodzą *in statu evanescenti* — „zamiera” ich wydawniczy status, w pewnym aspekcie stają się zniekształcone lub inkorporowane do innego medium. W niektórych przypadkach można nawet nie być zdolnym do uchwycenia publikacyjnej genezy na przykład grafiki, która została wycięta, a następnie samoistnie opracowana. Takie obiekty zaczynają funkcjonować jako samoistne dzieła sztuki, a nie element publikacji. Wydaje się jednak, że jeśli jesteśmy w stanie udowodnić wydawnicze pochodzenie danego destruktywu, powinien mieć on prawo obywatelstwa w uniwersum sztuki wydawniczej<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Jak ma to miejsce w przypadku kolekcji 314 odspojonych od woluminów okładek książkowych z okresu międzywojennego ze zbiorów Janusza Dunin-Horkawicza czy 35 usamodzielnionych obwolut książkowych (głównie z serii „Współczesna Proza Światowa” Państwowego Instytutu Wydawniczego) ze zbiorów Anny Mieczysławskiej-Jerominek (obecnie w zbiorach DSW MNWr, sygn. MNWr XXI-2899–3198, 3215–3228, 3778–3811).



Il. 4. Książka artystyczna w pokrowcu — Cozette de Charmoy, *L'Ange des poètes*, przeł. Agnieszka Taborska, Rodney de C. Grey, Correspondance des Arts, Łódź 1990 (egz. nr 30). Papier, płótno, druk, akwaforta, cynkotypia, offset, wymiary 44,3 × 36,5 cm. Zbiory MNWr, sygn. MNWr XXI-2642. Fot. Arkadiusz Podstawka, Pracownia Fotograficzna MNWr

## 2. SZTUKA WYDAWNICZA WE WROCŁAWIU

Sztuka wydawnicza nie była i nie jest szczególnym podmiotem wrocławskiej twórczości. Zarówno w granicach niemieckich (zob. Schultz, 1872), jak i polskich zawsze pozostawała w cieniu silniejszych ośrodków — mimo że miasto zajmuje poczesne miejsce w powszechnej historii drukiarstwa, nigdy nie konkurowało z ośrodkami wydawniczymi w Lipsku, Frankfurcie nad Menem czy Berlinie, a później w Warszawie i Krakowie.

Obszerne opracowanie dotyczące sztuki Wrocławia (Broniewski, Złat, 1967, s. 263), przygotowane z okazji tysiąclecia państwa polskiego i nieodległego już

jubileuszu tysiąclecia samego miasta, na 500 stronach wspomina sztukę wydawniczą zaledwie raz, opisując w pięciu zdaniach szesnastowieczne intronigátorstwo. Inna podstawowa praca o historii i kulturze miasta (Świechowski, 1978, s. 179, 206, 291) wzmiankuje w pojedynczych zdaniach o miniaturze we wrocławskiej ksiąŜce rękopiśmiennej, nowożytnym repertuarze wydawniczym czy miedziorytniczych ilustracjach wrocławskich druków. Anna Źbikowska-Migoń, opisując drukarstwo XV–XVIII wieku we Wrocławiu, konstatuje wprost:

Produkcja firm wrocławskich nie wyróżniała się szczególnymi walorami merytorycznymi i estetycznymi; autorzy i księgarze-nakładcy korzystali nierzadko z usług drukarni w innych miastach. Wrocławski repertuar wydawniczy zawierał głównie dzieła o lokalnym znaczeniu. (cyt. za: Harasimowicz, 2006, s. 165)

Jedynie na krótko w XIX wieku stolica Śląska stała się „jednym z najważniejszych centrów wydawniczych w Europie Środkowej”, by już na przełomie XIX i XX wieku „Wrocław utracił pozycję ważnego ośrodka produkcji i handlu książką” (Harasimowicz, 2006, s. 995). Po 1945 roku sytuacja nieznacznie się poprawiła — mimo pozycji jednego z czterech największych ośrodków wydawniczych w Polsce, ze średnią 700–1000 publikowanych tytułów rocznie (Harasimowicz, 2006, s. 995), największy udział w repertuarze wydawniczym we Wrocławiu miała literatura naukowa, której publikowanie, choć wymaga bardziej zaawansowanej techniki i stawia specjalne wymagania edytorskie, uchodzi za niedomagające się nadzwyczajnych zabiegów estetycznych<sup>17</sup>. Wystarczy powiedzieć, że w 50 edycjach konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek na najpiękniejsze książki roku (1957–2010) nagrodzono 596 tytułów (Iwanicka, 2009), z czego tylko 22 z nich wydano we Wrocławiu — wszystkie przez Wydawnictwo Zakładu Narodowego im. Ossolińskich.

Do połowy XX wieku sztuka wydawnicza we Wrocławiu nie była także przedmiotem świadomego kształtowanego kolekcjonerstwa, a przynajmniej nie dochowały się na ten temat szersze informacje. Oczywiście nie oznacza to, że na terenie miasta (i całego regionu) nie kolekcjonowano zabytków piśmienniczych i wydawniczych, które w pewnych okolicznościach nabierały cech kolekcji sztuki wydawniczej i które mogły — i bywały — prezentowane jako elementy wystaw lub na samodzielnych wystawach. Były to jednak kolekcje biblioteczne i archiwalne, dające pierwszeństwo włączenia do kolekcji publikacjom z uwagi na ich walory informacyjne i proweniencyjne, dopiero zaś w dalszej kolejności ze względu na ich kompletność i walory estetyczne (niekiedy równie ważne, jednak nigdy nie ważniejsze<sup>18</sup>).

<sup>17</sup> „Powszechne są poglądy, że w przeciwieństwie do edycji innego typu publikacji naukowych nie kupuje się ze względu na oryginalną formę, liczy się przede wszystkim treść, a inwestowanie w sprzyjające użytkownikowi rozwiązania typograficzne jest zbędnym luksusem” (Repucho, Bierkowski, 2018, s. 11).

<sup>18</sup> Świadczy o tym choćby to, że: „Do ostatnich czasów utrzymuje się przekonanie wielu intronigátorów, bibliotekarzy i bibliofilów, że egzemplarz pozbawiony okładki wydawniczej jest



Tymczasem to właśnie ponadprzeciętne walory artystyczne lub historyczne są podstawowym kryterium uprawniającym włączenie obiektu do kolekcji o charakterze muzealnym (w przypadku kolekcji sztuki wydawniczej niebagatelne znaczenie ma także bibliofilski charakter publikacji, która ten status może osiągać nawet przy braku cech estetycznych i/lub wartości historycznej). Istotny jest też fakt rozwijania takiej kolekcji z uwzględnieniem jej walorów ekspozycyjnych, czego nie bierze się najczęściej pod uwagę przy budowaniu kolekcji bibliotecznych i archiwalnych — ich „muzealność”, „ekspozycyjność” jest niejako wtórna.

## 2.1. KOLEKCJONOWANIE SZTUKI WYDAWNICZEJ WE WROCŁAWIU DO 1945 ROKU

Przyczyn takiego stanu rzeczy można upatrywać w kilku kwestiach. Po pierwsze, dzieje i struktura samego muzealnictwa wrocławskiego nie sprzyjały narodzinom autonomicznej kolekcji sztuki wydawniczej. Historia profesjonalnego muzealnictwa we Wrocławiu rozpoczyna się w 1812 roku, kiedy to na zreorganizowanym Uniwersytecie Wrocławskim (powstałym z połączenia wrocławskiego uniwersytetu jezuickiego — Leopoldiny — i brandenburskiego uniwersytetu we Frankfurcie nad Odrą — Viadriny) otwarto Gabinet Mineralogiczny (Więcek, 1997, s. 24). Na ogół jednak przyjmuje się, że pierwszym wrocławskim muzeum było Zoologisches Museum der Universität in Breslau (Muzeum Zoologiczne Uniwersytetu Wrocławskiego, obecnie Muzeum Przyrodnicze Uniwersytetu Wrocławskiego im. prof. Władysława Rydzewskiego), założone w 1814 roku przez Johanna Ludwiga Christiana Carla Gravenhorsta (1777–1857) na bazie jego własnej kolekcji i zbiorów frankfurckich (Więcek, 1997, s. 9).

