

Jacek Ladorucki

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0001-6970-7619

Ku nowoczesnemu projektowaniu książki. Od prerafaelitów do Warsztatów Krakowskich

Wprowadzenie

Edytorstwo opiera się na ekspresji środków użytych dla realizacji wydawniczej tekstu. Nie zawsze czynniki funkcjonalne – dobór kroju pisma do rodzaju publikacji, grafika ilustracyjna, geometria typograficzna – i potencjał plastyczny książki były do siebie dobierane z dobrym skutkiem. Rozwój przemysłu poligraficznego w XIX wieku pokazał, iż przyspieszenie produkcji, niewątpliwie potrzebne, odbiło się jednak na jakości, co wywołało reakcję. Na problem ten zwrócili uwagę m.in. twórcy ruchów prerafaelickiego oraz Arts and Crafts, twierdząc, że przedmioty sztuki użytkowej powinno się mierzyć stopniem akceptacji odbiorcy, który z własnej woli i przekonania inwestuje w wyposażenie domu, meble, sprzęty użytkowe, książki, precjoza i inne artefakty. Proces projektowania publikacji od dawna polegał na trafnej ocenie funkcjonalności tekstu w obiegach literackim, naukowym lub dowolnym innym. Wydaje się, że projektowanie druków, niezależnie od epoki, sprowadza się do odpowiedzi na kilka podstawowych pytań:

Czy 'książka' będzie dla projektu rzeczywiście najlepszym medium (może lepsza byłaby strona internetowa lub wystawa)? Czy zaplanowany typ książki jest właściwy (czy tekst chciałby się prezentować raczej jako esej o aspiracjach literackich, czy jako książka naukowa)? Czy potrzebna będzie obwoluta (czy lepsza byłaby wyrafinowana oprawa)? Czy przewidziana struktura książki zapewni optymalną orientację w jej treści; [...] czy powieść powinna mieć spis treści, czy raczej chcemy tylko spreparować coś na jego kształt, by stworzyć istotny dla nas element graficzny?¹

1 F. Forssman, *Jak projektuję książki. Estetyka książki*, przeł. P. Piszczatowski, Kraków 2018, s. 13. Dawniej zagadnienie to poruszał także klasyk Karol Głombiowski, pisząc: „wydrukowany tekst służy do czytania bez względu na to, czy wydawca realizuje go jako edycję luksusową czy użytkową. W tym celu porządkuje go we wszystkich częściach składowych, wyznaczając w przestrzeni typograficznej właściwe miejsce nie tylko tekstowi głównemu, lecz także tytułaturze dzieła, tj. zespołowi napisów koniecznych do zidentyfikowania dzieła i danego wydania (autor, tytuł, kolejność wydania, adres wydawniczy), tekstem wprowadzającym,

Celem artykułu jest ukazanie rozwoju sztuki stosowanej w odniesieniu do edytorstwa książki na przełomie XIX i XX wieku. Dzięki wybraniu księgoznawczego punktu widzenia możliwe stało się skupienie uwagi na dominujących tendencjach w organizacji tekstu, porządku typograficzno-plastycznym, na głównych nurtach zdobnictwa oraz wyeksponowanie najważniejszych twórców poszukających w książce idei korespondencji sztuk².

Wpływy i inspiracje europejskie oraz wewnętrzne uwarunkowania rozwoju nowego stylu w drukarstwie

Modernistyczny styl edytorski pojawił się na fali zainteresowania wzorcami sztuki średniowiecznej i renesansowej, widocznymi w całej sztuce użytkowej tego okresu. Wspomniani już prerafaelici³ dowodzili, że industrializacja produkcji wydawniczej rozczarowuje niskim poziomem produktu końcowego – książki – oraz zniekształca kanon estetyczny wypracowany przez wieki⁴. Pojawiło się hasło powrotu do rzemiosła artystycznego. Morris założył w roku 1890 drukarnię pod nazwą Kelmscott Press i tam realizował własne unikatowe projekty typograficzne, inspirowane manuskryptami i inkunabułami.

W swych opracowaniach typograficznych Morris traktował strony rozkładowe w książce jako jedną całość, tylko ze względów technicznych przedzieloną w grzbiecie. W jego książkach płaszczyzna poza kolumną tekstu – szczególnie na kartach tytułowych – zajmowały ilustracje lub ornamentalne bordiury i inicjały. Odpowiednia stylizacja ilustracji i krój czcionki stwarzały wrażenie iluminowanego rękopisu, dominowały nad tekstem⁵.

Pierwszym dostrzegalnym powszechnie zwiastunem przemian w dziedzinie sztuki i typografii były nowo powstające czasopisma. „W latach dziewięćdziesiątych powstało w Europie nie mniej niż setka periodyków poświęconych sprawom artystycznym, wszystkie były wynikiem intensywnego dążenia do odnowy w sztuce i wszystkie odzwierciedlały silne zainteresowanie przede wszystkim zdobnictwem. Owa powódź pism ułatwiała zrozumienie przyczyn szybkiego rozprzestrzeniania

materiałom uzupełniającym i informacyjno-pomocniczym. Uporządkowanie elementów składowych dzieła jest ważnym narzędziem kompozycji wydawniczej, a ład, wprowadzony w strukturę tekstu głównego, jest istotnym składnikiem kompozycji graficznej stronicy książki”. Cyt. za: K. Głombiowski, *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980, s. 52.

