

Janusz Górski  
profesor na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Gdańsku

**Recenzja dotycząca oceny pracy doktorskiej oraz dorobku artystycznego  
mgr Urszuli Gireń w związku z jej przewodem doktorskim**

Urszula Gireń ukończyła Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, gdzie obroniła dyplom na Wydziale Grafiki w pracowni plakatu prof. Piotra Kunce. Była stypendystką Ministra Kultury (2003/2004, 2008/2009) oraz Małopolskiej Fundacji Sapere Auso (2006/2007, 2007/2008), ostatnio uzyskała stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Młoda Polska 2018. Od października 2009 roku do września roku następnego była asystentką w Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie, obecnie pracuje jako nauczyciel akademicki w Katedrze Sztuki na Wydziale Architektury Politechniki Białostockiej.

I.

Tytułem pracy doktorskiej mgr Urszuli Gireń jest *Renesansowe projektowanie książek drukowanych w Polsce w kontekście wpływów europejskich*, a podstawowym celem upowszechnienie w przystępnej, popularnonaukowej formie zgromadzonego i uporządkowanego przez doktorantkę materiału przedstawiającego fenomen polskiej drukowanej książki renesansowej.

Próba realizacji tego zadania stanowi część drugą dysertacji, jednak autorka zdecydowała się poprzedzić ją częścią pierwszą, w której przedstawiła syntezę wiedzy na temat szesnastowiecznej książki drukowanej. Objęła nią najważniejsze problemy technologiczne: opis materiałów służących do druku i oprawy publikacji oraz stosowanych przy tym technik, w tym dogłębną analizę historii i budowy czcionek. Dokonała też przeglądu używanych przez renesansowych drukarzy krojów pism i ornamentów, opisała zasady kompozycji typograficznej z opartymi na arytmetyce i geometrii metodami budowania kolumny tekstowej i wyznaczania marginesów, wreszcie zebrała informacje o wybitnych europejskich wydawcach, typografach i rytownikach stempli. Szeroki zakres tego opracowania, jego zwężłość (niestojąca w sprzeczności z bogactwem szczegółów i przykładów) oraz bogata i kompetentnie dobrana ikonografia pozwalają postawić tezę, że część pierwsza pracy doktorskiej Urszuli Gireń jest świetną i niemającą w polskim piśmiennictwie odpowiednika syntezą wiedzy o renesansowej książce drukowanej. *Chapeau bas!*

Adresatem drugiej części pracy doktorskiej, poświęconej renesansowej sztuce drukarskiej na ziemiach polskich, miało być – zgodnie z deklaracją autorki – raczej środowisko grafików i typografów niż historyków i bibliotekoznawców, dla których kilka prac o tej tematyce już się ukazało. Tym bardziej że, jak pisze autorka we wstępie: „zasady, które wówczas się pojawiły, są do dzisiaj fundamentem i podstawą projektowania”. Dlatego bogaty wybór stosowanych przez polskich drukarzy inicjałów, ornamentów, winiet i przerywników oraz, przede wszystkim, krojów pism i układów kolumn tekstowych, przedstawiony w przestrzennym i czytelnym układzie graficznym, dobrze służy postawionemu

we wstępie celowi. Jednak sposób usystematyzowania zebranej wiedzy odpowiedni jest raczej dla publikacji naukowej z zakresu księgoznawstwa niż dla popularnonaukowego opracowania przeznaczonego dla projektantów. Doktorantka przypisała drukarzy działających na ziemiach polskich do jednego z czterech miast (Kraków, Wrocław, Gdańsk, Toruń) i zgodnie z tym podziałem zbudowała drugą część pracy. Wykład uzupełnia rozdział piąty przedstawiający druki cyryliczne, czeskie i hebrajskie (czemu należy przyklasnąć), wspólnie określone przez autorkę ryzykownym mianem druków w językach pogranicza (Rusini i Żydzi stanowili w czasach Rzeczypospolitej Obojga Narodów istotną liczbowo część społeczeństwa, a Żydzi wnieśli ważny wkład do jej kultury). Dość arbitralne wydaje się też przypisanie drukarzy do poszczególnych ośrodków, ponieważ szesnastowieczni mistrzowie sztuki drukarskiej wędrowali w poszukiwaniu pracy od miasta do miasta, co łatwo zauważyć, śledząc podane przez autorkę miejsca ich aktywności. Doktorantka uzasadnia swój wybór między innymi pionierską działalnością oficyn, co każe postawić pytanie, dlaczego Konrad Baumgarten pojawia się w rozdziale o drukarzach wrocławskich, a nie gdańskich, chociaż to właśnie w Gdańsku (wydając w 1498 roku *p i e r s z ą* w tym mieście książkę drukowaną) rozpoczął, trwającą aż do rozbiorów, epokę świetnego gdańskiego drukarstwa.

