

Grzegorz P. Bąbiak

Piękna książka na ziemiach polskich u schyłku XIX wieku

Wilhelm Mitarski, malarz i krytyk sztuki, przyjaciel artystów i wielu literatów przełomu wieków, na łamach poczytnej „Krytyki” zamieścił warty uwagi artykuł pod znamennym tytułem *Estetyka książki*. Wyznaczał on pewną cezurę w dyskusji nad całym zagadnieniem, systematyzując zachodnioeuropejskie antecedencje i podsumowując krajowy dorobek w tej dziedzinie¹. Pisał, powołując się na niemieckiego estety, że współcześnie najdrobniejszy świstek programu drukowanego w Anglii jest wytwornie i ze smakiem ułożony. Odbijany szerokimi i mocnymi czcionkami zwraca na siebie uwagę i każe zatrzymać go jako rzecz niezwykłą. Mitarski przytacza również słowa Williama Morrisa, jednego z najważniejszych artystów książki pięknego wieku, że właściwe połączenie liter z ilustracjami i w ogóle ozdobami w tekście było doskonale pojmowane i przez starych drukarzy. Od siebie zaś krytyk dodaje, że „[...] każda książka będzie mogła przyzwoicie wyglądać, jeżeli będzie miała dobrze narysowane czcionki, stosowny rozdział wierszy oraz należyte postawienie stronicy. Jeżeli do tego dołączy się – ciągnie dalej – istotnie piękne zdobnictwo oraz ilustracje, wówczas dzieła drukowane będą mogły raz jeszcze ilustrować stan naszego społeczeństwa, wówczas rzecz pożytku będzie też dziełem sztuki, jeżeli postaramy się o to, by ją nim uczynić”². Ważną częścią każdej książki stały się odtąd komponowane indywidualnie stronicy, na których z równą uwagą rozkładano marginesy i kolumny tekstu oraz używano specjalnie dobranych czcionek. Zaslugą Morrisa było całkowicie odmienne od dotychczasowej tradycji eklektycznego historyzmu użycie ornamentu, które otwierało drogę nowoczesnemu rozumieniu roli dekoracji w książce. Jako autor trzech nowych typów czcionek pisał: „Zacząłem drukowanie książek [...] w nadziei ukazania kilku dzieł, które by musiały być uznane za zdecydowanie piękne, a były równocześnie łatwo czytelne, nie niepokoiły oka, ani też nie rozrywały uwagi czytelnika”³. Książka przestawała więc służyć jedynie za przekazywnik

zawartych w niej treści, ale – jak zauważała Janina Wiercińska w swoich klasycznych już dziś rozważaniach – zaczynała sugerować, wydobywać nastroje i budzić uczucia nie tylko słowami, ale i równorzędnymi jej obrazami⁴. Każdy z jej elementów: litery, winiety, bordiury, jak i połączona w jednolitą, spójną całość ilustracja, przyczyniał się do stworzenia dzieł samych w sobie. Książki Morrisa były zatem w mniejszym stopniu użytkowe, w większym zaś artystyczne w wielorakim tego słowa znaczeniu. Zyskiwały dzięki temu autonomię, która dotychczas była zarezerwowana tylko dla niektórych dziedzin sztuki. Stawały się elementem jego szerszego estetycznego zamysłu, w którym przedmioty otaczające człowieka estetyzowały jego przestrzeń i były dalekie od masowej sztampy.

Można również wspomnieć, że ruch „pięknej książki”, który narodził się na Wyspach i przeniknął na Kontynent, zaanektował stylistykę Art Nouveau. Ponadto swoim oddziaływaniem wyszedł daleko poza dziedzinę związaną z książką i został przeszczepiony na grunt literatury, stając się cenionym motywem u powieściowych estetów-dekadentów. Doskonałym tego przykładem jest diuk Jan Floressas des Esseintes, bohater biblii modernizmu europejskiego *Na wspak* Jorisa-Karla Huysmansa:

W Paryżu niegdyś kazał zecerom specjalnie wynajmowanym drukować wyłącznie na swój użytek niektóre tomy na prasie ręcznej; to znów robił zamówienia w Lyonie, u Perrina, którego czcionki smukłe i czyste pasowały do archaizowanych imitacji starych ksiąg; albo sprowadzał z Anglii lub Ameryki litery nowoczesne do sporządzania dzieł doby obecnej [...]. Był nie mniej wybredny, co się tyczyło papieru. Pewnego pięknego dnia, sprykrzywszy sobie srebrzysty papier chiński, mieniący się jak perłowa macica, i złotawy papier japoński, biały *wathman*, szarobrunatny papier holenderski, [...] zamówił specjalny papier żeberkowy, wytłaczany w deseń w staroświeckiej manufakturze Vire'a, gdzie do dziś używają międlic, służących ongiś do obróbki konopi. Ażeby swoją kolekcję urozmaicił nieco, kilkakrotnie sprowadzał z Londynu papier apreturowany i repsowy [...]⁵.

Warto wspomnieć tutaj także o Dorianie Grayu Oskara Wilde'a, który miał sprowadzić z Paryża dziewięć egzemplarzy pierwszego wydania *Na wspak* „[...] o szerokich marginesach i kazał je oprawić w okładki różnych kolorów, ażeby były w harmonii ze stanami jego zmiennego humoru i mieniły się ustawicznie fantazjami jego charakteru [...]⁶.

Problematyka dotycząca „pięknej książki” jest obecna niemal od początku badań nad dziejami polskiego modernizmu. Już w prekursorskiej *Secesji* Mieczysława Wallisa, której pierwsze wydanie ukazało się w 1967 roku, znalazło się wiele ustępów na ten temat⁷. Na wzmiankę zasługują fundamentalne badania Andrzeja Banacha, Janiny Wiercińskiej czy Janusza Sowińskiego⁸. Gwoli badawczej skrupulatności należy odnotować również prace przedwojenne, które stanowią niekiedy pierwszorzędny materiał archiwalny wobec zniszczeń znacznej części dziedzictwa kulturalnego⁹:

Chcemy zdobić nasze książki – nie po to, by nas czyniły „mądrymi”, pouczyły lub kiepsko zapełniały czas, lecz także by móc się radować po prostu samym ich zewnętrznym wyglądem [...]. Dzięki zdobnictwu mogą i powinny książki nasze nareszcie w sposób bezsporny przekształcić się w nasze codzienne, artystyczne otoczenie. [...] Artysta zdobiący książkę podąża za poetą tak, jak gdyby towarzyszył śpiewowi dźwiękami harfy. Może właściwie dobranym nagłówkiem odezwać się, jak wprowadzający trójdzwięk w tonacji dur lub moll; usłużnie mu wtóruje, pochlebając, wzmacniając i wplatając się jak arabeska w górę i w dół skali jego uczuć, czasem wkraczając z siłą, czasem całkiem zanikając, by wreszcie tęsknie zabrzmieć w pełnym, jasnym akordzie końcowym lub w cichym *unisono*. To właśnie jest istotą ilustracji książkowej w sensie nowoczesnym. Lub, by wyrazić się lepiej, w sensie artystycznym w ogóle¹⁰.