2 Por. R. Ormiston, M. Robinson, *Secesja: plakat, ilustracja książkowa i malarstwo czarującej epoki fin de siècle'u*, tłum. B. Mierzejewska, Warszawa 2011.

3 Zob. E. Krzakowska-Łazuka, *Schizmatycy i wyznawcy Piękna: Ruskin, prerafaelicy i Młoda Polska*, Warszawa 2017; T. Hardin, *The pre-raphaelites: inspiration from the past*, New York 2006; *Prerafaelicy*, red. J. Millidge, C. Haworth-Maden, przekł. M. Wierkiewicz, Poznań 1999; por. też: P. Smolik, *Drogi i bezdroża tzw. sztuki stosowanej*, „Sztuka” 1913, t. 3, z. 8, s. 71–79.

4 Więcej na temat tej kwestii zob. *Prerafaelicy...*, s. 34–48.

5 J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 18.

się secesji”⁶. Do najważniejszych należą: „The Hobby Horse”, „The Dial”, „The Yellow Book”, „The Evergreen” (Anglia), „Van Nu en Straks” (Holandia), „Die Jugend”, „Pan” (Niemcy), (Austria).

Reformatorzy polskiej sztuki użytkowej, w tym typografii, inspirowali się wpływami z Zachodu, ale napotykali bariery wynikające ze specyficznego dziedzictwa historycznego. Na ziemiach polskich zasadniczą kwestią w odniesieniu do książki literackiej była sprawa stosunku do nurtu kosmopolitycznego i indywidualnego stylu narodowego. Poza tym postulaty reformatorów zmierzające do przemiany szeroko rozumianej infrastruktury książki musiały zderzyć się wpieryw ze specyficznymi realiami i bazą techniczną w drukarstwie. Po powstaniach stopniowo następowały kryzys i upadek życia kulturalnego w represjonowanej Warszawie. Polska produkcja wydawnicza w 1863 roku rejestrowała jeszcze 1634 tytuły, a w rok później tylko 1112 tytułów, by w 1866 zejść do zaledwie 950. U progu lat 80. XIX w. tendencja spadkowa została zahamowana i przekroczyła próg 2000 tytułów w skali roku, średnia z lat 1865–1905 wynosiła 1800 tytułów⁷. Druki w okresie zaborów starało się produkować możliwie prosto i oszczędnie, rezygnując z wielu pozatekstowych elementów. Ta szczególna „ekonomia” wydawnicza przejawiająca się brakiem ozdób miała także ograniczyć straty w przypadku zajęcia nakładu przez cenzurę. Nakładca – pisał Przeclaw Smolik – „liczy się wyłącznie z ubogim rynkiem i stara się ceną nie tylko nie odstraszyć przeciętnego inteligenta, nie zaciążyć na jego budżecie, ale owszem, taniością go pociągnąć, do kupowania książek go zwyczaić”⁸. W publikowanym repertuarze od początku XIX wieku przeważały utwory literackie. Wydawano oczywiście publikacje z wielu dziedzin humanistyki (literaturoznawstwa, językoznawstwa, historii), dzieła religijne i naukowe, ale gros tytułów stanowiły utwory literackie.

Polskie drukarstwo ograniczało się w końcu XIX wieku w zasadzie do czterech miast: Krakowa, Warszawy, Lwowa i Poznania, aczkolwiek i poza metropoliami działały prężne oficyny (np. w Brodach, Wadowicach, Żółtkwi). Janusz Sowiński napływające na ziemię polskie tendencje rozwojowe ówczesnej poligrafii ujmuje w dwa charakterystyczne zjawiska:

Po pierwsze: przekształcenie się tej dziedziny wytwórczości w przemysł. Jest to zjawisko pokrewne stosunkom w całej Europie. Kiedy z początkiem XIX stulecia mamy jeszcze do czynienia z książką wytwarzaną metodami tradycyjnymi, to jak się powszechnie uważa, w końcu stulecia i na początku następnego możemy już mówić o przemyśle poligraficznym. [...] Drugim charakterystycznym zjawiskiem [...] jest powolna utrata znaczenia Królestwa w produkcji poligraficznej. Na początku wieku XIX dawało ono 50% produkcji książkowej, pod koniec wieku już tylko 40%. Ogromny wzrost wykaza-

6 S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1987, s. 12.

7 Wszystkie dane liczbowe dotyczące produkcji wydawniczej pochodzą z następującej pracy: K. Maleczyńska, *Książka i biblioteki polskie okresu zaborów*, Wrocław 1987, s. 17–20.

8 P. Smolik, *O współczesnej książce polskiej*, Kraków 1924, s. 6.

ło natomiast drukarstwo w zaborze austriackim; na początku wieku produkowano tu ok. 6% książek polskich, a przy końcu XIX w. już 52%⁹.

