

BIBLIOTEKA STUDWUDZIESTU

Dotychczas wyszły z druku:

Liber primus.

Emil Zegadłowicz: Głośniki Płonące

Liber secundus.

Emil Zegadłowicz: Gawęda Poety z Typografem

Liber tertius.

Artur Marja Swinarski: Błękitna Godzina

Liber quartus.

Emil Zegadłowicz: Aktor Wieczny

Liber quintus.

Jan Kuglin: Dziesięciolecie Książki Zegadłowicza
w Poznaniu

Liber sextus.

Gustaw Morcinek: Ondraszkowe Ostałki
Z drzeworytami Pawła Stellera i Stan. Kuglina

Liber septimus.

Jan Sztaudynger: Ballady Poznańskie

Jak Jan Kuglin poszukiwał ideału „książki pięknej”

[...] gdybyśmy założyli użycie czcionki o dobrym kroju, odpowiednie wyspajowanie linii i słów i właściwe rozłożenie stronic na arkuszu papieru, wszystkie książki mogłyby być przynajmniej przyzwoite i ładne: a gdybyśmy do tych przymiotów dodali naprawdę piękny ornament i ilustracje, książki drukowane mogłyby raz jeszcze ukazać w całej pełni [...], że rzecz użytkowa może być także i dziełem sztuki, jeśli się o to będziemy starać¹.

Tak o tworzeniu książek, które mogłyby zasługiwać na miano pięknych, pisali w 1893 roku William Morris i Emery Walker, biorąc udział w toczonych już od blisko pół wieku w Anglii, a potem też we Francji i w Niemczech, dyskusjach nad kondycją typografii i poszukiwaniem rozwiązań mogących zaradzić trapiącemu ją kryzysowi². Początki owych dysput łączy się zwykle z działalnością Johna Ruskina, teoretyka i krytyka sztuki protestującego przeciw brzydocie wiązanej przezeń z postępującą industrializacją i głoszącego ideę powrotu do artystycznego rzemiosła³, którą podchwycił i rozpropagował założony pod koniec lat osiemdziesiątych XIX stulecia ruch Arts and Crafts zrzeszający artystów sprzeciwiających się produkcji maszynowej i domagających odrodzenia sztuki wykonywanej ręcznie⁴. Z tym właśnie ruchem związał się m.in. wzmiankowany już Walker, który w 1888 roku podczas Arts & Crafts Exhibition Society wygłosił wykład zawierający prezentację zasad, jakimi winien kierować się każdy typograf pragnący tworzyć książki piękne⁵, a zaprzyjaźniony z nim Morris wcielił te zasady w życie w założonej przez siebie oficynie Kelmscott Press⁶. To oni bowiem, pragnąc pięknych książek, „zamiast – jak pisał Holbrook

Jackson – sarkając na to, co istniało, zabrali się do dzieła i zaczęli produkować to, czego kupić nie mogli⁷. Jako że winą za spadek jakości druków obarczali głównie zdobycze techniki i uprzemysłowienie, to swe działania oparli przede wszystkim na powrocie do tradycyjnych, rzemieślniczych metod wytwarzania, uznając, że skoro znakomicie sprawdziły się w przeszłości, to zastosowane pod koniec XIX stulecia zagwarantują równie spektakularne efekty⁸. Inicjujący wiele z zachodzących podówczas zmian Morris w czerpaniu inspiracji z minionych epok posunął się zresztą jeszcze dalej. Zapożyczał z nich nie tylko sposób wytwarzania, ale także technikę zdobienia, ornamentykę oraz – co najważniejsze – traktowanie druku jako niepodzielną całość, której poszczególne składowe – tekst, dekoracja, oprawa – winny być idealnie zharmonizowane. Perfekcyjne zgranie wszystkich elementów stało się wtedy niepisana zasada wyznawana przez wszystkich, którym – podobnie jak Morrisowi – zależało na tworzeniu pięknych książek. Wśród nich był m.in. Thomas James Cobden-Sanderson, który podążając szlakiem przetartym przez Morrisa, odrzucił jednak tak uwielbiane przez niego zdobnictwo, koncentrując się przede wszystkim na kompozycji karty oraz starannym doborze kroju czcionki i rodzaju papieru⁹.

Przywołanie tych właśnie typografów nie jest przypadkowe. Gdy bowiem po latach Jan Kuglin¹⁰ – znakomity drukarz osiadły w Poznaniu w początkach 1919 roku i działający tam aż do wybuchu drugiej wojny światowej – wspominał swoją drogę zawodową, to ich dokonania i rozprawy teoretyczne (zwłaszcza *Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press*¹¹ oraz *The Ideal Book or Book Beautiful* Cobden-Sandersona¹²) wskazał jako te, które ukształtowały jego myślenie o projektowaniu książki i ukierunkowały poszukiwania jej idealnej formy¹³. Jednakże nie tylko one okazały się istotne. Nie mniejszy wpływ wywarły nań także działania podejmowane w kręgach polskich bibliofilów (notabene sam aktywnie działał w poznańskim oddziale towarzystwa)¹⁴, dla których tworzenie pięknych książek było kwestią największej wagi. Chętnie i często podejmowali więc temat kondycji typografii, z jednej strony ubolewając nad jej aktualnym stanem, a z drugiej wskazując możliwe kierunki jej rozwoju.

Ilustracja [...] i ozdoby nie stanowią dla nas warunków piękna książki; piękna tego szukać należy przede wszystkim w czysto drukarskich wartościach układu i wykonania, które nadają całości pewien styl, wymagający podporządkowania wszystkich innych, dodatkowych czynników¹⁵

– pisał Jan Muszkowski, członek Towarzystwa Bibliofilów Polskich w Warszawie, a działający w Towarzystwie Bibliofilów Polskich w Wilnie Gracjan Achrem-Achremowicz dodawał:

Pojęcie pięknej książki u ogółu kojarzy się z bogactwem ilustracji i barwnością okładki i takie właśnie książki dostarczają wydawcy. Tymczasem zaś każdy najdrobniejszy szczegół w książce prawdziwie pięknej musi być przemyślany i zestrojony w harmonijną całość – tak, aby na przypadkowości miejsca być nie mogło. Wówczas przemawiać będzie do czytelnika nie tylko ilustracja, ale sam układ typograficzny, każde słowo i litera tekstu¹⁶.

W podobnym tonie wypowiadał się także Przeclaw Smolik, działacz Towarzystwa Bibliofilów w Łodzi, który podkreślał, że „Książka piękna» winna [...] być dziełem indywidualnym i harmonijnym, winna być dziełem sztuki, w którym piękna forma odpowiada pięknej treści¹⁷, jednocześnie zaznaczając, że:

Nie będzie więc książka nigdy istotnie piękną, nawet książka stylowo i bogato ilustrowana i ozdobiona i równie ozdobnie oprawiona, jeżeli użyty do druku książki papier nie będzie pierwszej jakości, o ile pismo nie będzie piękne i zarazem doskonale czytelne, o ile materiał, użyty na oprawę, nie będzie piękny i trwały, a wykonanie tak druku, jak i oprawy nie będzie doskonałe¹⁸.