Wydaje się, że anonimowy dziennikarz, który zabrał głos u schyłku XIX wieku na łamach jednego z najgłośniejszych i najbardziej opiniotwórczych almanachów artystycznych niemieckiego modernizmu, „*Ver Sacrum*”, ujął sedno zagadnienia. Książka wychodziła poza swoje prymarne zadanie, jakie spełniała przez stulecia, co więcej, jako reakcja na scjentyistyczną epokę „pary i elektryczności”, którą prezentowała i współtworzyła, w swych skrajnych przykładach nie miała już służyć niczemu poza pięknem. Miała stać się jeszcze jedną emanacją sztandarowego hasła „sztuki dla sztuki”. Artysta, który dotąd odgrywał w niej jedynie rolę usługową, został wyniesiony do rangi jej współtwórcy. Miał być współkreatorem jej ostatecznego kształtu, analogicznie do procesu powstawania drzeworytu japońskiego, w którym artysta, rytownik i drukarz byli uznawani za równorzędnych twórców. Podobieństwa ze sztuką japońską podnoszono już w epoce, która święciła wówczas triumfy – starano się łączyć stronę estetyczną i utylitarną książki w harmonijną całość.

Na ziemiach polskich, na które wszelkie artystyczne i kulturalne przemiany docierały z opóźnieniem, powodowanym umocnieniem się patriotycznych i narodowych uprzedzeń, zagadnienia związane z „piękną książką” pojawiły się dopiero na początku XX wieku. Cytowany na wstępie Wilhelm Mitarski w postępowej „Krytyce” notował:

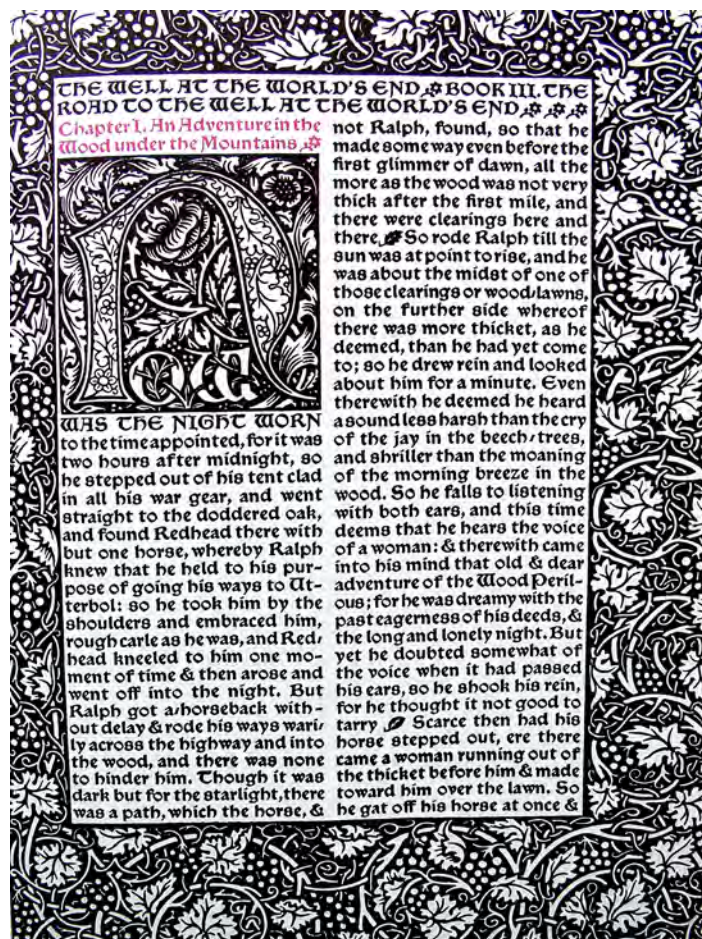
Przyjrząwszy się książkom drukowanym u nas obecnie, przekonać się można łatwo, że wśród całej masowej produkcji bardzo rzadko spotyka się coś, co nosi na sobie cechy wysiłku świadomego swych zadań i celów. Książkę buduje się zazwyczaj według schematu, martwej reguły, ozdabia się ją zaś przeważnie nie po to, aby sprawiała przyjemność, lecz że nakazuje tak moda. Skutkiem tego powstają też nieraz dziwactwa, którym brak wszelkich znamion arcyzmu¹¹.

Należy zauważyć, że autor pisał to w 1904 roku, z czego można konstatować, że jeśli piękna książka pojawiała się nad Wisłą, to była zjawiskiem wyjątkowym, jednostkowym i oddziałującym powoli na miejscową rzeczywistość. Wynikało to po części z niedostatecznego rozwoju kultury drukarskiej na ziemiach polskich, opartego przede wszystkim na imporcie wszelkich „pozanormatywnych” elementów drukowanej książki (specjalny papier, czcionka). Postulat ten podnosili już współcześni, akcentując, że tylko przez podniesienie „produkcji pod względem jakościowym” drukarstwo polskie będzie mogło konkurować z rynkiem zagranicznym¹².

Próba wyjścia z impasu było zapraszanie do współpracy najwybitniejszych współczesnych artystów, a byli wśród nich m.in. Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Stanisław Dębicki, Edward Okuń, Stanisław Turbia-Krzyształowicz, Antoni Procajłowicz czy jeden z najślawniejszych artystów książki – Jan Bukowski.

Zatem polscy teoretycy odnowy drukarstwa pod pojęciem „piękna książka” rozumieali dzieło sztuki użytkowej nowego typu, którego istotę stanowiła harmonia wszystkich jego elementów. Ten aspekt był wspólny z angielskim ruchem, brakowało natomiast innych charakterystycznych dla niego wyznaczników, jak *private press* czy wydawnictwa wyspecjalizowane w produkcji książki luksusowej, np. francuskie *edition de lux*.

Stanisław Wyspiański, jak powszechnie wiadomo, wśród wymienionych twórców był fenomenem samym w sobie. Temu artyście – dzięki wszechstronności jego talentu – udało się najpełniej ucieleśnić postulat sztuki totalnej, obejmującej różne dziedziny. Wyspiański-autor doskonale uzupełniał w tym względzie Wyspiańskiego-artystę, który obrazem dopełniał wypowiedziane w utworze słowo. Nie był on przykładem jedy-

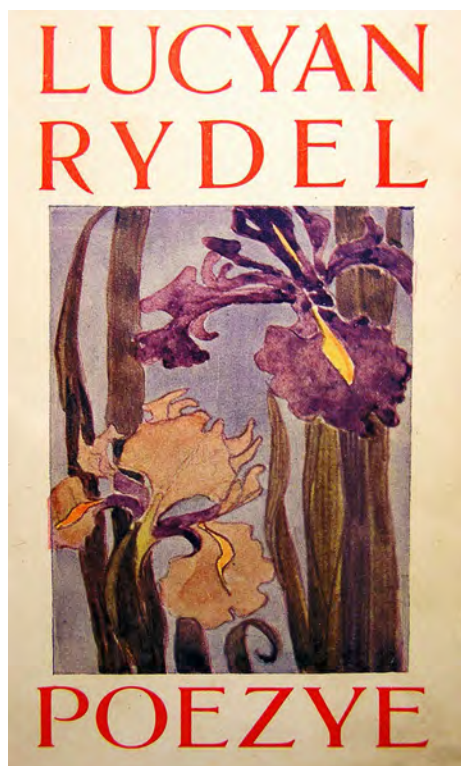


1. W. Morris, strona *The Works of Geoffrey Chaucer*, Kelmscott Press, Londyn 1896

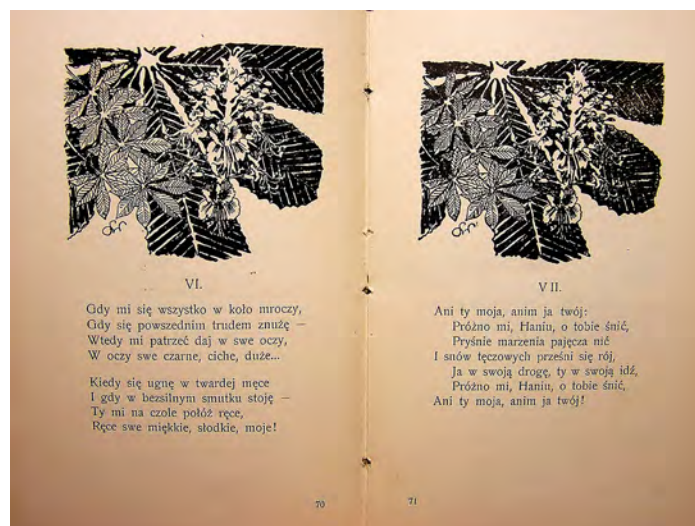
nym, ale niewątpliwie najważniejszym. Okazał się tym twórcą, który miał największy wpływ na nowoczesny kształt książki polskiej w XX wieku.