Jednak najpoważniejszy zarzut stawiany temu kryterium, które posłużyło do uporządkowania materiału w części drugiej, jest jego niezgodność z założeniami projektu. Dla grafika i typografa miejsce prowadzenia działalności przez drukarza stanowi informację trzeciorzędną (choć może ono mieć dużą wartość dla historyka, bibliotekoznawcy albo bibliofila, dla których całostronicowe plany wymienionych miast z zaznaczeniem usytuowania renesansowych drukarni mogą być przydatne). W publikacji adresowanej przede wszystkim do projektantów bardziej pomocny wydaje się problemowy układ materiału, co doktorantka zastosowała z powodzeniem w pierwszej części dysertacji<sup>1</sup>.

Kilka zdań warto też poświęcić treści podpisów ilustracji. Ich niejednorodność można wytłumaczyć popularnonaukowym charakterem pracy, jednak różnice zawartości między nimi wydają się ten dopuszczalny zakres przekraczać. Większość podpisów jest niesłychanie lapidarna, często ograniczają się one tylko do tytułu dzieła, imienia i nazwiska drukarza oraz miejsca i roku jego wydania (pochwalić w tym miejscu wypada konsekwentne podawanie na końcu każdego z podpisów źródła, z którego pozyskana została ilustracja). Dodatkowo – w drugiej części pracy – u góry ilustracji znajdujemy procentową wielkość odwzorowania reprodukcji względem oryginału, a u dołu jej podpisu cyfrę mówiącą o formacie starodruku (2°, 4°, 8°). Niekiedy tylko w nocie pojawia się imię i nazwisko autora dzieła, co dziwi zwłaszcza wówczas, gdy jego autor jest doskonale znany. Jedno z kluczowych dla kultury polskiego renesansu dzieł, tak zwane Statuty Jana Łaskiego, zostało przez autorkę opisane jedynie jego łacińskim, niewiele mówiącym współczesnemu czytelnikowi tytułem *Commune incliti Poloniae Regni privilegium*, bez podania autora (FIG. 306–307)<sup>2</sup>. Ponieważ większość reprodukcji dawnych dzieł opisana jest w podobnie oszczędny sposób, wydaje się, że czytelnikowi pomocna byłaby umieszczona w podpisie krótka informacja o rodzaju zawartości reproduktowanej księgi (podręcznik akademicki, zbiór praw, mszał, zbiór epigramatów)<sup>3</sup>,

---

<sup>1</sup> Jedyny fragment pracy przedstawiony w części drugiej rozprawy w ujęciu problemowym (dotyczący ortografii) włączyła autorka do noty poświęconej Janowi Januszowskiemu (choć nie tylko on poruszał ten problem w swoich książkach), przez co została mocno zakłócona jednorodność budowy partii tekstu poświęconych kolejnym drukarzom.

<sup>2</sup> W podpisie umieszczonej wcześniej reprodukcji innej strony z tej samej księgi pojawiło się imię i nazwisko autora (FIG. 157). Nie chodzi jednak o wytknięcie uchybienia, nieuniknionego w tak obszernej i erudycyjnej pracy, ale o konsekwencję w budowaniu podpisów ilustracji, co bardzo ułatwia lekturę.

