

O MIEJSCE KSIĄŻKI W HISTORII SZTUKI

CZĘŚĆ III

SZTUKA KSIĄŻKI OKOŁO 1900.
W 150 ROCZNICĘ URODZIN
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO



O MIEJSCE KSIĄŻKI W HISTORII SZTUKI

CZĘŚĆ III

SZTUKA KSIĄŻKI OKOŁO 1900.
W 150. ROCZNICĘ URODZIN
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

O MIEJSCE KSIĄŻKI W HISTORII SZTUKI

CZĘŚĆ III

SZTUKA KSIĄŻKI OKOŁO 1900.
W 150. ROCZNICĘ URODZIN
STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

Redakcja naukowa
Agnieszka Groniek



Kraków 2022

Agnieszka Groniek
Uniwersytet Jagielloński
✉ <https://orcid.org/0000-0002-4066-2864>
✉ a.gronek@uj.edu.pl

© Copyright by individual authors, 2022

Recenzent
prof. dr hab. Lechosław Lameński

Opracowanie redakcyjne
Agnieszka Adamczyk-Karwowska
Julia Karpycka

Projekt okładki
Paweł Sepielak

ISBN 978-83-8138-653-1 (druk)
ISBN 978-83-8138-654-8 (PDF)
<https://doi.org/10.12797/9788381386548>

Publikacja dofinansowana przez Wydział Studiów Międzynarodowych
i Politycznych UJ

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA
ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków
tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43
e-mail: publishing@akademicka.pl
Księgarnia internetowa: <https://akademicka.com.pl>

Spis treści

Wstęp 7

I. W 150. ROCZNICĘ URODZIN STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO

JUSTYNA BAJDA

*Czy Wyspiański znał Grasseta? La plante et ses applications ornementales
Eugène'a Grasseta a stylizacje roślinne Stanisława Wyspiańskiego* 11

MAGDALENA LASKOWSKA

*Cudze zbiory. Zespół luźnych reprodukcji, kart książkowych, wycinków
oraz fotografii ze spuścizny po Stanisławie Wyspiańskim w kolekcji
Muzeum Narodowego w Krakowie* 29

TADEUSZ ŁOPATKIEWICZ

O książkach rysunkowych Stanisława Wyspiańskiego 45

AGNIESZKA GRONEK

*Źródła ikonograficzne do rysunków Stanisława Wyspiańskiego na temat sztuki
ruskiej* 69

BIKTORIA MAZUR

*Начерки Станіслава Виспянського як джерела дослідження поєднання
мистецтв в опорядженні костелів* 81

JANUSZ ANTOS

*Przetworzenia monogramu wiązanego Stanisława Wyspiańskiego w projektach
graficznych Władysława Pluty* 89

II. SZTUKA KSIĄŻKI OKOŁO 1900

OLGA LAGUTENKO

The Influence of Stanisław Wyspiański on Ukrainian Graphics through the Work of Mykhailo Zhuk 103

ŁARYSA KUPCZYŃSKA

Mało znane projekty grafiki książkowej Stanisława Mieczysława Dębickiego 115

ЛЮДМИЛА СОКОЛЮК

Книжкова графіка Михайла Бойчука і бойчуків 129

WSEWOŁOD POZDNIAKOW,

 MICHAŁ SELIWACZOW

Źródła inspiracji Jerzego Narbuta w dziełach okresu petersburskiego (1906–1917) 143

PIOTR HORDYŃSKI

Gdy przyrodnicy bywali artystami. Michał Siedlecki i sztuka książki 157

MARIA WÓJTOWICZ

Grafika towarzysząca satyrycznym tekstom o literaturze na łamach „Liberum Veto” 171

MONIKA PAŚ

Ponadczasowe piękno stylu Doves Bindery na przykładzie opraw w zbiorach Działu Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów Muzeum Narodowego w Krakowie 191

III. WYSTAWY

AGATA WÓJCIK

Wystawa drukarska w 1904/05 roku w Krakowie 205

BARTOSZ HADUCH

Biblioteka Wyspiańskiego 217

DOROTA OGONOWSKA

O niepodległej książce. Wystawa, której nie było... 225

Studenci o swoich projektach 227

Indeks nazwisk 233

Wstęp

Stanisław Wyspiański urodził się 15 stycznia 1869 r., zatem w 2019 r. minęła 150. rocznica tego wydarzenia. Z tej okazji Krakowski Oddział Stowarzyszenia Historyków Sztuki, we współpracy z Muzeum Narodowym w Krakowie oraz Katedrą Ukrainoznawstwa UJ, zorganizował trzecią edycję konferencji naukowej *O miejsce książki w historii sztuki*, pod tytułem *Sztuka książki około 1900. W 150. rocznicę urodzin Stanisława Wyspiańskiego*.

Podobnie jak w poprzednich latach tematyka obrad dotyczyła książki artystycznej i ilustracji książkowej oraz ich wpływu na inne dziedziny sztuki. Ponadto ten ważny dla kultury polskiej jubileusz pozwolił skupić uwagę organizatorów i prelegentów na postaci krakowskiego artysty i jego wkładzie w rozwój nowoczesnej typografii.

Składamy na Państwa ręce zbiór artykułów, których podstawą były referaty zaprezentowane na dwudniowej konferencji krakowskiej. Ukazują one zaangażowanie Wyspiańskiego w pracę nad kształtem estetycznym książki, a więc nad projektowaniem kart, czcionek, ilustracji i okładek, omawiają kontakty z intrologatorami, wydawcami, drukarzami i księgarzami, a także wskazują na jego inspiracje artystyczne w projektowaniu form edytorskich. Chęć rozpoznania ostatniego problemu wymusiła rozszerzenie pola badawczego o analogiczne zjawiska w innych miastach i krajach. Tak więc tematy artykułów nie ograniczają się do opisu życia artystycznego Krakowa z przełomu wieków, ale całej Europy, a zwłaszcza tych krajów, z których sztuką Wyspiański miał kontakt bezpośredni lub przez książkową ilustrację. Znaczenie jego pionierskiej działalności w dziedzinie typografii uwidocznia

się również poprzez utwory jego uczniów i naśladowców z lat 20. i 30. XX w. Ale nie tylko. Prezentowaną książkę zamykają bowiem artykuły na temat trzech ekspozycji dzieł sztuki. Pierwszy omawia wystawę drukarską z 1905 r., która po raz pierwszy ukazywała rezultaty czynionego przez Wyspiańskiego – jak to określił Włodzimierz Łada – „nacisku dobrego smaku na szablonową fabryczną robotę drukarską przy wydawaniu książek”¹. Drugi odnosi się do ekspozycji *Wyspiański. Nieznany* opracowanej przez kustosz Magdalenę Laskowską, a otwartej równocześnie z obradami, odbywającymi dwa piętra niżej, w gmachu głównym Muzeum Narodowego w Krakowie. Choć jej treść w dużej mierze daje odpowiedzi na pytania stawiane przez organizatorów konferencji, to zamieszczony tu tekst przesuwając uwagę z eksponatu na sposób jego prezentacji. Tak więc prace typograficzne Wyspiańskiego prezentowane na wystawie stały się inspiracją dla sztuki aranżacji i fotografii. A na sam koniec rzecz niezwykła: *Wystawa, której było*. Jest to zbiór prac młodych artystów z krakowskiej ASP, którzy pod kierunkiem dr hab. Doroty Ogonowskiej przygotowali własne projekty edytorskie dramatów Wyspiańskiego, specjalnie na ten jubileusz. Te oryginalne, nowatorskie, świeże i zaskakujące prace wciąż dowodzą, że krakowski mistrz przemawia do kolejnych pokoleń i od ponad 150 lat porusza oraz nie przestaje inspirować.

Wszystkim, którzy nawet w najmniejszy sposób przyczynili się do organizacji konferencji i wydania tej książki, bardzo dziękuję.

Agnieszka Gronek

¹ „Kurier Warszawski” 85:1905, nr 8, s. 5.

I.
W 150. ROCZNICĘ
URODZIN
STANISŁAWA
WYSPIAŃSKIEGO

● JUSTYNA BAJDA

Uniwersytet Wrocławski

Czy Wyspiański znał Grasseta?

La plante et ses applications ornementales Eugène’a Grasseta
a stylizacje roślinne Stanisława Wyspiańskiego

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.01>

Bezpośrednim impulsem do zainteresowania się tematem stało się jedno zdanie pochodzące z listu Stanisława Wyspiańskiego. W maju 1897 r. artysta pisał do Lucjana Rydla o pracy nad roślinnymi zdobnikami do tomiku poetyckiego przyjaciela, a między wierszami wtrącił frazę, w której porównywał własne umiejętności stylizatorskie z realizacjami francuskiego grafika. W liście czytamy:

Zresztą dziś jestem na właściwym gruncie a swoje co chciałem w architekturze zrobić, to i tak zrobię, gdy będę niezależny, bo już dzisiaj mam posażne materiały, i daleko lepiej przypuszczam niż Grasset potrafiłbym dać „stylowe rośliny” w całym olbrzymim tomie, chociaż nie znam publikacji Grasseta, ale wiem, że istnieje i że świeżo wyszła – zaledwo pod jego kierunkiem, podczas gdybym ja sam wszystko zrobił¹.

Zatem – z jednej strony Eugène Grasset i jego dzieło poświęcone stylizacjom form kwiatowych, a z drugiej – własne zainteresowania polskiego artysty naturą i ornamentem roślinnym. Dlaczego jednak nazwisko Grasseta w ogóle pojawiło się w liście do Lucjana Rydla? Choć w ubiegłym stuleciu

¹ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla, Kraków, 20 V 1897 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 467, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 2, cz. 1. We wszystkich cytowanych listach Wyspiańskiego zachowano ich oryginalną interpunkcję i ortografię.

francuski twórca został nieco zapomniany², to powoływanie się na niego w latach 90. XIX w. było zupełnie zrozumiałe w środowisku artystów i projektantów zajmujących się dekoracją wnętrz i detalem ornamentacyjnym. Grasset (1845–1917), o pokolenie starszy od Wyspiańskiego, był z pochodzenia Szwajcarem, jednak większość życia spędził w Paryżu, gdzie znalazł się w 1871 r. po studiach architektonicznych. Tam też osiągnął sukces jako jeden z najbardziej wszechstronnych i najpopularniejszych projektantów, wzorników, grafików, ilustratorów *belle époque*. Pracował z najlepszymi i dla największych, a do jego najważniejszych dzieł zalicza się stworzenie wyposażenia wnętrza domu paryskiego pioniera fotografii Charles'a Gillota³. Inne znane projekty Grasseta to m.in. wzory biżuterii dla Henriego Vevera (jubiler elit), do których wprowadził secesyjne ornamenty roślinne i postaciowe, czy popularny kalendarz *La Belle Jardinière*. Na początku lat 90. XIX w. Eugène Grasset został okrzyknięty człowiekiem renesansu, geniuszem dekoracji, jednym z głównych przedstawicieli Art Nouveau, choć on sam bardzo nie lubił tego określenia, twierdząc, że każda epoka wprowadza swoją „nową sztukę”. Ten drobny incydent natury terminologicznej pozwala przypomnieć, że Wyspiański także, z pewną dozą złośliwości, w wierszyku o papudze i sztuce pisał o najnowszych dziełach, że wszystkie – w tym jego własne – nagle uznano za wytwór secesji⁴.

² Przypomniano sobie o nim dopiero w latach 80. XX w., kiedy ukazała się monografia pióra Anne Murray-Robertson *Grasset. Pionnier de l'Art Nouveau*. Wielkim powrotem artysty okazała się zorganizowana kilka lat temu w Lozannie wystawa jego prac, por. *L'art et l'ornement. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition «Eugène Grasset, 1845–1917»*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 18 mars–13 juin 2011.

³ Już tutaj, w zaproponowanych przez Grasseta formach, znalazło się miejsce na dekorację o zróżnicowanej proveniencji, ze szczególną ekspozycją sylwetek zwierząt i elementów roślinnych, w których daje się odczuć lekcję podręczników Viollet-le-Duca. Nie da się nie zauważyć, że garnitur mebli Wyspiańskiego do salonu Żeleńskiego, znacznie prostszy w formie, o odmiennym pochodzeniu ornamentu, zdecydowanie różni się od organicznych, lecz jednocześnie bardzo eklektycznych form Grasseta.

⁴ S. Wyspiański, *[Wyuczono papugę...]*, [w:] idem, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 11, *Rapsody, hymn, wiersze*, Kraków 1961, s. 174: „Wyuczono papugę wyrazów o sztuce, / przyznać trzeba, że łatwość miała w tej nauce; / więc gdy raz wyraz «secesja» wymawiać pojęła, / witała tym wyrazem wszystkie nowe dzieła. / Więc styl mój krzesł z lekarskiego domu / nazwała «secesyjny» – i płynnie bez sromu. / Cześć trzeba cierpliwie, aż po pewnym czasie / nowy frazes papudze w pamięć wbić znów da się. / Jakkolwiek rzecz ta kształtu Sztuki nie odmieni, / frazes jednak wystarczy, by MYŚL diabli wzięli”.

Jednak nie tyle w odniesieniach nazewniczych, co przede wszystkim w konkretnych działaniach artystycznych należy szukać zbieżności zainteresowań Grasseta i Wyspiańskiego. Dotyczą one zarówno pracy w określonych dziedzinach i materiałach (np. typografia, witraż, plakat, ilustracja), jak i w wyraźnej bliskości niektórych upodobań estetycznych. Obaj artyści od lat młodzieńczych pasjonowali się na przykład architekturą gotycką i jej roślinnym detalem. Ta fascynacja Wyspiańskiego wielokrotnie powracała w jego listach, przede wszystkim tych słanych do przyjaciół podczas pierwszego pobytu we Francji w 1890 r. Stanowią one interesujący dokument: najpierw sposobu postrzegania przez Wyspiańskiego roślin w środowisku naturalnym, a następnie – uświadamiania sobie kolejnych etapów ich plastycznej transpozycji na rzeźbiarski ornament, którym zachwycił się we francuskich katedrach. Są to zazwyczaj pojedyncze słowa, rzadziej pełne sformułowania, skupiające się na dekoracyjnym detalu i eksponujące różne części roślin, z taką pieczołowitością odtwarzane później w *Zielniku*. Odnajdujemy tu określenia, porównania, niekiedy nieco dłuższe opisy i analizy oglądanego szczegółu, jak np.: „[...] kolumnienki jakże pysznie i coraz to inaczej deseniuowane – jakże bogato ornamentowane – liśćmi i żyłkami różnej natury”⁵ (Chartres), „[...] kapitele kolumn rzeźbione w liście, ale bardzo skromnie i poważnie, liście te są duże, przylegają szczelnie do czoła kamienia i odstają tylko szczytem korony”⁶ (Laon) czy o dekoracjach katedry w Reims: „[...] ornamentacje jak cudownie rzeźbione, niektóre przypominają układem, rozmiarami i sposobem traktowania te liście z impostów z presbyterium mariackiego”⁷. U Grasseta natomiast upodobanie do gotyku przejawia się m.in. w pracy nad stylizowanymi na średniowieczne witrażami do katedry w Lozannie⁸.

Wśród innych wspólnych dla obu artystów zainteresowań wymienimy liternictwo i drobne ornamenty typograficzne, w tym także roślinne.

⁵ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla, Chartres, 8 VI 1890 r., [w:] S. Wyspiański, *op. cit.*, s. 59.

⁶ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla, Amiens, 27 VI 1890 r., [w:] S. Wyspiański, *op. cit.*, s. 124.

⁷ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla, Reims, 7 VII 1890 r., [w:] S. Wyspiański, *op. cit.*, s. 142.

⁸ Por. np. witraże przeznaczone dla katedry w Lozannie: *Chrystus Tronujący, Jan Chrzciciel*, wg projektów E. Grasseta z 1915 r. (realizacja w 1940 r.), dla kościoła Saint-Étienne de Briare (tu także mozaiki oraz polichromie) czy dla kościoła w L'Abergement (Szwajcaria).

Już w 1880 r. Grasset sporządził kompletny zestaw ornamentów typograficznych, inicjałów i nagłówków do książki ojca Josepha Drioux *Les fêtes chrétiennes*⁹, a pod koniec lat 90. opracował garnitur literniczy, do dziś znany jako czcionka „Grasset”. Wiadomo, że współpraca Stanisława Wyspiańskiego z Władysławem Teodorczukiem mogła zaowocować podobną realizacją, ale rozwijająca się choroba i przedwczesna śmierć twórcy przerwały prace nad pierwszą polską czcionką¹⁰.

Równie intrygującą plastycznie dziedziną, pośrednio łączącą pasje Grassetta i Wyspiańskiego, był plakat, choć jedynie w barwnych secesyjnych kreacjach Francuza odnajdujemy bogactwo motywów roślinnych towarzyszących kobiecym postaciom *à la Botticelli* czy też w typie prerafaelickim¹¹. Na projektach plakatów Wyspiańskiego (z okazji premiery *Wnętrza* Maurice’a Maeterlincka w krakowskim teatrze w 1899 r., której towarzyszył wykład Stanisława Przybyszewskiego *Mistyka a Maeterlinck*) widnieją wprawdzie dziewczęce postaci, ale kompozycje nie zostały wzbogacone ornamentami roślinnymi.

Artystów połączyła również działalność międzynarodowa. Grasset współpracował z pismem „Ver Sacrum” (1898–1903) wydawanym przez wiedeńską „Secesję”, wysłał też prace na ekspozycję inaugurującą działalność tego towarzystwa w 1898 r. Wyspiański już od 1897 r. aż do swojej śmierci był członkiem Vereinigung Bildener Künstler Österreichs – Wiener Secession. Jego prace trzykrotnie reprodukowano w wiedeńskim periodyku, a on sam kilkakrotnie brał udział w wystawach „Secesji”, między innymi także w tej, na której swoje prace pokazywał Grasset¹².

Obaj twórcy interesowali się powstałym w kręgu *Arts & Crafts* ruchem odnowy *book beautiful* i świadomym konfrontowaniem treści dzieła literackiego z układem typograficznym i ilustratorskim tomu. Efekty tej pracy (podobnie jak w przypadku witraży czy plakatów) były różne. Grassetta in-

⁹ Por. L’Abbé Drioux, *Les fêtes chrétiennes*, Paris 1880. Materiały typograficzne ukazały się także w oddzielnym wydaniu: E. Grasset, *Ornements typographiques. Lettres ornées, têtes de pages, fins de chapitres pour Les Fêtes chrétiennes par M. L’Abbé Drioux*, Paris 1880.

¹⁰ Na temat współpracy Wyspiańskiego z Teodorczukiem pisałam w książce: *Poezi – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010, s. 398–399.

¹¹ Typ postaci kobiecej jako prerafaelickiej muzy został na stałe wpisany w plakaty Grassetta, poczynwszy od plakatu powstałego w 1892 r. dla „Encre Marquet”.

¹² Pozostałe wystawy „Secesji”, w których brał udział Wyspiański, to wystawy: piętnasta, w listopadzie 1902 r., oraz dwudziesta trzecia, w marcu 1905 r.; por. R. Taborski, *Pozłoty w Wiedniu*, Wrocław 1992, s. 122.

teresowała przede wszystkim ilustracja narracyjna, dopełniona ornamentem i ozdobną czcionką, skupiająca się na dekoracyjnym szczególe, hołdująca estetyce *horror vacui*. W niemal wszystkich pracach Francuza dają się rozpoznać jego ulubione motywy: korony różnych gatunków kwiatów, liście laurowe, winne grona oraz postaci kobiece. W 1883 r. Grasset opublikował średniowieczną opowieść *Les Quatres Fils Aymon, très nobles et très vaillants chevaliers* we własnym opracowaniu graficznym (Paris, H. Launette). W pracy nad książką wykorzystał nowatorską, wynalezioną kilka lat wcześniej fotochemiczną technikę druku wklęsłego (fotograwiura / heliograwiura)¹³, która pozwalała na tłoczenie tekstu na podkładzie wielobarwnej ilustracji. Na doprecyzowanie szczegółów ikonograficznych woluminu poświęcił ponad dwa lata. Studiował średniowieczne manuskrypty (w tym rękopisy irlandzkie), przede wszystkim zawarte w nich motywy architektoniczne, kostiumy i broń. Do ilustracji i winiet wprowadził liczne odniesienia do estetyki japońskiej. Przełamał dotychczasowe konwencjonalne układy kompozycyjne, prowadząc wzrok czytelnika po diagonalach, tnąc pierwszoplanowe kadry, nakładając blok tekstu na ilustrację. Książka stała się manifestem nowoczesnego podejścia do typografii, a pod koniec stulecia została uznana przez francuskich bibliofilów za „najpiękniejsze dzieło stulecia”¹⁴.

Dorobek Wyspiańskiego jest w tym zakresie skromniejszy ilościowo (przede wszystkim ilustracje do *Iliady*¹⁵) i odmienny formalnie. Interesuje nas jednak głównie zestaw ornamentów i pojedynczych zdobnych rysunków roślin, wykorzystywanych na okładkach dramatów Wyspiańskiego oraz jako winiety w tomikach poetyckich przełomu stuleci. To tu właśnie rysuje się szczególne pole zainteresowań łączące obu artystów: obserwacja natury i próba wykorzystania detalu roślinnego w tworzeniu szeroko rozumianego ornamentu dekoracyjnego. I tu też można poszukiwać punktów

¹³ Encyklopedia PWN jako wynalazcę klasycznej fotograwiury wskazuje Czecha Karela Klička (1879); por. online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fotograwiura;3902238.html> – 1 III 2019.

¹⁴ «Une enquête menée en 1895 auprès de bibliophiles le range parmi les publications les plus recherchées, et le célèbre éditeur et critique Octave Uzanne le considère alors comme «le plus beau livre du siècle». Document: bibliothèque de l'École Estienne», online: <https://signes.org/set.php?id=168> – 3 I 2019.

¹⁵ Pomijam jego najwcześniejsze prace, m.in. do *Boleszczycy* J.I. Kraszewskiego i *Króla Olch* J.W. Goethego, zaginione ilustracje do *Ballad i romansów* A. Mickiewicza oraz kartony do witraży, które również mogą pełnić funkcję ilustratorską – szczególnie *Polonia* jako ilustracja sceny dramatycznej *Królowa Korony Polskiej*.

wspólnych działalności obu twórców, choć na pytanie, czy Wyspiański świadomie i bezpośrednio inspirował się w swojej twórczości plastycznej ornamentyką roślinną Grasseta, nie da się odpowiedzieć w sposób jednoznaczny. Można natomiast wskazać co najmniej kilka tropów, które sugerują jego znajomość dzieł Francuza.

Pierwszy z nich to pobyt studenta krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w Paryżu w 1890 r. Jest wiosna, Théâtre de Saint Martin gra sztukę Jules'a Barbiera *Joanna d'Arc*. Plakat do tego przedstawienia, w którym główną postać kreuje Sara Bernhardt, tworzy Eugène Grasset. Wyspiański musiał go widzieć, skoro w listach zachwycał się aktorką i graną przez nią rolą¹⁶. Mogła to być zatem najwcześniejsza styczność młodego miłośnika teatru z dojrzałym już wówczas, choć ciągle jeszcze ewoluującym stylem Grasseta¹⁷.

Niewątpliwie jednak istotniejsza okazała się obecność naszego artysty w stolicy Francji wiosną 1894 r., gdzie w dniach od 5 do 25 kwietnia odbywała się monograficzna wystawa poświęcona znanemu już powszechnie dziełu Eugène'a Grasseta. Wyspiański zapewne ją odwiedził, skoro w Rydlówce znajdował się ofiarowany Lucjanowi Rydlowi katalog tej ekspozycji¹⁸. Pokaz prac Grasseta, zorganizowany pod patronatem „La Plume” Léona Deschamps'a, stał się wielkim sukcesem artystycznym i komercyjnym, potwierdzającym popularność i rangę prac Francuza¹⁹. Promował ją plakat zaprojektowany również przez Grasseta, na którym – po raz kolejny – artysta umieścił smukłą prerafaelicką postać kobiecą z nieodłącznym atrybutem roślinnym (wrotycz polny)²⁰.

¹⁶ Por. np. W. Natanson, *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*, Poznań 1969, s. 51.

¹⁷ Por. plakat E. Grasseta do sztuki Jules'a Barbiera *Joanna d'Arc*; w roli głównej S. Bernhardt, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grasset_-_Sarah-Bernhardt.jpg – 1 III 2019.

¹⁸ A. Arsène, *Catalogue de la deuxième exposition du salon des cent réservée à un ensemble d'oeuvres d'Eugène Grasset*, [Paris] 1894 – por. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, s. 185, przypis 3. Z rozmów przeprowadzonych przez autorkę z Panią Marią Rydlową wynika, że katalog zaginął.

¹⁹ „La Plume” zorganizowało w sumie 43 wystawy w latach 1894–1900, pokazując prace 100 najbardziej uznanych wówczas artystów. W tym czasie ukazał się też numer specjalny „La Plume”, w całości poświęcony Grassetowi: „La Plume Revue Bi-mensuelle Illustrée. Numéro exceptionnel consacré à Eugène Grasset”, 1894, n° 122, 15 mai.

²⁰ Por. plakat E. Grasseta promujący wystawę monograficzną dzieł artysty, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_Eugène_Grasset_au_Salon_des_Cent.jpg – 1 III 2019.

I to właśnie rośliny stały się w końcu jedynymi bohaterami monumentalnego dzieła Eugène'a Grassetta, o którym wspomniał Wyspiański w liście do Rydla. W 1896 r. ukazało się w Paryżu opracowanie *La Plante et ses applications ornementales*²¹, złożone z graficznych prac najlepszych uczniów Grassetta, słuchaczy jego zajęć poświęconych kompozycji dekoracyjnej i stylizacji ornamentalnej, które prowadził w latach 90. w École Guérin na Montparnassie²².

La Plante... to podręcznik, który mógł się okazać pomocny każdemu, kto chciał wykorzystać zestaw ornamentów roślinnych w pracy z różnymi materiałami plastycznymi – malarskimi, rzeźbiarskimi, ceramicznymi. Składa się z 72 barwnych plansz poświęconych 24 roślinom z najbliższego otoczenia: parkowym, ogrodowym i wodnym. Wszystkie „zestawy” zostały zakomponowane w ten sam sposób. Pierwsza z plansz zawiera naturalistycznie oddane sylwetki całej rośliny oraz jej wybranych szczegółów. To typowe akademickie zadanie imitacji natury (powielane wówczas, jak udało się ustalić, w różnych paryskich szkołach artystycznych), ale dla Grassetta był to jedynie punkt wyjścia do dalszej pracy. Pozostałe dwie plansze to przykładowe stylizacje do zastosowania jako dekoracje ornamentalne na papierze (dekoracje książkowe, tapety), w tkaninie (żakardy, hafty, koronki), na ceramice (kafle, wazony, talerze), w witrażach, obiektach kutych i odlewanych w metalu (bramy, żyrandole, naczynia), opracowywanych w drewnie, w kamieniu czy w skórze. W katalogu widać nie tylko perfekcyjną lekcję rysunku, lecz także znajomość poszczególnych materiałów, dla których przygotowano stylizacje. Projektowane wzory i charakter wykorzystania detali różnią się w zależności od tego, czy zostały przewidziane do realizacji na papierze, w szkłe czy w metalu.

W 1897 r. Wyspiański twierdził, że nie znał tego wzornika, choć można się zastanawiać, jak w takim razie, bez znajomości oryginału, byłby w stanie zrobić to samo, tylko „daleko lepiej” głównie dlatego, że zrobiłby to sam. Nie udało się również ustalić, skąd wiedział, że podręcznik Grassetta to praca zbiorowa. Pewne jest natomiast, że miał pomysł przygotowania podobnego

²¹ E. Grasset, *La Plante et ses applications ornementales*, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10546212d/f1.item> – 1 III 2019.

²² Najsłynniejszymi uczniami Grassetta byli Maurice Pillard Verneuil (1869–1942), który kontynuował dzieło Grassetta jako jeden z najbardziej znanych francuskich artystów dekoratorów Art Nouveau, Augusto Giacometti (1877–1947, szwajcarski malarz, kuzyn Giovanniego Giacometti) i Paul Berthon (1872–1909, francuski malarz i grafik).

opracowania i że pomysł ten przyszedł, kiedy nie mógł mieć jeszcze w rękach wydawnictwa Grasset. Świadczy o tym data, która znajduje się w paryskiej publikacji. Wstęp do *La Plante...* został sygnowany przez autora w kwietniu 1896 r. („Avril 1896”)²³. Trudno dziś ustalić, jak długo trwał druk książki, ale Wyspiański już w maju tego samego roku szkicował ogrodowe, parkowe i łąkowe rośliny do swojego przyszłego *Zielnika*. Rysunki te szybko stały się owymi „posażnymi materiałami”, które sygnalizował w cytowanym liście z 1897 r. Niewątpliwie jedynie zbieg okoliczności sprawił, że w roku, kiedy Grasset wydaje swoje dzieło, Wyspiański wychodzi na krakowskie Bielany i zaczyna zbierać, szkicować i stylizować rośliny. W rodzinnych wspomnieniach o artyście tak o tych spacerach pisała Maria Waśkowska-Kreinerowa:

Stanisław Wyspiański zbiera i znosi własnoręcznie kwiaty do domu nie tylko dla ich piękna, ozdoby, a własnej przyjemności. On te kwiaty, wtedy w 1896 roku, przez cały okres ich kwitnienia systematycznie studiuje. Rozkładając każdy z osobna, odrysowuje z całą dokładnością wszelkie szczegóły, listeczki, płatki, unerwienie i całość w przeróżnych nagięciach i nachyleniach.

Obszerny ten szkicownik, uzupełniony odpowiednimi dodatkami, zamierza wydać jako studium roślin stylizowanych, a materiał dla celów zdobnictwa dekoracyjnego²⁴.

Także sam Wyspiański 10 V 1896 r. notował w liście do Lucjana Rydla:

Tymczasem wycieczki na Bielany, nad Wisłę, na łąki po kwiaty i stylizowanie tychże i od razu zastosowywanie do lamp, świeczników, kolumn, słupów, fasad, fryzów, ścian. Jest to cały świat lśniący się, tęczy, dziwny – chcę się wżyć w niego. Jakże tam cuda!²⁵

²³ Por. E. Grasset, *La Plante...* Trudno powiedzieć, jak długo trwał druk książki, ale Wyspiański już w maju 1896 r. zbierał na Plantach rośliny do swojego *Zielnika*. Do angielskiej wersji podręcznika Grasset przygotował oddzielny *Wstęp*, który opatrzył datą „May 1896”; por. reprint wersji angielskiej wydawnictwa z 1897 r.: E. Grasset, *Foreword*, [w:] idem, *Plants and Their Application to Ornament: A Nineteenth-Century Design Primer*, intr. D.P. Becker, Museum of Fine Arts, Boston 2008 [b.n.s.].

²⁴ M. Waśkowska-Kreinerowa, *Stanisław Wyspiański w swoim mieszkaniu przy ul. Poleskiej w Krakowie*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. I, Kraków 1971, s. 72–73. Fakt ten odnotował także Tadeusz Makowiecki, por. T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969, s. 50: „W krótkim czasie powstaje ogromny zbiór notat w szkicowniku, który artysta chce nawet wydać drukiem jako materiał do stylizacji”.

²⁵ S. Wyspiański do L. Rydla, Kraków, 10 V 1896 r., [w:] W. Szafer, J. Szaferowa, *Kwiaty w naturze i sztuce*, Warszawa 1958, s. 130.

Zielnik pełnił zatem przede wszystkim funkcję artystycznego notatnika wstępnych studiów roślin²⁶. W źródłach odnotowano 54 karty, z których do dziś zachowało się 50, a dwie z czterech zaginionych znane są z reprodukcji. Są to szkicowe, naturalistycznie oddane rysunki roślin w okresie kwitnienia, którym towarzyszą opisy wyglądu kwiatów, a także krótkie notatki dotyczące ich barwy (jeżeli nie wykorzystywano do podmalówki akwareli bądź kredki). Wyspiański patrzył na rośliny oczami artysty, stosując indywidualną terminologię, stąd pojawiają się takie określenia kolorystyczne, jak „atramentowy”, „miodowy” czy „lukrowy”. Podobnie bogate są opisy kwiatowych kształtów oraz ich delikatnej faktury. Pisząc o unerwieniu liścia, podaje, że „[...] żyła środkowa gruba jak sznur naszyty i włochaty [...], u nasady liści tworzy się łódź / o dnie zalanem atramentem [...]. Kwiaty powiędłe kurchą się [...] wyglądają wtedy jak draperye. / spódniczki gotyckich figurek”²⁷, albo: „[...] gęba kwiatu fioletowa”²⁸, a „petale mięsiste”²⁹. Wprowadza również własną terminologię oraz nawiązuje (nie zawsze poprawnie) do ludowego nazewnictwa poszczególnych roślin. I tak szalwia łąkowa to trzewiczki Matki Boskiej³⁰, krwawnica – warkocz amarantowy, a szelężnik – księżniczka³¹. Ten całkowity brak zależności od poprawnej terminologii botanicznej zauważył już Władysław Szafer, który w latach 50. interesował się szkicami Wyspiańskiego:

Tak jak w nazywaniu roślin nie respektował nomenklatury ani naukowej, ani nawet ludowej, tak przy opisach nie krępował się Wyspiański żadnymi zgoła prawidłami opisowej botaniki³².

²⁶ Jeżeli nie podano inaczej, wszystkie dane na temat strony formalnej i artystycznej *Zielnika* za: M. Świszczowska-Piegdół, „*Zielnik*” Wyspiańskiego, [w:] *Zielnik Wyspiańskiego. Katalog wystawy w Kamienicy Szolayskich – oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, 13 kwietnia – 2 września 2007*, Kraków 2007, s. 21–30.

²⁷ Opis dotyczący „dzwonka jednostronnego” – komornicy zwyczajnej; wszystkie cytaty za: M. Świszczowska-Piegdół, *op. cit.*, s. 23.

²⁸ Opis dotyczy „pokrzywy – niebieskiej / wątłej” – bluszczu kurdybanka.

²⁹ Opis dotyczy kozibrodu wschodniego.

³⁰ W ludowej tradycji „trzewiczki Matki Boskiej” czy też „pantofelki/buciki Matki Boskiej” to nie – jak u Wyspiańskiego – szalwia łąkowa (*Salvia pratensis* L.), lecz tojad mocny (*Aconitum firmum* Rchb.), por. Tojad mocny (*Aconitum napellus*), [w:] *Wirtualny Atlas Roślin*, online: <https://atlas.roslin.pl/plant/6214> – 15 III 2019.

³¹ Por. W. Bartoszek, *Uwagi botanika o „Zielniku” Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Zielnik Wyspiańskiego...*, s. 15–20.

³² W. Szafer, *Zielnik Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] W. Szafer, J. Szaferowa, *op. cit.*, s. 128.

Na kartach *Zielnika* pojawia się kilka sposobów oddawania roślin. Ich precyzyjną analizę, wykazującą kolejne etapy transformacji poszczególnych roślin, poczynawszy od realistycznie oddanego detalu do formy niemalże abstrakcyjnej, przeprowadziła Magdalena Świszczowska-Piegoń, która pisze m.in.:

[...] na wielu kartach utrwała on wygląd pojedynczego pędu, najczęściej zakończonego kwiatem. Obok rysuje poszczególne części rośliny: osobny liść lub liście, łodygę oraz kwiaty w różnych stadiach rozwoju: od zalążków aż do w pełni rozwiniętego i niekiedy nawet przekwitniętego kwiatostanu. Przedstawia go w różnych położeniach: raz widziany z boku, kiedy indziej od tyłu, po to, by zapamiętać, jak kwiat łączy się z szypułką. Następnie umieszcza rysunek przekroju poprzecznego łodygi lub pąka, starając się odtworzyć układ wnętrza rośliny. W tym celu rozdziela też poszczególne jej fragmenty i szkicuje pojedyncze płatki, wycinek koszyczka, nasiona lub pręciki kwiatów. Dodatkowo, niektóre z tych motywów opracowuje jakby w makropowiększeniu. Dzięki temu zabiegowi uzyskuje różnorodne formy, raz zagadkowe i trudne do rozszyfrowania, kiedy indziej przypominające nam dzisiaj ornamenty renesansowych dekoracji lub przekrój gotyckiej służki³³.

W listach artysty odnajdujemy wiele fragmentów, które świadczą o jego wieloletnich obserwacjach, a równocześnie o fascynacji najprostszymi polnymi kwiatami, roślinnymi kompozycjami, zielnymi buketami i wieńcami. Już w 1888 r. w liście do Józefa Mehoffera wspominał Wyspiański o barwnym święcie Matki Boskiej Zielnej³⁴, a dwa lata później, z Francji, pisał do Lucjana Rydla o zamiłowaniu do kwiatowych kompozycji, które interpretował w kategoriach malarskich i ornamentacyjnych:

Zanocowałem w Jumièges, aby na drugi dzień wybrać się do Caudebec-en-Caux. – w drodze spotkałem jakąś dziewczynę w żałobie – szła z matką – bardzo była ładna. – minąłem i wyprzedziłem je daleko a że widziałem jak zbierają kwiaty – począłem je także zbierać, wiązać w duże pęki bukiety z maków – rumianku – jaskrów – bławatków i konkolów liliowych – i kłaść na drodze – aby je sobie zbierała³⁵.

³³ M. Świszczowska-Piegoń, *op. cit.*, s. 24–25.

³⁴ List S. Wyspiańskiego do J. Mehoffera, Podhybie, 18 VIII 1888 r., cyt. za: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, s. 18.

³⁵ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla, Chartres, 8 VI 1890 r., cyt. za: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, s. 82.

Młodzieńczy zachwyt drobną roślinnością pól i łąk znalazł odzwierciedlenie w jego późniejszych pracach: malarskich, witrażowych, ilustratorskich i poetyckich. Ale najpierw – w samym *Zielniku*. W zebranych w nim rysunkach można dostrzec konsekwentnie powracające zabiegi formalne, o których pisze Świszczowska-Piegoń. Na przykład na karcie z bluszczem kurdybankiem rysuje Wyspiański różne fragmenty rośliny, wydobywając z niej coraz bardziej zdobne elementy, a przekrój kwiatu dąbrowki rozłogowej sam staje się ornamentem do wykorzystania w większej kompozycji. Równie często stosuje nieistniejącą w naturze symetrię, utrwalając na przykład poskręcane kwiaty i pąki żywokostu lekarskiego³⁶.

W późniejszej twórczości Wyspiański wykorzystał te rysunki, przenosząc je jako dekoracyjne zdobniki do krakowskiego „Życia”, na okładki swoich własnych dramatów oraz jako winiety do tomików poetyckich, przede wszystkim Lucjana Rydla³⁷ i Marii Konopnickiej³⁸. Pojawiły się one także w tomikach Tadeusza Micińskiego³⁹, Witolda Gozdawy-Godlewskiego⁴⁰, Józefa Rączkowskiego⁴¹, Antoniego Waśkowskiego⁴², Jana Pietrzyckiego⁴³ oraz Kazimierza Rakowskiego⁴⁴. We wszystkich tych niewielkich pracach Wyspiański stosował chwyt artystyczny, które obserwujemy w *Zielniku*. Można je jednak odnaleźć również w dziełach znacznie większych, tak formalnie, jak i ideowo. Defragmentacja roślin na kartach szkicownika, skupienie się na wycinku łodygi czy kwiatu, pojedyncze układy chabrów, ostu czy liści kasztanowca stają się punktem wyjścia nie tylko do ich późniejszego scalania w większe układy ornamentalne, lecz także do konstruowania prze-myślanych literackich struktur kompozycyjnych: językowych bądź obrazowych. Magdalena Popiel, analizując dramaty Wyspiańskiego, zwróciła uwagę na trzy zasadnicze aspekty konstrukcyjne tych tekstów: deziluzję, destrukcję oraz multiplikację, wpisując je w realizowaną przez artystę koncepcję

³⁶ Pośród roślin poddanych przez Wyspiańskiego zabiegowi symetryzacji M. Świszczowska-Piegoń wymienia też zawilca gajowego, por. e a d e m, *op. cit.*, s. 26.

³⁷ L. Rydel, *Poezje*, Warszawa 1899 oraz 1901.

³⁸ M. Konopnicka, *Wybór pism*, jubileuszowe wydanie ludowe, Kraków 1903.

³⁹ T. Miciński, *W mroku gwiazd*, Kraków 1902.

⁴⁰ W. Gozdawa-Godlewski, *Studia i Strofy*, Kraków 1904 [wyd. pośmiertne].

⁴¹ J. Rączkowski, *W blaskach młodości. Poezje*, Kraków 1903.

⁴² A. Waśkowski, *Stance*, Kraków 1915.

⁴³ J. Pietrzycki, *Refleksy światła*, Lwów 1905.

⁴⁴ K. Rakowski, *Droga pielgrzymstwa. Baśń dramatyczna*, Kraków 1905.

estetyki fragmentu⁴⁵. Zauważa jednak, że to właśnie w *Zielniku* Wyspiański po raz pierwszy dzielił rośliny na części, szukając nowych form, które po ich późniejszym „[...] przekształceniu w procesie deformującej stylizacji stworzą nową jakościowo całość”⁴⁶.

Podobny sposób myślenia o roślinie, jej obserwacji, oddania w rysunku, a następnie zasugerowania możliwości wykorzystania stworzonego ornamentu w dziele plastycznym odnajdujemy we wzorniku Grasseta. Sięgnijmy choćby po dwa przykłady zaczerpnięte z dzieła Francuza oraz ze szkicownika Wyspiańskiego. Jedną z roślin, która znalazła się zarówno w albumie Grassetowskim, jak i w *Zielniku* jest oset, czyli ostrożeń lancetowaty (*Cirsium vulgare* (Savi.) Ten.). Pierwsza karta z wzornika Grasseta poświęcona tej roślinie oraz szkice Wyspiańskiego to próby detalicznego oddania cech budowy powszechnie występującego polnego chwastu: w obu pracach została wyeksponowana kolczasta łodyga, pierzaste liście, zwieńczenie kwiatowymi kielichami w postaci koszyczków i puch kielichowy.

Wyspiański uwypukla te cechy morfologiczne rośliny, które uznaje za wartościowe pod względem możliwości ich późniejszego wykorzystania do zabiegów ornamentacyjnych. Uwagę przykuwa podkreślenie walorowej różnicy między ostro zarysowaną ciemną plamą liścia a pozostałą częścią szkicowanej rośliny. Tak ujęta sylwetka ostrożnia pojawiła się w co najmniej kilku tomikach poetyckich w opracowaniu graficznym Wyspiańskiego. Zaistniała w nich jako winieta pojedynczej rośliny albo w linearnym układzie powielającym podstawowy moduł. W obu przypadkach Wyspiański odwołał się

⁴⁵ Por. M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 222–223: „Oczyścić świat z przypadkowości, rozłożyć na części, a rozebrawszy – ponownie skonstruować, «jako coś nierzeczywistego». Tak będzie poczyniał sobie, na przykład z grotem bronowickich przyjaciół w *Weselu*, tak z realiami Wawelu i Skalki”.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 222. Z pewnością, żeby oddać pełne ideowe znaczenie konstrukcji z wykorzystaniem motywów roślinnych, powracających w całym plastycznym i literackim *œuvre* Wyspiańskiego, ich analizę trzeba by rozpocząć właśnie od szkiców zebranych w *Zielniku*. To szerokie zagadnienie, które nie należy do podjętego tematu. Warto jednak zauważyć, że pierwsze szkice do kwiatowych polichromii z kościoła franciszkańskiego pochodzą już z 1895 r.! O powinowactwach między ornamentami kwiatowymi Wyspiańskiego umieszczanymi w tomikach poetyckich a motywami roślinnymi w tekstach wspominała Elżbieta Skierkowska, odnosząc się jednak tylko do warstwy semantycznej obu typów dzieł (odwołania na ilustracji do konkretnych roślin, o których mowa w utworach poetyckich), por. E. Skierkowska, *Wyspiański – artysta książki*, Wrocław 1970, s. 84. Na złudność tej drogi interpretacji w przypadku dzieł Wyspiańskiego zwracałam uwagę w książce *Poeci – to są słów malarze...*, s. 316–317.

bezpośrednio do swoich szkiców, przenosząc z nich właśnie ów negatywowy układ, rozbudowany i wzmocniony głęboką czernią plam liści⁴⁷. Na horyzontalnej winiecie pochodzącej z tomiku Rydla zostały wprowadzone dwa nowe zabiegi formalne. Pierwszy z nich to chwyt multiplikacji, szeregowego powtórzenia motywu, do którego odwoływał się Wyspiański bardzo często, wykorzystując go na wielu innych winietach i w całych układach typograficznych stron. W większości przypadków nie jest to jednak tylko mechaniczne powielenie podstawowego elementu (tak dzieje się w przypadku kwiatu lilii – tylko tutaj widzimy powtórzony monogram). To pełna kompozycja, opatrywana przez Wyspiańskiego w całości jednym monogramem⁴⁸.

Drugi chwyt zastosowany na winiecie z motywem ostrożnia to lustrzane odbicie układu względem osi wertykalnej. Ten zabieg również był wprowadzany na innych winietach – w tomikach poetyckich albo na kartach krakowskiego „Życia”. Jednak poszukiwania pełnej kompozycyjnej symetrii w obrębie formy pojedynczej rośliny bądź w układzie jej lustrzanej duplikacji czy próby zamknięcia jej w geometryzującym kształcie, ułatwiającym pracę nad syntetycznym ujęciem ornamentu, odnajdujemy u Wyspiańskiego już w *Zielniku*. Jedną z ulubionych roślin artysty był kasztanowiec – drzewo, którego liśćmi, owocami i kwiatami fascynowała się cała secesja. Nie mogło go zatem zabraknąć także we wzorniku Grasseta. Zbieżność stylizacyjnego myślenia obu twórców od razu jest widoczna. Na kartach ich dzieł utrwalono te same elementy rośliny oraz zwrócono uwagę na te same potencjalne możliwości ornamentacyjne, ułatwiające późniejsze zabiegi – multiplikacji i zwierciadlanych odbić – ukryte głównie w geometryzujących układach. W obu pracach wyeksponowano przede wszystkim liście: uczennica Grasseta, Mlle Juliette Milési⁴⁹, uwypukla możliwość zamknięcia czterech

⁴⁷ Kompozycja odsyła nas do estetyki japońskich drzeworytów, zamkniętych na płaszczyźnie kartki za pomocą wyrazistej ramy, opartych na kompozycji diagonalnej, odwołujących się do kontrastów barwnych plam i w końcu do wyrafinowanego podpisu – monogramu autora, który stał się przedmiotem osobnych badań, por. S. Czekalski, *Uwagi o stylu Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Przemyśleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake, Poznań 2009, s. 97–105.

⁴⁸ Podobnie jak na tak zwanych portretach podwójnych, które powielając wizerunek postaci, stanowią równocześnie komplementarną jedność. O znaczeniu powtórzeń w dramatach Wyspiańskiego – na poziomie tekstu oraz konstrukcji świata przedstawionego – pisała M. Popiel, por. eadem, *op. cit.*, s. 226–228.

⁴⁹ Autorka podpisywała swoje prace we wzorniku J. Milesi. Juliette Milési (1872[?]–1959) była jedną z bardziej znanych uczennic Grasseta i artystką Art Nouveau, specjalizowała

pięciokątnych liści w kwadracie, Wyspiański natomiast podkreśla regularność kształtu liścia, zamykając go w szkicowym zarysie regularnego pięcioboku. Na kartach obu dzieł widnieją też kwiaty. Wyraźnie dają się odczytać poszukiwania form trapezoidalnych w charakterystycznym dla kasztanowca układzie kwiatostanu – Wyspiański zaznacza nawet jego obrys, jakby notując możliwość wykorzystania pełnej symetrii dla mogącego powstać w przyszłości układu ornamentacyjnego.

Na kolejnej stronie wzornika Milési zaproponowała kilka przykładów plastycznych realizacji stylizowanych układów liści i kwiatów kasztanowca. Są wśród nich dwa tapetowe układy: jeden – malarski w charakterze, wykorzystujący rozedrganie form liści i kwiatów, drugi – znacznie bardziej zgeometryzowany, bazujący na wyraźnie zarysowanym kształcie pięcioboku liścia, oraz propozycja realizacji ażurowego fryzu kutego w metalu bądź rytego w drewnie⁵⁰. W przypadku kasztanowca możemy też wskazać plastyczne konkretyzacje (poza książkowymi winietami) rysunkowych zamysłów Wyspiańskiego. Dla otwartego w 1905 r. Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie Wyspiański zaprojektował wystrój wnętrz, w tym meble, tkaniny oraz żyrandole, wykorzystując przede wszystkim swoje ulubione rośliny (róże, pelargonie) jako motywy ornamentacyjne. Ścianę reprezentacyjnej klatki schodowej budynku wieńczy fryz malarski, którego podstawowym, multiplikowanym linearnie modułem jest układ liści kasztanowca i pojedynczego kwiatostanu na secesyjnie wygiętej lodydze, a wzdłuż schodów pnie się kuta balustrada, której powtarzający się moduł został oparty na niemal analogicznym układzie liści i pojedynczych kwiatów. Jednym z projektów Milési zamieszczonych w Grassetowskim wzorniku jest również metalowa bordiura z popularnym także w secesyjnym Paryżu motywem liści i owoców kasztanowca. Niestety brak potwierdzenia istnienia dzieła opartego na tym wzorze nie pozwala na bezpośrednią konfrontację pracy Wyspiańskiego z potencjalnym francuskim *pendant*.

W procesie powstawania dzieł z wykorzystaniem motywów roślinnych (np. balustrady Domu Lekarskiego) *Zielnik* Wyspiańskiego można uznać za

się w projektach witraży, por. J.-F. Luneau, *Félix Gaudin. Peintre-verrier et mosaïste (1851–1930)*, Clermont–Ferrand 2006, s. 389–391.

⁵⁰ Kolejną planszę poświęconą kasztanowcowi opracowała inna uczennica Grasseta, Mlle Anna Martin. Autorka zaproponowała stylizację układu liści i kwiatostanów w grubo tkanej żakardowej tkaninie, dwa tapetowe wzory oraz wykorzystanie motywu do dekoracji metalowych naczyń, por. E. Grasset, *La Plante...*

pierwszy etap jego pracy. Kolejnym ogniwem tego swoistego „dzieła w toku”⁵¹, namacalnym łącznikiem między szkicami zawartymi w *Zielniku* a ich plastycznymi konkretyzacjami mógłby się stać planowany przez artystę wzornik, „[...] studium roślin stylizowanych, a materiał dla celów zdobnictwa dekoracyjnego”⁵². Opracowanie, któremu nie było dane powstać, z pewnością znalazłoby swoje miejsce pośród innych europejskich wydawnictw łączących stylizację ornamentalną z jej wykorzystaniem w produkcji przemysłowej, rzemiośle i sztuce⁵³.

SPIS ILUSTRACJI

1. S. Wyspiański, *Zielnik*, plansza: Szałwia łąkowa (nazwa autorska: trzewiczki Matki Boskiej), za: *Zielnik Wyspiańskiego*, red. J. Popielska-Michalczyk, Kraków 2007, s. 46, fot. J. Świderski.
2. S. Wyspiański, *Zielnik*, plansza: Dąbrówka rozłogowa (nazwa autorska: porzrywka niebieska tęga), za: *Zielnik Wyspiańskiego*, red. J. Popielska-Michalczyk, Kraków 2007, s. 38, fot. J. Świderski.
3. E. Grasset, *La Plante et ses applications ornamentales*, plansza: Oset https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chardon_par_Juliette_Milesi.jpg; źródło: *La plante et ses application ornamentales*, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1896, fot. J. Milesi, CC-PD-Mark / PD-Art (PD-old default) / PD-Art (PD-old-70).
4. S. Wyspiański, *Zielnik*, plansza: Ostrożeń lancetowaty (nazwa autorska: oset. krzak wielki), za: *Zielnik Wyspiańskiego*, red. J. Popielska-Michalczyk, Kraków 2007, s. 76, fot. J. Świderski.
5. L. Rydel, *Poezje*, Warszawa 1899, strona z winietą S. Wyspiańskiego; zbiory Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław.
6. L. Rydel, *Poezje*, Warszawa 1899, strona z winietą S. Wyspiańskiego; zbiory Zakładu Narodowego im. Ossolińskich, Wrocław.
7. E. Grasset, *La Plante et ses applications ornamentales*, plansza: Kasztanowiec, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marronnier_2.jpg.