Wszyscy przedstawiciele rozsznanych po Polsce środowisk bibliofilskich byli też zgodni co do tego, że:

Każda książka osiąga poziom estetyczny przez dobór odpowiedniego formatu i koloru papieru, właściwych wielkości i kroju czcionek, odpowiednich wymiarów strony, oraz stosunku stron do siebie i do marginesów, przez umiejętne opracowanie tytułów i wewnętrznego podziału książki¹⁹.

Jak wyzna Kuglin po latach: „[...] pod wpływem tego wielkiego, prawie światowego ruchu w dziedzinie odrodzenia piękna w książce, postanowiłem także działać w tym kierunku²⁰. Przeanalizowawszy zaś zarówno teoretyczne rozprawy, jak i ich praktyczne realizacje oraz realnie oceniwszy skromne możliwości, jakimi dysponowałem w niewielkiej, zarządzanej przez siebie Rolniczej Drukarni i Księgarni Nakładowej,

na co dzień tłoczącej głównie tygodnik „Poradnik Gospodarski”, zdecydował, że:

[...] najwłaściwiej będzie tworzyć książkę, nadając jej czystą formę typograficzną, bez elementów zdobniczych. Podstawą natomiast jej estetyki powinna być czcionka o kroju klasycznym, czytelna, tytuły i inicjały czcionkowe, papier najwyższego gatunku, o ile możliwości szmacianny i ręcznie czerpany, farba zgotowana z sadzy i pokostu, wreszcie format, w którym stosunek szerokości do wysokości tak kolumny, jak i stronic papieru odpowiadać będzie zasadom „złotego podziału”, tj. stosunkowi 3 : 5 : 8. Ten sam stosunek obowiązywać powinien w wymiarach marginesów, wielkości opuszczeń w kolumnach początkowych, w odstępach między tytułami a tekstem, w wielkości inicjałów, rozmieszczeniu rycin itd.²¹

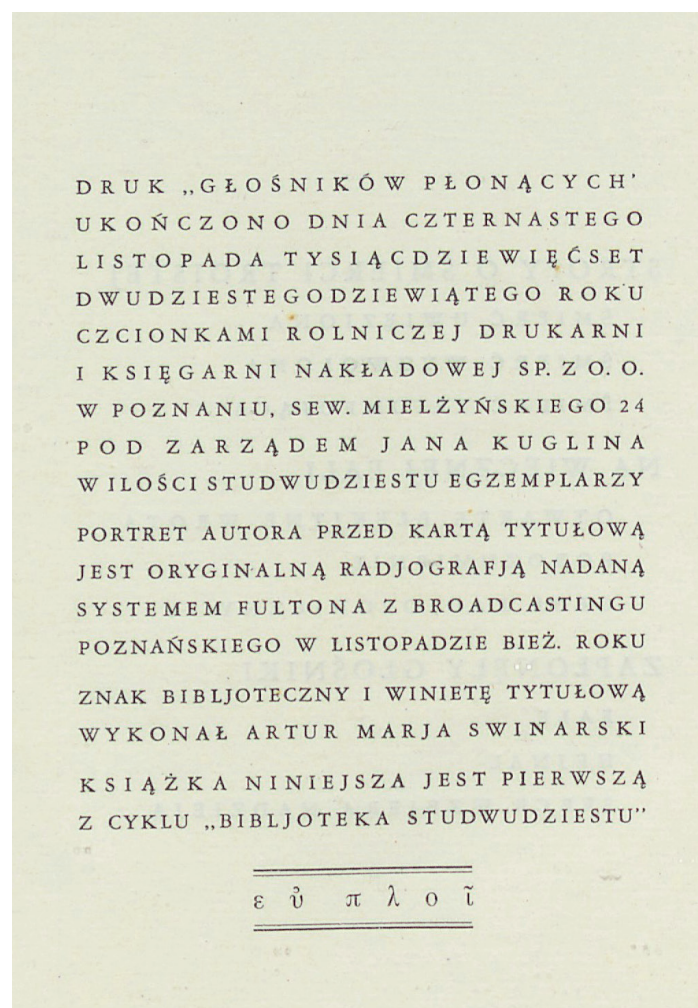
I trzeba mu oddać, że we wcielaniu tych założeń w życie był niezwykle konsekwentny, co znakomicie udowadniają liczne wydane według jego projektu publikacje, poczynając już od pierwszej pracy, którą była rozprawa Bonawentury Lenarta poświęcona – *nomen omen* – pięknej książce²². Decyzję Kuglina, by właśnie ten tekst wydać według opracowanych przez siebie zasad, trudno uznać za przypadek. Rozprawa ta cieszyła się bowiem w owym czasie już sporym uznaniem środowiska, a znana była w nim dzięki opublikowaniu w 1919 roku w formie artykułu w czasopiśmie „Rzeczy Piękne”²³ oraz powstałej rok po nim odbitce. I choć nie wiadomo, w której z tych wersji tekst Lenarta trafił do rąk poznańskiego typografa, to pewne jest, że wywarł na nim duże wrażenie, bo jego znaczenie przyrównał do rozpraw Morrisa i Cobden-Sandersona²⁴.

Wydana w 1923 roku *Piękna książka jako zespół całości papieru, czcionek, druku i oprawy*²⁵ otrzymała format 163 × 253 mm. Pierwsza kolumna tekstowa została ozdobiona inicjałem wyróżnionym wielkością i kolorem czerwonym, a pierwszy wiersz i tytuły rozdziałów zaakcentowano wersalikami. Tekst złożono bez wcięć akapitowych, które zastąpiono znakiem ornamentacyjnym. Całość dopełniła twarda oprawa, co dla książki o objętości raptem szesnastu stron było rozwiązaniem rzadko stosowanym.

