

# Dorota Kamisińska

---

## Dzieło książki

---

Bibliotheca Nostra : śląski kwartalnik naukowy 4/4, 27-39

---

2011

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.



DOROTA KAMISIŃSKA  
*Biblioteka Główna Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie*

## DZIEŁO KSIĄŻKI

*Gest otwarcia książki kryje w sobie możliwość aktu estetycznego.*  
*Jorge L. Borges*

**K**siążka jako przedmiot materialny znajduje się w kręgu zainteresowań zarówno artystów, jak i teoretyków kultury czy literatów. Jej tradycyjną formę przekształcają oni w wieloznaczne obiekty [*Polska książka*] - bywa podmiotem utworów literackich [Borges, 1982; Miłosz 2001; Herbert, 2008], towarzyszy postaciom portretowanym w dziełach malarskich<sup>1</sup>, jest rozpoznawalnym, znaczącym elementem przedstawień martwej natury, zwłaszcza typu wanitatywnego<sup>2</sup>. Mimo że forma książki jest niejako służebna wobec tekstu, to właśnie słowo ją kształtuje, wpływa na rozwiązania typograficzne i sprawia, że całość zachowuje harmonię. Co więcej, książka pojmowana jako dzieło sztuki, „wychodzi” od tekstu w rejony wyobraźni jej autora (niekoniecznie tożsamego z autorem tekstu, choć niewątpliwie obecnego w całokształcie dzieła), gdzie czasem spotyka się już nie tyle z czytelnikiem, ile widzem, a może i aktorem spektaklu, który jako „teatr książki” rozgrywa się pomiędzy twórcą (twórcami), dziełem i odbiorcą [Kamisińska, 2008].

1 Aert de Gelder (1645-1727) *Esther and Mordecai*; Gerard de Lairesse (1641-1711) *Annunciation*.

2 Harmen Steenwijck – *Vanitas* (ok. 1640); Pieter Claesz (1597/1598-1660) – *Vanitas still life* 1630; Jan Davidsz de Heem (1606-1684) – *Vanitas*; Simon Luttichuys (1610-1661) *Vanitas with bust*; Frans Ryckhals (1600-1647) *Still life*; F. V. Daellen, 17 w. – *Vanitas*.

Pod pojęciem „książka artystyczna” rozumiana jest książka-dzieło (*bookwork*), czyli praca artystyczna powstała w wyniku przenikania się sztuki z formą i strukturą książki, będąca rezultatem poszukiwania jej nowych znaczeń. To także książka-obiekt (*book object*), powstająca w oparciu lub nawiązaniu do samej idei „książki” i posiadająca znacznie swobodniejszy charakter formalny. Do kategorii „książki artystycznej” zaliczyć też należy tzw. piękną książkę – nieprzynoszący wprawdzie nowych rozwiązań formalnych, ale estetycznie wydany i autorsko ilustrowany egzemplarz bibliofilski. I wreszcie „książką artystyczną” będzie także książka-instalacja, odwołująca się do książki jako symbolu, struktury czy metafory [Rypson, 2004].

### **Książka jako dzieło sztuki**

Wydawać by się mogło, że książka staje się dziełem sztuki wtedy, gdy opuszcza warsztat artysty. Wówczas to on nadawałby jej takie miano z nadzieją, że za dzieło uzna ją także czytelnik. Ale, jeśli czytelnik nie rozpozna zawartych w książce znaków i symboli – nie stanie się ona dla niego dziełem znaczącym, nie odczyta i nie przeżyje on jej przesłania. Książka pozostanie dziełem sztuki, choć raczej „niedokończonym”, „nie-domkniętym” i oczekującym na „odkrycie”. Jako dziełu odkrytemu natomiast, zostanie jej nadane specjalne znaczenie międzypokoleniowego i międzykulturowego łącznika<sup>3</sup>.

Badając osobowość artysty, powody, dla których podejmuje on decyzję o wykonaniu dzieła i kwestię odbioru tego dzieła, dotykamy psychologii twórczości, psychoanalizy i teorii recepcji, ale także hermeneutyki i jej sposobu interpretacji dokonującej się po linii okręgu, zakładającej przed-rozumienie interpretatora jako warunek rozpoczęcia analizy. Zaś jednym z kryteriów, ustanawiających przedmiot dziełem sztuki, jest badanie jego znaczenia oraz środków, za pomocą których znaczenie jest osiągnięte. Pomocne w tym są teorie interpretacji: ikonograficzna, ikonologiczna i semiotyczna.