⁵¹ M. Popiel, *op. cit.*, s. 222.

⁵² M. Waśkowska-Kreinerowa, *op. cit.*, 73.

⁵³ Wzornik Grasseta nie był jedyną tego typu publikacją, por. m.in. O. Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1856; M.P. Verneuil, *Étude de la Plante. Son application aux industries d'art*, Paris [b.d.w.; ok. 1908], online: https://archive.org/details/gri_33125005959479 – 04 I 2019.

- La plante et ses application ornementales, Paris, Librairie Centrale des Beaux-Arts, 1896, fot. J. Milesi, CC-PD-Mark / PD-Art (PD-old default) PD-Art (PD-old-70).
8. S. Wyspiański, *Zielnik*, plansza: Kasztanowiec (nazwa autorska: Kasztan), za: *Zielnik Wyspiańskiego*, red. J. Popielska-Michalczyk, Kraków 2007, s. 50, fot. J. Świderski.

Bibliografia

- Affiche d'exposition Art nouveau d'Eugène Grasset : *Salon des Cent, 31 rue Bonaparte, Paris (du 5 au 25 avril) 5 Fr. le mardi – 1 Fr. les autres jours. Libre le dimanche. Exposition E. Grasset*, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Exposition_Eugène_Grasset_au_Salon_des_Cent.jpg.
- Arsène A., „Catalogue de la seconde exposition du Salon des Cent : réservé à un ensemble d'œuvres d'Eugène Grasset”, Paris 1894.
- Bajda J., *Poezi – to są słów malarze... Typy relacji między słowem a obrazem w książkach poetyckich okresu Młodej Polski*, Wrocław 2010.
- Bartoszek W., *Uwagi botanika o „Zielniku” Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Zielnik Wyspiańskiego. Katalog wystawy w Kamienicy Szolajskich – oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie, 13 kwietnia – 2 września 2007*, Kraków 2007.
- Czekalski S., *Uwagi o stylu Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Przemysław wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. M. Okulicz-Kozaryn, M. Bourkane, M. Haake, Poznań 2009, s. 97–105.
- Fotografatura*, [w:] *Encyklopedia PWN*, online: <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/fotografatura;3902238.html>.
- Gozdawa-Godlewski W., *Studia i Strofy*, Kraków 1904 [wyd. pośmiertne].
- Grasset E., *Foreword*, [w:] E. Grasset, *Plants and Their Application to Ornament: A Nineteenth-Century Design Primer*, intr. D.P. Becker, Boston 2008.
- Grasset E., *Jeanne D'Arc*, plakat do sztuki, online: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grasset_-_Sarah-Bernhardt.jpg.
- Grasset E., *La Plante et ses Applications Ornementales*, online: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10546212d/f11.item>.
- Grasset E., *Ornements typographiques. Lettres ornées, têtes de pages et fins de chapitres dessinés et publiés en 1880 pour Les fêtes chrétiennes par M. l'Abbé Drioux*, Paris 1880.
- Jones O., *The Grammar of Ornament*, London 1856, <https://doi.org/10.5479/sil.387695.39088012147732>.
- Konopnicka M., *Wybór pism*, jubileuszowe wydanie ludowe, Kraków 1903.
- L'Abbé Drioux, *Les fêtes chrétiennes*, Paris 1880.

- „La Plume. Revue Bi-mensuelle Illustrée. Numéro exceptionnel consacré à Eugène Grasset”, 15 mai 1894, no. 122.
- Lepdor C., *Eugène Grasset. L’art et l’ornement. Ouvrage publié à l’occasion de l’exposition «Eugène Grasset, 1845-1917»*, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, 18 mars–13 juin 2011.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla, oprac. L. Płoszewski, M. Rydłowa, Kraków 1979, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 2, cz. 1.
- Luneau J.-F., *Félix Gaudin. Peintre-verrier et mosaïste (1851–1930)*, Clermont-Ferrand 2006.
- Makowiecki T., *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1969.
- Miciński T., *W mroku gwiazd*, Kraków 1902.
- Murray-Robertson A., *Grasset. Pionnier de l’Art Nouveau*, Paris 1981.
- Natanson W., *Stanisław Wyspiański. Próba nowego spojrzenia*, Poznań 1969.
- Pietrzycki J., *Refleksy światła*, Lwów 1905.
- Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.
- Rakowski K., *Droga pielgrzymstwa. Baśń dramatyczna*, Kraków 1905.
- Rączkowski J., *W blaskach młodości*, Kraków 1903.
- Rydel L., *Poezje*, Warszawa 1899 oraz 1901 [wyd. rozszerzone].
- Skierkowska E., *Wyspiański – artysta książki*, Wrocław 1970.
- Szafer W., Szaferowa J., *Kwiaty w naturze i sztuce*, Warszawa 1958.
- Szafer W., *Zielnik Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] W. Szafer, J. Szaferowa, *Kwiaty w naturze i sztuce*, Warszawa 1958, s. 124–132.
- Świszczowska-Piegdoń M., „Zielnik” Wyspiańskiego, [w:] *Zielnik Wyspiańskiego. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, kwiecień – wrzesień 2007*, Kraków 2007, s. 21–30.
- Taborski R., *Polacy w Wiedniu*, Wrocław 1992.
- Tojad mocny (*Aconitum napellus*), [w:] *Wirtualny Atlas Roślin*, online: <https://atlas.roslin.pl/plant/6214>.
- Verneuil M.P., *Étude de la Plante. Son application aux industries d’art*, Paris [b.d.w.; ok. 1908], online: https://archive.org/details/gri_33125005959479.
- Waśkowska-Kreinerowa M., *Stanisław Wyspiański w swoim mieszkaniu przy ul. Posaelskiej w Krakowie*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971, s. 67–68.
- Waśkowski A., *Stance*, Kraków 1915.
- Wyspiański S., [Wyczuć papugę...], [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, red. L. Płoszewski, t. 11, *Rapsody, hymn, wiersze*, Kraków 1961, s. 174.

Abstract

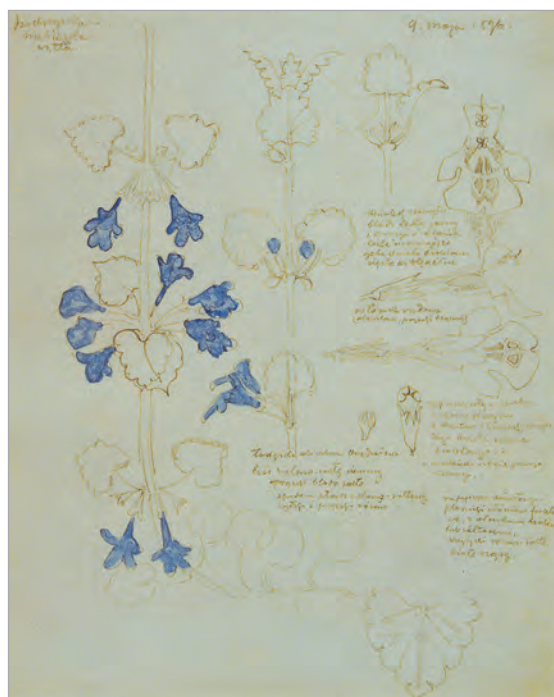
*Did Wyspiański Know Grasset? La Plante et ses Applications
Ornementales by Eugène Grasset and Plant Stylizations
by Stanisław Wyspiański*

The starting point of the article is the noticeable convergence of the artistic interests of Stanisław Wyspiański and Eugène Grasset, especially in the fields of typography and book illustrations. Among the numerous implementations of the French representative of Art Nouveau, there was also a template of plants titled *La plante et ses applications ornementales*, created by his Parisian students of the École Guérin. This book was of key importance for the development of the late 19th-century ornamentation. The aim of the presented article is to indicate similarities in the method of work of both artists and an attempt to determine the aesthetic affinities between Grasset's templates and the plant vignettes of Wyspiański found in Young Poland's poetic volumes and in the other books.

Keywords: Stanisław Wyspiański, Eugène Grasset, Zielnik, *La plante et ses applications ornementales*, plant vignettes



1. S. Wyspiański, *Zielnik*,
plansza: Szalwia łąkowa



2. S. Wyspiański, *Zielnik*,
plansza: Dąbrówka
rozłogowa





Anima exul.

5. L. Rydel, *Poezje*, Warszawa 1899,
strona z winietą S. Wyspiańskiego

75



Chryste, o Chryste!

Z barłogu mego, z czarnej nędzy otchłani
Do Ciebie wołam krwawym serca płaczem,
Jako żeglarze wichrami chłostani,
Jako pielgrzymi w zbłąkaniu tułaczem —
Z głębi mej duszy w przestwory gwiazdziste
Do Ciebie wołam krwawym serca płaczem:
Chryste, o Chryste!

I choć przesytem zmaczone aż do dna,
Serce ku Tobie drży i Ciebie pragnie,
Jak ta spragniona rosy lilia wodna,
Co, łodygami grzęznąc w mętnej bagnie,
Twarz tęskną zwraca na zorze ogniste —
Serce ku Tobie drży i Ciebie pragnie,
Chryste, o Chryste!

Krom Ciebie niebo i ziemia mi zbrzydły,
Ty jeden koisz smutki dusz sieroce,

6. L. Rydel, *Poezje*, Warszawa
1899, strona z winietą
S. Wyspiańskiego



7. La Plante et ses application
ornementales



8. S. Wyspiański, *Zielnik*,
plansza: Kasztanowiec

© MAGDALENA LASKOWSKA

Muzeum Narodowe w Krakowie

Cudze zbiory

Zespół luźnych reprodukcji, kart książkowych,
wycinków oraz fotografii ze spuścizny po Stanisławie
Wyspiańskim w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.02>

W 1993 r. do Muzeum Narodowego w Krakowie przekazany został zespół niezwykle ciekawych dokumentów ze spuścizny po Helenie Chmurskiej (1895–1971), córce Stanisława Wyspiańskiego¹. Stanowią go luźne karty wyrwane z publikacji, wycinki z gazet, plansze ilustrujące wydawnictwa poświęcone sztuce, reprodukcje dzieł własnych artysty oraz fotografie. Część z nich opatrzona jest na odwrocie pieczętkami własnościowymi: stampilą w kolorze fioletowym z napisem „Stanisław Wyspiański” (fot. 1) lub, dużo rzadziej, okrągłą z napisem: „Z księgozbioru Chmurskich” (fot. 2). Zbiór ten, dotychczas w całości nieopracowany i niepublikowany², doskonale ukazuje sposób pracy artysty, opowiada o jego warsztacie i poszukiwaniach twórczych, o powracaniu do pewnych motywów, a także o utrwalaniu nieuchwytnych wrażeń i o konkretnych działaniach artystycznych. Wyspiański, zajmując się dramatem Szekspira, opowiadał o własnej metodzie pracy,

¹ Przekaz dokumentów opatrzony został numerem: NGI/85010/1/93 (ks. wpł. 1/93) jako dar Krystyny Michalskiej. W księdze ewidencji pomocniczej MNK III-SW-Mp- zostały spisane „z natury” materiały przechowywane w magazynie Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Kamienicy Szołayskich, w tece określonej jako „Spuścizna po H. Chmurskiej”.

² Kilka wybranych dokumentów zostało zaprezentowanych na wystawie „Wyspiański. Nieznany”, która miała miejsce w MNK w 2019 r., a opowiadała m.in. o fascynacjach czytelnich artysty.

polegającej na wielokrotnych powrotach do lektury i ewoluujących w ich wyniku pomysłach: „[...] O *Hamlecie* myślę aż nazbyt często i z przyjemnością mogę porozmawiać o *Hamlecie*. Od dziesięciu lat go nie czytałem, ale przez długi czas wprzód czytywałem ciągle i wiele ustępów jeszcze umiem na pamięć [...]”³. I dalej:

Należy jednak rozumieć, że skoro czynność tę artystyczną Szekspir zaczynał, był inny, niż gdy ją kończył. Że się wykształcał w ciągu każdej takiej sztuki, kiedy się przygotowywała, że dopiero wtedy, kiedy czas na jaką z nich przyszedł, Szekspir się nią zaczynał zajmować, przeżywał, opanowywał ją z wolna, przychodziły mu pomysły, szczegóły, fragmenty – rozsadzały dotychczasową całość i całość ulegała w końcu rekonstrukcji⁴.

Można jedynie domyślać się, że proces ten znał z autopsji.

Wyspiański szukał inspiracji w najrozmaitszych wydawnictwach i drukach⁵, które świadomie nabywał bądź pozyskiwał od bliskich i znajomych, o czym świadczą jego listy, m.in. do Elizy Pareńskiej:

Serdecznie dziękuję, książki mi przysłano ze Spółki wydawniczej i już je mam. Co do Siedleckiego, byłoby dobrze gdyby się to dało zrobić, ale może by w takim razie była Droga Pani tak łaskawą poinformować go od razu o co chodzi. To jest, że chodzi o artystów współczesnych Szekspirowi, angielskich i flamandzkich, holenderskich, i może o niektórych wcześniejszych (że np. Holbeina mam, więc nie potrzebuję). [...] Pan Siedlecki będzie już wiedział, że mi chodzi o to, co z tych dzieł mogło wejść w Szekspira, lub odwrotnie, co ze Szekspira do tych dzieł współczesnych weszło⁶.

Wiele książek w swej biblioteczkę opatrywał notatkami, w których wskazywał na ilustracje bądź ustępy wykorzystywane później w pracy. Z niektórych publikacji wrywał cząstki. Przykładowo, w 4 tomie *Dzieł dramatycznych* Szekspira w przekładzie Leona Ulricha brakuje arkuszy z tekstem

³ S. Wyspiański, *Hamlet*, Kraków 1961, s. 9, *Dzieła zebrane* / Stanisław Wyspiański, t. 13.

⁴ *Ibidem*, s. 11.

⁵ Szerzej o tym problemie zob. *Wyspiański nieznany* [katalog wystawy MNK], red. Ł. Gaweł, M. Łaskowska, Kraków 2019, *passim*.

⁶ Cyt. za: List S. Wyspiańskiego do E. Pareńskiej, 15 XII 1904 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, s. 168, *Listy zebrane* / Stanisław Wyspiański, t. 4.

Hamleta, które Wyspiański w całości wyjął ze zszytego bloku książki, by stale nosić przy sobie⁷. Inne karty wycinał, traktując je jak podręczny zbiór, do którego, w razie potrzeby, szybko mógł zajrzeć. Wzbogacał go też o zdjęcia i karty pocztowe, które przywoził z podróży artystycznych, m.in. do Francji⁸, Włoch⁹ i Szwajcarii¹⁰. Tworzył w ten sposób swoiste pamiątniki, do których powracał przy okazji spotkań z przyjaciółmi. W liście do Lucjana Rydla z 26 V 1890 r. opisywał paryski Salon i tysiące dzieł sztuki tam prezentowanych: „Najpiękniejsze z tych studiów znam doskonale – te obrazy które się wyróżniają pamiętam dobrze i znam dobrze – [...] mam znaczną ilość ilustracji, fotografii – za powrotem będziemy mogli to wszystko razem przejść [...]”¹¹. Do tego samego adresata i też z Paryża, cztery lata później (29 VII 1894 r.) pisał o innym swym pomysle, którego częścią byłyby wybrane luźne wycinki i reprodukcje:

[...] Myślę żebyś wydał twojego Zygmunta Augusta ilustrowanego reprodukcjami ze współczesnych portraitów, rycin, okolic, np. na pierwszej karcie ów portrait króla znany nam ze sali amfiteatru Nowodworskiego, później te znad kaplicy Zyguntowskiej, do tego załączyć specjalne zdjęcia fotograficzne z Wawelskiego pałacu, ubrać wydanie inicjałami z książek XVI wieku naszych polskich [...]”¹².

⁷ Sygn. MNK BMNK W 12, więcej zob. S. Wyspiański, *Hamlet...*, s. 203.

⁸ List S. Wyspiańskiego do L. Rydla, 18 VI 1890 r., poświęcony katedrze w Amiens: „[...] Ale kiedy się patrzy na rzecz tej miary, jak ta, przed którą stoję – to ten wyraz wydaje się za mały, za szczupły nawet do oddania pierwszego wrażenia, – Ja wiedziałem, że to musi być piękne, że to jest piękne – zna się dobrze z fotografii i rycin, ze szczegółami – ; ale dopiero oryginał może dać wrażenie masy. – dopiero patrząc na dzieło, widzi się objętość jego ogromu, odczuwa się namacalnie tworzenie każdej części składowej, rozumie się każdy wyraz tego okresu – czyta się każda strofę tego poematu – i wrażenie jest rzeczywiście podniosłe”. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 97–98, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 2, cz. 1.

⁹ W jednym z listów do Lucjana Rydla katedrę w Como opisywał tymi słowami: „Katedra wspaniała (...) portale śliczne, bogate (mam ich fotografie-)”, *ibidem*, s. 14.

¹⁰ Lucernę szwajcarską i jej zobrazowanie w fotografiach omawiał zaś następująco: „[...] w ten sposób trafiłem do Lwa – [...] w tej skale wykuty lew – umierający – wspaniały – znam go z rycin i fotografii – w Lucernie spotyka się tych rycin i fotografii taka masę – i tych wizerunków różnego kalibru i formatu z tym lwem że ci w końcu zbrzydnie – i nie robi już tego wrażenia jak powinien [...]”, *ibidem*, s. 21.

¹¹ *Ibidem*, s. 49.

¹² *Ibidem*, s. 260.

Sam również zbierał zdjęcia swoich własnych prac, zlecając wykonanie fotografii wybranym zakładom działającym w Krakowie, przede wszystkim pracowni Ignacego Kriegera. Zdjęcia te wykorzystywał jako dokument lub źródło zarobkowania i reklamy, publikując je w prasie rodzimej¹³, ale również i w obcojęzycznej¹⁴. Być może zaobserwował ten sposób współpracy z fotografami, gdy był uczniem Jana Matejki. Dyrektor Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie niezwykle intensywnie współpracował z Awitem Schubertem, prowadzącym zakład fotograficzny przy ul. Krupniczej w Krakowie. Schubert od 1872 r. do lat 90. XIX w. był w zasadzie jedynym autorem zdjęć obrazów Matejki.

Wyspiański wykorzystywał cynkotypowe reprodukcje ze zdjęć nie tylko komercyjnie, lecz także twórczo, jako wklejki ilustracyjne w drukach autorских, które umieszczał na okładkach i wewnątrz książek.

Wyrwane karty z książek, wycinki z czasopism i fotografie pozostawały przez lata w rękach rodziny, wiele z nich wymienionych zostało w *Spisie rękopisów, autografów, rysunków i innych pozostałości po śp. Stanisławie Wyspiańskim* z 1917 r.¹⁵ Część z tego ikonograficznego zasobu została sprzedana przez córkę artysty do zbiorów państwowych: Biblioteki PAN i PAU

¹³ Jedne z najwcześniejszych informacji o dokumentowaniu fotograficznym dzieł zawierają listy artysty do Lucjana Rydla, m.in.: list z 3 VII 1894 r.: „[...] Następnie donoszę Ci że wysłałam dla Ciebie jeden egzemplarz fotografii z mego rysunku, który mam obecnie we Lwowie na wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych [...]”, *ibidem*, s. 257; „[...] Rysunek, z którego masz fotografię jest tak duży, że postać wypada wielkości naturalnej, jest oprawiony w czyste sosnowe ramy za szkłem i jest we Lwowie w salach Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (Teatralna 10) – Na ręce Pana Stryjeńskiego posłałem również egzemplarz fotografii tejże samej dla publikowania w «Świecie» gdzie mi zależy na tem aby nie zmniejszono formatu [...]”, *ibidem*, s. 258. Reprodukacja fotografii ukazała się w numerze 15 z 1 VIII z podpisem *Polska w 1656 roku. Część górna witrażu do katedry lwowskiej, przedstawiającego ślubu Jana Kazimierza*, s. 140. Kolejnym dużym wyzwaniem było fotografowanie dekoracji malarskiej kościoła Franciszkanów w Krakowie, 10 planotypów miało zilustrować artykuł Lucjana Rydla o polichromii franciszkańskiej, zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1896 r. nr 37–40, *ibidem*, s. 163, przyp. 3.

¹⁴ W 1896 r. pisał w liście do Lucjana Rydla z prośbą o zarekomendowanie w Paryżu zdjęć ilustracji do „Iliady”: „[...] Może by się dało tam umieścić w jakim piśmie np. w «La construction moderne» albo w jakim piśmie angielskim [...]”, *ibidem*, s. 462.

¹⁵ Spis rękopisów, autografów, rysunków i innych pozostałości po śp. Stanisławie Wyspiańskim sporządzonym przez Marię Mazarównę i Adama Chmiela, przekazującego objęte nim przedmioty i Henryka Herza, odbierającego je w imieniu Karola Radonia, opiekuna dzieci St. Wyspiańskiego (BJ Rkps, 7556 IV).

w 1960 r.¹⁶, Muzeum Historycznego Miasta Krakowa (obecnie: Muzeum Krakowa) w 1969 r.¹⁷ i do Muzeum Narodowego w Krakowie. Po śmierci artysty część kart z tego zbioru dodana została przez Helenę Chmurską, o czym świadczą tablice barwne, wyjęte z zeszytów wydawnictwa „Meister der Farbe. Europäische Kunst der Gegenwart”, prezentujące m.in. sztukę francuskich impresjonistów i syntetystów – *Most* Vincenta van Gogha¹⁸ czy *Jeźdźców na plaży* Paula Gauguina¹⁹. Czasopismo to zaczęto wydawać w Lipsku w 1909 r.

Na zbiór w kolekcji MNK składają się m.in. reprodukcje dzieł sztuki wycięte z książek oraz fotografie, służące artyście jako istotna, symboliczna dekoracja kolejnych pracowni. O takim sposobie urządzania mieszkań można przeczytać w korespondencji Wyspiańskiego. W listach do Karola Maszkowskiego pisał w dniu 10 VII 1891 r.: „[...] Szyby rysujemy zawzięcie – mały nasz pokoić ciasny cały niemi ubrany – sufit i ściany wyglądają jakby były wyjęte z kaplicy św. Wacława – z Pragi, takie są tymi rysunkami kolorowe – Przy tem w długich szeregach nad kominkiem rozwiesiliśmy fotografie wspaniałych katedr francuskich i włoskich [...]”²⁰. W liście z 30 VIII 1891 r. opowiadał: „[...] Dobrze żeś porozwieszał u siebie na ścianach fotografie (ale je poprzipinaj po prostu pineskami na wysokości głowy); tak jak <są> był<y> u nas przed miesiącem cały pokoić udekorowany katedrami a jak jest obecnie jedna tylko Venus z Melos. – Ale i jój panowanie niedługo się skończy”²¹. Dnia 30 IX 1891 r. pisał dalej: „Powiedz mu [Hendlowi] że pokoić nasz cokolwiek się zmienił, że fotografie wspaniałych katedr francuskich znikły ze ściany nad kominkiem, że obecnie panuje tam sroga i śmiała olbrzymia głowa Mojżesza Michała Anioła [...]”²². Po niecałym miesiącu (25 X) donosił o kolejnych zmianach w dekoracji:

¹⁶ Rękopis 4675 t. 2, Fotografie ze zbiorów Stanisława Wyspiańskiego związane z jego podróżami artystycznymi do Włoch, Niemiec i Francji w 1890 r., więcej zob. [http://www.pauart.pl/app/browse?q=~\(query~%27Wyspia**0144ski~pageRequest~\(sort~\(property~%27_score~direction~%27DESC\)\)~pageNumber~4\)\)](http://www.pauart.pl/app/browse?q=~(query~%27Wyspia**0144ski~pageRequest~(sort~(property~%27_score~direction~%27DESC))~pageNumber~4)))

¹⁷ M. Palka, A. Kowalska, *Teatralia Stanisława Wyspiańskiego. Katalog zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, Kraków 2011, s. 174–185.

¹⁸ MNK III-SW-Mp-155.

¹⁹ MNK III-SW-Mp-156.

²⁰ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1997, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 3, s. 63.

²¹ *Ibidem*, s. 78.

²² *Ibidem*, s. 112.

Pokoik nasz pozornie zawsze ten sam – mieszkańcy jego odbywają psychologiczne studia na samych sobie. Panowanie Mojżesza w pokoju naszym się skończyło, a obecnie znowu inne bóstwo rozacza swe blaski. – Oto dnia jednego o poranku budzi się Mehoffer i spostrzega nad kominkiem rozwieszoną fotografię olbrzymią *Wiosny* Botticellego. – zachwycony myślał że ze ściany wyszła. – Musiałem go objaśnić, że to ja ją nabyłem na rue Bonaparte. Cudowna jest owa Primavera – jest ona dla nas zapowiedzią przyszłości, wiosny roku 1892 [...]”²³.

Tendencja upiększania pokoiów w taki sposób była stała, gdyż jeszcze w 1893 r. Wyspiański wspominał w liście z Paryża do Lucjana Rydla w dniu 5 III 1893 r.: „[...] obok łóżka stoi półeczka z biblioteką a nad nią przyczepiony widok wnętrza Wawelu, ta karta zatytułowana *Św. Stanisław i Skarga*. – umieściłem ją w świetle naprzeciw głowy że budząc się patrzę na nią – [...]”²⁴.

W omawianym zbiorze dokumentów znajdują się dwie reprodukcje, posiadające wycięty przez malarza okrągły otwór, umożliwiające zawieszenie na ścianie: tablica z wizerunkiem *Mojżesza* Michała Anioła, dodatkowo na odwrocie opatrzona zapiskiem ołówkiem zrobionym ręką żony artysty Teofili Wyspiańskiej: „Mięso 40 / Kasza 8” oraz fioletową stampilą z napisem: „Stanisław Wyspiański”²⁵ (fot. 3) oraz tablica ze zdjęciem fresku *Stworzenie człowieka* Michała Anioła, również obita fioletową stampilą z napisem: „Stanisław Wyspiański”²⁶. W swoim „skarbczyku” posiadał również dwie reprodukcje *Wiosny* Sandra Botticellego wydawnictwa „Krytyka”, publikowanych przez krakowską Drukarnię Literacką²⁷.

Inne tablice wyjęte z wydawnictw poświęconych sztuce Wyspiański wykorzystywał w pracy nad dziełami literackimi lub malarskimi. Reprodukcjami obrazu olejnego *Herkules walczący z stymfalijskimi ptakami* Albrechta Dürera²⁸ i wizerunku kobiety z *Apoteozy Bawarii* Niko-

²³ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego...*, s. 133.

²⁴ Zdjęcie to, zatytułowane *Kaplica św. Stanisława w środku katedry (Z fotografii A. Schuberta w Krakowie)*, osiem lat później posłużyło jako jedna z kilkunastu ilustracji w książce autorstwa Stanisława Tomkowicza *Katedra na Wawelu i jej obecna restauracja*, wydanej w Krakowie w 1901 r.

²⁵ MNK III-SW-Mp-114.

²⁶ MNK III-SW-Mp-92.

²⁷ MNK III-SW-Mp-122.

²⁸ MNK III-SW-Mp-137.

lausa Gysisa inspirował się przy tworzeniu ilustracji do *Iliady* Homera²⁹. Kart z zdjęciami rzeźb Apolla: *Apollo i Marsjasz* (Rathshof [Livland], E. v. Liphart) oraz *Apollo* (Berlin, Kaiser Friedrich-Museum), a także tablice z przybliżeniami detali ciała ludzkiego wyrwane z wydanej przez G. Hirtha książki *Der Schöne Mensch in der Kunst aller Zeiten* (*Der Stil in den bildenden Künsten und Gewerben aller Zeiten*) użył przy kształtowaniu figury Apolla w witrażu do Domu Lekarskiego w Krakowie³⁰. Być może przy pisaniu *Nocy Listopadowej* wspomagał się reprodukcją pod tytułem *Most Sobieskiego w Łazienkach*, wraz z szerokim opisem historycznym³¹ (fot. 5). Podczas jedynego pobytu w Warszawie w 1898 r. Wyspiański zwiedził Łazienki Królewskie. Park ten, jak i znajdujące się w nim pomniki i budowle, niewątpliwie zainspirowały poetę i wpłynęły na występującą w dramacie koncepcję z ożywionymi posągami³². Albumowe fotografie odlewów gipsowych kapiteli z kościoła Mariackiego³³ wykorzystał przy tworzeniu ilustracji inwentarzowych w czasopiśmie „Świat” w 1889 r.³⁴

Wyspiański interesował się sztuką współczesną, wiele z zebranych przez niego reprodukcji wydawnictwa „Krytyka”, publikowanych przez Drukarnię Literacką w Krakowie i, sporadycznie, przez Wydawnictwo „Maski”, dotyczy właśnie tego okresu w sztuce. Zbierał kopie dzieł twórców rodzimych i obcych, a wśród nich obrazów: *Wobec śmierci*³⁵ i *Burza* Edvarda Muncha³⁶, *Przy budowie* Pekki Halonena³⁷, *Przekleństwo Kullervo*³⁸ (fot. 5) i *Matka*³⁹ Akseliego Gallena-Kalleli, *Ślepy*⁴⁰ i *Umarły* Eugène Laermansa⁴¹, *Zbieranie kłosów*⁴² i *Do młyna* J.F. Milleta⁴³, *Dante i Wirgiliusz*⁴⁴,

²⁹ Ł. Gawęł, M. Laskowska, *op. cit.*, s. 29, 106–107, il.

³⁰ Ł. Gawęł, M. Laskowska, *op. cit.*, s. 113, il.

³¹ Fot. K. Brandel w Warszawie, MNK III-SW-Mp-8.

³² M. Palka, A. Kowalska, *op. cit.*, s. 263.

³³ MNK III-SW-Mp-25-57.

³⁴ Ł. Gawęł, M. Laskowska, *op. cit.*, s. 77–79.

³⁵ MNK III-SW-Mp-121.

³⁶ MNK III-SW-Mp-120.

³⁷ MNK III-SW-Mp-104 i MNK III-SW-Mp-128.

³⁸ MNK III-SW-Mp-109.

³⁹ MNK III-SW-Mp-124 i MNK III-SW-Mp-111.

⁴⁰ MNK III-SW-Mp-90.

⁴¹ MNK III-SW-Mp-123.

⁴² MNK III-SW-Mp-96.

⁴³ MNK III-SW-Mp-110.

⁴⁴ MNK III-SW-Mp-98.

*Rzeź w Scio*⁴⁵, *Kobiety algierskie* Eugène'a Delacroix⁴⁶, *Kompozycja* Paula Cézanne'a⁴⁷, *Merlin i Wiwiana* Edwarda Burne-Jonesa⁴⁸ oraz rzeźb: *Gaz kopalniany*⁴⁹ i *Górnictwo*⁵⁰ Constantina Meuniera i drzeworytów *Hokusai*⁵¹. Wybór tematów wyraźnie wskazuje na zainteresowanie artysty dziełami poświęconymi scenom z życia ludu, jak u symbolistów skandynawskich, oraz pejzażami zarówno japońskimi, jak i francuskimi: realistycznymi, zmierzającymi ku impresjonizmowi i kubizmowi. Widać też jego zainteresowanie rzeźbą, gdy sam pasjonacko podejmował próby pracy w glinie, gipsie i plastelinie. Warto zwrócić uwagę na reprodukcję obrazu Edwarda Burne-Jonesa, gdyż sztuka tego malarza, jak i innych brytyjskich prerafaelitów szczególnie interesowała Wyspiańskiego⁵².

Artysta prenumerował też rozmaite pisma poświęcone sztuce, o niektórych pisał w listach do przyjaciół: „Jak już będziesz w Krakowie przyszlę ci kilkanaście zeszytów pisma francuskiego „L'art francais” gdzie są zawsze wspaniałe fotograficzne reprodukcje z obrazów i rzeźb najnowszych”⁵³, inne, jak zeszyty „Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Arts”, wcielał do swej prywatnej biblioteczki⁵⁴.

W omawianym zbiorze znajdują się również duże, dwustronicowe, drzeworytnicze reprodukcje obrazów z czasopisma „Moderne Kunst. Illustrierte Zeitschrift mit Kunstbeilegen”, wychodzącego w Berlinie w latach 1896–1901: *Charfreitag* Juliusa Extera⁵⁵, *Junges Leben* Ernesta Waterlowa⁵⁶, *Rettung des Königs Sigismund von Ungarn* Hermanna Knackfussa⁵⁷ oraz *Ein Concert in Monte Carlo* Stanisława Rejchana⁵⁸.

⁴⁵ MNK III-SW-Mp-106.

⁴⁶ MNK III-SW-Mp-107 i MNK III-SW-Mp-126.

⁴⁷ MNK III-SW-Mp-119.

⁴⁸ MNK III-SW-Mp-101.

⁴⁹ MNK III-SW-Mp-89.

⁵⁰ MNK III-SW-Mp-88.

⁵¹ MNK III-SW-Mp-97 i MNK III-SW-Mp-93.

⁵² A. Szczerski, *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002, s. 115.

⁵³ List S. Wyspiańskiego do K. Maszkowskiego, 25 XII 1891 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, s. 163.

⁵⁴ A. Gruca, *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1989, s. 318.

⁵⁵ MNK III-SW-Mp-169.

⁵⁶ MNK III-SW-Mp-170.

⁵⁷ MNK III-SW-Mp-172.

⁵⁸ MNK III-SW-Mp-171.

Reprodukcje dzieł artystów rodzimych pochodziły zwykle z wydawnictwa „Krytyka”. Wyspiańskiego interesowała twórczość malarska i rysunkowa Artura Grottgera, w swoim zbiorze posiadał ilustracje: *Pożegnanie*⁵⁹ i *Powitanie*⁶⁰, *Po odejściu wroga*⁶¹, *Na placu Zygmunta*⁶², *Puszcza*⁶³, ze zbiorów śniatynieckich: szkice do obrazu *Widmo* i *Litaunia*⁶⁴ oraz do *Pościgu*⁶⁵. Potrzeba kolekcjonowania ilustracji związanych z historią Polski wynikała nie tylko z jego zainteresowań i realizacji plastycznych, lecz także z literackich. W swym zbiorze reprodukcji posiadał *Ahasverus* Maurycego Gottlieba⁶⁶ oraz *Hold pruski* Jana Matejki⁶⁷. Miał też kopie cynkotypowe obrazów artystów współczesnych: *Czwórkę*⁶⁸, *Drogę przez las*⁶⁹ i *Grajka*⁷⁰ Józefa Chelmońskiego, *Śmierć Elenai*⁷¹ i *Prawo*⁷² Jacka Malczewskiego, *Pejzaż z Jaremcza*⁷³ i *Rybaka*⁷⁴ Leona Wyczółkowskiego oraz karykatur portretowych M. Bobrzyńskiego⁷⁵, S. Żeromskiego⁷⁶, J. Jaworskiego⁷⁷ autorstwa Kazimierza Sichulskiego.

Co interesujące, Wyspiański wyrwał biogramy Aleksandra Gierymskiego⁷⁸, Jacka Malczewskiego⁷⁹, Jana Stanisławskiego (fot. 7)⁸⁰ i Włodzimierza Tetmajera⁸¹ z ówczesnego kompendium wiedzy o malarstwie polskim,

⁵⁹ MNK III-SW-Mp-84.

⁶⁰ MNK III-SW-Mp-85.

⁶¹ MNK III-SW-Mp-130.

⁶² MNK III-SW-Mp-133.

⁶³ MNK III-SW-Mp-129.

⁶⁴ MNK III-SW-Mp-134.

⁶⁵ MNK III-SW-Mp-135.

⁶⁶ MNK III-SW-Mp-83.

⁶⁷ MNK III-SW-Mp-87.

⁶⁸ MNK III-SW-Mp-82.

⁶⁹ MNK III-SW-Mp-95.

⁷⁰ MNK III-SW-Mp-102.

⁷¹ MNK III-SW-Mp-86, MNK III-SW-Mp-113.

⁷² MNK III-SW-Mp-131.

⁷³ MNK III-SW-Mp-99.

⁷⁴ MNK III-SW-Mp-103 i MNK III-SW-Mp-125.

⁷⁵ MNK III-SW-Mp-115-116.

⁷⁶ MNK III-SW-Mp-117.

⁷⁷ MNK III-SW-Mp-132.

⁷⁸ MNK III-SW-Mp-162.

⁷⁹ MNK III-SW-Mp-161.

⁸⁰ MNK III-SW-Mp-163.

⁸¹ MNK III-SW-Mp-164.

zatytułowanego: *Sztuka polska, malarstwo, pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łady Cybulskiego; sześćdziesiąt pięć reprodukcji dzieł najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa polskiego*, wydanej we Lwowie w 1904 r.

Z „mistrzów dawnych”, których twórczość przybliżało wydawnictwo „Krytyka”, Wyspiański wybrał reprodukcje Rembrandta van Rijn: *Krajobraz z wiatrakiem*⁸², *Chrystus w Emaus*⁸³, *Dawid w modłach*⁸⁴, *Anatomia dra Tulpa*⁸⁵, *Autoportret*⁸⁶. Miał również fotografię reprodukcji *Wiosny* Sandra Botticellego⁸⁷, a także wyrwane z różnych książek ryciny Albrechta Dürera: *Marmotrawny syn*, *Śmierć* i *Sześciu żołnierzy*⁸⁸.

Ponadto w swoich zbiorach ikonograficznych posiadał wiele fotografii dzieł sztuki, zabytkowych wnętrz i panoram miast. Przykładowo wymienić można albuminowe zdjęcia rzeźb Auguste’a Rodina⁸⁹ (fot. 8), które z pewnością widział w Paryżu. Wiele jest również pamiątek z miejsc, które odwiedzał, podróżując po Europie: z Florencji, Wenecji, ze Sieny, jak również z tych, które pragnął zobaczyć: z Rzymu, Sopotu⁹⁰. Są tu także zdjęcia

⁸² MNK III-SW-Mp-94.

⁸³ MNK III-SW-Mp-100.

⁸⁴ MNK III-SW-Mp-105.

⁸⁵ MNK III-SW-Mp-108.

⁸⁶ MNK III-SW-Mp-112.

⁸⁷ MNK III-SW-Mp-91.

⁸⁸ MNK III-SW-Mp-136.

⁸⁹ MNK III-SW-Mp-75, 77.

⁹⁰ Odbitka zdjęcia *Firenze. Piazza della S.S. Annunziata statua equestre di Ferdinando I de' Medici*, 13,2 × 9,8 cm, MNK III-SW-Mp-69; odbitka zdjęcia *Widok na Plac Dożów w Wenecji*, 9,0 × 13,0 cm, MNK III-SW-Mp-70; odbitka zdjęcia *1870s Albumen Print Rivo Della Guerra, Venezia, Venice Italy Canal Stone Bridge*, 9,1 × 13,1 cm, MNK III-SW-Mp-71; odbitka zdjęcia *Venezia Cortile del Palazzo Ducale*, 19,0 × 25,0 cm, l.d. sucha pieczęć: „A. Giraudon / Editeur / 15. R. Bonaparte Paris”, MNK III-SW-Mp-74; odbitka zdjęcia obrazu *Ed. Alinari P.2 N. 703 Firenze R. Galleria Uffizi Ritratto di Enrico II. Re di Francia (Autore ignoto)*, 25,5,0 × 18,7 cm; p.d. sucha pieczęć: „A. Giraudon / Editeur / 15. R. Bonaparte Paris”, MNK III-SW-Mp-74; odbitka zdjęcia wnętrza bazyliki, 26,7 × 22,0 cm, MNK III-SW-Mp-80; odbitka zdjęcia *Roma Castello e Ponte A. Angelo (restaurato) 502 A*, p.d. sucha pieczęć: „Neue Photographisches Gesellschaft Berlin Steglitz 1900”, MNK III-SW-Mp-14; odbitka zdjęcia z przedstawieniem płyty w brązie z Matką Boską z Dzieciątkiem na półksiężycu i w glorii, na odwrocie fioletowa pieczęć „J. Samhaber / Photograph / Aschaffenburg”, MNK III-SW-Mp-15; odbitka zdjęcia Matki Boskiej z Dzieciątkiem, na odwrocie druk: „Carti postale, corrispondante” i zapis niebieską kredką: 72 × 96, MNK III-SW-Mp-24; widokówka z 1906 r.: *F.E. Brandt in Gmunden Photochromiekarte No 578*, na widokówce napis: „Salzkam-

z niemieckich wzorników ornamentalnych – kilkadziesiąt fotografii albuminowych przedstawiających elementy dekoracji wykonanych w stiuku lub gipsie ze zbiorów wytwórni odlewów Schaefer & Hauschner Berlin (akroteria, palmety, rozety, dekoracje geometryczne) (fot. 6). Mogły one służyć artystcie do tworzenia własnych wzorów ornamentalnych, wykorzystywanych zarówno w dekoracji malarskiej (np. w elementach polichromii w kościele Franciszkanów w Krakowie), jak i w małej architekturze (np. w ozdobnych fialach dekorowanych płycinami z orłami w projektowanej dekoracji drugiej świetlicy „Sztuki” w 1905 r.). Doskonale reprezentowana w tym zbiorze jest tematyka krakowska, zarówno miasta i jego zabytków, jak i wybitnych artystów w nim tworzących, przede wszystkim Wita Stwosza; są to i reprodukcje fotografii⁹¹, i zdjęcia – w większości autorstwa Ignacego Kriegera⁹².

Wyspiański zbierał też reprodukcje z wizerunkami sławnych Polaków: Cypriana Kamila Norwida, Fryderyka Chopina, Juliusza Słowackiego, oraz

mergut. Gmunden und Traumsee”, MNK III-SW-Mp-22; widokówka *Seesteg Zoppot* (...mler & Jonas, Dresden), MNK III-SW-Mp-23; staloryt: *“Palais de S. Marco a Venise” / in Stahl v. Romüsler 1830*, MNK III-SW-Mp-140.

⁹¹ Tablica z reprodukcją *Wit Stwosz: Środkowa grupa ołtarza Maryackiego w Krakowie*, MNK III-SW-Mp-118; Tablica z reprodukcją *Wit Stwosz: Grupa Ukrzyżowania w kościele św. Sebalda w Norymberdze*, MNK III-SW-Mp-127.

⁹² Odbitka zdjęcia *Wielki ołtarz w kościele N.P. Maryi, dzieło Wita Stwosza. (strona zewnętrzna)*, I. Kreiger w Krakowie; 31,0 × 24,0 cm, nr inw. XXX; u dołu na tekturce l.d. stampila fioletowa: „STANISŁAW WYSPIAŃSKI”, p.d. kredką niebieską: „64”, nr inw. MNK III-SW-Mp-58; odbitka zdjęcia *91. Wnętrze kościoła N.P. Maryi*, I. Kreiger, 25,5 × 19,8 cm, nr inw. MNK III-SW-Mp-59; odbitka zdjęcia z wnętrza kościoła N.P. Maryi (ołtarz z obrazem Zwiastowania Giovaniego Battisty Pittoniego, I. Kreiger, 26,0 × 20,5 cm, nr inw. MNK III-SW-Mp-60; odbitka zdjęcia z nawy bocznej kościoła N.P. Maryi (w kierunku ołtarza z krucyfiksem Wita Stwosza), I. Kreiger, 26,0 × 21,0 cm, nr inw. MNK III-SW-Mp-61; odbitka zdjęcia *91. Wnętrze kościoła N.P. Maryi*, I. Kreiger, 26,8 × 20,0 cm, nr inw. MNK III-SW-Mp-62; odbitka zdjęcia *74. Ołtarz P. Jezusa cudownego w kościele N.P. Maryi*, 26,0 × 19,1 cm, MNK III-SW-Mp-68; odbitka zdjęcia *2. Widok Zamku Krakowskiego od strony Wisły*, I. Kreiger w Krakowie, 19,5 × 25,1 cm nr inw. XXX; niebieską kredką p.g.: „300”, MNK III-SW-Mp-63; odbitka zdjęcia *Kielich srebrny renesansowy emaliowany z XVII wieku z skarbcza kościoła Ś-ego Krzyża*, I. Kreiger w Krakowie, 25,7 × 17,1 cm, MNK III-SW-Mp-66; odbitka zdjęcia z portalem gotyckim (długoszowym), I. Kreiger w Krakowie, 25,2 × 17,4 cm, MNK III-SW-Mp-67; odbitka zdjęcia z pomnikiem A. Mickiewicza na Rynku Głównym, I. Kreiger, 25,0 × 18,5 cm, MNK III-SW-Mp-64; odbitka zdjęcia z widokiem na kościół i klasztor w Tyńcu, I. Kreiger, 19,0 × 25,5 cm, MNK III-SW-Mp-65; odbitka zdjęcia *Mikołaj Haberschrack, Pokłon Trzech Króli. Kwaterna Ołtarza Augustiańskiego*, I. Krieger, albumina, fotografia, 4 ćw. XIX w., 22,0 × 19,5 cm; MNK III-SW-Mp-72.

wycinki z informacjami na ich temat. Być może służyły mu one jako materiał pomocniczy w pracy nad dramatami. Przykładowo, zainteresowanie sylwetką Norwida mogło wiązać się z planowanym przez Wyspiańskiego wystawieniem tragedii Norwida *Kleopatra* na deskach teatru krakowskiego⁹³. Posiadał też w księgozbiornie jego *Poezycje*, tom norwidowski „Chimery” z 1904 r. oraz wycinki z tego czasopisma. Ale możliwe, że karty z postaciami wieszczów traktował jako pamiątkę sentymentalną⁹⁴.

Dużą część omawianego zbioru stanowią reprodukcje, fotografie i wycinki z czasopism poświęcone własnej twórczości. Są tu winiety i ilustracje z „Życia: tygodnika ilustrowanego, literacko-artystycznego, społecznego i naukowego” z lat 1896–1898⁹⁵, wklejki użyte w dramacie *Akropolis* z 1904 r. z przedstawieniami wejścia do katedry krakowskiej od zachodu, z głównym portalem⁹⁶, fotografiami gobelinów o tematyce biblijnej z katedry: *Sen Jakuba*⁹⁷, *Spotkanie Jakuba z Rachelą u wodopoju*⁹⁸ oraz trojańskiej: *Pojedynek Hektora z Ajaksem*⁹⁹; reprodukcja akwareli Wyspiańskiego przed-

⁹³ Więcej zob. S. Wyspiański, *Inscenizacje*, Kraków 1961, s. 292–293, *Dzieła zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 12.

⁹⁴ Jan Kasprzowicz, reprodukcja czarno-biała, Druk. Literacka Kraków, MNK III-SW-Mp-81; *Głowa mężczyzny*, wycinki z gazety z rysunkami Cypriana Kamila Norwida, MNK III-SW-Mp-141-142; reprodukcja rysunku z portretu Chopina według Eugène’a Delacroix, MNK III-SW-Mp-157; karta z książki *Adam Mickiewicz według portretu olejnego Aleksandra Kamińskiego w Paryżu w 1849 r. w Muzeum przy Szkole rysunkowej w Warszawie*, MNK III-SW-Mp-9; Ulotka z okazji setnej rocznicy urodzin J. Słowackiego i sprowadzenia jego prochów na Wawel, MNK III-SW-Mp-10; *Portret Aleksandra Jełowickiego*, MNK III-SW-Mp-12; *Medal z głową X. Józefa Hube wykonany przez Władysława Oleszczyńskiego Paris 1847*, MNK III-SW-Mp-13; wycinki z gazety z artykułem *Pochodzenie i wykształcenie Bohdana Chmielnickiego* autorstwa Fr. Rawita-Gawrońskiego MNK III-SW-Mp-16 a-g.

⁹⁵ *Kosaciec: cztery kwiaty rozwinięte i pęk*, „Życie” 1898, R. 2, nr 44 z 19-ego, s. 574, MNK III-SW-Mp-143; *Fontanna*, „Życie” 1897, nr 2, s. 6, MNK III-SW-Mp-144; *Skala Nio-bidów*, „Życie” 1897, nr 2, s. 7, MNK III-SW-Mp-145; *Szatany*, [w:] „Życie” 1897, nr 2, MNK III-SW-Mp-146; ilustracja *Hermes wiedzie duchy bohaterów do głębin Hadesu. Szkic do „Iliady” Homera*, 1896, MNK III-SW-Mp-147; Wycinki z odbitymi zdobnikami SW (m.in. ostu, koniczyny, lilii, chabru), MNK III-SW-Mp-19-20.

⁹⁶ MNK III-SW-Mp-138. Jest to zdjęcie Ignacego Kriegera, więcej o okładce i ilustracjach wydania autorskiego zob. S. Wyspiański, *Akropolis, Achilleis*, Kraków 1959, s. 415, *Dzieła zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 7.

⁹⁷ MNK III-SW-Mp-158.

⁹⁸ MNK III-SW-Mp-159.

⁹⁹ MNK III-SW-Mp-160.

stawiająca zakręt Wisły w pobliżu Wawelu z okładki *Legendy II* z 1904 r.¹⁰⁰; wklejki z czasopisma „Architekt” z 1904 i 1905 r.¹⁰¹; cynkotyp *Hania* z kompozycji do *Wnętrza* Maurycego Maeterlincka¹⁰²; reprodukcja *Macierzyństwa* z 1902 r.¹⁰³ i *Macierzyństwa. Dziecko przy piersi* z 1899 r.¹⁰⁴; podmalowane farbami zdjęcie *Caritas*¹⁰⁵ i ramki z motywem chabrów z okładki *Piśmiennictwa polskiego ostatnich lat dwudziestu* Wilhelma Feldmana z 1905 r.¹⁰⁶

W zbiorze tym znajdują się również papiery pakowe firmy wydawniczej z napisem: „Slevarna Pisem. Ceska akc. spolecnost v Praze”, specjalizującej się w krojach czcionek, winietach i ozdobnikach drukarskich¹⁰⁷. Zachowały się też niewypełnione druki akcydensowe zakładu artystyczno-fotograficznego Tadeusza Jabłońskiego¹⁰⁸, ulotka reklamowa z reprodukcją kaloryfera żeberkowego „Modell Austria”¹⁰⁹, a także zbiór rozmaitych wzorów ornamentalnych: fotografia ramki dekorowanej motywami zakopiańskimi

¹⁰⁰ MNK III-SW-Mp-153-154.

¹⁰¹ *Witraż dla katedry na Wawelu malował Stanisław Wyspiański*, „Architekt” II, zeszyt 2, tablica I, MNK III-SW-Mp-149; *Polychromia kość. OO. Franciszkanów Kraków S. Wyspiański*, „Architekt” II, zeszyt 3, tablica IV, MNK III-SW-Mp-150; *Część polychromii kościoła. OO. Franciszkanów malował Stan. Wyspiański*, „Architekt” II, zeszyt 4, tablica IV, MNK III-SW-Mp-151; *Część polychromii kość. OO. Franciszkanów, malował S. Wyspiański*, „Architekt” II, zeszyt 6, tablica V, MNK III-SW-Mp-152.

¹⁰² MNK III-SW-Mp-148, nad wycinkiem napis piórem ręką artysty: HANIA, reprodukcja naklejona na wycinek z tekstem z *Poezji* Rydla: „[...] Było, przeszło... Jak dziś pomnę / To słoneczne popołudnie [...]”, u góry i u dołu wzory z listków-serduszek autorstwa Wyspiańskiego, dekorujących tomik poezji przyjaciela.