Prostota czy nawet surowość zastosowanych rozwiązań, które uzupełniły doskonałej jakości papier oraz harmonia proporcji, to cechy również innych projektów Kuglina, w tym m.in. *Głośników płonących* Emila Zegadłowicza wydanych w 1929 roku jako pierwszy tom bibliofilskiej serii „Biblioteka Studwudziestu”²⁶, notabene będącej wspólną inicjatywą

typografa i zaprzyjaźnionego z nim poety, której pierwowzorem miały być największe dokonania w zakresie polskiej książki, stanowiące idealne zespolenie ważnej treści i pięknej formy. Ponieważ jedynym elementem dekoracyjnym użytym w *Głośnikach* jest umieszczony na okładce linearny motyw graficzny autorstwa Artura Marii Swinarskiego, tym, co przykuwa w owym druku całą uwagę, jest tekst. Ten zaś, sporządzony jednym z piękniejszych typów pism antykwowych – krojem Bodoni, znakomicie udowadnia, że operowanie tylko czcionką nie ogranicza możliwości, lecz wyzwala nowe. Zwłaszcza wtedy, gdy różnicuje się zapis, stosując zarówno minuskułę, jak i majuskułę, a tę wykorzystuje się do składu tytułów poszczególnych działów, utworów, a także spisu treści oraz kolofonu (zob. il. 1), tu i ówdzie ożywia się zaś układ, zwiększając światła międzyznakowe. Uzyskany tak efekt uderza elegancją i szlachetnością.

Podobny rezultat został osiągnięty też w drugim tomie wydanym przez Kuglina w ramach wspomnianej już

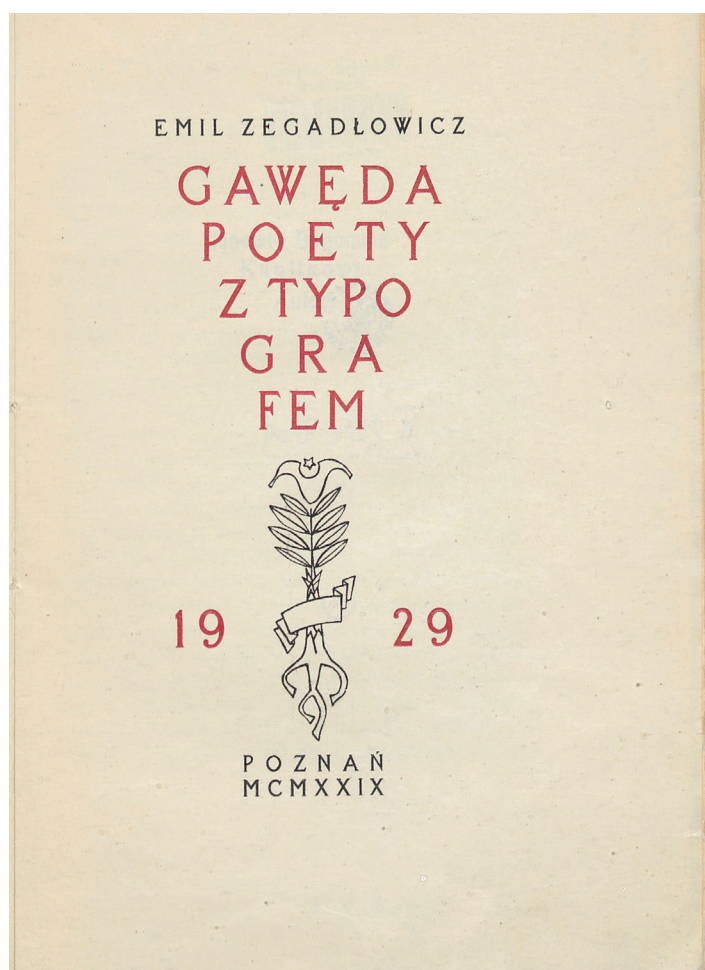


Il. 1. E. Zegadłowicz, *Głośniki płonące*, Poznań 1929, kolofon. Źródło: polona.pl

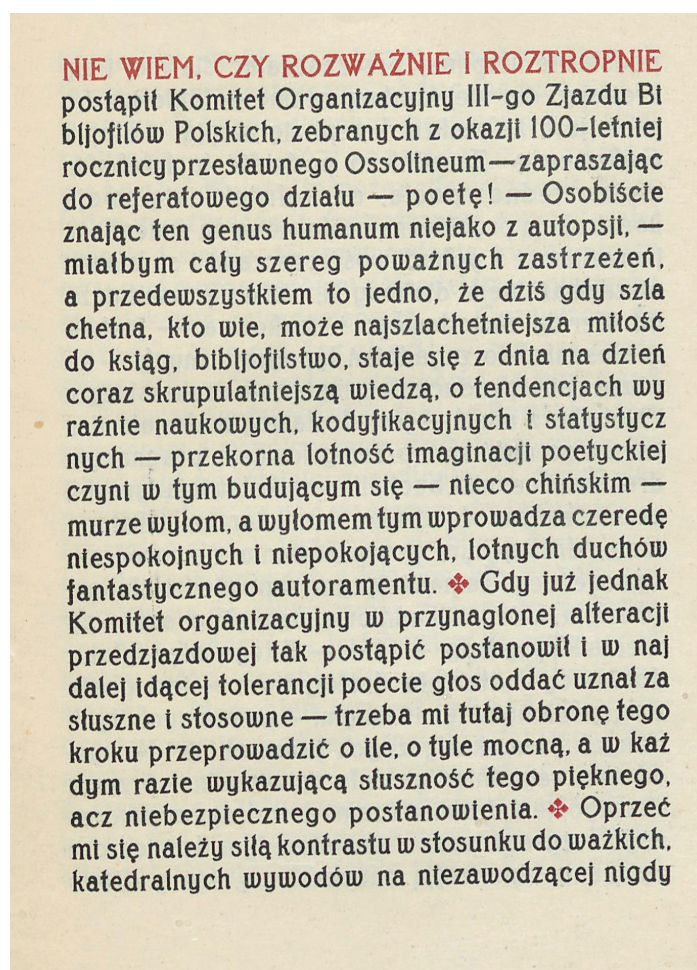
serii – *Gawędzie poety z typografem* Zegadłowicza (1929)²⁷. Tu również przyciąga uwagę staranność doboru materiałów, ale przede wszystkim prostota zastosowanych rozwiązań: umiejętne operowanie materiałem typograficznym w obrębie stronicy i ograniczenia zdobnictwa do pojedynczego, linearnego i pełnego elegancji elementu graficznego umieszczonego na okładce oraz powielającej jej kompozycję karcie tytułowej (zob. il. 2). Niemały wpływ na uzyskany ostatecznie efekt miała też przyjęta dla druku proporcja 1 : 1,4, którą powielono także w konstrukcji każdej kolumny. Tę skomponowano niemal każdorazowo z dwudziestu sześciu wyjustowanych wierszy, które z racji niezastosowania wcięć akapitowych oraz znaków dzielenia stworzyły idealny prostokąt umieszczony na stronicy tak, że wewnętrzny margines stanowi połowę górnego marginesu, ten z kolei połowę dolnego, a zewnętrzny margines jest nieco ponad dwa i pół razy większy od tego wewnętrznego (zob. il. 3). Wyjątkiem była kolumna zawierająca ostatnie wersy tekstu, którą złożono w szpic, uzyskując tym

samym zgrabne zakończenie tekstu i jednocześnie zwierciadlane odbicie umieszczonego na tej samej rozkładówce kolofonu. Tekst złożono antykwą Jeżyńskiego, używając farb czarnej oraz czerwonej, którą posłużono się m.in. do wyróżnienia tytułu, pierwszego wiersza całości oraz elementów graficznych wskazujących na początek nowej myśli (zastępujących wcięcia akapitowe)²⁸. Dwoma zastosowanymi naprzemiennie barwami odbito również listę siedmiu tomów składających się na serię „Biblioteka Studwudziestu”, najintensywniejszy czerwony akcent *Gawędy* w postaci sygnetu Kuglina umieszczając na końcu projektu. Tak powstał druk prosty, a jednocześnie pełen smaku. Typograf skutecznie dowiódł, że „książka może być zdobną brakiem zdobin”²⁹.

