

Jacek Ladorucki

Książka poetycka jako zagadnienie badawcze : zarys problematyki

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Librorum 12, 51-68

2005

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Jacek Ladorucki**

**KSIĄŻKA POETYCKA JAKO ZAGADNIENIE BADAWCZE
ZARYS PROBLEMATYKI**

Przedmiot niniejszego artykułu stanowi wprowadzenie do badań nad związkami występującymi pomiędzy rodzajem tekstu a formą publikacji w odniesieniu do tego rodzaju książki literackiej, który potocznie nazywany jest „tomikiem poetyckim”¹. W początkach literatury, kiedy sposobem jej upowszechniania był przekaz ustny, ogromną rolę odgrywała śpiewność i rytmiczność wygłaszanych utworów, jako elementy mnemotechniczne. Liryka nazywana mową bogów jest najprawdopodobniej najstarszym rodzajem literackim, choć badacze podają to raczej jako przypuszczenie, a nie sprawdzony fakt². Umiejętność zapamiętywania utworów z czasem przestała odgrywać tak doniosłą rolę, ale forma literacka oparta na pierwotnych zasadach wyznaczanych przez mowę wiążaną (poprzez którą osiągnano pewną niedościgłą w prozie wartość) przetrwała i ewoluowała.

Obecnie przekaz literacki dokonuje się głównie poprzez teksty pisane i drukowane. Uznany badacz kultury Walter Ong stwierdził, że „kondycja słów w tekście różni się bardzo od ich kondycji w dyskursie mówionym”³ i dał tym samym asumpt do traktowania zjawiska pisma (a potem druku) w perspektywie szerszej, jako zagadnienia ponadbibliologicznego.

* Katedra Bibliotekoznawstwa i Informatyki Uniwersytetu Łódzkiego.

¹ Artykuł stanowi wprowadzenie do badań nad książką poetycką, prowadzonych w ramach przygotowywanej przez autora rozprawy doktorskiej.

² Julian Krzyżanowski mówi, że: „Za przypuszczeniem tym przemawia jej charakter dzisiejszy, jej powszechność i spontaniczność choćby w naszym życiu zbiorowym. W zbiorach polskiej pieśni ludowej zjawiskiem pospolitym są śpiewanki czy pieśniczki jednozwrotkowe, improwizowane równie dobrze przy tańcu na zabawach czy samotnie w polu przy pasieniu bydła. Tak jest w Polsce, tak w całej Rosji, gdzie ta odmiana śpiewek zwie się czastuszkami. Że tak było w świecie starożytnym, dowodzą choćby niesłychanie popularne anakreontyki, piosenki biesiadne i miłosne [...]. Zob. J. Krzyżanowski, *Sztuka słowa. Rzecz o zjawiskach literackich*, Warszawa 1984, s. 103–104.

³ W. J. Ong, *Pismo a struktura świadomości*, przeł. M. Pęczak, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 415, s. 159–179.

Słowo – pisze Ong – w swoim naturalnym (oralnym) środowisku stanowi część rzeczywistej, przeżywanej terażniejszości. Wypowiedziane słowo kierowane jest przez rzeczywistość, żywą osobę do innych rzeczywistych, żywych osób w określonym czasie i realnym układzie zawierającym zawsze dużo więcej niż tylko słowa. Słowa wypowiedziane są zawsze modyfikacjami całościowej sytuacji, która jest nie tylko werbalna. Nigdy nie występują osamotnione, w wyłącznym kontekście słów. [...] W tekście nawet znajdujące się w nim słowa pozbawione są swej pełnej fonetycznej jakości. [...] W oralnej mowie słowo musi mieć taką lub inną intonację czy ton głosu – żywy, podniecony, spokojny, rozdrażniony, zrezygnowany. Nie da się wypowiedzieć słowa bez żadnej intonacji. W tekście interpunkcja może zasygnalizować ton minimalnie: znak zapytania czy przecinek z grubsza mają oznaczać, że głos winien być trochę podniesiony. Tradycja piśmienna przystosowana i przyswojona przez wprawnych krytyków pomaga we wskazaniu niektórych pozatekstowych tonów intonacji, ale nie do końca. [...]”⁴.

W Polsce obserwacje podobnej natury prowadził kilkadziesiąt lat wcześniej Leopold Kielanowski. Autor ten zauważa, że rozwój pisma, odgrywającego początkowo rolę czynnika pomocniczego przy wygłaszaniu utworów, nabrał z czasem charakteru wypowiedzi samej w sobie, skończonej. Zrodził się w ten sposób, obok „stylu mówionego”, także „styl pisany”, który rządząc się własnymi prawami, zaciążył na języku mówionym i utworach przeznaczonych do oddziaływania (realizacji) w mowie⁵. Kielanowski stwierdza zanik sztuki wygłaszania i interpretacji poezji, jako sposobu na pielęgnowanie naturalnego i pierwotnego człowiekowi stylu wypowiedzi słownej. Obserwuje za to przerost tzw. stylu graficznego, utożsamianie praw rządzących żywą mową z prawami wypowiedzi pisanych oraz tworzenie na podstawie pisma reguł językowych obowiązujących w mowie żywej („Zapisane księgi będące skarbnicami wiedzy i kultury człowieka, zaciążyły na jego mowie”). Swoisty zarzut utraty równowagi między piśmem a mową stawia Kielanowski poetom:

Wydanie drukiem swych utworów uważają [poeci – J. L.] za ostateczne spełnienie artystyczne. Poprzestają na tym, że drukowany wiersz trafia wprost do odbiorcy-czytelnika. Nie odczuwają potrzeby, by utwór ich zaczął istnieć w sferze dźwięków, by fonicznym walorem słowa oddziałął na odbiorcę. Wystarczy im, by nawet i wartości formalno-rytmiczne wiersza, przeznaczone jakby się zdawało już w swej istocie do przeżywania na drodze słuchowej, dotarły do świadomości konsumenta poprzez znaki graficzne. Rezygnują z wszelkich wartości estetycznych wiersza, występujących dopiero w interpretacji. Tak, jak gdyby kompozytor muzyczny zrezygnował z wykonania swych utworów i zadowolił się odczytywaniem nut przez konsumenta. Do rzadkości dziś należą recitale poezji. [...] Próby wygłaszania utworów lirycznych w radiu nie powiodły się. Uznano, że wiersze nie są utworami radiofonicznymi [...]. Jesteśmy więc świadkami niezmiernie charakterystycznego, jak gdyby paradoksalnego zjawiska. Forma poetycka, której powstanie i rozwój wywodzi się ściśle z potrzeb *wygłaszanego słowa*, staje się jednym z rodzajów literatury *pisanej*⁶.

⁴ Tamże.

⁵ L. K i e l a n o w s k i, *Sztuka wygłaszania wiersza a teatr i poezja współczesna*, „Życie Sztuki” 1938, nr 3, s. 211–221.

⁶ Tamże, s. 212–213.

Druk i książka w naznaczonym troską oburzeniu Kielanowskiego stanowią czynnik zakłócający pewną „naturalną” równowagę między pismem a mową, tymczasem dla współczesnego odbiorcy dóbr kultury jest sprawą oczywistą (choć nie zawsze uświadomioną), że książka stanowi formę organizacji komunikatu pisanego.