<sup>3</sup> Takie informacje znaleźć można niekiedy w wyczerpanych znanych dzieł poszczególnych drukarzy (umieszczonych na końcu poświęconych im not), ale pojawiają się one rzadko i mają raczej charakter ciekawostek (wyjątek stanowi opis znanych dzieł Marcina Treterera na STR. 400, gdzie omówienia zawartości towarzyszą wszystkim pracom i są wyczerpujące).

co dla oceny jej projektu graficznego może mieć niebagatelne znaczenie. Warto też poszerzyć podpisy o komentarze autorskie podkreślające istotne cechy reprodukowanej kompozycji. Doktorantce zdarza się je wprowadzać, jednak czyni to niezwykle rzadko<sup>4</sup>. Z lapidarnymi podpisami większości reprodukcji niekorzystnie kontrastują nieliczne podpisy bardzo rozbudowane, zawierające albo fragment tekstu, który powinien znaleźć się w głównym wywodzie (FIG. 384), albo niezbyt licujące z poważnym charakterem pracy ciekawostki, jak ta o cenie aukcyjnej egzemplarza reprodukowanej książki (FIG. 165). Ponadto przy reprodukcjach pojedynczych stron brakuje informacji o tym, czy to strona *recto* czy *verso*.

Na zakończenie tej części wywodu uwagę zwrócić należy na jeszcze jeden bardzo cenny element omawianej pracy. Już w rozdziale zatytułowanym ODMIANY CZCIONEK autorka wyliczała wybrane adaptacje cyfrowe prezentowanych wcześniej historycznych krojów. A ostatni rozdział części pierwszej to systematyczne, ujęte czytelnie w tabelach zestawienie współczesnych adaptacji omawianych wcześniej renesansowych czcionek<sup>5</sup>. Dla projektanta szukającego fontu do łamania tekstu jest to narzędzie nieocenione. Dodatkowo w 1. kolumnie tabeli podane zostały informacje dotyczące autora adaptacji, roku jej realizacji i domu typograficznego. Warto poszerzyć to zestawienie o niewielkie dekoracyjne formy typograficzne (*fleurony*, *cul-de-lampe*, *finaliki*) pięknie uwspółcześnione w wielu przedstawionych przez autorkę adaptacjach.

## II.

Jeżeli opracowanie przez Urszulę Gireń popularnonaukowej publikacji o projektowaniu książek w Polsce w XVI wieku (a raczej część pierwszą tej pracy zatytułowaną PODSTAWY RENESANSOWEGO PROJEKTOWANIA) ocenić należy jako przedsięwzięcie pionierskie i pod wieloma względami wyjątkowe w naszym kraju, o tyle opracowanie graficzne tej książki wypada, przynajmniej w części, poddać krytyce. Wyliczmy najpierw to, co w tym projekcie najbardziej udane.

Praca, której tematem jest renesansowa sztuka książki, powinna być dobrze zaprojektowana – powinna być współczesnym rozwinięciem idei i rozwiązań stosowanych przez szesnastowiecznych edytorów. I ten podstawowy warunek książka Urszuli Gireń spełnia. Nieśpiesznie przeglądana, odkrywa przed czytelnikiem elegancję typograficznej kompozycji strony z wąską, pozostawiającą wiele miejsca na ilustracje kolumną. Wąska kolumna tekstowa daje też to, co w książce renesansowej najcenniejsze – powietrze, oddech, światło. Użyta w projekcie rodzina fontów *Tempera* posiada zarówno odmiany szeryfowe, jak i bezszeryfowe, co pozwoliło autorce tekst główny składać czytelny i łatwy w czytaniu (oraz bardzo ekonomiczny) krojem szeryfowym, a tytuły, podpisy ilustracji i wybrane teksty uzupełniające mocno się od niego odróżniającym krojem bezszeryfowym. Zarazem zastosowanie jednej rodziny fontów pozwoliło zachować stylistyczną jedność tekstów różnej kategorii łamanych wieloma jej odmianami. Zatem intuicja, która kazała doktorantce zrezygnować z zastosowania współczesnej adaptacji jednego z klasycznych krojów renesansowych była słuszna. Dobrze do różnorodnych zadań pełnionych w książce dobrane zostały odmiany fontów i ich wielkości (z wyjątkiem tekstów łamanych kolorem szarym na czarnym tle, w których litery są często za małe) oraz odpowiednia do wielkości znaków, dająca wrażenie przestrzenności interlinia. Zastrzeżenia można mieć jedynie do wybranych podpisów ilustracji, w których różne kategorie informacji składane są tak samo (FIG. 319), i do czytelności podziałów listy adaptacji cyfrowych antykw (STR. 158–160).