Zgodnie zaś z teorią recepcji, do sformułowania której przyczynili się między innymi historycy sztuki i psychoanalizy [Gombrich, 1981; Kris, 1952; Arnheim, 2005; Barthes, 1997; Kemp, 1998], to odbiorca dzieła w sposób aktywny je uzupełnia, gdyż w jego umyśle odkładają się pokłady obrazów, które biorą udział w procesie odbioru sztuki [D’Alleva, 2008, s. 128 i n.]. Jeśli dzieło jest zapisem postrzegania artysty, ukształtowanym przez wcześniej widziane reprezentacje należące do jego tradycji, to wiele lat później, pozostający w tym samym kręgu kulturowym odbiorca, uruchomiwszy własną pamięć i doświadczenie widzialnego świata, za pomocą

---

<sup>3</sup> Zgodnie z hermeneutyczną koncepcją M. Heideggera, kiedy obraz przestaje funkcjonować jako kulturowy paradygmat, staje się „jedynie” odsuniętym na margines ludzkiego doświadczenia obiektem estetycznej kontemplacji [D’Alleva, 2008, s. 146].

próbnych projekcji odczyta wizerunki „brzmiące” w tym dziele, nawiąże także łączność z innymi dziełami, do których odeśle go wrażenie tradycji i kontynuacji. Jest to możliwe, ponieważ poszukujący sposobu przedstawienia artysta odwołuje się do schematów wykorzystywanych przez twórców wcześniejszych, a następnie przekształca je, aby odnaleźć własną formułę, która z kolei staje się schematem sprawdzanym i wykorzystywanym przez innych artystów oraz wzorcem dostępnym dla odbiorcy dzieła [Gombrich, 1981, s. 306].

Procesowi regresji artysta, a pośrednio i widz, zawdzięcza stale pobudzane poprzez sztukę źródło przyjemności, dające niezwiązane z onkretnymi pragnieniami, psychiczne wynagrodzenie. Jak twierdzi R. Arnheim, percepcję poprzedza werbalnie wyartykułowana myśl, zaś artystyczna ekspresja jako forma myśli, jest przez artystę wyrażana za pomocą zmysłów. Oznacza to, że bodźcami pobudzającymi człowieka do odebrania zjawisk bądź procesów nie będzie samo ich przedstawienie, lecz oddziaływanie na zmysły widza poprzez na przykład barwy i kształty. Zarówno twórca, jak i odbiorca jego dzieła posiadają – uwarunkowaną doświadczeniami życiowymi i charakterem epoki, w której żyją – świadomość, pozwalającą na wzajemne odczytanie i zrozumienie: przez widza intencji twórcy, a przez artystę – także odebranie odpowiedzi na jego dzieło zarówno od widza, jak i innego artysty. Dotyczy to również odpowiedzi odbiorcy w późniejszych latach. Jeśli tylko odczyta przekaz sprzed wieków – jest w stanie twórczo przekształcić dzieło, aby na przykład stworzyć własne.

W procesie interpretacji dzieła sztuki ważny jest natomiast kontekst, czyli zarówno warunki przekazu jak i odbioru. Jeśli przyjmiemy, że dzieło sztuki zakłada istnienie określonego widza, elementy dzieła w konkretny sposób „zwracają się”, czyli są powiązane ze sobą nawzajem oraz z widzem [D’Alleva, 2008, s. 136]. Zakładając, że książka jest dziełem sztuki, można podjąć próbę ustalenia sposobów, w jakie jej elementy oddziałują wzajemnie ze sobą, artystą i czytelnikiem-widzem. Pomocny w tym będzie proces tworzenia współczesnego „rękopisu średniowiecznego”, który, być może, ujawni połączenia pomiędzy współczesnymi a odległymi o kilkanaście stuleci twórcami, czytelnikami oraz książką.

Wykonane przez młodzież gimnazjalną na szkolnych warsztatach rękopisy, były w zamyśle odpowiedzią na średniowieczne modlitewniki, autorstwa skrybów i iluminatorów działających w europejskich skryptoriach klasztornych. Powstawały z materiałów naśladowujących te, jakie użyto w średniowieczu. Współcześni artyści często wykorzystują techniki zbliżone do tych, jakimi posługiwali się dawni. Ich dzieła składają się wówczas z nakładających się na siebie fragmentów odczytań i dyskusji, tworzących na przestrzeni wieków kolejne dzieło, a jednocześnie pozwa-

lających w nim rozpoznać dzieła wcześniejsze<sup>4</sup>. Idea wykonania książki posłużyła zatem do refleksyjnego spojrzenia na ten wytwór kultury i próbę ustalenia powiązań zarówno pomiędzy średniowiecznym jak i współczesnym twórcą-dziełem-odbiorcą oraz pomiędzy obydwojema tymi procesami, w których tle ukryte są pośrednie (książka renesansowa i dążenia Prerafaelitów do jej odrodzenia w dziewiętnastowiecznej Europie), a które, w wyniku warsztatów, staną się być może zapowiedzią następnych, nie-  
możliwych dziś jeszcze do zdefiniowania.