Przed paroma laty, także w tekstach niebibliologicznych, zwrócono uwagę, iż fizyczna przestrzeń publikacji stanowi wraz z tekstem nierozzerwalną całość. Pojawił się termin „liberatura”, poprzez który próbowano przeciwstawić się utożsamianiu literatury z samym tylko tekstem i złagodzić rozdźwięk między strukturą tekstu a materialną strukturą jego nośnika-książki (łac. *liber*)⁷. Próbując szukać przyczyn współczesnego wyczerpania literatury, Zenon Fajfer postawił diagnozę o zbyt sztywnym pojmowaniu tego co literackie – zawężonym do sfery tekstu, pomijaniu zagadnień fizycznego kształtu i budowy książki oraz ograniczaniu samego tekstu do warstwy brzmieniowej i znaczeniowej. Tenże autor zauważa dalej, że współcześni pisarze rzadko zaprzatają sobie głowę takim zagadnieniem jak krój pisma, którym ma być drukowane dzieło.

To tak, jakby kompozytor wymyślił melodię, natomiast odpowiedź, na jakim instrumencie ma być ona zagrana zostawił dyrygentowi czy muzykom. Jest to zabieg czasem stosowany we współczesnej muzyce, ale autor kompozycji ma wtedy pełną świadomość idących za tym konsekwencji (zaproszenie instrumentalistów do współtworzenia). Pisarz natomiast, ignorując zupełnie te kwestie i zostawiając je wyłącznie w gestii wydawcy, nie robi tego z powodu wyznawanych przez siebie koncepcji estetycznych, lecz dlatego, że ten problem dla niego po prostu nie istnieje. Daje tym samym dowód pewnej elementarnej „głuchoty”, gdyż czcionka, którą drukuje się jego tekst, jest jak barwa dźwięku w muzyce⁸.

Zagadnienia opisane powyżej przez współczesnego krytyka dają świadectwo aktualnego odczytania problemów od dawna podnoszonych na terenie bibliologii.

Przekaz piśmienniczy wraz z postęmem ludzkości zdominował wymianę myśli, wzmocnił intelektualną aktywność człowieka oraz wytworzył autonomiczny system kontrolujący przepływ wszelkich treści w świecie ludzi. W jego obrębie wykształciły się odmiany charakterystyczne dla pewnych typów wypowiedzi słownych. W drugiej połowie XX w. rozpowszechnione zostało pojęcie „intermedium” odnoszone do dzieł i zjawisk łączących w sobie różne środki wyrazu⁹. Dick Higgins¹⁰ zauważa, że najwcześniejsze fazy użycia

⁷ Z. F a j f e r, *Liberatura. Aneks do słownika terminów literackich*, „Dekada Literacka” 1999, nr 5/6, s. 8–9.

⁸ Tamże.

⁹ Zob. D. H i g g i n s, *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, Gdańsk 2000, s. 115–133.

¹⁰ Higgins D. (1938–) amerykański artysta (poeta, kompozytor, eseista, twórca filmów i sztuk teatralnych, performer), teoretyk sztuki i wydawca. Zdaniem niektórych, najbardziej

„intermediów” wiąże się z działaniami futurystów, dadaistów i surrealistów. Szczególnie ożywiony konceptualnie rozwój książki literackiej, związany z działalnością wymienionych ugrupowań, pozwala przyjąć koncepcję „intermediów” jako pomocną w analizie tomów poetyckich.

Książka literacka jako nośnik tekstu i aktywny czynnik jego promocji została dostrzeżona i opisana w wielu pracach naukowych¹¹; stanowi także kategorię nadrzędną w stosunku do książki poetyckiej, która do tej pory jako taka nie uzyskała indywidualnego określenia w słownikach i kompendiach bibliologicznych. Na problematykę zróżnicowania form książki ze względu na różnice genologiczne wyraźnie zwrócił uwagę Janusz Dunin¹², który zaproponował też badanie poszczególnych typów książek. Zakres zjawisk, które ujawniają się w toku badania książki poetyckiej, jest bardzo szeroki i odwzorowuje wielość czynności twórczych i produkcyjnych, w wyniku których rodzi się sama książka. Wypowiedź traktująca o zjawisku tomików poetyckich w XX w. musi posiłkować się niektórymi metodami zaczerpniętymi z historii kultury, historii literatury, a nawet historii języka. W obrębie bibliologii zwykło się jednak posługiwać terminem „analiza księgoznawcza”, który ten charakterystyczny kompleks zagadnień rozwijanych przez badaczy książki, oddaje najlepiej. Najwłaściwszą z metod nauki o książce jest metoda typograficzna, która stawia przed sobą dwa zadania. Po pierwsze, zmierza do rekonstrukcji narzędzi stosowanych przy produkcji książki (jakość materiałów typograficznych, ich rozwój i przemiany), po drugie dąży do rekonstruowania technik drukarskich¹³. Analiza księgoznawcza adaptowana do zjawisk książki XX-wiecznej wraz z metodą bibliograficzną i strukturalno-typologiczną¹⁴ oraz warsztat historyka stanowić będą podstawowe narzędzie konstruowania uogólnień badawczych.

Rozwój literatury pięknej, który narastał wraz z postępem dziejowym, wydatnie wpływał na wzbogacanie repertuaru wydawniczego, ilościowe powiększanie produkcji wydawniczej, a dodatkowo także stymulował postęp w technikach drukarskich. Modernistyczne nastroje panujące u schyłku XIX w., osłabiły silnie zaangażowanego w sprawy społeczne i narodowe ducha pozytywistycznego. Nowe tendencje ideowo-artystyczne kładły nacisk

wszechstronny wśród artystów Fluxusu. Pojęcie „intermedium” stanowi klucz do zrozumienia twórczości Higginsa; zostało ono zaczerpnięte z XIX-wiecznych pism S. L. Coleridge’a i oznacza metodę urzeczywistniania dzieła za pomocą różnych środków wyrazu lub prac, które pojęciowo mieszczą się między znanymi już środkami wyrazu (informacje na podstawie: P. R y p s o n, *Postowie*, [w:] D. H i g g i n s, *Nowoczesność od czasu...*, s. 219–230).

¹¹ Zob. J. D u n i n, *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, Łódź 1982; t e n ż e, *Książka literacka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykowa, Wrocław 1986, s. 465–467.

¹² J. D u n i n, *Rozwój cech wydawniczych...*

¹³ K. B u d z y k, *Wiadomości o książce*, Warszawa 1961, s. 157–160.

¹⁴ R. C y b u l s k i, *Struktura i właściwości książki*, „Studia o Książce” 1984, nr 14, s. 3–38.

na autonomię i indywidualność jednostki. Idealizowanie, marzycielstwo czy fantazjowanie to główne tony pobrzmiewające na przełomie XIX i XX w., ale to także ogólnie przyjęte synonimy poetyzowania oraz pojmowania, w ogromnym uproszczeniu, liryki – rodzaju literackiego¹⁵, który w okresie młodopolskim dominował nad innymi formami organizowania językowej wypowiedzi artystycznej. Liryka naznaczona symbolizmem wyrażała rozczarowanie sposobem myślenia odchodzącej generacji pozytywistów, a jej oddziaływanie wykraczało poza jedno pokolenie poetów i czytelników poezji¹⁶. Termin „poezja” w XIX w. był używany w dwóch zasadniczych znaczeniach. Po pierwsze jako „działanie artystyczne polegające na odtwarzaniu w formie słowa zarówno całego świata zjawisk przyrody, jak i całego obszaru wrażeń, uczuć, pragnień i czynów ludzkich” (*Encyklopedia powszechna* Orgelbranda, 1872). Po wtóre poprzez „poezję” rozumiano wypowiedzi językowe odznaczające się swoistymi cechami (nieobecnymi w innych formach wypowiedzi artystycznych), „wśród których najbardziej oczywista i tym samym najczęściej wymieniana była organizacja właściwa mowie wiązanej; synonimem tak rozumianej »poezji« był »wiersz«”¹⁷. W późniejszych pracach poezję zaczęto pojmować jako dziedzinę twórczości literackiej obejmującej utwory wierszowane, których głównym przedmiotem przedstawienia są przeżycia wewnętrzne i przekonania wyrażane za pośrednictwem wypowiedzi monologicznej odznaczającej się subiektywizmem, podporządkowanej funkcji

¹⁵ Rodzaj literacki stanowi podstawową jednostkę systematyki literackiej oraz uniwersalny wzorzec formy utworu literackiego, współwyznaczany przez 3 elementy: 1) budowę świata przedstawionego (kompozycję); 2) postawę podmiotu lirycznego w obrębie utworu; 3) konstrukcję językowo-stylistyczną; ich charakter i wzajemne ustosunkowanie stanowią o rozróżnieniu 3 rodzajów literackich: liryki, epiki, dramatu. Podrzednymi w stosunku do rodzajów jednostkami systematyki są gatunki literackie, które dalej dzielą się na tzw. odmiany gatunkowe. Badaniem form rodzajowych i gatunkowych zajmuje się genologia. Por. S. J a w o r s k i, *Wstęp*, [w:] M. B e r n a c k i, M. P a w ł u s, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała 1999, s. 9–22.