Nie był to jednak początek kolekcjonerstwa wrocławskiego, a tym bardziej zbiorów publicznych o charakterze muzealnym (szerzej zob. Pierzchała, 2009). Adam Więcek takiej genezy upatruje w modzie na kolekcjonowanie, żywej w mieście od czasów renesansu i szybko obejmującej odpowiednio sytuowane zarówno grupy społeczne (szlachtę, duchowieństwo, mieszczaństwo), jak i instytucje (związki wyznaniowe, rady miejskie, korporacje) (Więcek, 1997, s. 5). Pasja kolekcjonerska jest poświadczona już u bp. Johanna V Turzo (1464–1520), miłośnika sztuki i mecenasa artystów, który nabywał obrazy Lucasa Cranacha Starszego czy Albrechta Dürera (Pater, 2000, s. 65). Kolejnymi znamienitymi kolekcjonerami (których kolekcje w późniejszych czasach powiększały publiczne zbiory miejskie) byli między innymi Johannes Hess (1490–1547), Thomas Rehdiger (1540–1576) i Albrecht von Säbisch (1610–1688). Wszystkie tego rodzaju darowizny najczęściej zasilały jedną z trzech bibliotek miejskich: przy kościele św. Elżbiety, przy koś-

---

kompletny, podczas gdy brak choćby jednej ryciny, tablicy, karty z jakimś podtytułem jest traktowane jako zdefektowanie dzieła. Nawet najpiękniejsze i ważne okładki były przy oprawie w zasadzie usuwane, niezależnie od stopnia ich zniszczenia” (Dunin, 2018, s. 165).

ciele św. Marii Magdaleny i przy kościele św. Bernardyna, tworzące po pewnym czasie swoiste „gabinety sztuki, naturaliów i osobliwości [...] [które] odzwierciedlały nie tylko zmieniające się gusty epok [...], ale także — dziwaczne upodobania przekazujących je kolekcjonerów” (Houszka, 1998, s. 11).

Widzimy zatem, że sztuka wydawnicza w tak zorganizowanych kolekcjach nie wyróżniała się w sposób specyficzny — była ona zarówno obiektem bibliotecznym, jak i muzealnym. Niemniej to właśnie te trzy zbiory ustanowiły w XIX wieku podstawę profesjonalnych miejskich instytucji bibliotecznych i muzealnych. W późniejszych czasach „konkurujące ze sobą instytucje dokonywały podziałów, nieświadomie często zacierając pierwotne pochodzenie przedmiotów” (Houszka, 1998, s. 23). Ostatecznie uformowały się z nich podwaliny dwóch najważniejszych muzeów: Schlesisches Museum für Bildende Künste in Breslau (Śląskiego Muzeum Sztuk Pięknych we Wrocławiu) (zob. Łukaszewicz, 1998d) oraz Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer (Śląskiego Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności<sup>19</sup>) wraz z jego oddziałem Schlossmuseum (Muzeum Zamkowym) (zob. Łukaszewicz, 1998c, 1998b).

Zdaje się jednak, że obiekty o charakterze książkowym trafiły w przeważającej większości do kolekcji bibliotecznych, co z pewnością zaważyło na możliwościach pojmowania (i prezentowania) sztuki wydawniczej w sposób muzealny. Ostatecznie na 19 placówek o charakterze muzealnym, jakie do 1945 roku istniały w różnych momentach historii Wrocławia (zob. Więcek, 1997, s. 7, 9–40), żadna nie miała w swoim zakresie wyraźnie uwzględnionej sztuki wydawniczej, choć oczywiście obiekty z tej kategorii znajdowały się w kolekcjach muzealnych. Przykładowo Śląskie Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności miało w swoich zbiorach oprawy książkowe (Więcek, 1997, s. 31), z kolei prowizoryczne Muzeum Starożytności Śląskich eksponowało na swojej pierwszej wystawie renesansowe wzorniki pisma, a z „tzw. kolekcji ikonograficznej, rękopisów i książek można było korzystać na żądanie” (Łukaszewicz, 1998a, s. 54, 62). Sprawy nie ułatwiało to, że większość placówek muzealnych tworzyła także swoje biblioteki zakładowe, stanowiące warsztat pracy merytorycznej nad zbiorami. W takiej sytuacji obiekty książkowe niebędące treściowo związane z muzealnictwem, sztuką czy historią sztuki, lecz o wysokich walorach artystycznych mogły i tak trafiać do inwentarzy księgozbiorów, a nie muzealiów<sup>20</sup>. Jedną z przeszkód w dostrzeże-

<sup>19</sup> Jego nazwę tłumaczy się niekiedy na język polski jako Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności, jednak w okresie jego istnienia posługiwano się raczej określeniem ‘rzemiosło artystyczne’ niż ‘przemysł artystyczny’.

<sup>20</sup> Ten problem istnieje zresztą do dziś, gdyż zazwyczaj na przykład inkunabuły i starodruki, które z jakiegoś powodu trafiły do kolekcji muzeum bez wydzielonego działu sztuki wydawniczej, a niemające związku z zakresem (na przykład obiekt-starodruk w muzeum obiektów z porcelany) i tematyką kolekcji (starodruk z zakresu herpetologii w muzeum porcelany), i tak trafiają do księgo-

niu potencjału muzealnego sztuki wydawniczej we Wrocławiu mógł być ponadto fakt, że do 1945 roku Wrocław nie miał muzeum miejskiego<sup>21</sup>, trudniej było więc o wykielkowanie choćby takiego pomysłu jak stała wystawa początków dziejów wrocławskiego drukarstwa, ukazująca prace takich osób jak: Caspar Elyan (1475–1482), Conrad Baumgarten (1503–1506), Adam Dyon (1518–1534), Caspar Lybisch (1520–około 1540) czy późniejsze najznamienitsze produkty wydawnicze oficyn: miejskiej (należącej w latach 1538–1941 kolejno do Andreeasa Wincklera, rodzin Scharffenbergów, Baumannów, Grassów i Barthów), biskupiej (1699–XIX wiek), uniwersyteckiej (1726–1804), a później także prywatnych — wśród których najważniejsza była ta księgarskiej rodziny Kornów (1793–1945); ostatecznie w 1945 roku istniało we Wrocławiu ponad 100 drukarni (zob. Kocowski, 1948, s. 6–34; Harasimowicz, 2006, s. 165). Vasco Kretschmann podkreśla fakt manifestowania się historii Wrocławia w obiektach tworzących autonomiczne grupy o spójnej proveniencji. W przypadku sztuki wydawniczej taką grupę mogłyby tworzyć książki ze zbiorów miejskich, te jednak trafiły do miejscowych bibliotek (o czym będzie mowa dalej).

Oczywiście nie oznacza to, że sztuka wydawnicza w ogóle nie była prezentowana we Wrocławiu. Do 1945 roku odnotowuje się co najmniej dwie wystawy czasowe z tego zakresu<sup>22</sup>, pojedyncze obiekty sztuki wydawniczej współtworzyły także wystawy o innej tematyce (Kretschmann, 2021, *passim*), jednak takie wytwory były najczęściej prezentowane raczej w formie „pomocy wystawien-

---

zbioru zakładowego danej placówki, choć ewidentnie znajdują się w niej z przyczyn artystycznych lub historycznych, a nie informacyjnych.

<sup>21</sup> „Niemiecki Wrocław nie miał muzeum miejskiego w sensie instytucji zajmującej się lokalną historią. Pod koniec XIX wieku miasto utworzyło Śląskie Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności (1899), jako pendant do Śląskiego Muzeum Sztuki Pięknych (1880), które podlegały władzom prowincji. Jak wskazywały na to już same nazwy tych instytucji, w centrum ich zainteresowania znajdowały się sztuka i historia kultury Śląska. Ekspozyty do dziejów samej stolicy, Wrocławia, rozproszone były po różnych działach tych muzeów. Historia miasta manifestowała się wyraźniej w poszczególnych grupach zbiorów, na przykład z dziejów wrocławskich cechów, rzeźb z wrocławskich kościołów, broni gwardii miejskiej czy starych widoków miasta. Po powstaniu Republiki Weimarskiej (1918–1919) Muzeum Zamkowe (powstałe w 1926 roku z przekształcenia rezydencji królów pruskich) wyeksponowało w kilku pomieszczeniach ważne odniesienia do pruskiej historii Wrocławia, zwłaszcza do jego roli w wojnach wyzwoleniczych (1813–1815)” (Kretschmann, 2021, s. 349). Choć zatem oba wzmiankowane muzea miały w swoich kolekcjach ogromną liczbę wratislaviaków i silesiaków, miały ambicje bycia placówkami o randze ponadregionalnej, narodowej, państwowej. Dlatego mimo prezentacji dziejów miasta i regionu nie można ich traktować jak placówki muzealne o charakterze miejskim czy nawet regionalnym.

<sup>22</sup> Były to dwie wystawy w Śląskim Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności: *Schlesische Buchdruck-Ausstellung* (pol. *Wystawa śląskiego drukarstwa*, 1900) z okazji 400. rocznicy domniemanych urodzin Johannesza Gutenberga (*Schlesische*, 1900) oraz *Aus Breslauer öffentlichen Bibliotheken und Archiven* (pol. *Z publicznych bibliotek i archiwów Wrocławia*, 1926) (Kretschmann, 2021, s. 412).

nicznych” niż „głównych obiektów wystawy”. Znamy też przypadki traktowania ich w sposób wyłącznie instrumentalny<sup>23</sup>. Widzimy więc, że rozpoznanie muzealnych obiektów sztuki wydawniczej i ich tożsamości w przedwojennych kolekcjach Wrocławia nastęrcza nie lada trudności. W przypadku kolekcji muzealnych w regionie wymagałoby to całkowicie odrębnych badań i poszukiwań, ponieważ nie wiemy, czy i jak reprezentowana była w nich sztuka wydawnicza.