Problematyka ta jest na tyle znana, że ograniczę się jedynie do przypomnienia najważniejszych faktów. Artysta zafascynowany światem roślinnym wielokrotnie przywoływał w motywach zdobniczych stylizowane rośliny i kwiaty, które czerpał ze swojego *Zielnika*. Ten typ ornamentyki stał się jego znakiem firmowym. Jako przykład może służyć opracowany przez niego tom wierszy przyjaciela – Lucjana Rydla¹³. Znalazły się w nim nie tylko motywy irysów (na okładce), ale poszczególne strony zostały ozdobione u góry znaczących rozmiarów dekoracyjnymi winiętami. Na kartach tytułowych Wyspiański wykorzystywał także różnorodne stopnie i kroje czcionki drukarskiej oraz drobną winiętę umieszczoną pośrodku.

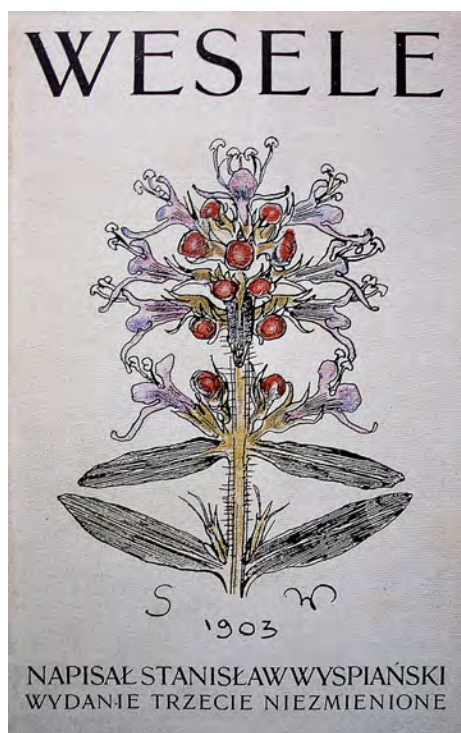
Autor *Wyzwolenia* na okładce wydanego we Lwowie *Piśmiennictwa polskiego* Wilhelma Feldmana umieścił chabry. Trudno jednak w tym wypadku mówić o pięknej książce jako całości. Artystycznej okładki nie równoważyła oryginalna



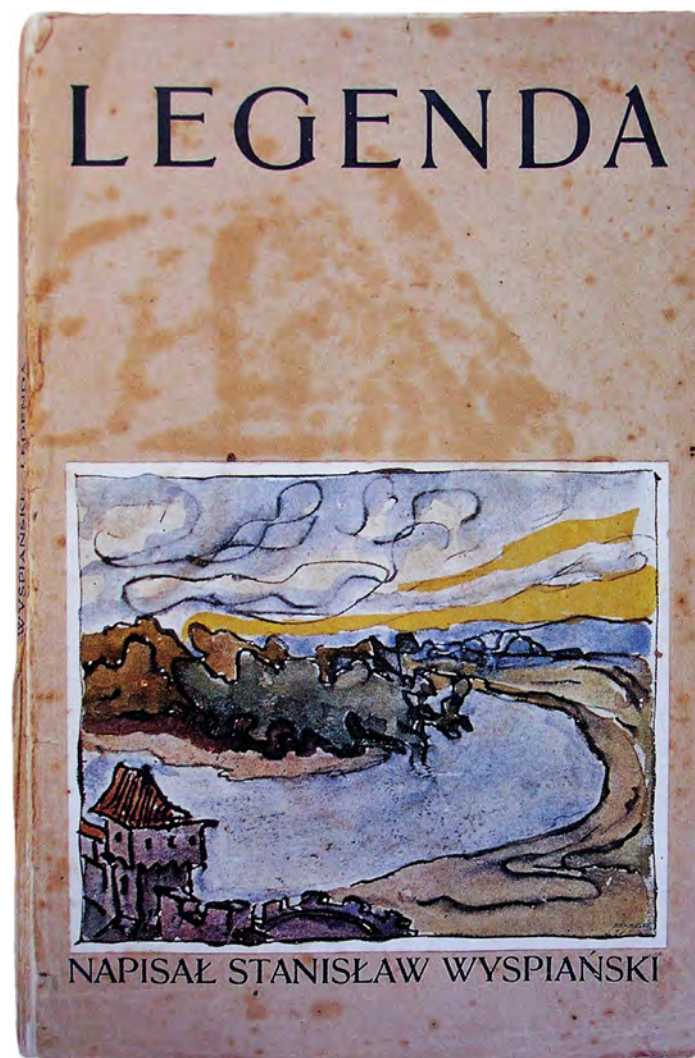
2. S. Wyspiański, okładka *Poezji* L. Rydla, wyd. Księgarnia D. E. Friedleina i E. Wende, Kraków 1901 (druk Nowa Drukarnia Jagiellońska)



3. S. Wyspiański, strony z ornamentem *Poezji* L. Rydla



4. S. Wyspiański, okładka *Wesela*, wyd. Księgarnia Altenberga, Kraków 1903 (wyd. 3, drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego)



5. S. Wyspiański, okładka *Legendy*, wyd. nakładem własnym autora, Kraków 1904 (druk W. L. Anczyca)



6. S. Wyspiański, strona tytułowa „Życia” z 1899 roku (nr 8)

kompozycja bloku, która nie odbiegała od standardów zwykłej publikacji¹⁴. Wyspiański swoją wizję książki artystycznej rozwinął w projektach własnych utworów. Już wydaną w 1897 roku *Legendę* ozdobił roślinami z nadwiślańskich łąk (kwiatami i liśćmi mlecza), podobnie postąpił z *Kłatwą*, nie wspominając o głośnym *Weselu*. Innym spośród stosowanych na okładkach przez artystę motywów były fragmenty pejzaży, które korespondowały z treścią dzieła, np. tematykę *Akropolis* uzupełniał widok katedry i zamku wawelskiego, *Legendy* – zakola Wisły pod Tyńcem, *Nocy Listopadowej* – Teatru na Wodzie w warszawskich Łazienkach. Wyspiański, prawdopodobnie jako jeden z pierwszych „artystów książki”, brał pod uwagę nowy układ tekstu, który miał być powiązany z treścią dzieła i to za pomocą najprostszycch środków graficznych: kształtu klasycznej antyki, kreski – jako elementu zdobniczego, wykorzystania kapitalików i zróżnicowanego kroju czcionki.