¹⁶ Pisał o tym pod koniec lat trzydziestych Julian Przyboś: „Ktoś stwierdził, że dzieje wszystkich ruchów poetyckich w bieżącym stuleciu to tylko wypełnienie testamentu [...] symbolizmu. Ten potężny kierunek, który przekwitł kilkadziesiąt lat temu, działa jakby w dalszym ciągu [...]. Symbolizm [...] usunął z poezji tematy opisowo-narracyjne, oczyszczając ją i prowadząc do czystej liryki. [...] Poeci symbolizmu po raz pierwszy w dziejach liryki zaczęli chwycić w wiotką siatkę swych wierszy uczucie in statu nascendi. [...] Dotychczas do czasów Rimbauda i Mallarmego pisano: Elegię na wyjazd z Warszawy, Pożegnanie ukochanej, Tęsknotę z Neapolu, Tren na śmierć czyjaś. Od czasu symbolizmu coraz trudniej nazwać uczucie, które poeta wyraża w wierszu. [...] Wiersz liryczny coraz trudniej streścić. Doszło do tego, że aby odpowiedzieć na pytanie: »Co chciał poeta w tym utworze wyrazić« – należy pytającemu odczytać powtórnie cały wiersz, dodając skromnie: to właśnie wyraził poeta. Dla ludzi mniej czułych, nawykłych do prozy, poezja posymbolistyczna traciła coraz bardziej »treść?«” Cytat za: J. P r z y b o ś, *Cele i trafy awangardy*, „*Życie Sztuki*” 1939, R. 4, s. 27–44.

¹⁷ M. G u m k o w s k i, *Poezja (teorie)*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 715–722.

ekspresywnej języka, stała się także (poezja) synonimem liryki¹⁸. Takie definiowanie jest najbliższe współczesnemu pojmowaniu tego, co poetyckie i tak też jest rozumiane przez autora tej wypowiedzi w złożeniu „książka poetycka” – jako publikacja zawierająca utwory wierszowane, pod różną postacią, z uwzględnieniem historycznego rozwoju „wiersza” jako takiego.

Książka poetycka może być rozważana z wielu punktów widzenia, także jako specyficznie cyrkulujący komunikat, wśród innych publikacji literackich. Poeci dążąc do prezentacji swoich utworów rozpowszechniają je w różnych formach, w zależności od stopnia zaawansowania własnej kariery literackiej. Pierwsze próby poetyckie są najczęściej prezentowane na łamach czasopism, które pełnią jednocześnie funkcję eliminacji mniej zdolnych twórców. Następnie pojawia się dążenie do wydania własnej twórczości w formie książkowej, w postaci: arkusza poetyckiego, almanachu, indywidualnych tomików poetyckich. Wreszcie dla nielicznych jest zarezerwowany przywilej wydania najznakomitszych utworów w postaci tzw. „wierszy wybranych”¹⁹. Osiąganie poszczególnych szczybli wiąże się z nobilitacją artysty słowa. Trwalsze uznanie dla twórców poezji z pominięciem publikacji utworów w formie książkowej jest praktycznie niemożliwe. Jeżeli istnieją tacy twórcy, którzy poszukują rezonansu dla swojej poezji, poprzez upowszechnianie jej jedynie w formie ustnych recytacji, melorecytacji, odczytów (współcześnie tzw. *performance*), to ich kontestacja rynku książki ma jednak dość ograniczony żywot. O ile twórczość wspomnianych „kontestatorów” okaże się znacząca, wkrótce po ich śmierci ktoś zechce zebrać spuściznę, opracować krytycznie i opublikować jako „dzieła wszystkie”. Obserwacja reguł funkcjonowania literatury pokazuje, że publikowanie utworów jest niemalże tak ważne jak ich tworzenie.

¹⁸ Liryka stanowiąc jeden z 3 podstawowych rodzajów literackich, ma swe odmiany i występuje jako: 1) liryka bezpośrednia – podmiot występuje w pierwszej osobie i bezpośrednio objawia świat swoich przeżyć w monologu o charakterze wyznania; bywa określana mianem liryki osobistej; 2) liryka pośrednia, gdzie podmiot liryczny kryje się za konstrukcją świata przedstawionego lub w bezosobowej refleksji; występuje w pododmianach: a) liryka opisowa (charakteryzuje się subiektywizmem podmiotu w opisie świata zewnętrznego, krajobrazu), b) liryka sytuacyjna (posługuje się elementami fabularnymi, dialogiem, sielanką); 3) liryka inwokacyjna, w której monolog ma formę retorycznego zwrotu do adresata (oda, list poetycki), 4) liryka podmiotu zbiorowego, wyrażająca zbiorowe przekonania i emocje (hymn), której pierwotną formą była grecka liryka chóralna (por. *Encyklopedia multimedialna PWN: Literatura i muzyka*, Warszawa 2000, hasło: *Liryka*).

¹⁹ Rzadko zdarzają się odstępstwa od tej żelaznej zasady: publikacje czasopiśmiennicze – debiut książkowy – wiersze wybrane. Najbardziej znanym poetą, który po debiucie prasowym wydał „od razu” wybór własnych wierszy jest K. I. Gałczyński. Nietypowa biografia twórcza spowodowała, że od ujawnienia się jako twórcy do debiutu książkowego upłynęło 14 lat.

Przedstawione powyżej rozróżnienie sugeruje, że książka poetycka nie jest zjawiskiem całkowicie jednorodnym i może występować w różnych odmianach: arkusz poetycki, almanach, indywidualny tomik, tom poezji wybranych czy wreszcie księga „wierszy zebranych” – to owoce z tego samego drzewa, ale inne rodzajowo. Powstaje w związku z tym pytanie, która z odmian najlepiej oddaje cechy zjawiska określanego książką poetycką, a może wszystkie jednocześnie? Obserwacja rynku wydawniczego, czy to współczesnego, czy z początku ubiegłego wieku, pozwala przyjąć, że istnieje jeden zasadniczy ekwiwalent²⁰ terminu „książka poetycka”, odpowiadający specyfice tekstów i uposażeń zawartych w nośniku-książce. Jest nim indywidualny tomik poetycki stanowiący akt wystąpienia twórczego i podstawową formę prezentacji twórczości. Indywidualny tomik poetycki, najbardziej powszechny w swej masie, stanowi także podstawę wypowiedzi krytycznych i charakterystyk twórczości publikowanych w prasie fachowej. Należy także pamiętać, że wydanie tomu poetyckiego nie polega na zebraniu określonej liczby utworów, ale na złożeniu indywidualnej wypowiedzi twórczej i daniu wyrazu artystycznego – czasem także poprzez środki ponadtekstowe zawarte w książce.