---

<sup>4</sup> Na przykład podpis FIG. 319 został poszerzony o uwagę: „ciekawe zestawienie z frakturą w marginaliach”. W książce adresowanej do projektantów takie wtrącenia mogą być bardzo pomocne.

<sup>5</sup> Dlaczego jednak główny wywód w rozdziale ODMIANY CZCIONEK zilustrowany został tylko j e d n y m (w całej książce) przykładem graficznym zmodernizowanego kroju renesansowego (FIG. 233: krój *Felix*)? Takich przykładów powinno być przynajmniej kilka (i powinny być dobrane celowo) albo nie powinno być ich wcale.

Wysoko ocenić trzeba też uporządkowanie struktury publikacji – czytelne i funkcjonalne – oraz zastosowaną w niej hierarchię tytułów. Także ocena systemu nawigacji w książce wypada pozytywnie, chociaż w tej kwestii pojawia się pytanie, czy w pracy o renesansowej sztuce książki powinno się istotną część żywej paginy obracać o 90° i umieszczać na zewnętrznym (prawym) marginesie książki. Purysta udzielił na to pytanie odpowiedzi negatywnej, podczas gdy praktyk, uznawszy to rozwiązanie za funkcjonalne, usprawiedliwił jego zastosowanie.

Co można projektowi Urszuli Gireń zarzucić, to w pierwszym rzędzie nieumiarkowanie w stosowaniu koloru czarnego. Próba obrony tej koncepcji odwołująca się do barwy pokrytej farbą drukarską formy drukowej wydaje się naiwna. W europejskiej tradycji drukarskiej nie znajdujemy takich rozwiązań, chociaż z technicznego względu były przecież możliwe. Jeżeli (niechętnie) złożymy ukłon w stronę nowoczesności i, zgodnie z sugestią autorki, potraktujemy czarne strony tytułowe jako „najmocniejsze pod względem graficznym elementy w strukturze i rytmice publikacji”, których zadaniem jest „rozdzielenie każdej części i rozdziału”, to zastosowanie czarnego tła map, tabel i stron potytułowych rozdziałów (tych ostatnich w części drugiej) stoi z tym założeniem w wyraźnej sprzeczności. Do wprowadzenia rytmu w publikacji wystarczyłyby czarne rozkładówki tytułowe (teraz są to kolejne trzy czarne strony w części pierwszej książki, a w części drugiej nawet pięć kolejnych stron). Jeżeli dodamy do tego nietrafiony pomysł drukowania reprodukcji renesansowych starodruków na płaszczyznach koloru czarnego, to w rezultacie druga część książki jest przez czarne strony zdominowana (między stronami 310 a 346 stron czarnych mamy 28, a białych zaledwie 9)<sup>6</sup>. Także początek książki jest całkiem czarny (czarne są pierwsze 32 strony).

Reprodukowane przez doktorantkę dzieła zostały przez czarne tło przytłoczone<sup>7</sup>. Silny kontrast między tłem a płaszczyzną reprodukowanej strony czyni mniej ważnym napięcie między czarnym duktem drukowanego pisma a jego papierowym podłożem. Dodatkowo efekt zabrudzenia powiększają nieopracowane komputerowo skany reprodukowanych dzieł, szczególnie gdy ich odwzorowania są wielkości 30% oryginału albo mniejsze (STR. 315, 375–377 i wiele innych). W książce adresowanej do projektantów ważniejsza jest uroda kompozycji typograficznych niż (wątpliwa – ze względu na niedoskonałości techniki reprodukcyjnej bibliotek) wierność oryginałom. Dlatego szare nieregularne naloty, które występują na reprodukcjach wielu stron starodruków, powinny być usunięte albo przynajmniej osłabione. Szczególnie nieudane są wszystkie reprodukcje dawnych opraw introligatorskich w drugiej części książki – na czarnych stronach zagubiony został delikatny rysunek tłoczeń na brązowych i szarobrunatnych pokryciach<sup>8</sup>. Czarne tła nie służą także czytelności schematów, tabel i map.