### Dzieło artysty

Analizę należy zacząć od wyjaśnienia kim byli artyści i ustalenia powodów, dla których podjęli się oni wykonania rękopisów. Średniowieczni twórcy, jeśli pracowali w skryptoriach na dworach królewskich, kopiowali i iluminowali książki zawodowo. Anonimowi mnisi ze skryptoriów klasztor-nych wykonywali swą pracę *ad maiorem Dei gloriam*. Kolejne dzieło było wykonywane na zamówienie, a z racji swojego religijnego charakteru – było także w tym procesie rodzajem modlitwy. Współcześni twórcy podjęli się wykonania rękopisu w ramach projektu edukacyjnego o interdyscyplinarnym charakterze. Zatem i dla nich było to zadanie, tyle, że nie miało ono charakteru zarobkowego. Ponieważ powstałe rękopisy w większości miały cechy tzw. godzinek – praca nad nimi także mogła być formą modlitwy. Zatem zbliżone emocje doświadczane w procesie tworzenia, to jeden z wielu punktów łączących artystów wykonujących podobne dzieła, choć działających w znacznej odległości czasowej. Dzięki współodczuwaniu, młodzi artyści współcześni zaczerpnęli i przekształcili ze znanych sobie dzieł powstałych w średniowieczu te elementy, które były dla nich ważne. Zachowując schemat organizacyjny kart oraz strukturę książki – wybrali teksty i zilustrowali rękopis według własnych pomysłów, nawiązując do szaty graficznej oryginałów.

O ile dawni artyści, a zwłaszcza iluminatorzy, posiadali znaczny dorobek sygnowany własnym nazwiskiem (jak na przykład bracia Limbourg), odznaczali się biegłością w swej pracy, a wobec dzieł niektórych z nich można nawet mówić o kunszcie czy talencie, o tyle współcześni byli jedynie uczniami wybranej klasy, a ich ewentualne zdolności plastyczne nie miały większego znaczenia, choć niewątpliwie pomagały w pracy, której efekty mogły dostarczyć autorowi dzieła satysfakcji. Jeśli chodzi o czas pracy, młodzi artyści mieli na to około sześciu godzin, natomiast dawni, nad jednym dziełem pracowali niejednokrotnie kilka lat. Oczywiście, w czasie warsztatów szkolnych powstała książka mająca jedynie kilka kart.

4 Pisała o tym Mieke Bal w odniesieniu do współczesnych artystów wykorzystujących techniki wizualne zbliżone do tych, jakimi posługiwał się Caravaggio [za: D'Allea, 2008, s. 151].

Przystępując do pracy, artyści obu epok dokładnie wiedzieli, jak ma wyglądać dzieło, które zamierzali wykonać. Uczniowie oglądali egzemplarze wykonane w podobnym procesie przez autorkę koncepcji warsztatów (fot. 1a i 1b), a także zapoznali się ze skanami oryginalnych rękopisów zamieszczonymi w cyfrowych bibliotekach [*Lindau Gospel – Encyclopædia Britannica; Bridwell Library Special Collections*].



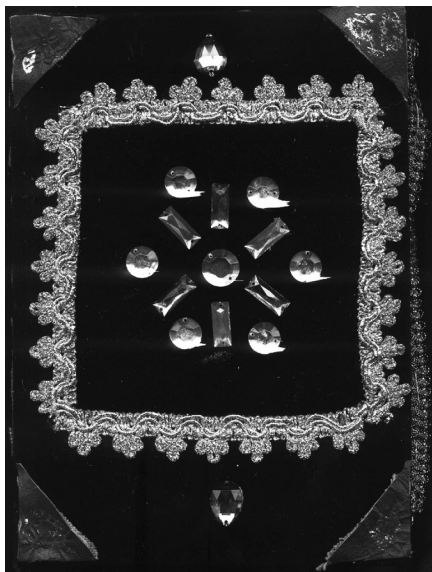
**Fot. 1a.** Okładka rękopisu wykonanego przez autorkę warsztatów (Fot. D. Kamińska)



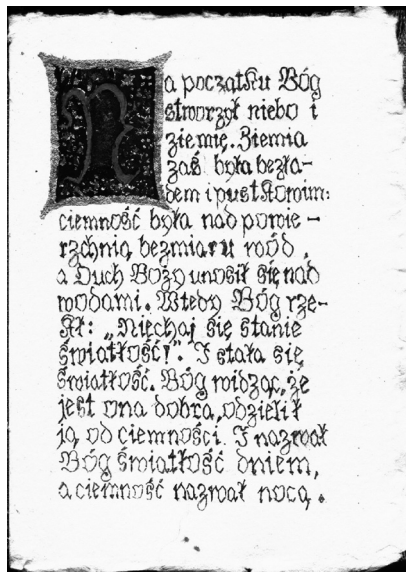
**Fot. 1b.** Iluminowana karta rękopisu wykonanego przez autorkę warsztatów (Fot. D. Kamińska)

Dawni skrypcy i iluminatorzy też korzystali z gotowych wzorów i szablonów – własnych bądź cudzych, a jeśli modlitewnik został wykonany na dworze książęcym lub otrzymano go w darze, mógł służyć jako inspiracja, tym bardziej, że w zdobnictwie ksiąg można odnaleźć style i maniere podobne malarstwu sztalugowemu danego regionu czy okresu historycznego. Zupełnie inną sprawą jest, co z tych zamierzeń zostało zrealizowane. W przypadku rękopisu wykonywanego przez kilka lat, dzieło mogła przerwać choroba lub śmierć artysty – wówczas iluminacje kończył ktoś inny, czasem już w innym stylu, co wpływało na estetykę całości. Rękopisy współczesne zostały ukończone w przewidywanym czasie przez każdego, kto swoje dzieło rozpoczął, były więc dziełem autorskim, spójnym i harmonijnym (fot. 2a i 2b).