Po drugie, we Wrocławiu do 1945 roku już istniały nadzwyczajnie bogate instytucjonalne kolekcje książek (a ze sztuką książki długo utożsamiano sztukę wydawniczą). Chodzi przede wszystkim o księgozbiór Stadtbibliothek Breslau (Biblioteki Miejskiej we Wrocławiu), powstały w 1865 roku z połączenia wspomnianych trzech księgozbiorów miejskich — elżbietańskiego, magdaleńskiego i bernardyńskiego — określane jako „najstarsza i do końca II wojny światowej także najważniejsza biblioteka Niemiec Wschodnich” (Irgang, 1998, s. 135). Wszystkie trzy kolekcje, o proveniencji jeszcze średniowiecznej, zawierały cenne druki i rękopisy, wzbogacone zbiorami map, grafik, a nawet obrazów, rzeźb czy numizmatów (szczególnie legat Tomasza Rehdigera z 1581 roku w bibliotece elżbietańskiej). Biblioteka ta, rozwijana aż do końca II wojny światowej, w 1942 roku liczyła ponad 350 tysięcy woluminów, nie wliczając w to druków okolicznościowych, rękopisów i innych typów dokumentów (Harasimowicz, 2006, s. 72; zob. też Rüdfler, 1997; Kumor-Gomułka, 2017). Następnie należy wskazać na księgozbiór Staats- und Universitätsbibliothek Breslau (Państwowej i Uniwersyteckiej Biblioteki we Wrocławiu), powstały w latach 1811–1815 przez połączenie dwóch księgozbiorów akademickich — Leopoldiny i Viadriny — oraz kilkadziesiątu zsekularyzowanych księgozbiorów poklasztornych z terenu całego Śląska, do których w 1933 roku dołączono jeszcze księgozbiór Königliche Technische Hochschule Breslau (Królewskiej Wyższej Szkoły Technicznej we Wrocławiu, obecnie Politechnika Wrocławska); szczególnie zasoby poklasztorne zawierały cenne obiekty sztuki wydawniczej (zob. Walter, 1957). Biblioteka ta, także rozwi-

---

<sup>23</sup> Mowa tu o propagandowej wystawie czasowej *Wehrhaftes Deutschland. Schlesien im Ansturm der Zeiten* (pol. *Zbrojne Niemcy — Śląsk w dziejowych burzach*, 1926, Śląskie Muzeum Rzemiosła Artystycznego i Starożytności), której „organizatorzy skonstruowali w militarystycznej, folklistowskiej i antysłowiańskiej optyce scenariusz zagrożenia regionu w ciągu dziejów od średniowiecza do współczesności” (Kretschmann, 2021, s. 256). Na wystawę złożyły się między innymi rękopisy i starodruki dotyczące różnych wydarzeń wojennych oraz druki, ulotki i gazety z okresu okupacji napoleońskiej, pochodzące z bibliotek miejskiej i uniwersyteckiej, zachowany niemal w całości księgozbiór Fryderyka II z Muzeum Zamkowego, aczkolwiek przede wszystkim chodzi o prezentację literatury na temat I wojny światowej (atlasy, wspomnienia, listy, relacje) z biblioteki ósmego okręgu wojskowego oraz 345 publikacji z zakresu „współczesnej literatury militarnej” z lat 1934–1936. Wymowne, że tym ostatnim towarzyszyła informacja o cenie i dostępności w miejscowych bibliotekach, co wyraźnie wskazuje na intencję ich prezentacji i to, że bynajmniej nie chodziło o walory artystyczne (Kretschmann, 2021, s. 256–269).

jana aż do końca II wojny światowej, w 1943 roku samych druków liczyła ponad 797 598 woluminów, nie wliczając w to rękopisów i innych typów dokumentów (Harasimowicz, 2006, s. 72; zob. też Milkau, 1911; Ożóg, 1995).

Na końcu wymieńmy księgozbiór Dombibliothek (Biblioteki Kapitulnej), sięgający czasów początku szkoły katedralnej, założonej za czasów panowania bp. Jana II (1146–1149) (Pater, 2000, s. 27), bogaty między innymi w inkunabuły i książki inkatenowane (Harasimowicz, 2006, s. 72; zob. też Jungnitz, 1898; Urban, 1974). W 1944 roku liczba woluminów w tym zbiorze wynosiła około 92 tysięcy (Skura, 1955, s. 85).

Oprócz tych trzech kolekcji na terenie miasta znajdowały się jeszcze liczne biblioteki parafialne, szkolne, prywatne i publiczne, warto także odnotować obecność księgozbiorów żydowskich, które również zawierały cenne inkunabuły i starodruki. Na marginesie doliczmy do tego nie mniej ważne księgozbiory Legnicy, Jawora, Świdnicy, Kłodzka, Oleśnicy, Opola, Nysy, Głogowa i inne, a otrzymamy bogaty krajobraz sztuki wydawniczej regionu w zbiorach gromadzonych w celu innym niż eksponowanie ich walorów estetycznych i historycznych.

Po trzecie, hamująco na sformułowanie autonomicznej kolekcji sztuki wydawniczej we Wrocławiu mogła wpływać stosunkowa bliskość Deutsches Buchgewerbemuseum (Niemieckiego Muzeum Rzemiosła Książkowego; obecnie Deutsches Buch- und Schriftmuseum — Niemieckie Muzeum Książki i Pisma) w strukturach Deutsche Nationalbibliothek (Niemieckiej Biblioteki Narodowej) (Jacobs, 2010), założonego w 1884 roku w Lipsku, najstarszego w Niemczech muzeum kultury książki, a drugiego (po Museum Plantin-Moretus w Antwerpii) na świecie. Muzeum to już podczas pierwszej wystawy, otwartej 12 lipca 1885 roku, prezentowało rękopisy, starodruki i wczesne litografie — czyli to, co uznaje się za sztukę wydawniczą *sensu stricto*. Kolekcję szybko zaczęły jednak uzupełniać nabytki bieżącej produkcji książkowej oraz darowizny, a do końca XIX wieku zakres kolekcjonerski został świadomie poszerzony o oprawę książkową, papier barwiony, plakaty, a także druki ulotne, w tym reklamowe, oraz maszyny drukarskie i realia poligraficzne. Widzimy więc, że w krótkim czasie w niedalekim sąsiedztwie<sup>24</sup> powstała poważna, wszechstronnie zorientowana samodzielna kolekcja muzealna nastawiona wyłącznie na sztukę wydawniczą, i to *sensu largo*, a nawet daleko

<sup>24</sup> W 1914 roku podróż bezpośrednim połączeniem kolejowym z Breslau Hauptbahnhof do Leipzig Hauptbahnhof (przez Görlitz, Dresden — 382 km) trwała 6–6,5 godziny, natomiast do Leipzig Eilenburger Bahnhof (przez Sagan, Cottbus — 359 km) — 5,5 godziny. Bilet na obie trasy w I klasie kosztował 29,20 niemieckich marek, II klasie — 18,80, III klasie — 12,10. Według obliczeń Niemieckiego Banku Federalnego wartość 1 marki niemieckiej w 1914 roku równała się 5,6 euro według średniego kursu w 2021 roku (na podstawie: *Henschels Telegraph*, 1914, s. 900; *Kaufkraftäquivalente*, 2022).

wykraczająca poza jej granice w kierunku sztuki druku, albowiem jeszcze przed I wojną światową do kolekcji zostały włączone na przykład drukowane tkaniny.

Po czwarte, należy wspomnieć o kwestii, którą można postrzegać w kategoriach imponderabiliów — mianowicie przed 1945 rokiem nie istniała we Wrocławiu żadna organizacja zrzeszająca bibliofilów (Harasimowicz, 2006, s. 71). Nie wydaje się to szczególnie ważne, a jednak impuls do stworzenia kolekcji sztuki wydawniczej o charakterze kolekcjonerskim i/lub muzealnym mógłby wyjść właśnie z takiej organizacji. Niestety nie wyszedł on nawet z niesformalizowanego kręgu bibliofilów — zawsze zainteresowanych pięknem książki i zwracających nań szczególną uwagę. Według Andrzeja Jaworskiego na przełomie lat 1934/1935 we Wrocławiu mieszkało 92 „miłośników książek” (Schramm, 1934–1935; za: Harasimowicz, 2006, s. 71), co daje w przybliżeniu 0,015% wszystkich mieszkańców (w 1935 roku Wrocław liczył 625 tysięcy osób) (Mazur, 1996, s. 104). Nie było to więc środowisko zbyt silne. Jak się wkrótce okaże, zmiana w tej kwestii już po II wojnie światowej będzie kluczowa dla powstania pierwszej polskiej muzealnej kolekcji sztuki wydawniczej z prawdziwego zdarzenia<sup>25</sup>.