W następnych projektach Kuglin niejednokrotnie powracał do wspomnianych już rozwiązań, szczególnie chętnie sięgając po majuskułowy skład pierwszego wiersza oraz niezawierającą wcięć akapitowych kolumnę z wszystkimi wierszami wychodnymi pełnymi i bez umieszczonych na ich



Il. 2. E. Zegadłowicz, *Gawęda poety z typografem*, Poznań 1929, karta tytułowa. Źródło: polona.pl



Il. 3. E. Zegadłowicz, *Gawęda poety z typografem*, Poznań 1929. Źródło: polona.pl

końcach znaków dzielenia. Tak stało się m.in. w *Mojej pieśni wieczornej* Jana Kasprowicza, którą typograf zainicjował drugą ze swoich serii – „Bibliotekę Jana z Bogumina Kuglina”³⁰. Druk ten wart jest uwagi również z tego względu, że jest bodaj jedynym z powstałych według projektu Kuglina druków, który został wydany w dwóch wariantach. I choć typograf nadmienia, że odbił go „w formacie A4, na różnych papierach”³¹, to już na pierwszy rzut oka widać, że różnic jest więcej. I rzecz nie tylko w odmiennym zdobnictwie, bo jak wspomina Kuglin: „[...] szereg egzemplarzy zostało przez przyjaciół moich i przeze mnie ręcznie iluminowanych, a jeden z moich egzemplarzy posiada iluminację wzorowaną na najpiękniejszych iluminacjach średniowiecznych”³², ale przede wszystkim w innym rozplanowaniu tekstu na poszczególnych stronicach. O ile zatem do cech wspólnych wszystkich egzemplarzy Kuglinowskiej edycji utworu Kasprowicza należy format (A4), krój czcionki (antykwą Półtawskiego)³³ oraz niestosowanie znaków dzielenia wyrazów, to podział tekstu

między poszczególne kolumny, a także kompozycja tychże kolumn i wielkość światła międzywierszowych, a co za tym idzie – objętość całości, są w każdym z wariantów różne. I tak wariant bardziej luksusowy, bo odbity na czerpanym papierze i – jak głosi kolofon – „jako druk prywatny w trzydziestu egzemplarzach”³⁴, został złożony z o tyle mniejszym światłem międzywierszowym, że tekst Kasprowicza zajął w nim tylko osiem stron, podczas gdy w wariantcie wyłocznym w piętnastu egzemplarzach na gorszej jakości papierze i o bardziej „prześwietlonym” składzie wypełnił jedenaście stron³⁵. O ile bowiem w wariantcie luksusowym na stronicy dla przykładu ósmej (nlb.) znalazło się czterdzieści wierszy (zob. il. 4), to na porównywalnej, bo zawierającej w dużej mierze ten sam fragment hymnu, stronicy dziesiątej (nlb.) wariantu tańszego zmieściło się ich jedynie dwadzieścia dziewięć (zob. il. 5). Co ciekawe, zróżnicowanie światła między poszczególnymi wierszami pociągnęło za sobą wrażenie zróżnicowania także światła międzyznakowych, które w rzeczywistości są jednak

Psa, który zaszedł mi drogę i z głodu zęby wyszczerzył i mi łosierne wlepił we mnie ślepie, kopnąłem nogą, aż ze skouytem padł pod moim płótem! Robaka-m zdeptał – tysiące owadów miazdżyłem stopą, wlokąc się przydrożem, ażeby duszę znudzoną orzeźwić wschodem lub zachodem słońca. A pnąc się w górę, ku rzeźbionym grotom, ku tajemniczym snom stalaktytowym, albo ku wirchom, skąd pycha wygraża światu pięściami z granitu, kazałem ścinać pachółkom gałęzie smreków młodziutkich, gdyż iglicami drażniły mi skronie... Zabiłem brata, bo mi się worał w miedzę i naręcz owsa mi wyjął dla swego konia – moja to wina, moja wielka wina! Chęć mi raz przyszła obłądna, ażeby kopać dla siebie mogiłę, bo mi się życie stało cmentarzyskiem, i w tę mogiłę utraciłem bliźniego, tak, że oszalał między umarłymi!

Moja to wina!

Uwiodłem żonę przyjaciela – moja to wina!
Pod próg sąsiada kazałem podrzucić dziecko, zrodzone z mego rozbewstwienia. A raz to grzech mi tak zaciemnił oczy, że po omacku szedłem w przepastną głębię straszego lasu, i jado wite wyszukałem ziele, świat nim stłumiłem w poczęciu.

Moja to wina, moja wielka wina!

Nie karz mnie, Boże, według moich zbrodni! W tej gniewu Twego straszliwej godzinie świat niech się kaja, lecz niechaj nie ginie! Wielka jest moc Twoja i wielka potęga, lecz czyjaż dobroć Twojej dobroci sięga?!

Rozpalonemi namiętnością dłońmi umiałem skazić niewinną wstydlivość, nim się w słoneczne rozwinęła kwiecie. Pod stopnie owoc zerwałem dziewiczy, słowem, któremu dała moc obłuda, wielbiąc zbawienie z miłości, a sobie-m szeptał, jak złodziej, co w każdym widzi złodzieja: rwij nim przyjdzie inny! Za grosz kupionej rozpuście dałem się wlec po kałużach, albo, gdy przesyty wypił ze mnie krew, jak widmo-m stawał u bram lupanaru i żrenicami, zmienionemi w szkło, przez które ognia przeziierał ostatek, zazdrośniem śledził tak kich, jak ja – trupów, by ich rozkoszą zwątloną podżęgać w myśli mą rozkosz przymarłą. A nieraz podłość tak mi żarła duszę, że chcąc wypełnić jej pustkę, małym nie szeptał błędzącym przechodniom: Nie temi drzwiami: tamte wam poradzę.

Moja to wina, moja wielka wina!