**Fot. 2a.** Okładka rękopisu wykonana przez uczestników warsztatów (Fot. D. Kamisińska)



**Fot. 2b.** Iluminowana karta rękopisu wykonana przez uczestników warsztatów (Fot. D. Kamisińska)

W obu przypadkach książka przybrała postać kodeksu. Ponieważ tekst pisany był ręcznie na pergaminie, w średniowieczu używano do tego celu specjalnych narzędzi i tuszu, zazwyczaj czarnego. Do malowania ilustracji oraz ozdobnych inicjałów i bordiur artysta wykorzystywał farby sporządzone według tradycyjnych receptur, w użyciu były także płatki złota. W rękopisach współczesnych pergamin naśladowała zagruntowana kalka techniczna, na której pisano piórem żelowym, natomiast do malowania iluminacji użyto farb olejnych, a do złocenia płatki szlagmetalalu.

### Dzieło odbiorcy

Odbiorcami kunsztownych dzieł średniowiecznych byli królowie i duchowni, a najpiękniejsze modlitewniki zamawiały księżniczki. Uczniowie wykonywali książki dla siebie. Ze względu na rodzaj tekstu i ściśle określony jego porządek, np. w *godzinkach*, zazwyczaj całostronicowe iluminacje odwoływały się do kilku scen biblijnych o ustalonej kompozycji. Akapity rozpoczynano ozdobnymi inicjałami, wewnątrz których umieszczano scenki rodzajowe; podobnie w części kalendarzowej, gdzie malowano poświęcone każdej porze roku prace polowe czy zajęcia z udziałem fundatora rękopisu (np. polowanie w towarzystwie dam). W książkach tego rodzaju szata graficzna warunkowana była przez tekst, a całość miała

wspomóc modlitwę, czyniąc ją podniosłą i uroczystą. Przepych oraz piękno miniatur, staranność kaligrafii, wystawne zdobnictwo okładki podkreślało pozycję społeczną posiadacza modlitewnika, a jemu samemu, nawet, jeśli modlił się w zaciszu pałacowej kaplicy – kontakt z takim dziełem dostarczał każdorazowo emocjonalnych wzruszeń.

Książka średniowieczna była dla współczesnej wzorem, powstałe egzemplarze stały się jej przekształceniami. Pomiędzy elementami struktury obu dzieł zaistniało wiele połączeń. Współczesny rękopis, potraktowany jako przekształcenie dzieła średniowiecznego, wykazuje podobieństwa w sferze materialnej i strukturalnej, ale niekoniecznie duchowej. Choć można dostrzec kontynuację pewnego ustalonego porządku w organizacji strony, sposobie zapisu tekstu, zdobnictwie, dzięki czemu rękopis jest, jako dzieło, niepowtarzalny i oryginalny – to wydaje się, że brak mu tego, co było główną ideą przyświecającą twórcy takiej książki – „świętości”. Jednak z pozycji czytelnika, który weźmie ją do ręki jest ona wyjątkowa i traktuje ją tak, jakby „świętość” była w niej obecna. Okładka zapowiada to, co znajdzie na kartach wewnątrz modlitewnika. Przyciąga wzrok czerwienią materiału, błyszczącymi kamieniami, haftowanymi srebrną nicią herbami. Skłania do dotknięcia miękkiej skóry lub aksamitu, delikatnego pogładzenia, powąchania. Po otwarciu książki, dobrze znane teksty starannie wykaligrafowanych i zilustrowanych modlitw inicjują dialog z czytającym. Wciągają w klimat biblijnych przypowieści, odsłaniają kulisy cudów, napominają, aby żyć zgodnie z przykazaniami. Modlącego się w średniowieczu wspierał własny, pokorny wizerunek, umieszczony przez miniaturzystę wśród świętych postaci. Tego indywidualnego akcentu brak w rękopisach wykonanych współcześnie. Są za to, zaczerpnięte z dzieł średniowiecznych elementy, które przez młodych twórców zostały rozpoznane jako szczególnie ważne i z tego względu umieszczone we własnych dziełach. Gotycki krój czcionki, jako najlepiej rozpoznawalny znak dawnego pisma, malowidła przedstawiające Zwiastowanie, Boże Narodzenie, Ukrzyżowanie – jako jedne z najważniejszych wyobrażeń w tradycji chrześcijańskiej, to punkty wspólne, usytuowane na styku sztuki materii i struktury dzieła, które, obok indywidualnego stylu artysty, zapewniają ciągłość kultury i porozumienie pomiędzy kolejnymi pokoleniami artystów i odbiorców dzieł. Ich elementy, ukryte w aurze, uruchamiającej w potencjalnym czytelniku emocje te same od wieków, ujawniają się dopiero po ukończeniu pracy, ponieważ dopiero wówczas może zaistnieć całościowe odniesienie rękopisu do jego pierwowzoru. Ten szczególny rodzaj dzieła, które dawnego odbiorcę „brało w posiadanie”, a współczesnego skłania do zatrzymania się i refleksji nad swoim życiem, został pomyślany i skonstruowany w taki sposób, aby stać się niezbędnym w codziennym życiu, uruchamiać właściwe chwilom spędzonym w samotności emocje zacieśniające więź



z książką, aby stała się ona przedmiotem intymnym, któremu powierzone zostaną sekrety, grzechy i nadzieje. Swoistym łącznikiem, pośredniczącym w zastępstwie spowiednika w rozmowach z Bogiem.