## 2.2. KOLEKCJONOWANIE SZTUKI WYDAWNICZEJ WE WROCŁAWIU PO 1945 ROKU

W 1945 roku sytuacja zmieniła się diametralnie. Kolekcje sztuki, w tym kolekcje muzealne, zostały w dużej mierze przetrzebione. W samym tylko Wrocławiu doszło do hekatomb: „Nawet bardzo ostrożne obliczenia pozwalają uznać, że w stosunkowo krótkim czasie — poczynając od pierwszych ewakuacji dzieł sztuki w 1942 r., a kończąc na pierwszych latach powojennych — Wrocław utracił więcej niż 100 tysięcy artefaktów” (Oszczanowski, 2017). Podobny los spotkał kolekcje biblioteczne (zob. Skura, 1955); przykładowo szacuje się, że Biblioteka Uniwersytecka utraciła około 500 tysięcy druków, a Biblioteka Kapitulna z 805 inkunabułów odzyskała 553 (Harasimowicz, 2006, s. 71–72). Straty archiwalne z kolei, choć niebezpośrednio wpływające na stan zachowania obiektów sztuki wydawniczej, również były dotkliwe — Anna Żbikowska-Migoń podaje przykład zniszczenia archiwum wydawnictwa Kornów, które „odsuwa możliwość dogłębnego przedstawienia roli tego ważnego dla polskiej kultury ośrodka wydawniczo-księgarskiego” (1978, s. 26). Brak tego rodzaju archiwaliów z pewnością ograniczył możliwości merytorycznego przygotowania wystaw śląskiej sztuki

<sup>25</sup> Powstała wcześniej Muzeum Książki Dziecięcej (dział Biblioteki Publicznej m.st. Warszawy, założony w 1938 roku) ma zdecydowanie węższy profil (gromadzona jest w nim wyłącznie książka i wyłącznie dla niedorośli, co nadaje tej kolekcji silny charakter biblioteczny), natomiast zbliżone profilem Muzeum Drukarstwa Warszawskiego (oddział Muzeum Historycznego m.st. Warszawy, założony w 1980 roku) oraz Muzeum Książki Artystycznej w Łodzi (założone w 1993 roku) powstały znacznie później.



wydawniczej. Świadectwem tego, jak tragiczne i skomplikowane były losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku, jest opracowanie Józefa Gębczaka (2000), opisujące akcję zabezpieczenia zbiorów z różnych instytucji, w tym muzeów, bibliotek i archiwów Wrocławia, podczas II wojny światowej. Muzeum lipskie zaś przestało oddziaływać na Śląsk odłączony od Niemiec i oddzielony od nich szczelną granicą dwóch państw o ustroju socjalistycznym.

Zarazem jednak pojawiły się blaski. Do Wrocławia ze Lwowa przekazano część (210 107 woluminów, w tym 46 606 starych druków) imponującej kolekcji Zakładu Narodowego im. Ossolińskich (Korzon, 1992, s. 25–26). Wydawnictwo ZNiO, początkowo nadal zorganizowane przy tej jedynej w swoim rodzaju bibliotece, a później wyłączone z jej struktur, już wkrótce miało zasłynąć pomnikowymi edycjami oraz publikacjami bibliofilskimi, lecz także książkami użytkowymi o wysokim poziomie edytorskim. Okres jego działalności w latach 1953–1995 opisano jednoznacznie: „renomowane i największe obok PWN [Państwowego Wydawnictwa Naukowego — J.M.Ł.] wydawnictwo naukowe w Polsce” (Pękałska, 2019, s. 27).

W 1946 roku reaktywowano tutaj, także dawniej lwowskie, Zjednoczone Zakłady Kartograficzne i Wydawnicze „Książnica-Atlas”, przekształcone później w Państwowe Przedsiębiorstwo Wydawnictw Kartograficznych. Światowy rozwój technik wydawniczych i umasowienie książki (zob. Escarpit, 1965) spowodowały wzmożenie ruchu wydawniczego w mieście<sup>26</sup>. W ślad za tym nastąpiło ożywienie ruchu bibliofilskiego we Wrocławiu. Jego początki nie są precyzyjnie udokumentowane, aczkolwiek prawdopodobnie pierwsze próby podejmowano już w 1946, a z 1949 roku pochodzi statut Wrocławskiego Towarzystwa Bibliofilskiego. Z pewnością wiadomo natomiast, że w 1957 roku powołano Wrocławskie Towarzystwo Miłośników Książki, którego liczba członków doszła do 80 (Harasimowicz, 2006, s. 71)<sup>27</sup>. Stało się to za sprawą Jana Kuglina — postaci kluczowej dla początków kolekcji DSW MNWr.

Jan Kuglin<sup>28</sup> (16 czerwca 1892 – 21 września 1972 roku) urodził się w mieście Bogumin na Śląsku Cieszyńskim (obecnie Bohumín, Republika Czeska). Jego całe życie obracało się wokół książek i ich produkcji — już w 1907 roku praktykował w bogumińskiej drukarni akcydensowej Jana Smudy, a w 1914, tuż po maturze,

<sup>26</sup> Cenne uwagi na temat prób pogodzenia masowości i wysokiej jakości druku w Polsce po 1945 roku w kontekście prasy fachowej tamtego okresu zawiera opracowanie Ewy Repucho (2008).

<sup>27</sup> Wprawdzie towarzystwo to zostało rozwiązane w 1960, jednak już w 1969 roku powstało w Warszawie ogólnopolskie Towarzystwo Przyjaciół Książki (dalej: TPK), a zaraz po nim w 1970 roku zorganizowano jego Oddział Wrocławski. Działał on prężnie, organizując spotkania ze znanymi książkami, wydając kilka druków bibliofilskich, organizując wystawy. Działalność zawiesił w 1995, a w 2002 roku rozwiązano całe TPK.

<sup>28</sup> Ten rys biograficzny opracowano na podstawie kilku źródeł (zob. Treichel, 1986, s. 113–114; Talar, 1973; Kuglin, 1972).

podjął pracę w drukarni Jana Czerneckiego w Wieliczce. Podczas I wojny światowej pracował w Moskwie w drukarni Wilhelma Lehmana, a następnie — Michała Głodkowskiego. Po powrocie do Polski w styczniu 1919 roku w Poznaniu podjął pracę w drukarni Edwarda Józefa Pawłowskiego, by już w 1920 założyć wraz z Józefem Winiewiczem Rolniczą Drukarnię i Księgarnię Nakładową sp. z o.o. przy ulicy Seweryna Mielżyńskiego 24. Zakładem tym kierował „na wysokim poziomie” do 1939 roku (uległ on zniszczeniu w 1945 roku podczas oblężenia miasta) (Birkenmajer, Kocowski, Trzynadłowski, 1971, szp. 2097–2098). Natomiast podczas II wojny światowej Kuglin kierował drukarnią „Jedność” w Kielcach, a następnie — „Akropol” w Krakowie. W 1945 roku otrzymał pełnomocnictwo Rady Ministrów do uruchamiania przemysłu drukarskiego na Górnym i Dolnym Śląsku. Ostatecznie osiadł we Wrocławiu, gdzie 1 stycznia 1949 roku objął stanowisko dyrektora Drukarni Uniwersytetu i Politechniki Wrocławskiej (późniejsza Wrocławska Drukarnia Naukowa) przy ulicy Joachima Lelewela 4, który to zakład wielokrotnie nagradzano za najwyższą jakość produkowanych książek w Polsce. W 1961 roku przeszedł na emeryturę. Zmarł w wieku 80 lat we Wrocławiu.

Kuglin był nie tylko wysokiej klasy drukarzem (w 1926 roku zdał egzamin mistrzowski z zakresu drukarstwa) i bibliofilem-aktywistą (członek zarządu Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Poznaniu). Jego działalność naukowa (członek Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego od 1961 roku), dydaktyczna i popularyzatorska były znaczące i uwieńczone uzyskaniem stopnia doktora nauk humanistycznych na Uniwersytecie Wrocławskim w 1969 roku<sup>29</sup>. Był też przewodniczącym Towarzystwa Graficznego przy Związku Drukarzy Polskich w Poznaniu, redagował „Przegląd Graficzny i Papierniczy” (później „Przegląd Graficzny, Wydawniczy i Papierniczy”), w którym w latach 1919–1939 ogłosił wiele artykułów. Łącznie do 1973 roku ukazało się 189 jego prac<sup>30</sup> z zakresu drukarstwa, bibliofilstwa, historii książki, grafiki książkowej, introligatorstwa, kształcenia drukarzy, a także innych materiałów, takich jak sprawozdania, recenzje czy wspomnienia. Napisał kilka podręczników i prowadził (zarówno przed, jak i po II wojnie światowej) zajęcia akademickie z zakresu techniki drukarskiej, historii i poligrafii książki (w Wyższej Szkole Handlowej w Poznaniu, Wyższej Szkole Nauk Społecznych w Krakowie, Instytucie Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego oraz Technikum Poligraficznym we Wrocławiu). Jego trud był wielokrotnie doceniany, co znalazło odbicie w odznaczeniu go między innymi Srebrnym Wawrzynem Akademickim Polskiej Akademii Literatury, dwukrotnie Złotym Krzyżem Zasługi, Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski i Odznaką Zasłużonego Działacza Kultury.

<sup>29</sup> Za drugie wydanie pracy *Poligrafia książki* (Kuglin, 1968).

<sup>30</sup> Tak wynika ze spisu bibliograficznego prac Jana Kuglina (zob. Talar, 1973, s. 427–435).