Kraków, stowarzyszenia artystyczne i oryginalność polskiego projektowania graficznego

Dominację i znaczenie krakowskich drukarni dostrzegano już z perspektywy wczesnych lat 20. Zdzisław Dębicki podkreślał: „Na nowe drogi, zgodnie z renesansowym w drukarstwie ruchem zachodnio-europejskim, wkroczył jako jeden Kraków, gdzie Drukarnia W. L. Anczyca i S-ki, drukarnia Narodowa i drukarnia Uniwersytecka mogą pochlubić się szeregiem druków, odpowiadających wymaganiom estetyki. W drukarniach tych, po raz pierwszy zaczęło się dążenie do zharmonizowania zewnętrznej postaci książki z jej treścią”¹⁰. W Krakowie ujawniły się w tym czasie nowe talenty i kreatywne pomysły. Powstało Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana, skupiające od 1901 roku malarzy, rzeźbiarzy i architektów oraz etnografów, historyków sztuki i miłośników rzemiosła artystycznego. Wśród członków znaleźli się Józef Czajkowski, Stanisław Goliński, Włodzimierz Tetmajer, Karol Tichy, Edward Trojanowski, Jerzy Warchałowski. Celem Towarzystwa było pobudzanie aktywności artystów do organizowania wystaw i konkursów artystycznych, popieranie twórczości rodzimej opartej na tradycji i sztuce ludowej, głównie w zakresie rzemiosła artystycznego, sztuki użytkowej, architektury wnętrz i budownictwa. Punkt wyjścia stanowiła tutaj kontestacyjna obserwacja, iż wiele przedmiotów codziennego użytku, w tym książki i czasopisma, inicjujących kontakty z wyższymi pokładami kultury, stanowi podręcznikowe przykłady tandety¹¹. Zjawiska te rzucały się w oczy także innym obserwatorom i były obecne w powszechnej recepcji. Przemysław Smolik konstatował: „Nędzny, z masy drzewnej przyrządzony papier, licha farba drukarska, pospieszne i słabe zeszyty, tandetna [...] oprawa nakładowa, obniżyły wprawdzie znacznie cenę książki [...] i uczyniły ją przystępną szerokim masom nowych konsumentów, ale równocześnie zniszczyły dawną piękność i trwałość książki i poszanowania dla niej”¹². Dlatego – precyzował Warchałowski – antidotum mogła być jedynie

sztuka stosowana: odrębny wygląd wszystkiego, co nas otacza, forma, styl. Spójrzmy dzisiaj dookoła, wszędzie gdziekolwiek mieszkają ludzie [...]. Od prostej chłopskiej skrzyni malowanej, niedołącznie wyciętych ozdób papierowych na ścianach – do bogatych rzeźb na sosrębach, wysmukłych szczytów górskich chałup, misternie rzeźbionych słupów podsieniowych; od zakupionego na tandecie mebelka ozdobnego, kolorowej wstążki do włosów – do wspaniałych obrazów porozwieszanych w stylowo urządzonym

9 J. Sowiński, dz. cyt., s. 37–38.

10 Z. Dębicki, *Książka i człowiek*, Warszawa 1923, s. 20.

11 E. Trojanowski, *Odrodzenie rzemiosła polskiego*, Warszawa 1915.

12 P. Smolik, *O współczesnej książce...*, s. 15.

mieszkanu; od pretensjonalnych sztukaterii na fasadach domów dochodowych – do coraz rzadszych skończonych dzieł sztuki budowniczej – wszak to wszystko najoczywistszy wyraz, niezbity dowód wrodzonego człowiekowi i nieodstępnie towarzyszącego mu poczucia piękna, gustu, upodobania [...] nie jest prawdą, że najprzód trzeba dać społeczeństwu podstawę: przemysł, a potem dopiero myśleć o sztuce dla niego. Sztuki od przemysłu nie da się zupełnie oddzielić; co więcej, nie da się jej oddzielić od społeczeństwa, gdyż jest ona [...] zrośnięta z ludzkim istnieniem nierozzerwalnie i losom jego ulega¹³.

Poważną rolę odegrało czasopismo „Polska Sztuka Stosowana” redagowane przez Warchałowskiego przy współpracy Trojanowskiego, Czajkowskiego i Jana Bukowskiego. Twórcy skupieni w Towarzystwie podjęli podobny do prerafaelitów wysiłek odrodzenia rękodzieła artystycznego w warsztatach rzemieślniczych, jak i artystycznych, a także przyczynili się do zmiany statusu drukarstwa i traktowania go na równi z innymi dziedzinami sztuki stosowanej¹⁴.

Ideę upowszechniania sztuk podjęli także artyści stowarzyszeni w Warsztatach Krakowskich. Był to rodzaj spółdzielni działającej w Krakowie w latach 1913–1926 i skupiającej artystów i rzemieślników¹⁵. Ideą Karola Homolacsa i Wojciecha Jastrzębowskiego – założycieli Warsztatów – było zbliżenie artysty i rzemieślnika oraz ich harmonijna współpraca nad wszelkimi projektami. W działalności twórców skupionych wokół spółdzielni podkreśla się ich dbałość o stronę warsztatową i praktyczną część pracy artysty i rzemieślnika, a mniejsze przywiązanie do teoretycznych dywagacji. Znajdowało to wyraz w zaangażowaniu w upowszechnianie rzemiosła artystycznego oraz w przygotowywanych materiałach metodyczno-szkoleniowych. W swoich pracach Homolacs szczegółowo analizował ornamenty i ich rodzaje, harmonię barw, wykonanie poszczególnych typów motywów zdobniczych. W *Podręczniku do ćwiczeń zdobniczych* podkreślał tak charakterystyczne dla Warsztatów wydobywanie walorów materiału.