Odbiorca dokańcza dzieło, o ile spełnia ono pokładane w nim przez artystę nadzieje. Książka, zanurzona w czasie w jakim powstała, przeniesiona w następane stulecia doskonale się w nich odnajduje i pozwala odnaleźć. Inspiruje kolejnych artystów do kreowania jej wciąż nowej postaci, a czytelnicy rozpoznający stale aktualne treści, odpowiadają na pytania twórców w każdym czasie. Przydatność dzieła dookreśla funkcje nadane mu w procesie tworzenia, potwierdzone w ciągu wieków obecności w kulturze. Skoro kolejne pokolenia czerpią z kontaktu z dziełem wielorakie korzyści – zakres nadanych mu funkcji poszerza się. Książka służy nie tylko do czytania, choć to jej podstawowa funkcja. Jednak fortuna, jaką średniowieczni możni wydawali na takie dzieła świadczy o tym, że książki były dla nich także wyznacznikiem prestiżu, podobnie jak dzieła malarskie. I podobnie jak one, były przedmiotem handlu czy daru, choć nie każdy mógł pozwolić sobie na ich posiadanie. Dziś są dostępne każdemu, kto tylko zechce je dla siebie zrobić, a ich koszt zamknie się w kilkudziesięciu złotych.

### **Dzieło książki**

Zarówno rękopis średniowieczny, jak i współczesny, nawiązuje łączność z czytelnikiem, przy czym ten pierwszy, zawierając się we współczesnym – „zwraca się” także do odbiorcy współczesnego. Można przypuszczać, że książki wykonane dziś, zainspirują artystów w przyszłości, choć, wobec dynamicznych przemian zarówno materii jak i formy – książka traci swą klasyczną postać kodeksu, zatem nawiązania będą, być może, dotyczyć jedynie idei książki. Na czym polegały owe relacje dawnego rękopisu z artystą – jego twórcą i odbiorcą-czytelnikiem (który także mógł być artystą) ze swej epoki? Czy współcześni artyści i odbiorcy mają z nią podobne więzi?

Artysta, realizując swoją wizję książki w średniowieczu, spełniał pośrednio oczekiwania przyszłego właściciela. A więc najpierw musiał założyć, że rozwiązania, jakie przyjmie oraz metody, jakimi swój projekt będzie realizował pozwolą uzyskać rezultat, którego jedynie zarysy zostały sprecyzowane, a ostateczny kształt wyłoni się w ciągu wielu lat konsultacji i weryfikacji założeń z fundatorem książki. Jej wystawność i kosztowność określała odbiorcę – oryginalne dzieło nie mogło stać się własnością biedaka, zatem już swym zewnętrznym wyglądem sugerowało, że jego odbiorcą będzie wykształcony książę bądź mnich. Jedynie on był w stanie zapewnić dziełu właściwą oprawę i ochronę, co gwarantowało długoletnie jego wykorzystywanie oraz zachowanie w dobrym stanie. Trudno sobie wyobrazić iluminowany modlitewnik w ubogich rękach analfabety, choć oczywiście nie można tego wykluczyć. Zatem wygląd zewnętrzny książki określał hipotetycznego

„idealnego czytelnika”<sup>5</sup>, który będzie zachwycał się szatą graficzną oraz doceni kunszt dzieła, a czym, pośrednio także wyrazi podziw dla artysty.

Wydaje się, że funkcjonował określony schemat, według którego powstawały wykwintne książki przeznaczone dla konkretnego odbiorcy. Delikatna jedwabna lub aksamitna oprawa wskazywała na kobietę, skórzana, często pokryta jeszcze srebrną blaszką na mężczyznę. Barwy białe, złote, fioletowe, czarne, purpurowe i zielone właściwe były kolorystyce szat liturgicznych, a więc modlitewnik o takiej kolorystyce okładki mógł należeć do duchownego. Podobnie tonacja różowa, choć pastelowy róż zestawiony ze srebrnymi haftami pasował do małego modlitewnika księżniczki. Tekst modlitw zawarty w książce zakładał, że używana ona będzie przez wyznawcę religii, w tym przypadku chrześcijańskiej.