Pozostałe konotacje określenia „książka poetycka” również współzaczają cechy omawianego zjawiska, ale ze względu na atrybuty zawarte w nośniku albo ze względu na inne czynniki muszą być uznane za elementy towarzyszące zjawisku, choć niewyłączone z badań objętych tą pracą. Dla przykładu powiedzmy, że: almanach poetycki stanowi zaledwie nikły sygnał istnienia tekstu i jego autora; arkusz poetycki zawiera najczęściej juvenilia i nie stanowi jeszcze ostatecznej wypowiedzi twórczej; wybór wierszy jest kompilacją utworów już prezentowanych i nie ma ich pierwotnej siły; książka oznaczana jako wiersze zebrane (albo wszystkie) jest retrospektywnym przeglądem twórczości, zestawianym przez osoby trzecie – edytorskie cechy takiej publikacji nie zawierają już zwykle takiej ekspresji, jaką mogą mieć indywidualne tomy autora wstępującego na literacką arenę.

Spośród wielu celów piśmiennictwa pomieszczonego w książce literackiej tomiki poetyckie proponują nam najczęściej i w najwyższym stopniu wartości estetyczne. Cechy wydawnicze książki mogą odwzorowywać zawarty w niej tekst i są odbierane przez czytelnika jeszcze przed przystąpieniem do lektury. Refleksja księgoznawcza wytworzyła na przestrzeni lat specyficzny, obrazowy

²⁰ Autor pracy dla oznaczenia „podstawowości” jednego z desygnatów określenia „książka poetycka” będzie posługiwać się terminem „ekwiwalent”, bowiem zgodnie z określeniem słownikowym oznacza on „rzecz równą innej wartością, odpowiednik, równoważnik” (*Słownik wyrazów obcych. Wydanie nowe*, red. E. S o b o l, Warszawa 1995, hasło: *Ekwiwalent*). W pozostałych wypadkach mówić będzie o innych konotacjach terminu.

język mówiący o „znaczeniu tych pozornie nikłych i nieważnych czynników piękna w książce”²¹. Wydaje się, że publikacje poetyckie w formie zwartej stanowią doskonały przykład funkcjonalnego odwzorowania komunikowanych treści w formie wydawniczej. Sfery, które są poddawane zabiegom ekspresywnym, jawią się nieomal we wszystkich książkach tego rodzaju literackiego jako specjalnie zagospodarowane. Najważniejsze z nich możemy określić jako zawarte w papierze i w literze, a szczegółowo interpretowane jako: sfery formatu bibliograficznego publikacji²², sfera czcionki²³, sfera kompozycji typograficznej książki (w całej swej wariantowości)²⁴, sfera karty tytułowej²⁵ czy sfera zdobnictwa oraz ilustracji (szczególnie w jej autotelicznej funkcji).

Pierwszy okres Młodej Polski zwany modernizmem to kolejna epoka w historii literatury polskiej, ale pierwszy i właściwy rozdział w historii książki poetyckiej²⁶. *Belle époque* stworzyła ideę syntezy sztuk, która w poezji zaowocowała z jednej strony muzyczną koncepcją liryki, z drugiej dążeniem do dekoracyjności. Rzecz ciekawa, że nawet słowniki nie zorientowane księgoznawczo podkreślają, iż owa dekoracyjność w warstwie słownej utworów znajdowała wyraz w „towarzyszącym wierszom secesyjnym elementom graficznym w tomikach poetyckich”²⁷.

Z dwóch podstawowych, morfologicznych elementów książki – jej bloku oraz okładki – ten ostatni element spełnia szczególnie ważną rolę. W ba-

²¹ Język ten funkcjonuje z powodzeniem wśród znawców o naukowym i bibliofilskim nastawieniu, ale ci ostatni odnajdują najczęściej piękno, a pierwsi poszukują funkcjonalności i zastosowania. Interesujące połączenie znawstwa i pięknego języka daje artykuł: S. K o c z o r o w s k i, *Piękno w książce*, „Życie Sztuki” 1938, R. 3, s. 222–232.

²² „[...] sztuka w książce może i powinna wyrażać się w formacie. [...] format papieru, na którym książka ma być odbita, zależy od jej treści, przeznaczenia i grubości tomu. W innym formacie wyobrażamy sobie »Pana Tadeusza«, w innym podręcznik fizyki, w jeszcze innym – zbiór lekkich wierszyków czy broszurę aktualną”. Tamże, s. 226.

²³ „Od rysunku i od kroju czcionki zależy w głównej mierze wrażenie artystyczne, jakie dać może i powinna kolumna druku. Wybór czcionki uwarunkowany jest wewnętrzną treścią książki, do której druku ma służyć; jej kształt musi być jak najściślej dopasowany do duchowego kształtu dzieła w słowie wyrażonego”. Tamże, s. 227.

²⁴ „Składnikami stronicy są kolumna druku i margines, który ją z czterech stron otacza; przy ustalaniu wymiarów kolumny i szerokości każdego z marginesów powinien by przyjąć do głosu architekt i grafik. Szczęśliwi, artystycznie wybrany stosunek szerokości do wysokości kolumny oraz ich stosunek do wszystkich marginesów decydują o wrażeniu estetycznym, jakie może dawać ciemna kolumna druku na jasnej tafli stronicy. Nie tylko rozmiary jednak i stosunek wzajemnych oddziaływań decydują tu o [...] sztuce, wyrażonej w stronicy druku: głębia i odcień czerni drukarskiej w kolumnie, ściśle związane z intensywnością i odcieniem białości papieru dopełniają harmonii tej stronicy. [...] wielkość czcionki, długość wiersza, szerokość interlinii, spacje liter i wyrazów – wszystko to razem decyduje o wyniku usiłowań zecera czy »kompozytora« stronicy druku. Tamże, s. 226–227.

²⁵ „Teraz przychodzi kolej na »dowód osobisty« książki, na jej kartę tytułową: jest to niby twarz tej osoby martwej, a przecież żywej, czasem nieśmiertelnej, jaką jest dzieło drukowane.

daniach księgoznawczych podkreśla się różnice pomiędzy ilustracją książkową, przeznaczoną dla czytelnika, a grafiką okładkową, traktowaną jako bodziec wizualny, oraz wskazuje się, iż ta ostatnia powinna być rozpatrywana wspólnie z takimi przejawami kultury, jak np. plakat. W dziewiętnastowiecznym modelu książki literackiej wybór właściwej formy graficznej dla tomu poetyckiego i jego okładki nie zaprzętał głowy drukarza czy wydawcy, a podobnie też było w początkowych latach Młodej Polski. Rodząca się dopiero semiografia okładki tomiku poetyckiego dysponowała najczęściej zaledwie kolorem, który już wtedy nie stanowił o wielkiej atrakcyjności. Monotonia figurujących na okładkach czy też dalej, na stronach tytułowych, tradycyjnych elementów informacyjnych, przełamywana była przez użycie więcej niż jednego fontu drukarskiego, z którego oprócz czcionek, czerpano także materiał typograficzny w postaci ramek. Zróżnicowanie ramek i innych, skromnych elementów zdobniczych wiązało się na przełomie wieków z rodzajem wydania i jego tzw. „luksusowością”, a nie jak można by sądzić z rodzajem prezentowanego tekstu. Inspirowana niemiecką Universal-Bibliothek (od 1867 r.) P. Reclama, polska „Biblioteka Mrówki”, wydawana od 1869 r. przez A. D. Bartoszewicza do 1901 r. mogła pochwalić się 266 tomami²⁸. Przykład tej ujednocionej zewnętrznie serii wydawniczej, w której liryka i proza współgzystowały w poszczególnych tomach, pokazuje, iż początkowo granica pomiędzy poezją a prozą nie była tak wyraźna w zewnętrznych atrybutach książki. Zdobnictwo w książce poetyckiej (podobnie jak prozatorskiej) zawierało czasami dość czytelne dla ogółu znaki polecenia, np. salonowy obrazek deklamującej panienci umieszczony na okładce tomiku z poezją do salonowej deklamacji lub wizerunek pochylonego weterana snującego wśród gawiedzi opowieść prozą o swych dawnych i bohaterskich czynach. Tego typu koncepty, rozpięte gdzieś między prymitywizmem twórczym a dydaktyzmem, mówiły wiele o fazie rozwoju sfery ikonograficznej w książce literackiej. Trzeba zaznaczyć, że choć podobne sugestie odbiorcze tekstów występowały w rozmaitych wierszach okolicznościowych i szkolnych także w późniejszym okresie, to jednak wśród tomów poetyckich Skamandrytów czy Awangardy Krakowskiej były nie do pomyslenia. Rozwój tej sfery tomików poetyckich dążył do wyróżnienia i swego rodzaju secesji książki