Rozpoczynając ćwiczenia – pisał – w nowej technice, powinien nauczyciel najpierw dać uczniom do ręki odpowiedni materiał i wskazać na elementarne formy, które ten materiał narzuca. Każdy z uczniów powinien koniecznie spróbować pracy we właściwym materiale, a następnie może rozpocząć projektowanie w materiale zastępczym (ołówku), przy czym jednak stale do właściwego materiału powracać, ażeby w uczniach umocniło się poczucie, że projekty są tylko formą przejściową¹⁶.

Ambitnym celem, na miarę artystów skupionych wokół Warsztatów Krakowskich, było stworzenie centrum doświadczalnej wytwórczości w dziedzinie rzemiosła artystycznego o charakterze narodowym.

13 J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904, s. 5–6.

14 Zob. I. Huml, *Polska Sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.

15 *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009.

16 Cytat na podstawie późniejszego wydania: K. Homolacs, *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, Kraków 1930, s. 8.

Działalność ugrupowań i towarzystw artystycznych oraz ogólny klimat epoki wpłynęły na nobilitację prac nad książką i prezentację dorobku typograficznego wraz z pracami artystów uprawiających czystą sztukę. Jak się wydaje, pierwszą wystawą prezentującą dorobek sztuki użytkowej w dziedzinie książki na równi z innymi pracami plastycznymi była wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa. Miała ona jeden podstawowy cel:

przedstawić stopień artyzmu we współczesnym drukarstwie polskim, uwydatnić dążenie do nadania mu odrębnego charakteru, dać przegląd artystycznego zastosowania motywów swoich i zaznajomić z obecnym stanem techniki drukarskiej. Przy przyjmowaniu okazji kryterium artystyczne było decydującym – za rzecz najważniejszą uważano artystyczny układ całości, umiejętne posługiwanie się zadrukowanymi płaszczyznami, zrozumienie stosunku ciemnych plam druku do jasnego tła papieru. Wszystko to ocenić można nie tylko w ozdobnych wydawnictwach, jak albumach, książkach upiękuszonych inicjałami, winietami, ozdobami, lecz także w podręczniku szkolnym, traktacie naukowym, odezwie, adresie, etykiecie. Baczną uwagę zwracano również na umiętny wybór czcionek, ich kombinowanie, unikanie czcionek dziwacznych lub zgoła nieczytelnych, odpowiedni dobór papieru. [...] wystawa daje po raz pierwszy sposobność zapoznania się z rozwojem sztuki drukarskiej w Polsce i porównania jej z obcą¹⁷.

Twórcy i realizatorzy modernistycznej książki

Wyjątkowe miejsce w dziejach modernistycznej książki literackiej zajmuje Stanisław Wyspiański. Jego edytorskie i typograficzne prace unikalnie korespondowały z twórczością literacką i plastyczną, tak samo ważną w biografii tego wszechstronnego artysty. Prace Wyspiańskiego w dziedzinie typografii rozpoczęły się od prób graficznych na łamach tygodnika „Życie” w latach 1898–1899. Kontakt Wyspiańskiego z typografią tekstów literackich ujawnił jego ogromną wrażliwość na plastyczne walory druku: kształt czcionek, planowanie kolumn i ekspozycję poszczególnych wierszy¹⁸. *Poezje* Lucjana Rydla z roku 1899 i 1901 inicjujące prace Wyspiańskiego nad współczesnymi mu edycjami literatury, potem także *Wybór poezji* M. Konopnickiej pokazały coś, co chciałoby się nazwać za P. Smolikiem „siłą i barwą projekcji myśli autora na duszę czytelnika”¹⁹. Jego zdaniem forma układu drukarskiego i dobrane ozdoby graficzne utworzyły wraz z treścią doskonałą, harmonijną konstrukcję, która „miała dopełnić i zarazem uściślić sugestię myśli i rytmu słowa, płynącą z treści książki”²⁰. Z kolei Elżbieta Skierkowska w realizacjach edytorskich Wyspiańskiego dostrzega kontynuację działań zmierzających do stworzenia stylu narodowego,

17 *Wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w dawnym pałacyku Hr. Czapskich w Krakowie. Od dnia 24 Grudnia do 10 lutego 1905 r.* [katalog].

18 E. Skierkowska, *Wyspiański – artysta książki*, Wrocław 1960.

19 P. Smolik, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928, s. 12.

20 Tamże, s. 13.

widocznego w synergii zdobnictwa książkowego, ale i sztuce dekoracji kościoła Franciszkanów w Krakowie. Wewnętrzne polichromie kwiatowe wystylizowane tam na wzór gotycki dają dekoracje nowoczesne w swej linearnej i barwnej kompozycji oraz jednocześnie przywołują rodzimą przyrodę, a efekt całościowy polega na nadaniu wnętrzu charakteru sztuki rodzimej²¹. Podobnie, za sprawą florystycznych ornamentów, dzieje się w drugim tomiku poezji Rydla i książce Konopnickiej.