Jak zauważyła Danuta Knysz-Tomaszewska, Wyspiański projektował szatę graficzną do wszystkich swoich utworów,

współpracował z drukarzami, zdołał tomy poezji swych przyjaciół, rysował okładki i projektował litografie do ważnych dzieł naukowych oraz reagował na wyzwania historyczne w pracy nad wydaniem okolicznościowymi. Był prekursorem w dziedzinie sztuki książki, a jednocześnie – jak stwierdzał Janusz Sowiński – nie zagubił się w czystej dekoratywności¹⁵. Odkrywał walory pustych przestrzeni, które wprowadził do kilku okładek swoich utworów. Wewnętrzny rygor i umiejętne podporządkowanie ornamentu idei utworu zapewniły mu wyjątkowe miejsce w dziejach polskiej pięknej książki na początku XX wieku¹⁶.

Rolę Wyspiańskiego w przeobrażeniu sztuki książki potwierdziła wystawa drukarska na przełomie 1904 i 1905 roku zorganizowana w Krakowie przez Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”. Autor *Wesela* został na niej uhonorowany srebrnym medalem. Za rok po jego śmierci Antoni Gawiński na łamach „Przeglądu Bibliotecznego” notował:

Książki Wyspiańskiego czynią swoje [...], poczynają się z nimi liczyć i ulegać mu [...]. Trzy postulaty główne: piękna okładka, kształt i układ czcionek oraz ozdoba identyczna z duchem dzieła – zamiast banalnej ilustracji – przyjmują się nieodwołalnie we wszystkich obozach. Dziś nie ma już poważniejszej książki polskiej wydanej byle jak, bez uwagi na prawa piękna¹⁷.

Niebagatelną rolę w procesie kształtowania się pięknej książki na ziemiach polskich przełomu wieków odegrały periodyki artystyczne, zwłaszcza krakowskie „Życie” (pod dyrekcją Wyspiańskiego) i warszawska „Chimera”, projektowana jako almanach artystyczny. Specyficzny układ szpalt, puste płaszczyzny szerokich marginesów, operowanie bielą kart i czernią druku, winiety nagłówkowe, niesymetryczne ułożenie nagłówków i dekoracje florystyczne były odkryciem nad Wisłą i początkiem „rewolucji” Wyspiańskiego w drukarstwie. Redaktor „Chimery”, Zenon Przesmycki-Miriam, miał pełną świadomość swoich poczynąń, czemu dał wyraz w jednym z odredakcyjnych tekstów:

Pragnąc, aby nie tylko dzieło samo, lecz i jego odtworzenie miało cechę artyzmu, usuwaliśmy, o ile się dało, używane u nas wyłącznie klisze siatkowe (autotypie) i zastępowali je bądź cynkotypicznym, wiernym fac-simile, bądź światłodrukiem, litografią i heliograviurą. Zabiegaliśmy gorliwie około rozwoju odsuniętych przez wyłączne „olejnictwo” na plan ostatni sztuk graficznych (drzeworytu artystycznego, autolitografii, akwaforty etc.). Powiedzieć wreszcie

możemy, iż powołaliśmy na nowo do życia zapomniany od dawna rysunek książkowo-zdobniczy (*Buchschmuck*) i przez zharmonizowanie stylowe pierwiastków wydawnictwa (szczegółowo dobranych rodzajów druku, matowego papieru, odpowiedniego formatu, inicjałów, ozdób, okładek rysowanych, opraw nowego typu, ram do plansz dodatkowych) zapoczątkowaliśmy – jak owocnie, świadczą dzisiejsze wystawy księgarskie! – ten do ostatnich czasów zaniedbany w kraju zakres sztuki stosowanej¹⁸.

Tego potwierdzeniem były omawiane pismo oraz wydawane przez Miriamę w serii Biblioteki „Chimery” wysmakowane książki literackie. Wśród kilkunastu tytułów znajdują się edycje m.in.: *Axela* Augusta Villiersa, *Krucjaty dziecięcej* Marcela Schwoba, *Króla Kofetuy* Juliusza Zeyera, *Biesów* Marii Komornickiej, *Powieści o Wdałym Walgierzu* Stefana Żeromskiego, *Komurasaki* Władysława Reymonta. Łączącym je elementem był znak wydawnictwa, zaprojektowany przez Edwarda Okunia.

W *Komurasaki* prosta okładka wyróżniała się pustą plamą i fakturą papieru, a winieta powtarzała motywy zaczerpnięte z pisma, niemal bezpośrednio przenosząc wzorce estetyki japońskiej. Na stronie tytułowej wykorzystano ten sam krój czcionek i ornamenty, które towarzyszyły pierwodrukowi na łamach warszawskiego almanachu. Jak głosiła notka na stronie redakcyjnej: „Winiętę okładkową i pierwszy nagłówek w tej książce narysował Stanisław Dębicki. Inne ozdoby zaczerpnięto z albumów Hokusai’a”.

Podobnymi kryteriami kierowano się w trakcie przygotowywania edycji dzieła Żeromskiego. Tam również informowano czytelnika: „Dwa frontytypy do książki tej (*Widok Tyńca i Tyniec w płomieniach*) – rysował Jan Stanisławski. W tekście inicjały Franciszka Wojtali. Wytłoczono, jako odbitkę z »Chimery«, w zakładach Towarzystwa akcyjnego S. Orgelbranda Synów w Warszawie. Składał i łałał Józef Perzak, odbijał Aleksander Tatarowski”. Mimo że nakłady Biblioteki „Chimery” były – tak jak i pisma – niewielkie i dochodziły do pięciuset egzemplarzy, stały się formą upowszechniania nowych koncepcji dialogu słowa i obrazu, realizując znamienne dla epoki idee korespondencji sztuk.

Wykraczając poza ramy nakreślone w tym artykule, trzeba wspomnieć, że Zenon Przesmycki-Miriam jako edytor i wydawca wraz z zamknięciem pisma w 1908 roku nie porzucił prac nad piękną książką, choć nie należały one do łatwych. W liście do swojego paryskiego przyjaciela, Kazimierza Woźnickiego, również bibliofila, pisał o pracach nad powtórzną edycją *Axela*:

Cieszyłem się na kilkanaście egzemplarzy wytwornych tego wydania [tj. *Axela* – G. P. B.], do których sam wybrałem bardzo piękny papier czerpany – i wszystko przepadło, bo luby wydawca, na którym wytłumaczywszy raz szczegółowo – polegałem, obrzezał mi brzegi papieru, uważając, że tak będzie jednak ładniej!!! Miałem taki egzemplarz posłać Panu i Uznanne’owi (?) – i nic z tego. Panu pošlę go, ale jako dokument warszawsko-drukarskiej głupoty¹⁹.

Żadne słowa prawdopodobnie nie byłyby w stanie oddać tego, co myślał wówczas ich autor, i nawet w tym obiektywnym oraz spokojnym na pozór opisie całego zajścia dostrzegamy irytację i rozpacz, kiedy po raz kolejny przerażona „Chimera”, „otworzywszy oczy, spostrzegła Rzeczywistość” – jak pisał on w słynnym artykule *Laurowo i ciemno*.

Ukoronowaniem trudów Miriamy była podjęta przez niego edycja pism Cypriana Norwida. Stroną graficzną zajął się Adam Póltawski, artysta „wypróbowany” już w „Chimerze”, prywatnie siostrzeniec Przesmyckiego. Dopiero praca nad tym dziełem pozwoliła urozmaicić zarówno rozkład graficzny stron, winiety, jak i krój czcionki, tzw. Antykwę Póltawskiego, którą nadal można spotkać we współczesnej sztuce drukarskiej. Dla Miriamy ograniczenia zecerskie nie stanowiły problemu – do wybranej przez niego czcionki Elzevir Type Póltawski „dorał” polskie znaki, jakich w niej brakowało²⁰. By osiągnąć cel, Przesmycki pozostawał nieubłagany, odrzucał egzemplarze, które jego zdaniem były edytorsko wadliwe (podobnie postępował, redagując „Chimerę”). Na sugestie Władysława Ludwika Anczyca, że stawiał zbyt wygórowane żądania drukarzom, odpowiadał: „Nie są to żadne cuda ani arcydzieła, tylko elementarna, pospolita, najzwyczajniejsza schludność w robocie drukarskiej”²¹. W rezultacie książka od razu była traktowana jak dzieło sztuki, wiedzieli o tym i Orgelbrand, i Anczyk, i tak zasłużony dla kultury polskiej nakładca, jakim był Jakub Mortkowicz, najwierniejszy z wydawców Miriamy.