Poważne wątpliwości budzi również usytuowanie przypisów u góry strony, tuż pod żywą paginą 2. stopnia, tym bardziej że pełnią one w książce wyłącznie funkcję techniczną, przywołując jedynie źródła cytatów. Usytuowanie ich w tak eksponowanym miejscu niepotrzebnie dodaje im znaczenia, a poza tym kłóci się z przyzwyczajeniami czytelników, którym każde odstępstwo od reguł budowy strony tekstowej utrudnia lekturę. Łatwiej byłoby może to rozwiązanie obronić, gdyby kolumny tekstowe tworzyły zwarte prostokąty, strona po stronie. Jednak ten sposób łamania przypisów nie sprawdza się, gdy kolumny są niepełne i na stronach pojawia się wiele różnych elementów graficznych. Wyjątkowo źle prezentują się przypisy umieszczone bezpośrednio nad tytułem, ponieważ wtedy ich (fałszywa) inicjująca rola wydaje się niepodważalna (jaskrawo widać to na STR. 383).

---

<sup>6</sup> Proporcja 3,1(1) : 1, a więc ponad trzykrotnie więcej jest stron czarnych niż białych.

<sup>7</sup> W grafice warsztatowej używa się w takich sytuacjach słowa „zabite”, które oznacza, że rysunek został unieczystniony przez nadmiar czerni.

<sup>8</sup> Jak nieudany jest pomysł reprodukcji ich na czarnym tle, pokazują reprodukcje opraw introligatorskich w części pierwszej pracy (FIG. 39, 40, 41 i inne).

Warto także rozważyć, czy dla uzyskania większego uporządkowania kompozycji stron nie zrezygnować w rozprawie z marginaliów albo nie ograniczyć ich liczby, zwłaszcza że mają w książce bardzo różne zadania i znaczenie – od istotnych uzupełnień głównego wyводу: definicje (STR. 47, 48, 51, 66), biogramy (STR. 51, 65, 73) poprzez informacje źródłowe (STR. 108, 145) aż po anegdoty i ciekawostki (STR. 72, 75, 278). Strony, na których znajduje się mało innych elementów typograficznych i graficznych, marginalia dobrze urozmaicają (str. 47, 48, 51, 78), ale na wielu rozkładach zakłócają ład i utrudniają czytelnikowi orientację w hierarchii materiału, kolidując z podpisami ilustracji (str. 65, 73, 100, 128, 145, 161, 165, 188, 193) albo z tytułami (str. 73).

Przeciw zastosowanym w książce rozwiązaniom projektowym można wysunąć także kilka pomniejszych uwag i zastrzeżeń. Poniżej zamieszczono ich wyliczenie zgodnie z kolejnością pojawiania się na stronicach pracy (taki porządek powoduje, że sąsiadują ze sobą zarzuty różnego ciężaru, jednak jego zaletą jest zgodność z rytmem lektury):

1. 16 stron przedtytułowych, które zgodnie z intencją autorki miały przedstawiać kolejne kroki w konstruowaniu proporcji kolumny z wykorzystaniem podziału odcinka Villarda de Honnecourta z XIII wieku – ale nie przedstawiają. Drukowane są „w kontrze” (szarymi liniami na czarnym tle) i „na spad” (to znaczy bez pokazania zewnętrznych wymiarów dzielonych stron). W rezultacie bardzo przypominają publikowane w latach siedemdziesiątych ezoteryczne wydawnictwa konceptualistów, a w popularnonaukowej książce są zwyczajnie zbędne (te 16 stron warto raczej przeznaczyć na powiększenie najmniejszych reprodukcji w drugiej części pracy – o czym niżej).

2. Spisy treści w obu częściach (STR. 31 i 245) byłyby zabawnymi łamigłówkami, przypominającymi ryciny z ksiąg szesnastowiecznych alchemików, gdyby nie ich z założenia ściśle użytkowe zadania.

3. Pagina i żywa pagina na stronach tytułowych rozdziałów zajmują inną pozycję niż na stronach następnych (STR. 33, 63 – błędnie oznaczona jako 65 – i kolejne). Tymczasem niezmiennosc usytuowania stałych elementów kompozycji strony była ważną cechą druków renesansowych.