¹⁰³ Fotografia pastelu naklejona na tekturę, 29,0 × 23,0 cm, MNK III-SW-Mp-78. Pastel w zbiorach MNW (nr inw. 77777 MNW).

¹⁰⁴ Fotografia pastelu naklejona na tekturę, 23,0 × 29,0 cm, MNK III-SW-Mp-79. Pastel w zbiorach prywatnych.

¹⁰⁵ Zdjęcie naklejone na tekturę o wym. 25,7 × 16,5 cm z suchą pieczęcią: „Hunt and Häusler”, napisy obcą ręką (Feliksa Jasieńskiego?) ołówkiem: „Wyspiański?”, „weibliche figuren Wyspiański”, na odwrocie ołówkiem: „Kokiański Krupnicza wejście od szyi koło młynów dom z ogrodem”, Rep. M 901.

¹⁰⁶ Wewnątrz ramki monogram wiązany „SW”, na odwrocie okrągła fioletowa pieczętka z napisem „Księgozbiór A. Chmurskich w Krakowie”, MNK III-SW-Mp-4.

¹⁰⁷ C. zakazky: Petit angl. medicavel, na odwrocie pieczętka fioletowa okrągła z napisem: Księgozbiór Chmurskich w Krakowie i C. zakazky: Garmond angl. medicavel (2 ×) MNK III-SW-Mp-166-168.

¹⁰⁸ Rachunek T. Jabłońskiego Zakład Art.-Fotograficzny oraz wyrób klisz do druku czarnego i kolorowego pod firmą T. Jabłoński i Ska, MNK III-SW-Mp-21.

¹⁰⁹ MNK III-SW-Mp-139.

wykonana przez Ignacego Kriegera¹¹⁰, wycinki z motywami prostokątnych płyty wypełnionych cęgami na czarnym tle¹¹¹. Znane są kontakty Wyspiańskiego z drukarzami i fotografami, których wybierał świadomie, ze względu na wspólne zainteresowania artystyczne¹¹². Te drobne wycinki i druki akcydensowe poszerzają wiedzę o tym gronie.

Zespół luźnych reprodukcji, kart książkowych, wycinków oraz fotografii ze spuścizny po Stanisławie Wyspiańskim w kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie jest świetnym materiałem do dalszych, pogłębianych badań nad twórczością artysty. Należy docenić wartość tego zbioru, ponieważ – mimo że przypadkowy, niejednorodny i dający badaczom jedynie możliwość stawiania bardziej intuicyjnej hipotezy – jest w jakiś sposób opowieścią o warsztacie artysty. Sam Wyspiański pozwolił nam patrzeć na zbiór w taki sposób, pisząc krótko przed śmiercią, 14 VII 1907 r., w liście do Adama Chmiela:

Tymczasem coraz mniej czuję ciężaru choroby, a przede wszystkim odżyłem z dawna upragnioną możność czytania spokojnego, przez co będę się mógł zapoznać świeżo z wielu książkami, aby je do składu myśli włączyć. Począłem tedy zwozić do mojej stodoły cudze zbiory i obiecuję sobie z tychże paszę mieć zimową¹¹³.

SPIS ILUSTRACJI

1. Stampila artysty z napisem „Stanisław Wyspiański” (MNK III-SW-Mp-109).
2. Pieczętka z napisem: „Z księgozbioru Chmurskich” na odwrocie druku z motywem chabrów do okładki „Piśmiennictwa polskich ostatnich lat dwudziestu” Wilhelma Feldmana (MNK III-SW-Mp-4).
3. Reprodukacja z przedstawieniem rzeźby Michała Anioła *Mojżesz* (awers, rewers) (MNK III-SW-Mp-114).
4. Reprodukacja obrazu Akselego Gallena-Kallela *Przekleństwo Kullervo* z wydawnictwa „Krytyka” (MNK III-SW-Mp-109).
5. Reprodukacja zdjęcia zakładu Meisenbach Riffarth & Co zatytułowanego *Most Sobieskiego w Łazienkach* (MNK III-SW-Mp-8).

¹¹⁰ MNK III-SW-Mp-165.

¹¹¹ MNK III-SW-Mp-5-7.

¹¹² Szerzej o kontaktach z drukarzami i wydawcami krakowskimi zob. Ł. Gawęł, M. Łaskowska, *op. cit.*, s. 33–38.

¹¹³ *Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, s. 237–239.

6. Fotografia z wzornika zakładu odlewnictwa artystycznego Schaefer & Hauschner (MNK III-SW-Mp-37).
7. Biogram J. Stanisławskiego z wydawnictwa *Sztuka polska, malarstwo, pod kierownictwem Feliksa Jasieńskiego i Adama Łady Cybulskiego; sześćdziesiąt pięć reprodukcji dzieł najwybitniejszych przedstawicieli malarstwa polskiego, 1904* (MNK III-SW-Mp-163).
8. Albuminowe zdjęcie rzeźby A. Rodina (MNK III-SW-Mp-77).

Bibliografia

Muzeum Narodowe w Krakowie

MNK III-SW-Mp, Spuścizna po H. Chmurskiej.

- Gruca A., *Księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1989.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1997, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 3.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 2, cz. 1.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego różne – do wielu adresatów*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1998, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 4.
- Palka M., Kowalska A., *Teatralia Stanisława Wyspiańskiego. Katalog zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, Kraków 2011.
- Szczerski A., *Wzorce tożsamości. Recepcja sztuki brytyjskiej w Europie Środkowej około roku 1900*, Kraków 2002.
- Tomkowicz S., *Katedra na Wawelu i jej obecna restauracja*, Kraków 1901.
- Wyspiański nieznany* [katalog wystawy MNK], red. Ł. Gawęł, M. Laskowska, Kraków 2019.
- Wyspiański S., *Akropolis, Achilleis*, Kraków 1959, *Dzieła zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 7.
- Wyspiański S., *Hamlet*, Kraków 1961, *Dzieła zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 13.
- Wyspiański S., *Inscenizacje*, Kraków 1961, *Dzieła zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 12.

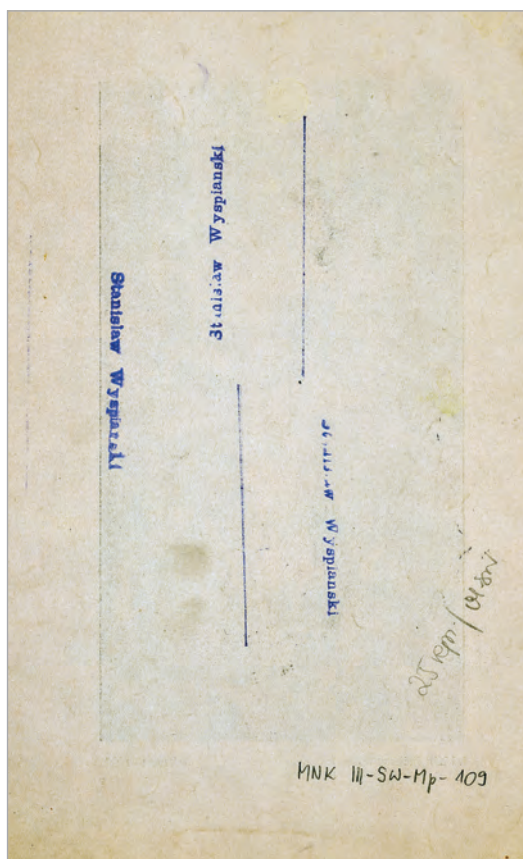
Abstract

*'Foreign Collections': A Set of Reproductions Unrelated
to Each Other, Book Cards, Snippets and Photos from a Legacy
of Stanisław Wyspiański in the Collection
of the National Museum in Kraków*

In the year 1993, a set of documents from the legacy of Helena Chmurska (1895–1971), who was Stanisław Wyspiański's daughter, was handed over to the National Museum in Kraków. These materials represent a remarkably interesting set of documents: loose pages from various publications, snippets from newspapers, illustrations from publications dedicated to art, reproductions of Stanisław Wyspiański's own pieces of work and photographs.

The set of documents, which so far has not been compiled or published as a whole, introduces us to the artist's way of working. It is about his technique, searching for the creative impulse, recurrence of specific motives as well as recording sensations and particular artistic acts. This is an excellent material for further thorough research on Wyspiański's artistic work.

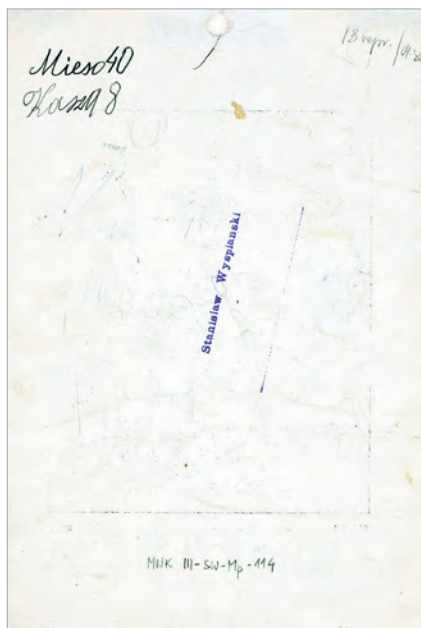
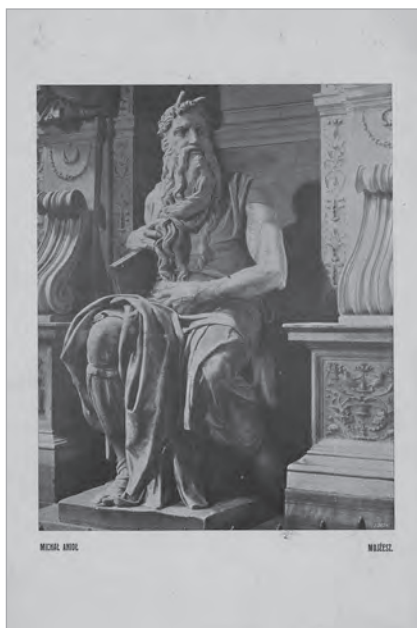
Keywords: Stanisław Wyspiański, Helena Chmurska, National Museum in Kraków, artist's own book collection, photographs and reproductions from private collections



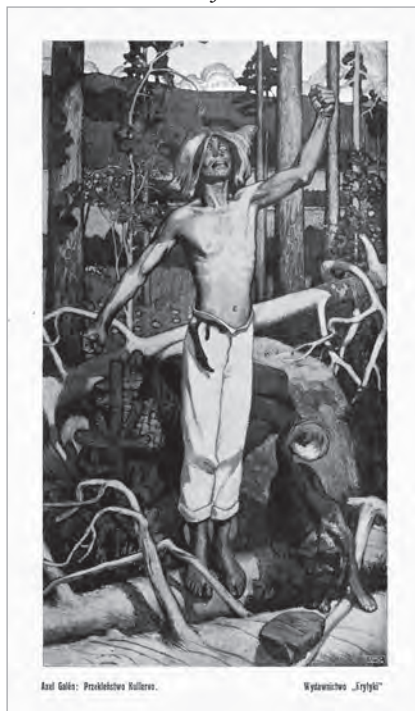
1. Stampila artysty z napisem
„Stanisław Wyspiański”

2. Pieczętka z napisem:
„Z księgozbioru Chmur-
skich” na odwrocie druku
z motywem chabrów do
okładki „Piśmiennictwa
polskiego ostatnich lat
dwudziestu” Wilhelma
Feldmana





3. Reprodukacja z przedstawieniem rzeźby Michała Anioła *Mojżesz* awers i rewers



4. Reprodukacja obrazu Akselego Gallena-Kallela *Przekleństwo Kullervo* z wydawnictwa „Krytyka”

O książkach rysunkowych Stanisława Wyspiańskiego

Latem 1891 r. przebywający w Paryżu Stanisław Wyspiański napisał w liście do Karola Maszkowskiego:

26 lipca 1891 rp. Kochany Karolu! Niepomiernie się zdziwiłem nagłością zmiany programu. Jużem się tak łatwo pogodził z tą myślą, że nie wyjedziesz w tym roku na wycieczkę. Rozpoczęcie rysowania aktu zdawało mi się rzeczą nieodwłoczną. Wszelkie przygotowania dłuższe, zabieranie się, preparacje zdawały mi się zupełnie nie na miejscu. Rzecz tak jasna i prosta, zamówić modela, wstać wcześniej i rysować na byle czém, nie w książkach, bo przekonałem się że to zanadto po żakowsku¹.

Te kilka zdań, skierowanych przez Wyspiańskiego-mentora do swego podopiecznego², zawiera nadspodziewanie wiele interesujących wątków

¹ List S. Wyspiańskiego do K. Maszkowskiego, Paryż, 3 VIII 1891 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydłowa, Kraków 1997, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 3, s. 69–70.

² Stosunek obu przyjaciół wynikał z charakteru Wyspiańskiego, o czym Stanisław Estreicher napisał krótko: „Przyjaciół swoich, o ile mieli aspiracje artystyczne, starał się [Wyspiański] podciągać do siebie i upodobnić, co było zupełną niemożliwością. Im więcej w którym z nich tkwiło własnej indywidualności, tym trudniejszym stawało się harmonijne współzycie z Wyspiańskim, gdyż on dla samodzielnej osobowości u innych nie miał zrozumienia”. Zob. S. Estreicher, *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 135.

i konstatacji. Wyspiański jest rozczarowany decyzją Maszkowskiego o wzięciu udziału w wakacyjnej wycieczce naukowo-artystycznej z Władysławem Łuszczkiewiczem³. Wyrzuca przyjacielowi, że ten znowu odsunął w czasie rozpoczęcie studyjnego rysunku z modelu, na koniec zaś dzieli się z nim swym nowym przemyśleniem, że należy „rysować na byle czym, nie w książkach, bo [...] to zanadto po żakowsku”. Zafascynowany rozpoczętymi zajęciami w pracowni Académie Filippo Colarossiego, radzi Maszkowskiemu rysowanie na pojedynczych arkuszach papieru, nie zaś w *książkach* – przez które obaj rozumieją szkicowniki podręczne. A takie właśnie rysunkowe bruliony w twardych okładkach były w użyciu na wycieczkach Łuszczkiewicza. Innymi słowy – Wyspiański stwierdza wprost, że właśnie zerwał z tą uczniowską manierą, podczas gdy Maszkowski tkwić w niej będzie nadal, wyłącznie z własnej winy. W ustach kogoś, kto przez ostatnie kilkanaście lat szkicował przede wszystkim w *książkach rysunkowych*, konstatacja ta brzmi zaskakująco i nieco przewrotnie, bowiem Wyspiański świetnie wiedział, że o ile w pracowni wygodnie jest rysować na arkuszu przypiętym do sztalugi, o tyle sposób ten zupełnie zawodzi podczas inwentaryzacyjnych prac terenowych. Tu bowiem poręcznym rozwiązaniem okaże się właśnie *książka* – szkicownik w twardych okładkach, które stabilizując stronicę brulionu, ułatwiają rysowanie, natomiast zszyty introligatorsko blok kartek pozwala zachować porządek w rysunkach, nie pogubić ani nie zniszczyć zgromadzonych prac.

W publicznych zbiorach muzealnych zachowało się do naszych czasów czternaście szkicowników rysunkowych Stanisława Wyspiańskiego⁴. Poza jednym – *Zielnikiem* – wszystkie pochodzą sprzed 1891 r., potwierdzając tym samym prawdziwość dyskwalifikującego sądu artysty na temat *rysowania w książkach*, wyrażonego w liście do Maszkowskiego. Zachowane teki w niewielu przypadkach dotrwały do dziś w postaci pierwotnego brulionu, bowiem czy to Wyspiański, czy jego spadkobiercy, wycinali w późniejszym czasie wiele stronic z bloku, a niektóre szkicowniki zamienili wręcz w stos

³ O kulisach i efektach tego wyjazdu inwentaryzacyjnego zob. T. Łopatkiewicz, *Rysunki zabytków Strzyżowa i Dobrzechowa na tle dorobku naukowo-artystycznej wycieczki Władysława Łuszczkiewicza z uczniami krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w roku 1891*, „Strzyżowski Rocznik Muzealny” 2016, t. 2, s. 37–96.

⁴ Maria Bunsch-Prażmowska wymienia ich trzynaście, z których dziewięć kataloguje, kolejne trzy uważa za zaginione, zaś o brakującym ostatnim – nie wspomina ani słowem. M. Bunsch-Prażmowska, *Szkicowniki młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego 1876–1891*, Wrocław 1959, *Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej*, 9, s. 6.

luźnych kartek⁵. W dobrym stanie przetrwały jedynie te książki rysunkowe, które możliwie szybko trafiły od Wyspiańskiego do ludzi potrafiących docenić ich wartość.

1. Szkicownik z lat 1876–1879

Za najwcześniejszą tekę rysunkową Stanisława Wyspiańskiego uchodzi niewielka książeczka w czarnych okładkach, wzmocnionych na grzbiecie i narożnikach brązowym płótnem, zawierająca 264 paginowane stronicie o wymiarach 12,8 × 8,2 cm. Archiwaliom to nie jest datowane, przypuszcza się jednak, że pochodzi z lat 1876–1879⁶. Do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie⁷ trafiło dzięki zapobiegliwości Juliana Pagaczewskiego, który na ostatniej stronicie zamieścił notatkę o okolicznościach pozyskania: „Notatnik St. Wyspiańskiego nabyty 5/12 1907 r. od stiukatora, który pomagał jego ojcu w pracowni w domu Długosza. J. Pagaczewski”. Zawartość szkicownika, na którą – oprócz wielu kart czystych – składają się zapiski z historii Polski, niezbyt udane dziecięce rysunki ludzi, zwierząt i architektury, wykonane ołówkiem, kredkami lub akwarelą, nigdy dotąd nie była katalogowana⁸.

2. Szkicownik z lat 1880–1881

Album w oprawie introligatorskiej, z 14 kartami o wymiarach 18,7 × 25,5 cm, zszytymi w blok grubego papieru rozdzielanego bibułkami. Na okładce

⁵ Gustaw Puchalski pisze o tym tak: „Poszczególne rysunki rozdał Wyspiański w podróży oraz w Krakowie, a kiedy popadł w nędzę, rozprzedawał szkicowniki. Koneserzy nie nabywali szkicowników w całości, tylko wybierali z nich poszczególne karty. W ten sposób zostały zniszczone wszystkie szkicowniki i powstały olbrzymie luki, tym większe, iż o kilku szkicownikach, które Wyspiański przesłał z podróży T. Stryjeńskiemu, nie posiadamy żadnych wiadomości. Po śmierci artysty z licznych szkicowników zachowały się tylko pojedyncze karty w wielu zbiorach prywatnych oraz zbiorach narodowych i zagranicznych (Praga), a przede wszystkim w Galerii Narodowej m. Lwowa i w Muzeum Narodowym w Krakowie”. Zob. G. Puchalski, *Stanisław Wyspiański. Twórczość plastyczna*, cz. 3, Kraków 1961, s. 2.

⁶ M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 19.

⁷ Nr inw. MNK III-ra 2672/1–82.

⁸ *Wyspiański nieznany* [Katalog wystawy MNK], red. Ł. Gawel, M. Laskowska, Kraków 2019, s. 16, 51, poz. I.2.

wierzchniej notatka sporządzona ręką Joanny Stankiewiczowej: „Album z czasów studenckich⁹ między 1880–1881”. Pierwszą stronicę teki wypełnia winieta z puttem i dedykacją rękopiśmienną: „Dla ukochanej Cioci. Stanisław Wyspiański 1880”, gdyż album ten był prezentem dla krewnej. Na kolejnych kartach *recto* widnieją wykonane ołówkiem dziecięce rysunki: ruin zamkowych, chałup wiejskich, pejzaży z krową czy kozą, kobiety z dziećmi, a na ostatniej stronicy – skopiowany portret Józefa I. Kraszewskiego¹⁰. Archiwaliom to, pochodzące z depozytu Janiny Stankiewiczowej¹¹, należy dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie¹².

3. Szkicownik z lat 1883–1887

Brulion w twardej oprawie płóciennej, wytłaczanej, zawierający 41 kart papieru grubego i lekko pożółkłego, o wymiarach 20,6 × 29,7 cm. Karty *recto* zawierające rysunki paginowane numeracją rzymską od I-XXVIII. Pozostałe karty niepaginowane, czyste. Na stronicach XIV, XVI, XVIII, XXI wklejone są rysunki sporządzone na cienkiej kalce. Pierwsza karta *recto* mieści notatkę: „Rysunki Stanisława Wyspiańskiego. Rysunki Stanisława Wyspiańskiego wówczas studenta gim: ś. Anny w Krakowie 1884–1887 r. Dyrektorem Muzeum Narodowego był Łuszczkiewicz. Depozyt p. J. Stankiewiczowej Dz. p. 4409”¹³. Rysunki w tej tece – sporządzone przede wszystkim ołówkiem, ale też kredkami, akwarelami czy piórkiem – są kopiami z portretów

⁹ W latach tych Stanisław Wyspiański uczęszczał do gimnazjum Świętej Anny w Krakowie (od 1879 r.), zatem określanie go studentem jest dziś nieco mylące.

¹⁰ Katalog zawartości tego szkicownika został zestawiony w: M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 19–20, il. 1–2.

¹¹ Po śmierci męża Kazimierza (5 VIII 1895 r.) Joanna z Rogowskich Stankiewiczowa zaczęła konsekwentnie używać imienia Janina.

¹² Nr inw. MNK III-r.a 2671/1–14.

¹³ Ciotka artysty wspominała tamten czas następująco: „Jako student piętnasto-szesnaścieletni każde święto, każdy dzień wolny, nieomal każdą godzinę poza obowiązkiem szkoły przepędzał w Muzeum Narodowym, którego dyrektorem był Władysław Łuszczkiewicz, zarazem i profesor Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Przyjaciół mego męża, chętnie się zajął młodym adeptem i pod jego kierunkiem Staś rysował portrety, zbroje, ozdoby, wszystko dla niego stało otworem, bo dyrektor Łuszczkiewicz bardzo chętnie go tam widział, cieszył się jego zamiłowaniem przeszłości i poczuciem wielkim piękna. Tak upływał czas wśród pracy szkolnej, Muzeum Narodowego i wieczornych, i nocnych studiów”. Zob. J. z Rogowskich Stankiewiczowa, *Krótkie notatki, jakie zebra-*

polskich krakowskiego Muzeum Narodowego, z krąganków franciszkańskich i wystaw zabytków z czasów króla Jana III oraz Jana Kochanowskiego (Stanisław Hozjusz, Stanisław Małachowski, Skotnicki, Magnuszewska, Katarzyna Austriaczka, Karol Chodkiewicz, Jan Klemens Branicki, Innocenty XI, Józef Poniatowski, Jan III Sobieski, Jakub Sobieski, Stefan Czarniecki, Andrzej Trzebicki, Stanisław Druszkiewicz, Jan Aleksander Lipski, Bona Sforza, Zygmunt August, Ludwik Węgierski, Zygmunt Stary), przerysami reprodukcji z książek, kopiami fragmentów obrazów Kulmbacha, szkicami nagrobków z kościoła Dominikanów i Franciszkanów¹⁴. Archiwaliум to, pochodzące z depozytu Janiny Stankiewiczowej, należy dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie¹⁵.

4. Szkicownik z lat 1884–1889

Brulion w twardej oprawie płóciennnej, blok złożony z 218 paginowanych stron o wymiarach 16,5 × 11,2 cm z papieru gładkiego i cienkiego. Na okładce notatka: „Stanisław Wyspiański 1885”. Na zawartość składają się głównie rękopiśmienne notatki¹⁶ i wypisy z literatury polskiej i obcej oraz historii sztuki, uzupełnione na 41 stronach rysunkami wykonanymi ołówkiem lub piórkiem. Tematy ich są różnorodne: pejzaże, ornamenty i detale architektoniczne, kopie portretów (m.in. z Dürera) i rzeźb antycznych (m.in. Venus z Milo), studia kraniometryczne, widoki Wawelu i Barbakanu, profil Adeli Brudzewskiej z Korabnik, a także nieznanych mężczyzn i kobiet, sanie Stanisława Augusta Poniatowskiego, szkice kompozycyjne¹⁷. Przy niektórych rysunkach Wyspiański zamieścił daty, m.in.: „1884”; „1886”; „23/XI 1887”; „Czerwiec 1888”; „Sierpień 1888”; „1 stycznia 1889 godzina

łam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r. po 1907, [w:] Wyspiański w oczach współczesnych..., s. 12.

¹⁴ Katalog zawartości tego szkicownika został zestawiony w: M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 20–28, il. 3–4.

¹⁵ Nr inw. MNK III-r.a 2673/1–36. Zob. *Wyspiański nieznany...*, s. 17, 55–61, poz. I.10–I.14; I.16–I.20.

¹⁶ Trzy obszerne teksty (*Do K... T...; Pamiętnik; Fragment opowiadania*) opublikowane zostały w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 14, *Pisma proz. Juwenilia*, red. L. Płoszewski, Kraków 1966, s. 121–130.

¹⁷ Katalog zawartości tego szkicownika został zestawiony w: M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 28–31, il. 5–10.

12 ¼ w nocy”. Archiwaliom to, pochodzące z depozytu Janiny Stankiewiczowej, należy dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie¹⁸.

5. *Szkicownik z lipca–sierpnia 1887 r.*

W dniu 2 VII 1887 r. Stanisław Wyspiański odebrał maturalne świadectwo dojrzałości (il. 1). Na przełomie lipca i sierpnia 1887 r., w pojedynkę, wyjechał z Krakowa w swą pierwszą podróż naukowo-artystyczną po Małopolsce Wschodniej¹⁹. Itinerarium tego wyjazdu objęło zabytki Lwowa, Rohatyna, Drohobycza, Stanisławowa, Bohorodczan i Halicza²⁰, gdzie rysownik rozchorował się i musiał na tym zakończyć swą peregrynację. Efektem wycieczki był szkicownik²¹, który Wyspiański pokazywał po powrocie Janowi Matejce, uzyskując odeń wysoką ocenę zebranego materiału. W okresie międzywojennym rysunki te, wycięte i przechowywane jako pojedyncze karty, pozostawały w kolekcji Włodzimierza Żuławskiego²². Dziesięć kart z tego

¹⁸ Nr inw. MNK III-r.a 2674.

¹⁹ Janina Stankiewiczowa wyjazd ten wspomina następująco: „Gdy uporał się z maturą, pod naciskiem jego prośb trzeba było zdecydować się na to, aby wyjechał w podróż po Galicji w celu zwiedzenia miast, miasteczek, kościołów, cerkwi, synagog, aby rozpoznał różne zabytki, związane z architekturą i sztuką.

Młodzieniec osiemnastoletni, nieprzywykły pamiętać o sobie, niepraktyczny, zapatrzone tylko w przeszłość świątyni, puszczonej sam, nie wróżył, że podróż tę odbędzie szczęśliwie. Odprowadziliśmy go do Lwowa i wróciliśmy. On pojechał dalej, ale przyrzekł pisać co dwa dni. I zwiedzał też po miastach świątynie, zbierał plany, rysunki z ołtarzy, pomników, z rzeźb, ornamentyk kościelnych, śledził po strychach kościelnych, szukając w starych rupiecach rzeczy cennych, które bardzo często odnajdywał, o które wówczas mało kto się troszczył”. Zob. J. z Rogowskich Stankiewiczowa, *op. cit.*, s. 15.

²⁰ Itinerarium wycieczki z 1887 r., posiłkując się ustaleniami oraz domysłami Jana Dürra, zestawiała M. Stokowa w: M. Stokowa, *Kalendarz życia i twórczości 1869–1890 Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, cz. 1, Kraków 1971, s. 87–91.

²¹ Stokowa twierdzi, że „kilka szkicowników”. Zob. *ibidem*, s. 89.

²² *Szkicownik z r. 1887 – 52 rysunków ołówkiem, tuszem i atramentem, przedstawiających widoki architektury, rysunki pomników rzeźbionych i t.d., naklejonych na karton, oprawnych w płótno formatu in 4°. Wł. p. Włodzimierz Żuławski w Krakowie*. Zob. S. Świerż, *Dzieła malarskie, graficzne i rzeźbiarskie Stanisława Wyspiańskiego chronologicznie zestawil i objaśnieniami opatrzył Dr Stanisław Świerż*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Warszawa–Bydgoszcz 1925, s. 104, poz. 23. Ten zespół rysunków omówił w popularnych artykułach Jan Dürr. Zob. J. Dürr, *Wędrowka Stanisława Wyspiańskiego*

zbioru zostało zakupionych 24 VII 1951 r. od Janiny Kopciowej przez Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie²³. Transakcja obejmowała również karty ze szkicami sporządzonymi przez Wyspiańskiego rok później w Opoczyńskim, zatem oba te przemieszane ze sobą zespoły występują do dziś w Muzeum pod jednym numerem inwentarzowym²⁴. Rysunki z Ukrainy sporządzone zostały przez Wyspiańskiego na gładkim, dziś pożółkłym nieco papierze o wymiarach 20,4 × 16-16,8 cm, zawsze na stronach *recto*, najczęściej ołówkiem, czasem poprawionym piórkiem. Po II wojnie światowej archiwalia te nie były znane ani dostępne historykom sztuki, w tym Marii Bunsch-Prażmowskiej, która całość materiału rysunkowego z wycieczki w 1887 r. uznała za zaginiony²⁵. Nieoczekiwanie część tego dorobku ujawnili w trakcie kwerendy w Muzeum UJ Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie w dniu 4 X 2002 r. Pierwsze i bardzo wstępne rozpoznania tematyczne zawartości poszczególnych stroniec tego zespołu sporządził wkrótce i opublikował T. Łopatkiewicz²⁶. Ze zdekompletowanego szkicownika z sierpnia 1887 r. w Muzeum UJ zachowały się rysunki sporządzone w kościele św. Bartłomieja oraz cerkwi św. Trójcy w Drohobyczu²⁷, cerkwi w Bohorodczanach oraz w lwowskich Dominikanach.

go po Małopolsce Wschodniej, „Kuryer Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” 1934, R. 11, nr 53, s. XIII–XV; idem, *Wędrowka Stanisława Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej*, cz. 2, „Kuryer Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kuryera Codziennego” 1935, R. 12, nr 1, s. II–IV.

²³ T. Łopatkiewicz, *Kolekcja szkicowników uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nieznane rysunki S. Wyspiańskiego, J. Mehoffera i innych z wycieczek z W. Łuszczkiewiczem w latach 1888–1892*, „Opuscula Musealia” 2005, nr 14, s. 41–88, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*, s. 54–59.

²⁴ Nr inw. MUJ 15621, nr dz. 2725/II – karty z Ukrainy to 1–2, 6, 9, 17–18, 21–24.

²⁵ M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 6, 9–10. Trudno powiedzieć, dlaczego monografistka młodziennych szkicowników Stanisława Wyspiańskiego nie zainteresowała się jego siedemnastoma rysunkami z Ukrainy, przechowywanymi od 1915 r. w Muzeum Narodowym w Krakowie.

²⁶ T. Łopatkiewicz, *Kolekcja szkicowników...*, s. 54–56.

²⁷ Rysunki południowej elewacji cerkwi św. Trójcy oraz wnętrza kościoła św. Bartłomieja w Drohobyczu, dziś oba w zbiorach Muzeum UJ, prezentowane były na jubileuszowej wystawie *Stanisław Wyspiański 1907–1957* w Muzeum Narodowym w Krakowie jako „własność prof. dr Karola Estreichera w Krakowie”, ponadto błędnie datowane na 1888 r. Zob. L. Płoszewski, H. Blumówna, *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa jubileuszowa 1907–1957*, t. 1, *Biografia – plastyka*, Kraków 1958, s. 83–84, poz. 34, 38.

Kolejna pojedyncza karta ze szkicownika z 1887 r. zakupiona została w 1980 r. przez Muzeum Narodowe w Warszawie od Janiny Kopciowej²⁸. Arkusz papieru o wymiarach 20,2 × 16,7 cm przedstawia wykonany ołówkiem i piórkiem rysunek ikonostasu w cerkwi św. Mikołaja we Lwowie, uzupełniony o rękopiśmienne notatki Wyspiańskiego.

Następne 17 stronice o różnych wymiarach, z których 12 pochodzi bez wątpienia z bloku szkicownika z 1887 r., znajduje się dziś w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie. Dwustronnie i jednostronnie zarysowane karty papieru i kalki trafiły tam jako depozyt Janiny Stankiewiczowej w 1915 r.²⁹ Ołówkiem oraz piórkiem Stanisław Wyspiański narysował m.in. katedrę ormiańską we Lwowie w widoku od wschodu, dwa nagrobki (u lwowskich Dominikanów i w katedrze łacińskiej), wyjście na chór w kościele św. Stanisława pod Haliczem, ikonostas lwowskiej cerkwi św. Paraskewii, siedemnastowieczny ornat, ikony Pantokratora, Archanioła Michała z cerkwi w Rohatynie, św. Stefana, św. Grzegorza, Matki Boskiej Opieki, św. Bazylego i św. Kosmy, a także detale ikonostasu z cerkwi bohorodczańskiej, opatrzone szczegółowymi notatami opisowymi. Trzy z tych kart – Michał Archanioł z Rohatyna, św. Bazyli i Kosma oraz ikonostas cerkwi w Bohorodczanach – prezentowane były na wystawie jubileuszowej w latach 1957–1958³⁰.

O stopniu zdekompletowania szkicownika z 1887 r. świadczą dziś nie tylko karty wycięte z bloku brulionu, ale przede wszystkim rozproszenie ich w zbiorach aż trzech muzeów, a zapewne i w kolekcjach prywatnych.

6. *Szkicownik z lat 1887–1888*

Brulion w twardej oprawie płóciennej, którego blok zawiera 60 kart cienkiego, gładkiego papieru, o wymiarach 20,2 × 12,9 cm. Stronice paginowane są dwukierunkowo: 1–42 oraz 1–17. Na karcie tytułowej zapisano: „Notatki

²⁸ Nr inw. MNW Rys. Pol. 8525. Zob. A. Rudzińska, *I/4. Ikonostas 1887*, [w:] *Jak me-teor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyście w setną rocznicę śmierci. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, Warszawa 2007, s. 47.

²⁹ Nr inw. MNK III-r.a 4708; 4729; 4843; 4844; 4848; 4860; 4861; 4862; 10874; 10875; 10878; 10879; 10880.

³⁰ L. Płoszewski, H. Blumówna, *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa jubileuszowa...*, s. 83–84, poz. 35–37.

i rysunki Stanisława Wyspiańskiego z 1887–1888”. Na treść stronic składają się rękopiśmienne notaty z historii, literatury oraz historii sztuki, ilustrowane rysunkami wykonanymi ołówkiem, a niekiedy piórkiem. Wśród nich pojawiają się kopie z Dürera i Tycjana, szkice architektoniczne, głowy kobiece i męskie, szkice ornamentów, tarcz herbowych, waz greckich itp.³¹ Archiwaliom to, pochodzące z depozytu Janiny Stankiewiczowej, należy dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie³².

7. *Szkicownik z wycieczki w Opoczyńskie od 26 VII do 10 VIII 1888 r.*

W lecie 1888 r. Komisja do Badania Historii Sztuki Akademii Umiejętności w Krakowie wydelegowała Władysława Łuszczkiewicza, wraz z rysownikiem, do zbadania kilku wczesnych zabytków architektury sakralnej w okolicach Opoczna. 26 VII 1888 r. Łuszczkiewicz wyjechał do Królestwa Polskiego wraz ze Stanisławem Wyspiańskim. W ciągu dwutygodniowej wycieczki naukowo-artystycznej zwiedzili zabytki Kielc, Opoczna, Żarnowa, Paradyża, Drzewicy, Odrowąża i Chlewisk. Efektem ich prac inwentaryzacyjnych był zasobny szkicownik Wyspiańskiego, a w nim – sporządzone pod kierunkiem uznanego badacza architektury – rysunki i pomiary odwiedzonych zabytków. Po raz pierwszy stały się one przedmiotem wstępnych analiz i publikacji dopiero 114 lat po ich sporządzeniu³³, kiedy to Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie ujawnili w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego 15 kart z rysunkami terenowymi (łącznie 29 zarysowanych i zapisanych stronic), o wymiarach 20,4 × 16–16,8 cm³⁴. Sporządzone ołówkiem i piórkiem, przemieszczane były z rysunkami Wyspiańskiego pochodzącymi

³¹ Katalog zawartości tego szkicownika jest podany w: M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 28–31, il. 32–36.

³² Nr inw. MNK III-ra 2675/1–39. Zob. *Wyspiański nieznan...*, s. 19–20, 74–75, poz. I.49–I.51.

³³ Dorobek wycieczki w Opoczyńskie nie był przedmiotem badań M. Bunsch-Prażmowskiej, gdyż ta, nie znając żadnych rysunków, nie wspomniała słowem o takim wyjeździe. M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*

³⁴ T. Łopatkiewicz, *Kolekcja szkicowników...*, s. 54–59; idem, *Między pedagogiką a inwentaryzacją zabytków. Naukowo-artystyczne wycieczki Władysława Łuszczkiewicza z uczniami krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w latach 1888–1893*, dysertacja doktorska, Archiwum UJ, sygn. Dokt. 2006/117, s. 68–79; s. 204–207.

z Ukrainy (1887 r.) i zapisane pod jednym numerem inwentarza³⁵. Mimo że cały zespół zakupiony został 24 VII 1951 r. przez Muzeum UJ od Janiny Kopciowej, dwie należące doń karty prezentowane były w sześć lat później na jubileuszowej wystawie w latach 1957–1958, jako „własność prof. Karola Estreichera w Krakowie”³⁶. Wcześniejsze losy szkicownika Wyspiańskiego z Opoczyńskiego nie są znane. Być może w okresie międzywojennym należał on do kolekcji Włodzimierza Żuławskiego³⁷, co jednak nie jest pewne. O stopniu zdekompletowania i rozproszenia zawartości tej teki świadczy fakt, że jedna z kart – przedstawiająca rysunkową inwentaryzację kamiennej chrzcielnicy z kościoła w Odrowążu – należy dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie³⁸. Niedawno całość zachowanego szkicownika Stanisława Wyspiańskiego, wraz z obszerną monografią wycieczki w Opoczyńskie w 1888 r., wydana została przez krakowskie Muzeum Narodowe, w faksymilowym tomie katalogowym, inaugurującym serię „Szkicowniki uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z naukowo-artystycznych wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)”³⁹.

8. *Szkicownik z wycieczki w Sądeckie, Gorlickie i Grybowski od 26 VII do 10 VIII 1889 r.*

Latem 1889 r., wykorzystując zapomogę finansową uzyskaną od ck Namiestnictwa lwowskiego, Władysław Łuszczkiewicz zorganizował dwutygodniową wycieczkę naukowo-artystyczną po południowej Małopolsce, na którą zabrał sześciu najlepszych rysowników – uczniów krakowskiej Szkoły

³⁵ Nr inw. MUJ 15621, nr dz. 2725/II – karty z opoczyńskiego to 3–5, 7–8, 10–16, 19–20, 25.

³⁶ L. Płoszewski, H. Blumówna, *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa jubileuszowa...*, s. 84, poz. 39–40. Karty te posiadają dziś oznaczenia inwentarzowe MUJ 2752/II 19 oraz MUJ 2752/II 4.

³⁷ *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1994, s. 61, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 1.

³⁸ Jest to dwustronny rysunek ołówkiem na papierze o wymiarach 20,2 × 16,6 cm, nr inw. MNK III-ra 10881.

³⁹ P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Opoczyńskie z roku 1888*, Kraków 2018, *Szkicowniki uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z naukowo-artystycznych wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, t. 1, z. 1.

Sztuk Pięknych: Stanisława Wyspiańskiego, Józefa Mehoffera, Stefana Matejkę, Karola Maszkowskiego, Sylweriusza Saskiego oraz Celestyna Czyniciela⁴⁰. Trasa peregrynacji wiodła po terenach okręgu konserwatorskiego Stanisława Tomkowicza, który – licząc bardzo na rysunkowo-inwentaryzatorskie efekty pracy szóstki rysowników – wskazał Łuszczkiewiczowi zabytki warte odwiedzenia. Ostatecznie pomiędzy 26 VII a 10 VIII 1889 r. uczestnicy wycieczki przeprowadzili rozpoznania oraz rysunkowe, pomiarowe oraz opisowe inwentaryzacje zabytków w następujących miejscowościach: Nowy Sącz, Zabelcze, Wielogłowy, Biegonice, Stary Sącz, Chelmec, Biecz, Libusza (il. 2.), Binarowa, Grybów, Wilczyńska, Jeżów, Ropa, Sękowa, Szymbark, Bobowa.

Ich efektem jest bardzo zasobna terenowa teka rysunkowa Wyspiańskiego. Stanowi ją brulion, zakupiony w Głównym Składzie papieru, przyborów pisemnych, rysunkowych i szkolnych oraz wyrobów galanteryjnych J.F. Fischera w Krakowie, Linia A-B L. 39-40, w twardej oprawie tekturowej, oklejonej papierem w marmurkowy wzorek, o grzbiecie i narożnikach okładek wzmocnionych płótnem. Blok zawiera 52 kartki gładkiego, lekko pożółkłego papieru, o wymiarach 33,1 × 20,4 cm. Poszczególne karty, zarysowane obustronnie, oddzielone zostały wtórnie wklejonymi bibułkami. Pomiedzy stronice szkicownika włożony jest też luźny rysunek Matki Boskiej Apokaliptycznej z tryptyku kościoła w Przydonicy. Autorem szkicu jest Stefan Matejko, który odwiedził ten kościół w trakcie wycieczki z Łuszczkiewiczem w 1892 r.

Na przełomie 1892/1893 r., z inicjatywy Stanisława Tomkowicza, szkicownik Wyspiańskiego został zakupiony do zbiorów Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej. Tomkowicz, pracujący od 1887 r. nad pionierskimi inwentarzami zabytków dla siedmiu powiatów swego okręgu konserwatorskiego, przechowywał tekę Wyspiańskiego przez prawie cztery dziesięciolecia, jako bezcenny materiał ilustracyjny do planowanych publikacji⁴¹. W 1931 r., na krótko przed śmiercią (11 III 1933 r.), wraz z innymi brulionami rysunkowymi podarował szkicownik do zbiorów Muzeum Sztuki UJ.

⁴⁰ T. Łopatkiewicz, *Naukowo-artystyczna wycieczka w Sądeckie z 1889 roku na tle zabytkoznawczej działalności Władysława Łuszczkiewicza i uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych*, Nowy Sącz 2008, s. 28–38, *Biblioteka Rocznika Sądeckiego*, 1.

⁴¹ Zob. S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja zabytków Galicji Zachodniej. Powiat gorlicki*, [w:] *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 1, Kraków 1900, s. 167–319, bogato ilustrowana przerysami szkiców z tej teki.

Po wojnie teka Wyspiańskiego, przez dziesięciolecia bezskutecznie poszukiwana przez badaczy⁴², uchodziła za zaginioną aż do jesieni 2002 r., kiedy to nieoczekiwanie ujawnili ją w zbiorach Muzeum UJ⁴³ Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie⁴⁴.

Zakupienie szkicownika przez Tomkowicza uchroniło to archiwaliom przed dekompletacją i rozproszeniem, dzięki czemu wszystkie stronicie nie tylko przechowały się bez najmniejszych ubytków, ale też pozostają w bardzo dobrym stanie. Teką Wyspiańskiego zawiera łącznie 363 rysunki zabytków, w tym wiele zwymiarowanych, ponadto dziesiątki notat tekstowych oraz odpisów inskrypcji.

Niedawno szkicownik ten, uzupełniony obszerną monografią wycieczki w Sądeckie i Grybowskie z 1889 r., został wydany przez krakowskie Muzeum Narodowe, w faksymilowym tomie katalogowym⁴⁵.

9. Szkicownik główny z wycieczki w Grybowskie, Sądeckie i Tarnowskie od 13 VIII do 3 IX 1889 r.

10 VIII 1889 r., wraz z zakończeniem naukowo-artystycznej wycieczki Władysława Łuszczkiewicza z uczniami, rozpoczęła się druga, indywidualna część wyprawy po Pogórze, którą Wyspiański podjął z Józefem Mehofferem. Itinerarium odwiedzonych przez nich zabytków obejmuje: Krużlową Wyżną⁴⁶, Mogilno, Korzenną, Lipnicę Wielką, Grybów, Ptaszkową, Królową Górą. Po odjeździe Mehoffera do domu (16 VIII) Wyspiański podążył kolejno do: Kamionki Wielkiej, Mystkowa, Nawojowej, Żeleźnikowej Wielkiej, Starego Sącza, Stadel, Podegrodzia i Naszacowic. 20 VIII przejechał pociągiem do Tarnowa, skąd czynił również wycieczki do Zawady, przedmieścia Terlikówki i Łęk Górnych. Do Krakowa powrócił 5 IX 1889 r.

⁴² Zob. M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 6, 11–12, przyp. 20.

⁴³ Nr inw. MUJ 15622 nr dz. 2753/II.

⁴⁴ T. Łopatkiewicz, P. Łopatkiewicz, *Szkicowniki z wycieczek Władysława Łuszczkiewicza z uczniami krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Fakty znane i nieznane*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 2003, t. 67, s. 106–109.

⁴⁵ P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Sądeckie, Gorlickie i Grybowskie z roku 1889*, Kraków 2018, *Szkicowniki uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z naukowo-artystycznych wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, t. 2, z. 1.

⁴⁶ To wówczas Wyspiański odkrył i jako pierwszy narysował rzeźbę Matki Boskiej z Dzieciątkiem, zwaną z czasem Madonną z Krużlowej.

W trakcie terenowych prac inwentaryzacyjnych w sierpniu–wrześniu 1889 r. Wyspiański prowadził dwa szkicowniki – główny oraz podręczny (il. 3). Pierwszy z nich to brulion identyczny z poprzednio omówionym, zakupiony w krakowskim Głównym Składzie papieru J.F. Fischera, w twardej oprawie tekturowej, oklejonej papierem w marmurkowy wzorek, o grzbiecie i narożnikach okładek wzmocnionych płótnem. Blok wewnętrzny liczy 52 karty gładkiego, lekko pożółkłego papieru, o wymiarach 33,1 × 20,4 cm. Poszczególne karty, zarysowane obustronnie, oddzielone zostały wtórnie wklejonymi bibułkami. Pomiędzy stronice włożone są ponadto dwie kolejne prace Wyspiańskiego: popisowy rysunek płaskorzeźbionej w alabastrze sceny batalistycznej *Powrót spod Obertyna*, z nagrobka hetmana Jana Tarnowskiego i jego syna Jana Krzysztofa – wykonany na kalce (106 × 20–22,5 cm), oraz drugi – szkic przedstawiający uczestników wycieczki na furcie klasztoru klarysek w Starym Sączu.

Na przełomie 1892/1893 r. szkicownik ten, wraz z poprzednim, został z inicjatywy S. Tomkowicza zakupiony do zbiorów Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej. Ck konserwator, pracujący od 1887 r. nad pionierskimi inwentarzami zabytków dla siedmiu powiatów swego okręgu, przechowywał tekę Wyspiańskiego w swoim mieszkaniu przez prawie cztery dziesięciolecia, jako bezcenny materiał ilustracyjny dla planowanych publikacji⁴⁷. W 1931 r., na krótko przed śmiercią, wraz z innymi *książkami rysunkowymi* (nie tylko Wyspiańskiego) Tomkowicz podarował szkicownik Muzeum Sztuki UJ. Po wojnie i ta teka Wyspiańskiego, przez dziesięciolecia bezskutecznie poszukiwana przez badaczy⁴⁸, uchodziła za zaginioną, aż do jesieni 2002 r., kiedy to nieoczekiwanie ujawnili ją w zbiorach Muzeum UJ⁴⁹ Piotr i Tadeusz Łopatkiewiczowie⁵⁰.

Szkicownik główny wraz z teką podręczną oraz obszerna monografia indywidualnej wycieczki Wyspiańskiego i Mehoffera w Grybowskie, Sądeckie i Tarnowskie z 1889 r., została niedawno wydana przez krakowskie Muzeum Narodowe, w faksymilowym tomie katalogowym⁵¹.

⁴⁷ Zob. S. Tomkowicz, *Inwentaryzacja zabytków Galicji Zachodniej. Powiat grybowski*, [w:] *Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 1, Kraków 1900, s. 95–165, bogato ilustrowana przerysami szkiców z tej teki.

⁴⁸ Zob. M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 6, 11–12, przyp. 21.

⁴⁹ Nr inw. MUJ 15623 nr dz. 2754/II.

⁵⁰ T. Łopatkiewicz, P. Łopatkiewicz, *Szkicowniki z wycieczek Władysława Łuszczkiewicza...*

⁵¹ P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, *Szkicowniki Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Grybowskie, Sądeckie i Tarnowskie z roku 1889*, Kraków

*10. Szkicownik podręczny z wycieczki w Grybowskie,
Sądeckie i Tarnowskie od 11 VIII do 5 IX 1889 r.*

W trakcie indywidualnej części wycieczki inwentaryzacyjnej po Pogórze Wyspiański – oprócz głównego – prowadził równolegle szkicownik podręczny. Tematy rysunków zamieszczanych w jednym i drugim wskazują jasno, że szkicownik główny trafić miał do Tomkowicza, w podręcznym zaś Wyspiański gromadził rysunki dla siebie, najczęściej studia plenerowe, widoki drzew, mostów, spichlerzy, inicjały rękopiśmienne, szkice pomocnicze itp. Tekę podręczną była brulionem w twardej oprawie tekturowej, oklejonej papierem w marmurkowy wzorek, o grzbiecie i narożnikach okładek wzmocnionych płótnem, zakupionym w krakowskim Głównym Składzie papieru J.F. Fischera. Blok wewnętrzny zawiera dziś jedynie 38 kart⁵² gładkiego, lekko pożółkłego papieru, o wymiarach 20,2–20,4 × 16,7–16,9 cm. Obecny stan zachowania szkicownika jest zły: obie okładki mają przerwany grzbiet, ubytki i bardzo wytarte zewnętrzne oklejenie marmurkowe, a tylna okładka oderwana jest od bloku kartek. Karty 5, 6, 9, 10, 13, 16, 26, 30 oraz 33 do 38 są luźne, o najczęściej mocno postrzępionej krawędzi prawej strony *recto*. Pozostałe utrzymywane są przez pierwotne, dziś znacznie rozluźnione, ręczne szycie introligatorskie bloku. W wielu jego miejscach widoczne są resztki wyciętych, a najczęściej – brutalnie wyrwanych kart⁵³, zaś ostatnia z nich (k. 38) została – najpewniej przez Wyspiańskiego – przyklejona całą powierzchnią do wewnętrznej wyklejki okładki tylnej. W 2018 r., na mój wniosek, kartę tę odkleiła od okładki pracownia konserwatorska Muzeum Narodowego w Warszawie, dzięki czemu dostępne stały się szkice ołówkowe na dotychczas sklejonych stronicach.

Wewnętrzna strona okładki zachowała do dziś rękopiśmienne itinerarium Wyspiańskiego, który wymienia w nim następujące odwiedzone miejscowości: Krużlową Wyżną, Mogilno, Korzenną, Grybów, Ptaszkową, Kamionkę Wielką, Mystków, Nawojową, Żeleźnikową Wielką, Stary Sącz, Stadła, Podegrodzie, Naszacowice, Tarnów, Łęki Górne, ponadto Kraków,

2021, *Szkicowniki uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z naukowo-artystycznych wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, t. 2, z. 2–3.

⁵² Wydaje się, że pierwotnie szkicownik miał 64 karty.