Wracając do wątku twórców pięknej książki, choć za takiego Przesmycki na pewno może uchodzić, mimo że nie był artystą *sensu stricto*, chciałbym skupić się teraz na Janie Bukowskim i kilku wybranych projektach, których był autorem.

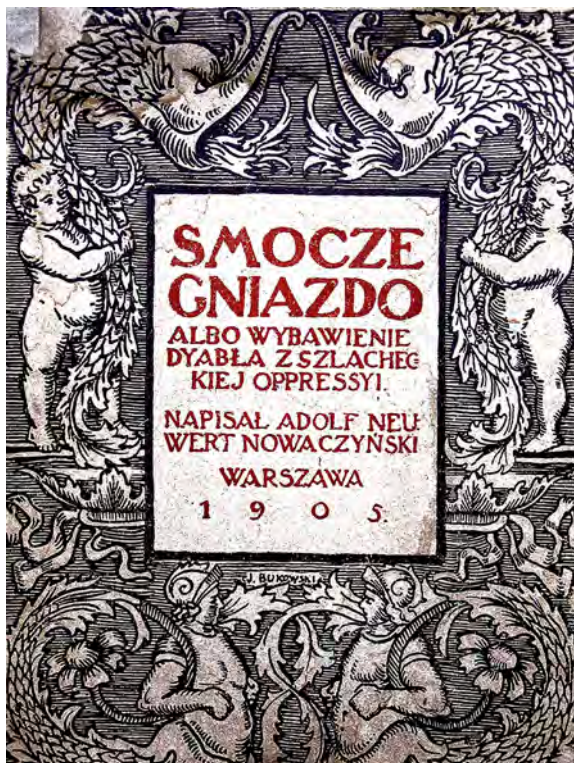
Wspomniany artysta do dziś pozostaje w cieniu innych twórców polskiego modernizmu. Poza hasłami w specjalistycznych leksykonach poświęconych ludziom książki prawie w ogóle się o nim nie pisze, a jedyna monografia, jaka ukazała się na jego temat – Przeclawa Smolika – dziś liczy już osiemdziesiąt lat, może być zatem traktowana bardziej jak źródło niż opracowanie²². Bukowski był również malarzem, dekoratorem i konserwatorem. Odrestaurował krakowski kościół Bernardynek

CHIMERA

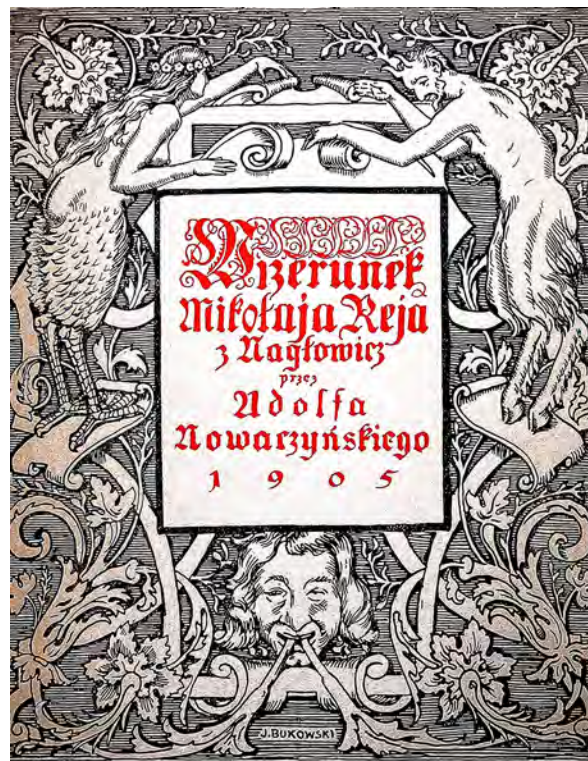


7. J. Mehoffer,
okładka „Chimery”
z 1902 roku
(t. 6, z. 16)

TOM VI • ZESZYT 16 • PAŹDZIERNIK 1902
REDAKCJA I ADMINISTRACJA
WARSZAWA • NOWY ŚWIAT 22



8. J. Bukowski, okładka *Smoczego gniazda* A. Nowaczyńskiego, wyd. nakładem Centnerszwer, Warszawa 1905 (drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego)



9. J. Bukowski, okładka *Wizerunku Mikołaja Reja* A. Nowaczyńskiego, 1905 (drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego)

przy ulicy Grodzkiej, gdzie wykonał m.in. nową polichromię (1913)²³.

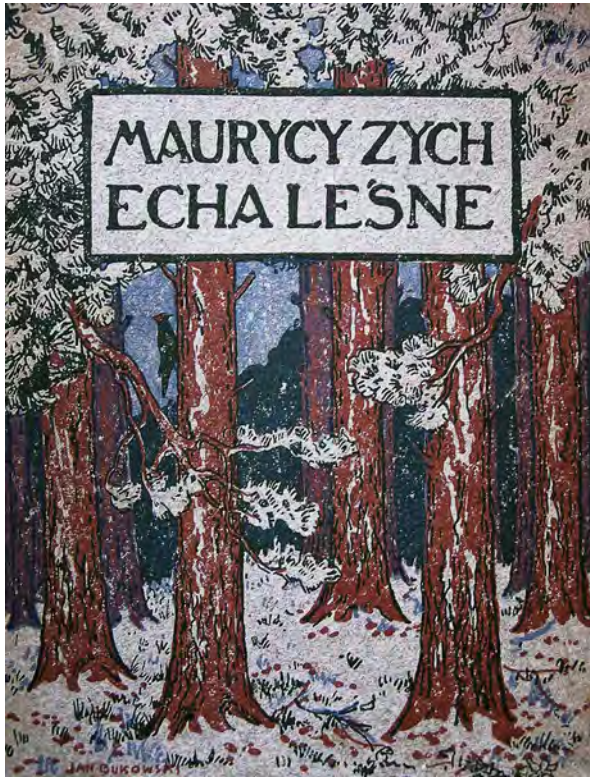
Za symboliczny zwornik omówionej działalności Wyspiańskiego, „Chimery” Miriama i Bukowskiego można uznać wspomnianą już wystawę drukarską, którą zorganizowało Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie na przełomie 1904 i 1905 roku. Bukowski nie tylko brał udział w jej przygotowaniu jako członek Komisji Rozpoznawczej, ale także został odznaczony jako ten, „[...] który zasila swymi pracami wysokiej wartości wszystkie niemal drukarnie polskie”²⁴. Wystawa była podsumowaniem dotychczasowej „rewolucji artystycznej” w tej dziedzinie i wytaczała nowe drogi jej rozwoju w XX wieku.

Wydarzenie to zbiegło się z powołaniem Bukowskiego na stanowisko kierownika artystycznego Drukarni Uniwersyteckiej w Krakowie, co rozpoczęło najważniejszy etap w jego twórczości oraz najlepszy okres w działalności tej oficyny, którego miarą było nawiązanie, jako jednej z pierwszych w kraju, ścisłej współpracy między drukarzami a projektantem książki. Bukowski uważany był zresztą za spadkobiercę i kontynuatora Wyspiańskiego na drodze odnowienia polskiej „czarnej sztuki”.