Związane ślubami, które mi jarzmem się stały, a sił nie mając

owadów miazdżyłem stopą, wlokąc się przydrożem, ażeby duszę znudzoną orzeźwić wschodem lub zachodem słońca. A pnąc się w górę, ku rzeźbionym grotom, ku tajemniczym snom stalaktytowym, albo ku wirchom, skąd pycha wygraża światu pięściami z granitu, kazałem ścinać pachółkom gałęzie smreków młodziutkich, gdyż iglicami drażniły mi skronie... Zabiłem brata, bo mi się worał w miedzę i naręcz owsa mi wyjął dla swego konia – moja to wina, moja wielka wina! Chęć mi raz przyszła obłądna, ażeby kopać dla siebie mogiłę, bo mi się życie stało cmentarzyskiem, i w tę mogiłę utraciłem bliźniego, tak, że oszalał między umarłymi!

Moja to wina!

Uwiodłem żonę przyjaciela – moja to wina!
Pod próg sąsiada kazałem podrzucić dziecko, zrodzone z mego rozbewstwienia. A raz to grzech mi tak zaciemnił oczy, że po omacku szedłem w przepastną głębię straszego lasu, i jado wite wyszukałem ziele, świat nim stłumiłem w poczęciu.

Moja to wina, moja wielka wina!

Nie karz mnie, Boże, według moich zbrodni! W tej gniewu Twego straszliwej godzinie świat niech się kaja, lecz niechaj nie ginie! Wielka jest moc Twoja i wielka potęga, lecz czyjaż dobroć Twojej dobroci sięga?!

Rozpalonemi namiętnością dłońmi umiałem skazić niewinną wstydlivość, nim się w słoneczno rozwinęła kwiecie. Pod stopnie owoc zerwałem dziewiczy, słowem, któremu dała moc obłuda, wielbiąc zbawienie z miłości, a sobie-m szeptał, jak złodziej, co w każdym widzi złodzieja: rwij nim przyjdzie inny! Za grosz kupionej rozpuście dałem się wlec po kałużach, albo, gdy przesyty wypił ze mnie krew, jak widmo-m

Il. 4. J. Kasprowicz, *Moja pieśń wieczorna*, Poznań 1933. Źródło: polona.pl

Il. 5. J. Kasprowicz, *Moja pieśń wieczorna*, Poznań 1933. Źródło: polona.pl

w obu wariantach identyczne, podobnie jak wymiary kolumn (100 × 152 mm) oraz marginesów.

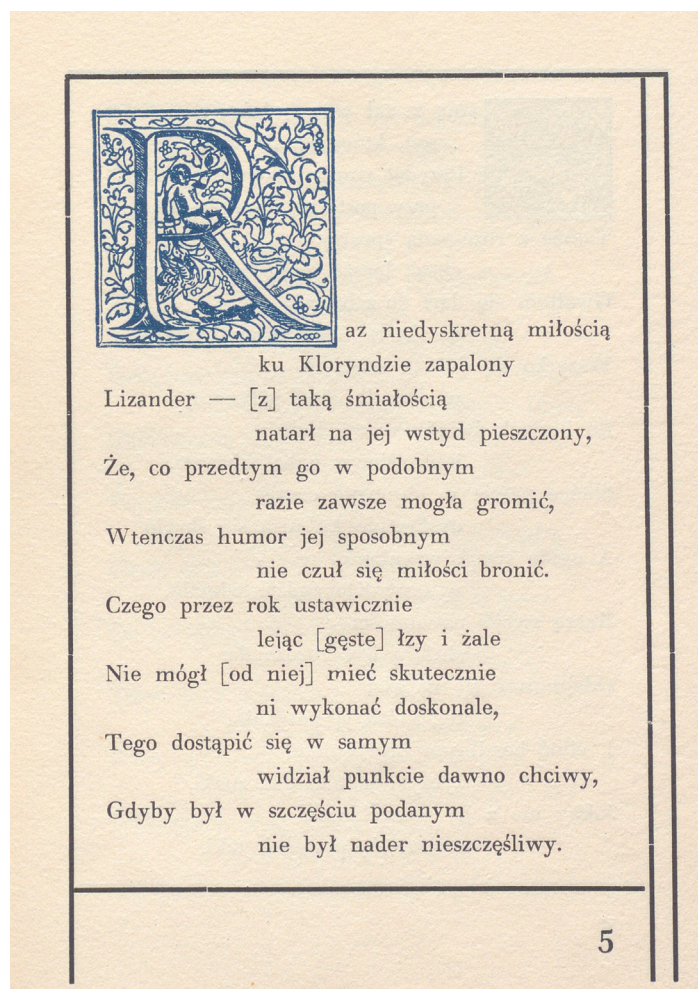
Jaki zatem cel mógł przyświecać Kuglinowi, który ten sam utwór wydał na dwa zbliżone, ale różne sposoby? Wszak przygotowanie dwóch wariantów wymagało nieomal podwójnego wysiłku, który był niewspółmierny do tak niewielkiego, bo wynoszącego łącznie jedynie czterdzieści pięć egzemplarzy, nakładu druku. Czym można by to lepiej wyjaśnić, jeśli nie chęcią eksperymentowania i obserwowania efektu, jaki osiągnie się przez wprowadzenie niby niewielkich, ale ostatecznie jakże znaczących zmian.

Zgoła odmienny, choć równie ciekawy pod względem typograficznym rezultat Kuglinowych poszukiwań ideału pięknej książki stanowi wydanie wierszowanego *Trafunku nieszczęśliwego*, którego autorstwo jest przypisywane Stanisławowi Herakliuszowi Lubomirskiemu (1642–1702)³⁶. Druk został wytłoczony przez Kuglina w 1935 roku w nakładzie sześćdziesięciu egzemplarzy jako prywatny i przeznaczony jedynie dla przyjaciół typografa, do których miał trafić jako podarunek z okazji Nowego Roku 1936. Z tak niezobowiązującą okazją znakomicie korespondował wielce frywolny charakter utworu opowiadającego o losach zuchwałego Lizandra pałającego miłością do Kloryndy, który Roman Pollak (1886–1972) odnalazł w rękopiśmiennej kolekcji miscellaneów znajdujących się w zbiorze Biblioteki Kórnickiej³⁷, a datowanych na drugą połowę XVII wieku.

W Kuglinowskim wydaniu *Trafunku* zwraca uwagę staranność doboru wszystkich jego składowych. Wzrok przykuwają elegancki papier i krój pisma oraz klasyczne proporcje. Druk odbito na dziesięciu kartach (z których pierwsza i ostatnia nie zostały zadrukowane) czerpanego papieru mirkowskiego z widocznym pod światło filigranem papierni, o lekko kremowym zabarwieniu i brzegach zakończonych czerpami; do jego składu użyto antykwy Walbauma³⁸, a całości nadano format 150 × 210 mm, który odpowiada proporcji 1 : 1,4 (inaczej 5 : 7)³⁹, odznaczającej się podobnymi właściwościami estetycznymi jak złoty podział, który uznaje się za idealny układ⁴⁰. Według zbliżonej proporcji (1 : 1,5) zostały zaprojektowane również kolumny o wymiarach 100 × 150 mm, które – jak na edycję bibliofilską przystało – okolono szerokimi marginesami, uzyskując dzięki temu miłą dla oka i jednocześnie wskazującą na luksusowość edycji równowagę powierzchni niezadrukowanej i zadrukowanej.