⁵³ W bloku szkicownika do dziś widnieją strzępy 14 wyrwanych kart. Żaden z kolekcjonerów nie obszedłby się tak bezceremonialnie z tym cennym archiwaliem, sądzę zatem, że karty te wyrwał sam Wyspiański, z tylko sobie znanych powodów.

Raciborowice i Mogiłę, gdzie 11, 13, 14, 16 oraz 23 IX 1889 r., po powrocie z Tarnowa, Wyspiański rysował na stronicach niezapełnionych w trakcie wycieczki po Pogórze. Dramatyczne zdekompletowanie tej teki powoduje jednak, że do dziś nie dochowały się w nim karty z rysunkami zabytków z Korzennej, Grybowa, Ptaszkowej oraz Mystkowa, mimo że miejscowości te wymienia itinerarium.

Nie mniej zagadkowo przedstawiają się losy tej teki. Wkrótce po przywiezieniu do Krakowa starannie studiował ją Stanisław Tomkowicz, jednak z jakichś powodów rysunki te nie trafiły do zbiorów Grona Konserwatorów. Przed sierpniem 1944 r. najpewniej Stanisław Lorentz zakupił to cenne archiwaliu do zbiorów warszawskiego Muzeum Narodowego, za środki konspiracyjnego funduszu Działu Kultury Departamentu Oświaty Delegatury Rządu na Kraj, utworzonego z myślą o tajnych zakupach szczególnie cennych dzieł sztuki. Uważam, że ten już wówczas zdekompletowany, podręczny brulion rysunkowy Wyspiańskiego trafił do Muzeum z kolekcji Zofii Pareńskiej Tadeuszowej Żeleńskiej-Boyowej (1886–1956)⁵⁴. W 1959 r., jako jedyny z trzech szkicowników Wyspiańskiego z wycieczki w 1889 r., został wstępnie i nie bez błędów skatalogowany przez M. Bunsch-Prażmowską⁵⁵.

O stopniu rozproszenia zawartości tej teki świadczą – bez wątpienia z niej pochodzące⁵⁶ – trzy obustronnie zarysowane karty, które od lat międzywojennych należą do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie⁵⁷. Ostatnio, po 132 latach od sporządzenia, wszystkie rysunki szkicownika głównego wraz z całą teką podręczną oraz luźnymi rysunkami niegdyś do niej należącymi, a także obszerna monografia indywidualnej wycieczki Wyspiańskiego i Mehoffera w Grybowskie, Sądeckie i Tarnowskie z 1889 r., została wydana przez krakowskie Muzeum Narodowe, w faksymilowym tomie katalogowym⁵⁸.

⁵⁴ Uzasadnienie tej hipotezy zob. P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, *Szkicowniki Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Grybowskie, Sądeckie i Tarnowskie...*, s. 272–273.

⁵⁵ M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 37–44, il. 16–67.

⁵⁶ Ani M. Bunsch-Prażmowska, ani nikt inny nie zwrócił na to uwagi.

⁵⁷ W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie karty te noszą dziś nr inw. MNK III-r. a 4713; 10196; 4710 – ta ostatnia została zakupiona przez MNK od Stanisława Wyspiańskiego (syna) w 1919 r.

⁵⁸ P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, *Szkicowniki Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Grybowskie, Sądeckie i Tarnowskie...*

11. Szkicownik tzw. *Mariacki* z lat 1889–1891

Na jesieni 1889 r., w trakcie prac przy nowej polichromii prezbiterium kościoła Mariackiego w Krakowie, Wyspiański zaczął prowadzić kolejny szkicownik. Był to brulion w twardej oprawie tekturowej, oklejonej papierem w marmurkowy wzorek, o grzbiecie i narożnikach okładek wzmocnionych płótnem, najpewniej zakupiony w krakowskim Głównym Składzie papieru J.F. Fischera. Do dzisiaj z teki tej zachowały się jedno skrzydło okładki i 76 luźnych kart gładkiego, lekko pożółkłego papieru, o wymiarach około 20 × 16,5 cm. Wśród nich znajdują się także karty różniące się gatunkiem i wymiarami papieru. Stronice pokryte są rysunkami wykonanymi ołówkiem, najczęściej obustronnie. Część z nich, opatrzona datami dziennymi od 19 XII 1889 do 18 I 1890 r., sporządzona została na rusztowaniach wypełniających wówczas prezbiterium mariackie. Tematem tych szkiców są przede wszystkim detale scen rzeźbiarskich ołtarza Wita Stwosza (z kwater *Oplakiwanie*, *Chrystus wśród uczonych*, *Ukrzyżowanie*, *Trzy Marie*, *Pojmanie*, *Joachim i Anna*, *Chrystus w otchłani*), studia ornamentów, fryzów oraz elementów architektury tego zabytku, a także postaci ludzi pracujących na rusztowaniach. Nie mniejszy zespół stanowią kopie ilustracji średniowiecznej sztuki francuskiej z dzieł Viollet le Duca, szkice ornamentów z Kodeksu Baltazara Behema (13–15 XII 1890 r.), rysunki fragmentów cyklu *św. Katarzyna* Hansa von Kulmbacha, studia ze sztuki niemieckiej XV w., egipskiej czy asyryjskiej, wreszcie notatki z wykładów uniwersyteckich i zapiski⁵⁹. Najpóźniejszą datę w tym zbiorze – 18 IX 1891 r. – nosi rysunek tkaniny z muzeum w Cluny, wykonany przez Wyspiańskiego w Paryżu.

Powyższe rysunki należały w okresie międzywojennym do Elizy Pareńskiej Edwardowej Leszczyńskiej (1888–1823). Syn i spadkobierca kolekcjonerki – Witold Leszczyński – podarował je w 1947 r. Muzeum Narodowemu w Warszawie⁶⁰. Katalog zawartości tego szkicownika zestawiała M. Bunsch-Prażmowska⁶¹, jakkolwiek kwerenda tego archiwaliu ujawnia dziś rysunki nieuwzględnione przez autorkę.

⁵⁹ Kilka ich akapitów (*Ze szkicownika Mariackiego*) opublikowano w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 14, *Pisma proz. Juwenilia*, s. 130–131.

⁶⁰ Nr inw. MNW Rys. Pol. 1842/1–76.

⁶¹ M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 44–58, il. 68–152.

12. Szkicownik z 1890 r.

Szkicownik, a właściwie notatnik, z pierwszej europejskiej podróży Wyspiańskiego, zawiera stosunkowo niewiele rysunków, stanowiących zwykle ilustrację do przeważających notatek rękopiśmiennych oraz brudnopisów listów do różnych adresatów. Zawartość ta powstała w pierwszej części podróży, między marcem a lipcem 1890 r. Jest to notes w twardej oprawie płóciennnej, z uchwytem na ołówek i wprawioną tasiemką, którego blok liczy 102 paginowane stronicie o wymiarach $9 \times 14,5$ cm. Archiwaliум to, pochodzące z depozytu Janiny Stankiewiczowej, należy dziś do zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie⁶², a jego treść została opublikowana *in extenso*⁶³.

13. Szkicownik z Niemiec, Wielkopolski i Krakowa z maja–września 1890 r.

Zespół 23 kart, z których 19 zarysowanych jest dwustronnie, a 4 – jednostronnie, pochodzi z końcowej części podróży Wyspiańskiego po Europie Zachodniej. Należy do nich również ręką autora zapisane itinerarium: *Stanisław Wyspiański 1890 rp. München, Regensburg, Praga, Dresden. Liegnitz*. Pierwotnie zbiór ten zawierał jeszcze fragment drugiego szkicownika – 28 kart (26 zarysowanych jednostronnie, 2 – dwustronnie) oraz rękopiśmienne itinerarium: *Stanisław Wyspiański 1890 rp. Lednica, Janków, oł. Inowrocław, Toruń, Gopło, Kruszwica, Breslau*⁶⁴ – a zatem zachowane rysunki należały kiedyś do odrębnych szkicowników prowadzonych od 5 VIII do 10 IX 1890 r.⁶⁵ Ale w zespole znajdują się też pojedyncze stronicie z rysunkami z Reims (8 V 1890 r.) czy z Krakowa (29 IX 1890 r.), kiedy to Wyspiański powrócił już z wyprawy. Wymiary poszczególnych kart gładkiego i cienkiego papieru są różne i wynoszą około $20\text{--}21 \times 16\text{--}17$ cm. Wśród rysunków ołówkiem sporo jest kopii z rycin Martina Schongauera, Albrechta

⁶² Nr inw. MNK III-r.a 2676.

⁶³ *Notatnik z podróży po Francji w r. 1890*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 513–548, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 2, cz. 1.

⁶⁴ *Wyspiański nieznany...*, s. 82, poz. I.65.

⁶⁵ M. Bunsch-Prażmowska publikuje inny zapis itinerarium, ograniczony do Poznania i Gniezna, zob. M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 65, il. 187.

Dürera, szkiców ornamentów, rzeźb, detali architektonicznych, nagrobków, herbów, stylizowanych pieczęci królewskich i książęcych, wnętrz kościelnych, widoków zabytków, pejzaży i główek dziecięcych. Jest nawet wczesny autoportret Wyspiańskiego wykonany 11 VIII 1890 r. w Monachium i następny, w charakterystycznej okrągłej czapce, wykonany w Pradze osiem dni później. Bez związku z powyższymi w zbiorze tym zachowały się jeszcze trzy odrębne karty, na których naklejone zostało siedem rysunków karykatur postaci historycznych i Matejkowskiej *Bitwy pod Grunwaldem* oraz fryzu z dekoracją roślinną⁶⁶.

Według Stanisława Świerza powyższy szkicownik, składający się z dwóch części, zawierających wówczas łącznie 55 kart, należał do zbiorów dr. Zygmunta Ehrenpreisa w Krakowie⁶⁷. Obecnie stanowi własność krakowskiego Muzeum Narodowego⁶⁸.

14. *Szkicownik Zielnik z kwietnia–sierpnia 1896 r. oraz z kwietnia 1897 r.*

Nie ma pewności czy karty *Zielnika* były istotnie ostatnią *książką rysunkową* Wyspiańskiego, to jest brulionem papieru rysunkowego, wtórnie tylko rozciętym później i uzupełnionym o kilka luźnych kart⁶⁹. Wprawdzie przemawiają za tym w większości identyczne wymiary papieru ($21,2 \times 17,1$ cm), nie brak jednak w tym zespole i czterech kart 21×34 cm, bez śladów szycia introligatorskiego. Obustronnie zarysowane przez Wyspiańskiego, stanowią jego artystyczną dokumentację rosnących w okolicach Krakowa roślin w porze kwitnienia, których szkice – często kolorowane akwarelami lub kredkami – ukazują anatomię botaniczną, która służyć miała w przyszłości artyście jako teka materiałów do zdobnictwa dekoracyjnego. Plastyczna zawartość *Zielnika* stała się tematem wielu publikacji, które podsumowuje faksymilowe wydawnictwo katalogowe⁷⁰, towarzyszące wystawie w 2007 r.

⁶⁶ M. Bunsch-Prażmowska, *op. cit.*, s. 59–70, il. 153–216.

⁶⁷ S. Świerz, *op. cit.*, s. 106, poz. 47.

⁶⁸ Nr inw. MNK III-ra 2677.

⁶⁹ M. Świszczowska-Piegdoń, „*Zielnik*” Wyspiańskiego, [w:] *Zielnik Wyspiańskiego. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, kwiecień–wrzesień 2007*, red. J. Popielska-Michalczyk, Kraków 2007, s. 21.

⁷⁰ *Zielnik Wyspiańskiego. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie...*

Od 1939 r. zachowane 50 kart *Zielnika* należy do zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie⁷¹ oraz Krakowie⁷².

* * *

W tydzień po zacytowanym wyżej liście do Karola Maszkowskiego Wyspiański śle przyjacielowi następne rady:

[...] Na to się żyje żeby się czegoś dokonało, należy zatem szukać środków. Twoje wanderjahre już powinieneś uważać za skończone, należałoby rozpocząć lehrjahre. Bardzo to naturalne że w dzisiejszych stosunkach postępuje się inaczej niż w XV. wieku⁷³.

Przeciwstawiając lata wędrówek latom nauki, rozwija jedynie swą wcześniejszą myśl, kiedy to radził Maszkowskiemu rysować na arkuszach rozpiętych na sztalugach, a nie w *książkach*. Dokonany wyżej przegląd zachowanych szkicowników Wyspiańskiego dowodzi wyraźnie, że to, do czego namawiał przyjaciela, wcześniej już sam zastosował. Trzynastu z czterestu *książek rysunkowych* Wyspiańskiego to teki powstałe właśnie do 1891 r. *Zielnik*, który przekracza tę wyraźną cezurę, jest tylko efektem chwilowego powrotu artysty do niegdysiejszych wędrówek w terenie, rysowania na kolanie; jest tylko sięgnięciem po dobrze znany sobie sposób w zaistniałych warunkach. Wyspiański od dawna już w *książkach* nie rysował...

O swoich szkicownikach młodzieńczych wspomni tylko raz jeszcze, w liście pisanym do Józefa Mehoffera z Paryża:

Paris 4 Octobre. 1892. właśnie odebrałem twoją kartkę. Proszę cię powiedz p. Tomkowiczowi że sobie może zabrać do swojej i wszystkich dyspozycji moje wszelkie, jakie mu [się] spodoba wziąć książki. jeśli chce płacić, niech mi pieniądze przyśle zaraz (ale to zaraz), a oczywiście będzie tak łaskaw przysłać mi karteczkę z pozwoleniem korzystania w razie potrzeby. Proszę zatem załatwić zechciej zaraz tę sprawę, jeśli nie możesz sam to przez p. Stryjeńskiego. – W ogóle mogą sobie robić z moimi książkami co im się po-

⁷¹ 47 kart – nr inw. MNW rkps 924/1–47.

⁷² 3 karty – nr inw. MNK III-r.a 2534–2536.

⁷³ List S. Wyspiańskiego do K. Maszkowskiego, Paryż, 3 VIII 1891 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego...*, s. 70–71.

doła. – a jeśli im to przyjemność sprawia niech mi przysłaż zaraz pieniądze, bo nie mam na mieszkanie i będę koniecznie potrzebował mieć już najdalej 9ego tego miesiąca – (jeśli można telegraficznie). Nie dziw się temu, ale w tém jest więcej sensu i treści niżby się można domyslać. – oczekuję zatem niecierpliwie. [...] Stanisław Wyspiański⁷⁴.

Osoba Stanisława Tomkowicza *i wszystkich* oraz używana w kontekście tego liczba mnoga wskazują, że stroną kupującą był Tomkowicz i Grono Konserwatorów, albo też Tomkowicz jako przedstawiciel Grona. W sytuacji tej raczej nie mogło kupującym chodzić o szkicowniki Wyspiańskiego np. z podróży po Europie czy o te, w których na bieżąco kopiował zachwycające go obrazy i rzeźby. Tu z pewnością szło wyłącznie o *książki rysunkowe* z wakacyjnej wycieczki w 1889 r., stanowiące niewyczerpane źródło materiałów ilustracyjnych do planowanej edycji topograficznych inwentarzy zabytków powiatu grybowskiego, gorlickiego i sądeckiego⁷⁵, których Tomkowicz był autorem, a Grono Konserwatorów – wydawcą. Nie wiemy dokładnie, kiedy doszło do tej transakcji, choć znamy cenę, jaką Tomkowicz zapłacił Wyspiańskiemu⁷⁶. Kluczowe w tym zakupie jest jednak to, że dwa szkicowniki wypełnione po brzegi rysunkami artysty trafiły w ręce człowieka, który znał ich wartość i wzorowo się nimi zaopiekował. Większość *książek rysunkowych* Wyspiańskiego nie miało aż tyle szczęścia.

SPIS ILUSTRACJI

1. Fotografia portretowa S. Wyspiańskiego z 1887 r., fot. S. Bizański w 1887 r. Zbiory Muzeum Narodowego w Warszawie, nr inw. DI 104305.
2. Libusza, fotografia uczniów Szkoły Sztuk Pięknych, wykonana 3 lub 5 VIII 1889 r. w trakcie prac inwentaryzacyjnych kościoła parafialnego. Od lewej: J. Mehoffer, C. Czynciel, K. Maszkowski, S. Wyspiański, trzymający w dłoniach swój szkicownik terenowy. Fot. o wymiarach 3,7 × 3,7 cm, autorstwa C. Czynciela, naklejona na karton. PAUart Katalog zbiorów artystycznych i naukowych

⁷⁴ List S. Wyspiańskiego do J. Mehoffera, Paryż, 4 X 1892 r., [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, s. 70–71.

⁷⁵ S. Tomkowicz, *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu sądeckiego*, oprac. P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, t. 1–2, Kraków 2007.

⁷⁶ P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Sądeckie, Gorlickie i Grybowskie z roku 1889*, s. 38–39.

- Polskiej Akademii Umiejętności, nr inw. BZS.RKPS.4540.k.11, digitalizacja: PAU, projekt PAUart, domena publiczna.
3. S. Wyspiański, fotografia wykonana w trakcie wycieczki uczniowskiej, na przełomie lipca i sierpnia 1889 r. Wyraźnie widoczny szkicownik wsunięty za połę płaszcza. Fot. o wymiarach $3,9 \times 3,7$ cm, autorstwa C. Czynciela, naklejona na karton. PAUart Katalog zbiorów artystycznych i naukowych Polskiej Akademii Umiejętności, nr inw. BZS.RKPS.4540.k.6, digitalizacja: PAU, projekt PAUart, domena publiczna.

Bibliografia

Archiwalia:

- MNK III–ra 2534–2536; 2671/1–14; 2672/1–82; 2673/1–36; 2674; 2675/1–39; 2676–2677; 4708; 4710; 4713; 4729; 4843–4844; 4848; 4860–4862; 10196; 10874–10875; 10878–10881.
- MNW rkps 924/1–47.
- MNW Rys. Pol. 1842/1–76; 8525.
- MUJ 2752/II 4; 2752/II 19; 15621, nr dz. 2725/II; 15622 nr dz. 2753/II; 15623 nr dz. 2754/II.

Opracowania:

- Bunsch-Prażmowska M., *Szkicowniki młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego 1876–1891*, Wrocław 1959, *Źródła do Dziejów Sztuki Polskiej*, 9.
- Dürr J., *Wędrówka Stanisława Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej*, „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kurjera Codziennego” 1934, R. 11, nr 53, s. XIII–XV.
- Dürr J., *Wędrówka Stanisława Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej*, cz. 2, „Kurier Literacko-Naukowy”, dodatek do „Ilustrowanego Kurjera Codziennego” 1935, R. 12, nr 1, s. II–IV.
- Estreicher S., *Lata szkolne Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, t. 1, Kraków 1971.
- Kalendarz życia i twórczości 1869–1890 Stanisława Wyspiańskiego*, oprac. M. Stokowa, [w:] S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 16, cz. 1, Kraków 1971.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Józefa Mehoffera, Henryka Opieńskiego i Tadeusza Stryjeńskiego*, cz. 2: *Dodatek krytyczny*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1994, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 1.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, oprac. M. Rydlowa, Kraków 1997, *Listy zebrane / Stanisław Wyspiański*, t. 3.
- Łopatkiewicz P., Łopatkiewicz T., *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Opoczyńskie z roku 1888*, Kraków 2018, *Szkicowniki*

- uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z naukowo-artystycznych wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, t. 1, z. 1.
- Łopatkiewicz P., Łopatkiewicz T., *Szkiecy Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Sądeckie, Gorlickie i Grybowskie z roku 1889*, Kraków 2018, *Szkiecy uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z naukowo-artystycznych wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, t. 2, z. 1.
- Łopatkiewicz P., Łopatkiewicz T., *Szkiecy Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Grybowskie, Sądeckie i Tarnowskie z roku 1889*, Kraków 2021, *Szkiecy uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z naukowo-artystycznych wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, t. 2, z. 2–3.
- Łopatkiewicz T., *Kolekcja szkiców uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nieznane rysunki S. Wyspiańskiego, J. Mehoffera i innych z wycieczek z W. Łuszczkiewiczem w latach 1888–1892*, „Opuscula Musealia” 2005, nr 14, s. 41–88, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego*.
- Łopatkiewicz T., Łopatkiewicz P., *Szkiecy z wycieczek Władysława Łuszczkiewicza z uczniami krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Fakty znane i nieznanne*, „Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń Polskiej Akademii Umiejętności” 2003, t. 67, s. 106–109.
- Łopatkiewicz T., *Między pedagogiką a inwentaryzacją zabytków. Naukowo-artystyczne wycieczki Władysława Łuszczkiewicza z uczniami krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w latach 1888–1893*, dysertacja doktorska, Archiwum UJ, sygn. Dokt. 2006/117.
- Łopatkiewicz T., *Naukowo-artystyczna wycieczka w Sądeckie z 1889 roku na tle zażytkoznawczej działalności Władysława Łuszczkiewicza i uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych*, Nowy Sącz 2008, *Biblioteka Rocznika Sądeckiego*, 1.
- Łopatkiewicz T., *Rysunki zabytków Strzyżowa i Dobrzecza na tle dorobku naukowo-artystycznej wycieczki Władysława Łuszczkiewicza z uczniami krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w roku 1891*, „Strzyżowski Rocznik Muzealny” 2016, t. 2, s. 37–96.
- Płoszewski L., Blumówna H., *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa jubileuszowa 1907–1957*, t. 1, *Biografia – plastyka*, Kraków 1958.
- Puchalski G., *Stanisław Wyspiański. Twórczość plastyczna*, cz. 3, Kraków 1961.
- Rudzińska A., *I/4. Ikonostas 1887*, [w:] *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyści w setną rocznicę śmierci. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, red. E. Charazińska, Warszawa 2007.
- Stankiewiczowa z Rogowskich J., *Krótkie notatki, jakie zebrałam z pobytu, wychowania i wykształcenia Stanisława Wyspiańskiego w naszym domu od 1874 r. po 1907*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971.
- Świerż S., *Dzieła malarskie, graficzne i rzeźbiarskie Stanisława Wyspiańskiego chronologicznie zestawili i objaśnieniami opatrzył Dr Stanisław Świerż*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Warszawa–Bydgoszcz 1925.

- Świszczowska-Piegdoń M., „Zielnik” Wyspiańskiego, [w:] *Zielnik Wyspiańskiego. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, kwiecień–wrzesień 2007*, red. J. Popielska-Michalczyk, Kraków 2007.
- Tomkowicz S., *Inwentaryzacja zabytków Galicji Zachodniej. Powiat gorlicki*, [w:] *Teka Główna Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 1, Kraków 1900, s. 167–319.
- Tomkowicz S., *Inwentaryzacja zabytków Galicji Zachodniej. Powiat grybowski*, [w:] *Teka Główna Konserwatorów Galicji Zachodniej*, t. 1, Kraków 1900, s. 95–165.
- Tomkowicz S., *Stanisława Tomkowicza Inwentarz zabytków powiatu sądeckiego*, oprac. P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, t. 1–2, Kraków 2007.
- Wyspiański nieznany* [Katalog wystawy MNK], red. Ł. Gawęł, M. Laskowska, Kraków 2019.
- Wyspiański S., *Do K... T...; Pamiętnik; Fragment opowiadania*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. 14, *Pisma prozą. Juwenilia*, red. L. Płoszewski, Kraków 1966.
- Wyspiański S., *Dzieła zebrane*, t. 14, *Pisma prozą. Juwenilia*, red. L. Płoszewski, Kraków 1966.
- Wyspiański S., *Notatnik z podróży po Francji w r. 1890*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, *Listy zebrane. Stanisław Wyspiański*, t. 2, cz. 1, s. 513–548.

Abstract

Stanisław Wyspiański's Sketchbooks

Young Stanisław Wyspiański's sketchbooks from the period between 1876 and 1891 are a valuable source of information on the artist's art education and early works. 14 folders of preserved drawings and notes document the development of Wyspiański's talent – from the early sketches, to copies of masterpieces of Polish and foreign art, studies of Dürer's and Schongauer's works, through field inventories of monuments in the Ukraine, in the Opoczno region and in Lesser Poland, to the results of his research and artistic journeys across Southern and Western Europe. Due to the provisional character of Wyspiański's sketchbooks, a number of them did not stand the test of time, whereas others are incomplete or in a poor shape. The two best preserved sets of drawing folders are the ones saved by Janina Stankiewiczowa, the artist's aunt, and the ones bought by Stanisław Tomkowicz, a Galician conservator-restorer. The complicated history of the archives resulted in their dispersion in the collections of a number of museums and private persons: the National Museum in Kraków, the Jagiellonian University Museum, or the National Museum in Warsaw. The article is a review of Wyspiański's sketchbooks available in the public domain, it presents how the drawing folders emerged, and places them in the context of the artist's activity.

Keywords: Stanisław Wyspiański, Karol Maszkowski, Władysław Łuszczkiewicz, School of Fine Arts in Kraków, Stanisław Tomkiewicz, Western Galician Conservators' Circle, sketchbooks



1. Fotografia portretowa S. Wyspiańskiego z 1887 r.



JAN STANISŁAWSKI • UR. 1860 R. •
WAWEL • WŁASNOŚĆ ALFREDA AL-
TENZBERGA WE LWOWIE

Krajobrazy Stanisławskiego śpiewają. I to nie dla jasności barw jedynie, która dałaby się wyłomaczyć szczytliwym (a rzadkiem u nas) jasnym, omiśnięciem w studyów epoki, monachistycznych recept i nozów, — lecz dla całego wewnętrznego charakteru swego. Stanisławski jest — wśród pejzażystów polskich — najbardziej równowagowym, najczystszy czuciem natu-
ry — nie w jej szczegółach, cedach lokalnych, malowniczościach, zbędnościach z subje-
ktywami twórcy uczuciami, nie w jej niezamiennej materialności, która optycznie jest tylko
złudzeniem, lecz w jej nieuchwytnej istocie, w jej wszystko ożywiającej, wszystko barwiącej,
wszystko co chłwa czarodziejsko przemieniającej, we wszystkim śpiewającej duszy, którą
jest — światło. Krajobrazy Chłmisteckiego, nawet pozbawione stałaś, tchną, przedzwyczajnym
ukochaniem ziemi rodzimej, nie natury jako takiej, lecz tego, co jest w niej światłem, na-
szych stepów, naszego meła, naszych łąk i moczarów, niszczących lasów i łągów, naszych
deszczów i wicherów, naszych boczniów i komarów, całego naszego siłowego żywota, którego
wielkim gości są go narząd: Hylanta. Szczepich, Millerowich linii epikiemi jawi się,
w swych sonetych ułaskawich i skradających, Wyciekłowi. Rastczy, wmoł w naturę
młodych pierwiastki, poczucie czy pragnienie potęgi barokowej, oraz nie pozbawiony ro-
mantycznego odzienia patos tragiczny, Malczewski zaziemia, wistynie, symboliczne za pod-
kole alegorycznym swym dąsę pejzaże. Temat jest nowelidą wui, zbóś, dożytków, pocioty.
Fala — rodzajem lasów i łągów przeważnie. Stanisławski widzi tylko światłość lubo-
wanie, tylko plam barwnych przełomów, tylko sylwet ruchliwy charakter, tylko wlgazde
się tych zasadniczych pierwiastków optycznych w zamknięte, niły muzyczne frazsy. Przed-
mioty, szczegóły, bytowości nie istnieją dlań — istnieje z nich tylko to, co zamacza się
w światło, tylko granie ich w słoneczny czy ciemny, a grania nie tylko akordów, ale raczej me-
lodyjne, w szeregu śpiewnie następnych rozwija się tonów. Ale i w szkieletach kole ho-
ministów par excellence, Stanisławski wyraża i supełnie odrębne, najmnie stanowisko.
Nie bada on świata dla samego badania, wyłączenie — że tak powiem — pomagającego nie
ugania się również za jakąś oderwaną, poza wszelkimi technikami i materialnością, jego
istotę nie rozumie, nie łączy, nie tworzy nierealnych, symbolizacji świadomych, instynktów
chwały, dziwienia, pała, ale jednogłośnie szczer, wyrywane przez słoneczność natury pie-
śni — i te z całą prostotą, z całą różną świeżością w młodych awych zakłina obrazkach.
Jedzi AL. Gierumski jest niezłomnym analitycznym i logiką światła, dającym jedynie do rze-
czowoci i prawdy. Ci. Mon — ekstrawaganckim takich analizach, odlegających przepychów
i orgi słonecznych, że we wściekłym ich wzbrowaniu uśmiałą się niekiedy reszki rzeczywi-
stości, sylwety i barwy nawet, i pozostałe jakieś widać lryczny sen o swiatłości. Whistler —
poeta wyrafinowanych, skłonnych, odcienionych różni, szlaci barwnych harmonizacji —
Stanisławskiego narwał by można pogodnym, budulicznym malowidła, wydobywając światła po
ziemi. Odrzy Gierumskiego mówią, lub od czasu do czasu namalują ludzka okazykami:
leżący Monowianie drwonią kaskadami, arpediami, pizzikami migotliwych rozpyła światła,
nych: notowny i harmonie. Whistlera cichymi, głębokimi szmerzą akordami; pejzaże Stani-
sławskiego śpiewają... jak czyste, wleczany głos niewzruszonych gdań, król rozlogów stepo-
wych, daleczyny... Śpiewają jak zumi i dumi skradając...

Mon...

7. Biogram J. Stanisławskiego
z wydawnictwa *Sztuka pol-
ska, malarstwo, pod kierow-
nictwem Feliksa Jasińskiego
i Adama Łady Cybulskiego;
sześćdziesiąt pięć reprodukcji
dzieł najwybitniejszych przed-
stawicieli malarstwa polskiego*



8. Albuminowe zdjęcie
rzeźby A. Rodina

Źródła ikonograficzne do rysunków Stanisława Wyspiańskiego

na temat sztuki ruskiej

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.04>

Ani w twórczości plastycznej, ani w literackiej Stanisława Wyspiańskiego nie można dostrzec jego wyjątkowego zainteresowania kulturą ruską. Oczywiście nie znaczy to, że motywy do niej należące były całkowicie przez krakowskiego artystę pomijane. Nie stanowiły one jednak nigdy głównego wątku żadnego z dramatów czy tematu dzieła plastycznego, jak chociażby u Juliusza Słowackiego czy Jana Matejki. Już prof. Jarosław Hordynski, w referacie wygłoszonym na II zjeździe slawistów w Warszawie w 1934 r., wskazał na 15 utworów, w których Wyspiański umieścił motywy związane z Ukrainą¹. Są to zwykle postaci epizodyczne, nazwy miast lub regionów. Wydaje się, że Rusin, podskarbi koronny Dimitr z Goraja, miał odegrać ważną rolę w dramacie *Hedvigis*, znanym jedynie z fragmentów. Poeta poświęcił osobny rapsod tylko Wernyhorze, uczynił go jedną z ważnych postaci *Wesela*, a jego wizerunek chciał umieścić wśród postaci królewskich w oknie katedry krakowskiej. Ale ten wieszcz kozacki, wywodzący się z ukraińskiego folkloru, był bohaterem również polskiego mitu narodowego, w którym uosabiał ducha narodu i przepowiadał zmartwychwstanie Ojczyzny².

¹ Я. Гординський, *Виспянський і Україна*, [w:] *Księga referatów. II Międzynarodowy Zjazd Slawistów (filologów słowiańskich), sekcja II. Historia literatury*, Warszawa 1934, s. 43–47.

² O micie Wernyhory w kulturze polskiej XIX w. por. W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej*, Wrocław 1992, s. 46–85, zwłaszcza od s. 68; W. Stabryła,

Akcja *Sędziów* rozgrywa się w małej galicyjskiej wsi nie z powodu szczególnych upodobań pisarza, ale dlatego, że opowiada o autentycznych wydarzeniach, które miały miejsce w Jabłonicy pod Stanisławowem. Jednak mimo to, według prof. Hordynskiego, Ukraina miała znaczący wpływ na Wyspiańskiego, co znalazło wyraz w kilku sferach: idei, artystycznej ekspresji i upoetycznianiu rzeczywistości³. Oczywiście stwierdzenie to oparte jest na stereotypowym przeświadczeniu, że wymienione cechy przypisane są jedynie kulturze Wschodu, niemniej jednak warto przytoczyć tu ogólne spostrzeżenia profesora na temat stosunku Wyspiańskiego do Ukrainy. Według badacza w jego twórczości literackiej brak jakichkolwiek myśli na temat niepodległej Ukrainy, którą traktował (zwłaszcza Galicję Wschodnią) jak część Rzeczypospolitej i której kulturę uważał za składową własnej, choć widział jej cechy szczególne⁴. Wyspiańskiego inspirowała zwłaszcza Huculszczyzna, w czym nie był odosobniony⁵. Jego ukraińscy bohaterowie reprezentują siłę i czyn, jak Wernyhora z *Wesela*, i prawość uczuć, jak Jewdochia z *Sędziów*⁶. Przymierze z Kozakami na rubieżach Rzeczypospolitej miało dawać nadzieję na odzyskanie przez nią niepodległości, a pieśń z ukraińskich stepów – pobudzić do wyzwolenczej walki.

O inspiracjach Wyspiańskiego sztuką huculską przypomniały ostatnio Małgorzata Palka i Agnieszka Kowalska w katalogu prezentującym teatralia Stanisława Wyspiańskiego w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa⁷. Opublikowały tam tablice między innymi z szóstej i siódmej serii *Wzorów przemysłu domowego* Ludwika Wierzbickiego, wydanych we Lwowie w latach 1882 i 1883, a należących do Wyspiańskiego⁸. Na tabli-

Wernyhora w literaturze polskiej, Kraków 1996; o tym motywie w malarstwie Matejki ostatnio: A. Świątek, *Lach serdeczny. Matejko a Rusini*, Kraków 2013, s. 121–127, tam też szczegółowa literatura.

³ Я. Гординський, *op. cit.*, s. 47.

⁴ Szerszej o opinii inteligencji krakowskiej na temat państwowości Ukrainy por. O. Kich-Masłej, *Ukraina w opinii elit Krakowa końca XIX – pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2009.

⁵ Z. Gołubiew, J. Kapłon, M.P. Kruk, *Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, marzec–maj 2011*, Kraków 2011; tam dokładna literatura przedmiotu.

⁶ *Ibidem*, s. 46.

⁷ M. Palka, A. Kowalska, *Teatralia Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2011.

⁸ L. Wierzbicki, *Wzory przemysłu domowego*, seria VI, *Wyroby metalowe włóścian na Rusi*, Lwów 1882, tabl. 3; idem, *Wzory przemysłu domowego*, seria VII, *Wyroby sny-*

cy trzeciej z szóstej serii *Wzorów* znalazły się ryciny metalowych zawieszek w kształcie krzyży. Notatki Wyspiańskiego na karcie pomagają w rozpoznaniu wzorów do zausznicy dla pary królewskiej oraz dla królowej matki w krakowskiej inscenizacji *Bolesława Śmiałego*⁹. Z kolei zapiski na tablicy siódmej z serii siódmej, ukazującej rycinę z krzyżem drewnianym, wyrzeźbionym przez hucula Jurka Szkryblaka¹⁰, świadczą, że Wyspiański korzystał właśnie z tej ilustracji przy projektowaniu berła królewskiego, rekwizytu w tej samej sztuce¹¹. Te dwie prace są, jak do tej pory, jedynym udokumentowanym przykładem bezpośredniej inspiracji kulturą ruską w twórczości plastycznej poety. Warto zauważyć, że Wyspiański nie korzystał w tym wypadku bezpośrednio z dzieł, ale z ich ilustracji zamieszczonych w tekstach opracowywanych przez Wierzbickiego.

Wspominany wyżej prof. Hordynskij źródła ukraińskich motywów w twórczości Wyspiańskiego znajdował w jego zainteresowaniach dziejami własnego narodu, osobistymi kontaktami z Ukraińcami, artystycznymi zleceniami we Lwowie i jego podróżą do wschodniej Galicji¹². Ten nie do końca poznany wyjazd jest przez wielu badaczy przedstawiany z jednej strony jako dowód na szczególne zainteresowanie Wyspiańskiego Ukrainą, z drugiej zaś jako najważniejsze źródło dla jego rysunków zabytków ruskich. Stwierdzenia te wymagają krytycznego komentarza. O tym pierwszym objeździe młodego artysty po zabytkach wschodniej Galicji wiadomo ze wspomnień jego ciotki Joanny Stankiewiczowej oraz ze sporządzonych w tym czasie rysunków. Na podstawie tych źródeł Jan Dür odtworzył młodzieńczą podróż artysty, a jej omówienie opublikował w „Kurierze Literacko-Naukowym” w latach 1934 i 1935¹³. Nie zawierał on pamięci Stankiewiczowej, która po latach myliła różne wyjazdy siostrzeńca¹⁴, a relacji Włodzimierza Żuławskiego, opartej

cerskie włościan na Rusi, Lwów 1883, tabl. 7. W MHK tablice odpowiednio nr sygn. R-21/10 i R-21/7 (zakup w 1969 r. od córki Wyspiańskiego, Heleny Chmurskiej).

⁹ M. Palka, A. Kowalska, *op. cit.*, s. 177.

¹⁰ O tym ludowym rzeźbiarzu szerzej w: T. Seweryn, *Huculska wykładanka w drewnie*, „Przemysł. Rzemiosło. Sztuka” 1924, R. 4, nr 1, s. 6 i nn.

¹¹ M. Palka, A. Kowalska, *op. cit.*, s. 174.

¹² Я. Гордінський, *op. cit.*, s. 45.

¹³ J. Dürr-Durski, *Wędrowka Stanisława Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej. Motywy ukraińskie u Wyspiańskiego*. Halicz, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 53, s. 13–15; 1935, nr 1 (75), s. 2–4.

¹⁴ Notatki p. Maryi Stankiewiczowej dotyczące się S. Wyspiańskiego, rkp. Muzeum Narodowe w Krakowie, nr 20, k. 5–6; tekst ten był publikowany w „Przeglądzie Powszech-

na jej wcześniejszej opowieści. Według tego krakowskiego kolekcjonera wędrówka młodego artysty po Galicji trwała niespełna tydzień i zakończyła się chorobą oraz dwutygodniową rekonwalescencją we lwowskim domu państwa Heppów, przyjaciół Stankiewiczów¹⁵. Żuławski w swoich zbiorach posiadał 52 rysunki Wyspiańskiego z tej właśnie podróży¹⁶. Datę 10 VIII 1887 r., skreśloną ręką młodego artysty, znajduje na okładce *Pomników w katakumbach pod kościołem Bożego Ciała O.O. Dominikanów we Lwowie* Antoniego Schneidera (Lwów, 1867 r.), a także na kartkach szkicownika¹⁷. Według niego tego właśnie dnia Wyspiański naszkicował:

Ośm pomników z kościoła dominikańskiego, katedrę ormiańską ze sprzętem jej wnętrza, cerkiew św. Paraskiewy, cerkiew św. Onufrego i dwa jej ikonostasy, kościelne rzeźby i herby, rój świętych i aniołów, detale hełmów rycerskich, głów, rąk i nóg, istny las rysunków mistrzowskich, najszczególniej zdjętych – przedmiot zachwyty i podziwu Matejki nad niemi¹⁸.

W następnych dniach zappełniał kolejne strony:

I czego tam nie ma! Ikonografia i polichromia całej rzeszy ikonostasów, studja kościelnych paramentów, fryzy na starodawnych krzyżach, ornamenty na ciosach i zwornikach, rysunki rzeźb figuralnych (odszukiwanych po chórach i strychach kościelnych w Bohorodczanach, Haliczu i gdzieindziej), erekcyjne tablice kościelne wraz z herbami fundatorów, dzwonnice i studnie koło parafij, przerozmaite szczegóły martwej natury, efekty światłocieniowe w profilowaniu klucza drzwi gotyckich...¹⁹

Tę wykonywaną w szalonym pośpiechu pracę przerwała w Haliczu choroba. Tak więc Żuławski jako punkty na mapie podróży Wyspiańskiego zaznaczył Lwów, Bohorodczany i Halicz na podstawie rysunków z własnych zbiorów. Jan Dür, w oparciu o te same zbiory, rozszerzył tę marszrutę o Dro-

nym” 1932, t. 184, nr 181–182.

¹⁵ W. Żuławski, *Książki, które Wyspiański czytał z ołówkiem w ręku*, cz. III, „Czas” 1930, nr 285 (12 XII), s. 3.

¹⁶ S. Świerż, *Dziela malarskie, graficzne i rzeźbiarskie Stanisława Wyspiańskiego chronologicznie zestawil i objaśnieniami opatrzył dr. Stanisław Świerż*, [w:] S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, *Stanisław Wyspiański. Dziela malarskie*, Bydgoszcz 1925, s. 103, nr 23.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

hobycz i Stanisławów, umieszczając je na jej początku, Bohorodczany i Halicz w środku, na końcu zaś Lwów. Cała podróż miała zamknąć się między 6 a 11 VIII²⁰. Analizując zachowane i niezachowane, a opisane przez obu autorów rysunki Wyspiańskiego, wersję Jana Düra należy uznać za najbardziej wiarygodną i udokumentowaną. Wśród zachowanych bądź znanych z reprodukcji szkiców z tej wyprawy za najcenniejsze należy uznać te, które ukazują dzieła zmienione lub już nieistniejące. I tak, dla przykładu, w Muzeum Narodowym w Warszawie (il. 1)²¹ oraz w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego²² zachowały się dwa rysunki ikonostasu z nierozpoznanej dotychczas cerkwi. Badania wykazały, że jest to, dziś rozdzielony, XIX-wieczny ikonostas z niezachowanej cerkwi p.w. Przemienienia Pańskiego w Drohobyczu²³. W cerkwiach drohobyckich szkicował też drobne motywy ze sprzętu liturgicznego, np. w cerkwi św. Trójcy – z ornatu, kropidła, metalowego krzyża²⁴, a w św. Jura – z krzyża ręcznego drewnianego²⁵. Trudności w rozpoznaniu nie przysparza kolejny rysunek ikonostasu, znajdujący się w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie²⁶. Przedstawia on fragment przegrody ołtarzowej w cerkwi św. Paraskiewy we Lwowie, podpisany przez artystę i zaopatrzony datą 11 VIII 1887 r. (il. 2). Zachowała się ona szczęśliwie do dziś, ale w zmienionym kształcie – obniżono ją, usuwając ikony znajdujące się po bokach wrót. Ta praca Wyspiańskiego ma mniejsze znacze-

²⁰ J. Dürr-Durski, *op. cit.*, *passim*; por. też: *Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, t. 1: 1869–1890, oprac. M. Stokowa, Kraków 1971, s. 88, *Dzieła zebrane / Stanisław Wyspiański*, 16.

²¹ Nr inw. Rys. Pol. 8525, nabyty przez MNW w 1980 r. od Janiny Kopciowej; por. *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyście w setną rocznicę śmierci. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, oprac. E. Charazińska, Warszawa 2007, s. 47, nr I/4.

²² Teki nr inw. 15621, k. 2752/II 22; za użyczenie zdjęć ze zbiorów Muzeum UJ bardzo dziękuję P. Tadeuszowi Łopatkiewiczowi.

²³ Za pomoc w rozpoznaniu tej cerkwi bardzo dziękuję P. Lwowi Skopowi i ojcu Ihorowi Cmokanyczowi. Wyniki szczegółowych badań dotyczących dalszych losów zabytków ruskich, które utrwalił Wyspiański w czasie tej podróży, zaprezentowane zostały 20 XI 2020 r. na Międzynarodowej Konferencji we Lwowie, A. Гронек, *Пам'ятки церковного мистецтва Дрогобича на рисунках Станіслава Виспянського*, [w:] *Мистецька культура: історія, теорія, методологія. Тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції (Львів, 20 листопада 2020 р.)*, Львів 2020, s. 113–115.

²⁴ Teki nr inw. 15621, k. 2752/II 23.

²⁵ Nr inw. MNK r.a. 10875; za udostępnienie mi zdjęć drewnianego krzyża z cerkwi św. Jura w Drohobyczu dziękuję P. Lubie Wasylkiw.

²⁶ Nr inw. MNK r.a. 10874.

nie dla badacza starego Lwowa, gdyż zachowały się XIX-wieczne fotografie piatnickiego ikonostasu. Jedna z nich zamieszczona została w katalogu *Wystawy polsko-ruskiej*, która została zorganizowana we wrześniu 1885 r. z okazji zjazdu archeologicznego we Lwowie²⁷. Ikonostas w cerkwi św. Paraskiewy we Lwowie nie był eksponatem ekspozycji, ale uczestnicy zjazdu mogli się z nim zapoznać na miejscu. Choć wystawa ta trwała niespełna trzy tygodnie, to jej znaczenia dla popularyzacji i ochrony zabytków sztuki cerkiewnej nie da się przecenić²⁸. Jako pierwsza prezentowała prace tego kręgu kulturowego, a były one potraktowane na równi z łacińskimi. Towarzyszył jej katalog, niepełny i wykonany pośpiesznie²⁹, ale już w roku następnym wydano drugi, imponujący, jak na ówczesne warunki, ze wstępem Wojciecha Dzieduszyckiego i obszernymi artykułami Ludwika Wierzbickiego i Mariana Sokołowskiego³⁰. Tekst profesora Sokołowskiego na temat malarstwa bizantyńskiego i ruskiego był na gruncie polskim pierwszą próbą syntetycznego spojrzenia na tę sztukę. Zgodnie z postanowieniami komitetu zjazdu archeologicznego katalog przygotowano w językach polskim, ukraińskim, niemieckim i francuskim, a za obszernymi objaśnieniami umieszczono 42 karty ze zdjęciami omawianych obiektów, wykonanymi przez znakomitego lwowskiego fotografa, Edwarda Trzemeskiego. Stanisław Wyspiański posiadał tę książkę we własnych zbiorach, choć nie wiadomo, kiedy i w jakich okolicznościach ją nabył. Nie ulega jednak wątpliwości, że skrupulatnie ją przeczytał, robił notatki i przerysował obiekty z fotografii. W Muzeum Narodowym w Krakowie znajduje się szkic ikonostasu błędnie przed laty rozpoznanego jako bohorodczański, i wiązany z pomaturalną wyprawą malarza (il. 3)³¹. W rzeczywistości przedstawia on fragment ikonostasu z cerkwi Ducha Świętego w Rohatynie, przerysowany właśnie z tego katalogu. Wyspiański zapewne był w Bohorodczanach, bo w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego zacho-

²⁷ *Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, wstęp W. Dzieduszycki, oprac. L. Wierzbicki, M. Sokołowski, Lwów 1886, tabl. 8.

²⁸ Por. chociażby: O. Rudenko, *Wokół myśli w sztuce cerkiewnej hrabiego Wojciecha Dzieduszyckiego*, „Zarządzanie w Kulturze” 2013, nr 14, z. 2, s. 133–149, zwłaszcza od s. 136.

²⁹ *Katalog Wystawy Archeologicznej i Etnograficznej we Lwowie*, Lwów 1885.

³⁰ *Wystawa archeologiczna polsko-ruska...*

³¹ Nr inw. III r.a. 4708; por. karta katalogowa biała MNK; Stanisław Wyspiański, *Wystawa jubileuszowa 1907–1957*, oprac. H. Blumówna, Kraków 1958, s. 84, nr 37; S. Świercz tekę z rysunkami wymienia pod nr. 26 w: S. Świercz, *Dziela malarzkie, graficzne i rzeźbiarskie...*, s. 103.

wały się co najmniej dwie kartki zawierające szkice tego ikonostasu (il. 4)³². Dür pisał także o innych rysunkach z Bohorodczan ze zbiorów Żuławskiego, ale nie rozpoznawał dobrze szkicowanych obiektów i je mylił. Spośród opisanych przez niego kart, do tego ikonostasu pasują jeszcze dwie ikony z wrót diakońskich, przedstawiające archaniołów Michała i Gabriela. Przytaczany przez niego opis ubioru archanioła Michała umieszczony obok jego wizerunku „suknia zielona, płaszcz pąsowy i obramowanie ciemno-zielone”³³ świadczy o tym, że Wyspiański widział ikony, a nie ich czarno-białe zdjęcia.

Z fotografii w katalogu lwowskiej wystawy Wyspiański skopiował jeszcze kilka obiektów. Są to przede wszystkim pojedyncze ikony rohatyńskiego ikonostasu: Archanioł Michał z północnych wrót diakońskich³⁴, a z ościeży wrót carskich i diakońskich: Grzegorz z Nazjanu³⁵, św. Bazyli i św. Kosma (il. 5)³⁶, diakon Stefan i raz jeszcze Grzegorz z Nazjanu³⁷, *Deesis* i Matka Boska w typie *Znamienie* (il. 6)³⁸ oraz fragmenty dekoracji snycerskiej (il. 7)³⁹. Na wolnych miejscach wokół rysunków robił, obok własnych uwag, także wypisy z artykułu Wierzbickiego o ikonostasie, zamieszczonego w tym katalogu⁴⁰. Z kolejnych fotografii przerysowywał ornaty i wzory roślinne na tkaninach⁴¹. Na tych kartach Wyspiański nie zapisał daty powstania, jak to czynił na notatkach z podróży, nie wiadomo zatem, kiedy powstały. Katalog lwowskiej wystawy ukazał się w 1886 r., mógł zatem go znać jeszcze przed wyjazdem na Ruś. Jednak nie ma żadnego dowodu, że w czasie tej wycieczki odwiedził Rohatyn i cerkiew Ducha Świętego, gdyż wszystkie rysunki tamtejszego ikonostasu zostały przerysowane z książki. Sam Rohatyn powraca

³² Teki nr inw. 15621, k. 2752/II 24 i 2752/II 1; za udostępnienie zdjęć i pomoc bardzo dziękuję P. Tadeuszowi Łopatkiewiczowi; repr. T. Łopatkiewicz, *Kolekcja szkiców uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nieznane rysunki S. Wyspiańskiego, J. Mehoffera i innych z wycieczek z W. Łuszczkiewiczem w latach 1888–1892*, „Opuscula Musealia. Czasopismo Muzeologiczne” 2005, z. 14, s. 58, il. 4, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1277.

³³ J. Dür-Durski, *op. cit.*, cz. 1, s. 15.

³⁴ MNK, nr inw. III-r.a. 4848. Na karcie katalogowej MNK wskazano ilustrację nr 2 wymienionego katalogu jako źródło dla rysunku Wyspiańskiego.

³⁵ MNK, nr inw. III-r.a. 4862.

³⁶ MNK, nr inw. III-r.a. 4729.

³⁷ MNK, nr inw. III-r.a. 4861.

³⁸ MNK, nr inw. III-r.a. 4860.

³⁹ MNK, nr inw. III-r.a. 4860 (rewers).

⁴⁰ Te wypisy znajdują się na karcie III-r.a. 4860 i III-r.a. 4708.

⁴¹ MNK, nr inw. III-r.a. 4862 (awers irewers).

na chwilę wraz z Bohorodczanami w wydany w roku śmierci Wyspiańskiego przejmującym dramacie *Sędziowie*, gdy Dziad pokazuje poświęcone medaliki przywiezione z odpustów właśnie z tych miejscowości. Nie można jednak tego motywu wiązać z młodzieńczą podróżą malarza. Wśród rysunków przechowywanych w MNK znajdują się jeszcze dwa szkice zabytków ruskich: Chrystusa Pantokratora⁴² i dwa Trójcy Świętej (il. 8)⁴³, jednak nigdy ich nie łączono z wyprawą z 1887 r. Pierwowzoru pierwszego rysunku nie udało się jeszcze znaleźć, dwa kolejne to przerysy z artykułu Mariana Sokołowskiego z 1879 r. pt. *Przedstawienie Trójcy o trzech twarzach na jednej głowie w cerkiewkach wiejskich na Rusi*⁴⁴. Osobną grupę stanowią ołówkowe szkice ukazujące cerkiew w Królowej Ruskiej i elementy jej wyposażenia. Wyspiański z Mehofferem odwiedzili ją 16 VIII 1889 r., przedłużając, oficjalnie zakończone, prace inwentaryzatorskie prowadzone przez uczniów Szkoły Sztuk Pięknych w Nowosądeckiem. Szkicowniki z tych prac badał przed laty w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego Tadeusz Łopatkiewicz⁴⁵. W jednym z dwóch 52-kartkowych brulionów należących do Wyspiańskiego zaledwie jedna kartka zawierała rysunki zabytków ruskich. Na jednej stronie ukazany został fragment ikonostasu, ambony, ikony *Narodzenia Matki Boskiej* i kropielnicy, na rewersie zaś sama cerkiew⁴⁶. Choć ci dwaj uczniowie sami kontynuowali prace inwentaryzatorskie, to ich porządek ustalony został zapewne wcześniej przez Stanisława Tomkowicza i Władysława Łuszczkiewicza. Wizyta w Królowej Ruskiej nie wynikała więc z osobistych zainteresowań uczniów.