Wyspiański najwyraźniej ze wszystkich ówczesnych twórców odczuwał, że przestrzeń typograficzna strony jest szczególnie podatna na środki plastyczne i otwarta na graficzną ekspresję. Harmonia elementów zdobiących z kolumną wiersza wyraża główne dążenie artysty i daje efekt doskonale odczuwany za pomocą zmysłu wzroku w kontakcie czytelnicznym z książką. Zainteresowanie Wyspiańskiego grafiką książkową zaczęło się najprawdopodobniej w czasie jego trzyletniej bytności w Paryżu, poczynając od roku 1891. Tam zapewne zetknął się z pracami prerafaelitów, a także z twórczością Eugeniusza Grasseta. Ten ostatni wykorzystywał w swoich pracach roślinne motywy zdobnicze, od których nie stronił również Wyspiański. O tym, że nasz artysta znał twórczość Francuza „świadczy [...] fragment listu do Lucjana Rydla z 1897 r.; artysta pisze tam, że posiada mnóstwo szkiców roślin stylizowanych, które narysował »nie gorzej od Grasseta«”²². Czerpanie z natury miało u Wyspiańskiego charakter studiów z rodzimej przyrody, proponował bowiem proste polne kwiaty: oset, zawilec gajowy, bławatek, mniszek pospolity i inne. Przy czym jego ornament ujawniony także w książkach broni się odrębnością i indywidualnością stylu oraz urokiem żywych kwiatów²³.

Ocena prac Wyspiańskiego – odnowiciela piękna książki polskiej – nie jest współcześnie łatwa, tym bardziej że trudno jest unikać pewnych ogólników. Obecnie wiele wprowadzonych w tamtym okresie rewolucjonizujących elementów czy rozwiązań typograficznych wydaje się oczywistymi, jednak praca Wyspiańskiego miała charakter prekursorski. Przede wszystkim na uwagę zasługuje

rozbicie kanonu zwartej kolumny tekstu lub odwrotnie – uściślanie jej przez przeciąganie niepełnych wierszy do marginesu za pomocą kreski, traktowanie białej płaszczyzny jako jednego z elementów komponujących stronę, przede wszystkim zaś układ okładek, gdzie napis rozłożony jest u góry i u dołu strony z pozostawieniem pustego jej środka lub zbudowany z pojedynczych słów na osi pionowej kolumny – są to wszystko własne pomysły artysty, który pierwszy wprowadził je do książki polskiej²⁴.

Dodatkowo podkreślić trzeba, że w odróżnieniu od prerafaelitów Wyspiański odznacza się większą inwencją i śmielszą realizacją artystyczną. O ile Morris i jemu podobni podporządkowują swoje realizacje dawnym kanonom drukarskim, o tyle Wyspiański z nimi częściowo zrywa i przekazuje tylko reminiscencje stylizacji

21 E. Skierkowska, dz. cyt., s. 176–177.

22 Cyt. za: K. Czarnocka, *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962, s. 165.

23 E. Skierkowska, dz. cyt., s. 177–178.

24 K. Czarnocka, dz. cyt., s. 167–168.

roślinnych z dawnych ksiąg²⁵. Wyspiański skupiał w swoim ręku wiele umiejętności i talentów oraz jako jedyny par excellence doczekał się określenia „artysta książki”²⁶. Jego prace charakteryzuje umiejętne skontrastowanie bieli niezadrukowanego papieru i liternictwa, wycucie plastyki czcionki, kolumny oraz intuicja w używaniu światła na stronie książki²⁷. Twórcze odtwarzanie rodzimej flory oraz elementów folklorystycznych w oryginalnej secesyjnej kresce daje zachwycające efekty, gdzie motywy zdobnicze współgrają z charakterem i treścią utworu²⁸.

W czasach fin de siècle’u tworzyło wielu artystów o wielkiej indywidualności, reprezentujących różne tendencje stylistyczne. Dekoracyjny charakter secesji, jej falista, ekspresyjna linia, płaska plama barwna, ornamentalna stylizacja form znalazły odbicie w pracach Wyspiańskiego. Trudno poszukiwać twórców jemu podobnych i prawdopodobnie w odczuciu autora tej pracy takich nie ma, ale niektórzy badacze odnajdują pokrewną Wyspiańskiej kreskę u Włodzimierza Koniecznego²⁹. Jego ozdoby graficzne do książki *Na Skalnym Podhalu* K. Tetmajera pokazują potencjał twórczy artysty, a publikację stawiają w rzędzie najpiękniejszych wydawnictw polskich. Przechwał Smolik, charakteryzując Koniecznego, powołuje się na Stefana Żeromskiego, który mówił, iż

Zazwyczaj cała niezwykłość, fenomenalność duszy pisarza w piśmie jedynie się uzewnętrznia. Strumienie poezji przepływają przez poetę, lecz on sam nie jest poezją. Daleko rzadszym zjawiskiem jest człowiek, który by sam był niejako utworem poetyckim. Gdy dziś spoglądać na życie Włodzimierza Koniecznego, to się może wydawać, iż on tajnym wiedzeniem swoim miał wiadomość, iż życie jego jest bardzo krótkie, a dlatego pokładów swej duszy nie może na lata rozłożyć, skarbu swego rozmienić na drobne i mieszać świętości z brudem, w nim ciągle żyło święte dziecko³⁰.

W poczet największych indywidualności artystycznych zaliczyć należy Jana Bukowskiego (1873–1943). Zainteresowania tego malarza i grafika szły głównie w stronę typografii i ilustracji książkowej. Od 1904 piastował stanowisko kierownika artystycznego jednego z ważniejszych krakowskich zakładów poligraficznych – Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego. Bukowski uczestniczył w najważniejszych dyskusjach o typografii w Towarzystwie Polska Sztuka Stosowana i Towarzystwie „Sztuka”, a poza tym prowadził działalność dydaktyczną w Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie. Indywidualność Bukowskiego wpisała się w nurt tradycyjno-klasyczny, przyczyniając się do rozwoju polskiej sztuki narodowej³¹.