Z tak pozornie ubogich elementów, jak wielkość i rozmiar strony i kolumny, rozmaita wielkość i krój liter, długość i krótkość wierszy, ich odległość od siebie, powstać mogą i (powinny) całe »poematy graficzne« będące wyrazem duszy książki, jej legitymacją wobec widza. Przegląd kart tytułowych w drukach od XV-go wieku do dnia dzisiejszego to jakby historia smaku artystycznego w jakimś logarytmowanym skrócie, który świadczy o nieograniczonych niemal możliwościach w tej dziedzinie”. Tamże, s. 228.

²⁶ Por. J. D u n i n, *Rozwój cech wydawniczych...*, s. 145.

²⁷ *Słownik literatury polskiej XIX wieku...*, s. 715–722.

²⁸ Por. W. D y n a k, *Serie wydawnicze*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 465–467; J. D u n i n, *Rozwój cech wydawniczych...*, s. 181–187.

poetyckiej od innych publikacji. Łączenie w różnych postaciach sztuk plastycznych ze sztuką słowa w tomikach poetyckich postępowało w taki sposób, że kierunek ewolucji najtrafniej oddaje jedno zdanie: „»Dopowiedzieć« a nie powtórzyć, nie odtwarzać tego co jest powiedziane przez pisarza, nie upraszczać treści »adaptacją« tekstu»²⁹.

Pierwsze lata Młodej Polski stanowią okres ożywionego ruchu artystyczno-intelektualnego. I gdy z biegiem lat pozytywiści ustępowali miejsca modernistom

doszło do wspaniałego renesansu poezji lirycznej, uprawianej przez amatorów, którzy w świat literatury wkraczali legitymując się zamiast dowodów osobistych tomikami w złotych okładkach z napisem POEZJE³⁰.

Wśród wspomnianych „amatorów” („miłośników” współcześnie) pojawiły się wspaniałe nazwiska z K. Tetmajerem, L. Staffem, J. Kasprowiczem, T. Micińskim na czele i dalej: Lucjanem Rydlem, Antonim Lange, Janem Lemańskim, Kazimierą Zawistowską, Bronisławą Ostrowską, Marylą Wolską oraz innymi. Mimo tak wybitnych nazwisk, trzeba powiedzieć, że w pierwszym okresie niewiele jest, tak naprawdę, tomików atrakcyjnie wydanych i nowatorskich. Zapewne jakaś część odpowiedzialności za ten stan rzeczy leży po stronie nastawionych zachowawczo wydawców, którzy zwykli dowartościowywać nowe zjawiska nieco później niż artyści. Jeśli zdarzały się wyjątki, takie jak Waław L. Anczyc, u którego poziom wykonawstwa odznaczał się dużą starannością, pięknym krojem czcionki i estetycznym układem wiersza, to jednak należy pamiętać, że jego wczesnomłodopolskie edycje proponowały poezję przebrzmiałej epoki, a nie nowinki literackie³¹. Dziś jednak doskonale widać, że nie tak ważne są trudne początki, ale zainteresowanie i ruch, które wokół zjawiska powstały.

W połowie lat dziewięćdziesiątych XIX w. obok dotychczasowych cienkich okładek papierowych częściej pojawiały się także twarde oprawy płócienne, które jednak nie stanowią o napływie nowych prądów artystycznych, a raczej o krystalizacji przeciętnego gustu wśród szerokich mas odbiorców. Ładnie wydana klasyka poezji, np. przez Zukerkandla, zaopatrzona w symbole patriotyczne, mogła liczyć na zainteresowanie i pewne miejsce na półce domowej biblioteczki. Styl młodopolski klarował się stopniowo i w wielu tomach sztandarowych poetów tego okresu jest w ogóle niewidoczny³².

²⁹ W. N. L a c h o w, *Szkice z teorii sztuki książki*, Wrocław 1978, s. 197.

³⁰ J. K r z y ż a n o w s k i, *Sztuka słowa...*, s. 70.

³¹ Wśród eleganckich tomików, które wyszły spod prasy u Anczyca na początku ostatniej dekady XIX w., podaje się często *Grażynę i Konrada Wallenroda* (1890) A. Mickiewicza z ilustracjami Wojciecha Kossaka. Zob. J. S o w i ń s k i, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 39–41.

³² Np. w zbiorze J. Kasprowicza *Anima lachrymans i inne poezye* wydanym we Lwowie

Funkcjonująca zawsze w drukach różnego rodzaju linia jako podstawowy typograficzny element zdobniczy odznaczała się wyjątkową żywotnością i umiejętnością przystosowawczą, przechodząc w ozdobne ramki i elementy geometryczne oraz linie krzyżujące się na rogach stronic; powoli ten element graficzny ewoluował w charakterystyczną dla manieri młodopolskiej sekwencję strony modernistycznego tomu poetyckiego. Nowy styl charakteryzowało wiele dyferencji przejawiających się w poczynaniach poszczególnych artystów³³. Stąd można współcześnie mówić o stylu secesyjnym z przewagą pierwiastków „swojskich” (Józef Mehoffer, Henryk Uziębło, Antoni Procajłowicz, Edward Trojanowski, Ferdynand Ruszczyc, Józef Karol Frycz, Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski) i o secesji inspirowanej motywami uniwersalnymi (Edward Okuń, Stanisław Turbia-Krzyształowicz). Najbardziej oryginalne, uogólnieniom, były tomiki opracowywane przez Stanisława Wyspiańskiego, Jana Bukowskiego czy Włodzimierza Koniecznego. Wyspiański skupiał w swoim ręku wiele umiejętności i talentów oraz jako jedyny *par excellence* doczekał się określenia – artysta książki³⁴. Początki jego prac na tym polu w 1899 r.³⁵ stanowią jednocześnie datę, od której polska secesja nabrała właściwego tempa rozwojowego. Jego tom poetycki, ale także inne książki literackie, charakteryzuje umiejętne skonstrastowanie bieli niezadrukowanego papieru i liternictwa, wycucie plastyki czcionki, kolumny oraz intuicja w używaniu światła na stronie książki³⁶. Twórcze odtwarzanie rodzimej flory oraz elementów folklorystycznych w oryginalnej secesyjnej kresce dawało zachwycające efekty, gdzie motywy zdobnicze współgrały z charakterem i treścią utworu³⁷.

Wielką indywidualnością w dziedzinie typografii pozostawał również Jan Bukowski. Artysta tworzył w nurcie tradycyjno-klasycznym, przyczyniając się do rozwoju polskiej sztuki narodowej³⁸. Dość charakterystyczna dla jego poczynañ typograficznych, ale nietypowa jako tom poetycki, jest monumentalna *Bogurodzica*³⁹. Osiągnięcia Bukowskiego zachowują wartość w oczach współczesnych, którzy widzą w jego działaniach twórcze rozwinięcie inspiracji secesyjnych płynących z zachodu Europy.