Tak więc spośród niemal tysiąca młodzieńczych rysunków Wyspiańskiego⁴⁷ około czterdziestu dotyczyło sztuki ruskiej. Jedna grupa ilustrowała

⁴² MNK, nr inw. III-r.a. 4844.

⁴³ MNK, nr inw. III-r.a. 4843.

⁴⁴ „Sprawozdania Komisji do Badania historii sztuki w Polsce” 1879, nr 1, s. 43–54; zaletność tę zauważył już: J. Dürr-Durski, *op. cit.*, cz. 1, s. 15.

⁴⁵ T. Łopatkiewicz, *Kolekcja szkicowników...* s. 41–88; idem, *Naukowo-artystyczna wybieżka w Sądeckie z 1889 roku na tle zabytkoznawczej działalności Władysława Łuszczkiewicza i uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych*, Nowy Sącz 2008.

⁴⁶ T. Łopatkiewicz, *Kolekcja...*, s. 69, 72, il. 9; idem, *Naukowo-artystyczna...*, s. 99.

⁴⁷ Część tych rysunków skatalogowała: M. Bunsch-Prażmowska, *Szkicowniki młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego (1876–1891)*, Wrocław 1959, a także G. Puchalski w dwóch seriach wydawniczych: pierwszej wydawanej przez Stowarzyszenie Księgarzy Polskich Okręg Krakowski w latach 1956–1957, i w drugiej – przez Wydawnictwo Literackie: *Stanisław Wyspiański. Twórczość plastyczna*, 1: *Zielnik*; 2: *Szkicownik*

zabytki obejrzone w czasie tygodniowej wędrowki w sierpniu 1887 r., druga – z wyjazdu inwentaryzatorskiego w sierpniu 1889 r., trzecia to przerysy z ważnych, bo pionierskich opracowań wydanych drukiem, w tym z katalogu lwowskiej *Wystawy polsko-ruskiej...*, która miała miejsce we wrześniu 1885 r. Prace te miały charakter drobnych notatek i rysunkowych prób i nie wpłynęły w szczególny sposób na dalszą twórczość Wyspiańskiego. Ich niewielka liczba nie świadczy również o specjalnym zainteresowaniu sztuką ruską. Stanowiły jedynie epizod w jego młodzieńczej samodzielnej edukacji: praktycznej z rysunku i teoretycznej z historii sztuki.

SPIS ILUSTRACJI

1. S. Wyspiański, ikonostas z cerkwi Przemienienia Pańskiego w Drohobyczu, MNW, nr inw. Rys. Pol. 8525, fot. P. Ligier (Dział Digitalizacji i Dokumentacji Wizualnej MNK).
2. S. Wyspiański, ikonostas w cerkwi św. Paraskiewy we Lwowie MNK r.a. 10874.
3. S. Wyspiański, ikonostas w cerkwi św. Ducha w Rohatynie, MNK III-r.a. 4708.
4. S. Wyspiański, ikonostas z cerkwi w Bohorodczanach, MUJ, Teka nr inw. 15621, k. 2752/II 24 (awers).
5. S. Wyspiański, Bazyli Wielki, św. Kosma, fragment ikonostasu w cerkwi św. Ducha w Rohatynie, MNK, nr inw. III-r.a. 4729.
6. S. Wyspiański, *Deesis*, *Matka Boska Znamienie* z ikonostasu w cerkwi św. Ducha w Rohatynie, MNK, nr inw. III-r.a. 4860 (awers).
7. S. Wyspiański, fragmenty snycerskie z ikonostasu w cerkwi św. Ducha w Rohatynie, MNK, nr inw. III-r.a. 4860 (rewers).
8. S. Wyspiański, *Święta Trójca*, MNK, nr inw. III-r.a. 4843.

Bibliografia

Archiwalia:

- MNK, nr inw. III-r.a. 4708; 4729; 4860; 4860 (rewers); 4861; 4862 (awers i rewers); 4843–4844; 4848; 10874–10875.
- MNK, teka nr inw. 15621, k. 2752/II 22; 15621, k. 2752/II 23; 15621, k. 2752/II 24, 2752/II 1.
- MNW, nr inw. Rys. Pol. 8525.
- Notatki p. Maryi Stankiewiczowej dotyczące się S. Wyspiańskiego, rkp. MNK, nr 20, k. 5–6 [tekst był publikowany w: „Przegląd Powszechny” 1932, t. 184, nr 181–182].

Opracowania:

- Bunsch-Prażmowska M., *Szkicowniki młodzieńcze Stanisława Wyspiańskiego (1876–1891)*, Wrocław 1959.
- Dürr-Durski J., *Wędrówka Stanisława Wyspiańskiego po Małopolsce Wschodniej. Motywy ukraińskie u Wyspiańskiego. Halicz*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1934, nr 53, s. 13–15; 1935, nr 1 (75), s. 2–4.
- Gołubiew Z., Kapłon J., Kruk M.P., *Na wysokiej połoninie. Sztuka Huculszczyzny – Huculszczyzna w sztuce. W 40. rocznicę śmierci Stanisława Vincenza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, marzec–maj 2011*, Kraków 2011.
- Gordins'kii Ia., *Vispiāns'kiĭ i Ukraĭna* [Гординський Я., Виспянський і Україна], [w:] *Księga referatów. II Międzynarodowy Zjazd Słowistów (filologów słowiańskich), sekcja II. Historia literatury*, Warszawa 1934, s. 43–47.
- Gronek A., *Pam'iatki tserkovnogo mistetstva Drogobicha na risunkakh Stanislava Vispiāns'kogo*, [w:] *Mistet'ska kul'tura: istoriia, teoriia, metodologiiia. Tezi dopovidei VIII Mizhnarodnoi naukovoï konfeentsii* (L'viv, 20 listopada 2020 r.), L'viv 2020 [Гронец А., Пам'ятки церковного мистецтва Дрогобича на рисунках Станіслава Виспянського, [w:] *Мистецька культура: історія, теорія, методологія. Тези доповідей VIII Міжнародної наукової конференції* (Львів, 20 листопада 2020 р.), Львів 2020], s. 113–115.
- Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artysta w setną rocznicę śmierci. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie*, oprac. E. Charazińska, Warszawa 2007.
- Kalendarz życia i twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, t. 1: 1869–1890, oprac. M. Stokowa, Kraków 1971, *Dzieła zebrane / Stanisław Wyspiański*, 16.
- Katalog Wystawy Archeologicznej i Etnograficznej we Lwowie*, Lwów 1885.
- Kich-Maslej O., *Ukraina w opinii elit Krakowa końca XIX – pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2009.
- Łopatkiewicz T., *Kolekcja szkicowników uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych w zbiorach Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego. Nieznane rysunki S. Wyspiań-*

- skiego, J. Mehoffera i innych z wycieczek z W. Łuszczkiewiczem w latach 1888–1892, „Opuscula Musealia. Czasopismo Muzeologiczne” 2005, z. 14, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego” 1277, s. 41–88.
- Łopatkiewicz T., *Naukowo-artystyczna wycieczka w Sądeckie z 1889 roku. Na tle zabytkoznawczej działalności Władysława Łuszczkiewicza i uczniów krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych*, Nowy Sącz 2008.
- Okoń W., *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej*, Wrocław 1992.
- Palka M., Kowalska A., *Teatralia Stanisława Wyspiańskiego. Katalog zbiorów Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, Kraków 2011.
- Rudenko O., *Wokół myśli w sztuce cerkiewnej hrabiego Wojciecha Dzieduszyckiego*, „Zarządzanie w Kulturze” 2013, nr 14, z. 2, s. 133–149.
- Seweryn T., *Huculska wykładanka w drewnie*, „Przemysł. Rzemiosło. Sztuka” 1924, R. 4, nr 1, s. 5–18.
- „Sprawozdania Komisji do Badania historii sztuki w Polsce” 1879, nr 1, s. 43–54.
- Stabryła W., *Wernyhora w literaturze polskiej*, Kraków 1996.
- Stanisław Wyspiański. *Twórczość plastyczna*, 1: *Zielnik*, oprac. G. Puchalski, Kraków 1959.
- Stanisław Wyspiański. *Twórczość plastyczna*, 2: *Szkicownik z r. 1883/1884*, oprac. G. Puchalski, Kraków 1960.
- Stanisław Wyspiański. *Twórczość plastyczna*, 3: *Szkice z podróży w r. 1890*, oprac. G. Puchalski, Kraków 1961.
- Stanisław Wyspiański. *Twórczość plastyczna*, 4: *Winiety*, oprac. G. Puchalski, Kraków 1962.
- Stanisław Wyspiański. *Twórczość plastyczna*, 5: *Karykatury*, oprac. G. Puchalski, Kraków 1963.
- Stanisław Wyspiański. *Wystawa jubileuszowa 1907–1957*, oprac. H. Blumówna, katalog wystawy, Kraków 1958, nr 37.
- Świątek A., *Lach serdeczny. Matejko a Rusini*, Kraków 2013.
- Świerż S., *Dzieła malarskie, graficzne i rzeźbiarskie Stanisława Wyspiańskiego chronologicznie zestawil i objaśnieniami opatrzył dr. Stanisław Świerż*, [w:] S. Przybyszewski, T. Żuk-Skarszewski, *Stanisław Wyspiański. Dzieła malarskie*, Bydgoszcz 1925, s. 103.
- Wierzbicki L., *Wyroby metalowe włościan na Rusi*, Lwów 1882, *Wzory przemysłu domowego*, 4.
- Wierzbicki L., *Wyroby snycerskie włościan na Rusi*, Lwów 1883, *Wzory przemysłu domowego*, 7.
- Wystawa archeologiczna polsko-ruska urządzona we Lwowie w roku 1885*, wstęp W. Dzieduszycki, oprac. L. Wierzbicki, M. Sokołowski, Lwów 1886, tabl. 8.
- Żulawski W., *Książki, które Wyspiański czytał z ołówkiem w ręku*, cz. III, „Czas” 1930, nr 285 (12 XII), s. 3.

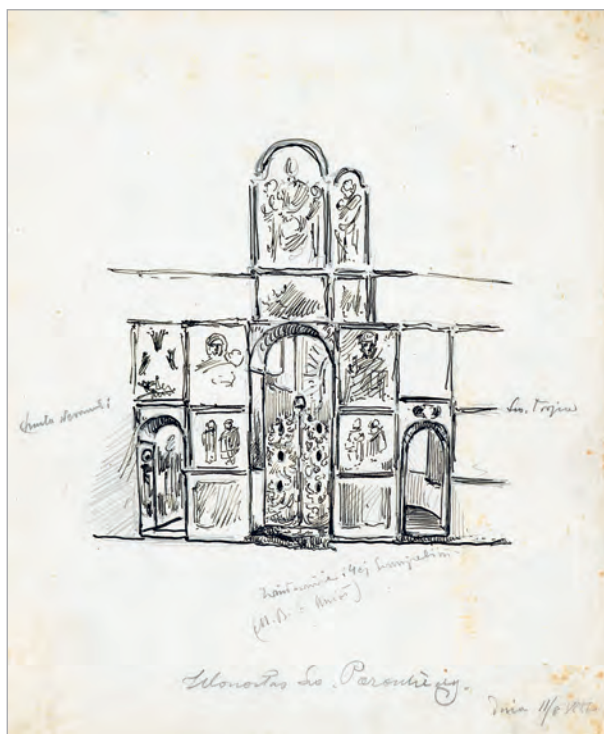
*Abstract**Iconographic Sources for Stanisław Wyspiański's
Drawings Related to Ruthenian Art*

The main purpose of the study presented here is to find an answer to the question about source and scale of Stanisław Wyspiański's interest in Ruthenian themes. It turns out that among nearly a thousand of his early drawings; only forty were related to the Ruthenian art. Some are the drawings of the monuments seen by him during the hike in August 1887, others – during the researching trip in August 1889, the third one are the copies of illustrations in the papers issued in print, mainly in catalogue *Exhibitions of Polish-Ruthenian...*, which took place in the Lviv, in September 1885. These cartoons were small notes and sketch trials, and did not specifically influence his further work. Their small number also proves that Wyspiański was not particularly interested in Ruthenian art. These outlines were merely an episode in his young self-education: a practical exercise in drawing and a theoretical study of history of art.

Keywords: Stanisław Wyspiański, Ruthenian art, Orthodox Church art, iconostas, Bohorodchany, Rohatyn, Lviv



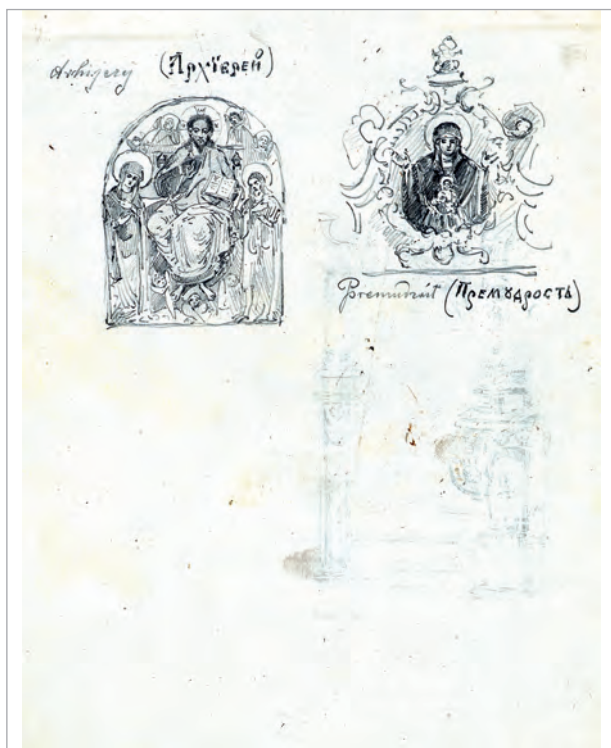
1. S. Wyspiański, ikonostas
w cerkwi Przemienienia
Pańskiego w Drohobyczu



2. S. Wyspiański,
ikonostas w cerkwi
św. Paraskiewy we
Lwowie



5. S. Wyspiański, Bazyl
Wielki, św. Kosma, fragment
ikonostasu w cerkwi św. Ducha
w Rohatynie



6. S. Wyspiański,
*Deesis, Matka
Boska Znamienie*
z ikonostasu
w cerkwi św. Ducha
w Rohatynie

ВІКТОРІЯ МАЗУР

Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв (Київ)

Начерки Станіслава Виспянського як джерела

дослідження поєднання мистецтв в опорядженні костелів¹

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.05>

Українська й польська культури, століттями зберігаючи відмінність, співіснували та збагачували одна одну. Свідчення про це знаходимо в архітектурі, образотворчому й декоративному мистецтві. Стаття є розвідкою, завдання якої визначити загальний характер художньої манери митця в начерках сакральної архітектури в період його науково-художніх поїздок 1887–1889 років територією Польщі й України. Мета дослідження – з'ясувати, які художні прийоми були використані Виспянським у начерках, присвячених артефактам з опорядження костелів досліджуваної ними території.

Це дослідження було проведене завдяки підтримці таких відомих науковців, як Агнешка Гронек (Agnieszka Groniek)² та Міхал Селіва-

¹ Насамперед хочу подякувати організаторам конференції за нагоду та висловити деякі міркування щодо графічного спадку митця. Особливо важливим для нас є те, що доповідь прозвучала в день народження видатного поета, драматурга, художника-митця епохи модерну, який поєднав у художній творчості багатство колористичного вирішення творів монументального мистецтва зі скульпурозністю мистецтвознавця й талантом дизайнера.

² Доповідь є результатом наукових консультацій та спільних пошуків із пані доктором габілітованим Агнешкою Гронек (Agnieszka Groniek), що має свої науково обґрунтовані міркування щодо невідомого іконостасного ансамблю з начерку

чов (prof. dr hab. Michał Seliwaczow)³. До роботи були долучені матеріали авторства Володимира Вуйцика⁴ та Ярослава Гординського⁵, що становлять виняткову наукову цінність для визначення належності іконостасного комплексу з малюнка, виконаного Станіславом Виспянському 1887 році під час подорожі Галичиною Серед найоригінальніших та найбільш авторитетних робіт у частині графічного доробку з опорядження костелів необхідно звернути увагу на науковий доробок Петра та Тадеуша Лопаткевічів (Piotr Łopatkiewicz, Tadeusz Łopatkiewicz)⁶. Ідеться про замальовки та історію зображених предметів з їхніх поїздок у 1888–1889 роках. Невідомим малюнкам Станіслава Виспянського, серед яких спостерігаємо замальовки костелів, присвячено окрему працю Людмили Булаж-Ружицької (Ludmiła Bularz-Różycka)⁷.

Поштовхом до написання цієї статті стало дослідження української культурної спадщини XVII–XVIII століття, зокрема вивчення опорядження дерев'яних церков регіонів України. Особливо цінними для цього були матеріали про храмові споруди, котрі нині втрачені з різних причин, реконструйовані чи перенесені на інше місце. Через винятковість історичних подій, пов'язаних із вказаними територіями, особливої уваги заслуговують збережені архівні матеріали: описи, замальовки та фотоматеріали декоративного опорядження фасадів, внутрішнього та колористичного оздоблення костелів та церков.

1887 року авторства Станіслава Виспянського з колекції Національного музею у Варшаві.

³ За підтримки пана доктора габілітованого Міхала Селівачова (prof. dr hab. Michał Seliwaczow).

⁴ В. Вуйцик, *Монастир святого Онуфрія у Львові*, „Вісник інституту «Укрзахідпротреставрація»” 2004, №14, с. 48–59; В. Вуйцик, *Святоонуфрійський монастир у Львові*, [w]: *Монастир Святого Онуфрія у Львові. Сьомі наукові Драганівські читання*, упор. А. Скоп, Львів 2007, с. 21–39.

⁵ Я. Гординський, *Станіслав Виспянський і Україна*, „Записки Наукового Товариства імені Шевченка” 1937, т. 155, с. 109–130.

⁶ P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Opoczyńskie z roku 1888*, Kraków 2018, *Szkicowniki Uczniów Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z Naukowo-artystycznych Wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, 1; i idem, *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Sądeckie, Gorlickie i Grybowskie z roku 1889*, Kraków 2018, *Szkicowniki Uczniów Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z Naukowo-artystycznych Wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, 2.

⁷ L. Bularz-Różycka, *Nieznane rysunki Stanisława Wyspiańskiego*, „Alma Mater” 2007, nr 97, s. 32–37.

Це дослідження складається з двох частин, кожна з яких сформована окремо:

- перша – присвячена начеркам Станіслава Виспянського як джерелам дослідження поєднання мистецтв в опорядженні костелів;
- друга – окреслює роль графічного спадку митця для розуміння принципів поєднання мистецтв в опорядженні окремих сакральних пам'яток на теренах України.

Через територіальну близькість видається можливим провести певні історичні паралелі й умовно співвіднести історичні персоналії, підкресливши важливість їхнього графічного спадку для розуміння принципів поєднання мистецтв в опорядженні деяких сакральних споруд. Невипадково, що в XIX столітті виникає зацікавленість до експедицій наукового спрямування з замальовками загального вигляду храмів, їхнього декоративного оздоблення та проведення обмірів. Цей феномен простежується у творчості польських та українських художників.

Група студентів під керівництвом професора Краківської школи образотворчого мистецтва Владислава Лушчківця (Władysław Łuszczkiewicz) у 1888–1893 роках провела низку науково-художніх експедицій. Серед студентів був і Станіслав Виспянський (Stanisław Wyspiański).

Начерки Станіслава Виспянського, як і всіх інших членів наукової експедиції, були спрямовані на визначення загального характеру будівництва храмів і народного мистецтва Польщі. Йшлося про те, щоб зібрати якомога більше артефактів образотворчого та декоративного мистецтва. Виявлений учасниками експедиції матеріал можна поділити на три групи, а саме:

- артефакти, присвячені загальному архітектурному образу костелу (малюнки чи начерки його фасадної частини, інтер'єру та архітектурних деталей оздоблення);
- малюнки й начерки виробів образотворчого мистецтва (скульптура, фризи, надгробки та геральдичні елементи);
- малюнки й начерки виробів декоративного мистецтва (чаші, купелі, монстранції, ковані ручки та окуття дверей).

На малюнках Станіслава Виспянського декоративні вироби вражають вишуканістю стилю доби Середньовіччя, регламентованістю й стриманістю епохи Ренесансу та урочистою піднесеністю стилю бароко, що поєднуються в єдиному просторі дерев'яних та мурованих косте-

лів величної польської культури. Іконографія художнього різьблення по дереву й каменю близька за характером до опорядження українських костелів та церков XVII – XVIII століть.

Найяскравіше це видно у начерках опорядження костелу Святого Михаїла с. Бінарова (Kościół św. Michała Archaniola w Binarowej), парафіяльного костелу Різдва Пресвятої Марії в с. Лібуша (Kościół parafialny Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Libuszy) та в низці костелів у Новому та Старому Сончах (Nowym Sączu i Starym Sączu)⁸. Начерки та малюнки Станіслава Виспянського мають досить віртуозний характер. Індивідуальністю його графічних робіт є увага до архітектурних та декоративних деталей. Здебільшого начерки та малюнки з науково-художніх поїздок відображають фактологічний матеріал із погляду історичної архівації. Частина малюнків збагачена авторським творчим методом, що подекуди відчувається в ледь уловимій зміні пропорцій чи контурів архітектурних пам'яток.

Аркуші рисунків Станіслава Виспянського доповнені текстами, свого роду нотатками, де зазначено історію артефакту, його роль і місце в інтер'єрі костелу чи церкви. Для графічної спадщини Станіслава Виспянського характерна легкість, а лінеарність збагачена світлотінювим моделюванням малюнків декоративного оздоблення церков, що поєднана з експресивністю лінії в начерках загальних планів.

У вітражах українських і польських костелів кінця XIX – початку XX століття відчутні численні польські та європейські впливи. Варто зауважити, що в проєктованих Станіславом Виспянським вітражах польських костелів збережено стильові риси народного мистецтва. Щодо впливів, то їх можна розділити на ті, що походять із польських, східноєвропейських народних джерел та ті, що мають інтернаціональні елітарні європейські витоки. Типи джерел очевидні в мотивах декоративних оздоб і фонів вітражів.

Мотиви, повторювані у рослинних і геометричних схемах, не завжди мають літургійне, чи символічне значення, вони є потужними індивідуальними творчими естетичними складниками вітражів. Такі складні композиції, що часто складаються із зображень рослин, свідчать про використання Станіславом Виспянським домодерних і піз-

⁸ P. Łopatkiewicz, T. Łopatkiewicz, *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego...*, т. 2, s. 62–73; 77–80; 85–90; 101; 109–112; 114; 121–162; 193–197; 201–205; 213–222.

ньосередньовічних мистецьких підходів до візуальної організації та декору простору. Якщо розглядати лише символічний зміст художніх вирішень вітражів, які є досконалыми і високо організованими творами, то побачимо елементи модерну й нашарування різних впливів. Хвилеподібність ліній у творах вітражного мистецтва, у поєднанні з іконографічними зображеннями Бога Отця, Святого Франциска та Благословенної Соломеї, створюють багатогранну атмосферу костелу Святого Франциска.

Зауважимо, що чимало особливих художніх мотивів були порівняно новими. Картони до вітражів пронизані авторським сприйняттям навіколишнього світу, його розумінням шедеврів світового мистецтва. Художник захоплений можливістю створювати ілюзію простору в опорядженні костелів, яка відчутна у графічних роботах (ескізах та картонах) авторства Станіслава Виспянського до колористичного оздоблення вітражів у костелах. Більшість із них виконана в улюбленій митцем техніці пастелі. Усе це поєднується з принципами, продиктованими насамперед технічними особливостями вітражного мистецтва.

У своїх роботах Станіслав Виспянський прагне не зображення об'єктів матеріальної дійсності, а збагачення їх емоційним складником. Для нього первинним є індивідуальне мислення, а матеріальна форма, зокрема й форма твору мистецтва, є вторинною. Зауважимо, що для замальовок митця характерна увага до деталей зображуваного артефакту. Оновлення художньої мови, формальний експеримент та взаємозв'язок традицій і сучасності – це основа творчого методу художника. Буття у своєму естетичному світі й багатогранність таланту стали формотворчими для його індивідуального почерку в малюнках, нарисах та ескізах опорядження костелів і церков.

Замальовки елементів зовнішнього та внутрішнього оздоблення костелів Кракова слугували Станіславу Виспянському для потреб художнього оформлення журналу «Життя» („Życie”) 1897–1900 років; серед заставок та ілюстрацій спостерігаємо замальовку до вітражу «Бог Отець», інша назва якого «Встань»⁹.

Наукове дослідження, проведене у 2006–2013 роках, було частково присвячене аналізу поєднання мистецтв в опорядженні церков

⁹ *Twórczość Stanisława Wyspiańskiego na łamach czasopisma „Życie”*, online: <http://mbc.malopolska.pl/Content/87734/index.html>.

різних регіонів України. Ця публікація є складовою результатів дослідження начерку Станіслава Виспянського 1887 року з колекції Національного музею у Варшаві.

Іконостас, зображений на малюнку авторства Станіслава Виспянського¹⁰, виконаний у стилі рококо. Стосовно цього, цікавим є твердження видатного мистецтвознавця Михайла Драгана, про те, що: «У Львові було чотири іконостаси в стилі рококо: у соборі св. Юра, в церквах Успенській, Миколаївській та св. Духа – і хоча вони не належать до найраніших творів цього стилю, але з огляду на те, що вони найбільш показові, передусім – святоюрський і успенський, ці іконостаси заслуговують на увагу»¹¹.

Складність ідентифікації іконостасного комплексу для сучасних дослідників полягає в тому, що у нотатках до малюнка йдеться про чотири абрисы картушів пророків (попарно). А в начерку спостерігаємо ледь вловимі абрисы найімовірніше шести картушів, які у пропорційному співвідношенні до зображених інших ікон менші за розмірами (по три з кожного боку). Можливо, були ще два додаткові зображення, однак на самому малюнку їх не видно. Згідно з традицією формування українського іконостасного ансамблю, вони розміщені вгорі над апостолами.

Начерк цікавий індивідуальною манерою художника: він свідомо застосовує спрощення, узагальнення і прийоми різномасштабності на одному аркуші. Авторські нотатки можуть містити інформацію, що допоможе в атрибуції пам'ятки й архітектурного простору, до яких належав іконостас. Наявні написи, виконані ймовірно Станіславом Виспянським під час створення малюнка, частково розкривають особливості іконографії зображеного майстром іконостасного комплексу та опорядження невідомої церкви¹².

¹⁰ Ikonostas, 1887 Pióro, tusz, ol. pap., 20,2 × 16,7 Sygn., ol. l.d.: SW; napisy ol.: p.d., online: <http://www.wyspianski.mnw.art.pl/ryspol8525.html>.

¹¹ М. Драган, *Українська декоративна різьба*, Київ, Наукова Думка, 1970, с. 154.

¹² Текст доступний для дослідження завдяки оцифруванню фондів Національного музею у Варшаві: Widok na Ikonostas za którym | ołtarz z baldachimem barokowym | złożonym a zatem na ścianie | obraz Przemienienia Pańskiego | i figury barokowe ([słowo nieczytelne] z rzeźbie) | niami cieniami [?]; objaśnienia poszczególnych motywów: po l. od góry: 12 stu | apostołów || ołtarzyk || w obłokach krzyż || 4ech proroków; po p. wzdłuż krawędzi: dookoła figur girlandy zrobionych kwiatów; w kompozycji tematy obrazów: Wieczerza || Ad. Ewa | wąż || Jonasz Nr inw. Rys.Pol.8525, nabyty w 1980 od Janiny Kopciowej, online: <http://www.wyspianski.mnw.art.pl/ryspol8525.html>.

На підставі наявних відомостей можемо зробити лише одне порівняння з іншим начерком Станіслава Виспянського, виконаного митцем під час мандрівки 1887 року і присвяченого іконостасу церкви Святого Духа в місті Рогатин¹³. У написах до малюнка майстер розкрив досить точну картину розміщення чинів іконостасного ансамблю, розстановки ікон та конструктивної форми іконостаса.

За результатами дослідження можемо зробити обґрунтоване припущення, що іконостаси були пристосовані до планувальної структури конкретного храму й мали свою символічну програму, зберігаючи канонічні основи.

Станіслав Виспянський залишив безцінну, позначену неповторно-індивідуальними деталями мистецьку спадщину – від картонів до завершених творів вітражного мистецтва. Оновлення художньої мови, формальний експеримент та взаємозв'язок традицій і сучасності були основою творчого методу митця. Існування у власному естетичному світі й багатогранність таланту стали формотворчими для його індивідуальної манери. Художні твори митця пронизані сприйняттям навколишнього світу. Художник створював самостійне оригінальне явище – ілюзію художньо-організованого простору в колористичному опорядженні костелів.

У межах статті увагу наукової спільноти сфокусовано на начерку авторства Станіслава Виспянського з колекції Національного музею у Варшаві, який належить до періоду подорожування Галичиною в 1887 році. Доведено, що начерки Станіслава Виспянського мають досить багатий фактологічний матеріал для дослідження втрачених пам'яток національної культурної спадщини, зокрема пам'яток сакрального мистецтва. Для подальшої атрибуції іконостасного комплексу начерку авторства Станіслава Виспянського з колекції Національного музею у Варшаві необхідне комплексне дослідження, а також виявлення архівних матеріалів з історії побудови іконостасних ансамблів церков Галичини. Ця ідея вимагає активізації процесу дослідження мистецької спадщини Станіслава Виспянського.

¹³ B. Gumińska, *Gallery "Orthodox Art of Art of the Old Polish Republic" Guidebook, The National Museum in Cracow The Bishop Erazm Ciolek Palace*, Krakow, 2008, s. 18–19.

Бібліографія

- Вуйцик В., *Монастир святого Онуфрія у Львові*, „Вісник інституту «Укрзахід-проектреставрація»” 2004, №14.
- Вуйцик В., *Святоонуфріївський монастир у Львові*, [w]: *Монастир Святого Онуфрія у Львові. Сьомі наукові Драганівські читання*, упор. Л. Скоп, Львів 2007.
- Гординський Я., *Станіслав Виспянський і Україна*, „Записки Наукового Товариства імені Шевченка” 1937, т. 155.
- Драган М., *Українська декоративна різьба*, Київ, Наукова Думка, 1970.
- Bularz-Różycka L., *Nieznane rysunki Stanisława Wyspiańskiego*, „Alma Mater” 2007, nr 97.
- Gumińska B., *Gallery “Orthodox Art of Art of the Old Polish Republic”: The National Museum in Cracow the Bishop Erazm Ciołek Palace: Guidebook*, Kraków 2008.
- Łopatkiewicz P., Łopatkiewicz T., *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Opoczyńskie z roku 1888*, Kraków 2018, *Szkicowniki Uczniów Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z Naukowo-artystycznych Wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, 1.
- Łopatkiewicz P., Łopatkiewicz T., *Szkicownik Stanisława Wyspiańskiego z naukowo-artystycznej wycieczki w Sądeckie, Gorlickie i Grybowskie z roku 1889*, Kraków 2018, *Szkicowniki Uczniów Krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych z Naukowo-artystycznych Wycieczek Władysława Łuszczkiewicza (1888–1891)*, 2.
- Twórczość Stanisława Wyspiańskiego na łamach czasopisma „Życie”*, online: <http://mbc.malopolska.pl/Content/87734/index.html>.

Abstract

Sketches by Stanisław Wyspiański as Sources for Study of Combination of Arts for Interior Design of Roman Catholic Churches

The article studies some elements in the sketches by Stanisław Wyspiański as of the period of formation of his unique artistic style. The sketches have been interpreted as sources to review the combinations of arts for the interior design of Roman Catholic churches; in particular, the sketches as of 1887 as found in the collection of National Museum in Warsaw. The attention of scientific community is drawn to the issue of how important it is to preserve sketches by the great artist.

Keywords: Stanisław Wyspiański, sketches, Roman Catholic churches, the combinations of arts for the interior design of Roman Catholic churches

JANUSZ ANTOS

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie

*Przetworzenia
monogramu wiązanego
Stanisława Wyspiańskiego*

w projektach graficznych Władysława Pluty

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.06>

Słownikowa definicja sygnatury to „własnoręczny znak artysty na jego dziele, może nim być podpis w całości, w skrócie lub jako monogram, rzadziej figura geom[etryczna]...”¹. Przedmiotem mojego zainteresowania jest najbardziej znana z sygnatur Stanisława Wyspiańskiego o postaci monogramu wiązanego *SW*, a właściwie wielokrotne jego przetworzenia dokonane przez Władysława Plutę w projektach graficznych z 2007 r. Monogram wiązany *SW* składa się z początkowych liter imienia i nazwiska artysty, powiązanych w całość, a także towarzysząca im data roczna ukończenia sygnowanego dzieła. Wyspiański stawiał swój monogram wiązany, będący swoistą wypowiedzią artystyczną, linią ciągłą, w której „dukt jednego znaku płynie przechodząc w znak drugi”². Gdy wyjściowy łącznik litery poprzedzającej przechodzi w wejściowy łącznik kolejnej litery, mówimy o zasadzie potoczności³. Dążenie do coraz większej łatwości i szybkości pisania sprawia, że

¹ *Sygnatura*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota; współpr. M. Kardasz et al., Warszawa 2002, s. 395.

² T. Widła, *Świat sygnatur*, Katowice 2017, s. 56.

³ Idem, *Ekspertyza sygnatury malarskiej*, Katowice 2016, s. 83.

kszałty znaków literniczych ewoluują w kierunku coraz bardziej wygładzonym i płynnym⁴. Monogram przynależy zwykle do rzeczywistości zobrazowanej w sygnowanym dziele⁵. Adrian Frutiger analizował linię jako kreskę graficzną, która „stanowi najprostszy i najbardziej czysty, [...] najżywotniejszy i różnorodny środek wyrazu”⁶. Analiza sygnatur jest przedmiotem badań wielu specjalistów, nie tylko historyków sztuki i muzealników, lecz także przede wszystkim pismoznawców⁷. Jak zauważa Tadeusz Widła, brakuje metodyki ekspertyzy podpisów: „Stawia [...] pod znakiem zapytania naukowość takich ekspertyz; pozwala je sytuować co najwyżej na poziomie sztuki (umiejętności)”⁸. Znak Stanisława Wyspiańskiego w postaci monogramu wiązanego stał się przedmiotem zainteresowania i analizy znanego projektanta graficznego Władysława Pluty, autora kilkuset plakatów oraz co najmniej tylu opracowań graficznych książek, profesora Wydziału Form Przemysłowych Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Wśród jego projektów pojawiają się dwa motywy usytuowane wertykalnie i symetrycznie: przetworzony monogram wiązany Stanisława Wyspiańskiego *SW* oraz data 2007, upamiętniająca setną rocznicę śmierci artysty.

„Niezależnie od tego, czy projektuję plakat, książkę czy znak graficzny – stwierdził Władysław Pluta – używam tego samego warsztatu”⁹. Dla projektanta pomiędzy tymi, wydawałoby się, różnymi aktywnościami nie ma wyraźnych granic. Wszystkie te działania, poza wspólnym warsztatem, łączy wizualna typografia. Gdy z Janem Trzupkiem wspominał współpracę przy składzie komputerowym z Inter Line S.C., powiedział:

⁴ Ze wspomnień prywatnego korepetytora Wincentego Łabudy wiemy, że Stanisław Wyspiański jako chłopiec nie lubił kaligrafii szkolnej. „Wprost pod przymusem – wspominał Łabuda – pokonywał trudności i doprowadził pismo do pewnej perfekcji. [...] Natomiast lubił rysunek rozmachowy o liniach okrągłych”; W. Łabuda, *Z dziecinstwa Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 105.

⁵ Zob. P. Skubiszewski, *Znaki w dziełach sztuki*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, t. 1, *Przedmiot, metodologia, zawód*, red. nauk. P. Skubiszewski, Warszawa 1973, s. 352.

⁶ A. Frutiger, współpr. H. Heiderhof, *Człowiek i jego znaki*, przeł. C. Tomaszewska, Warszawa 2005, s. 64.

⁷ T. Widła, *Ekspertyza sygnatury malarskiej...*, s. 9.

⁸ *Ibidem*, s. 8.

⁹ *Rozmowa o projektowaniu graficznym. Jan Trzupek rozmawia z Władysławem Plutą*, [w:] *14 wystawa. Władysław Pluta, projektowanie graficzne = The 14th exhibition. Władysław Pluta, graphic design* [katalog wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych w Tarnowie], red. J. Trzupek, Tarnów 2018, s. 12.

[...] jak zrobiliśmy plakat z okazji Roku Stanisława Wyspiańskiego (ogłoszonego w 2007 r. przez Sejm RP), a Akademia ma szczególny stosunek do Wyspiańskiego, który był jej uczniem, a potem nauczycielem, chciałem użyć motywu jego podpisu. To jeden z najpiękniejszych znaków z całego świata, jakie znam – sygnatura Wyspiańskiego czyli dwie litery *S* i *W* pisane w secesyjnym splocie, genialnym, wynikającym z ręki. Podpis, jak to bywa, zmienia się, patrzyłem, jak on z roku na rok ewoluował. W końcu Wyspiański doszedł do absolutnej perfekcji. Jest to genialny znak. Pomyślałem, żeby zbudować ten projekt na jednym motywie. Nie będę przecież tego znaku podrabiał, pisał własną ręką, to byłoby wbrew moim zasadom. Pomyślałem więc, że przetworzę tę jego sygnaturę na motywy geometryczne¹⁰.

Analizując formy znaków i symboli wizualnych, Adrian Frutiger zauważył, że „ich część niewidoczna składa się z prawideł matematycznych”¹¹. Analizy współtworzących sygnaturę grafizmów dokonuje się metodą graficzno-porównawczą (graficzną). Jak pisał Tadeusz Widła: „[...] po skompletowaniu odpowiedniego materiału porównawczego, należy poznać (właściwie ująć i opisać) cechy obrazujące nawyk pisarski autora sygnatur porównywanych oraz naturalną zmienność tego nawyku”¹².

Władysław Pluta postąpił podobnie. Jest on projektantem graficznym przyzwyczajonym do myślenia systemowego, sprawnie poruszającym się pomiędzy regułą a intuicją, rozważą a spontanicznością¹³. Silnie podkreśla swój rodowód projektowy (nieartystyczny). Jest racjonalnym zwolennikiem „chłodnego przekazu”. Wspominając studia na Wydziale Form Przemysłowych ASP w Krakowie w latach 1968–1974, mówił: „[...] ucząc się w tej Szkole, chciałem być raczej inżynierem niż artystą projektowania graficznego, nawet bardziej takim grafikiem rzemieślnikiem”¹⁴. Nie chciał być artystą projektantem, skrywał się za maską inżyniera czy rzemieślnika. Ważne było dla niego przejście drogi od rzemieślniczej typografii do projektowania graficznego. Wyznawał: „Nigdy nie chciałem się wywnętrzać przed odbiorcą, powiedzmy przez pokazywanie drżenia mojej ręki [...]. Wolałem schować się za takimi uniwersalnymi środkami, jak np. gotowa typografia, a nie

¹⁰ *Ibidem*, s. 14–15.

¹¹ A. Frutiger, *op. cit.*, s. 234.

¹² T. Widła, *Ekspertyza sygnatury malarskiej...*, s. 213.

¹³ H.R. Bosshard, *Reguła i intuicja. O rozważaniu i spontaniczności projektowania*, przeł. P. Piszczatowski, Kraków 2017.

¹⁴ *Rozmowa o projektowaniu graficznym. Jan Trzupek rozmawia z Władysławem Plutą...*, s. 10.

pisanie odręczne, które wtedy w Polsce było dość powszechne”¹⁵. Wyraźnie zauważalny jest tu mechanizm obronny racjonalizacji; dążenie do porządku, lęk przed chaosem, chęć jego ułożenia. Pluta chce nadać swym projektom logikę, usystematyzować i zestandaryzować opracowany materiał, czytelnie i wyraźnie określić jego funkcję.

Projektując w dobie mediów elektronicznych, Pluta nie posługuje się samodzielnie komputerem. Projekty, naszkicowane wcześniej tradycyjnie ołówkiem w notatnikach, realizuje razem ze współpracownikami za pomocą komputera na specjalnych siatkach modułowych, dzięki którym powstają nie tylko projekty graficzne książek i plakatów, lecz również wieloelementowe, kompleksowe systemy identyfikacji wizualnych. Warto przy tej okazji przywołać wspomnienia Kazimierza Rakowskiego o Stanisławie Wyspiańskim jako projektancie graficznym:

Miałem próbkę jego dokładności w pracy, jego staranności i pracowitości. Cyrklem i w milimetrach oznaczył miejsce, gdzie mają być winiety. Kto go widział raz przy pracy, był świadkiem tego, jak bardzo wnikał w najdrobniejszy szczegół, ten nie uwierzy, aby jego utwory mogły powstać wybuchowo, szybko, intuicyjnie¹⁶.

Pluta zaczynał projektować w latach 70. i 80. XX w., jeszcze przed rewolucją cyfrową. Będąc studentem, jak wyznawał, chciał zostać nie tyle inżynierem projektowania graficznego, co grafikiem rzemieślnikiem. W jego postawie zauważalna jest wierność tradycji powstałego 1901 r. w Krakowie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana, któremu zawdzięczamy odnowę polskiego projektowania graficznego początku XX w.¹⁷. Czerpiąc z idei brytyjskiego ruchu *Arts & Crafts*, propagowało ono wysoką jakość artystyczną i techniczną projektowanych druków, organizując współpracę pomiędzy artystami i drukarzami. Projektant, który studiował i całe swe długie zawodowe życie pracuje w budynku dawnego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie, w miejscu, którego historia oraz zasługi dla sztuki stosowanej są Plucie niezwykle bliskie, w młodości dokładnie poznał tradycyjny warsztat drukarski oraz związane z nim tradycje rzemieślnicze. Współpracuje

¹⁵ *Ibidem*, s. 11.

¹⁶ K. Rakowski, *Wyspiański, sztuka i życie*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych...*, s. 236.

¹⁷ A. Wójcik, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana i odnowa polskiego projektowania graficznego początku XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2016, R. 4, s. 623–649.

ściśle z pracownikami drukarni, w których powstają zaprojektowane przez niego książki i plakaty, a także z osobami odbijającymi jego prace w technice sitodruku. Wspominając okoliczności związane z tworzeniem plakatów z „kombinatorycznie” przekształconym przez niego monogramem wiązonym Stanisława Wyspiańskiego, mówił:

Według umowy miał to być jeden plakat czterokolorowy (czyli z czterech jazd przez maszynę, cztery płyty, cztery kolory). Z ołówkiem w rękę policzyłem, że gdybym zrobił jednokolorowe plakaty, to w tej samej cenie mógłbym zrobić cztery. Wtedy wprowadziłem w tę sygnaturę pewne warianty. One tak jakby wibrowały, mimo że są geometryczne¹⁸.

Dzięki współpracownikom oraz coraz większym możliwościom komputerów Pluta osiąga niespotykaną swobodę i wolność. Jego projekty są mistrzowską wizualną grą, zmieniającą obraz tekstu, zacierającą granicę między tekstem a obrazem. Jak wynalazek druku zapoczątkował erę Gutenberga, tak cyfryzacja tekstu stanowi „drugą rewolucję typograficzną”, ponieważ oddziela „akt pisania” od materialnego medium¹⁹. Użyte przez Plutę litery zostały wcześniej wstępnie przez niego naszkicowane, a następnie komputerowo przetworzone w znaki liternicze.

Janusz Krupiński poświęcił sygnaturze Stanisława Wyspiańskiego wiele uwagi, proponując w jednym z tekstów następujące rozróżnienie: „Sygnatura nawiązuje do całości (pojmowanie *SW* jako sygnatury łączy je z sygnowanym, z całością, do której należy, pojmowanie *SW* jako monogramu – odrywa)”²⁰. Ten filozof i filozof designu, według którego sygnatura stanowi często wyraźną część dzieła, poddał krytyce ujmowanie linii Wyspiańskiego jako geometrycznej figury czy jej geometryzację, pisząc:

Analiza geometrycznej syntaksy sygnatury *SW* (choćby komputerowo wspomagana...) tyleż wnosi, co techniczny rysunek, *blueprint* kwiatu. [...] Linia Wyspiańskiego pulsuje, modulowana zmienną grubością, falując. Wprawdzie często działa niczym kontur sylwety, a więc gubiąc szczegółowość, to nie dla uproszczenia. Nie polega na rozkładaniu w elementarne

¹⁸ Rozmowa o projektowaniu graficznym. Jan Trzupek rozmawia z Władysławem Plutą..., s. 15.

¹⁹ J. Post, *Rewolucja cyfrowa*, [w:] *Triumf typografii: kultura, komunikacja, nowe media*, wybór i oprac. H. Hoeks, E. Lentjes; przeł. M. Komorowska, Kraków 2017, s. 148–167.

²⁰ J. Krupiński, *Kwiaty Stanisława Wyspiańskiego. Mistyczne doświadczenie dramatu istnienia*, „Estetyka i Krytyka” 13/14, 2008, s. 24.

figury, ani nie polega na takich zestawie. Jej sens, czułość, wykracza poza kategorie geometryczne. [...] Ujmując rzecz w nam współczesnych kategoriach: sygnatura *SW* Wyspiańskiego, jeśli w ogóle może być uznana za rodzaj znaku-identyfikatora, to żadnym logo nie jest. [...] Jeśli nawet sygnatury *SW* są «znakami ikonicznymi» (określenie przyjęte w terminologii semiotycznej), to przede wszystkim doniosła jest ich «ikoniczność», czyli obrazowość. W gruncie rzeczy te *SW* to obrazy²¹.

Na marginesie jego rozważań należy zauważyć, że niektórzy badacze wskazywali na maszynowy aspekt dzieła Wyspiańskiego²².

Z okazji Roku Stanisława Wyspiańskiego obchodzonego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie powstała seria zestandaryzowanych i zunifikowanych druków: zaproszeń, plakatów, folderów oraz książka z wielokrotnie przetworzonym przez Władysława Plutę monogramem związanym Stanisława Wyspiańskiego jako głównym motywem²³. Te projekty graficzne stanowiły wizualną identyfikację serii wystaw i wydarzeń, które miały miejsce z okazji rocznicy stulecia śmierci Wyspiańskiego. Pierwszymi z serii druków były zaproszenie, plakat i folder wystawy inauguracyjnej obchody Roku Stanisława Wyspiańskiego w ASP w Krakowie w Galerii Jednej Książki Biblioteki Głównej ASP w marcu 2007 r.²⁴ Ich centralnym motywem był opisywany żółty monogram na białym tle. W plakacie wystawy inauguracyjnej, rozpoczynającym całą serię, ustalone zostały zasady plakatów projektowanych później przez Plutę dla działającej od 2005 r. Galerii Jednej Książki. Były one powielane w niewielkim nakładzie w technice sitodruku. Na dole każdego plakatu umieszczone zostały wszystkie dane wystawy oraz logo galerii

²¹ Idem, *Stanisława Wyspiańskiego sygnatura SW. Problem interpretacji*, „Wiadomości ASP” 42, 2008, s. 19–20.

²² G. Jankowicz, *Maszyna: WYSPIAŃSKI*, [w:] *OK! Wyspiański*, red. M.A. Potocka, Kraków 2008, s. 46–48.

²³ Zob. J. Antos, *Typograficzne plakaty Władysława Pluty dla Galerii Jednej Książki Biblioteki Głównej ASP w Krakowie*, [w:] *Młody plakat polski 2000–2010 = Young Polish Poster 2000–2010*, red. K. Kulpińska, Toruń 2012, s. 125–140; idem, *Plakaty Władysława Pluty dla Biblioteki Głównej ASP w Krakowie = Władysław Pluta's Posters Created for the Main Library of the Academy of Fine Arts in Kraków*, [w:] *Władysław Pluta. Plakaty ze zbiorów Biblioteki Głównej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie = Władysław Pluta. Posters from the Collection of the Main Library of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków*, red. B. Widłak, Kraków 2019, s. 30–45.

²⁴ *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa inauguracyjna obchody Roku Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 5–30 marca 2007*, tekst J. Wielgut-Walczak [folder wystawy w Galerii Jednej Książki], Kraków 2007.

autorstwa Jacka Smolickiego, zwycięzcy konkursu na graficzny znak identyfikujący Galerię Jednej Książki, ogłoszonego wśród studentów prowadzonej przez prof. Władysława Plutę Pracowni Projektowania Komunikacji Wizualnej „A” w Katedrze Komunikacji Wizualnej Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie. Centralne pole plakatu wypełnia dominujący znak graficzny, w tym przypadku – monogram wiązany Stanisława Wyspiańskiego oraz rocznicowa data 2007. Powstała cała „rodzina” plakatów z monogramem wiązany Stanisława Wyspiańskiego. „Była jeszcze «podrodzina» – mówił Pluta – tych plakatów: tła były kolorowe, a ta sygnatura zawsze była biała”²⁵. W plakatach należących do tej „rodziny” monogram wiązany *SW* utrzymany jest w każdym plakacie w innym kolorze oraz każdorazowo modyfikowany w oparciu o stałe krzywoliniowe elementy.

Te plakaty – mówił Pluta – zrobiłem znów w konwencji jednobarwnej, w technice sitodruku. Wchodzę tu w szczegóły techniczne, ale to jest dość istotne. Plakaty miały tło białe, natomiast rysunek sygnatury był kolorowy. Sitodruk jest cudowną techniką, ale znacznie łatwiej się drukuje, kiedy nie ma dużych powierzchni do pokrycia i to też wpływa na cenę²⁶.

Plakat z przetworzonym czerwonym monogramem wiązany z tej serii powstał do wystawy plakatów z kolekcji Krzysztofa Dydo w Galerii „Scho-dy” Wydziału Form Przemysłowych ASP w Krakowie, zaproszenie, plakat i folder z przetworzonym zielonym monogramem wiązany do wystawy Andrzeja Wajdy *Z notatnika reżysera – „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego*²⁷, plakat z przetworzonym niebieskim monogramem wiązany do wystawy *Stanisław Wyspiański jako artysta książki. Okładki i książki ze zbiorów Biblioteki Głównej ASP w Krakowie*. Wydano towarzyszące wystawom zaproszenia, foldery oraz książkę *Stanisław Wyspiański w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*²⁸. Plakatom Pluty zaprojektowanym do wystaw towarzyszyły zaproszenia, a niekiedy również foldery, tworząc spójny obraz graficzny, zgodnie z systemową metodą pracy projektanta²⁹. Pomniejszony główny motyw

²⁵ *Rozmowa o projektowaniu graficznym...*, s. 15.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Andrzej Wajda. *Z notatnika reżysera – „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego*, 7–30 listopada 2007 [folder wystawy w Galerii Jednej Książki], Kraków 2007.