25 Por. E. Skierkowska, dz. cyt., s. 179–180.

26 Na temat twórczości typograficznej Wyspiańskiego zob. E. Skierkowska, dz. cyt.

27 J. Sowiński, dz. cyt., s. 137–143.

28 Efekt współbrzmienia muz udało się Wyspiańskiemu osiągnąć m.in. w takich tomach jak: L. Rydel, *Poezje*, Kraków 1901; M. Konopnicka, *Wybór Poezji*, Kraków 1903.

29 J. Sowiński, dz. cyt., s. 143–145.

30 P. Smolik, *Włodzimierz Konieczny – człowiek i artysta*, Kraków 1927, s. 8.

31 Tenże, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930.

Dość charakterystyczna dla jego poczynań typograficznych, ale nietypowa jako tom poetycki, jest monumentalna edycja *Bogurodzicy*³².

Bukowski dostrzegał zasady dwuwymiarowości (płaskości rysunku), ale nie ograniczał się do koloru czarnego, szafował hojnie kolorem, tworząc wielobarwne iluminacje (szczególnie w *Bogurodzicy*). Ten typograf przestrzegał rygorystycznie postulatu zamkniętej, zwartej kolumny, w swym układzie zamykającej ilustrację traktowaną zdobniczo, jak i właściwą ozdobę – pismo. Bezwzględnie podporządkowywał ozdoby krojowi pisma i treści książki³³.

Ważne w odniesieniu do tworzącej się estetyki tomów poetyckich jest celne jak zwykle spostrzeżenie Smolika:

Idąc drogą wskazaną przez Morrisa, Bukowski przejął się też silnie tradycjami wielkiej sztuki iluminowanych rękopisów średniowiecznych. Morris stosował w zdobnictwie przeważnie skromną technikę czarno-białą, czyli technikę jak najbardziej graficzną, w ilustracji zaś uprawiał i zalecał drzeworyt; Bukowski zaś w zdobnictwie swym hojnie szafuje kolorem i tworzy często przepyszne, wielobarwne iluminacje, przypominające żywo iluminacje i miniatury średniowiecznych kodeksów³⁴.

Bukowski z perspektywy lat jest postrzegany jako artysta-bojownik, który rozumiejąc rytm zmian, poświęcił się przemysłowi artystycznemu. Przeciwwstawiał się napływowi obcej secesji i szukał inspiracji w rodzimej przyrodzie i wytworach sztuki ludowej. Dziś trudno jest może zrozumieć przełom, którego dokonali wychowani w atmosferze malarstwa sztalugowego artyści z pokolenia Bukowskiego, walcząc z własnymi przyzwyczajeniami i wyrabiając w społeczeństwie szacunek dla rodzimej sztuki użytkowej. Jan Bukowski stworzył ogromną liczbę okładek, akcydensów i innych dzieł, które stały się punktem wyjścia dla dalszych poszukiwań w dziedzinie projektowania graficznego w formule szeroko rozumianego *art déco*³⁵.

Ważne w kontekście rozwoju młodopolskich form książki są symboliczne prace Edwarda Okunia. Wykazywał się on na wielu polach – jako malarz, ilustrator czerpiący wyłącznie z arsenału uniwersalnych środków secesyjnych. Prezentował także własne okładki i winiety na łamach czasopism „Chimera” i „Sfinks”. Poemat *Miłość* Jana Kasprowicza (Lwów 1902) ilustrowany przez Okunia wspólnie z Efraimem M. Lilieniem jest zaopatrzone w fantastyczno-symboliczny komentarz do tekstu poetyckiego. Jedną z najbardziej charakterystycznych ilustracji z tego tomu jest

32 *Bogurodzica* ukazała się samodzielnie, ale także w zbiorowym tomie poezji. Zob. *Antologia polska. Wybór ze 100 poetów polskich*, zebrał S. Bełza, Lwów 1906.

33 J. Sowiński, dz. cyt., s. 154.

34 P. Smolik, *Jan Bukowski (1873–1943)*, [w:] *Wystawa Typograficzna. Jana Bukowskiego urządzona staraniem Dyrekcji Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego, Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i Towarzystwa Miłośników Książki w Krakowie w gmachu Muzeum Przemysłu Artystycznego od 27 kwietnia do 11 maja 1947 r.*, Kraków 1947, s. 6–7.

35 K. Homolacs, *Przemówienie*, [w:] *Wystawa Typograficzna. Jana Bukowskiego urządzona staraniem Dyrekcji Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego...*, s. 9–16.

wizualny komentarz do wiersza *L'amore desperato*. Przedstawia w typowej secesyjnej manierze zmysłowych linii drzewo i kobiece ciało, które wzajemnie w siebie przechodzą. Inicjały, winiety oraz przerywniki zostały integralnie wkomponowane w szeroką kolumnę – na jej początku, w środku tekstu lub na końcu integralnie, co nie zaburza klasycznego, osiowego układu i tworzy nową wartość estetyczną. Podobnym stylem charakteryzują się ilustracje w tomie *Mistrz Twardowski* Staffa³⁶. Do każdego tytułu zostały tutaj wykonane odrębne ilustracje, tzw. śródtytuły i niewielki inicjał odznaczający się też swoistą ilustracyjnością. Okuń w swych pracach nad książką poetycką prezentuje typową płaską i dwuwymiarową secesyjną dekoracyjność. Jego zdobnictwo wykorzystujące płynne faliste linie i ciągłe metamorfozy elementów rysunku nie jest pozbawione uroku i także współcześnie zachowuje atrakcyjność.