Ciekawym, nawiązującym do dokonań Morrisa zabiegiem zastosowanym przez Kuglina w *Trafunku* jest nadanie mu cech druku dawnego – jest to wyraźna aluzja do czasów powstania utworu Lubomirskiego. Efekt takiej stylizacji

historyzującej dało m.in. ujęcie każdej kolumny w ramkę wykreśloną przez pojedyncze linie⁴¹, podwójne jedynie od strony zewnętrznego marginesu⁴² (zob. il. 6). Podobnie aranżowano bowiem stronicę już w XVI i XVII stuleciu. Dodatkowo efekt ten wzmocnił użyty przez poznańskiego drukarza materiał graficzny, który wprawdzie został wykonany w jego własnej pracowni fotochemigraficznej, ale stanowił reprodukcję „zasobów typograficznych oficyn wenecjańskich L. Loardi i Fr. Bernardini z XVI-go wieku”⁴³. W istocie materiał ten pochodził nie tylko z warsztatów weneckich – na dodatek zupełnie innych niż te wskazane przez Kuglina w kolofonie analizowanej publikacji – lecz również z warsztatu bazylejskiego. I tak oto *Trafunek* ozdobiły winieta tytułowa używana ongiś w weneckiej oficynie Lazarusa Soardusa, którą zmodyfikowano, umieszczając w niej nowy tytuł oraz dane o autorze (ukrytym zresztą pod monogramami S. L. M. K.) i drukarzu (J[an] T[ypograf] K[uglin]) (zob. il. 7), inicjały wykorzystywane przez Bernardina i Mattea de Vitalich⁴⁴ oraz



Il. 6. [S. H. Lubomirski], *Trafunek nieszczęśliwy*, Poznań 1935. Źródło: polona.pl

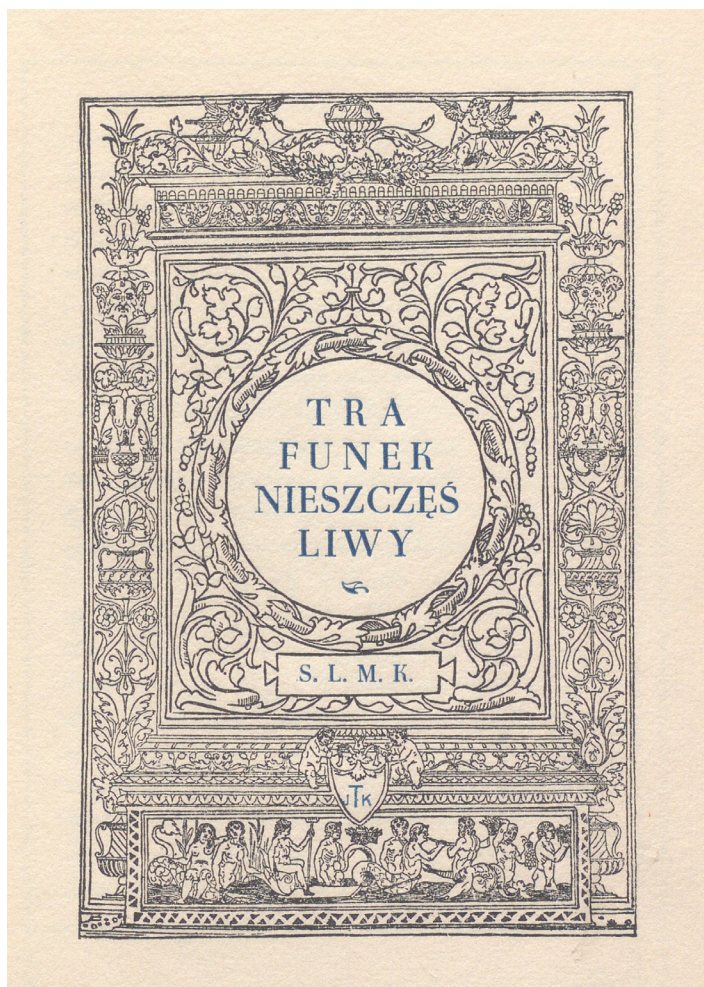
pełne wdzięku przedstawienie bogini Occasio – personifikacji sposobnego czasu, widniejące niegdyś w sygnecie bazylijskiego drukarza Andreasa Cratandera⁴⁵, a w *Trafunku* pełniące funkcję finalika⁴⁶. Ponadto druk odbito w dwóch kolorach: podstawowym czarnym oraz dodatkowym – w niektórych egzemplarzach czerwonym, a w innych niebieskim – którego użyto do wyróżnienia elementów tytułatury oraz inicjałów. Całość dopełniła oprawa sporządzona z barwnego papieru marmurkowego wykonanego ręcznie w Drukarni Rolniczej⁴⁷ z naklejoną na wierzchniej okładzinie karteczką zawierającą tytułaturę dzieła.

Z przedstawionej analizy wybranych druków zaprojektowanych przez Kuglina wyłania się obraz typografa przywiązującego dużą wagę do jakości wydania, świadomego roli, jaką odgrywa krój czcionki, rodzaj papieru, układ marginesów, i dbającego o idealny dobór formy do treści. To obraz świetnego specjalisty i jednocześnie wrażliwego artysty, którego książki są – jak pisze Maria Twardowska, zestawiając je

w jednym rzędzie z drukami m.in. Adama Póltawskiego czy Władysława Ludwika Anczyca w Krakowie – „wykładnikami klasycyzmu drukarskiego, nawrotu do formy, w której ornament gra rolę cichą i całkowicie podporządkowaną drukowi, i do harmonii w zakresie czystej formy drukarskiej z szlachetnym krojem czcionki, prostym i celowym i jedyną zdobiną, sygnetem wydawcy”⁴⁸. To także dowód, że prowadzone przez poznańskiego typografa poszukiwania ideału pięknej książki można uznać za zakończone sukcesem.

Key Words: Jan Kuglin, bibliophile editions, interwar period, beautiful book, typography

Abstract: The subject of this article is the analysis of selected bibliophile editions created during the Poznań period of one of the most interesting typographers of the time – Jan Kuglin. The purpose of this analysis will be to show Kuglin’s search for the ideal of a beautiful book, in which no small part was played by inspiration from the achievements of the best foreign designers (above all, Thomas James Cobden-Sanderson), and which at the same time perfectly fit into the current of discussions going on in the domestic circle at the time (suffice it to mention Przeclaw Smolik or Stanisław Lam).