Wspomniany Przeclaw Smolik pisał:

Jan Bukowski jest w polskim zdobnictwie graficznym najbardziej typowym i najwybitniejszym po dzień dzisiejszy wyrazicielem kierunku, który da się określić ogólnie jako tradycyjno-klasyczny. Na kierunek ten, któremu patronowali na schyłku ubiegłego stulecia w Anglii i na kontynencie Europy prerafaelici z W. Morrisem i W. Cranem na czele, złożyły się następujące czynniki: kult tradycji monumentalnych druków europejskich z XV i XVI wieku, jako idealnych wzorów; postulat zamkniętej i zwartej kolumny układu, zamykającej w sobie tak ilustrację, traktowaną zdobniczo, jak i właściwą ozdobę i pismo; postulat bezwzględnej zgodności ozdoby z pismem (tj. z krojem czcionki) i treścią książki. [...] przejął się też silnie tradycjami wielkiej sztuki iluminowanych rękopisów średniowiecznych²⁵.

Nie należy jednak zapominać, że Bukowski był przede wszystkim dzieckiem swojego czasu, co piszący w latach trzydziestych Smolik pominął, gdyż epoka ta przechodziła właśnie w okres norwidowskiego „przemilczenia”. Wykształcony i „ukształtowany” przez Kraków, a to – jak u Wyspiańskiego – było prawdo-



10. J. Bukowski, okładka *Ech leśnych* S. Żeromskiego, wyd. nakładem Tow. Uniwersytetu Ludowego, Kraków 1905 (Drukarnia Narodowa)



11. J. Bukowski, strona z tekstem *Ech leśnych* S. Żeromskiego

podobnie źródłem jego „historyzmów”, studiował także w Monachium i Paryżu u Eugène’a Grasseta. Jak zauważa Danuta Knysz-Tomaszewska, jego działalność sytuowała się na przecięciu doświadczeń europejskich i poszukiwania polskiego stylu w zdobnictwie książki. Bukowski rozwijał w swym zdobnictwie okładek „styl swojski”, nawiązując do sztuki ludowej, przetwarzanej i stylizowanej, wykorzystującej giętką, secesyjną linię. Tradycji polskiej poszukiwał też w starych drukach renesansowych, w rękopisach średniowiecznych i w ewokacji rodzinnego pejzażu. Jego okładki łączyły w harmonijną całość te różne, zdawałoby się, źródła inspiracji. Projekty okładek i winiety zawsze podpisywał inicjałami „J. B.” lub nazwiskiem i inicjałem imienia, traktując grafikę użytkową jako autorskie dzieło²⁶.

Jednak inspiracja tradycją Morrisowską nie oznaczała jej kontynuowania na polskim gruncie. Bukowski daleki był bowiem od kopiowania doskonałości artystycznej i technologicznej dawnego drukarstwa, jakie uprawiał angielski twórca w swojej *Kelmscot Press*. Polegała ona przede wszystkim na wydobywaniu z tradycji i przetwarzaniu tych elementów (kompozycji, ilustracji i zdobnictwa), które – połączone – wywoływały efekt nowoczesnego projektu typograficznego. W tym nurcie należy także umieścić jego „historyzujące” dzieła: *Smocze*

gniazdo i *Wizerunek Mikołaja Reja* Adolfa Nowaczyńskiego czy trylogię *Rok 1795* Władysława Reymonta. To charakter i treść utworu zawsze decydowały o wyborze wzoru zdobniczego. Doskonale uwypuklił to Smoliak, pisząc:

Bukowski, rozwiązując zagadnienie układu i ozdoby książki, współtworzył z autorem i drukarzem, uzupełniał ich, kierując przy tym równie dobrze pracą drukarza, jak i sam przez niego kierowany²⁷.

Z wielu dzieł Bukowskiego na uwagę zasługują najbardziej charakterystyczne sposoby graficznego opracowania książek. Jako pierwszą można wymienić wspomnianą stylizację historyczną. W polskich warunkach nabierała ona szczególnego znaczenia i była odbierana jako jeden z elementów zachowania tożsamości narodowej. Nawiązanie do późnorenansowych czy barokowych druków nie wpływało zatem jedynie z zasady artystycznego *decorum*: korelacji treści i jej artystycznego opracowania, ale również z umacniania świadomości i przywoływania zabytków złotego i srebrnego wieku w dziejach narodu. Doskonałym przykładem było opracowanie dramatu historycznego *Smocze gniazdo, albo wybawienie dyabła ze szlacheckiej*

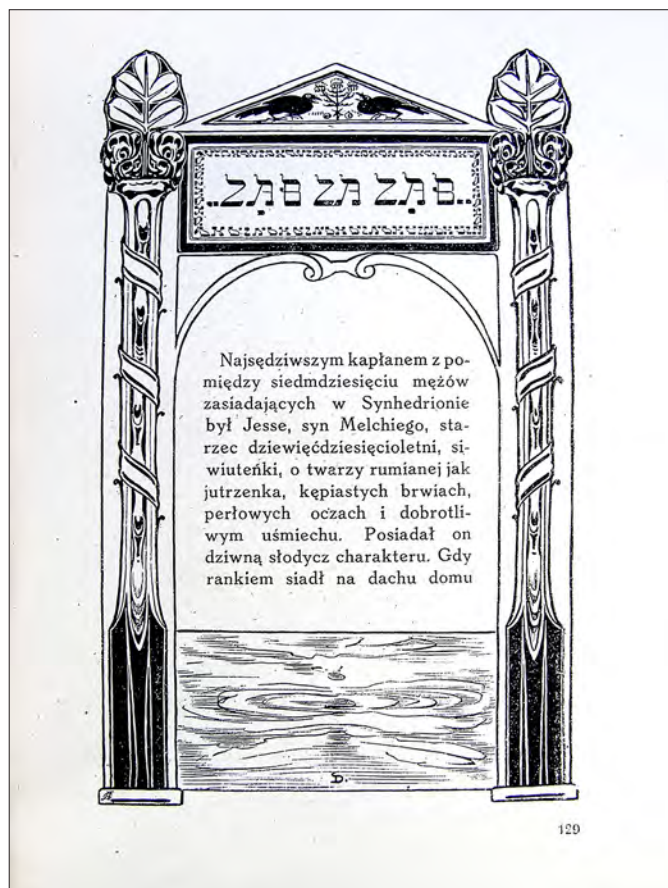
12. S. Dębicki,
okładka *Legend*
A. Niemojewskiego,
wyd. nakładem
„Myśli Niepodległej”,
Warszawa 1924



Straszna to była noc — paryska, grudniowa noc...
Deszcz padał, padał, padał — — —
Bulwary były puste, oślizie i poczerwiałe od wody,
a nieskończone szeregi nagich drzew trzęsły się z zimna
i jęczały cicho a boleśnie — bo deszcz przemacał je do ko-
rzeni, bo mroźny wiatr je przewiewał nawskróś, bo ośle-
piały te, jakby w powietrzu zawieszono, światła elektrycz-
ne — a zabijała tęsknota za dniem...
A ta rozmiękła, zimna noc wlekała się tak wolno, tak
wolno...
A ten utęskniony dzień był tak rozpacziwie daleko.
O biedne drzewa marzące!
O biedne psy bezdomne, które przemykały cicho
pod zimnymi ścianami, czółgały się na rogach ulic oświe-
tlonych, przystawiały, rozglądały się krwawem, przemęczo-