Tak zwany swojski nurt w sztuce użytkowej bywa nazywany czasem też „ludowym” ze względu na orientację tworzących go artystów. Książka młodopolska była przesyciona motywami z ludowych wycinanek, stylizowanych roślin, które bezkrytycznie czerpane z „warsztatu” ludowego twórcy zaczynały przybierać postać karykaturalną i obciążać publikacje wciąż powielanym schematem. Nurt „swojski” posiadał przedstawicieli niejednoznacznie ocenianych (jak Edward Dąbrowa-Dąbrowski), ale także wielu ważnych dla rodzącej się książki modernistycznej, jak: Edward Trojanowski, Henryk Uziembło czy Ferdynand Ruszczyc. Trojanowski podał swoją praktyczną propozycję ukształtowania w realizacjach takich edycji jak: B. Ostrowska, *Opale* (1902), E. Słoiński, *Wybór poezji* (1911), ale wypowiadał się także teoretycznie³⁷. 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, jednak schyłkowość mód i manier oraz, prawdopodobnie, oddalenie od ośrodka krakowskiego spowodowały, że zdobnictwo Ruszczyca³⁸ 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 ornamentach do *Bajek* B. Hertza (1903). Przy okazji nurtu swojskiego w zdobnictwie książkowym należy zaznaczyć, że nie wszystkie elementy wykorzystywane w pracach typograficznych spełniały kryterium jedności formy z treścią utworu. Inspiracje folklorystyczne w okresie młodopolskim przyczyniły się do zainteresowania rzemiosłem ludowym, a w konsekwencji zaowocowało odrodzeniem drzeworytu w kręgu „Rytu” w pracach takich artystów jak: Władysław Skoczylas, Edmund Bartłomiejczyk czy Zofia Stryjeńska.

36 L. Staff, *Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie*, Lwów-Kraków 1902.

37 E. Trojanowski, *Słów kilka o drukarstwie z powodu wystawy drukarskiej Towarzystwa >>Polska Sztuka Stosowana<<*, „Przegląd Biblioteczny” 1908, t. 1, z. 2, s. 117–120.

38 J. Sowiński, dz. cyt., s. 165.

Zakończenie

Ruch artystyczny, rozwijający się równolegle w wielu krajach pod różnymi nazwami: secesja, Art Nouveau, Jugendstil, Modern Style, wywodził się z angielskiego Arts and Crafts, estetyzmu fin de siècle'u oraz z literatury i malarstwa symbolizmu. Do osiągnięć tego ruchu należy zaliczyć m.in. nobilitację rzemiosła typograficznego jako jednej z dziedzin sztuki stosowanej. Na ziemiach polskich wiązało się to dodatkowo z dyskusją o wyższości uniwersalnych motywów secesyjnych lub rodzimych motywów ludowych w zdobnictwie książkowym. Wyżyny, które osiągnęli Wyspiański, Bukowski czy Okuń, wskazały kierunki poszukiwań twórczych. Zapoczątkowany przez czołowych artystów zwyczaj dostosowywania koncepcji zdobniczej książki do charakteru publikacji (utworu) stał się ideą powszechnie realizowaną przez większe rzesze artystów. Wiązało się to ze sporym zróżnicowaniem poziomu artystycznego, ale gwarantowało utrwalenie efektu.

W okresie młodopolskim – jak chyba nigdy wcześniej – ujawniło się to, że komunikacja w obrębie literatury, sztuki, nauki, rzemiosła odbywa się przede wszystkim poprzez drukowane formy przekazu. Lansowana na przełomie wieków idea *correspondance des arts* ukazywała styk literatury, sztuki użytkowej, a wreszcie czystej sztuki jako pole szczególnie atrakcyjne dla nowych poszukiwań. Książka młodopolska rozwijała się między oszczędnym i unifikującym utylitaryzmem a nowatorskim funkcjonalizmem. Istotnym dla niej momentem rozwojowym było dostrzeżenie przez twórców idei tworzenia pięknie ukształtowanego druku jako sumy tworzących go składników: wewnętrznej kompozycji typograficznej, zdobnictwa plastycznego, okładki i oprawy, i in. Nie bez znaczenia była nowa praktyka umieszczania na każdym wolumenie nazwisk współtwórców technicznej strony publikacji. Stanowiło to początek traktowania książki jako zmultiplikowanego dzieła sztuki ze wszystkimi tego dowartościowania konsekwencjami³⁹. Największym zmianom w strukturze książki literackiej uległy okładki wraz z kartami tytułowymi i materiałem zdobniczym. Zmiany zaznaczyły się w układach typograficznych – od statycznego, klasycyzującego po dynamiczny, z ekspresyjną asymetrią kolumny tekstu i ozdobników.