Trudno się dziwić takiemu przebiegowi kariery Jana Kuglina — według Hanny Tadeusiewicz zamiłowanie do książki wyniósł jeszcze z domu rodzinnego, w którym jego ojciec Maciej, hutnik i kowal, przechowywał księgozbiór zawierający między innymi powieści, stare druki, dawne kancjonały i roczniki prasy polskiej (biblioteka ta uległa zniszczeniu podczas I wojny światowej). Maciej Kuglin, mimo ukończenia tylko dwuklasowej szkoły ludowej, sam był bardzo świadomym czytelnikiem i zaangażowanym społecznikiem, będącym najpierw bibliotekarzem, a później sekretarzem i wreszcie prezesem miejscowego ośrodka Towarzystwa Czytelni Ludowych (później Macierzy Szkolnej). Odziedziczona po ojcu pasja zaowocowała własną kolekcją bibliofilską, gromadzoną od około 1915 roku, niszczoną dwukrotnie kataklizmami obu wojen światowych, zawierającą nie tylko różnego rodzaju cymelia, lecz także literaturę naukową i fachową z zakresu księgoznawstwa oraz beletrystykę, literaturę historyczną, albumy i encyklopedie. Po śmierci J. Kuglina kolekcja ta stała się załącznikiem dwóch zbiorów — osobno skatalogowanej i wyłączonej z głównego ciągu sygnatur kolekcji kuglinianów w Bibliotece Instytutu Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego<sup>31</sup> (tu trafiła głównie literatura księgoznawcza — w 1973 roku przekazano 1067 woluminów druków zwartych i 117 woluminów druków ciągłych) oraz właśnie kolekcji DSW MNWr (głównie książki, broszury i druki ulotne, w tym druki bibliofilskie, produkcji lub introligacji Kuglina oraz cymelia i *varia* bibliologiczne, подарowane przez wdowę, Zofię Kuglinową, w dwóch transzach: 134 obiekty w 1974 i 127 w 1987 roku).

### 3. MUZEALNA KOLEKCJA SZTUKI WYDAWNICZEJ WE WROCŁAWIU

Starania o utworzenie we Wrocławiu placówki muzealnej kolekcjonującej sztukę wydawniczą<sup>32</sup> rozpoczęto w latach siedemdziesiątych XX wieku — ich załącznikiem była wystawa MNWr *Ze wspomnień typografa. Jan z Bogumina Kuglina* (5 maja–10 lipca 1970 roku), prezentująca zbiory Jana Kuglina (140 druków i pamiątek), zorganizowana z okazji Dni Prasy i Książki (Hermansdorfer, 2008, s. 202)<sup>33</sup>. Ówczesna dyrektorka MNWr, dr Maria Starzewska, uzyskała wówczas obietnicę przekazania tej kolekcji sztuki wydawniczej do zbiorów MNWr pod

<sup>31</sup> Dokładniejszy opis tej kolekcji podaje Repucho (2019).

<sup>32</sup> O ile nie podano inaczej, podstawą opracowania tego podrozdziału były archiwalia i dokumentacja przechowywana w DSW MNWr. Dotychczasowa literatura na temat DSW MNWr ogranicza się bowiem do niewielkich utworów o charakterze popularyzatorskim z końca lat osiemdziesiątych XX wieku (zob. Kaczorowski, 1989; Odrowąż-Pieniążek, 1989).

<sup>33</sup> Pierwszą wystawą MNWr tematycznie związaną ze sztuką wydawniczą była jednak wystawa obca *Książka Czechosłowacka* (22 kwietnia–20 maja 1950 roku), zajmująca trzy sale (Hermansdorfer, 2008, s. 28).

warunkiem utworzenia osobnego działu, a następnie przekształcenia go w muzeum książki. W tym celu 17 września 1971 roku odbyło się zebranie koncepcyjne<sup>34</sup>, po którym 27 listopada 1971 roku wystąpiono po raz pierwszy ze stosownym wnioskiem<sup>35</sup> do Ministerstwa Kultury i Sztuki (dalej: MKiS) o powołanie nowego działu.

Kolejny asumpt do przyspieszenia prac od strony formalnej dał rok 1972, ogłoszony Międzynarodowym Rokiem Książki. Z tej okazji przygotowano dużą wystawę (359 eksponatów — prac autorstwa 87 artystów), zatytułowaną *Sztuka wydawnicza w twórczości polskich artystów 1900–1970* (20 kwietnia–15 września 1972 roku). Współkomisarką obu wystaw była mgr Teresa Odrowąż-Pieniążek, która w 1973 roku (po kolejnym wystąpieniu 17 listopada 1973 roku z wnioskiem do MKiS<sup>36</sup>) została pierwszą opiekunką kolekcji pracującą w DSW MNWr (oficjalnie utworzonym za zgodą MKiS 12 grudnia 1973 roku; Hermansdorfer, 2008, s. 226) od jego początku do 1995 roku<sup>37</sup>. Dopiero w 1987 roku w dziale zatrudniono drugiego pracownika — mgr. Wojciecha Kaczorowskiego — pracującego tam do 2021 roku<sup>38</sup>. Opiekę nad kolekcją przejął wówczas mgr Jakub M. Łubocki, pełniący obowiązki kuratora działu do dziś<sup>39</sup>.

<sup>34</sup> Na zebraniu tym padła końcowa propozycja (autorstwa Bożeny Steinborn) nazwy działu: Dział Sztuki Wydawniczej. Wzięli w nim udział: dr Leszek Itman (dyrektor MNWr), dr Maria Starzewska (kurator MNWr), mgr Józef Gębczak (kustosz, kierownik Biblioteki MNWr), dr Bożena Steinborn (kustosza, kierowniczka Działu Malarstwa), mgr Wojciech Gluziński (kustosz, kierownik Działu Historii Kultury Materialnej MNWr), mgr Teresa Odrowąż-Pieniążek (starsza asystentka, kierowniczka Referatu Wydawnictw MNWr), mgr Anna Ziomecka (kustosza, kierowniczka Działu Sztuki Średniowiecznej MNWr), pan(i) Filipiak [Stanisław, mgr, zastępca Głównego Konserwatora lub Zofia, starsza asystentka, kierowniczka Pracowni Konserwacji Metali MNWr], Janina Wądołkowska (technikarka muzealna w Bibliotece MNWr) (na podstawie odręcznej notatki T. Odrowąż-Pieniążek, uzupełnionej o informacje z: Piątek, 1973, s. 137–138).

<sup>35</sup> Wniosek poparł prof. Bogdan Zakrzewski (wybitny polski historyk i badacz literatury polskiej), prof. Marta Burbianka (specjalizująca się w bibliografii oraz dziejach produkcji książki w Katedrze Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego), prof. Bernard Janusz Albin (dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich — Biblioteki Polskiej Akademii Nauk), Eugeniusz Adamczak (dyrektor Zakładu Narodowego im. Ossolińskich — Wydawnictwa Polskiej Akademii Nauk).

<sup>36</sup> Wniosek poparł prof. Mieczysław Klimowicz (Rektor Uniwersytetu Wrocławskiego) oraz dr inż. Brunon Kleszczyński (Sekcja Poligrafów Stowarzyszenia Inżynierów i Techników Mechaników Polskich).

<sup>37</sup> Do 1978 roku na stanowisku adiunkta, od 1 stycznia 1979 — kustosa, od 1 lipca 1992 — starszego kustosa. Od 1 października 1990 roku piastowała dodatkowo funkcję kierownika działu. Na emeryturę przeszła 1 lipca 1995 roku.

<sup>38</sup> Od 1 kwietnia 1987 roku na stanowisku starszego asystenta, od 1 lipca 1990 — adiunkta, od 1 lipca 1995 — kustosa. Na emeryturę przeszedł 31 marca 2021 roku.

<sup>39</sup> Od 1 stycznia 2021 roku na stanowisku asystenta, od 8 sierpnia 2022 — adiunkta. Obecnie przygotowuje się do obrony pracy doktorskiej.

W 1974 roku powstał wstępny projekt przyszłego „muzeum książki”<sup>40</sup>. Zadaniem tego muzeum, centralnego w swoim charakterze dla całej Polski, miało być gromadzenie i zabezpieczanie cennych przykładów sztuki wydawniczej (zarówno produktów, jak i realiów poligraficznych) oraz naukowe opracowywanie i udostępnianie zbiorów. Na te miały się składać artefakty z czterech obszarów edytorstwa artystycznego:

1. drukarstwa: przykłady pism i czcionek różnych epok, mechaniczne odlewnictwo czcionek, narzędzia i maszyny poligraficzne lub ich modele;
2. piernictwa: papier różnych epok, gatunki papieru, zdobnictwo papieru;
3. introligatorstwa rzemieślniczego: narzędzia, maszyny, materiał i zdobnictwo;
4. zdobnictwa druków: od inkunabułów aż po czasy współczesne: iluminacje, miniatury, techniki graficzne i fotomechaniczne.

W recenzjach proponowano poszerzenie tego zakresu jeszcze o zagadnienia pisma, książki rękopiśmiennej i nowych form książki (między innymi mikrofiszę). Oprócz tego planowano prace naukowo-badawcze (choćby publikację opracowań historycznych i problemowych, redakcję serii wydawniczej poświęconej monografiom polskich artystów-drukarzy i ilustratorów) i działalność oświatowo-popularyzatorską (wystawy, odczyty, konkursy).