13. S. Dębicki, strona działowa z opowiadaniem *O cichym wieczorze*
w *Legendach* A. Niemojewskiego, Warszawa 1924



15. S. Dębicki, strona działowa z opowiadaniem *Ząb za ząb* w *Legendach*
A. Niemojewskiego, Warszawa 1924



14. S. Dębicki,
winieta i pierwsza
strona opowiadania
O cichym wieczorze
w *Legendach*
A. Niemojewskiego,
Warszawa 1924

opressy (1905), którego akcja rozgrywała się w Zygmunto-wskich czasach, a także opowieści o pierwszym renesansowym pi-sarzu polskim *Wizerunek Mikołaja Reja z Nagłowic* (1905), na-wiązujące do późnorenesansowych druków²⁸. Już obie okładki zwracały uwagę szeroką bordiurą, wypełnioną stylizowanymi wodnymi smokami, kwiatami, puttami oraz półpostaciami rycerzy w zbrojach, a także (*casus* drugiej okładki) girlandami z kwiatów i liści oraz dwiema postaciami półludzkimi. Tytuły o zróżnicowanej dużej czcionce zostały wpisane wraz z nazwi-skiem autora w usytuowany pośrodku prostokąt. Respektowały one zasady staropolskiej pisowni. Na stronie tytułowej *Smo-czego gniazda* artysta zastosował wielokrotne zróżnicowanie kroju i stopnia czcionki oraz wprowadził trzy winiety skompo-nowane z seryjnego układu stylizowanych listków tworzących górną i dolną listwę karty. Za „barokowe” można uznać opra-cowanie *Listów księcia Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”* wydane przez Ernesta Łunińskiego²⁹. Do staropol-skich panopliów umieszczanych jako dekoracja w pałacach i na epitafiach nawiązywały okładki trylogii Reymonta *Rok 1794: Ostatni sejm Rzeczy-pospolitej* (1913), *Nil desperandum* (1916) i *Insurekcja* (1918). Zapożyczeniem ze średniowiecznych kodeksów iluminowa-nych było zaś opracowanie dzieła Lucjana Rydla *Królowa Jadwiga* (1910). Okładkę uzupełniała, schematycznie zarysowana, konstrukcja wież gotyckich zwieńczonych królewską koroną. Wewnątrz książki uwagę przyciągały natomiast stylizowane na arras przedstawienia z życia Jadwigi. Innym typem inspiracji było odwołanie do ludowości. Dekoracje Bukowskiego wyróż-niały się secesyjną płaskością i bogactwem linii kontrastujących z daleką od tendencji secesyjnej skłonnością do symetrii, która jest charakterystyczna dla sztuki ludowej. Uwidaczniała to np. okładka jednego z zeszytów Towarzystwa „Polska Sztuka Sto-sowana” skomponowana ze stylizowanego kwiatu.

Także jedna z najbardziej dekoracyjnych i najlepszych w dorobku Bukowskiego książek, *Echa leśne* Stefana Żerom-skiego, nawiązywała do ludowej stylistyki, inspirowanej natu-rą³⁰. Obok okładki również kolumny tekstu, drukowane-go dużą czcionką, zostały zamknięte szerokimi bordiurami z liśćmi w czterech wariantach. Dzięki temu wyeksponowano tak ważne dla tytułu i treści opowiadania motywy lasu. Na-zwisko autora i tytuł tekstu umieszczono w niewielkim pro-stokącie wyciętym w ścianie lasu. Karta tytułowa, poprzedzo-na barwną wklejką przedstawiającą reprodukcję dzieła Jacka Malczewskiego, powtarzała obraz z okładki, ale w posępnych czarno-białych barwach. Nie bez znaczenia okazywał się kolor,

w jakim została odbita książka. Rude barwy jesieni, przypomi-nające zakrzepłą krew, otwierały nowe perspektywy interpre-tacyjne. Dekoracyjny układ stron, których bordiury ułożono w lustrzanym odbiciu, miał przypominać karty iluminowa-nych kodeksów.

Wśród twórców pięknej książki na ziemiach polskich nale-ży jeszcze wskazać lwowskiego artystę – Stanisława Dębickie-go, który w latach 1895–1909 opracował szatę graficzną ponad pięćdziesięciu książek. Przywiązywał on wielką wagę do okła-dek, które miały w metaforycznej formie wyrażać zawartość treściową i emocjonalną utworu oraz nadawać ton ilustracjom wprowadzanym do tekstu. Za najwybitniejsze jego osiągnięcie uważa się opracowanie kontrowersyjnych i skandalizujących *Legend* Andrzeja Niemojewskiego.

W przeciwieństwie do dotychczas omówionych książek okładka *Legend* nie zwracała na siebie uwagi ani wyszukaną kolorystyką, ani ornamentyką. Proste, rytmicznie przebiegające wzdłuż czarno-białe pasy miały stanowić nawiązanie do ży-dowskiego tałesu. Jednak – w odróżnieniu do okładki – inaczej (bogato) opracowa-no wnętrze publikacji. Nagłówki, inicja-ły, marginesy, a przede wszystkim strony działowe wprowadzające kolejne nowele syntetyzowały ich treść i przesłanie. Miarą swoistego „puryzmu” artystycznego było użycie koherentnych rodzajów czcionek stylizowanych na pismo hebrajskie bądź majuskułę pierwszych napisów wrytych przez chrześcijan na ścianach grot.

Podsumowując zagadnienie pięknej książki na ziemiach polskich, ograniczone jedynie do przywołania najważniejszych wątków, można wskazać kilka prymarnych cech. Wykorzy-stując idee zapoczątkowane przez angielskich prekursorów z Williamem Morrisem na czele, polscy twórcy zmodyfikowa-li płynące z Zachodu trendy. Mimo że nurt odnowy polskiej książki charakteryzowała duża różnorodność, wszyscy jego przedstawiciele wykorzystywali odwołania do rodzimej historii i tradycji. Pozornie „historyzujące” okładki i ornamenty, które wpływały z charakteru i przesłania dzieła, były także nośni-kiem naczelnego ideału sztuki polskiej XIX stulecia, zmierzającej do umocnienia polskiej świadomości narodowej i ugruntowa-nia wspólnych korzeni, scalenia rozdartego od niemal wieku narodu. Książka, obok prasy, odgrywała w tych zabiegach rolę trudną dziś do przecenienia. I chociaż przełom wieku progra-mowo otwierał polskie horyzonty na europejskie pejzaże, to nie oznaczało to porzucenia rodzimych wątków. Artystycznie styli-zowana swojskość u Wyspiańskiego, Bukowskiego czy Okunia poszerzała estetyczne możliwości.

Wśród twórców
pięknej książki
na ziemiach polskich
należy wskazać
Stanisława Dębickiego

Rozkwit sztuki książki na ziemiach polskich, który powinno się datować na okres między 1898 rokiem a wybuchem pierwszej wojny światowej, przyniósł przede wszystkim jej nobilitację jako pełnoprawnej dyscypliny artystycznej. Można wysnuć wnioski, że żadna inna dziedzina sztuki użytkowej nie przeżywała tak żywiołowego rozwoju i nie przyniosła tylu wspaniałych realizacji. Widać tutaj podobieństwa tylko z grafiką użytkową, którą tworzyli również najlepsi artyści epoki.

Dzięki zapoczątkowanej przez Stanisława Wyspiańskiego rewolucji w sztukach graficznych, ściśle związanych z odnową druku i książki polskiej, w pierwszej dekadzie XX wieku wprowadzono normy, które stały się wyznacznikami „typografii wytwornej”. Mimo że sformułowane wówczas zasady przez kolejne lata nadal były traktowane jako coś wyjątkowego, to zatriumfowały w niepodległej już Polsce.