Misja poszukiwanie artyzmu w przedmiotach użytkowych stała się dziedzictwem modernistów, pielęgnowanym, kontestowanym lub modyfikowanym przez następne pokolenia. Jak się zdaje, to właśnie od tamtego czasu zaczęto uważać, że „typografia jest czymś o wiele ważniejszym: tworzy ona szkielet i ciało drukowanego słowa. Istotnie bowiem plik kartek rękopisu nie jest jeszcze książką, nawet jeśli można zeń wyczytywać myśli i założenia autora. Mimo to: książka dopiero wtedy jest książką, kiedy się nią stanie”⁴⁰.

39 Por. A. Gawiński, *O książkach Wyspiańskiego* „Przegląd Biblioteczny” 1908, t. 2, z. 1, s. 85–92.

40 F. Forssman, dz. cyt., s. 84.

Bibliografia

- Antologia polska. Wybór ze 100 poetów polskich*, zebrał S. Bełza, Lwów 1906.
- Czarnocka K., *Półtora wieku grafiki polskiej*, Warszawa 1962.
- Dębicki Z., *Książka i człowiek*, Warszawa 1923.
- Forssman F., *Jak projektuję książki. Estetyka książki*, przeł. P. Piszczatowski, Kraków 2018.
- Gadomska M., *Zależność między treścią a formą graficzną edycji poezji z przełomu XIX i XX wieku*, [w:] *Z badań nad polskimi księgozbiorami historycznymi. Pogranicza*, [red. nauk. B. Bieńkowska], Warszawa 1991, s. 129–156.
- Gawiński A., *O książkach Wyspiańskiego*, „Przegląd Biblioteczny” 1908, t. 1, z. 2, s. 85–91.
- Głombiowski K., *Książka w procesie komunikacji społecznej*, Wrocław 1980.
- Hardin T., *The pre-raphaelites: inspiration from the past*, New York 2006.
- Homolacs K., *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, Kraków 1930.
- Homolacs K., *Przemówienie*, [w:] *Wystawa Typograficzna. Jana Bukowskiego urządzona staraniem Dyrekcji Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego, Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i Towarzystwa Miłośników Książki w Krakowie w gmachu Muzeum Przemysłu Artystycznego od 27 kwietnia do 11 maja 1947 r.*, Kraków 1947, s. 9–16.
- Huml I., *Polska Sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa 1978.
- Konopnicka M., *Wybór Poezji*, Kraków 1903.
- Krzakowska-Łazuka E., *Schizmatycy i wyznawcy Piękna: Ruskin, prerafaelici i Młoda Polska*, Warszawa 2017.
- Małczyńska S., *Książka i biblioteki polskie okresu zaborów*, Wrocław 1987.
- Ormiston R., Robinson M., *Secesja: plakat, ilustracja książkowa i malarstwo czarującej epoki fin de siècle'u*, tłum. B. Mierzejewska, Warszawa 2011.
- Prerafaelici*, red. J. Millidge, C. Haworth-Maden, przekł. M. Wierkiewicz, Poznań 1999.
- Rubczyński W., *John Ruskin: studia nad powiązaniem i uzasadnieniem jego głównych pomysłów*, cz. 1, Kraków 1904.
- Rydel L., *Poezje*, Kraków 1901.
- Skierkowska E., *Wyspiański – artysta książki*, Wrocław 1960.
- Smolik P., *Drogi i bezdroża tzw. sztuki stosowanej*, „Sztuka” 1913, t. 3, z. 8, s. 71–79.
- Smolik P., *Jan Bukowski (1873–1943)*, [w:] *Wystawa Typograficzna. Jana Bukowskiego urządzona staraniem Dyrekcji Miejskiego Muzeum Przemysłu Artystycznego..., Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych i Towarzystwa Miłośników Książki w Krakowie w gmachu Muzeum Przemysłu Artystycznego od 27 kwietnia do 11 maja 1947 r.*, Kraków 1947, s. 3–7.
- Smolik P., *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930.
- Smolik P., *Włodzimierz Konieczny – człowiek i artysta*, Kraków 1927.
- Smolik P., *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928.
- Smolik S., *O współczesnej książce polskiej*, Kraków 1924.
- Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982.
- Staff L., *Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie*, Lwów–Kraków 1902.
- Trojanowski E., *Odrodzenie rzemiosła polskiego*, Warszawa 1915.
- Trojanowski E., *Słów kilka o drukarstwie z powodu wystawy drukarskiej Towarzystwa »Polska Sztuka Stosowana«*, „Przegląd Biblioteczny” 1908, t. 1, z. 2, s. 117–121.

Tschudi Madsen S., *Art Nouveau*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1987.

Warchałowski J., *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904.

Warsztaty Krakowskie 1913–1926, red. M. Dziedzic, Kraków 2009.

Wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» w dawnym pałacyku Hr. Czapskich w Krakowie. Od dnia 24 Grudnia do 10 lutego 1905 r. [katalog].

Towards a modern book design.

From Pre-Raphaelites to the Krakow Workshops

Abstract

Book design in Poland in the late 19th and early 20th centuries is the main focus of the article. The author presents the most interesting typographical works and prominent Polish creators of applied arts (Stanisław Wyspiański, Jan Bukowski, Edward Okuń, Włodzimierz Konieczny, Ephraim Lilien). The collected material reviews chief tendencies in graphic design, while also providing examples of the reception of Art Nouveau among critics and intellectuals of the end of the century.

Keywords: 19th/20th century cultural history, typography of a Polish book, Art Nouveau, Correspondance des Arts.