Koncepcja zakładała trzy etapy realizacji projektu: 1. powołanie działu; 2. zorganizowanie wystawy stałej; 3. powołanie wielodziałowego muzeum. W tym celu w 1987 roku DSW MNWr przekształcono — według statutu MNWr z 14 maja 1987 roku — w Oddział Muzeum Sztuki Książki (dalej: MSK) w organizacji (Hermansdorfer, 2008, s. 226). Było to związane z planami przeniesienia kolekcji do nowej siedziby w gmachu (Harasimowicz, 1997–1998, t. 2, s. 55–56; Eysymontt *et al.*, 2011, s. 225–226) przy ulicy Kiełbaśniczej 20. Budynek ten — murowana z cegły i otynkowana okazała kamienica patrycjuszowska, gotycko-renesansowa z elementami barokowymi i klasycystycznymi, o wysokiej wartości architektonicznej — sięgający swoją historią początków XIV wieku, w latach 1658–1941 mieścił wspomnianą drukarnię miejską Baumannów, Grasso, a potem Barthów (co szczególnie predestynowało go do pomieszczenia jedynej w Polsce kolekcji sztuki wydawniczej).

Koncepcję MSK ulokowanego w kamienicy przy ulicy Kiełbaśniczej opracowano już w 1980 roku, dwa lata później (9 października 1982 roku) Wojewódzki Konserwator Zabytków wyraził na nią zgodę, a w grudniu 1985 roku opracowano założenia merytoryczne i organizacyjne MSK (Hermansdorfer, 2008, s. 306, 367, 727). Z zachowanej dokumentacji konserwatorskiej wynika, że w budynku

<sup>40</sup> Zrecenzowany przez prof. Krzysztofa Migonia (późniejszego dyrektora Instytutu Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego) oraz prof. Janinę Wiercińską (historyczkę sztuki, badaczkę, znawczynię i kolekcjonerkę grafiki książkowej).

miały się znaleźć magazyny muzealne, pracownie konserwatorskie (konserwacji papieru, introligatornia), pracownia fotograficzna, sale ekspozycyjne, audytorium, biblioteka, księgarnia, szatnia oraz pomieszczenia biurowe i socjalne. Najciekawszym elementem miała być jednak eksperymentalna oficyna drukarska — miejsce szkolenia adeptów sztuki drukarskiej i grafików książki, a jednocześnie ekspozycja zabytkowych maszyn drukarskich. W 1986 roku uzyskano w tym celu zezwolenie Departamentu Poligrafii MKiS na przejmowanie zabytkowych maszyn i urządzeń poligraficznych z terenu całego kraju. W planach zamierzano nawet organizowanie triennale grafiki książkowej, imprezy o zasięgu ogólnopolskim i międzynarodowym, której celem miało być stymulowanie środowiska plastyków, edytorów i drukarzy do nowych poszukiwań w tej dziedzinie...

Ostatecznie kamienica ta nie przeszła jednak na własność MNWr<sup>41</sup> i po gruntownej rewaloryzacji oraz kolejnej już przebudowie wewnątrz (w latach 1995–1997) od roku 1996 mieści hotel i restaurację. Stan organizowania oddziału formalnie jednak trwał aż do 2018 roku, kiedy to statut MNWr z 25 października 2018 roku wśród oddziałów nie wymienił już oddziału MSK w organizacji, co znalazło odzwierciedlenie w nowym Regulaminie Organizacyjnym MNWr z 7 stycznia 2021 roku, gdy w strukturze MNWr ponownie pojawił się Dział Sztuki Wydawniczej (dalej: DSW)<sup>42</sup>. Położyło to ostateczny kres planom szerszej autonomizacji kolekcji i jej formalnego usamodzielnienia oraz wielodziałowej rozbudowy.

Według stanu na 31 grudnia 2022 roku kolekcja DSW MNWr liczyła 3813 pozycji inwentarzowych. Zasadniczy trzon tego zbioru (około trzech czwartych) to druki zwarte (książki, broszury, druki ulotne), dopełnione niewielką liczbą woluminów druków ciągłych o wysokich walorach artystycznych i estetycznych. W głównej mierze są to książki dziewiętnasto- i dwudziestowieczne; w niewielkiej liczbie jest reprezentowana książka dawna (XVI–XVIII wiek). W tej kategorii zbiorów szczególne podkolekcje tworzą rzadkie polskie druki bibliofilskie, w tym unikatowe akcydensy okolicznościowe (których niedawno wznowiony i uzupełniony katalog liczy 540 pozycji; Kaczorowski, 2021) oraz europejska książka dziecięca i młodzieżowa XIX i XX wieku (około tysiąca obiektów ze zbiorów Janiny Wiercińskiej). W dalszej kolejności na kolekcję DSW MNWr składają się makiety wydawnicze i techniczne książek oraz oryginały ilustracji książkowych. Do tej grupy można zaliczyć także szkice liternicze, projekty pism i wzorniki pism, gdyż wszystkie one są półproduktami wydawniczymi, biorącymi udział w produkcji publikacji, choć jej *per se* niestanowiące. Następną, bardzo skąpo reprezento-

<sup>41</sup> W piśmie z 30 czerwca 1989 roku Urząd Miasta we Wrocławiu cofnął decyzję zlokalizowania MSK w tym budynku. MNWr odwołało się od tej decyzji, a następnie wystąpiło o przyznanie nowej lokalizacji. W odpowiedzi uzyskano jednak mało realne propozycje, wobec czego sytuacja stała się patowa.

<sup>42</sup> Dz.Urz. MKiDN, 2018, załącznik, § 14; ZD MNWr, 2021, załącznik, § 4.



waną grupą, którą można wskazać (13 obiektów), są realia poligraficzne: regały zecerskie z kasztami i czcionkami, wierszowniki, maszyna drukarska, zszywarka oraz urządzenia małej poligrafii. Zbiór ten dopełniają prospekty wydawnicze, katalogi aukcyjne i księgarskie, literatura fachowa oraz cymelia (orientalne rękopisy, tabliczka klinowa, najmniejsza książka świata), a także przykłady unikatowych książek-objektów przynależących do świata książki artystycznej. Wśród nich znajdują się prace tak uznanych twórców jak Mieczysław Berman, Roman Cieślewicz, grupa Correspondance des Arts, Maria Diduch, Stasys Eidrigevičius, Adrian Frutiger, Zygfryd Gardzielewski, Stanisław Gliwa, Jerzy Zbigniew Golski, Tadeusz Gronowski, Andrzej Heidrich, Alina Kalczyńska, Jan Kuglin, Krzysztof Racinowski, Konstancy Maria Sopoćko, Leon Urbański czy Bronisław Zelek.

Z uwagi na dotychczasowy brak możliwości zorganizowania wystawy stałej DSW MNWr cały swój wysiłek ekspozycyjny wkłada w wystawiennictwo czasowe. Na tym polu może się pochwalić sporymi osiągnięciami. Oprócz dwóch wspomnianych na początku tej części protowystaw w 1970 i 1972 roku do tej pory zorganizował samodzielnie 25 wystaw własnych miejscowych i 6 zamiejscowych, kolejnych 8 gościł z innych instytucji, a w wypadku następnych 3 brał znaczący udział w wystawach innych organizatorów. Łącznie w ciągu 50 lat organizował lub współorganizował 44 wystawy. Wśród samodzielnych wystaw własnych wyróżniają się wystawy monograficzne poświęcone artystom oraz kolekcjonerom książki i sztuki wydawniczej różnych profesji: bibliofilowi Janowi Kuglinowi, grafikowi Tadeuszowi Gronowskiemu, typografom Krzysztofowi Racinowskiemu, Andrzejowi Heidrichowi, Anatolowi Girsowi, Bolesławowi Barczowi, Stanisławowi Gliwie, Brigitte i Hansowi Peterowi Willbergom oraz Leonowi Urbańskiemu, liternikowi Adrianowi Frutigerowi, introligatorce Helenie Karpińskiej, artystce sztuki książkowej Alinie Kalczyńskiej, a także kolekcjonerce Janinie Wiercińskiej. Drugim rodzajem wystaw były wystawy problemowe, poświęcone różnorodnym zagadnieniom życia książki na wszystkich jej etapach i w różnych formach. Pozostałe wystawy należały do wystaw przeglądowych.

## BIBLIOGRAFIA

- Adeline, J. ([po 1884]). *Lexique des termes d'art*. Paris: A. Quantin.
- Antos, J. et al. (2001). *Encyklopedia sztuki polskiej*. Kraków: Wydawnictwo Ryszard Kluszczyński.
- Bajda, J. (2010). *Poeci — to są słowa malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Bernacki, P. (2020). *Polska książka artystyczna po 1989 r. w perspektywie bibliologicznej*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT–Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe.
- Bierkowski, T. (2008). *O typografii*. Gdańsk: Czysty Warsztat.
- Bilzer, B. (1971). *Begrifflexikon der Bildenden Künste. Die Fachbegriffe der Baukunst, Plastik, Malerei, Graphik und des Kunsthandwerks*, t. 1–2. Braunschweig: Rowohlt.