(Jakubowski & Zadurowicz) w 1894 r. nie istnieją elementy secesyjne. Jedyny ozdobnik graficzny w całej książce to krótka pozioma kreska po każdym z wierszy.

³³ M. B u k o w s k i, *Grafika książkowa Młodej Polski*, „Poglądy” 1972, nr 4.

³⁴ Na temat twórczości typograficznej Wyspiańskiego zob.: E. S k i e r k o w s k a, *Wyspiański, artysta książki*, Wrocław 1960.

³⁵ W tym roku ukazał się tom *Poezje* L. Rydla zaopatrzonego w rysunki Wyspiańskiego.

³⁶ J. S o w i Ń s k i, *Sztuka typograficzna...*, s. 137–143.

³⁷ Efekt współbrzmienia muz udało się Wyspiańskiemu osiągnąć m.in. w takich tomach, jak: L. R y d e l, *Poezje*, wyd. 2, Kraków 1901; M. K o n o p n i c k a, *Wybór poezji*, Kraków 1903.

³⁸ P. S m o l i k, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930.

³⁹ *Bogurodzica* ukazała się samodzielnie, ale także w zbiorowym tomie poezji – zob. *Antologia polska. Wybór ze 100 poetów polskich*, zebrał S. B e ł z a, Lwów 1906.

Wstępne próby wskazań na najważniejsze korzenie tomików poetyckich nie mogą obyć się bez podkreślenia dokonań Edwarda Okunia. Ten malarz i profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie tworzący wyłącznie w duchu secesji dał interesującą „próbkę” poetyckiego tomiku, realizując (wspólnie z Emilem M. Lilienem) poemat *Miłość* Jana Kasprowicza (Lwów 1902). Symboliczne inicjały i winiety oraz przerywniki pomieszczone w tomie komentują tekst. Ich integralne wkomponowanie w szeroką kolumnę – na jej początku, w środku tekstu lub na końcu – nie zaburza klasycznego, osiowego układu i tworzy niewątpliwie nową wartość typograficzną⁴⁰.

Inny ze stylów, zwany „swojskim” albo też ludowym ze względu na źródła inspiracji tworzących go artystów, proponował ciekawe rozwiązania wśród książek interesującego nas rodzaju. Za sprawą tego stylu książka młodopolska nasyciła się motywami wycinanek, stylizowanych roślin, które bezkrytycznie czerpane z „warsztatu” ludowego twórcy, zaczynały przybierać postać karykaturalną i obciążać publikacje wciąż powielanym schematem. Nurt „swojski” reprezentowali przedstawiciele kontrowersyjni (jak E. Dąbrowa-Dąbrowski), ale także liczni ważni dla rodzącej się książki modernistycznej, tacy jak: E. Trojanowski, H. Uziembło czy F. Ruszczyc. Trojanowski podał swoją praktyczną propozycję ukształtowania tomu poetyckiego w realizacjach takich edycji, jak: B. Ostrowska, *Opale* (1902), E. Słoński, *Wybór poezji* (1911), ale wypowiedział się także teoretycznie⁴¹. Ruszczyc kładący zasługi dla odrodzenia się wileńskiego drukarstwa wydał w tym mieście u schyłku epoki młodopolskiej dwa tomy: almanach *Żórawce* (Drukarnia J. Zawadzkiego, 1910) oraz *Pogrzeb lalki* (1913) Z. Kleszczyńskiego; schyłkowość mód i manier oraz, prawdopodobnie, oddalenie od ośrodka krakowskiego spowodowały, że zdobnictwo Ruszczyca (zaliczane do nurtu ludowego)⁴² odznacza się tutaj sporą odmiennością, szczególnie w drugim z wymienionych tomów, gdzie za galanteryjną liryką stara się nadać podobny rodzaj zdobnictwa. W przypadku Uziembły, poza takimi zasługami jak współzałożenie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” oraz współredagowanie „Poradnika Graficznego”, należy wspomnieć o ludowym zdobnictwie w projekcie okładki i ozdobach do *Bajek* B. Hertza (1903).

Wyżyny, które osiągnęli Wyspiański, Bukowski czy Okuń, wskazały kierunki poszukiwań twórczych. Wydaje się, że zapoczątkowany przez czołowych artystów zwyczaj odmiennego traktowania książki prozatorskiej i poetyckiej ugruntował się dopiero wówczas, gdy pomysł dostosowania koncepcji zdobniczej książki do charakteru publikacji (utworu), stał się ideą

⁴⁰ Inną ciekawą realizację Okunia stanowi tom poezji: L. S t a f f, *Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie*, Lwów, Kraków 1902.

⁴¹ E. T r o j a n o w s k i, *Słów kilka o drukarstwie z powodu wystawy drukarskiej Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”*, „Przegląd Biblioteczny” 1908, t. 1, z. 2.

⁴² J. S o w i Ń s k i, *Sztuka typograficzna...*, s. 165.

powszechnie realizowaną przez większe rzesze artystów; wiązało się to ze sporym zróżnicowaniem poziomu artystycznego, ale gwarantowało utrwalenie efektu.

Artyści *modern style* jako pierwsi spostrzegli, że współczesna im literatura podlega pewnym regułom (konsekwencjom) inlibrizacji⁴³ i postanowili wyciągnąć z tego faktu wszystkie konsekwencje, zarówno na korzyść literatury, jak i książki. Inlibrizacja oznacza pewien sposób rozpowszechniania dzieł literackich, uzyskiwany nie poprzez recytacje, melorecytację, słuchowisko radiowe czy spektakl teatralny, ale poprzez wydanie książkowe. Przekaz duchowy uobecniiony w książce daje „książkowioną” formę literatury, zinlibrizowaną formę komunikacji literackiej. Bibliolodzy na przekonaniu, że książka daje dziełu literackiemu coś więcej niż utrwalenie i rozpowszechnienie, że oddaje mu całą swoją zdolność sugestywnego wzmocnienia przekazu literackiego (poprzez tzw. ekspresję książkową)⁴⁴, zbudowali przekonanie o wartości badań księgoznawczych.

Inlibrizacja liryki niesie ze sobą określone konsekwencje, dające się wychwycić podczas oglądu poszczególnych ekwiwalentów książki poetyckiej. W perspektywie edytorskiej decydujący jest aspekt graficznej prezentacji tekstu na płaszczyźnie kartki papieru. Daje on użytkownikowi prosty wskaźnik, z jakim tekstem (i książką) ma do czynienia. Jeśli istniały próby wyparcia tak charakterystycznego zjawiska jak światło na stronicy tomiku, to zazwyczaj wybryk ten był tłumaczony względami ekonomicznymi⁴⁵ albo zupełnym brakiem gustu wydawcy⁴⁶. W przypadku książki prezentującej lirykę odbiorca ma możliwość pozyskania tylko na podstawie cech druku pewnych wstępnych informacji dotyczących struktury gatunkowej pomieszczonych utworów, np. krótkie epigramy lub fraszki, dłuższe sonety czy poematy itp.⁴⁷

⁴³ Termin „inlibrizacja” jest wciąż mało spopularyzowany, choć bardzo dobrze oddaje sedno zainteresowań bibliologów; ponadto intuicyjnie jest rozumiany nie tylko przez specjalistów, łatwo bowiem odnaleźć kontrapunkt dla „inlibrizacji” w postaci „ekranizacji”, która również zakłada podporządkowanie przekazu pewnym wymogom innego medium. Na temat inlibrizacji zob. K. M i g o ń, *Książka przyszłością kultury*, „Przegląd Biblioteczny” 2001, z. 3, s. 273–279.