²⁸ *Stanisław Wyspiański w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, red. J. Antos, Kraków 2007.

²⁹ W. Pluta, *Systemowość i samoograniczenie*, „Wiadomości ASP w Krakowie” 51, 2010, s. 2–6.

plakatu wystawy, którym jest atrakcyjny wizualnie typograficzny zapis nazwiska artysty wystawiającego w galerii, w tym przypadku przetworzony monogram wiązany Stanisława Wyspiańskiego (zgodnie z zasadą ograniczenia środków na rzecz czytelności i jasności przekazu), zdobi również stronę tytułową zaproszenia czy folderu, będąc syntetyczną formą wypowiedzi wizualnej. Wariantem przetworzonego opisywanego monogramu jest okładka książki *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*³⁰ wydanej w 2010 r., – czyli w Roku Wojciecha Weissa w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. Zapis daty 2010 na okładce książki i w drukach towarzyszących inspirowany jest monogramem Wojciecha Weissa.

Organizując przestrzeń swych projektów graficznych (przestrzeń pisaną), nie tylko przestrzeń projektowanych przez siebie książek i druków, ale i typograficznych czy typograficzno-graficznych plakatów, w których ekonomicznie zapisane są najniezbędniejsze informacje, Pluta za każdym razem porządkuje świat, co jest wyrazem jego postawy intelektualnej. Przedmiotem jego szczególnej uwagi w omawianych projektach był przetworzony monogram wiązany artysty. Piękno projektów Pluty wykracza poza poszukiwanie graficznej atrakcyjności druku, który staje się obrazem, przedmiotem estetycznym podporządkowanym treści³¹. Bliski jest mu postulat zwolennika myślenia matematycznego, Maxa Billa, traktujący piękno na równi z funkcjonalnością (jak funkcję)³². Użytkowość jest łatwiejsza do spełnienia, Pluta jednak dokłada wysiłku w dążeniu do piękna. Jak przystało na dobrego typografa, maluje światłem³³, typograficzna jakość jego projektów zależy od bieli³⁴. Drukowane w technice offsetu czy sitodruku projekty Pluty są obrazami z liter, stworzonymi środkami czysto typograficznymi czy typograficzno-geometrycznymi. Jego plakaty w ostatnich latach funkcjonują przeważnie tylko w obiegu galeryjnym, rzadko trafiają na ulicę. Wydają się dla niej zbyt wyrafinowane i eleganckie. Rewolucja nowych mediów wiąże się z postępującą antyelitarystyczną demokratyzacją, nieszanującą typograficznego mistrzostwa wynikającego z kultu książki.

³⁰ *Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, red. J. Antos, Z. Weiss-Nowina-Konopka, Kraków 2010.

³¹ Zob. T. Gryglewicz, *Faktura i znak. O twórczości Mieczysława Górowskiego i Władysława Pluty*, „Sztuka” 5, 1980, s. 28.

³² Zob. H.R. Bosshard, *op. cit.*, s. 22–23.

³³ R. Reuß, *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, przeł. P. Piszczatowski, Kraków 2017, s. 83.

³⁴ G. Noordzij, *Kreska. Teoria pisma*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2014, s. 81.

Projekty graficzne Władysława Pluty działają czystą postacią maksymalnie zredukowanych środków typograficzno-geometrycznych o uproszczonej kolorystyce, zgodnie z zasadą minimum. Ich język wizualny cechuje przejrzystość i prostota. Plucie udało się wypracować rozpoznawalny własny styl, będący efektem jasnej i czytelnej syntezy, wynikiem logicznej organizacji, ale i olśnienia. Atrakcyjność jego projektów nigdy nie jest osiągnięta kosztem funkcji komunikacyjnej czy szeroko pojętej funkcjonalności. Wykorzystuje on przede wszystkim komunikacyjny potencjał typografii, jednakże czasami tworząc ze swych projektów swoistą kompozycję ikon języka ideograficznego, przez co mamy do czynienia z „typografią zauważalną”. Współczesne projektowanie graficzne staje się coraz bardziej „obrazkowe”³⁵. We współczesnej typografii twórcy „odrzucili tradycyjny podział na czytanie i oglądanie, dowodząc, iż projektanci powinni aktywnie mieszać te dwie formy poznania: obraz może być odczytany, a słowo pisane może stać się obiektem oglądanym”³⁶. Projekty Pluty są takimi obrazami do czytania i oglądania. Natomiast jego wielokrotne przetworzenia znanego monogramu wiązanego Stanisława Wyspiańskiego to przykład niezwykłego dialogu, po upływie wieku, współczesnego projektanta z odnowicielem polskiego projektowania graficznego początku XX w. oraz z członkiem Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana.

SPIS ILUSTRACJI

1. W. Pluta, *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa inauguracyjna obchody (...)*, 2007, plakat, sitodruk, fot. P. Stelęgowski.
2. W. Pluta, *Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa plakatów z kolekcji Krzysztofa Dydo*, 2007, plakat, sitodruk, fot. P. Stelęgowski.
3. Okładka folderu wystawy *Andrzej Wajda. Z notatnika reżysera – „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 2007, proj. graf. W. Pluta, fot. P. Stelęgowski.
4. Książka *Stanisław Wyspiański w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 2007, proj. graf. W. Pluta, fot. P. Stelęgowski.
5. W. Pluta, *Rok Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, 2007, plakat, offset (wersja żółta), fot. P. Stelęgowski.

³⁵ Z. Kolesár, J. Mrowczyk, *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Kraków 2018, s. 11.

³⁶ M. Semoglou, *Wprowadzenie do współczesnej typografii*, przeł. M. Bielak, „2+3D” 3, 2002, s. 36.

6. W. Pluta, *Rok Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, 2007, plakat, offset (wersja czerwona), fot. P. Stelęgowski.
7. W. Pluta, *Rok Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, 2007, plakat, offset (wersja zielona), fot. P. Stelęgowski.
8. W. Pluta, *Rok Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, 2007, plakat, offset (wersja niebieska), fot. P. Stelęgowski.

Bibliografia

- Andrzej Wajda. Z notatnika reżysera – „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego, 7–30 listopada 2007* [folder wystawy w Galerii Jednej książki], Kraków 2007.
- Antos J., *Plakaty Władysława Pluty dla Biblioteki Głównej ASP w Krakowie = Władysław Pluta's Posters Created for the Main Library of the Academy of Fine Arts in Kraków*, [w:] *Władysław Pluta. Plakaty ze zbiorów Biblioteki Głównej Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie = Władysław Pluta. Posters from the Collection of the Main Library of the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków*, red. B. Widłak, Kraków 2019, s. 30–45.
- Antos J., *Typograficzne plakaty Władysława Pluty dla Galerii Jednej Książki Biblioteki Głównej ASP w Krakowie*, [w:] *Młody plakat polski 2000–2010 = Young Polish Poster 2000–2010*, red. K. Kulpińska, Toruń 2012, s. 125–140.
- Bosshard H.R., *Reguła i intuicja. O rozwadze i spontaniczności projektowania*, przeł. P. Piszczatowski, Kraków 2017.
- Frutiger A., współpr. H. Heiderhof, *Człowiek i jego znaki*, przeł. C. Tomaszewska, Warszawa 2005.
- Gryglewicz T., *Faktura i znak. O twórczości Mieczysława Górowskiego i Władysława Pluty*, „Sztuka” 5, 1980, s. 25–29.
- Jankowicz G., *Maszyna: WYSPIAŃSKI*, [w:] *OK.! Wyspiański*, red. M.A. Potocka, Kraków 2008, s. 46–48.
- Kolesár Z., Mrowczyk J., *Historia projektowania graficznego*, przeł. J. Goszczyńska, Kraków 2018, s. 11.
- Krupiński J., *Kwiaty Stanisława Wyspiańskiego. Mistyczne doświadczenie dramatu istnienia*, „Estetyka i Krytyka” 13/14, 2008, s. 13–46.
- Krupiński J., *Stanisława Wyspiańskiego sygnatura SW. Problem interpretacji*, „Wiadomości ASP” 42, 2008, s. 19–20.
- Łabuda W., *Z dzieciństwa Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. Płoszewski L., Kraków 1971.
- Noordzij G., *Kreska. Teoria pisma*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2014.
- Pluta W., *Systemowość i samoograniczenie*, „Wiadomości ASP w Krakowie” 51, 2010, s. 2–6.

- Post J., *Revolucja cyfrowa*, [w:] *Triumf typografii: kultura, komunikacja, nowe media*, wybór i oprac. H. Hoeks, E. Lentjes, przeł. M. Komorowska, Kraków 2017, s. 148–167.
- Rakowski K., *Wyspiański, sztuka i życie*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971.
- Reuß R., *Perfekcyjna maszyna do czytania. O ergonomii książki*, przeł. P. Piszczatowski, Kraków 2017.
- Rozmowa o projektowaniu graficznym. Jan Trzupek rozmawia z Władysławem Plutą, [w:] *14 wystawa. Władysław Pluta, projektowanie graficzne = The 14th Exhibition: Władysław Pluta, Graphic Design* [katalog wystawy w Biurze Wystaw Artystycznych w Tarnowie], red. J. Trzupek, Tarnów 2018.
- Semoglou M., *Wprowadzenie do współczesnej typografii*, przeł. M. Bielak, „2+3D” 3, 2002.
- Skubiszewski P., *Znaki w dziełach sztuki*, [w:] *Wstęp do historii sztuki*, t. 1, *Przedmiot – metodologia – zawód*, red. nauk. P. Skubiszewski, Warszawa 1973.
- Stanisław Wyspiański 1869–1907. Wystawa inauguracyjna obchody Roku Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie: 5–30 marca 2007, tekst J. Wielgut-Walczak [folder wystawy w Galerii Jednej Książki], Kraków 2007.
- Stanisław Wyspiański w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, red. J. Antos, Kraków 2007.
- Sygnatura, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota; współpr. M. Kardasz et al., Warszawa 2002, s. 395.
- Widła T., *Ekspertyza sygnatury malarskiej*, Katowice 2016.
- Widła T., *Świat sygnatur*, Katowice 2017.
- Wojciech Weiss w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, red. J. Antos i Z. Weiss-Nowina-Konopka, Kraków 2010.
- Wójcik A., *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana i odnowa polskiego projektowania graficznego początku XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 4, 2016, s. 623–649.

Abstract

Transformations of Stanisław Wyspiański's Interlocking Monogram in Władysław Pluta's Graphic Designs

My reflections focus on Stanisław Wyspiański's signature which is best known – the initials of his name and surname (*SW*) which are intertwined to shape an interlocking monogram, as well as the accompanying year-mark of completing a signed work, and in particular, numerous transformations of Wyspiański's interlocking monogram created by Władysław Pluta in his designs in 2007. To celebrate the Year of Stanisław Wyspiański, the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków

published a series of standardized and unified printed materials: invitations, posters, brochures and a book with the manifold transformations of Stanisław Wyspiański's interlocking monogram used by Władysław Pluta as their central motif. A famous graphic designer, author of several hundred poster designs and at least as many book artwork projects, the professor at the Faculty of Industrial Design at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków, Władysław Pluta developed an interest in the monogram and analysed it. His multiple transformations of Stanisław Wyspiański's interlocking *SW* monogram are accompanied by the landmark date of the year 2007, a century since the artist's death. One hundred years later, this unusual instance of dialogue takes place between a contemporary graphic designer and Stanisław Wyspiański, a member of the Society of Polish Applied Art who revived Polish graphic design at the beginning of the 20th century.

Keywords: Stanisław Wyspiański, Władysław Pluta, Stanisław Wyspiański's interlocking monogram, Polish graphic design



1. W. Pluta, *Stanisław Wyspiański*
1869–1907



2. W. Pluta, *Stanisław Wyspiański*
1869–1907



3. Okładka folderu wystawy
Andrzej Wajda. Z notatnika reżysera –
„Wesele” Stanisława Wyspiańskiego



4. Książka *Stanisław Wyspiański w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*



5. W. Pluta, *Rok Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*



6. W. Pluta, *Rok Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*



7. W. Pluta, *Rok Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*



8. W. Pluta, *Rok Stanisława Wyspiańskiego w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*

II.
SZTUKA
KSIĄŻKI
OKOŁO 1900

OLGA LAGUTENKO

National Academy of Fine Arts and Architecture

The Influence of Stanisław Wyspiański on Ukrainian Graphics

through the Work of Mykhailo Zhuk

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.07>

Interaction with Polish art was an important factor in the development of Ukrainian culture at the turn of the 19th and 20th centuries. The influence of the Polish artistic culture was of great significance in the day when the new art was being formed in Ukraine, as the traditional mimesis in artwork turned into the language of symbols. The movement of modernism in Poland started in 1890, while symbolism in fine arts, literature, theater, and music covered the two decades until 1910.¹

The arrival of influential impulses from Polish artistic culture can be traced not only through the chronological advance in the approval of new ideas and forms in art, constant creative contacts, and exhibitions, but also through many famous Ukrainian artists acquiring their art education in Poland, especially in Krakow. The essential names to mention here are (at least) Ivan Trush, Oleksa Novakivsky, Mykhailo Boychuk, and Mykhailo Zhuk, whose work at the beginning of the century opened new ways of development of Ukrainian fine arts.

At the turn of the era, Krakow was the intellectual capital² of Poland. The Jagiellonian University, the School of Fine Arts (headed by Jan Matejko), which transformed into the Academy in 1900, and the Krakow

¹ В. Яворская, *Яцек Мальчевський*, Варшава 1969, s. 38.

² А. Оконська, *Виспянский*, Москва 1977, s. 6.

Theater widely represented the latest literary and theatrical directions since 1893 and were the heart of Polish culture.

It was precisely Krakow that would be the center of the development of symbolism in Polish culture. The ideas of symbolism and the features of Art Nouveau which were spreading in Krakow arrived in Lviv and penetrated into the works of Lviv's artists, writers, composers, and masters of applied art and architecture. The phenomenon of Lviv secession arises here.

In Eastern Ukraine, the influence of the Krakow secession can be traced through the work of Mykhailo Zhuk, who was the only and consistent imitator of Stanisław Wyspiański (1869–1907). Zhuk took over the idea of symbolism from his teacher and realized them in his works of visual arts, literature, theater, and drama. The appeal of Wyspiański's creativity and personality captivated and inspired the young artist so much that it naturally attracted a tendency towards the universalism of creative manifestations, which Zhuk professed throughout his life.

Today it is impossible to create a new presentation of the history of Ukrainian culture of the twentieth century without considering the work of Mykhailo Zhuk (1883–1964), a graphic artist, painter, master of ceramics, poet, novelist, playwright, and art critic. Professor of the Ukrainian Academy of Arts from 1917, and from 1925 Professor of the Odessa Polytechnic of Fine Arts, Zhuk took an active part in the formation of a new art field of the first third of the twentieth century. He combined teaching activities with collaborations in literary and artistic journals, in publishing houses, with participation in exhibitions, which became remarkable events of artistic life. Zhuk defined his profession as "artist-literator."³ We recall that Wyspiański called himself the poet-painter.⁴

Various artistic movements of the first third of the twentieth century, ranging from symbolism and Art Nouveau to constructivism, manifested themselves in the visual works of Mykhailo Zhuk. After the tragic 1932, the master found an opportunity to "hide" himself from the socialist realist officialdom in the arts and crafts, heading the ceramics workshop of the Odessa Art School. But over time, in the study of the artist, it becomes obvious that

³ Certificate "Professional Union of Workers of the Arts of the USSR" – Chernigov Literary and Memorial Museum of M. Kocubinsky, A 5426.

⁴ S. Wyspiański defined his specialty as "Poeta-Malarz". On the 70th anniversary of his death an exhibition was thus arranged: *Stanisław Wyspiański: poeta-malarz*, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, 1976, 64s.

for a long life, full of trials and losses, Zhuk maintained the symbolist idea of the omnipotence of Beauty as the most sacred relis. This cross-cutting idea is what links Zhuk to Wyspiański. I want to consider how this idea was established in the early works of Zhuk and how I found a reflection in the further writings of the artist on the example of comparisons with the works of Wyspiański.

It is worth noting that the formation of Zhuk began in Kyiv, where he studied in 1896–1899 in the drawing school of Mykola Murashko, while studying with a music teacher. From the age of nine, Zhuk was fond of painting and playing the violin, and in Kyiv, “when art studios require more time – music remains in the background.”⁵

In his autobiography, written in the third person in 1908, addressed to V. Kovalenko, to be published in the anthology of poems “Ukrainian Muse,” Zhuk writes:

on the advice of his teacher, artist L. M. Kowalski, Zhuk travelled to the Krakow Academy, to study four years under instructors Jozef Mehoffer (academic drawing), and Stanisław Wyspiański (decorative religious paintings). In 1902 he received his first silver medal and a monetary ordinary award, and in 1903 another silver medal and monetary award.⁶

The reference of the Krakow Academy, which was kept in the archives of the artist, and is now in the collection of S. Z. Luschik, states: “The Directorate of IA Academy of Noble Arts in Krakow, this certifies, on the basis of books, that Mr. Mykhailo Zhuk, a native of Kyiv, was enrolled in this institution during the years from 1900/1 to 1903/4 and graduated from this institution with the title of the artist with excellent success, and was also awarded a silver medal.”⁷

Krakow could not fail to captivate the artist, with his soul full of poetry and music since childhood. The music of Krakow resounded in its Romanesque, Gothic, and Baroque cathedrals, and the city itself cherished the love of art. And this love really captured the young Mykhailo Zhuk. In the poem “Alone,” included in the collection of poems “Singing of the Earth,”⁸ the author recognizes:

⁵ Archive by O. Kovalenko, Chernihiv Historical Museum, Ал 52–82/16, s. 1.

⁶ *Ibidem*.

⁷ С.З. Лущик, *Друге народження*, «Україна» 17, 1988, s. 12.

⁸ М. Жук, *Співи землі*, Чернігів 1912, s. 42.

I have to break the window,
To go through the valley with vision...
But sorry to break the stained glass,
Having the Queen and the Page.

The years spent in Krakow were for Mykhailo Zhuk the happiest in his life⁹. He came to the Academy at a time when a new generation of artists were teaching there, brought up not only in the traditions of the School of Fine Arts of Jan Matejko, but also in the artistic schools of Paris and Munich. In 1897, the new director of the School of Fine Arts Julian Falat invited masters who were close to the new trends of European art to teach: Leon Vichulkovsky, Jacek Malchevsky, Jan Stanislavsky, and Julian Pankevich. The Academy of Arts was founded on the basis of the School in 1900.

Mykhailo Zhuk's teachers at the Academy (1900–1904), Wyspiański and Mehoffer, were already recognized masters. In 1902, Stanisław Wyspiański received the title of associate Professor of the Department of decorative and temple art of the Academy,¹⁰ and in 1905 he “refused to associate Professor at the Krakow Academy of Arts.”¹¹ In 1905, Wyspiański suffered from the intensifying effects of serious illness, and in the summer of 1906 he left Krakow for the village of Węgrzce.

As a teacher Stanisław Wyspiański set tasks for his students similar to those he solved in his own creative compositions. This can explain the appearance of Zhuk's work “The Girl in an Armchair” (1902, pastel), which is very close to the work of Wyspiański, reproduced in issue 46 of the Krakow magazine *Zycie* in 1898. But it was not only educational tasks, tips, and the personality of the great artist Stanisław Wyspiański that became the “school” of Mykhailo Zhuk. The influence of the master's work, especially in the fine arts, can be traced in numerous analogies which found their place in the works of Zhuk throughout the years.

Most obvious in this regard is the imitation of floral motifs that Zhuk either introduces into his compositions, or entirely devotes to them, as in his decorative panels. Floral themes appear in pure form in Zhuk's pastel works made in 1902 and 1903. On a neutral background, the artist gives carefully

⁹ Ю. Михайлів, М. Жук, *Українське малярство*, Харків 1930–1931, s. 9.

¹⁰ M. Czubińska, *Kalendarium*, [w:] Stanisław Wyspiański. *Opus Magnum: Przewodnik po wystawie*, Kraków 2000, s. 46.

¹¹ *Ibidem*, s. 48.

designed inflorescences and stems; he unfolds the leaves, tracing the movement of the outlines, accumulating colors in the depths of the flowers. These works are independent in the manner of execution, but this very appeal to such a topic was, of course, inspired by the famous works of Wyspiański – his paintings of the Franciscan Cathedral in Krakow (1895–1896) and his *Herbarium* (1896).

Stylized images of flowers on the borders of windows, in window niches, in fresco figurative compositions and in the main stained-glass windows rendered the interior of the Franciscan Cathedral a garden of paradise. In these monumental works, Wyspiański fulfilled his ancient desire for the synthesis of arts, subtly feeling the mutual agreement of painting and architecture, while perfectly illustrating his statement: “Każda dobra sztuka jest dekoracyjna.”¹² All the motifs for the decorative styling the painter found in nature.

“Nature, nature, nature – it opens a wonderful world to the inquisitive eye of the artist, teaches us to see it in a poetic light. Have you ever seen an ornament more beautiful than a blooming bud? I have not,” wrote Wyspiański in a letter of 1891.¹³ And in 1896, he tirelessly made drawings of flowers that make up the album *Zielnik*, where 120 plants are presented in 54 pages.

“I sit all day at Bielany, paint plants, climb the Panionski Rocks over the Vistula, on Krzemionka, look and notice how big this world is and how little we know” – wrote Wyspiański in the spring of 1896.¹⁴ Mykhailo Zhuk painted his flowers in 1903 in the village of Rizhanivka, and then after 1905 in Chernihiv, as recalled by Mykhailo Kotsyubinsky’s daughter Irina: “in the summer he carried whole armfuls of flowers from our garden, drawing them on his huge canvases.”¹⁵

Plants and flowers became a decorative motif in the portraits and symbolic compositions of Wyspiański, and later in the works of Zhuk as well. The monumental and decorative compositions of the frescoes of the Franciscan Cathedral are mentioned when considering the graphic works of Mykhailo Zhuk.

¹² T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 383.

¹³ *From the letter to Karol Loschkovsky*, від 3.04.1892, [w:] *Мастера искусства об искусстве*, т. 5, кн. 2, Москва 1967, s. 359.

¹⁴ Letter to Lucjan Rydel, spring 1896, The Library of Jagiellonian University.

¹⁵ *Memoirs of I. Kotsyubinskaya*, [w:] Archive by M. Zhuk, folder #4.- A 1332, Chernihiv Literary and Memorial Museum of Kotsyubinsky.

The size of decorative composition *Irises* is close to the panel, it seems to be good idea to turn it into the mural. Zhuk creates paired compositions, monumental in scale. The work *Lilies* is close to the *Irises* composition, as they complement each other. Zhuk turns the decorative compositions *Irises* and *Gladioli* into a diptych in the same 1918. The climbing waves common to the works flow to the sky. When contemplating these works, the works of Wyspiański's *Life of Water* are recalled, the stained glass project of 1897, where the irises embody fluidity and movement, as thin stems hold the lush beauty of the inflorescences. Or the way the bowls of white flowers unfold to the viewer in the stained-glass window project *Blessed Salome*. It cannot be stated that Zhuk saw any sketches, but the stained-glass windows of the Franciscan Cathedral were enough to captivate the young artist. These strange stained-glass windows even today amaze with their boldness of decision, creative comprehension and transformation of the Gothic tradition into a new symbolist art, into the language of secession and expressionism simultaneously.

The attraction to the multiplicity of the symbol, when the transcendental is seen through the earthly flesh, was also characteristic of Zhuk. In the *Irises* composition of 1914, along with the irises waves repeat-rhyme the shape of the eye – the multiplied all-seeing eye, a kind of cosmic divine presence, to which the beauty of the earth is addressed, is embodied in the flowers. The movement from the earthly to the heavenly, from the lowliest to the divine hierarchy, to the cosmic abyss that shines with golden stars – this holistic image of the cathedral's painting likely struck the sensitive soul of M. Zhuk. His panel *Lily* of 1908 is difficult to interpret if lacking the knowledge of his sincere enthusiasm for the work of the teacher. *Lily* is quite realistically rendered, but it reveals its petals on the background of the blue abyss, surrounded by angelic wings.

A decorative panel of 1929 by Zhuk shows flowers surrounded by geometric patterns, where clear forms are rhythmically repeated, as opposed to logic and the capricious nature of flowers. In his murals Wyspiański's flowers are inscribed in a strict rustic grid. It reminds us of the way of knowing the world "through the heat of heart, through the cold mind," as determined by the poet-symbolist A. Block. And it is not surprising that looking for support of his belief in the Omnipotence of Beauty in the harsh year of 1929, tragic for the Ukrainian intellectuals, Zhuk mentally turns back to the teacher.

Wyspiański used the plant motifs of *Herbarium* for the graphic design of *Życie* magazine, where he became an art editor in 1897. Similarly, one can observe the transformation of full-scale sketches of flowers on graphic head ornaments and endings in the design of *Musaget* magazine in 1919, where Zhuk was the editor.

Graphically stylized flowers graced the covers of the editions of Wyspiański's plays: flowers and leaves of the dandelion for the cover of *Legenda* (Krakow, 1892), leaves and flowering chestnuts for the cover of *Kazimierz Wielki* (Krakow, 1900), and inflorescence of henbane for the cover of *We-sele* (Krakow, 1901). Mykhailo Zhuk stylishly and graphically designed his author's collection of poems "Songs of the Earth," that was published in Chernihiv in 1912. He presented on the cover an image of cyclomens, where flowers rise like tongues of flame. Chamomile flowers were to decorate the cover of a collection of Zhuk's Poems, which was prepared by a craftsman of the Kharkiv publishing house Rukh in the 1920s but not published. And on the sketch of the cover of the book *On the Green Mountains* by O. Oles (1917) Zhuk unfolded the elastic movement of mallow stems.

In the field of book and magazine graphic design Wyspiański's influence was significant. After his work for *Życie*, the artist approved a new attitude of the image of the magazine as to its integrity, which consists of harmonious text layout and graphic ornamentation. For him the book was, as was the Cathedral, a sample of the synthesis of arts. Such is the design of his own publications, Homer's *Iliad* and others, where the master creates a holistic artistic image of the book, considering the relationship between content and graphic image. Researcher A. Okonska notes: "We can safely say that the new era of the Polish book as the art of graphics begins with Wyspiański."¹⁶

The book and its decoration could not have escaped the attention of Zhuk. Returning to Ukraine, he sought to instill the latest forms of European Art Nouveau in book graphics, to raise the design of the book to the level of art. The first works of Zhuk in this field resemble the works of Wyspiański. Thus, on the cover of L. Wichman's book *The Wisdom of Ecclesiastes* (Chernihiv, 1909), the timelessness of the Ecclesiastes dreams covers the smoke, that flying among the starry night. Waves of stellar smoke flow from an abyss of space near an angel which is solidly touching terra firma on a vignette by Zhuk for the cover of the Ukrainian *Khata* magazine (Kyiv, 1910).

¹⁶ А. Оконська, *Виспянський...*, s. 66.

These characteristic wavy rhythms are also found in an illustration by Wyspiański for Homer's *Iliad*, *Apollo on Olympus* (1897), where they symbolize both the sounds of a harp and cosmic movement.

It is impossible not to recall the works of Wyspiański in consideration of Zhuk's cover for the M. Kotsyubynsky book *The Shadows of Forgotten Ancestors* (Lviv, 1913), where the fantastic image of *scheznyk* resonates with images of forest devils in the pastel sketch *Treasures of Sesame* (1897), reproduced in the issue 47 *Życie* in 1898. A large shield covered with a national ornament recalls not only the Hutsul wood-cuttings, but ornaments for furniture, created especially for the jubilee exhibition of the Stuka Association of Polish artists, for which designs were created by Wyspiański in 1904, infatuated with the bold transfer of folk forms to contemporary art.

The historical mission of Wyspiański's artistic creativity was the restoration of the living connection between professional and folk art. Having come to discover and appreciate the beauty of folk art, to see the long-standing common origins of national art in them, the artist creatively used folk motifs in the plastic language of his paintings and drawings, gave innovative examples of synthesis solutions in the interior of the House of Hospital Society in Krakow, and in the creation of costumes and scenery for the play *Boleslav the Bold* in 1904. Zhuk sincerely embraced the idea of a revival of national traditions in professional art not only embodying it in his own work, but also making it a cornerstone of his pedagogical system.

In 1917, Zhuk was elected Professor of the newly formed Ukrainian Academy of Arts. Artists who were to become the founders of the academy were studied in Paris, Munich, Krakow, and St. Petersburg. With all their differences of views and positions, they had a common desire – to combine national traditions of art with new discoveries of European art movements.

In 1925, Zhuk was invited to take the head of the new graphics workshop of the Odessa Polytechnic of Arts. A consistent supporter of symbolism and Art Nouveau style, in the 1920s Zhuk mastered the plastic discoveries of neo-primitivism. At this time he was particularly keen on the study of folk art. His students carefully studied and copied folk paintings and ornaments, as evidenced by the album "Steppe Ukraine", made in on-location sketches. At the initiative of Zhuk, a stylization workshop was opened for thorough training of connoisseurs of folk art.

A sense of the significant role of the artist, writer, and theatrical figure in public life at the turn of the eras and centuries encouraged artists to actively speak out in newspapers that promoted new views, ideas, and forms.

Thus the Cracovian magazines *Życie* and *Świat* took on a major mission in the transformation of the Polish arts scene. Returning to the work of Zhuk, we note that he was in on the conception of the Musaget Art Association in Kyiv, and the editorial board of the magazine with the same name met in his apartment.¹⁷ In the late 1920s in Odessa, Zhuk constantly was constantly publishing artistic articles, mostly devoted to artists creating a new Ukrainian culture, in *Shkval* Magazine.

Symbolists, professing neo-romantic views, saw the highest manifestations of the human spirit in art. They perceived the artist as *theurg*, the builder of the material world, as a medium between the supreme world of ideas and fluid life. The soul of the artist, his life path became the subject of psychological analysis in literature, theater, and fine arts. Indicative of this is the exponential growth of the number of portraits of artists in the works of Wyspiański and later of Zhuk.

Wyspiański created a gallery of portraits of writers of the “Young Poland” movement, artists of the new generation. And among the first works of Mykhailo Zhuk in Chernihiv, two portraits of Mykhailo Kotsyubinsky gained the most renown: a pastel work of 1907 and oil portrait of 1909. Later, while preparing the journal *Musaget* for publication (1919), Zhuk painted portraits (in the technique of Italian pencil drawing) of young Ukrainian writers, leaders of the new culture, who created the *Musaget* Association – Pavlo Tychyna, Dmytro Zahul, Yur Mezhenko, Oleksa Slisarenko, Volodymyr Yaroshenko, and Les Kurbas.

During the 1920s Mykhailo Zhuk created a huge portrait gallery of Ukrainian cultural workers – writers, artists, directors, and actors. Semi-figured images presented in the foreground are surrounded by laconic details that symbolize the creative preferences of the subject of the portrait. These images confirm the importance of each individuality, focusing on the entire manifestation of living culture through individuals.

S. Luschnik, a collector and researcher of M. Zhuk's works, noted: “In 1932, M. Zhuk created a brilliant series of etchings with portraits of Ukrainian artists – from the 18th century to the present time. And suddenly, on top of that, Zhuk abruptly and forever abandons his favorite portrait genre.”¹⁸ To capture the face of the masters of culture becomes dangerous

¹⁷ С.З. Лущик, *Михайло Жук у колі сучасників*, «Київ» 11, 1988, s. 151.

¹⁸ *Ibidem*, s. 1.

in the face of political and often physical destruction of persons themselves and their creative heritage. Nonetheless, after years and decades these portraits had to return to the history of Ukrainian culture of the twentieth century, its best pages depicted in faces.

Mykhailo Zhuk's faith in the power of art had conquered the time. And the origins of a powerful stream of this faith come from the youthful passion for creativity and personality of Stanisław Wyspiański. The joyful discovery of this life-giving source fell on the decisive time of the creative development of Zhuk and, as his first love, it lifted his soul for life.

Through the 1920s to the 1950s Zhuk more than once came to terrible disappointment,¹⁹ and the most severe test was the feeling of the futility of his creative efforts:

I have done a lot for my life. Many drawings, porcelain, graphics. But all that dies before my eyes – among the dust of the poor room, among the squalor. You must understand how difficult it is to see in ruin that for which you gave away your nerves, your life, excitement, and hope. And all without any consequences, as if nothing had happened,

he wrote to his former student Pavlo Tychyna in 1955.²⁰

Despite all the tragic circumstances, Zhuk kept in his archive manuscripts, book graphic sketches, trial prints, books with “dangerous” initiations, designed his authorial manuscripts with exquisite vignettes, sparing no effort and time, hoping... After all, the life path of his teacher, Stanisław Wyspiański, was far from an easy triumph: he went through struggles with the fuss of artistic views, with material disadvantages, with the very nature or fate that struck him with serious illness and took his life so soon.

The artworks of Wyspiański and Zhuk came at a time of decisive changes in the development of Polish and Ukrainian culture. Zhuk had to become a conductor of the influence of the artistic discoveries of Wyspiański, and he carried this out not as an epigon, but as a completely original, vibrant creative individual for whom the teacher became the one who found the keys and discovered both new ways in art and the inner world of his disciple.

¹⁹ A letter written between 1920 and 1925, in the name of Pavlo Tychyna, to the editorial board of the magazine “Червоний шлях”. Also, a letter to P. Tichina from 12.09.1953, State Archives-Museum of Literature and Art., Ф. 464, оп. 1, спр. 6180, арк. 3–4, та арк. 16.

²⁰ M. Zhuk, *A Letter to P. Tichina*, State Archives-Museum of Literature and Art., Ф. 464, оп. 1, спр. 6180, Арк. 20.

LIST OF ILLUSTRATIONS

1. M. Zhuk. Irises. 1918. Mixed technique. 101 × 66.
2. M. Zhuk. Panel "Cocks". 1914. Pastel and water-colour on paper. 79 × 62.
3. M. Zhuk. Rose. 1929. Lithograph on paper. 24 × 23.
4. M. Zhuk. Sketch of the vignette for the cover of the magazine "Ukrainian Hut". 1910. Pencil, pen and ink, gouache on paper. 31.5 × 41.5.
5. M. Zhuk. Lily. 1908. Charcoal, water-colour, indian ink, bronze on paper. 61 × 46.
6. M. Zhuk. Sketch of the cover of the book "Songs of the Earth". 1912. Applique, whitewash, bronze, pen and ink on yellow paper. 45 × 31.
7. M. Zhuk. Sketch of the cover for the book "On the Green Mountains" of O. Oles. 1917. Charcoal, water-colour, pen and ink on paper. 46.5 × 36.
8. M. Zhuk. Cover to the story of M. Kotsubynsky "Shadows of Forgotten Ancestors". 1912. Paper, printed impression. 17.5 × 11.

Bibliography

- A letter to P. Tichina from 12.09.1953; State Archives-Museum of Literature and Art. Ф. 464, оп. 1, спр. 6180, арк. 3–4, та арк. 16.
- A letter written between 1920 and 1925, in the name of Pavlo Tychyna, to the editorial board of the magazine "Червоний шлях".
- Archive by O. Kovalenko, Chernihiv Historical Museum, Ал 52-82/16, s. 1.
- Czubińska M., *Kalendarium*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Opus Magnum: Przewodnik po wystawie*, Kraków 2000, s. 46.
- Dobrowolski T., *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963.
- From the letter to Karol Loshkovsky*, від 3.04.1892, [w:] *Мастера искусств об искусстве*, т. 5, кн. 2, Москва 1967, s. 359.
- Iavorskaia V., *Iatsek Mal'chevs'kiï*, Varshava 1969 [Яворская В., *Яцек Мальчевский*, Варшава 1969].
- Letter to Lucjan Rydel*, spring 1896, The Library of Jagiellonian University.
- Lushchik S.Z., *Druge narodzhennia*, «Ukraina» 17, 1988 [Лущик С.З., *Друге народження*, «Україна» 17, 1988].
- Lushchik S.Z., *Mikhailo Zhuk u koli suchasnykiv*, «Kiïv» 1988, no. 11 [Лущик С.З., *Михайло Жук у колі сучасників*, «Київ» 1988, no. 11].
- Memoirs of I. Kotsubinskaia*, [w:] Archive by M. Zhuk folder #4.- A 1332, Chernihiv Literary and Memorial Museum of Kotsyubinsky.
- Mikhailiv Iu., Zhuk M., *Ukrain's'ke maliarstvo*, Kharkiv 1930–1931 [Михайлів Ю., М. Жук, *Українське малярство*, Харків 1930–1931].
- Okons'ka A., *Wyspiański*, Moskva 1977 [Оконська А., *Выспянский*, Москва 1977].

Stanisław Wyspiański: poeta-malarz, wystawa Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, 1976.

Zhuk M., *A Letter to P. Tichina*, State Archives-Museum of Literature and Art., F.464, op. 1, spr. 6180, Ark. 20.

Zhuk M., *Spivi zemli*, Chernigiv 1912 [Жук М., *Сніви землі*, Чернігів 1912].

Abstract

The article considers the problem of the influence of Stanisław Wyspiański's work, as well as the role of his teaching at the Academy of Fine Arts in Kraków on the development of Ukrainian graphics of the first third of the twentieth century. The issue is covered through an in-depth analysis of the work of Mykhailo Zhuk, a student of S. Wyspiański, who lived and worked in Ukraine, taught at the Ukrainian Academy of Arts and the Odessa Art Institute. Methods of comparative studies and system analysis are used. Such phenomena as symbolism and modern style in the works of these masters are analyzed. The influences of monumental painting, theatrical-decorative art on the plastic language of graphics are emphasized. It is proved that S. Wyspiański studies and his fascination with the ideas of symbolism and decorativism in art found an original embodiment in the work of M. Zhuk, gained further productive realization through the spread of graphics in Ukraine to the general process of art development.

Keywords: Art Nouveau, symbolism, graphics, painting, covers, decorative compositions, floral motifs



1. M. Zhuk. Irises



2. M. Zhuk. Panel "Cocks"



3. M. Zhuk. Rose



4. M. Zhuk. Sketch of the vignette for the cover of the magazine "Ukrainian Hut"



5. M. Zhuk. Lily



6. M. Zhuk. Sketch
of the cover of the book
“Songs of the Earth”



7. M. Zhuk. Sketch of the cover for the book “On the Green Mountains” of O. Oles



8. M. Zhuk. Cover to the story of M. Kotsubynsky “Shadows of Forgotten Ancestors”

ŁARYSA KUPCZYŃSKA

Lwowska Narodowa Naukowa Biblioteka Ukrainy im. W. Stefanyka

Mało znane projekty grafiki książkowej Stanisława Mieczysława Dębickiego

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.08>

Stanisław Mieczysław Dębicki urodził się w 1866 r. w Kołomyi. W rodzinnym mieście uczęszczał do szkoły realnej, następnie do gimnazjum. Po jego ukończeniu w 1881 r. podjął studia na Akademii Sztuk Pięknych w Wiedniu, w szkole malarstwa Christiana Griepenkerla, gdzie spędził trzy semestry, w latach 1881–1882, a następnie jeden semestr w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie u Władysława Łuszczkiewicza. Jesienią 1883 r. powrócił na kolejne trzy semestry do Akademii w Wiedniu, gdzie został odznaczony srebrnym medalem. W 1885 r. pogłębiał edukację w Akademii Sztuk Pięknych w Monachium u Alexandra von Wagnera, uczył się też w prywatnej szkole malarstwa Paula Nauena. W latach 1886–1890 pracował w Szkole Garncarskiej w Kołomyi. W 1890 r. wyjechał do Paryża, gdzie uczęszczał do prywatnej akademii malarstwa Filipa Colarossiego, na lekcje malarza Pascala Dagnana-Bouvereta i rzeźbiarza Emanuela Frémietta. Po powrocie do ojczyzny w 1891 r. osiadł we Lwowie, gdzie pracował do 1909 r. Później przeniósł się do Krakowa, gdzie w latach 1909–1924 wykładał na Akademii Sztuk Pięknych.

Według współczesnych Dębicki „nie narzucał się nigdy i nikomu, reklamą gardził, od wystaw publicznych prawie z reguły stronił, o popularność nie dbał i nie zabiegał zupełnie. Żywiąc w swem sercu głęboki i szczerzy kult

dla prawdziwego artyzmu, żył wyłącznie sztuką”¹. Zdanie Mieczysława Tretera potwierdza fakt, że o malarzu za jego życia pisano bardzo rzadko. Dzisiaj szczątkowe informacje możemy znaleźć na stronach periodyków z przełomu XIX i XX w. Pierwsza wzmianka pojawia się prawie jednocześnie we Lwowie i w Warszawie w 1884 r.², gdy w wiedeńskiej Akademii Dębicki został wyróżniony srebrnym medalem. W następnych latach ukazują się informacje o jego udziale w wystawach, co potwierdzają również noty w katalogach. Czasami na łamach prasy można odnaleźć wzmianki o wykonaniu przez artystę niektórych projektów. W tym czasie Dębicki aktywnie uprawiał różne rodzaje i gatunki sztuki. Najwięcej czasu poświęcił malarstwu ściennemu. Wykonał we współautorstwie polichromię w cerkwi św. Michała w Kołomyi (1885 r.), w kościele w Żołyni, kierował pracami dekoracyjnymi w foyer Teatru Wielkiego (Opery) we Lwowie. Nie mniej znaczące miejsce w jego twórczości zajmowała rzeźba. Wiadomo też, że w 1890 r. brał udział w wystawie Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) we Lwowie³. Jedyny obraz, który wówczas przedstawił, otrzymał opinię pozytywną: „Na motywach ludowych oparte jest wreszcie studium z natury p. Dębickiego, przedstawiające chłopca z okolic Mikuliczyna. Rzecz malowana śmiało”⁴.

Badania nad twórczością artystyczną Dębickiego rozpoczęto dopiero po jego śmierci w 1924 r. Autorem pierwszej publikacji był Mieczysław Treter⁵. Wśród kolejnych prac należy wyróżnić opracowanie Aleksandry Melbechowskiej, przygotowane w związku z wystawą z okazji setnej rocznicy urodzin artysty organizowaną przez Piotra Łukaszewicza we Wrocławiu⁶. Ale badania nad życiem i twórczością Dębickiego nadal wymagają pogłębienia, a jednym z niezbadanych dostatecznie tematów jest jego grafika książkowa.

¹ M. Treter, *Stanisław Dębicki (1866–1924)*, „Sztuki piękne. Miesięcznik poświęcony architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu. Organ Polskiego Instytutu Sztuk Pięknych” 1925, t. 1, październik 1924 – wrzesień 1925, s. 21.

² *W c.k. Akademii sztuk pięknych*, „Gazeta Lwowska” 1884, nr 167 (21 VII), s. 3, rubr.: *Kronika*; *W Wiedeńskiej Akademii*, „Kłosa: Czasopismo ilustrowane tygodniowe” 1884, nr 996 (31 VII), s. 75, rubr.: *Wiadomości bieżące społeczne, naukowe, literackie, artystyczne etc.*

³ *Na lwowską wystawę sztuk pięknych*, „Gazeta Lwowska” 1890, nr 211 (14 IX), s. 3, rubr.: *Notatki literacko-artystyczne.*

⁴ J. Zdora, *Wrażenia z Wystawy Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, „Gazeta Lwowska” 1890, nr 230 (8 X), s. 2.

⁵ M. Treter, *op. cit.*, s. 21–27.

⁶ A. Melbechowska, *Wrocławska wystawa Stanisława Dębickiego (1866–1924)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1967, nr 1, s. 72–79.

O pracy Dębickiego nad ilustracjami i okładkami do książek i czasopism informują przede wszystkim katalogi wystaw, zwłaszcza tych organizowanych na początku XX w. Jedną z nich była krakowska „Wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa «Polska Sztuka Stosowana» od dnia 24 grudnia 1904 r. do 10 lutego 1905 r.”⁷, na której Dębicki otrzymał brązowy medal za ilustracje do książki Gabriela d’Annunzio *Sny pór roku*, oraz wiedeńska Wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” w 1908 r. Najwięcej prac zostało przedstawionych na „Wystawie lwowskiej książki polskiej urządzona z okazji I Zjazdu Bibliotekarzy i III Zjazdu Bibliofilów Polskich” we Lwowie w 1928 r. Świadkowie i miłośnicy twórczości artysty pisali: „Dzieła Dębickiego obejmujące grafikę książkową i użytkową w najrozmaitszych rodzajach, zebrane w ilości 293 pozycji, odegrały na wystawie rolę bardzo doniosłą, okazując po raz pierwszy wartość i wielkość artysty w tej nie dość dotąd uznanej dziedzinie”⁸. Materiały z wystawy oraz katalog prac Dębickiego przygotowali Marek Reichenstein i Zofia Krystyna Remerowa⁹. Ponadto 28 V 1928 r. Remerowa wystąpiła z prelekcją na temat prac graficznych artysty, której tekst został opublikowany w „Pamiętniku trzeciego zjazdu bibliofilów polskich we Lwowie”¹⁰, a także jako druk samodzielny¹¹. Do dziś jest to najpełniejsze opracowanie przedstawiające grafikę książkową Dębickiego.

Badania Remerowej opierają się na analizie szaty graficznej książek ilustrowanych przez Dębickiego i prac graficznych, które w pierwszej połowie XX w. były przeważnie w posiadaniu osób prywatnych, wybitnych kolekcjonerów i bibliofilów, takich jak: Alfred Altenberger, Ludwik Feigl, Kazimierz

⁷ *Wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w dawnym pałacyku hr. Czapskich w Krakowie, od dnia 24 grudnia 1904 r. do 10 lutego 1905 r.*, oprac. J. Bukowski, J. Warchałowski, Kraków 1905.

⁸ Dr M. Des Loges, *Wystawa książki i grafiki lwowskiej*, [w:] *Pamiętnik trzeciego zjazdu bibliofilów polskich we Lwowie w Zielone Świątki 26/V – 29/V 1928*, red. K. Hartleb, Lwów 1929, s. 152.

⁹ *Katalog wystawy dzieł Stanisława Dębickiego *14 grudnia 1866, † 14 sierpnia 1924 (Grafika książkowa, grafika użytkowa, plakat)*, wstęp Z.K. Remerowa, [w:] eadem, *Wystawa lwowskiej książki polskiej urządzona z okazji I Zjazdu bibliotekarzy i III Zjazdu bibliofilów polskich we Lwowie: maj–czerwiec 1928: Katalog wystawy grafiki drukarskiej i opraw artystycznych*, wstęp R. Kotula, Lwów 1928, s. 13–32, tabl. I–VIII.

¹⁰ Z.K. Remerowa, *O grafice Stanisława Dębickiego*, [w:] eadem, *Pamiętnik trzeciego zjazdu bibliofilów polskich we Lwowie w zielone świątki 26/V–29/V 1928*, Lwów 1929, s. 73–84.

¹¹ Z.K. Remerowa, *O grafice Stanisława Dębickiego*, Lwów 1928, s. 15.

Jakubowski, Jakub Mortkowicz, Marek Reichenstein, Stanisław Zarewicz, a także w zbiorach bibliotek, przede wszystkim Uniwersytetu Lwowskiego i Baworowskich, będących dziś częścią Lwowskiej Narodowej Biblioteki Naukowej Ukrainy im. Wasyla Stefanyka (dalej w tekście – LNBN). Dysponując dużą liczbą prac, Remerowa wyodrębniła w twórczości artysty dwa okresy: wczesny, przypadający na koniec XIX w., i dojrzały – na lata 1905–1911, oraz wskazała kluczowe dla nich dzieła. Więcej uwagi poświęciła okresowi obejmującemu „bujniejszą jego twórczość w dziedzinie sztuki stosowanej”¹², poddała analizie ilustracje do książek Andrzeja Niemojewskiego *Legendy* (Lwów, 1902) i Lucjana Rydla *Bajka o Kasi i Królewiczu* (Lwów, 1904). Za przełomową w twórczości artysty uznała projekt okładki do książki André Gide’a *Prometeusz źle spętany* (Lwów, 1904). Dębickiego zaliczyła do elity grafików krakowskich, których twórczość dorównuje artystom europejskim:

Na jednym polu osiągnęliśmy już rezultaty, mogące współzawodniczyć z najpiękniejszymi okazami zagranicy: typografia krakowska wydaje dzisiaj dzieła skończonego artyzmu. Widzieliśmy, jak Wyspiański pierwsze na tem polu zaprowadził reformy, za nim poszedł szereg innych artystów, i dzisiaj imię ich legion. Jedni, jak Antoni Procajłowicz, Jan Bukowski, H. Uziembło, Eug. Dąbrowa, Józef Czajkowski czerpią z motywów ludowych, inni jak Stan. Dębicki, Fr. Siedlecki, M. Wawrzeniecki, Edw. Okoń, Wilhelm Wachtel — z bogatego skarbcza fantazji własnej, i stylizując swe pomysły, harmonizując je z materiałem drukarskim, komponują nie tylko okładkę, nie tylko winiety i inicjały, lecz całą książkę, czynią ją dziełem sztuki, pomnażają sumę kultury estetycznej¹³.

Współczesnym badaniom nad twórczością graficzną Dębickiego przyświecona jest także kolejna refleksja Remerowej: „A gdy się dziś jeszcze przegląda te zbiory, żałuje się, że niezawsze w tak dobrych rękach spoczywa opieka nad artystycznym wyposażeniem produktów naszego przemysłu”¹⁴. Niestety dziś większość utworów graficznych Dębickiego znamy jedynie z artykułów prasowych. Smutny los spotkał wiele wydań książkowych, gdy nadawano im nową oprawę, niszcząc oryginalne okładki. Książki były też często wydawane w małym nakładzie, przez co dziś stają się rzadkością

¹² Eadem, *O grafice Stanisława Dębickiego*, [w:] eadem, *Pamiętnik...*, s. 83.

¹³ W. Feldman, *Piśmiennictwo polskie 1880–1904. Wydanie trzecie*, Lwów–Kraków 1905, t. 3, s. 228.

¹⁴ Z.K. Remerowa, *O grafice Stanisława Dębickiego*, [w:] eadem *Pamiętnik...*, s. 82–83.

bibliograficzną, jak np. *Opowiadanie wróbelka* Eleonory Lazarusówny (Lwów, 1897) i *Fantazje kawalera* Jk. Marvela [Donald Granta Mitchella] (Lwów, 1899). Badania utrudnia również fakt, że zbiory prywatne, w których znajdowały się dzieła artysty, w ciągu ostatniego wieku doznały dużych strat.

Do jednych z pierwszych prac Dębickiego należą ilustracje do *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza (Kraków–Lwów, 1895). Wśród 35 rycin przeważają sylwetki królów polskich. Świadczą one o zainteresowaniu artysty portretem, odzwierciedlają ścisły związek z krakowską szkołą artystyczną, którą charakteryzuje „spojrzenie w przeszłość”, najświetniej reprezentowane przez Jana Matejkę¹⁵. Kolejną pracą był projekt do okładki *Noweli Sewera*, tj. Ignacego Maciejowskiego (Lwów, 1895), a następnie do *Buntu Napierskiego* Jana Kasprówicza (Lwów, 1899) i *Szkiców z życia wiejskiego* Mieczysława Pinińskiego (Lwów, [1901]; na okładce umieszczona jest data 1900 r.). Można je scharakteryzować słowami Remerowej jako „twory młodociane, obciążone tradycją minionych dziesiątków lat, nie idące jeszcze dość śmiałym krokiem ku nowym formom zdobnictwa”¹⁶. Wszystkie mają charakter realistyczny i narracyjny. Kompozycja każdej ryciny podzielona jest na kilka planów, które dodatkowo łączą poszczególne ich elementy. Może to być np. umieszczona na pierwszym planie postać ludzka, ze szczegółowo narysowaną twarzą, ukazującą stan psychiczny. Na okładce do książki Pinińskiego motyw wieśniaka z pługiem autor wyprowadził poza granice kompozycji, czym pogłębił więź obrazu ze światem czytelnika.