4. Schemat ukazujący historię druku (STR. 36–37) jest mało czytelny i ilustrowany przedstawieniami (także mało czytelnymi) mającymi nikły związek z prezentowanym na nim datowaniem.

5. Usytuowanie podpisu pod zespołem oddzielnie podpisanych ilustracji utrudnia jego znalezienie – czytelnik ogląda ilustracje od góry od lewej i odczytuje umieszczone pod nimi podpisy, dopiero na końcu docierając do umieszczonego na dole strony podpisu adresowanego do nich łącznie (FIG. 67, FIG. 253). Zaradzić temu łatwo, umieszczając główny podpis nad ilustracjami<sup>9</sup>.

6. Wykres zawartości metali w czcionce został zdominowany (a zarazem unieczelniony przez sugerowanie fałszywych odniesień) przez pełniący czysto dekoracyjną funkcję (przekopiony z następnej strony i nieopisany) rysunek przedstawiający czcionkę.

7. Koncepcja autorki przedstawiania tabel i map na czarnych stronach została już poddana krytyce wcześniej. W tym miejscu można dodać, że tak reprodukowane infografiki są także mniej czytelne, tym bardziej że doktorantka składane niewielkim stopniem pisma wartości w tabelach dodatkowo wypełnia szarym kolorem (tabela FORMATY KSIĄŻEK NA STR. 180). A dekoracyjna, podwojona u góry ramka zupełnie nie sprawdziła się w kolejnej tabeli FORMATY KSIĄŻEK (NA STR. 181), gdzie mocno utrudnia zrozumienie schematów. Nie ułatwiają tego również następne w tej tabeli dekoracyjne, wypełnione szarym kolorem ramki, w których autorka umieściła wartości liczbowe formatów (2°, 4°, 8°).

---

<sup>9</sup> Przykład usytuowania podpisu u góry strony: FIG. 257.

Są mniejsze niż rzeczywiste formaty, sugerując tym samym (fałszywie) występowanie dwóch podobnej wielkości formatów (jak współcześnie formaty papieru B1 i B1+).

7. Bardzo chwali się autorce wybranie formatu pracy pozwalającego reprodukowac stronicę starodruków w formacie 1 : 1. Ale reprodukowanie ich pomniejszeń wielkości 30% oryginału (w skrajnych przypadkach jest to 20%, jak na STR. 274) w książce adresowanej do projektantów mija się z celem. Lepiej przedstawić mniej przykładów, za to większych<sup>10</sup>.

8. Korzystanie z bibliografii i indeksu łamanych kolorem białym na stronach koloru czarnego dla czytelnika, który poradził sobie wcześniej z odczytywaniem informacji z zaprojektowanych podobnie tabel i schematów, będzie nietrudne. Ci, którzy te niełatwe do odczytania strony opuścili, stanąć mogą przed nie lada problemem.

Forma edytorska książki może wzbudzić podziw. Starannie dobrane materiały i pieczołowita dbałość o każdy szczegół na wszystkich etapach produkcji, tłoczona „na sucho” nalepka na okładce, wielkoformatowa obwoluta, wreszcie rozczulająca wstążeczka z nadrukowaną typograficzną miarą mają przywoływać rękodzielnicze tradycje produkcji książek przez renesansowych mistrzów sztuki drukarskiej i intrologatorskiej.

### III.

Ilość zastosowanych środków graficznych i typograficznych, różnorodność ramek i pełniących funkcję ornamentu rycin, liczba czarnych stron przekraczająca połowę objętości książki<sup>11</sup> (w tym „artystyczny”, liczący 16 stron prolog) oraz bogactwo szaty edytorskiej pracy Urszuli Gireń, które miłośnikowi prostej i oszczędnej sztuki projektowania książek przez szesnastowiecznych drukarzy wydadzą się przesadne, tłumaczy fakt, że dla doktorantki ten projekt stał się jej *opus vitae*. O tym, że powyższa ocena może być słuszna, przekonuje oszczędność środków, których używa artystka w codziennej praktyce projektowej.