Normą zatem pozostało, że artysta nadawał każdej książce odmienny charakter, wychodząc poza sztampe zecerskich „ozdóbek”, dopasowywał zdobienia do treści i „nastroju” dzieła, wreszcie za pomocą obrazu dopełniał słowa autora. W wielu wypadkach zewnętrzny, wizualny kontakt z tekstem pięknej książki sprawiał wrażenie obcowania ze sztuką, znaną dotychczas jedynie z salonów i galerii. We wszystkich publikacjach okładki i strony tytułowe, także kolumny tekstu dekorowane winietami, ujawniały zaś poszukiwanie nowych związków między utworem literackim a jego wizualizacją. Znakomita większość artystów ruchu odnowy książki łączyła inspiracje polską kulturą ludową z ogólnoeuropejskimi tendencjami Art Nouveau, co było zresztą charakterystyczne dla wielu krajów, np. państw skandynawskich.

U zarania niepodległej Polski Bonawentura Lenart, świadomy dorobku artystów przełomu wieków, w jednym z pierwszych numerów almanachu „Rzeczy Piękne”, pisma inspirowanego ideą pięknej książki, notował:

Oby powstała **piękna książka** – zespół całości – papieru, czcionek, inicjałów, ozdoby, ilustracji, druku i oprawy, mająca na celu połączenie elementów myślowych z elementami materialnymi w zgodną całość – w dzieło pracy – łączącej wysiłek materialny z wysiłkiem duchowym. Oby pragnienie odrodzenia sztuk i rękodzieł znalazło wyraz jednolity, mimo różnorodności założeń – służąc jednemu jednemu celowi: **pięknemu życiu**³¹.

¹ Interesujący jest wydrukowany dwa lata wcześniej na łamach „Wędrowca” artykuł: W. Szukiewicz, *Artyzm w książce*, „Wędrowiec” 1902, nr 50, s. 995–996; nr 51, s. 1016–1017; nr 52, s. 1035–1036.

² W. Mitarski, *Estetyka książki*, „Krytyka” 1904, R. 6, t. 1, z. 468.

³ Cyt. za: ibidem, s. 472.

⁴ J. Wiercińska, *Książka do czytania i książka do oglądania*, w: *Studia o kulturze modernistycznej*, Warszawa 1983, s. 80.

⁵ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. i wstępem poprzedził J. Rogoziński, Warszawa 1976, s. 191–192.

⁶ O. Wilde, *Portret Doriany Graya*, przeł. T. Jaroszyński, Warszawa 2000, s. 151–152.

⁷ M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967.

⁸ Z najważniejszych prac trzeba wymienić: A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959; J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986; eadem, *Z problematyki zdobnictwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX w.*, w: *Sztuka około 1900. Materiały z sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1969; eadem, *Szata książki polskiej przełomu wieków*, „Projekt” 1970, nr 3; J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski 1890–1914*, Wrocław 1982; idem, *Typografia wytworowa w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995; J. Białostocki, *Polska grafika użytkowa 1900–1934*, w: *Z zagadnień plastyki polskiej 1918–1939*, pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław 1963; M. Grońska, *Grafika w książce, tece, albumie: polskie wydawnictwa artystyczne i bibliofilskie z lat 1899–1945*, Wrocław 1994.

⁹ W porządku alfabetycznym wymieniam najważniejsze teksty: M. Arct, *Piękno w książce*, Warszawa 1926; S. Koczorowski, *Jak powstaje książka dzieło sztuki*, „Miesięcznik Graficzny” 1938, nr 2/3; S. Lam, *Książka wytworowa. Rzecz o estetyce druku*, Warszawa 1922; idem, *Piękna książka*, „Rzeczy Piękne” 1919, nr 4; B. Lenart, *Piękna książka jako zestaw czynników materialnych, papieru, czcionek, ilustracji światłodrukowych, druki i oprawy*, Wilno 1929; P. Smolik, *O książce pięknej*, Warszawa 1926; idem, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928.

¹⁰ W. Sch., *Buchschmuck*, „Ver Sacrum” 1898, t. 9, s. 24 i 26; tłum. za: J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, s. 74.

¹¹ W. Mitarski, op. cit., s. 468.

¹² W. Koszutski, *Drukarstwo nasze a chwila bieżąca*, „Grafika” 1906, nr 1, s. 2–3.

¹³ L. Rydel, *Poezje*, z rysunkami S. Wyspiańskiego, nakładem księgarni D. E. Friedleina, Kraków 1901.

¹⁴ W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, Lwów 1905.

¹⁵ J. Sowiński, op. cit., s. 142–143.

¹⁶ D. Knysz-Tomaszewska, G. P. Bąbiak, *Entre l'ornement et le message. La couverture et la page de titre du livre polonais à la charnière du XIX^e et du XX^e siècle*. [Oblicza książki – rzecz o okładkach i stronach tytułowych książek polskich na przełomie XIX i XX wieku], (w druku).

¹⁷ A. Gawiński, *O książkach Wyspiańskiego*, „Przegląd Biblioteczny” 1908, nr 2, s. 85–91; cyt. za: J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, s. 19.

¹⁸ Z. Przesmycki-Miriam, *Po półtoraroczcu*, „Chimera” 1902, t. 6, z. 18, s. 476–477.

¹⁹ Idem, List do Kazimierza Woźnickiego z 3 marca 1914 roku, rkps, Arch. PAN, dz. III, sygn. 36.

²⁰ X., *List od „The Printing Art” An Illustrated Monthly Magazine of the Art. Of Printing and of the Allied Arts. The University Press, Cambridge z dn. 25 III 1909*, Archiwum „Chimery”, korespondencja do redakcji z lat 1900–1907, BN 53 23.

²¹ Z. Przesmycki-Miriam, List do Władysława Ludwika Anczyca; cyt. za: J. Sowiński, op. cit., s. 93.

²² *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających (zmarłych przed 1966)*, t. 1, pod red. J. Marin-Białostockiej, Warszawa 1971, s. 274–276; P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930; *Słownik pracowników książki polskiej*, pod red. I. Treichel, Warszawa–Łódź 1972, s. 100–101; *Encyklopedia wiedzy o książce*, pod red. A. Birkenmajera et al., Wrocław 1971, s. 353–354.

²³ W. Komorowski, I. Kęder, *IkonoGRAFIA kościoła Dominikanów i ulicy Grodzkiej w Krakowie*, Kraków 2005, s. 273–274.

²⁴ *Rozdział nagród wystawy drukarskiej*, „Poradnik Graficzny” 1905, z. 2, szpalta 18–19.

²⁵ P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, s. 18–19.

²⁶ D. Knysz-Tomaszewska, G. P. Bąbiak, op. cit.

²⁷ P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, s. 21.

²⁸ P. Kuskowski, „Jan Bukowski – artysta książki”, praca licencjacka napisana w Instytucie Informacji Naukowej i Studiów Bibliologicznych Uniwersytetu Warszawskiego pod kierunkiem dr. Jerzego Kaliszuka w 2007 roku.

²⁹ *Listy księcia Karola Stanisława Radziwiłła „Panie Kochanku”*, wyd. E. Łuniński, Warszawa 1906.

³⁰ M. Zych [S. Żeromski], *Echa leśne*, Kraków 1905.

³¹ B. Lenart, *Piękna książka*, „Rzeczy Piękne” 1919, nr 4, s. 13.