Istniała także komunikacja pomiędzy elementami struktury książki na różnych poziomach. Począwszy od okładki – sztywnej, zwykle drewnianej, pokrytej materiałem oraz wysadzanej szlachetnymi kamieniami i w narożach zabezpieczonej metalowymi okuciami, zamykanej na metalową klamrę, po zszywane nićmi pergaminowe składki, których karty zapisane były starannym pismem otoczonym bordiurami oraz zilustrowane ozdobnymi inicjałami czy całostronicowymi iluminacjami. Na poziomie okładki elementy współgrały ze sobą według typowego wzoru: na wierzchniej stronie górnej okładki, centralnie haftowany był herb rodowy, w kierunku czterech narożników osadzano półszlachetne kamienie, prostokątny obwód wykańczany był srebrnym sznurem. Na spodniej stronie dolnej okładki centralnie i w czterech rogach mocowano guzy metalowe ułatwiające przesuwanie czasem ciężkiego egzemplarza. Elementy „wnętrza” rękopisu koresponowały ze sobą w poziomie, ale i w pionie, odwołując się do znaków własnościowych umieszczonych na okładce, która z kolei wyraźnie przez swą trwałość i rodzaj materiału chroniła delikatne kaligrafowane i malowane karty. Każdy element był punktem wyjścia dla innego, czasem go wręcz wywoływał i określał jego wagę w łańcuchu zależności i korespondencji. Użycie w dekoracjach określonej symboliki odwoływało czytelnika zarówno do tekstu jak i całostronicowych ilustracji, gdzie odnajdywał on kontynuacje i nawiązania do myśli twórcy książki, czerpiącego inspiracje z tradycji ludowej miejsc, w których działał, osiągnięć nauki oraz stylów w sztuce tak swego czasu, jak i wieków ubiegłych [na przykład: Biernacki, 1939; Gębarowicz, 1965; Śnieżyńska-Stolot, 1992; Ameisenowa, 1967; Ameisenowa, 1954; Csapodiné-Gárdonyi, 1984].

---

5 Koncepcję „domniemanego” czy też „idealnego czytelnika” sformułował Wolfgang Iser. Chodzi o czytelnika, który, znając strategie i treści zastosowane w tekście będzie w sposób pełniejszy i bogatszy doświadczał procesu czytania, choć oczywiście nigdy idealnie nie dopasuje swego kodu do kodu tekstu [D’Alleva, 2008, s. 134].

Mówiąc o komunikacji między rękopisami obu epok, należy wziąć pod uwagę wzajemne relacje przedmiotów materialnych, artefaktów kultury oraz idei książki w tych wiekach. Rzecz jasna, w tle tych kontaktów zawsze obecny jest człowiek, zarówno artysta jak i odbiorca dzieła. Książka, jako przedmiot unikalny i wartościowy, traktowana była w średniowieczu na równi z dziełem sztuki, choć w większości przypadków spełniała na co dzień swoją rolę skarbnicy wiedzy, z której korzystali jej posiadacze. Współcześnie nastąpił wyraźny podział na książki „zwykłe” i „artystyczne”, przy czym te ostatnie przeznaczone są na wystawy i do muzeów, przez co czytelnik pozbawiony jest z nimi kontaktu właściwie od momentu ich powstania. Tym samym ich odbiór czytelniczy nie istnieje. Nie można mówić także o szczególnej więzi pomiędzy twórcami książek i ich odbiorcami, oprócz oczywiście dzisiejszej wiedzy o rękopisach powstałych w wiekach średnich. Są jednak ważne miejsca, które można traktować jako wspólne dla obu ksiąg. Taką ważną nicią wiążącą stanowi ich wygląd zewnętrzny. Rękopis współczesny czerpie bardzo wyraźne wzorce ze średniowiecznego, choć nie jest jego kopią. „Spojrzenie” nowej książki na starą wykazuje kontynuację, ale i opozycje. Ciągła powinna być idea wynikająca z założonego przeznaczenia tego typu wytworów kultury. Jednak współczesny rękopis jest przeznaczony jedynie do eksponowania jako dzieło sztuki – nie spełnia bowiem już takiej funkcji, jak jego dawny odpowiednik, nie jest także przedmiotem lokaty kapitału czy handlu, choć może stać się darem. Z tym wiąże się fakt atrakcyjności dzieła bez względu na jego ewentualną użyteczność, a także jego wartość dla artysty w procesie tworzenia i oddziaływanie na odbiorcę. Rękopis wykonany na warsztatach jest dowodem na to, jak zmieniła się funkcja książki. Tu książka została wykonana dla niej samej i choć oczywiście zostały zachowane jej wartości użytkowe, nikt nie będzie wymagał, aby „wcieliła” się w swoją poprzedniczkę.

Zachowując określoną postać kodeksu i, co za tym idzie, strukturę całości – współczesny rękopis „porozumiewa” się z dawnym. Mimo że taka organizacja książki nie stanowiła już nowości w tamtym czasie, to jej twórcy byli oryginalni w tym sensie, że rozwinęli i wynieśli na wyżyny walory dekoracyjne w powiązaniu ze znaczeniem tekstu, choć oczywiście do wykształcenia się w średniowieczu określonego stylu dekoracji czy typu czcionki przyczynili się także prehistoryczni autorzy malowideł naskalnych oraz starożytni twórcy pisma. Dla uczestników warsztatów, mocno zakorzenionych w kulturze obrazu, wykonanie takiej książki pozwoliło wrócić do korzeni kultury, kiedy zależności i więzi pomiędzy tekstem a ilustracją właśnie się kształtowały. Mogli „spojrzeć” na dobrze znany przedmiot materialny ze swojej perspektywy, dostrzec w nim podobieństwa i różnice, po czym wykonać własny, w czym także byli oryginalni, mimo że proces twórczy oraz jego efekt, w niektórych momentach „odbija” ten średniowieczny. Jak w lustrze może przeglądać się odbiorca-czytel-