Il. 7. [S. H. Lubomirski], *Trafunek nieszczęśliwy*, Poznań 1935. Źródło: polona.pl

¹ W. Morris, E. Walker, *Printing*, w: *Arts and Crafts. Essays*, ed. W. Morris, New York 1893, s. 132–133; cyt. za: J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986, s. 49.

² Więcej na temat owych dyskusji w: *ibidem*, s. 47–55; J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 15–35.

³ Ważne znaczenie dla kształtowania się ruchu Arts and Crafts miały przede wszystkim dwa teksty Ruskina: *The Seven Lamps of Architecture* (London 1849) oraz *The Stone of Venice* (London 1851).

⁴ Więcej na temat ruchu Arts and Crafts zob. m.in. G. Naylor, *The Arts and Crafts Movement. Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, London 1990; *An Anthology of the Arts and Crafts Movement. Writings by Ashbee, Lethaby, Gimson and their Contemporaries*, ed. M. Greensted, Aldershot 2005.

⁵ J. Wiercińska, *Z problematyki zdobnictwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX w.*, w: *Sztuka około 1900. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967*, Warszawa 1969, s. 224.

⁶ O działalności typograficznej Williama Morrisa zob. m.in. W. D. Orcutt, *Master Makers of the Book. Being a Consecutive Story of the Book from a Century Before the Invention of Printing through the Era of the Doves Press*, New York 1928, s. 213–219; R. McLean, *Victorian Book Design from William Morris to the Present Day*, London 1958; H. Jackson, *The Typography of William Morris*, w: *Books and Printing*, ed. P. A. Bennett, Cleveland–New York 1963, s. 233–238; *William Morris and the Art of the Book. With essays on William Morris as Book Collector by Paul Needham, as Calligrapher by Joseph Dunlap, and as Typographer by John Dreyfus*, London 1976; N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Warszawa 1978, s. 12–14 i passim; W. S. Peterson, *The Kelmscott Press. A History of William Morris’s Typographical Adventure*, Oxford 1991; P. Thompson, *The Work of William Morris*, Oxford 1993; Y. Cowan, *The Mirror of Everyday Life: Representing the Middle Ages at the Kelmscott Press in William Morris and Medieval Material Culture*, Ottawa 2008, s. 97–140; A. Wager, *Photographs, Pens, and Prints. William Morris and The Technologies of Typography*, „Book History” 2018, Vol. 21, s. 245–272.

⁷ H. Jackson, *The Eighteen-Nineties. A Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, London 1922, s. 256.

⁸ Wypada zauważyć, że tylko w latach 1880–1890 powstało aż pięć stowarzyszeń (1882 – The Central Guild of Ratists Arthura H. Mackmurdo; 1884 – Art Workers’ Guild oraz Home Arts and Industries Association; 1888 – Guild and School of Handicraft Charlesa

Roberta Ashbee'ego i Arts and Crafts Exhibition Society), które postulowały popieranie rzemiosła; N. Pevsner, op. cit., s. 46 i n.

⁹ Więcej o dokonaniach Cobden-Sandersona oraz działalności założonej przez niego The Doves Press zob. m.in. W. D. Orcutt, op. cit., s. 231–247; C. B. Russell, *Cobden-Sanderson and the Doves Press*, „Praire Schooner” 1940, Vol. 14, No. 3, s. 180–192; C. Cable, *A Short History of the Doves Press*, Austin 1968; M. Tidcombe, *The Doves Press*, London 2002.

¹⁰ Więcej o działalności Jana Kuglina zob. m.in. G. Talar, *Jan z Bogumina Kuglin – drukarz i bibliofil (1892–1977)*, „Roczniki Biblioteczne” 1973, R. 17, z. 1–2, s. 417–556; idem, *Jan z Bogumina Kuglin, w: Słownik pracowników książki polskiej. Suplement*, Warszawa 1968, s. 113; U. Gumuła, *Jan z Bogumina Kuglin – twórca pięknej książki*, w: *Książka polska na Śląsku w latach 1922–1945. Zarys problematyki*, pod red. M. Pawłowiczowej, Katowice 1994, s. 224–234.

¹¹ W. Morris, *Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press*, London 1898.

¹² T. J. Cobden-Sanderson, *The Ideal Book or Book Beautiful. A Tract on Calligraphy Printing and Illustration & on the Book Beautiful as a Whole*, Hammersmith 1900. Książkę tę Kuglin miał zresztą w swojej podręcznej bibliotece, tyle że w wydaniu niemieckim; *Das Idealbuch oder das schöne Buch. Eine Abhandlung über Kalligraphie, Druck und Illustration und über das schöne Buch als ein Ganzes*, Berlin 1921. Dzisiaj egzemplarz ten znajduje się wraz z innymi pracami poświęconymi typografii, a należącymi do Kuglina, w kolekcji Instytutu Bibliotekoznawstwa i Informatyki Uniwersytetu Wrocławskiego, dokąd został przekazany przez jego właściciela w 1973 roku; E. Repucho, *The Book Collection of Jan Kuglin as a Source for Research on the Aesthetics of Print in the 20th century*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiórami Historycznymi” 2019, nr 13, s. 332–333 i 344.

¹³ Wypada zauważyć, że wpływom tym uległ nie tylko Kuglin, a na dodatek, że dotarły one na kontynent, w tym również do Polski, już dużo wcześniej. O oddziaływaniu brytyjskich typografów, a zwłaszcza Morrisa, na drukarstwo Europy Środkowej zob. A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 143–146 i passim. Więcej na temat pierwszej fali recepcji idei „książki pięknej” w Polsce, która nastąpiła już pod koniec XIX wieku, zob. J. Wiercińska, *Z problematyki zdobnicztwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX w.*, s. 238–248; J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, s. 31 i passim; E. Skierkowska, *Wyspiański – artysta książki*, Wrocław 1970, s. 51–177; J. Bajda, *Młodopolskie realizacje idei „książki pięknej”. „Miłość” Jana Kasprzowicza w graficznym opracowaniu Edwarda Okunia i Efraima Liliena*, w: *Piękno wieku dziewiętnastego. Studia i szkice z historii literatury i estetyki*, pod red. E. Nowickiej i Z. Przychodniaka, Poznań 2008, s. 389–402; A. Boguszewska, *„Idea pięknej książki” w dwudziestoleciu międzywojennym w Polsce*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2010, t. 8, s. 51–63; G. P. Bąbiak, *Piękna książka na ziemiach polskich u schyłku XIX wieku*, „Sztuka Edycji. Studia Tekstologiczne i Edytorskie” 2013, nr 2 (5): *Wokół typografii i idei pięknej książki*, pod red. M. Pest, s. 19–30. Wówczas to ideę „pięknej książki” wcielali w życie m.in. Stanisław Wyspiański, Józef Mehoffer, Jan Bukowski czy Edward Okuń.