⁴⁴ Termin „ekspresja książkowa” podają za: K. G o m b i o w s k i, *Książka w komunikacji społecznej*, Wrocław 1980.

⁴⁵ W ten sposób tłumaczono jedno z wydań *Pana Tadeusza*, bez uwzględnienia podziału na wiersze. Zob. M. S z u k a l a k, *75 rocznica podjęcia inicjatywy wydania „Pana Tadeusza” w Łodzi*, Łódź 1979.

⁴⁶ Anonimowy recenzent „Skamandra” skarżył się na tomiki wydane nakładem Księgarni Św. Wojciecha: „Spostrzegamy, że rozmiar strony tak jest niesharmonizowany z wielkością czcionek, że żaden pojedynczy wiersz nie układa się na szerokość i musi być przełamany. Dalej w ciągu całej książki żaden pojedynczy wiersz [...] nie jest podany w całości! Każdy ulega przeniesieniu, a jak wygląda wobec tego tomik – można sobie łatwo wyobrazić”. Zob. „Skamander” 1922, nr 22–23, s. 384.

⁴⁷ Przykład skrajny, ale celny stanowiłaby tutaj poezja konkretna, tworzona ze świadomością

Szczególnie charakterystyczne elementy indywidualnego tomu poetyckiego stanowią objętość (zwykle niewielka) i format (mocno zróżnicowany)⁴⁸. Symptomatyczność tomu poetyckiego w tej sferze polegałaby na tym, że funkcjonalność czy ergonomiczność czasem ustępują pola, wyznaczonym przez poetę lub wydawcę, prerogatywom innego rodzaju. Należałoby w tym miejscu wspomnieć, że postaci inlibrizacyjne poezji przybierały nawet formy wariacji na ten edytorski *nouveau genre* i funkcjonowały jako arkusze poetyckie, ulotki poetyckie czy afisze poetyckie, a więc oddalały się od książki-kodeksu.

Dodatkowo znaczący jest fakt, że pośród materiału ikonograficznego rzadko pojawiają się fotografie, szczególnie te o charakterze werystycznym. Jedyne odbiegający od tej reguły przypadki stanowią podobizny autora, drukowane najczęściej w wierszach wybranych, kompilacjach utworów pochodzących z różnych wydań lub w indywidualnych tomach bardziej znanych poetów.

Rzadko też w indywidualnych tomach poetów pojawiają się wstępy, indeksy, przypisy, ale nie dotyczy to wydań krytycznych, wypisów szkolnych, zebranych edycji poezji. Załączniki bibliograficzne mogą natomiast występować w tomikach poetyckich w formie namiastkowej (obejmując zwykle wykaz dwóch lub trzech poprzednich tomów poety) lub pełnej – jako bibliografia podmiotowa lub przedmiotowa w późniejszych wydaniach krytycznych.

Naturalnie nie miałyby sensu wymienianie wszystkich atrybutów, w które nie jest zaopatrzony tomik poetycki w odróżnieniu od innych postaci inlibrizowanych tekstów artystycznych i użytkowych. Oczywisty jest brak wzorów, tabel, tablic, schematów, wkładek, alonżek itp.⁴⁹

Odrębny wyróżnik inlibrizacji poezji stanowią czynniki mierzone na skali gustu i wyrobienia artystycznego. Można by tutaj zaliczyć unikanie podobieństw i homogenizacji⁵⁰, dążenie do oryginalności przejawiające się we wszystkich sferach materii książkowej, dbałość o estetykę druku i śmiałość, eksperymentujące koncepcje realizacyjne⁵¹.

Warto jeszcze zauważyć coś trudno uchwytnego, ale przypisanego szczególnie książkom prezentującym wiersze. Otóż tom poetycki to taka forma zinlibrizowania poezji, która w większym stopniu niż inne książki posiada coś, co za teorią dzieła literackiego Romana Ingardena chciałoby się nazwać „miejscami niedookreśleń”⁵². Miejsca te, jak pokazali twórcy

siły semantycznej druku.

⁴⁸ Elementy te wymieniam wspólnie, bowiem praktyka edytorska zwykle łączy wielkość formatu z objętością arkuszową książek.

⁴⁹ Na temat rozwoju cech książki poetyckiej zob. J. D u n i n, *Rozwój cech wydawniczych...*, s. 145–147.

⁵⁰ Jest to szczególnie trudne w przypadku serii wydawniczych.

⁵¹ Doskonały przykład stanowią tu książki powstałe w kręgu Awangardy Krakowskiej i grupy „a.r.”, w duecie J. Przyboś – W. Strzemiński.

na przełomie XIX i XX w., wymagają, w toku powstawania tomu, współpracy nie tylko czytelnika, jak to było u Ingardena, ale drukarza, typografa lub artysty albo tylko składacza-zecera, w celu dopełnienia swoistości przekazu tego typu książki. Cytowany już Ong zauważył, że „przestrzeń typograficzna oddziałuje nie tylko na wyobraźnię naukową i filozoficzną, lecz również na wyobraźnię literacką”. Przestrzeń wizualna tekstu jest zatem w podobnym stopniu odpowiedzialna za utwór jak jego przestrzeń semantyczna, a tzw. „puste przestrzenie” na zadrukowanych stronach zajmują również ważne miejsce. Ong na poparcie swych teorii podaje ciekawy przykład:

W pozbawionym tytułu *Wierszu Nr 276* (1968), o koniku polnym, E. E. Cummings⁵³ rozrywa słowa tekstu, rozrzucając je na stronie bez żadnego uporządkowania i dopiero ostatnie litery układają się w końcowe słowo »konik polny« – ma to przypominać kapryśny i zawrotny wizualnie lot pasikonika zakończony ostatecznie lądowaniem na zdźble trawy na wprost nas. Pusta przestrzeń jest tak zupełnie złączona z wierszem Cummingsa, iż nie można go odczytać głośno. Dźwięki prowokowane literami muszą pojawić się w wyobraźni, bowiem ich obecność nie ma po prostu charakteru słuchowego: zachodzi tam interakcja z przestrzenią odbieraną wizualnie i kinestetycznie⁵⁴.

Zapoczątkowane symbolizmem przemiany liryki przekształciły również odbiorcę, uwrażliwiając go na piękno samo w sobie, a nie tylko patriotycznie czy społecznie. Sprawność i funkcjonalność form książkowych przejawia się w kontakcie z odbiorcą treści.

Poezja wymaga czytelnika specjalnie uważnego; jest prawdziwą szkołą w współtwórczości czytelnika. Nie będzie chyba [...] przesadą, gdy powiem, że tomik nowoczesnych wierszy o 30 stronicach wymaga tyle czasu na „czytanie”, co przeciętna 300-stronicowa powieść⁵⁵.

Forma zinlibrizowana oferuje możliwość skupienia i najwłaściwszego odbioru treści lirycznej, poprzez dowolne tempo lektury i indywidualne dostosowanie towarzyszących okoliczności odbiorczych. Przywołanie czytelnika uczynione przez Przybosa jest zwróceniem uwagi na kogoś szczególnego. Wydaje się, że między książką a czytelnikiem zachodzi obopólne oddziaływanie. Tom poetycki wymaga od czytelnika szczególnego nastawienia odbiorczego, a czytelnik poezji z kolei częściej skłonny jest oferowany mu tom oceniać pod względem estetycznym („na zewnątrz” i „wewnątrz”). Zapewne te obustronne oddziaływania wpłynęły na fakt, że dbałość o elegancję druku

⁵² Zob. na ten temat: R. Ingarden, *O poznawaniu dzieła literackiego*, Warszawa 1976, s. 53–57.