nik rękopisu współczesnego, widząc siebie w historycznej postaci księcia czy mnicha, będącego w posiadaniu dzieła wartego majątek. Oczywiście, odbicie w nowej książce tej, sprzed wieków – mimo że jest ona przecież jedynie nawiązaniem do tamtej idei i nie aspiruje do roli, jaką pełniła jej poprzedniczka – skłania też do szukania i próby zrozumienia źródeł oraz ustosunkowania się do nich poprzez własną twórczość, na którą z pewnością mają wpływ świadectwa pozostawione nam przez przodków, ale której efekty są już wynikiem przekształceń zapamiętanych obrazów zgodnie z własną wiedzą i wrażliwością. Istnieje pokusa, aby wiernie odtworzyć dzieło sprzed wieków, choć jest to praktycznie niemożliwe. Wydaje się także, że wyraźne wpływy nie tyle odsyłają współczesny rękopis wstecz, do jego pierwowzoru, ile wyrzucają go w bliżej nieokreśloną przyszłość, w której znów może stać się trampoliną dla czegoś nowego, podobnie jak idea rękopisu średniowiecznego stała się jedną z inspiracji dla hipertekstu.

Badając wpływ książki na współczesnego artystę oraz czytelnika należy określić, jak umiejscawia ich ona wobec siebie. Jeśli przyjmiemy, że artysta jest nosicielem pewnych wartości, zaś książka reprezentuje narosłe od wieków wizje ludzkości to, aby nie zdominowały one dążeń artysty, w procesie tworzenia książka powinna stać się sposobem przeniesienia swoich projekcji, czyli w obecnym kształcie powinna odzwierciedlać koncepcje tych wszystkich, którzy w ciągu wieków ją tworzyli pod każdorazowym wpływem jej kolejnych form oraz formy, którą nadaje jej także aktualny twórca. Wobec tego, książka będzie pozwałała się oglądać, a równocześnie będzie wpływała na to, jak ma ją widzieć twórca.

Zaś umiejscawiając względem siebie czytelnika jako odbiorcę wartości, książka może przyczynić się do nieświadomego przeniesienia jego własnej wrażliwości – wobec czego jej odbiór, zarówno tekstu jak i cech formalnych, ich rytmu, zmiany czy powtórzenia każdorazowo będzie indywidualny i nowy, choć oczywiście będzie się w nim mieściło wszystko to, co w ciągu swojego życia za sprawą książki i przez nią samą odebrał, i co dociera do niego w tym momencie, w kontakcie z tym konkretnym egzemplarzem. Jeśli zatem weźmie do ręki wykonany współcześnie „rękopis średniowieczny”, to ma szansę zobaczyć w nim ten oryginalny, średniowieczny oraz jego „echo” – odbicie, niebędące już odbiciem zwierciadlanym, lecz wzmocnieniem lub osłabieniem pewnych istotnych, rozpoznawalnych elementów, których zmiany nakładają się na kolejne „odczytania”, powodując dojrzewanie odbiorcy. Egzemplarz, z jakiegoś powodu wykonany pod wpływem średniowiecznej idei, został także wykonany pod wpływem idei renesansowych czy oświeceniowych, które w ciągu wieków, nakładając się na siebie – przekształcały książkę aż do naszych czasów i mimo, że nie jest możliwe dokładne odtworzenie ani intencji artystów z tamtych wieków, ani też pierwotnych warunków odbioru ich dzieł ze względu na ograniczenia

społeczne, kulturowe oraz intelektualne, to dzisiejszy dialog z tak wielowarstwowym dziełem ma na celu poszerzenie własnego horyzontu intelektualnego, aby móc następnie ogarnąć horyzont dzieła i, aby w rezultacie spowodować ich zmianę, czyli „dołożyć siebie” do dzieła zostawianego następnemu pokoleniu [Gadamer, 1993, s. 158].

Próbując określić znaczenie, jakie miał dla współczesnego artysty proces tworzenia książki wyraźnie nawiązującej do ważnej fazy w jej dziejach, kiedy to kształtowały się zależności pomiędzy formą, tekstem i wywoływana przezeń szatą graficzną należy stwierdzić, że dzisiejszy artysta wchodząc – zgodnie z hermeneutyczną figurą koła interpretacyjnego – w określonym jego miejscu w wielowiekową kulturę książki, zapoznawszy się wcześniej z jej dziejami, spróbował drogą własnego doświadczenia przekształcić ją i nadać jej nowy sens powtarzając tamten proces tworzenia oraz komentując w odkrywczy sposób te elementy, które w książce szczególnie go poruszyły. Odbiegał w tym od poznanego mu dotąd sensu książki, choć, wobec stale zmieniającego się horyzontu historycznego i kulturowego, z pewnością zmuszony był określić własne ideały i wartości, którymi się kierował oraz za sprawą których potwierdzał także ważność minionych okresów historii i książek już powstałych.