- Birkenmajer, A., Kocowski, B., Trzynadłowski, J. (Red.). (1971). *Encyklopedia wiedzy o książce*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Bosc, E. (1883). *Dictionnaire de l'art, de la curiosité et du bibelot*. Paris: Librairie de Firmin-Didot.
- Broniewski, T., Zlat, M. (Red.). (1967). *Sztuka Wrocławia*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Chojecka, E. (1982). Stan badań nad historią sztuki książkowej w Polsce. Uwagi o metodologii badawczej. *Studia o Książce*, 12, 19–32.
- Corsten, S., Pflug, G., Schmidt-Künsemüller, F.A. (Red.). (1987–2016). *Lexikon des gesamten Buchwesens. LGB<sup>2</sup>*, t. 1–9. Stuttgart: Anton Hiersemann.
- Dąbrowa, T., Józwiak, B., Markowski, L., Śleboda, P. (Red.). (2021). *Poligrafia. Sztuka, techniki, technologie*. Warszawa: Centralny Ośrodek Badawczo-Rozwojowy Przemysłu Poligraficznego.
- Diringer, D. (1963). A Museum of the Alphabet. *The UNESCO Courier*, 16(1), 4–9.
- Diringer, D. (1964). "Temple of Writing" in Israel. A Cambridge Link with Tel Aviv. *Jewish Quarterly*, 12(3), 10–12.
- Diringer, D. (1972). *Alfabet, czyli klucz do dziejów ludzkości*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Dubisz, S. (Red.). (2018). *Wielki słownik języka polskiego PWN*, t. 1–5. Warszawa: PWN.
- Dunin, J. (2018). *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, wyd. 2. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Dz.Urz. MKiDN. (2018). *Zarządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 25 października 2018 roku w sprawie nadania statutu Muzeum Narodowemu we Wrocławiu* (Dz.Urz. MKiDN poz. 71).
- Escarpit, R. (1965). *La révolution du livre*. Paris: Unesco.
- Eysymontt, R., Ilkosz, J., Tomaszewicz, A., Urbanik, J. (Red.). (2011). *Leksykon architektury Wrocławia*. Wrocław: Wydawnictwo Via Nova.
- Fouché, P., Péchoin, D., Schuwer, P. (Red.). (2002–2011). *Dictionnaire encyclopédique du livre*, t. 1–3 + indeks. Paris: Éditions du Cercle de la Librairie.
- Foulon, P.J., Donnay, G. (1990). Wstęp. W: A. Ozimek (Red.), *Książka inaczej, czyli gra między sztuką a książką. Katalog wystawy. Biblioteka Narodowa w Warszawie 23 lipca–30 sierpnia 1990, Muzeum Narodowe we Wrocławiu 7 września–14 października 1990* (ss. [4–7]). [Toruń]: Oficyna Drukarska Wojewódzkiej Biblioteki Publicznej i Książnicy Miejskiej im. M. Kopernika.
- Gębczak, J. (2000). *Losy ruchomego mienia kulturalnego i artystycznego na Dolnym Śląsku w czasie drugiej wojny światowej*. Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Goody, J. (2021). *Logika pisma a organizacja społeczeństwa*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Gronek, A. (Red.). (2015). *O miejsce książki w historii sztuki*. Kraków: Collegium Columbinum.
- Gronek, A. (Red.). (2019). *O miejsce książki w historii sztuki, cz. 2. Państwo i kościół. W rocznicę chrztu Polski*. Kraków: Muzeum Narodowe.
- Harasimowicz, J. (Red.). (1997–1998). *Atlas architektury Wrocławia*, t. 1–2. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Harasimowicz, J. (Red.). (2006). *Encyklopedia Wrocławia*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Henschels Telegraph. (1914). *Henschels Telegraph. Eisenbahn-Kursbuch Deutschland, Österreich, Schweiz. Kleines Ausgabe*, 3 (Mai).
- Hermansdorfer, M. (Red.). (2008). *Muzeum Narodowe we Wrocławiu 1947–2007*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu.

- Houszka, E. (1998). Prehistoria wrocławskich muzeów. W: P. Łukaszewicz (Red.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu* (ss. 11–24). Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Irgang, W. (1998). Alfred Röffler, *Die Stadtbibliothek Breslau im Spiegel der Erinnerung. Geschichte — Bestände — Forschungsstätte* [recenzja]. *Die Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung*, 47(1), 135.
- Iwanicka, K. (Red.). (2009). *Artyści polskiej książki. 50 lat konkursu Polskiego Towarzystwa Wydawców Książek*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Wydawców Książek.
- Jacobs, S. (2010). Das Buch — museal. Das Deutsche Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek. W: *Buchwissenschaft in Deutschland. Ein Handbuch*, t. 2. *Fachkommunikation, Lehre, Institutionen und Gesellschaften* (ss. 997–1016). Berlin: De Gruyter Saur.
- Józefowski, E. (1999). *Książka o książkach*. Zielona Góra: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego.
- Jungnitz, J. (1898). Geschichte der Dombibliothek in Breslau. W: *Silesiaca. Festschrift des Vereins für Geschichte und Altertum Schlesiens zum 70. Geburtstag seines Präses Colmar Grünhagen* (ss. 187–206). Breslau: E. Morgenstern's Buchhandlung.
- Kaczorowski, W. (b.d.). *Bibliofilski finał grzesznej miłości*. <http://mnwr.pl/emil-zegadlowicz/>.
- Kaczorowski, W. (1989). Książka w Muzeum Narodowym we Wrocławiu. *Świat Książki*, 8, 36–37.
- Kaczorowski, W. (2021). *Edytorskie oblicza bibliofilstwa. Broszury, druki ulotne, akcydensy. Katalog zbiorów*. Wrocław: Muzeum Narodowe we Wrocławiu.
- Kaufkraftäquivalente*. (24.01.2022). Deutsche Bundesbank, *Kaufkraftäquivalente historischer Beiträge in deutschen Währungen*. <http://bundesbank.de/resource/blob/615162/13c8ab8e09d802f6cf2e5a8ae509829c/mL/kaufkraftaequivalente-historischer-betraege-in-deutschen-waehrungen-data.pdf>.
- Kleszczyński, B., Racinowski, K. (Red.). (1982). *Współczesne polskie drukarstwo i grafika książki. Mały słownik encyklopedyczny*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo.
- Kocowski, B. (1948). *Zarys dziejów drukarstwa na Dolnym Śląsku*. Wrocław [odbitka z: *Sobótka* 1947, 2, 200–276].
- Komza, M. (2003). Muzea sztuki książki. W: M. Komza (Red.), *Sztuka książki. Historia — teoria — praktyka* (ss. 255–268). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Komza, M. (2008). Bibliolog wobec nowych zjawisk w sztuce książki. *Studia Bibliologiczne*, 17, 29–41.
- Korzon, K. (1992). *Biblioteka Ossolineum we Wrocławiu*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kretschmann, V. (2021) *Muzealny Wrocław. Polskie i niemieckie wystawy historyczne w latach 1900–2010*. Königswinter, Wrocław: Haus Schlesien. Centrum Kulturalno-Oświatowe–Muzeum Miejskie Wrocławia.
- Kubalska-Sulkiewicz, K., Bielska-Łach, M., Manteuffel-Szarota, A. (Red.). (1996). *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kuckenburger, M. (2021). *Pierwsze słowo. Narodziny mowy i pisma*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kuglin, J. (1968). *Poligrafia książki*. Wrocław: Ossolineum.
- Kuglin, J. (1972). *Książka w moim domu*. Wrocław.
- Kumor-Gomułka, B. (2017). *Biblioteka Miejska we Wrocławiu (Stadtbibliothek Breslau) 1865–1945*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza ATUT.
- Lehmstedt, M. (2021). *Buchtiten. Werbung für das Buch*. Leipzig: Lehmstedt.