Z początkiem XX w. Dębicki zdecydowanie więcej czasu poświęca grafice książkowej. Na jej charakter miała wpływ przynależność malarza do nowych towarzystw artystycznych. Wśród nich szczególne miejsce zajmuje Towarzystwo Artystów Polskich „Sztuka”, które powstało w Krakowie w 1897 r. Jego założyciele sprzeciwiali się konserwatywnym poglądom reprezentowanym przez, wtedy jedynie we Lwowie, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych. Ich celem było nadanie sztuce nowego kierunku. Aby to osiągnąć, nawiązali kontakt z wieloma młodymi zrzeszeniami artystycznymi w monarchii austro-węgierskiej i innych krajach europejskich, organizowali wspólne wystawy¹⁷.

¹⁵ A. Banach, *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959, s. 279.

¹⁶ Z.K. Remerowa, *O grafice Stanisława Dębickiego*, [w:] eadem, *Pamiętnik...*, s. 78.

¹⁷ W. Juszcak, *Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka*, [w:] idem, *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, oprac. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 187–188.

Ścisła współpraca Dębickiego z Towarzystwem „Sztuka” od 1897 r. w dużej mierze znalazła odzwierciedlenie w ilustracjach literatury dla dzieci, np. w *Bajce o Kasi i Królewiczu* Lucjana Rydla. Książka ta otrzymała wyróżnienie na wystawie w Lipsku, trwającej od maja do października 1927 r., w której uczestniczyli graficy z 19 państw¹⁸. Artysta w swoich utworach zachował charakter narracyjny, tym niemniej przy ich wykonaniu odwoływał się do twórczego myślenia czytelnika. Wszystkie ilustracje są ściśle związane z tekstem, z kluczowymi epizodami, uzupełniają je i przekazują ich treść. Zajmujące całą stronę, zwracają one uwagę mocnym, dobrze wyeksponowanym konturem i przestrzennym traktowaniem formy. Ponadto pociągają jaskrawą, nasyconą kolorystyką, ograniczoną do trzech głównych barw. W zależności od dominacji jednej z nich utwór ma własny wydźwięk emocjonalny. Analiza ilustracji do wspomnianej książki Rydla pozwala stwierdzić, że lwowski artysta pozostawał pod wpływem twórczości Stanisława Wyspiańskiego, czego potwierdzeniem jest np. ogólny typ fizjonomii Kasi (k. 17). Tym niemniej autor w swych utworach prezentuje indywidualne podejście. Na osobną uwagę zasługują elementy w książce, za pomocą których artysta wiąże ilustracje z tekstem. Na przykład inicjał „I” do obrazu Kasi rąbiącej drwa zgrabnie uzupełnił przedstawieniem siekiery, a jej wielokrotne powtórzenie po przekątnej pozwoliło podkreślić fizyczny wysiłek dziewczynki (k. 6). Natomiast rysując bohaterkę niosącą wodę, autor przedstawił inicjał „I” w kształcie pompy wodnej, obok której stoją dwa wiadra (k. 10).

Omawiając ilustracje Dębickiego dla literatury dziecięcej, warto wspomnieć zawarte w książce Marii Konopnickiej *Jak się dzieci w Bronowie bawiły* (Lwów, 1911), gdyż świadczą one o innym, nowym spojrzeniu na sztukę. Artysta zmienił tu paletę barwną na pastelową, zaczął wykorzystywać białą przestrzeń papieru, uaktywniając ją. To pozwoliło mu odkryć nowe właściwości grafiki, umożliwiło dekoracyjne traktowanie zarówno osobnych elementów, jak i całej płaszczyzny kompozycyjnej. Dawny stylizowany kontur połączył z rozwiązaniami impresjonistycznymi, co miało pobudzać zmysły małych czytelników.

Na szczególną uwagę w spuściźnie twórczej Dębickiego zasługuje grafika do książek dla dorosłych. Można ją podzielić na kilka grup. Część ilustracji

¹⁸ Eust. G. [E. Gaberle], *Międzynarodowa wystawa zdobnictwa książkowego w Lipsku*, „Przewodnik bibliograficzny: Dwutygodnik dla wydawców, księgarzy, antykwarów, jako też czytających i kupujących książki” 1928, Serja II, t. 9, z. 6, s. 143, rubr.: *Kronika*.

nawiązuje do twórczości ludowej. Należy do nich między innymi projekt okładki *Sztuki Ludowej w Polsce* Kazimierza Mokłowskiego (Lwów, 1903), w którym Dębicki nawiązuje do stylu zakopiańskiego, rozpowszechnionego przez Stanisława Witkiewicza¹⁹. Do tej grupy można zaliczyć również szmuctytuły rozdziałów książki Edwarda Porębowicza *Pieśni ludowe, celtyckie, germańskie, romańskie...* (Lwów, 1909), inspirowane kolekcją etnograficzną Ludwika Feigla²⁰. Przy projekcie okładki książki Władysława Rejmonta pt. *Komurasaki. Żałosna historia o pękniętem porcelanowym sercu japońskim...* (Warszawa, 1903) wykazał się dobrą znajomością sztuki japońskiej, którą się zachwycił, kolekcjonował ją i propagował. Skrupulatne opracowanie kształtu i linii na podstawie ornamentów, haftów i pisanek ludowych zaważyło na autorskiej stylizacji szeregu motywów w projektach Dębickiego, które w połączeniu z tytułem wywołują u czytelnika określone skojarzenia. Za przykład mogą tu posłużyć *Poezye* Kazimierzy Zawistowskiej (Lwów, [1903]) (il. 1) i *Uczty Herodyady* Jana Kasprowicza (Lwów, 1905).

W dalszych poszukiwaniach twórczych Dębickiego znaczną rolę odegrały jego kontakty z wiedeńskim środowiskiem artystycznym. W 1902 r. zostaje członkiem wiedeńskiej „Secesji”, zapewne dzięki Towarzystwu „Sztuka”, które w 1902 r. organizowało w Wiedniu pierwszą wspólną ze Stowarzyszeniem wystawę, na której dzieła malarzy polskich, głównie z Krakowa, wywołały zachwyt²¹. W 1906 r., dzięki współpracy z „Secesją”, zorganizowano tam XXVI wystawę. Dzięki temu Dębicki miał okazję zapoznać się osiągnięciami zarówno szkół artystycznych Europy, jak i austriackich. Od tego czasu widać w jego twórczości graficznej duże wpływy wiedeńskiej szkoły artystycznej, które nadawały jej nowy, oryginalny charakter. Do tej grupy prac należy projekt okładki wspomnianej już książki *Prometeusz źle spętany*, złożony z motywów geometrycznych, które zdaniem znawców najlepiej odzwierciedlają treść powieści. Tę grupę dzieł reprezentują również projekty okładek do Stanisława Zdziarskiego *Z menażerji ludzkiej* (Lwów, 1903), *Cieniom Juliusza Słowackiego, rycerza napowietrznej walki, która się o narodowość naszą toczy* (Lwów, 1909) oraz do katalogu wystawy twórczości Arnolda Böcklina, zorganizowanej we Lwowie w 1903 r.

¹⁹ Prace S. Witkiewicza S. Dębicki dobrze znał z czasów wcześniejszych, ponieważ Towarzystwo „Sztuka” kierowało się jego ideami w swojej działalności.

²⁰ Z.K. Remerowa, *O grafice Stanisława Dębickiego*, [w:] eadem, *Pamiętnik...*, s. 82.

²¹ W. Hilger, *Geschichte der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs”. Secession 1897–1918*, [w:] idem, *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985*, Wien–Köln–Graz 1986, s. 38.

O przynależności Dębickiego do wiedeńskiej „Secesji”, a także do secesji ogólnie świadczy graficzne opracowanie książki Andrzeja Niemojewskiego *Legendy*. Jej szmuctytuły, winiety i inicjały są wypełnione motywami symbolicznymi. Niektóre z nich były już omawiane przez badaczy i reprodukowane, ale niektóre są nieznane. Na przykład *Ukrzyżowanie* (il. 2), którego kompozycja zamknięta została w kształcie trójramiennego krzyża tau. „T”, jako ostatnia, dwudziesta druga litera pisma hebrajskiego, w czasach biblijnych oznaczała koniec świata. Właśnie ona wyznaczyła tu obrazowo-artystyczny kształt przedstawienia chwili śmierci Jezusa Chrystusa. Syn Boga ukazany jest wysoko, na tle słońca, które tworzy nimb wokół Jego głowy. Potężne skrzydła unoszą Go do niebios. W dole, oświetlona trzema promieniami, widnieje Głgota. Poza ramami kompozycji autor wykreślił gałązkę cierniową, która owija trzon krzyża, i małego ptaka siedzącego na belce. Dzięki tym motywom nie tylko udało się uniknąć statyczności przedstawienia, ale wzbogacono je o nowe treści. Wypełnione są nimi również wszystkie inicjały w książce, ściśle związane z tekstem. W rozdziale *Kusiele* inicjał „W” tworzy zarys sylwetki Samsona, który z wielkim wysiłkiem burzy kolumny. Inicjał ten występuje jako ilustracja słów: „W Jeruzalaïm panowała duszna atmosfera. Ręka Wielkorządcy zawisa nad wszystkimi partiami i nie pozwalała żadnej głowie wyrosnąć ponad wysokość włóczni rzymskiej”²². Samson w tym przypadku symbolizuje siłę świadomych warstw ludności wznoszących bunt. Na inicjał „M”, na początku rozdziału *Przeklęty*, składa się męska twarz przepelniona strachem oraz węże, które owijają ją ze wszystkich stron. Jest to obrazowy wstęp do słów:

Męka cielesna trwała krótką chwilę. Poddął się jej dobrowolnie, bo myślał, że ona położy koniec katuszom ducha, które były o wiele straszniejsze, niż głośiły wszystkie legendy o zdrajcach. Ogarniał go wprawdzie lęk przed śmiercią i konaniem, ale było mu tak nieznośnie, tak ciężko, że zwalczył nawet ów lęk tajemniczy i z sznurem u szyi rzucił się z gałęzi drzewa figowego²³.

Treść tego inicjału wzmacnia winieta z wizerunkiem diabła z czerwonymi skrzydłami.

Dziś na osobną uwagę w badaniach dorobku artystycznego Dębickiego zasługuje kolekcja Marka Reichensteina, lekarza, członka gminy żydowskiej

²² A. Niemojewski, *Legendy*, Lwów–Kraków 1902, s. 17.

²³ *Ibidem*, s. 225.

Lwowa. Sukces zawodowy pozwolił mu zgromadzić imponującą kolekcję dzieł sztuki, w tym grafik i książek ilustrowanych z XVIII i XIX w.²⁴ Jego żona Ada Kalmus-Reichenstein, odziedziczywszy kolekcję, większą jej część (judaika) przekazała do Muzeum Żydowskiego (formalnie Towarzystwa Przyjaciół Sztuki Żydowskiej), które zostało otwarte we Lwowie w 1934 r. W latach powojennych, po zamknięciu muzeum przez władzę radziecką, kolekcja rozdzielona została między różne muzea Lwowa. Do LNBN trafiła nieduża jej część, w tym 57 oryginalnych utworów Dębickiego²⁵. Są to projekty ilustracji do książek przygotowywane dla firmy wydawniczej Altenbergów. Herman Altenberg, pochodzący z żydowskiej rodziny lwowskiej, w 1880 r. założył własną drukarnię, której celem było publikowanie utworów współczesnych, według najnowszych standardów i mód. Taka polityka wydawnicza wymuszała współpracę z wieloma artystami zajmującymi się ilustrowaniem książek. Kontynuowali i rozwijali ją w późniejszych latach jego spadkobiercy²⁶.

Utwory Dębickiego z kolekcji Reichensteina, dziś przechowywane w LNBN, znane są głównie dzięki ilustracjom książkowym. Ale wśród nich są też takie, które umknęły uwadze badaczy, jak np. okładka do czterech tomów *Piśmiennictwa polskiego 1880–1904* autorstwa Wilhelma Feldmana (Lwów, 1905). W każdym tomie na odwrocie okładki zaznaczono, że wykonał ją Stanisław Wyspiański (il. 3), natomiast na rysunku tuszem z kolekcji Reichensteina, obok podpisu Wyspiańskiego znajduje się również podpis Dębickiego (il. 4). Oba autografy są umieszczone w granicach kompozycji i odpowiadają jej dekoracyjnemu charakterowi. Praca była eksponowana na wystawie w 1928 r. w grupie „Oryginały”. Zofia Krystyna Remerowa, która opracowała katalog wystawy, zaznaczyła, że jest to kopia, którą Dębicki wykonał na podstawie dzieła krakowskiego mistrza. Dzisiaj ten rysunek może służyć jako przykład doskonalenia zawodowego lwowianina, jego poszukiwań twórczych, a także stanowić obraz wzajemnych stosunków między artystami. Jego dopełnieniem może być wykonana przez Dębickiego kopia

²⁴ С. Кравцов, *Марек Райхенштайн: колекціонер і його колекція*, [w:] idem, *Єврейські шлюбні контракти: збірка ктубот Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького* = *Jewish Marriage Contracts: Collection of Ketubbot in the Borys Voznytsky National Art Gallery of Lviv. Каталог виставки* = *Exhibition Catalog*, Львів, 2015, s. 11.

²⁵ Autorstwo dzieł S. Dębickiego zostało stwierdzone na podstawie katalogu z 1928 r.

²⁶ І. Котлобулатова, *Книгарі та книгарні в минулому Львова*, Львів 2005, s. 130–141.

portretu Wyspiańskiego, zachowana w zasobach Lwowskiej Narodowej Galerii Sztuki im. Borysa Woźnickiego.

Poza zainteresowaniem badaczy pozostają również ilustracje do rozdziałów książki Edwarda Porębowicza *Pieśni ludowe, celtyckie, germańskie, romańskie...*, z których sześć znajdowało się w kolekcji Reichensteina (il. 5). Jedna z nich, ilustracja do *Pieśni niemieckich*, pozostała niedokończona; autor pominął napis tytułu rozdziału (il. 6). Być może stało się tak na polecenie Altenberga, znanego z wprowadzania śmiałych rozwiązań przy wykorzystaniu dużych możliwości technicznych drukarni.

Mało znany jest również późny projekt okładki do czasopisma „Sztuka. Dwutygodnik artystyczny. Organ Tow. Przyj. Sztuk Pięknych” (il. 7). Jego edycja zaplanowana była na 1911 r. Podczas analizy dzieła uwagę zwraca przede wszystkim doskonały podział płaszczyzny i wprowadzenie napisów o różnych rozmiarach, co wymusza odpowiednią kolejność ich odbioru i zabezpiecza ich wzajemne uzupełnienie. W centrum kompozycji ryciny autor umieścił nagą postać uskrzydlonego anioła stojącego w kole. Jest to szkic, przez co niedbała kreska dynamizuje formę, co w zamyśle miało służyć uniknięciu statyczności i płaskości przedstawienia. W ujęciu anioła widać próbę poszerzenia przestrzeni, np. przez ułożenie skrzydeł na różnych planach, przed i za postacią. Niemniej widać tu umiejętność podporządkowania ekspresyjnej formy dekoracyjnemu, bogatemu w treść charakterowi kompozycji.

Projekty Dębickiego do wydawnictw w latach 1895–1911 charakteryzują się oryginalnością i nadzwyczajną różnorodnością. Pracując nad okładkami, szmuctytułami, winietami, inicjałami i innymi motywami, artysta opierał się na tradycjach lokalnych, które wzbogacił o nowe rozwiązania. Niektóre jego utwory świadczą o kształtowaniu się w grafice książkowej tzw. stylu narodowego. Inne są przykładem przenikania na grunt lwowski reformatorskich idei Wyspiańskiego. Ale w większości prac wyraźnie widać doświadczenie nabyte przez Dębickiego w Paryżu, a przede wszystkim w Wiedniu. Mało znane projekty pochodzące z kolekcji Marka Reichensteina, przechowywane w zasobach LNB, są dzisiaj istotnym uzupełnieniem w badaniach twórczości ilustratorskiej Dębickiego i jego współpracy z innymi artystami oraz wydawnictwami.

SPIS ILUSTRACJI

1. S. Dębicki, okładka do książki K. Zawistowskiej *Poezye*, Lwów [1903], LNBN.
2. S. Dębicki, *Ukrzyżowanie*, szmuctytuł do książki A. Niemojewskiego *Legendy*, Lwów 1902, LNBN.
3. S. Wyspiański, okładka do książki W. Feldmana *Piśmiennictwo polskie 1880–1904* Lwów 1905, LNBN.
4. S. Dębicki, S. Wyspiański, okładka do książki W. Feldmana *Piśmiennictwo polskie 1880–1904*, Lwów 1905, rysunek tuszem (bl. 1905 r.), LNBN.
5. S. Dębicki, projekt szmuctytułu *Pieśni prowancie, gaskońskie, katalońskie* do książki E. Porębowicza *Pieśni ludowe, celtyckie, germańskie, romańskie...*, rysunek tuszem (bl. 1909 r.), LNBN.
6. S. Dębicki, projekt szmuctytułu *Pieśni niemieckie*, do książki E. Porębowicza *Pieśni ludowe, celtyckie, germańskie, romańskie...*, rysunek tuszem (bl. 1909 r.), LNBN.
7. S. Dębicki, projekt okładki do czasopisma „Sztuka. Dwutygodnik artystyczny. Organ Tow. Przyj. Sztuk Pięknych”, rysunek tuszem (1911 r.), LNBN.

Bibliografia

- Banach A., *Polska książka ilustrowana 1800–1900*, Kraków 1959.
- Des Loges M., *Wystawa książki i grafiki lwowskiej*, [w:] *Pamiętnik trzeciego zjazdu bibliofilów polskich we Lwowie w Zielone Świątki 26/V – 29/V 1928*, red. K. Hartleb, Lwów 1929, s. 144–163.
- Eust. G. [Eustachy Gaberle], *Międzynarodowa wystawa zdobnictwa książkowego w Lipsku*, „Przewodnik biblijograficzny: Dwutygodnik dla wydawców, księgarzy, antykwarów, jako też czytających i kupujących książki” 1928, Serja II, t. 9, z. 6, s. 143, rubr.: *Kronika*.
- Feldman W., *Piśmiennictwo polskie 1880–1904. Wydanie trzecie*, Lwów–Kraków 1905, t. 3.
- Hilger W., *Geschichte der „Vereinigung bildender Künstler Österreichs”. Secession 1897–1918*, [w:] W. Hilger, *Die Wiener Secession. Die Vereinigung bildender Künstler 1897–1985*, Wien–Köln–Graz 1986, s. 9–66.
- Juszczak W., *Towarzystwo Artystów Polskich Sztuka*, [w:] W. Juszczak, *Polskie życie artystyczne w latach 1890–1914*, oprac. A. Wojciechowski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 187–188.
- Katalog wystawy dzieł Stanisława Dębickiego *14 grudnia 1866, † 14 sierpnia 1924 (Grafika książkowa, grafika użytkowa, plakat)*, [w:] Z.K. Remerowa, *Wystawa lwowskiej książki polskiej urządzona z okazji I Zjazdu bibliotekarzy i III Zjazdu bibliofilów polskich we Lwowie: maj–czerwiec 1928: Katalog wystawy grafiki*

- drukarskiej i opraw artystycznych*, wstęp R. Kotula, Lwów, 1928, s. 13–32, tabl. I–VIII.
- Kotlobulatova I., *Knigari ta knigarni v minulomu L'vova*, L'viv 2005 [Котлобулатова І., *Книгарі та книгарні в минулому Львова*, Львів 2005].
- Kravtsov S., *Marek Raikbenshtaj: koleksioner i його koleksiia*, [w:] S. Kravtsov, *Євреїс'ки шлюбні контракти: збірка ктубот L'vivs'koї natsional'noї galerei mistetstv im. B. G. Voznits'kogo* [Кравцов С., *Марек Райхенштай: колекціонер і його колекція*, [w:] С. Кравцов, *Єврейські шлюбні контракти: збірка ктубот Львівської національної галереї мистецтв ім. Б. Г. Возницького*] = *Jewish Marriage Contracts: Collection of Ketubbot in the Borys Voznytsky National Art Gallery of Lviv. Каталог виставки = Exhibition Catalog*, L'viv [Львів] 2015.
- Melbechowska A., *Wrocławska wystawa Stanisława Dębickiego (1866–1924)*, „Biuletyn Historii Sztuki” 1967, nr 1, s. 72–79.
- Na lwowską wystawę sztuk pięknych*, „Gazeta Lwowska” 1890, nr 211 (14 IX), s. 3, rubr.: *Notatki literacko-artystyczne*.
- Niemojewski A., *Legends*, Lwów–Kraków 1902.
- Remerowa Z.K., *O grafice Stanisława Dębickiego*, [w:] Z.K. Remerowa, *Pamiętnik trzeciego zjazdu bibliofilów polskich we Lwowie w Zielone Świątki 26/V–29/V 1928*, Lwów 1929, s. 73–84.
- Remerowa Z.K., *O grafice Stanisława Dębickiego*, Lwów 1928.
- Treter M., *Stanisław Dębicki (1866–1924)*, „Sztuki piękne. Miesięcznik poświęcony architekturze, rzeźbie, malarstwu, grafice i zdobnictwu. Organ Polskiego Instytutu Sztuk pięknych” 1925, t. 1, październik 1924 – wrzesień 1925.
- W c.k. Akademii sztuk pięknych*, „Gazeta Lwowska” 1884, nr 167 (21 VII), s. 3, rubr.: *Kronika*.
- W Wiedeńskiej Akademii*, „Kłosy: Czasopismo ilustrowane tygodniowe” 1884, nr 996 (31 VII), s. 75, rubr.: *Wiadomości bieżące społeczne, naukowe, literackie, artystyczne etc.*
- Wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w dawnym pałacyku hr. Czapskich w Krakowie, od dnia 24 grudnia 1904 r. do 10 lutego 1905 r.*, oprac. J. Bukowski, J. Warchałowski, Kraków 1905.
- Zdora J., *Wrażenia z Wystawy Przyjaciół Sztuk Pięknych we Lwowie*, „Gazeta Lwowska” 1890, nr 230 (8 X), s. 1–2.

Abstract

Rare Book Design Projects of Stanisław Mieczysław Dębicki

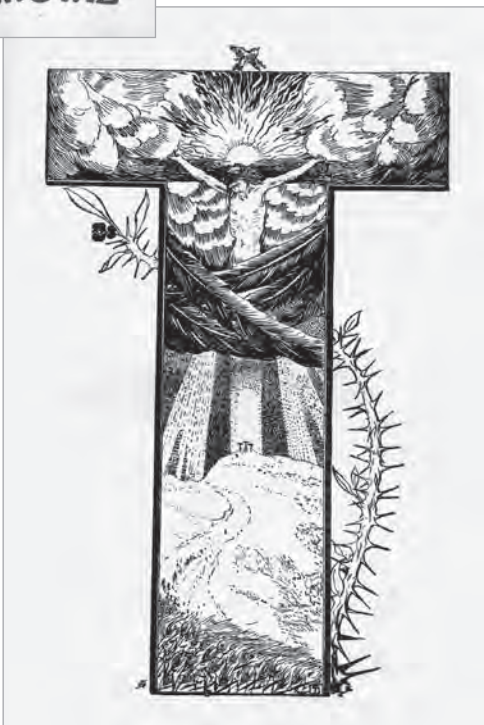
The article is devoted to the little-known projects of printed books artistic design created by Stanisław Mieczysław Dębicki. It analyses the works performed by the artist between 1895 and 1911. Most of the projects were published in Lviv. Many

of the works were designed for children, but most of them were aimed at adult readers. Each work created by the artist is unique and original, all of the projects reflect the author's extremely different approach to the tasks, and they also demonstrate the evolution of his creative path. The basis of S. Dębicki creativity is rooted in the traditions of the local school. Relying on these traditions the artist discovered for himself new trends that had emerged in the fine arts. As a result, many illustrations of the artist reflect his efforts to establish the national style, and thus his understanding of the national culture. By maintaining contacts with Kraków he was able to study the novel ideas of Stanisław Wyspiański, some of which were adapted by him in Lviv. In addition, the artist based on his experience gained in Paris, and mainly in Vienna. Many works are the best example of the author's affiliation with the Vienna "Secession" movement. 57 projects of the published books from Marek Reichenstein collection, stored today in Vasyl Stefanyk National Scientific Library of Ukraine in Lviv are an important complement to S. Dębicki's creative personality and aesthetic priorities. Some of the projects embodied in the printed books reflect the artists' collaboration with Stanisław Wyspiański and the publisher Alfred Altenberg, while the unrealized ones open new pages in the artist's creative biography. Today the creativity of S. Dębicki best proves the transformation of books into the pieces of art, as well as his participation in the aesthetic culture of his time.

Keywords: Stanisław Mieczysław Dębicki, art, book, design, Kraków, Paris, Vienna



1. S. Dębicki, okładka do
książki K. Zawistowskiej
Poezye



2. S. Dębicki, *Ukrzyżowanie*,
szmuctytuł do książki
A. Niemojewskiego *Legenda*



3. S. Wyspiański, okładka
do książki W. Feldmana
Piśmiennictwo polskie
1880–1904



4. S. Dębicki, S. Wyspiański,
okładka do książki W. Feldmana
Piśmiennictwo polskie
1880–1904



5. S. Dębicki, projekt
szmuctytułu *Pieśni prowancje,
gaskońskie, katalońskie* do książki
E. Porębowicza *Pieśni ludowe,
celtyckie, germańskie, romańskie...*



6. S. Dębicki, projekt szmuctytułu
Pieśni niemieckie, do książki
E. Porębowicza *Pieśni ludowe,
celtyckie, germańskie, romańskie...*



7. S. Dębicki, projekt okładki do czasopisma „Sztuka. Dwutygodnik artystyczny. Organ Tow. Przyj. Sztuk Pięknych”

ЛЮДМИЛА СОКОЛЮК

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Книжкова графіка Михайла Бойчука і бойчукістів

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.09>

Школа Михайла Бойчука увійшла в історію мистецтва як одне із найяскравіших і найтрагічніших явищ українського розстріляного відродження першої третини ХХ ст. У 1920-і роки засновник школи «українського монументалізму» Михайло Бойчук мав чималий заслужений авторитет як митець нової доби. Це була єдина школа монументального малярства на теренах усього колишнього СРСР зі своєю неповторною системою викладання, стилевим спрямуванням і практичними здобутками. Представники цієї школи працювали у Львові, Києві, Харкові, Одесі, а за межами України – в Польщі. Останнім наміром було здійснення монументальних робіт на Донбасі. Але не судилося. Масштаб розквіту культурного руху в Україні, чого не було в жодній з інших тодішніх радянських республік і навіть в усіх разом взятих, усе більше дратував Сталіна, як такий, що йшов у розріз із його політичними планами. У 1937 році Михайло Бойчук, засуджений військовою колегією Верховного суду СРСР в особі Сталіна, Молотова і Ворошилова, став однією з жертв сталінського терору. Цей документ зберігається нині в архіві Президента РФ (Російська Федерація, Москва)¹.

¹ Архів Президента РФ, оп. 24, спр. 409, арк. 172. У цій справі розміщено список осіб по Українській РСР, що підпадають під суд військової колегії Верховного суду Союзу РСР від 14 червня 1937 року. Під № 1 серед 20 засуджених значиться

Усе, що пов'язувалося з іменем та школою Михайла Бойчука, нещадно винищувалося, викорінювалося. Усі цикли монументальних творів знищені. Фрески у Харкові в колишньому Червонозаводському театрі, створені представниками цієї школи, зчищені корундом. Утім, бойчукісти були універсалами, активно займалися і графікою, що з початку ХХ ст., розширюючи свої межі, займає все більш вагоме місце серед інших видів мистецтва не лише на українських теренах.

І сам засновник школи Михайло Бойчук, і його дружина Софія Налепінська-Бойчук були митцями європейського рівня освіти. Він навчався професії художника в Кракові, Відні, Мюнхені й Парижі, вона – у Санкт-Петербурзі, Мюнхені, Парижі. То був початок ХХ ст., Європою поширювався стиль модерн із його тяжінням до синтезу мистецтв. Нововведення цього нового стилю торкнулися й мистецтва книги. У німецькому Мюнхені й французькому Парижі на новий рівень підноситься поліграфічна справа, виникають численні нові видавництва. У той час колоніальний стан України, що перебувала у складі Російської імперії, стояв на перешкоді розвитку національної культури. Лише після революційних потрясінь 1905 року було знято табу на українське слово, з'явилися українські видавництва, часописи українською мовою.

В Україні у книжковій справі в 1920-і роки – справжній ренесанс. Твориться нова українська художня література, що прагне йти в ногу з новітніми європейськими пошуками, українською мовою перекладаються твори світової класики. У Харківському будинку «Слово» разом мешкають і співпрацюють літератори і митці, які оформлюють твори своїх побратимів по перу. Сьогодні можна із впевненістю сказати, що книжкова графіка бойчукістів, як будь-яка тиражна продукція, багато в чому стала на заваді повного винищення їхньої творчості й пам'яті про це надзвичайно самобутнє явище української художньої культури. Не стільки архітектура, скільки українська книжка виявилась найбільш придатним ґрунтом для втілення мистецьких принципів школи М. Бойчука. Експонована на численних зарубіжних виставках книжкова графіка бойчукістів, несучи подих часу, сприймалася як визначне явище, що збагачує загальну картину світового художнього процесу.

Бойчук Михайло Львович, під № 15 – Падалка Іван Іванович, під № 18 – Седляр Василь Феофанович. Колегію представляють і голосують за, тобто за розстріл, Сталін, Молотов, Ворошилов.

Художню освіту М. Бойчук здобув у Краківській академії красних мистецтв на початку XIX ст. Духовна столиця Польщі – Краків на той час був тим художнім центром, де гострі національно-культурні проблеми розв'язувалися на рівні європейських досягнень. І саме тут Бойчук на початку творчого шляху дістав змогу долучитися до тих художніх проблем, якими жило мистецтво Європи, співвідносячи їх із завданнями, які мав вирішувати у своєму прагненні служити українському народові.

У Кракові Бойчук зблизився з цвітом польської творчої інтелігенції, об'єднаної романтичною мрією жертвенного служіння мистецтву. Тут були представники «Молодої Польщі» С. Виспянський і Т. Міцинський. Поет, драматург, митець С. Виспянський імпував Бойчукові ще й своєю зацікавленістю культурою українського народу. Цікавість до батьківщини Бойчука виявляв й інший його приятель – поет, прозаїк і драматург Т. Міцинський, а також польські літератори С. Жеромський і В. Сірошевський, з якими молодий український митець також затоваришував. Через творчість цих майстрів польського культурного руху Бойчук мав змогу ознайомитись із найновішими напрямками тогочасних шукань в мистецтві Європи – символізмом, модерном, експресіонізмом. Й особливе значення для нього мало перебування в Закопаному і знайомство з творцем т.зв. закопанського стилю – С. Віткевичем.

Це мало вирішальне значення для розуміння молодим українським митцем свого призначення та обрання напрямку, в якому рухатися надалі. І коли він потрапив у Париж у 1907 році, то всю молоду енергію спрямував на розв'язання проблеми стильового розвитку нового українського мистецтва, який би відповідав новітнім європейським здобуткам. Таким став «неовізантизм» М. Бойчука. Уже в 1910 році, продемонструвавши на виставці «Салону незалежних» власні твори й роботи представників його першої школи, створеної у столиці Франції, у неовізантійському стильовому напрямі, він здобув своє визнання на європейському рівні². Відтоді прихильницею його таланту, послідовницею і вірним другом стала одна з тодішніх учениць М. Бойчука – Софія Налепінська. Згодом вона стала і дружиною –

² Детальніше див.: Л. Соколюк, *Михайло Бойчук та його школа*, Харків 2014, с. 15–31.

Налепінською-Бойчук, була репресована та розстріляна за сталінських часів, як і засновник неовізантизму.

Серед учнів М. Бойчука С. Налепінська-Бойчук стала першою, хто заснував свою оригінальну школу в мистецтві графіки. Після передчасної смерті Г. Нарбута вона зуміла продовжити розпочату ним справу зі створення поліграфічного відділення при Українській Академії мистецтва. Тепер це вже окремий вищий мистецький заклад у Львові. А сама новостворена в грудні 1917 року Українська академія мистецтва, де працювали і сам М. Бойчук і С. Налепінська-Бойчук, уже відсвяткувала свій 100-літній ювілей.

Тоді, на початку 1920-х, С. Налепінська-Бойчук спрямувала свої зусилля на роботу зі студентами над оформленням книжок, що на той момент було надзвичайно актуальним, бо нова українська книжка у той період, коли населення в Україні здебільшого було неписьменним, повинна була зайняти особливе місце в культурному розвитку національного життя. С. Налепінська-Бойчук мала професійну освіту європейського рівня, навчаючись спочатку в Яна Цюнглінського у С.-Петербурзі, потім у Німеччині, а далі в Парижі в Академії Рансона разом із М. Бойчуком. Художниця оволоділа мистецтвом дерев'яної гравюри, що тоді відроджувалося й у низці європейських країн. У Польщі набувала розмаху діяльність школи Владислава Скочиляса, твори якого друкувалися в українських часописах, а сама Налепінська-Бойчук особисто була знайома з ним. Утім, джерелом свого натхнення вона обрала стару українську гравюру й у рамках бойчукізму створила свою графічну школу – школу дереворитників (ксилографії).

Сам М. Бойчук на початку творчого шляху приділив певну увагу і книжковій графіці, оформивши у Львові обкладинку до книжки А. Доде «Пригоди Тартарена з Тараскону» (1913). Але свої самостійні школи, включно з книжковою графікою, створили вже учні М. Бойчука. І першою стала С. Налепінська-Бойчук. Очоливши у листопаді 1922 року майстерню ксилографії в Київському інституті пластичних мистецтв (таку назву на той час дістала заснована у 1917 році Українська Академія мистецтва в Києві), Налепінська-Бойчук спрямувала свої зусилля на відновлення забутої традиції давнього українського граверства – видатного явища національної культури. Водночас вона дбала і про осучаснення традиції. Про це свідчить, зокрема, оформлена нею обкладинка до «Поезій» І. Манжури (1921, іл. 1). Притаманне авторці

прагнення до узагальнення та геометризації форми взагалі було однією з ознак тогочасної європейської ксилографії. Національний колорит підсилюється вишитими візерунками на рукавах сорочки й розшитому кептарі зображеної гітаристки. Хвилі її піднятого волосся, що розвивається, підсилюють поетичне звучання образу. Стильові ознаки модерну межують із новими віяннями, що простежується у спрощених шрифтах назви книжки.

Повернувши українській книжці зв'язок із її давніми коренями, її синтетичну природу, засновниця київської школи графіки в єдиному стильовому ключі вирішувала обкладинку, ілюстрації, ініціали та інші книжкові елементи. Як найбільш вдалий приклад реалізації ідей бойчукістів у книжковій графіці можна вважати видання 1930 року повісті Степана Васильченка «Олив'яний перстень» в оформленні Налепінської-Бойчук. Літературний стиль Васильченка-письменника близький художниці своїм духовним зв'язком із народною поетикою. І вона створює своє пластичне тлумачення повісті.

Її підхід нагадує роботу архітектора. Книжкову обкладинку, сторінку книжки вона сприймає як стіну, прагнучи зберегти їхній площинний характер. Графічна мова художниці – це мова пропорцій і ритмів, як в архітектурі, це відчуття рівноваги й гармонії окремих частин. Книжка має 28 розділів. Кожний розпочинається графічною мініатюрою з ініціалом, що розміщений у пейзажному мотиві. Кожний розділ також має кінцівку, що так само являє пейзажний мотив – дерево, млин, хвилясту дорогу, інколи натюрмортний образ. Кінцівки разом з ініціалами створюють чудову картину української природи, відтворюючи поетичні враження Налепінської-Бойчук.

Однорідність з усіма елементами графічного оформлення виявляють і всі чотири сторінкові ілюстрації. Кожній притаманна ясність, виразність композиційного рішення. Утім, особливо внутрішньо близькою народній пісні за своїм звучанням сприймається ілюстрація на тему жнив (іл. 4), у графічній мові якої особливо тонко відтворена світла, лірична тональність повісті. Лінія горизонту високо піднята. Немає жодної ілюзорності у зображенні простору. Художниці ближча мова площинного трактування довкілля, поширена в давноруському мистецтві за княжих часів. Характеру ритмічної організації простору відповідають м'які, плавні рухи двох дівчаток і хлопчика, зайнятих збором врожаю. Налепінська-Бойчук не просто йде за автором, а створює

своє пластичне тлумачення повісті, вносячи притаманну бойчукістам монументальність, що надає її художньому оформленню книжки Васильченка «Олив'яний перстень» особливої значущості, пов'язуючи її з вічними духовними цінностями.

Налепінська-Бойчук виховала групу майстрів книжкової графіки, серед яких особливою майстерністю відзначалася О. Сахновська. Наприкінці 1920-х вона виходить у перші ряди українських граверів. Повною мірою це виявилось в художньому оформленні драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня» в 1929 році, перекладеної та виданої до того ж і німецькою мовою. Молодій художниці вдалося надзвичайно тонко відтворити неповторний, чарівний світ краси поезії однієї з найвидатніших діячок української літератури другої половини XIX – початку XX ст. До того ж, працюючи в галузі українського екслібрису, вона створила низку талановитих книжкових знаків.

Оформлення «Лісової пісні» Лесі Українки Сахновською, як і оформлення «Олив'яного персня» Васильченка Налепінською-Бойчук, можна сміливо віднести до особливих досягнень української художньої культури 1920-х років у галузі книжкової графіки, до яскравих прикладів розв'язання проблеми синтезу в українській книжці XX ст. Головна колізія драми Лесі Українки – людина і природа. Сахновська майстерно розкриває її в композиції фронтиспісу, шмуцтитулів, у кінцівках до всіх трьох дій, що викликають асоціації з виразним музичним акордом.

Надзвичайної виразності у відтворенні чудового світу природи Сахновська досягає у шмуцтитулі «Лукаш і Мавка» (іл. 5) до першої дії драми. Тут вона використовує ритміку кола та дугоподібних окреслень, притаманних стилістиці і її вчительки Налепінської-Бойчук. Проте саме у Сахновської гравюри стають прозорими, а штриховка набуває сріблястих відтінків. Спектр штрихів надзвичайно широкий, що дає змогу розкрити ту особливу єдність людини і природи, про яку йдеться в першій дії драми.

Якщо школу Налепінської-Бойчук в українському мистецтвознавстві прийнято називати школою дереворитників, тобто ксилографії, то вихованців іншого учня М. Бойчука – Івана Падалки розглядають як школу ліноритників, тобто ліногравюри. Працюючи в Харкові, у Харківському художньому технікумі з 1925 року, цей надзвичайно активний бойчукіст у період українізації, що розгорталася, і сам актив-

но включився в процес творення нової української книжки, і залучав до книжкової справи своїх учнів. У тодішній столиці України Харкові прискорено розгорталася видавнича справа. Зростали темпи видання книжок, з'являлися все нові часописи, що потребували і художнього оформлення, відповідного своїй добі.

Падалка, експериментуючи, виявив, що лінолеум відокремити комами може використовуватись у книжковому оформленні не менш успішно, ніж дерево, і почав втілювати свої знахідки у навчанні студентів. Серед перших з них, хто активно почав звертатися до нової технології, була Марія Котляревська, яка вже 1926 року виконала як гравюри на лінолеумі ілюстрації до «Царя Гороха» П.-Ж. Беранже. Образам, створеним молодого художницею, притаманні гумористичність, живий гумор, фольклорне забарвлення. На одній із цих ілюстрацій зображені солдати чи то у фригійських ковпаках, чи то в шליках запорізьких козаків, а на першому плані – український козак, який розмахує піднятою шаблею (іл. 2). Комічність, метушливість рухів персонажів відповідають стилю літературного твору Беранже і викликають в пам'яті його приспів:

Ах ах, ах, ах, ох, ох, ох, ох!
Який був добрий цар Горох!
Ох, ох!

Сам І. Падалка розпочав займатись оформленням книжок ще під час навчання в майстерні М. Бойчука при Українській Академії мистецтва в Києві. У той період свідоме звернення М. Бойчука до народної творчості як національних коренів, окрім візантійських взірців, відповідало не лише особливостям історичного моменту в Україні, а й новій естетиці ХХ століття. Використання прийомів примітивізму високопрофесійними майстрами на той час у європейському мистецтві ставало ознакою доби. Зв'язок із глибинною народною традицією простежується в оформленні І. Падалкою разом з братом М. Бойчука – Тимком (українським Піросманашвілі, як його тоді сприймали) ще у 1919 році збірника народних оповідань «Барвінок».

У харківський період, коли І. Падалка сам стає наставником для своїх студентів, він у власних творах книжкової графіки помітно відходить від декоративності в бік наростання монументальності. Такою, зокрема, сприймається його обкладинка до повісті Івана Франка «Захар

Беркут» (іл. 6, 1928), де образ мужнього верховинця викликає асоціації з твором «Голова пастуха» польського графіка В. Скориляса.

Низка гравюр Падалки, які демонструвалися тоді на виставках, нині можуть розглядатися серед найвищих досягнень як самого художника, так і української національної книжкової графіки взагалі. До таких треба, передусім, віднести дві ілюстрації Падалки до роману-дилогії польського письменника Казімежа Тетмайєра «Легенди Татр» про селянське повстання на Підгаллі 1651 року. Виконані як дереворити, ці гравюри є взірцем чистоти і ясності стилю художника, довершеності його граверної майстерності. Ліризмом і водночас епічною широтою сповнена ілюстрація, де зображена зустріч розбійницького отамана Яносіка Літмановського через багато років зі своєю коханою (іл. 7, 1929). Митець не йде точно за текстом, даючи в руки Веронці селянську зброю – дрючок із вертикально прив'язаною косою. Падалка створює узагальнений образ мужніх верховинців. Народне підґрунтя допомогло художнику так яскраво відтворити фольклорну стихію польського автора. Ці гравюри були відтворені в німецькому журналі «*Gebrauschgraphik*» серед кращих досягнень тогочасної графічної школи Харкова³. На жаль, ці чудові ілюстрації так і не були використані у виданні книги К. Тетмайєра українською мовою.

Гімном козацькій славі сприймається Падалична інтерпретація поеми «Енеїда» одного з основоположників української літератури – Івана Котляревського. Образ Енея, створений Падалкою, відповідає розумінню героя українським художником початку 1930-х років (латані шаровари, постолі, козацький шлик, з-під якого вибивається чуб-оселедець). А ілюстрація із зображенням Енеевого війська особливо близька бурлескному стилю поеми. Ці твори, нагадуючи про героїчне минуле України, її право на свою самобутню культуру, містили, так би мовити, «скритий символізм» і були засобом, завдяки якому митець міг протистояти офіційним критеріям.

Наприкінці 1920-х – на початку 1930-х років художня література в Україні активно поповнювалася перекладами видатних творів зарубіжних класиків. Ще 1929 року Падалка виконав обкладинку до комедії Бомарше «Шалений день, або Одруження Фігаро». У 1933 вперше в українському перекладі було видано том найвидатніших творів фран-

³ L. Kaplan, *Moderne Graphik in der Ukraina*, „*Gebrauschgraphik*” 2, 1932, с. 42–48.

цузького енциклопедиста Дені Дідро. Падалка став їх першим українським ілюстратором. Під час перегляду фронтисписів, заставок, кінцівок відразу відчувається, що український художник із його природним гумором настроений не на стилізацію, а прагне наблизити твори французького класика до сприйняття українським глядачем. Сюзанна Симонен – головна героїня роману Дені Дідро «Черниця» (іл. 3) – в інтерпретації Падалки не тендітна французька, а, імовірно, красуня українського мистецтва доби бароко. Український художник дотримується естетичних ідеалів свого народу.

Працюючи в Харківському художньому технікумі, І. Падалка виховав досить значну групу талановитих книжкових графіків. Над оформленням перекладів світової класики, окрім нього, активно працювала його учениця М. Котляревська, уже згадувана вище. Учнями І. Падалки були і віртуозні гравери серед художників-євреїв. Особливо виділялися М. Фрадкін і Б. Бланк. Чудовими ілюстраціями вперше оформив повість єврейського класика Менделе Мойхер-Сфоріма «Мандри Веняміна III» Мойсей Фрадкін. Разом із Бером Бланком у 1935 році він зробив художнє оформлення книжки Д. Свіфта «Мандри Гуллівера», що відзначається особливою художньою виразністю. Їй притаманна єдність усіх елементів, підпорядкованість усіх деталей цілому.

Яскравим талантом був наділений і харківський учень Падалки – Олександр Довгаль, який співпрацював, здебільшого, з Дитвидатом. Після 1932 року, коли згори ідеологічними органами в колишньому СРСР було спущено обов'язковий для всіх радянських митців соціалістичний реалізм, Довгаль певною мірою відходить від принципів бойчукізму, але зберігає монументальність. Навіть у рамках нового творчого методу він створив досить яскраві художні образи, контрастні, просякнуті оптимістичним духом. Це, зокрема, ілюстрації до поезій П. Тичини «Пісня трактористки», «Арфами, арфами...» та деяких інших, що увійшли до «Вибраних творів» поета (1938–1939).

На хвилі українізації та ліквідації неписьменності в Україні, коли масова українська книжка переживала небачений раніше розквіт, і Напелінська-Бойчук у Києві, і Падалка в Харкові разом з учнями своїх шкіл повертали українській книжці втрачену нею самотність. Окрім ілюстрацій, вони вводять заставки, кінцівки, ініціали, досягають єдності всіх елементів, як це було в українських стародруках.

Свою школу в рамках бойчукізму створив ще один із перших учнів Михайла Бойчука – Василь Седляр. Універсал, як і вище названі

засновники своїх оригінальних графічних шкіл на основі бойчукізму, Седляр зосередився більше на кераміці, був директором Межигірського художньо-керамічного технікуму, але віддав належне і графіці. Його малюнків, відтворених у часописах, каталогах 1920-х – 1930-х років збереглося надто мало, але вони свідчать про майстра великого і самобутнього. Свої малюнки він виконував, переважно, пензлем і тушшю. Критика кінця 1920-х років не раз вказувала на спорідненість малюнків Седляра і французьких художників, на притаманну їм особливу легкість, віртуозність. Мистецтвознавець Ф. Ернст зауважував вплив на творчість українського митця А. Дерена і Р. Дюфі⁴, а художній критик А. Альф – П. Пікассо, А. Матісса й А. Дерена⁵.

Працюючи як монументаліст, кераміст, організатор художніх проєктів, Седляр небагато попрацював як книжковий графік, але лише він на початок 1930-х років зумів якнайповніше проілюструвати найвідомішу поетичну збірку Тараса Шевченка – «Кобзар». Ніхто й ніколи до нього цього не робив. Чорно-білі зображення, виконані пензлем і тушшю, нагадують скоропис. Така манера надає малюнкам особливої простоти, безпосередності, близька демократичному духу поезій Шевченка. Легка, жива лінія митця співзвучна мелодиці й ритміці поетичної збірки одного з наймузичніших поетів світу.

Графічна серія Седляра вражає силою-силенною найрізноманітніших образів. Це, з одного боку, сильні світу цього – царі, жандарми, солдафони та інші царські приспівники, а з іншого – їхні жертви, «малі оті раби німі». Створюючи композиції, сповнені соціального змісту, художник звертається до багатой сфери людських почуттів.

Йдучи за Шевченком, розглядаючи, як і він, кожне явище, кожну подію крізь призму чистоти народної душі, митець створює яскраві образи широкого емоційного діапазону. Його вдови, сироти, покритки, невільники втілюють і ласкаву співучість творів поета, і людський біль, і розпач, безумство, жагучий протест, і теплоту материнської любові, і нестримну радість молодості. Рідкісною красою композиції й ритму відзначаються ілюстрації Седляра до поезій Шевченка, просякнутих

⁴ Ф. Ернст, *Графічне мистецтво на Україні* [1929], Відділ рукописів ІМФЕ НАН України, ф. 13, оп. 4, од. зб. 182, арк. 14.

⁵ [А.] Альф, *Виставка української графіки в Москві*, «Література й мистецтво», 23 березня, 1929, с. 25–30.

ліричним емоційним настроєм. Одна з них – до слів поезії «У нашім раї на землі...» (іл. 8):

Нічого кращого немає,
Як тая мати молодая
З своїм дитяточком малим...

Експоновані на численних зарубіжних виставках твори книжкової графіки представників школи Михайла Бойчука, виконані як гравюри, малюнки пензлем, а також у техніках акварелі, гуаші, темпері, несучи подих часу в оригінальному, сповненому монументальності стилі, що поєднував національну традицію з пошуками нової художньої мови в європейському мистецтві ХХ ст., сприймалися сучасниками як визначне явище, що збагачує загальну картину світового художнього процесу. Графічні твори бойчукістів успішно демонструвалися, зокрема, на міжнародній виставці в Голландії «Графіка й книжкове мистецтво в СРСР»⁶, на виставці графіки в Ризі⁷ у 1929 році. Сам Михайло Бойчук тоді ще користувався великим авторитетом у художній сфері серед сучасників, поки влада не почала застосовувати підступні засоби для його дискредитації.

1929 року відбувся перший значний випуск Харківського художнього інституту, як тоді вже називався заснований 1921 року технікум, де працював Іван Падалка. Блискучим виконанням дипломного проекту відзначилися двоє його учнів-євреїв – Б. Бланк і М. Фрадкін. Проект являв собою видану книгу «Альманах єврейської секції ВУСПП». Про це писав П. Горбенко в статті «Про один гарний зразок художнього оформлення книги» («Альманах євр. секції ВУСПП»). Ілюстрована частина видання, здійснена молодими художниками, як зазначав автор, складалася з 20 заголовних літер, зроблених як гравюри на дереві, та 15 фронтиспів, поданих як ліногравюри»⁸. Показавши себе тоді майстрами тонко штрихованого рисунка, Б. Бланк і М. Фрадкін і далі розробляли свою власну тематику, свою неповторну манеру.

⁶ *Grafiek en Boekkunst uit de Soviet-Unie*, „Genootschap Nederland. Nieuw Rusland” (Tenttoonstelling Stedelijk museum, Amsterdam, 21.4–13.5.29), n. 340–344.

⁷ *Krievre grafikas izstâdes. Katalogs*. n. 17. Novembra līdz 31. Decembrium 1929, n. 240–243.

⁸ П. Горбенко, *Про один гарний зразок художнього оформлення книги („Альманах євр. секції ВУСПП”)*, „Література й мистецтво”, 2–3, 1929, с. 130.

Утім, їхньому вчителю Івану Падалці вже не судилося побачити подальшу творчість своїх учнів. Доля всіх трьох засновників самобутніх графічних шкіл на основі бойчукізму – С. Налепинської-Бойчук, І. Падалки, В. Седяра, які нині є символом чи не найяскравіших досягнень української книжкової графіки доби національного відродження 1920-х – початку 1930-х, однакова: усі троє розстріляні як «вороги народу». Так вирішувалося «українське питання» пануючим тоталітарним режимом у колишньому СРСР.