¹⁴ J. Cesak, *Żyzdy bibliofilów polskich w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Librorum” 1991, z. 2, s. 37–54; J. Sowiński, *Działalność edytorska towarzystw bibliofilskich w Polsce do roku 1939*, „Roczniki Biblioteczne” 1994, R. 38, z. 1–2, s. 155–193; idem, *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995, s. 20–87.

¹⁵ J. Muszkowski, *Książka na wystawie sztuki dekoracyjnej w Paryżu*, Kraków 1926, s. 6.

¹⁶ G. Achrem-Achremowicz, *Książka jako dzieło sztuki*, „Alma Mater Vilnensis” 1928, z. 7, s. 44.

¹⁷ P. Smolik, *O książce pięknej*, Warszawa 1926, s. 11.

¹⁸ Ibidem, s. 16.

¹⁹ *Rada Bibliofilska*, Warszawa 1926; cyt. za: J. Sowiński, *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, s. 26–27.

²⁰ J. Kuglin, *Ze wspomnień typografa*, Wrocław 1958, s. 13–14. Trzeba zaznaczyć, że druki będące realizacją idei pięknej książki stanowiły tylko część wszystkich prac wydanych przez Kuglina, którego drukarnia nie miała bibliofilskiego charakteru i w związku z tym tego typu edycje powstawały w niej jedynie na marginesie zasadniczej produkcji.

²¹ Ibidem, s. 15.

²² B. Lenart, *Piękna książka jako zespół całości papieru, czcionek, druku i oprawy*, Poznań 1923.

²³ Idem, *Piękna książka*, „Rzeczy Piękne” 1919, R. 2, z. 4, s. 6–13.

²⁴ J. Kuglin, op. cit., s. 13.

²⁵ Rozprawa ta doczekała się jeszcze jednego wydania o nieco zmienionym tytule: *Piękna książka jako zespół czynników materialnych: papieru, czcionek, ilustracji światłokowych, druku i oprawy*, które powstało w Wilnie w 1928 roku.

²⁶ Więcej na temat tej serii zob. A. Jazdon, *Biblioteka Studwudziestu*, Poznań 2007.

²⁷ E. Zegadłowicz, *Gawęda poety z typografem*, Poznań 1929; K. Krzak-Weiss, *Jak Emil Zegadłowicz o typografii gawędził. Uwagi na marginesie poznańskiej edycji „Gawędy poety z typografem” z 1929 roku*, „Studia o Książce i Informatyce” 2018, t. 37, s. 149–162.

²⁸ Należy zauważyć, że sposób, w jaki Kuglin wykorzystał czerwoną farbę, stanowi świadome przywołanie rubryk znanych z kart średniowiecznych manuskryptów i naśladowujących je inkunabułów; *Encyklopedia wiedzy o książce*, pod red. A. Birkenmajera, B. Kocowskiego i J. Trzynadłowskiego, Wrocław 1971, szp. 2107–2108; W. Semkowicz, *Paleografia łacińska*, wyd. 3, Kraków 2011, s. 80.

²⁹ P. Smolik, *Zdobnicztwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928, s. 34.

³⁰ J. Kasprzowicz, *Moja pieśń wieczorna*, Poznań 1933.

³¹ J. Kuglin, op. cit., s. 33.

³² Ibidem.

³³ Warto nadmienić, że *Moja pieśń wieczorna* była pierwszym drukiem Kuglina, w którym użył antykwy Półtawskiego.

³⁴ J. Kasprzowicz, op. cit., [s. 11].

³⁵ W rezultacie objętość pierwszego wariantu wyniosła ostatecznie 12 stron (nlb.), a drugiego – 16.

³⁶ [S. H. Lubomirski], *Trafunek nieszczęśliwy*, Poznań 1935.

³⁷ R. Pollak, *Rękopis Bibl. Kómińskiej Nr. 488*, „Pamiętnik Literacki” 1930, R. 27, s. 648–649. Według badacza jest to „pyszny, ale przysprośniejszy wiersz, [...] pisany wierszem 16 zgłoskowym (8 + 8), o rymach wcale kunsztownych, wewnętrznych i końcowych parzystych, przy czym wewnętrzne często szwankują. Całość obejmuje 216 wierszy i ma kształt obrazka niezwykle dowcipnego w pomysle i żywego w ekspresji”; ibidem.

³⁸ Więcej o tym kroju zob. m.in. R. Bringhurst, *Elementarz stylu w typografii*, tłum. D. Dziewiońska, Kraków 2007, s. 277–279.

³⁹ Ibidem, s. 159–162.

⁴⁰ K. Elam, *Geometria w projektowaniu. Studia z proporcji i kompozycji*, tłum. M. Komorowska, Kraków 2019, s. 34–35.

⁴¹ Warto zauważyć, że zabieg ten został zastosowany przez Kuglina już wcześniej w *Dziesięciu balladach o powsinogach beskidzkich* Zegadłowicza (1929).

⁴² Podane wymiary kolumn dotyczą właśnie owych ramek.

⁴³ [S. H. Lubomirski], op. cit., s. 15.

⁴⁴ Oryginał winiety tytułowej został wykorzystany m.in. w *Komediach* Plauta (1511), a wzory inicjałów zaczerpnięto z drukarni Bernardina i Matthea de Vitali, gdzie użyto ich już w XV stuleciu, np. w Marka Antoniusza Sabellicusa *Enneades ab orbe conditio* (1498); F. Ongania, *Early Venetian Printing Illustrated*, New York 1895, s. 139 i 176.

⁴⁵ Warto nadmienić, że w 1536 roku Cratander sprzedał swój warsztat wraz z całym jego wyposażeniem, w tym również sygnetem, dlatego w późniejszych latach znakiem tym swoje druki sygnował Johannes Crinitus; E. E. Willoughby, *Fifty Printers' Marks*, Berkeley 1947, s. 57–59; F. Vandeweghe, B. Op de Beeck, *Drukkersmerken uit de 15de en de 16de eeuw binnen de grenzen van het huidige België*, Nieuwkoop 1993, s. 110.

⁴⁶ Ciekawe, że o bazylejskim pochodzeniu tego elementu graficznego Kuglin w ogóle nie wspomina, ograniczając się jedynie do wzmianki o weneckiej genezie reprodukowanego materiału.

⁴⁷ J. Kuglin, op. cit., s. 44.

⁴⁸ M. Twardowska, *Estetyka książki polskiej*, w: *Rocznik Literacki za rok 1932*, pod red. Z. Szwejkowskiego, Warszawa 1933, s. 288.