W interpretacji książki jako złożonego dzieła sztuki odbiorcy rekonstruują jej strukturę kulturową, właściwą doświadczeniu danej społeczności historycznej [Margolis, 2004, s. 166]. Wydaje się, że kontekst kulturowy, w jakim dorasta dziś kolejne pokolenie młodych twórców internetowych stron i ilustrowanych blogów może być właściwym momentem dla reinterpretacji książki rękopiśmiennej w procesie jej powtórnego wykonania w tradycyjnej postaci, choć w zupełnie innym momencie jej dziejów i w inny sposób niż przez pryzmat własnej kultury. Otwierając przestrzeń kultury książka dowodzi, że żyje i dynamicznie się przeobraża wewnątrz każdego okresu historycznego, pomiędzy okresami i stylami. Jest zjawiskiem pulsującym i przekraczającym granice formy, łamiącym zasady zapisu tekstu oraz jego odczytywania. Jako artefakt kultury jest stara w tym, co nowe, ale zarazem nowa w tym, co stare. Otwierając jej okładki, za każdym razem obcujemy z dynamicznie zmieniającym się dziełem sztuki.

## Bibliografia

- Ameisenowa Z. (1954), *Czyim herbem jest herb Szeliga w Kodeksie Behema?* „Biuletyn Historii Sztuki”, nr 3, s. 315-318.
- Ameisenowa Z. (1967), *Cztery polskie rękopisy iluminowane z lat 1524-1528 w zbiorach obcych*. Kraków.
- Arnheim R. (2005), *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*. Gdańsk.
- Barthes R. (1997), *Przyjemność tekstu*. Warszawa.
- Biernacki L. (red.) (1939), *Psalterz Floriański łacińsko-polsko-niemiecki*. Lwów.

- Borges J. L. (1982), *Książka*, przeł. M. E. Siemek. „Literatura na Świecie”, nr 9 (134), s. 324-333.
- Bridwell Library Special Collections* [online]. 2012 [dostęp: 2012-01-02]. Dostępny w World Wide Web: [http://smu.edu/bridwell\\_tools/specialcollections/Highlights2010/HIGHLIGHTS.Worship2.htm](http://smu.edu/bridwell_tools/specialcollections/Highlights2010/HIGHLIGHTS.Worship2.htm).
- Csapodiné-Gárdonyi K. (1984), *Iluminowane kodeksy europejskie*. Wrocław.
- D'Alleva A. (2008), *Metody i teorie historii sztuki*. Kraków.
- Gadamer H.-G. (1993), *Prawda i metoda. Zarys hermeneutyki filozoficznej*. Kraków.
- Gębarowicz M. (1965), *Psalterz Floriański i jego geneza*. Wrocław.
- Gombrich E. H. (1981), *Sztuka i złudzenie*. Warszawa.
- Herbert Z. (2008), *Książka z tomu Rovingo* (1992). W: *Wiersze zebrane*. Kraków.
- Kamisińska D. (2008), *Księgę mą widzę ogromną czyli Stanisława Wyspiańskiego Teatr Druku*. „Zeszyty Naukowo-Artystyczne Wydziału Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie”, nr 8, s. 131-165.
- Kemp W. (1998), *The work of art and its beholder. The methodology of aesthetics of reception*. W: (ed.), *The subject of art. History. Historical subject in contemporary perspective*. Ed. M. A. Cheetham, M. A. Holly, K. Moxey. Cambridge.
- Kris E. (1952), *Psychoanalytic exploration in art*. New York.
- Lindau Gospel - Encyclopædia Britannica* [online]. 2012 [dostęp: 2012-01-02]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.britannica.com/EBchecked/media/73072/Book-cover-of-the-Lindau-Gospels-chased-gold-with-pearls>.
- Margolis J. (2004), *Czym, w gruncie rzeczy jest dzieło sztuki?* Kraków.
- Miłosz Cz. (2001), *O książce z tomu Trzy zimy* (1936). W: *Wiersze*. Tom 1. Kraków.
- Polska książka artystyczna z przełomu XX i XXI wieku*. Bookart [online]. [dostęp: 2012-01-21]. Dostępny w World Wide Web: <http://kolekcja.bookart.pl>.
- Rypson P., *Książka artystyczna: mit i przedmiot*. [online]. 2004 [dostęp: 2012-01-21]. Dostępny w World Wide Web: [http://www.bu.uz.zgora.pl/bu/pl/o\\_sportkania\\_rypson.htm](http://www.bu.uz.zgora.pl/bu/pl/o_sportkania_rypson.htm).
- Śnieżyńska-Stolot E. (1992), *Tajemnice Psalterza Floriańskiego. Z dziejów średnio-wiecznej koncepcji uniwersum*. Warszawa.

**Dorota Kamisińska**  
**The art of book**  
**Summary**

The book is a source of reflection for the art theorists when it appears on the exhibitions as book object, bookwork or „beautiful book”. Maintaining its artistic character it is still a thing of everyday use, maybe with an exception of book object. The article takes up an intent to follow the mutual relations between the artist, the book and the public in the creative process, such as the workshops of contemporary handwritten book for secondary school youngsters. The effect of the workshops – an illuminated manuscript – emerged from the medieval idea of book and served as a reflection about the mutual positioning of the artist and the audience of this piece of art, which is somehow created and completed by their “participation”.