⁵³ Edward E. Cummings (1894–1962), amerykański poeta i prozaik.

⁵⁴ W. J. Ong, *Oralność i piśmiennosc*, przeł. J. J a p o l a, Lublin 1992, s. 165–182.

⁵⁵ J. Przybós, *Na odcinku poetyckim*, „Europa” 1930, nr 9, s. 284–285.

i inwencja w zdobnictwie są w tomach poetyckich niemalże na porządku dziennym, podczas gdy w innych książkach stanowią najczęściej tło.

W kontekście poruszanych zagadnień interesująca wydaje się jeszcze jedna wypowiedź J. Przybosia. Stwierdził on, że:

poezja w znaczeniu ściślejszym, tzw. mowa wiązana, jest w literaturze rodzajem najbardziej postępowym i najbardziej czułym. Każdy określony styl przeżywa się w poezji najprędzej, wszystkie jego cechy charakterystyczne i wszelkie drobne odchylenia zaznaczają się w wierszach najczulej. Dzieje się to w znacznej mierze dzięki ściślejszemu niż w prozie ograniczonemu terenowi twórczości poetyckiej, oczyszczonej w 2-giej połowie ub. wieku do liryki. Poezja jest gatunkiem z natury swej awangardowym⁵⁶.

Współczesna perspektywa pozwala wyrazić przekonanie, iż w parze z awangardową naturą poezji – wyrażoną przez Przybosia – idzie awangardowa natura tomiku poetyckiego, który od z górą stu lat pełni rolę „ruchliwego barometru” całej książki literackiej.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na perspektywę badawczą tego zagadnienia, jakim jest książka poetycka. Współcześnie socjolog literatury przystępując do interpretacji indywidualnego dzieła i jednocześnie jego historycznej analizy, spostrzega w swym działaniu eleacki paradoks strzały. Chcąc określić dokładnie wewnętrzne prawa tzw. „mikrokosmosu” utworu oddalamy się od możliwości uchwycenia jego przebiegu w procesie historycznym, od jego ukształtowań genetycznych – niemożliwa jest równoczesność, spostrzega badacz. Inaczej mówiąc: opisuje eleacką strzałę w stanie spoczynku, gdy interpretuje zamknięty świat utworu literackiego bądź widzi strzałę w ruchu, gdy skupia się na utworze jako zdarzeniu historycznym⁵⁷. Spostrzeżenie takie ilustruje rozdźwięk między pracami literaturoznawczymi, podejmującymi problematykę „wy-preparowanej” treści jako bytu idealnego a innymi pracami o charakterze integrującym, np. bibliologicznymi. Przedmiot badawczy zwany książką sam w sobie próbuje pogodzić tę jakościową różnorodność dwu składników – jakość „tekstu” i jakość materialnego nośnika⁵⁸. Autor artykułu nie tracąc z oczu, przywołanych na początku, koncepcji intermediów i tzw. „liberatury”, widzi możliwość tworzenia wypowiedzi na temat rozwoju zjawisk kulturowych funkcjonujących głównie poprzez zjawisko druku (w tak różnych postaciach jak książka techniczna⁵⁹ czy interesujący nas tomik poetycki). Koncepcja „liberatury”, przypomnijmy, proponuje realistyczny sposób podejścia do

⁵⁶ Tamże.

⁵⁷ Przykład eleackiej strzały zaczerpnięty z książki: H. Sedlmayr, *Kunst und Wahrheit*, Hamburg 1958, s. 118; podaję za: J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] tenże, *Prace wybrane*, t. 2; *Dzieło. Język. Tradycja*, Kraków 1998, s. 11.

⁵⁸ Zob. na ten temat: J. Dunin, *Pismo zmienia świat. Czytanie. Lektura. Czytelność*, Warszawa–Łódź 1998, s. 67–71.

⁵⁹ Zob. na ten temat: T. Nowak, *Cztery wieki polskiej książki technicznej*, Warszawa 1961.

literatury widzianej, jak gdyby, w użyciu – jako rzeczywistość materialna, wychodząca na światło dzienne zazwyczaj pod postacią książki. Intermedium, natomiast, podkreśla tę swoistość oddziaływania książkowego wyrażającego się przez różnorakie środki wyrazu – czysto literackie i wizualne.

Ewolucja drukowanych publikacji literackich na przestrzeni dziejów zmierzała do nadania książce odpowiedniej formy graficznej i edytorskiej skorelowanej z rodzajem tekstu. Rzemiosło typograficzne, jako praktyczna umiejętność przekazywana pokoleniom adeptów, zmierzało do nadania książkom zunifikowanych postaci. W ten sposób narodził się kanon edytorski, do którego dążono i który czasem przełamywano. System norm wydawniczych (jak w każdej dziedzinie życia) wytworzył też u odbiorców publikacji określony system nawyków w podejściu do książki⁶⁰. Poszczególne elementy druków wytworzyły przejrzysty aparat orientacji wewnętrznej książki, która w kulturze humanistycznej stała się obiektem o wielopłaszczyznowej semantyce⁶¹. Pojawianie się nowych form edytorskich w kilkaset lat od wynalezienia druku świadczy o żywotności i otwartości na potencjalną różnorodność zastosowań, środków wyrazu artystycznego i semiotycznego zawartych w tradycyjnej formie kodeksu. Struktura morfologiczna książki, dodatkowo jeszcze, ujawniła swoją podatność na eksperymenty i poszukiwania formalne w poetyckich drukach artystycznych i awangardowych, poczynając od czasów modernistów aż po eksperymenty lat trzydziestych XX w. Wyjątkowo wyrazista struktura gatunkowa tekstów lirycznych przyczyniła się do powstania sztuki wydawania poetyckich gatunków literackich i powołała do życia nową dostosowawczą postać publikacji.

⁶⁰ W rozumieniu, w którym książka jest utożsamiana z dziełem literackim.

⁶¹ Czasem w odniesieniu do pojęcia księgi używa się jungowskiego określenia archetypu, którego integralności broni religia i tradycja. Zob. P. R y p s o n, *Książki i strony*, wyd. 2, Warszawa 2000. Zob. też J. L. B o r g e s, *Książka*, „Literatura na Świecie” 1982, nr 9, s. 325–333.

*Jacek Ladorucki***EIN DICHTBUCH ALS FORSCHUNGSFRAGE. PROBLEMATIKABRISS**

Zusammenfassung

Der folgende Artikel wird als eine Art Einführung in die Forschungen über die Verbindungen zwischen der Textart und der Publikationsform in Bezug auf diese Art des literarischen Werkes, das umgangssprachlich ein „Dichtband“ genannt wird, gedacht. Ausdrucksvolle Gattungsstruktur der literarischen Texte hat zur Entstehung der Herausgabekunst der literarischen Dichtungsgattungen beigetragen und hat im Modernismus eine neue anpassende Publikationsgestalt zum Leben gerufen. Der Artikelverfasser untersucht das Dichtbuch als Textträger und der aktive Faktor seiner Verbreitung und beobachtet typologische Variationen dieser Erscheinung: von poetischen Blättern bis zu den sog. „gesammelten Dichtungen“. Die Betrachtung des Verlagmarktes ermuntert zur These, dass ein grundsätzlicher Ersatz vom Termin „Dichtbuch“ existiert, der der im Buch-Träger beinhalteten Texten- und Ausstattungsspezifität entspricht. Es ist ein individueller Dichtband, das den Akt des schöpferischen Auftritts und der Hauptform der Schaffensvorstellung und die Grundlage kritischer Aussagen und Schaffenscharakteristiken bildet. Im Text hat man auch ein Analyseversuch der Hauptmerkmale des Dichtbuches unternommen.