- Lukszyn, J. (Red.). (2005). *Języki specjalistyczne. Słownik terminologii przedmiotowej*. Warszawa: Katedra Języków Specjalistycznych Uniwersytetu Warszawskiego.
- Łubocki, J.M. (2022). Pismo jako obiekt muzealny (na przykładzie zbiorów Działu Sztuki Wydawniczej Muzeum Narodowego we Wrocławiu). *Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi*, 16(2), 215–237.
- Łukaszewicz, P. (1998a). Muzeum Starożytności Śląskich. W: P. Łukaszewicz (Red.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu* (ss. 51–64). Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Łukaszewicz, P. (1998b). Muzeum Zamkowe. W: P. Łukaszewicz (Red.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu* (ss. 147–157). Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Łukaszewicz, P. (1998c). Śląskie Muzeum Przemysłu Artystycznego i Starożytności. W: P. Łukaszewicz (Red.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu* (ss. 97–122). Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Łukaszewicz, P. (1998d). Śląskie Muzeum Sztuk Pięknych. W: P. Łukaszewicz (Red.), *Muzea sztuki w dawnym Wrocławiu* (ss. 73–94). Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Mazur, W. (1996). Wrocław w liczbach. W: R. Gelles (Red.), *Historia Wrocławia w datach* (ss. 103–108). Wrocław: „Wratislavia”.
- Migoń, K. (1983). Pismo jako przedmiot badań humanistycznych. *Roczniki Biblioteczne*, 27(1/2), 409–433.
- Migoń, K. (1984). *Nauka o książce. Zarys problematyki*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich — Wydawnictwo.
- Migoń, K. (2009). Uniwersum piśmiennictwa, jego właściwości, granice i sposoby istnienia. W: K. Migoń, M. Skalska-Zlat (Red.), *Uniwersum piśmiennictwa wobec komunikacji elektronicznej* (ss. 11–20). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Milkau, F. (1911). *Die Königliche und Universitäts-Bibliothek zu Breslau. Eine Skizze*. Breslau: F. Hirt.
- Müller, H.A. (1883). *Lexikon der bildenden Künste. Technik und Geschichte der Baukunst, Plastik, Malerei und der vervielfältigenden Künste, Künstler, Kunststätten, Kunstwerke etc.* Leipzig: Verlag des Bibliographischen Instituts.
- Newark, Q. (2021). *Co to jest projektowanie graficzne?* Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Odrowąż-Pieniążek, T. (1989). Wrocławskie Muzeum Sztuki Książki. Teraźniejszość i perspektywy. *Editor*, 2, 47–52.
- Oszczanowski, P. (2017). Przedmowa. W: R. Heś, *Utracone skarby dawnych wrocławskich muzeów* (s. 5). Wrocław: Muzeum Narodowe.
- Ozóg, J. (1995). *Zarys historii Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Pallottino, M. (Red.). (1959–1968). *Encyclopedia of World Art*, t. 1–15. New York: McGraw-Hill.
- Pater, J. (2000). *Poczet biskupów wrocławskich*. Wrocław: „Silesia”.
- Pękańska, M. (2019). Historia działalności wydawniczej Zakładu Narodowego im. Ossolińskich. W: S. Bereś (Red.), *„Biblioteka Narodowa” 1919–2019. Księga jubileuszowa serii* (ss. 15–31). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Phillpot, C. (1982). Books Bookworks Book Objects Artists’ Books. *Artforum*, 20(9), 77–79.
- Piątek, J. (1973). Personel Muzeum Narodowego we Wrocławiu. Stan na 31 XII 1970. W: J. Piątek, Muzeum Narodowe we Wrocławiu w latach 1967–1970. *Roczniki Sztuki Śląskiej*, 9, 137–139.
- Piekarski, K. (1931). *Książka w Polsce XV i XVI wieku*. Kraków: Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Pierzchała, M. (1999). O wrocławskim kolekcjonerstwie i historii muzealnych zbiorów. W: E. Hożuska (Red.), *Malarstwo śląskie 1520–1800. Katalog zbiorów* (ss. 9–40). Wrocław: Muzeum Narodowe.

- PN-N-01227. (1992). Polska Norma PN-N-01227:1992: *Bibliotekarstwo i bibliografia — Typologia dokumentów — Terminologia*.
- Polański, K. (Red.). (1999). *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Półturzyccy, M. i J. (1978). *Muzea literackie w nauczaniu języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- Repucho, E. (2008). Estetyka zaangażowana. Rola „Poligrafiki” w podnoszeniu poziomu estetycznego polskiej produkcji wydawniczej w latach 1947–1956. *Bibliotekoznawstwo*, 27, 77–96.
- Repucho, E. (2019). The Book Collection of Jan Kuglin as a Source for Research on the Aesthetics of Print in the 20th Century. *Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi*, 13, 61–79. DOI: 10.33077uw.25448730.zbkh.2019.170.
- Repucho, E., Bierkowski, T. (2018). *Typografia dla humanistów. O złożonych problemach projektowania edycji naukowych*. Warszawa: Stowarzyszenie Bibliotekarzy Polskich.
- Rüffler, A. (1997). *Die Stadtbibliothek Breslau im Spiegel der Erinnerung. Geschichte — Bestände — Forschungsstätte*. Sigmaringen: Thorbecke.
- Schlesische. (1900). *Schlesische Buchdruck-Ausstellung. Katalog. Breslau, 15. Juli–31. August 1900*. Breslau: Schlesisches Museum für Kunstgewerbe und Altertümer.
- Schramm, A. (Red.). (1934–1935). *Adressbuch der Büchersammler. Auf Grund neuer Feststellungen*. Berlin: Brandus.
- Schultz, A. (1872). *Schlesiens Kunstleben im fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*. Breslau: In Commission bei Joseph Max.
- Sikorski, N.M. (Red.). (1982). *Knigovedenie. Ènciklopedičeskij slovar'. A–Á*. Moskwa: Izd-vo Sovetskaâ Enciklopediâ.
- Skura, A. (1955). Biblioteki wrocławskie w czasie wojny 1939–1945. *Kwartalnik Opolski*, 3/4, 76–93.
- Sobolewski, R. (2005). Metaksiążka. Książka artystyczna jako hermeneutyka księgi. *Estetyka i Krytyka*, 7/8, 118–143.
- Spiekermann, E., Ginger, E.M. (2003). *Stop Stealing Sheep and Find Out how Type Works*. Berkeley: Adobe Press.
- Świechowski, Z. (Red.). (1978). *Wrocław. Jego dzieje i kultura*. Warszawa: Wydawnictwo Arkady.
- Talar, G. (1973). Jan z Bogumina Kuglin — drukarz i bibliofil (1892–1972). *Roczniki Biblioteczne*, 17(1/2), 417–436.
- Tomaszewski, A. (1996). *Leksykon pism drukarskich*. Warszawa: Wydawnictwo Krupski i S-ka.
- Tomaszewski, R. (1970). Uniwersalizm [w] typografii. *Litera*, 41, 107–119.
- Treichel, I. (Red.). (1986). *Słownik pracowników książki polskiej. Suplement*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Tryzno, J. (2013). Kodeks i książka artystyczna. *Świat Druku*, 10, 19–24.
- Urban, W. (1974). Zarys dziejów Biblioteki Kapitulnej we Wrocławiu. W: J. Krucina (Red.), *Verbum crucis. Kardynałowi Bolesławowi Kominkowi w holdzie* (ss. 89–112). Wrocław: Wrocławska Księgarnia Archidiecezjalna.
- Walter, M. (1957). Pruska sekularyzacja klasztorów w dziejach Biblioteki Uniwersyteckiej we Wrocławiu. W: A. Knot (Red.), *Druga Konferencja Naukowa Komisji Bibliografii i Bibliotekoznawstwa Wrocławskiego Towarzystwa Naukowego, Wrocław 3–5 XI 1954. Referaty i dyskusja* (ss. 179–194). Wrocław: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Warde, B. (1955). The Crystal Goblet or Printing Should be Invisible. W: H. Jacob (Red.), *The Crystal Goblet. Sixteen Essays on Typography* (ss. 11–17). London: The Sylvan Press.
- Więcek, A. (1997). *Muzea wrocławskie od 1814 roku*. Wrocław: Wydawnictwo TMW „Wratislavia”.

- Wiercińska, J. (1986). *Sztuka i książka*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Zawisza, J.W. (1980). Propozycja schematu komunikacji bibliologicznej. *Studia o Książce*, 10, 39–58.
- ZDMNWr. (2021). *Zarządzenie Dyrektora Muzeum Narodowego we Wrocławiu z dnia 07.01.2021 w sprawie wprowadzenia Regulaminu Organizacyjnego Muzeum* (nr 1/2021).
- Žarkov, V.M. (Red.). (1999). *Kniga. Ėnciklopediâ*. Moskva: Bol’shaâ Rossijskaâ Ėnciklopediâ.
- Żbikowska-Migoń, A. (1978). Historia książki śląskiej w polskich badaniach księgoznawczych po wojennego trzydziestolecia. W: K. Małczyńska (Red.), *500-lecie polskiego słowa drukowanego na Śląsku. Materiały sesji naukowej 9–11 X 1975, Wrocław* (ss. 23–39). Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Żbikowska-Migoń, A., Skalska-Zlat, M. (Red.). (2017). *Encyklopedia książki*, t. 1–2. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.

JAKUB MACIEJ ŁUBOCKI

## PUBLISHING ART — ITS ESSENCE AND UNDERSTANDING: A CONCEPTUAL BACKGROUND FOR COLLECTING PUBLISHING ART IN WROCŁAW

### Summary

Against the backdrop of the considerations of the scope of the term “publishing art” (in opposition to the scopes of related terms: “book art,” “art of the book,” “beautiful book,” “artist’s book,” “aesthetics of print,” “graphic design,” “typography,” “graphic arts,” “script”) and its draft definition, an inventory of features making up the amorphous landscape of publishing art is presented. This description makes it possible to understand the nature and history of collecting and exhibiting publishing art objects in libraries and museums in Wrocław between the 16th and 21st century, which, in 1973, resulted in the establishment of the Publishing Art Department at the National Museum in Wrocław.

**KEY WORDS:** publishing art, book art, aesthetics of print, terminology, museum collections, museums of books, Wrocław, Department of Publishing Art at the National Museum in Wrocław, Book Art Museum in Wrocław