W kontekście pracy dyplomowej interesujące wydaje się poszukiwanie w projektach doktorantki inspiracji renesansową sztuką książki. Nietrudno jednak w jej dorobku odnaleźć jednoznaczne przykłady takich inspiracji, raczej wypada pisać o wpływie całej tradycji typograficznej na jej prace. Czytelne odwołania do oświecenia (zarówno w wyborze tytułowego kroju, jak i w kolażach z osiemnastowiecznych rycin, co dodatkowo podkreślono dyskretnym użyciem koloru, nawiązując do tradycji ręcznego ich barwienia akwarelą) można wskazać w bardzo udanym opracowaniu identyfikacji wystawy *Fragmenty widzianego świata (własne zbiory grafik i starodruków)* dla Muzeum Archidiecezjalnego w Białymstoku z 2015 roku. Z kolei w projekcie programu do spektaklu *Pani Bovary* dla Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie z tego samego roku, w zrealizowanych w 2018 roku projektach okładek, wyklejek i stron tytułowych książek dla Wydawnictwa Poznańskiego (*Mayflower* Nathaniela Philbricka, *Buntowniczkę. Niezwykłe życie Mary Wollstonecraft i jej córki Mary Shelley* Charlotte Gordon czy *Joseph Conrad i narodziny globalnego świata* Mai Jasanoff), a przede wszystkim w opracowaniu graficznym dziewiętnastowiecznej książki kucharskiej dla Wydawnictwa Literackiego (*Kuchnia na plebanii* Łukasza Modelskiego z 2016 roku) podziw budzi wprawa, z jaką graficzka wplata do swoich projektów – w pełni współczesnych – cytaty z (nieco eklektycznej i dekoracyjnej) typografii i sztuki książki dziewiętnastego wieku. Taka odpowiedzialność – szukanie inspiracji w źródłach pochodzących z tej samej epoki, co tematyka opracowywanych książek – świadczy o erudycji i dyscyplinie autorki.

---

<sup>10</sup> Warto też zachować kolejność reprodukcji zgodną z kolejnością stron w starodruku (przynajmniej w odwzorowaniach o tej samej skali).

<sup>11</sup> 285 czarnych stron na ich ogólną liczbę 560.

Sprawność autorki w projektowaniu infografiki odnotować można w opracowaniu materiałów do wykładu *Projektowanie książek w XVI wieku w kontekście współczesnego projektowania* (2017), wrażliwość na subtelny urok, jaki zawdzięczać może druk umiejętnemu zastosowaniu technik introligatorskich – widać w projekcie identyfikacji firmy stipp art (2018), a radosne, niczym nieograniczone zabawy literami w projekcie programu i plakatu do spektaklu *Seks nocy letniej* Woody Allena dla Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie (2014). Warto śledzić dalsze zawodowe losy Urszuli Gireń.

IV.

Ocena rozprawy doktorskiej Urszuli Gireń dokonana według skali w takich sytuacjach stosowanej wypada celująco. Jeżeli w recenzji znalazło się sporo słów krytyki, to dlatego że ranga i zakres tego opracowania każe stawiać mu najwyższe wymagania. Pierwsza część pracy zatytułowana *PODSTAWY RENESANSOWEGO PROJEKTOWANIA* powinna być opublikowana (oczywiście po naukowej i literackiej redakcji i usunięciu błędów<sup>12</sup>), ponieważ w Polsce brakuje podobnego wydawnictwa – syntetycznego, świetnie ilustrowanego i co najważniejsze adresowanego do grafików, typografów i edytorów (a także wszystkich miłośników pięknej książki).

---

<sup>12</sup> Na przykład podpis FIG. 116 powinien mieć brzmienie: „Fleuron zbudowany z 4 i 8 modułów” (zamiast „z 4 i 6”).

Zarówno praca doktorska, jak i osiągnięcia artystyczne i dydaktyczne Urszuli Gireń pozwalają z przekonaniem poprzeć wniosek Rady Wydziału Projektowego Akademii Sztuk Pięknych w Katowicach o nadanie jej tytułu doktora sztuki w dziedzinie SZTUKI PLASTYCZNE w dyscyplinie artystycznej SZTUKI PIĘKNE.



Janusz Górski  
10 grudnia 2018