Список ілюстрацій

1. С. Налепинська-Бойчук. Обкладинка до книжки І. Манжури «Поезії». 1921. Репродукція в кн.: К. Сліпко-Москальців. М. Бойчук. – Х. : Рух, 1930. – с. 27.
2. М. Котляревська. Ілюстрація до твору П'єра Жана Беранже «Цар Горох». 1926. Пап., лінограв. 14.2 × 9.5. ХХМ.
3. І. Падалка. Фронтиспіс до роману Дені Дідро «Черниця». 1933. Друк. відбиток.
4. С. Налепинська-Бойчук. Ілюстрація до повісті Степана Васильченка «Олив'яний перстень». 1930. Друк. відбиток.
5. О. Сахновська. Шмуктитул до першої дії драми-феєрії Лесі Українки «Лісова пісня». 1929. Пап., ксилограф. 19.7 × 14.7. НХМУ. Київ.
6. І. Падалка. Обкладинка до повісті Івана Франка «Захар Беркут». 1928. Пап., ксилограф. 17.5 × 8.8. НХМУ. Київ.
7. І. Падалка. Ілюстрація до книжки Казімежа Тетмайєра «Легенди Татр». 1929. Пап., ксилограф. 15.2 × 11.5. НХМУ. Київ.
8. В. Седляр. Ілюстрація до поезії Т. Шевченка «У нашім раї на землі...». 1931. Друк. відбиток з кн.: Т. Шевченко. Кобзар. Київ 1933.

Арк.	—	аркуш
ВУСПП	—	Всеукраїнська спілка пролетарських письменників
Див.	—	дивись
Друк. відбиток	—	друкарський відбиток
Євр.	—	єврейський
ІМФЕ	—	Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського
К.	—	Київ
Ксилограф.	—	ксилографія
Лінограв.	—	ліногравюра

НАН	— Національна академія наук
НХМУ	— Національний художній музей України (м. Київ)
Од. зб.	— одиниця збирання
Оп.	— опис
Пап.	— папір
РСР.	— Радянських Соціалістичних Республік
РФ	— Російська Федерація
Спр.	— справа
Т. зв.	— так званий
Х.	— Харків
ХХМ	— Харківський художній музей

Бібліографія

- Альф [А.], *Виставка української графіки в Москві*, „Література й мистецтво”, 23 березня, 1929, с. 25–30.
- Горбенко П., *Про один гарний зразок художнього оформлення книги* („Альманах євр. секції ВУСПП”), „Література й мистецтво”, 2–3, 1929.
- Ернст Ф., *Графічне мистецтво на Україні* [1929], Відділ рукописів ІМФЕ НАН України, ф. 13, оп. 4, од. зб. 182, арк. 14.
- Grafiek en Boekkunst uit de Soviet-Unie*, „Genootschap Nederland. Nieuw Rusland” (Tentoonstelling Stedelijk museum, Amsterdam, 21.4–13.5.29), n. 340–344.
- Kaplan L., *Moderne Graphik in der Ukraina*, „Gebrauschgraphik” 2, 1932.
- Krievre grafikas izstādes. Katalogs*. n. 17. Novembra līdz 31. Decembrium 1929, n. 240–243.

Abstract

Book Graphics by Mykhailo Boichuk and Boychukists

The article is devoted to the graphic design of books of the representatives of Mykhailo Boichuk's school in the Ukrainian art of the first part of the 20th century. At that time, Mykhailo Boichuk became the founder of a new artistic trend in Ukrainian culture, called “neo-Byzantism”. In Stalin's time this trend was renamed as “Boichukism” because the connection with Byzantium was perceived by the Soviet authorities as a relic of feudalism hostile to the Soviet state system.

Mykhailo Boichuk himself and his leading pupils (S. Nalepinska-Boichuk, I. Padalka, and V. Sedlyar) were shot as “enemies of the people” in the bloody year 1937. All that was associated with their versatile art was ruthlessly destroyed. How-

ever, books cannot be completely destroyed, as they circulate. Thanks to the book graphics of Boichukists, first of all, today it is possible to demonstrate their search for the national style and especially the creative method of the school, and also the evolution of their creativity, uniqueness and their connection with the European artistic movement, in particular with Polish artistic culture, their use of new graphic design techniques and contribution of this Ukrainian school to the pan-European development of book graphic design. And although the author of this article has already published the scientific monograph "Boichukists' graphics" (Kharkiv – New York, 2002), it has not focused on the European context of this phenomenon.

The rapid development of Ukrainian literature can be seen between the 1920s and early 1930s. There is an urgent need to add artistic decoration to books. Original schools of Ukrainian book graphic design are formed following the principles of Boichukism – of Sofia Nalepinska-Boichuk in Kyiv and of Ivan Padalka in Kharkiv. The decline of zincography in Ukraine and the need to give the Ukrainian book a national character prompted Nalepinska-Boichuk to refer to the old Ukrainian engraving. Nalepinska-Boichuk builds her school, reviving the art of woodcutting. Padalka and his students turn to linocuts, using the technique in the book business. Another student of Boichuk, Vasyl Sedlyar, mastered the ink and brush technique. Boichukists' book graphic was imbued with the spirit of the changes that took place in the book design in Europe and preserved the national originality.

Keywords: Mykhailo Boichuk, Boychukists, graphic design of books, the Ukrainian art, 20th century



1. С. Налепінська-Бойчук.
Обкладинка до книжки І. Манжури
«Поезії»



2. М. Котляревська. Ілюстрація до
твору П'єра Жана Беранже «Цар
Горох»



3. І. Падалка. Фронтиспіс до роману Дені Дідро «Черниця»



4. С. Налепінська-Бойчук.
Ілюстрація до повісті
Степана Васильченка
„Олив'яний перстень”



5. О. Сахновська.
Шмуцитул до першої дії
драми-феєрії Лесі Українки
„Лісова пісня”



6. І. Падалка. Обкладинка до повісті Івана Франка „Захар Беркут”



7. І. Падалка. Ілюстрація до книжки Казімежа Тетмайєра „Легенди Татр”



8. В. Седляр. Ілюстрація до поезії Т. Шевченка „У наших раї на землі...”

WSEWOŁOD POZDNIAKOW

Petersburg

MICHAŁ SELIWACZOW

Kijów

Źródła inspiracji Jerzego Narbuta w dziełach okresu petersburskiego

(1906–1917)

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.10>

Zasługi Jerzego (Georgiusza) Narbuta w kształtowaniu oryginalnego charakteru nowej grafiki ukraińskiej wynikają nie tylko z głębokiej interpretacji narodowego, zwłaszcza ludowego dziedzictwa kulturowego, lecz także z intensywnego poznawania, opanowywania i twórczego wykorzystywania światowej spuścizny artystycznej. Głównym celem artykułu będzie zatem identyfikacja i omówienie niektórych pierwowzorów i odniesień w pracach graficznych Narbuta, a także ocena ich wpływu na poszczególne dzieła i ich roli w wyznaczaniu kolejnych etapów twórczości artysty. Zapożyczenia ikonograficzne i stylistyczne okazały się bowiem kamieniem do szlifowania jego własnego talentu oraz stały się inspiracją do oryginalnych odkryć artystycznych wyprzedzających swój czas.

Narbut dochodził do swojego własnego języka artystycznego, naśladowając i kopiując dzieła innych. Zachwyt nad poznanymi pracami tak starożytnymi, jak i współczesnymi kazał mu odtwarzać ich piękno, oryginalność i technikę. Dlatego w wielu jego wczesnych pracach można odczuć wyraźne wpływy maniery innych twórców. Stąd też ta różnorodność środków stylistycznych, charakterystyczna dla jego dzieł z tego okresu. Podobnie jak inni członkowie stowarzyszenia „Мир Искусства” („Świat Sztuki”) Narbut lubił kolekcjonować przedmioty związane z tematem, nad którym wówczas

pracował. Tak więc przygotowując rysunki do bajek *Пляши, Матвей, не жалей лантей* oraz *Изрушки* (1910), zbierał zabawki dziecięce. Ilustrując bajki Kryłowa w stylistyce klasycyzmu rosyjskiego (1912), otaczał się rzeczami z tamtych czasów, a nawet stylizował uczesanie, co widać na portrecie pędzla Borysa Kustodijewa. W jego bibliotece, jak wspominał przyjaciel Narbuta, artysta-grafik Dmitrij Mitrochin, nie było dużo książek, ale wszystkie ciągle wykorzystywał w pracy. Były tam czasopisma „Старые годы” („Stare Lata”), „Русский библиофил” („Ruski Bibliofil”), „Аполлон” („Apollo”), kijowskie „Искусство и печатное дело” („Sztuka i Druki”), a także zbiory wierszy współczesnych poetów. Jedną z pierwszych książek, którą kupił w Petersburgu, było *Царское село* (*Carskie Sioło*) autorstwa Aleksandra Benoisa¹. W autobiografii, wydanej przez Sergieja Biłokonia, Narbut przypomniał, że w trakcie nauki języka cerkiewnosłowiańskiego interesowało go, jak powstawały średniowieczne rękopisy². Dlatego odszukał wzór pisma *Ewangelii Ostromira* i najpierw przepisał z nich *Почуение Владимира Мономаха своим детям*, zachowując kształt liter cyrylickich, następnie – Ewangelię św. Mateusza i *Pieśń o Rolandzie*, zmieniając czcionkę na gotycką z ozdobnymi wielkimi inicjałami oraz z rysunkami i miniaturami akwarelą. Dwa lata przed ukończeniem gimnazjum, około 1904 r., znalazł w bibliotece publicznej w Głuchowie czasopismo „Мир Искусства”, które wywarło na nim ogromne wrażenie i skłoniło do śledzenia działalności retrospektywistów – „miriskussników”³.

Następnie zapoznał się z wydaniem rosyjskich bajek ozdobionych rysunkami Iwana Bilibina. Styl tego artysty na długi czas zawładnął umysłem młodego człowieka, co widać zwłaszcza w jego ilustracjach do bajek *Jego-riusz Chrobry* (1904), *Kaszczey nieśmiertelny* (1905), a następnie – *Wojna grzybów* (1909), *Orzeł drewniany* (1909) i in.

Po ukończeniu gimnazjum w 1906 r. Narbut przybył do Petersburga dzięki środkom uzyskanym ze sprzedaży rysunków i osiedlił się w domu Bilibina, któremu pomagał przy realizacji niektórych zamówień. Bilibin zapoznał go z nowoczesnymi i dawnymi rycinami, w szczególności Dürera, łubkami, książkami, oraz przyczynił się do publikacji jego rysunków gimnazjalnych do bajek *Горшениа* i *Снегурочка* (1906)⁴.

¹ Д. Митрохин, *Памяти Нарбута*, „Среди коллекционеров” 1922, nr 9 (сентябрь), s. 8.

² С. Белоконов, *Георгий Нарбут*, „Искусство” 2, 1977, s. 66.

³ *Ibidem*.

⁴ *Горшениа. Снегурочка*, Рисунки Георгия Нарбута, Санкт-Петербург, 1906.

Naśladując prace wczesnego Bilibina, co widać zwłaszcza w dekoracyjnym charakterze ilustracji, Narbut jednocześnie twórczo podchodził do projektowania kaligraficznych czcionek na okładkę. Kształt liter wskazuje na znajomość źródeł średniowiecznych, przede wszystkim *Ewangelii Ostromira*. Literę „i” pisał jak ukraińskie „і”, stosując takie rozwiązanie i później, aż do czasu swej podróży do Monachium 1909 r. W oryginalny sposób komponował też okładki. Zamiast małych obrazów na krawędziach arkusza, jak we wczesnych książkach Bilibina, tworzył dekoracyjne tło przypominające brokat, na którym umieszczał kaligraficzne napisy. Tak więc, wbrew ugruntowanemu poglądowi, w pierwszym roku pobytu w Petersburgu Narbut nie naśladował Bilibina niewolniczo, lecz wprowadzał również własne rozwiązania.

W latach 1907–1909 Narbut odwiedzał studio-warsztat, który prowadziła uczennica Ilji Riepina – Elizaweta Zwancewa, a gdzie wykładali Leon Bakst i Mściśław Dobużyński. W 1910 r. w piśmie „Ежегодник Общества архитекторов-художников” zostały opublikowane trzy winiety autorstwa Narbuta, z motywami małej architektury ogrodowej. Dwa wykonane w 1908 r., trzeci, niedatowany, bliski stylowi Dobużyńskiego, zapewne z pierwszej połowy 1910 r.⁵

W swoich projektach Narbut odwoływał się do różnych źródeł. Przy rysowaniu dwóch figur idoli do strony tytułowej *Oceanii* (Konstantyn Balmont *Зовы древности*, Petersburg 1908), wykorzystał rysunek postaci człowieka z Nowej Zelandii (według Friedricha Ratzela) z dzieła Karola Vermanda *Historia sztuki wszystkich czasów i ludów* (Sankt Petersburg 1903, t. 1, s. 76). Trudniej jest wskazać bezpośredni wzór dla stron tytułowych rozdziałów *Peru* i *Majowie*. Oczywiście tytuły zostały tu przedstawione: pierwszy frontysepis przedstawia scenę typową dla sztuki klasycznej Majów II–IX w. Można by uznać, że została zapożyczona z malowideł w Bonampak, gdyby nie fakt, że zostały one odkryte dopiero w 1946 r. Odpowiednie edycje rosyjskie tego czasu – jak wspomniana już książka Vermanda, prace Johna Fiske⁶ oraz Konrada Heblera⁷ – są prawie pozbawione ilustracji, nie

⁵ „Ежегодник Общества архитекторов-художников”, Санкт-Петербург, вып. 5, 1910, s. 152. Oryginał jednej z winietek – w Państwowym Muzeum Ruskim, Petersburg (nr P-53529).

⁶ Дж. Фиске, *Открытие Америки: с кратким описанием Древней Америки и испанского завоевания*, Москва 1893, т. 2. В 2 т. Пер. с англ. П. Николаева. – Москва: К.Т. Солдатенков, 1892–1893. т. 1–2.

⁷ К. Геблер, *История Америки*, [w:] *Всемирная история*, оргас. Г.Ф. Гельмольт, Москва 1900–1901, вып. 4–5.

były zatem w tym przypadku źródłem wzorców dla artysty. Maski i haft na stronie tytułowej *Majów* przypominają zabytki starożytnej kultury Peru. Najpewniej oba rysunki Narbut wykonywał, jak to często bywało, z pamięci, ale ta go zawiodła, ponieważ pomylił nazwy kultur. Prawdopodobnie widział gdzieś książkę z opisem podróży Johna Stephensa do Jukatanu i do Chiapas w 1839 r., ilustrowaną przez Fredericka Catherwooda, towarzysza tej podróży. Prototypem motywu jest relief w Palenque (Chiapas), znany także z rysunku Ricardo Almendáriz z 1787 r.⁸

Młody Narbut uważnie badał współczesną grafikę zachodnią, którą znał głównie dzięki czasopismom zagranicznym. Potwierdzeniem tego może być mało znana ilustracja do bajki Kryłowa *Добрая лисица* (1909), umieszczona w czytance Aleksandra Ostrogorskiego *Живое слово*⁹. Jeśli porównać ją z rysunkiem Carla Olofa Petersena w radykalnym magazynie satyrycznym „Simplitsissimus”, można dostrzec podobieństwo w ujęciu lisicy, w mniejszym stopniu – w zarysie korony drzewa, konturach kamieni¹⁰. Narbut mógł oglądać czasopismo u któregoś ze znajomych, ponieważ w Rosji było ono oficjalnie zabronione. W 1909 r. artysta wykonał projekt okładki do kolekcji wierszy Władymira Piasta *Озпада* (*Szermierka*). Zapełnienie płaszczyzny okładki gęstym kwiatowym ornamentem na ciemnym tle potwierdza znajomość dzieł Williama Morrisa. Okrągła palisada w środku kompozycji przypomina motyw istniejący w *Idolach* Nikołaja Roericha.

Narbut podzielał pełne zachwyty zainteresowanie drukami japońskimi, charakterystyczne dla artystów „Świata Sztuki”. On także nie tylko je poznawał, ale i kolekcjonował i wykorzystywał w pracy artystycznej. Inspiracje sztuką japońską w ilustracjach bajek *Журавль и цапля*, *Медведь* (1907), *Деревянный орёл* (1909), *Теремок Мизгирь* były już omawiane przez badaczy, zwłaszcza przez Płatona Bieleckiego¹¹. Stopniowe odchodzenie od manieri Bilibina jest już zauważalne w ilustracjach Narbuta do bajki *Журавль и цапля* oraz do wiersza Aleksego Tolstoja *Князь Михайло Репнин*, na których ukazał białe ściany, tkaniny bez ozdób, jednotonowe kaftany¹². Proces

⁸ J. Stephens, *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, New York 1841, vol. 2.

⁹ *Живое слово: Книга для изучения родного языка*, Составитель А.Я. Острогорский, 1-е изд. Санкт-Петербург 1909, ч. 3, s. 123.

¹⁰ E. Petersen, *Gegendes des Frühlings*, „Simplicissimus” 1906, nr 1, s. 5.

¹¹ П. Білецький, *Георгій Іванович Нарбут. 1886–1920*, Київ, 1959, s. 12, 16.

¹² *Живое слово...*, s. 211.

kształtowania własnej stylistyki odzwierciedlają ilustracje do bajki Kryłowa *Муха и дорожные*¹³ oraz do *Войны грибов* (1909), w których wprowadził nasycone kolory i duże wyraźne formy.

Bielecki w ilustracjach do bajki *Деревянный орёл* dostrzegł wpływy starych druków rosyjskich i niemieckich, a także japońskich rycin i gotyckich miniatur. Zauważył, że rama okładki z kolumnami wyraźnie nawiązuje do drzeworytu ze strony tytułowej lwowskiego wydania *Апостола* Iwana Fedorowa, który z kolei powtórzył kompozycję norymberskiego grafika Erharda Schoena¹⁴. Ta ostatnia uwaga wymaga dopowiedzenia, ponieważ Aleksy Sidorow stwierdził, że prototypem ramki stron tytułowych druków Fedorowa (*Апостол*, Moskwa 1564; *Апостол*, Lwów 1674; *Библия*, Ostróg 1681) mogły zostać zaczerpnięte z czeskiej Biblii z 1540 r., której forma różni się znacząco od wykonanej przez Schoena w 1524 r.¹⁵ Kompozycja Narbuta różni się również od nowożytnych: ma bardziej wyrafinowaną formę, a kontur kolumn jest bardziej płynny i elastyczny. Warto zauważyć, że motyw podobnej ramki wykorzystał w 1906 r. Bilibin w projekcie okładki zbioru poezji wydanego przez petersburski Шиповник¹⁶. Nie można zatem wykluczyć, że po raz kolejny twórczość starszego kolegi zainspirowała Narbuta, tym razem do sięgnięcia po XVI-wieczny wzór. Wpływy staroniemieckich drzeworytów na ilustrację do utworu *Деревянный орёл* zauważył także Anton Sereda¹⁷. Widać je w ornamentach roślinnych tworzących ramy oraz w motywach architektonicznych budujących głębię przedstawień. Badacze uważają, że to właśnie w tym dziele Narbut wykorzystał po raz pierwszy elementy heraldyczne¹⁸. Nie jest to jednak prawda, ponieważ używał ich już wcześniej, np. na okładce książki Anatole'a France'a *Рассказы Жака Турнеброш* (1908).

Pod koniec 1909 r., na koszt wydawcy – Józefa Knebla, Narbut wyjechał na studia do Monachium. Tam zachwycił się dziełami starych mistrzów,

¹³ *Ibidem*, s. 302.

¹⁴ П. Білецький, *Георгій Іванович Нарбут...*, s. 15; П. Белецкий, *Георгий Иванович Нарбут*, Ленинград 1985, s. 29–30.

¹⁵ Та rycina E. Schoena kilkakrotnie była reprodukowana w szeregu publikacji: Я. Запаско, *Мистецька спадщина Івана Федорова*, Львів 1974, s. 40–41; *Альманах библиофила*, Москва, вип. 6, 1979, s. 149.

¹⁶ Та okładka reprodukowana jest w książce: Г.В. Голынец, С.В. Голынец, *Иван Яковлевич Билибин*, Москва 1972, s. 73.

¹⁷ A. Sereda, *Georg Narbut als Buchkünstler*, [w:] idem, *Sonderabzug aus dem Gutenberg-Jahrbuch*, Mainz 1927, s. 2.

¹⁸ И. Липович, *Мастер линии и штриха*, „Детская литература” 1971, nr 3, s. 68.

zwłaszcza Albrechta Dürera. Poznał także prace współczesnych grafików niemieckich. Wpływy tych ostatnich można zauważyć w rysunkach do bajki *Как мыши kota хоронили*, które wykonał w 1910 r., wkrótce po powrocie do domu. Jednak motywy zachodnie w jego twórczości były widoczne jeszcze przed wyjazdem za granicę, np. w rysunku do bajki Kryłowa *Щука и кот* w antologii *Живое слово*¹⁹. Są one również wyraźne w akwareli *Органъ* (*Organy*). Sądząc z napisu w lewym dolnym rogu karty „Георгий Нарбут МЛССССХ. Гыхов», powstała ona w 1910 r. w domu rodzinnym we wsi Narbutowka, w którym okazjonalnie gościł. Obraz dziewczyny grającej na organach w przestronnej sali na pierwszy rzut oka przypomina anioła z Ołtarza Gandawskiego Huberta i Jana van Eycków. Ale uważna analiza ujawnia różnice w konstrukcji i ozdobach instrumentu oraz ubioru i postawy dziewczyny. Szczególnie interesujący jest efektowny ornament tkaniny na filarze pośrodku kompozycji. Jest to zmodyfikowany wariant ornamentu z tronu Matki Boskiej w obrazach Hansa Memlinga. Narbut na swój sposób modelował dekoracyjne kwiaty i owoce granatu, których tła zmieniają się naprzemiennie, ale ogólny schemat jest taki jak u Memlinga. Łodygi kwiatów są również owinięte w spiralę, ale ich proporcje są różne. Trzeba zauważyć, że warianty wzoru na tronie Maryi Panny znajdują się w wielu dziełach Memlinga, jednak najbliższe są na obrazach z Brugii oraz z Galerii Narodowej w Londynie.

Oczywiście do rąk artysty niewątpliwie trafiła książka o Memlingu pod redakcją Karla Folla, opublikowana w 1909 r. w serii „Klassiken der Kunst”. Zawiera ona czarno-białe reprodukcje niemal wszystkich dzieł mistrza, które zapewniły Narbutowi pełną swobodę w wyborze koloru do własnych prac²⁰. Nie można wykluczyć, że znał on i wykorzystywał także książkę Ludwiga Kaemerera o Hubercie i Janie van Eyckach (pierwsze wydanie 1898 r., seria „Künstler-Monographien”, t. 35)²¹.

W latach 1910–1911 Narbut był już już doświadczonym mistrzem. W tym czasie zachwyił się zabawkami *vintage* ręcznej roboty. Sydorow określił ten

¹⁹ *Живое слово...*, s. 247.

²⁰ K. Voll, *Memling: Des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen / Herausgegeben*, Stuttgart–Leipzig 1909, B. 14, s. 28–29. Prawdopodobnie była ta książka w bibliotece Narbuta, ponieważ jej ilustracje z widokiem szpitala św. Jana w Brugii (s. XXII) wykorzystał on później, w 1914 r., do pierwszej winiety do książki: Т. Щепкина-Куперник, *Песни брюссельских кружевниц* (edycja Towarzystwa M. O. Wolf).

²¹ L. Kämmerer, *Hubert und Jan Van-Eyck*, Bielefeld–Leipzig 1898, B. 35, s. 25.

etap twórczości grafika „zabawkowym”²². Chociaż zainteresowanie zabawkami jako źródłem obrazu graficznego mogło wzrastać u artysty od wczesnej młodości, to powrót do nich właśnie w tym czasie nie był przypadkowy: na Zachodzie można zauważyć wtedy rozkwit kompozycji z motywami i tematami zabawek, a jego starsi kompani Aleksandr Benois²³ i Iwana Bilibin²⁴ już stworzyli kilka serii rysunków „zabawkowych”.

Jego kolejną fascynacją było malarstwo sylwetowe, rozpowszechnione w Rosji w XVIII i w pierwszej połowie XIX w., a później zapomniane. Dopiero na początku XX w. zaczęło się odradzać dzięki artystom „Świata Sztuki”, głównie dzięki Konstantinowi Somowowi i Mścisławowi Dobużyńskiemu. Kompozycje tego ostatniego, z lat 1908–1911, były stylistycznie zbliżone do klasycyzmu XIX w. Mogło to być impulsem dla Narbuta do opanowania tej techniki malarskiej. Nie powinniśmy jednak zapominać również o jego dziecięcych próbach wycinania sylwetek i o wycinankach ludowych z papieru, rozpowszechnionych na ukraińskich wsiach na przełomie XIX i XX w.²⁵

Znając głębokie zamiłowanie „miriskuszników” do historii kultury, zwłaszcza do XVIII w., Narbut nie mógł nie doceniać twórczości takich zachodnich mistrzów techniki sylwetowej, jak Frederic George Sideau i Johann Friedrich Anting. Ale najbardziej interesowała go twórczość Fiodora Tolstoja – zbierał jego rysunki, ryciny i płaskorzeźby²⁶. Zwracał uwagę także na dzieła nieznanymi chłopów, którzy wycinali sylwetki swoich panów²⁷.

Zdaniem Ery Kuznecowej²⁸ i Inesy Lypowycz²⁹ Narbut zaczął zajmować się malarstwem sylwetowym, ilustrując w 1912 r. bajkę Hansa Andersena *Słowik*. Jednak już *Trzy bajki* Kryłowa wydane w 1911 r. ilustrował właśnie tą techniką. Porównanie dat na rysunkach obu edycji potwierdza pierw-

²² А. Сидоров, Г.И. Нарбут, [w:] *Мастера современной гравюры и графики*, red. В. Полонский, Москва–Ленинград 1928, s. 86.

²³ Na przykład *Азбука в картинках* (1904), akwarele *Игрушки* w pocztówkach (1905).

²⁴ Rysunki do bajki A. Rosławlewa były wydrukowane po raz pierwszy w magazynie „Сатирикон” w 1909 r.

²⁵ М. Станкевич, *Українські витинанки кінця XIX – початку XX сторіччя*, „Народна творчість та етнографія” 1981, nr 5, s. 74–78.

²⁶ Ф. Ернст, *Георгій Нарбут. Життя і творчість*, [w:] idem, *Георгій Нарбут. Помертні виставка творів*. [Каталог. К.], Київ 1926, s. 46.

²⁷ П. Белецкий, *Видный мастер книжной графики Г. Нарбут*, [w:] *Книга: исследования и материалы*, red. Н.М. Сикорский и др, Москва 1966, t. 13, s. 96.

²⁸ Э. Кузнецова, *Искусство силуэта*, Ленинград 1970, s. 48.

²⁹ И. Липович, *Мастер линии и штриха*, „Детская литература” 1971, nr 3, s. 70.

szeństwo *Trzech bajek*. Rysunki do *Słowika* wykonane są w pseudochińskim stylu, traktowane z odrobiną humoru. Na przykład chińska kobieta z papierową latarką na ramieniu karmi owcę, chociaż w Chinach bardziej prawdopodobna byłaby świnia. Albo „chińskie” balony, które w rzeczywistości nigdy nie istniały. Masywny dzwon, zaczepiony na cieniućkiej gałęzi drzewa, lub smok, latający pod kłębiastymi „chińskimi” chmurkami – wszystko to, oczywiście, *chinoiserie*, ale jaka? Płaton Bilecki³⁰ i Aleksy Sidorow³¹ przypisywali te motywy sztuce XVIII w. Ten ostatni mniemał, że rysunki chmurek wzięte są z chińskich spodków. Anton Sereda odnosił je do późnych „chińczyków” z lat 30. i 40. XIX w.³² Teodor Ernst z kolei odnajdywał w nich reminiscencje i chińskiej porcelany, i chińskich drzeworytów³³. Bielecki natomiast pisał: „Prawdopodobnie, Narbut inspirował się porcelaną rosyjską początku XIX wieku, ozdobioną w stylu pseudo-chińskim, oddziedziczonym z ubiegłego wieku”³⁴. Można dodać, że zapewne nie tylko rosyjską, ponieważ w zbiorach Ermitażu znajduje się także porcelana angielska z drugiej połowy XVIII w. (fabryki Bow, Chelsea, Derby i in.) z pseudochińskimi ornamentami. W twórczości Narbuta nie można jednak wyróżnić wyłącznie inspiracji dziełami XVIII-wiecznymi, gdyż charakterystyczne dla niego motywy pseudochińskie są kompilacją różnych wpływów³⁵.

Opisując ilustracje do książki *Rok 1812 w bajkach Kryłowa* (1912), Alexy Sidorow słusznie zauważył dość rzadki u Narbuta przypadek zapożyczenia motywu maszerujących żołnierzy z obrazu *Der Auszug deutscher Studenten in den Freiheitskrieg von 1813* (*Wymarsz studentów jенеńskich w 1813*, znajdujący się w audytorium Uniwersytetu w Jenie) Ferdinanda Hodlera³⁶. Narbut widział reprodukcję tego obrazu w pierwszym numerze czasopisma „Аполлон” z 1909 r.

³⁰ П.О. Білецький, *Георгій Іванович Нарбут...*, s. 18.

³¹ А. Сидоров, Г.И. Нарбут, [w:] *Мастера современной гравюры и графики*, Москва–Ленинград 1928, s. 90–91.

³² А. Sereda, *Georg Narbut als Buchkünstler...*, s. 7.

³³ Ф. Ернст, *Георгій Нарбут...*, s. 33.

³⁴ П. Белецкий, *Видный мастер книжной...*, s. 96.

³⁵ Szczegółowo o *chinoiserie* oraz innych źródłach inspiracji w twórczości Narbuta por. В. Поздняков, М. Селивачов, *Джерела мистецтва Георгія Нарбута Петербурзького періоду (1906–1917)*, [w:] *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*, red. К.І. Савенко, Київ 1983, s. 165–174.

³⁶ А. Сидоров, Г.И. Нарбут..., s. 98.

Artysta-grafik Dmitrij Mitrochin wspominał, jak Narbut oświadczył, że będzie wydawał dziesięć procent miesięcznego wynagrodzenia na książki. Raz w księgarni Wolfa w Petersburgu kupili „obrazki z Epinal”, które zachwyciły Narbuta. Ich prosta forma, wyraźny kontur i żywa barwa znajdują odzwierciedlenie w graficzności i kolorystyce stylu Narbuta. W jego pracach powtarza się także tematyka wojskowa i alegoryczna (*Ruski Kozak, Dowódca Naczelny* itd.)³⁷. Dzięki wspomnieniom Mitrochina możemy wskazać na konkretną książkę, z której Narbut czerpał inspiracje. Została ona opublikowana w Paryżu (bez daty, ale prawdopodobnie w 1914 r.) przez firmę Paula Ollendorffa. Zawiera dużą liczbę kolorowych reprodukcji francuskich obrazów ludowych z XVIII–XIX w., które drukowali w Epinal (Lotaryngia). Narbut kupił ją zapewne w połowie 1914 r., ponieważ zamieszczał analogiczne motywy już w pierwszych wojskowo-patriotycznych dziełach, opublikowanych na początku wojny w czasopiśmie „Лукоморье”³⁸. Akwarela *Kozak prześladowuje Niemców* (45 × 60 cm, Charkowskie Muzeum Sztuki, 1914) ma dużo wspólnego z „Kozakiem” z czasopisma „Lukomoria”, chociaż echo epinalskich obrazków, które Narbut i Bilibin kolekcjonowali, jest tu już mniejsze.

Przez całe życie Narbut był rozmiłowany w heraldyce: współpracował z czasopiśmem „Гербовед”, pracował w senackim departamencie heroldii³⁹. Doświadczenie wyniesione ze studiów nad herbami wykorzystywał nie tylko w licznych ilustracjach do publikacji heraldycznych, lecz także w projektowaniu książek w stylu klasycyzmu i empire⁴⁰. Dla przykładu, czcionkę tytułu *Старинных усадеб Харьковской губернии* Georgija Lukomskiego (1916) zapożyczył z pierwszych ośmiu części *Общего гербовника дворянских родов Всероссийской империи* (1798–1807), a krój liter tekstu na pierwszej stronie jest niemal identyczny jak w części czwartej z 1799 r.

Analizując źródła motywów architektonicznych w kompozycjach Narbuta, zazwyczaj wskazuje się na wspomnienia młodości, kiedy to przyszły artysta ze swymi kolegami badał ruiny Głuchowa, następnie próbował prowadzić wykopaliska w Petersburgu i jego okolicach. Niektórzy podkreślają także wagę przyjaźni z Georgiuszem Łukomskim, architektem, z którym

³⁷ Д. Митрохин, *Памяти Нарбута*, „Среди коллекционеров” 1922, nr 9, сентябрь, s. 8.

³⁸ „Лукоморье” 1914, No 26.

³⁹ С. Белоконов, *Георгий Нарбут*, „Искусство” 2, 1977, s. 64.

⁴⁰ *Des Moderne Buchschmuck in Russland*, red. S. Makovsky, tekst N. Radlov, Sankt Petersburg 1914.

dzielił pokój na początku 1912 r. Ten ostatni wspominał, że na ścianach mieszkania Narbuta po ślubie z Wierą Kirjakową (styczeń 1913 r.) wisiały akwaforty Giovanniego Piranesiego. Liczne detale i ułamki architektoniczne, częste w pracach Narbuta, przypominają dzieła tego włoskiego mistrza. Nie należy zapominać także o fascynacji Dürerem, w którego pracach również spotykamy liczne półkolistie sklepienie budowle i ruiny arkad – typowe dla dzieł Narbuta. Motywy arkad i ruin ukraiński grafik po raz pierwszy umieścił na akwareli *Органъ* z 1910 r., a następnie na okładce bajki Andersena *Прыгун* w 1913 r.

We wczesnych pracach Narbuta nie odczuwa się ducha Ukrainy. Co prawda, w 1907 r. Wspólnota Świętej Eugenii w Petersburgu wydała dwie pocztówki etnograficzne według akwareli artysty, ale później zostały one ocenione przez autora jako nieudane. Żywe wrażenia petersburskie, badanie zupełnie nowego materiału, twórcze problemy – wszystko to na dłuższą chwilę wyparło z jego prac wspomnienia dzieciństwa i młodości. Pragnienie poznania dorobku sztuki świata nie doprowadziło Narbuta do eklektyzmu, ponieważ dopuszczał do siebie tylko te idee, które były zgodne z jego własną orientacją artystyczną. Tak więc zapożyczone wzory ikonograficzne i rozwiązania stylistyczne okazały się miernikiem jego talentu, pomogły mu dokonać artystycznych odkryć, które wielokrotnie, co zaskakujące, wyprzedzały czas. Za przykład może tu służyć projekt okładki nieopublikowanej książki A. Benois *Русская школа живописи* z 1916 r. (Państwowe Muzeum Ruskie w Petersburgu, numer P-55676). Tam wśród kwiatków, narysowanych osobno i umieszczonych w koszach, masek i herm znajdują się również snopy z sierpami, wazy z gwiazdami. Wyglądają jak motywy z okładek lat 20. XX w. Podobnie tytuł okładki *Wierszy o Rosji* Aleksandra Błoka (1915) został odbity za pomocą czcionek, które przypominają te tworzone w latach 20.

Wczesna śmierć w 35. roku życia nie pozwoliła Narbutowi w pełni wykorzystać siły swego talentu. Ale już to, co stworzył, świadczyło o jego wielkości i oryginalności. Nadal uderzającą cechą jest jego niezwykła pomysłowość i różnorodność kompozycji, narzędzi technicznych, stylistyki, motywów, czcionek. Jego praca dowodzi, że nowoczesna ekspresja sztuki narodowej niemożliwa jest bez asymilacji szerokiego spektrum światowego dziedzictwa kulturowego.

SPIS ILUSTRACJI

1. G. Narbut. Okładka do książki *Orzeł drewniany* (Moskwa, wydawnictwo J. Knebel, 1909), reprodukcja z albumu *Георгій Нарбут. Упорядкував П. Білецький* (Київ, 1983, No 11).
2. G. Narbut. Szmutytytuł *Oceania* w książce K. Balmonta „Зовы древности” (Petersburg, 1908), reprodukcja z antologii *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період* (Київ, 1983, s. 160–161).
3. G. Narbut. Szmutytytuł *Peru* w książce K. Balmonta *Зовы древности* (Petersburg, 1908) podaje scenę typową dla sztuki klasycznej Majów z II–IX w., reprodukcja z antologii *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період* (Київ, 1983, s. 160–161).
4. R. Hodler. *Wymarsz studentów jeneńskich w 1813*, 1909.
5. G. Narbut. Widokówka z reprodukcją akwareli *Organy*, 1910.
6. G. Narbut. Winieta do książki *1812 год в баснях Крылова*, 1912, reprodukcja z antologii *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період* (Київ, 1983, s. 160–161).
7. G. Narbut. Czcionka tytułu *Старинных усадеб Харьковской губернии* G. Lukomskiego (1916), jest twórczym przeróbeniem liter oddzielnych i czcionek, zapożyczonych z oryginałów pierwszych ośmiu części *Общего гербовника дворянских родов Всероссийской империи* (1798–1807), reprodukcja z albumu *Георгій Нарбут. Упорядкував П. Білецький* (Київ, 1983, No 43).
8. G. Narbut. Frontysepis czasopisma „Аполлон”, 1916, reprodukcja z albumu *Георгій Нарбут. Упорядкував П. Білецький* (Київ, 1983, No 49).

Bibliografia

- Al'manakh bibliofila*, Moskva, vip. 6, 1979 [*Альманах библиофила*, Москва, вип. 6, 1979].
- Beletskii P., *Georgii Ivanovich Narbut*, Leningrad 1985.
- Beletskii P., *Vidnyi master knizhnoi grafiki G. Narbut*, [w:] *Kniga: issledovaniia i materialy*, red. N.M. Sikorskii i dr, Moskva 1966, t. 13 [Белецкий П., *Видный мастер книжной графики Г. Нарбут*, [w:] *Книга: исследования и материалы*, red. Н.М. Сикорский и др, Москва 1966, t. 13].
- Belokon' S., *Georgii Narbut*, „Iskusstvo” 1977, 2 [Белоконов С., *Георгий Нарбут*, „Искусство” 1977, 2].
- Bilets'kii P., *Georgii Ivanovich Narbut. 1886–1920*, Kiiiv 1959 [Білецький П., *Георгій Іванович Нарбут. 1886–1920*, Київ 1959].
- Des moderne Buchschmuck in Russland*, red. S. Makovsky, tekst N. Radlov, St. Petersburg 1914.

- Ernst F., *Georgii Narbut. Zhittia i tvorchist'*, [w:] *Georgii Narbut, Georgii Narbut. Posmertna vystavka tvoriv [Katalog. K.]*, Kiïv 1926 [Ернст Ф., *Георгій Нарбут. Життя і творчість*, [w:] *Георгій Нарбут, Георгій Нарбут. Посмертна виставка творів [Каталог. К.]*, Київ 1926].
- „Ezhegodnik Obshchestva arkhitektorov-khudozhnikov”, Sankt-Peterburg, vup. 5, 1910 [„Ежегодник Общества архитекторов-художников”, Санкт-Петербург, вып. 5, 1910].
- Fiske Dzh., *Otkrytie Ameriki: s kratkim opisaniem Drevnei Ameriki i ispanskogo zavoevaniia*, Moskva 1893, t. 2. V. 2 t. Per. s angl. P. Nikolaeva – Moskva: K.T. Soldatenkov, 1892–1893, t. 1–2 [Фиске Дж., *Открытие Америки: с кратким описанием Древней Америки и испанского завоевания*, Москва 1893, т. 2. В. 2 т. Пер. с англ. П. Николаева – Москва: К.Т. Солдатенков, 1892–1893, т. 1–2].
- Gebler K., *Istoriia Ameriki*, [w:] *Vsemirnaia istoriia*, oprac. G.F. Gel'mol't, Moskva 1900–1901, vup. 4–5 [Геблер К., *История Америки*, [w:] *Всемирная история*, oprac. Г.Ф. Гельмольт, Москва 1900–1901, вып. 4–5].
- Golynets G.V., Golynets S.V., *Ivan Iakovlevich Bilibin*, Moskva 1972 [Голынец Г.В., Голынец С.В., *Иван Яковлевич Билибин*, Москва 1972].
- Gorshenia. *Snegurochka*, Risunki Georgiia Narbuta, Sankt-Peterburg 1906 [Горшеня. *Снегурочка*, Рисунки Георгия Нарбута, Санкт-Петербург 1906].
- Kämmerer L., *Hubert und Jan Van-Eyck*, Bielefeld–Leipzig 1898, B. 35.
- Kuznetsova È., *Iskusstvo silueta*, Leningrad 1970 [Кузнецова Э., *Искусство силуэта*, Ленинград 1970].
- „Lukomor'e” [„Лукоморье”] 1914, nr 26.
- Lipovich I., *Master linii i shtrikha*, „Detskaia literatura”, 1971, nr 3 [Липович И., *Мастер линии и штриха*, „Детская литература”, 1971, nr 3].
- Mitrokhin D., *Pamiati Narbuta*, „Sredi kollektionerov” 1922, nr 9 (sentiabr') [Митрохин Д., *Памяти Нарбута*, „Среди коллекционеров” 1922, nr 9 (сентябрь)].
- Petersen E., *Gegendes des Frühlings*, „Simplicissimus” 1906, nr 1.
- Pozdniakov V., Selivachov M., *Dzherela mistetstva Georgiia Narbuta Peterburz'kogo periodu (1906–1917)*, [w:] *Ukrains'ke mistetstvo u mizhnarodnikh zv'iazkakh. Dozhovtnevii period*, red. K.I. Savenok, Kiïv 1983 [Поздняков В., Селивачов М., *Джерела мистецтва Георгія Нарбута Петербурзького періоду (1906–1917)*, [w:] *Українське мистецтво у міжнародних зв'язках. Дожовтневий період*, red. К.І. Савенок, Київ 1983], s. 165–174.
- Sereda A., *Georg Narbut als Buchkünstler*, [w:] A. Sereda, *Sonderabzug aus dem Gutenberg-Jahrbuch*, Mainz 1927, s. 2.
- Shchepkina-Kupernik T., *Pesni briussel'skikh kruzhevnits* [Щепкина-Куперник Т., *Песни брюссельских кружевниц*].
- Sidorov A., *G.I. Narbut*, [w:] *Mastera sovremennoi graviury i grafiki*, red. V. Polonskii, Moskva–Leningrad 1928 [Сидоров А., *Г.И. Нарбут*, [w:]

- Мастера современной гравюры и графики*, red. В. Полонский, Москва–Ленинград 1928], s. 86.
- Stankevich M., *Ukrain's'ki vitinanki kintsia KhIKh – pochatku KhKh storichchia*, „Narodna tvorchist' ta etnografiia” 1981, nr 5 [Станкевич М., *Українські витинанки кінця XIX – початку XX сторіччя*, „Народна творчість та етнологія” 1981, nr 5], s. 74–78.
- Stephens J., *Incidents of Travel in Central America, Chiapas and Yucatan*, New York 1841, vol. 2, <https://doi.org/10.5962/bhl.title.84376>.
- Voll K., *Memling. Des Meisters Gemälde in 197 Abbildungen / Herausgegeben*, Stuttgart–Leipzig 1909, B. 14.
- Zapasko Ia., *Mistets'ka spadshchina Ivana Fedorova*, L'viv 1974 [Запаско Я., *Мистецька спадщина Івана Федорова*, Львів 1974].
- Zhivoe slovo: Kniga dlia izucheniiia rodnogo iazyka*, Sostavitel' A.Ia. Ostrogorskii, 1-e izd, Sankt-Peterburg 1909, ch. 3 [*Живое слово: Книга для изучения родного языка*, Составитель А.Я. Острогорский, 1-е изд., Санкт-Петербург 1909, ч. 3].

Abstract

*Sources of Jerzy Narbut's Inspiration in His Works
of the St. Petersburg Period (1906–1917)*

The merits of J. Narbut (1886–1920) in the formation of national identity of the new Ukrainian graphic art are not only the result of his deep interpretation of the national (especially folk) cultural heritage, but also of his intensive research and use of the world artistic heritage. The purpose of the article is to identify and comprehend some prototypes and reminiscences in the Narbut's graphic motifs. The impact of this visual information on individual works and stages of the artist's work is evaluated.

While meeting with a number of ancient and modern works of art, he was fond of their beauty, originality, and peculiarity of the technique Narbut always had an irresistible desire to do what inspired and interested him with his own hands. Therefore, many of his works, especially early ones, reflect the influence of different styles or trends. Their individual understanding ultimately shaped his personal approach. This is one of the reasons for the diversity of the artist's stylistic means. The desire to master the achievements of art of all times and people did not lead Narbut to eclecticism, because he was influenced only by the ideas consistent with his own artistic orientation. Thus, iconographic borrowing and various stylistic trends proved to be a touchstone for honing his personal talent, as well as a material for original discoveries, which were often ahead of their time. His early death at the age of 35 did not allow Narbut to fully develop his talent. But the works that had already been

created testify to his outstanding abilities. The extraordinary ingenuity and variety of compositions, fonts, technical means and stylistics of the artist still remains a striking feature of his oeuvre. His works prove that the modern expressiveness of national art is impossible without mastering a wide range of world cultural heritage.

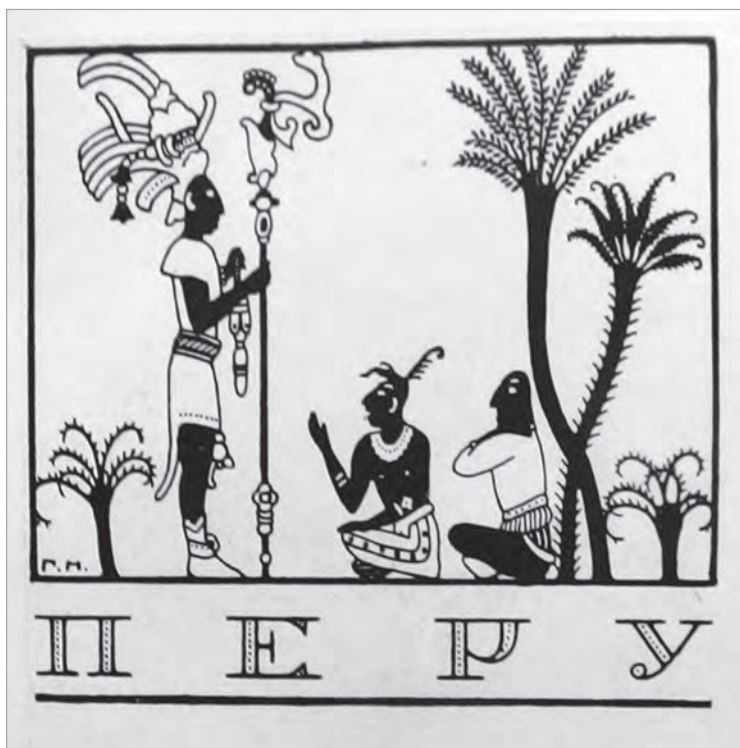
Keywords: cultural heritage, iconographic borrowing, graphic art motifs, Narbut, stylistic means



1. G. Narbut. Okładka do książki *Orzeł drewniany*



2. G. Narbut. Szmutystyul *Oceania*
w książce K. Balmonta „Зовы
древности”



3. G. Narbut. Szmutystyl *Peru* w książce K. Balmonta *Зовы древности*



4. R. Hodler. *Wymarsz studentów jeneńskich w 1813*



5. G. Narbut. Widokówka z reprodukcją akwareli *Organy*



6. G. Narbut. Winieta do książki *1812 год в баснях Крылова*



7. G. Narbut. Czcionka
 tytułu *Старинных
 усадеб Харьковской губернии*
 G. Lukomskiego



8. G. Narbut. Frontyśpis
 czasopisma „Аполлон”

PIOTR HORDYŃSKI

Biblioteka Jagiellońska

Gdy przyrodnicy bywali artystami

Michał Siedlecki i sztuka książki

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.11>

Przełom XIX i XX w. to jeden z najciekawszych i najtrudniejszych do opisu okresów w dziejach sztuki, a jednocześnie epoka gwałtownego postępu nauki i techniki. W ciągu życia jednego pokolenia narodziło się wiele nowych zjawisk artystycznych, z których część miała decydować o obliczu kolejnego stulecia, a zarazem nastąpiło otwarcie na sztukę innych epok i kręgów cywilizacyjnych. Sztuka tej epoki nie ma jednak jakiegoś zdeklarowanego, dającego się jednoznacznie określić oblicza, zawiera w sobie różne style i tendencje. Jak zauważył Wiesław Juszcak: „Często poszczególne zjawiska łączyły [...] w sobie cechy kierunków zwyczajowo uznawanych za przeciwstawne lub wręcz się wykluczające [...]”¹. Bardzo utrudnia to znalezienie dla nich wspólnego mianownika i pozostają jedynie wygodne, lecz ogólnikowe określenia „modernizm”, u nas zaś „Młoda Polska”.

Na pewno jednym z trwałych osiągnięć tego okresu było dowartościowanie rzemiosła artystycznego – jak mówiono wówczas: sztuki stosowanej – co dotyczyło również sztuki książki. Był to czas nie tylko poszukiwania nowych rozwiązań, a w Polsce również okres intensywniejszego kontaktu ze sztuką światową, lecz także, o czym rzadziej się pamięta, odwoływania się do przeszłości². Sztuka książki okresu Młodej Polski miała bardzo niejedno-

¹ W. Juszcak, *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004, s. 12.

² *Ibidem*, s. 11: „dokonywała się rekapitulacja głównych wątków dziewiętnastowiecznej kultury”.

lity charakter, jej składniki rozwijały się w różnym stopniu³ i współistniało w niej wiele rozmaitych tendencji stylistycznych⁴.

Skoro trudno pokusić się o ukazanie jednoznacznego, całościowego obrazu sztuki książki tego czasu, niech mi wolno będzie poświęcić nieco uwagi tak szczegółowemu zjawisku, jak współpraca ludzi nauki i sztuki w kształtowaniu artystycznej formy książki naukowej.

Książki, łączące precyzyjną i rzeczową informację przyrodniczą z wartościami artystycznymi, nawiązywały do jednej z dawnych, powoli zanikających funkcji sztuki jako narzędzia nauki, które pomaga opisać świat. W przeszłości artyści nieraz służyli uczonym – przykładem mogą być liczne ilustrowane dzieła przyrodnicze, jak np. poświęcony botanice tzw. zbiór Clusiusa z drugiej połowy XVI w.⁵ czy dokumentacja fauny brazylijskiej Alberta Eckhouta z XVII w. albo graficzne – prezentujące najczęściej zbiory roślin i kwiatów, szczególnie rozpowszechnione w XVIII w. Tutaj, wedle określenia Swietłany Alpers, „obrazowanie staje się formą poznania”⁶. Niekiedy sami uczeni, jak Jan Heweliusz, z powodzeniem ilustrowali swoje dzieła. Później drogi sztuki i nauki rozchodzą się, ale w epoce Młodej Polski rozpowszechniony kult sztuki sprawia, że niektórzy uczeni aktywnie troszczą się o jakość estetyczną publikacji naukowych. Z tych lat znamy kilka przykładów czynnej interwencji uczonych w kompozycję graficzną własnych książek o tematyce naukowej lub popularnonaukowej, najczęściej przyrodniczej. Książki takie łączą dbałość o wierne przedstawienie obiektów opatrzonej informacją identyfikującą, z reguły z podaniem fachowych terminów, ze staraniem o artystyczną formę ich prezentacji. Tego rodzaju działanie mogło być realizowane przez uczonych na kilka różnych sposobów.

Malarz, historyk sztuki i filozof w jednej osobie, Marian Kazimierz Olaszewski (1881–1915), opublikował w 1906 r. we Lwowie niewielką książeczkę pt. *Droga sugerowanego optymizmu* we własnym opracowaniu

³ D. Bromowicz, M. Jaworska, *Młoda Polska. Sztuka druku i ilustracji. Katalog wystawy*, Kraków 1994, s. 6: „...jej liczne składniki rozwinęły się w sposób nierównomierny”.

⁴ J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 132: „[...] nie można mówić o jakimś jednorodnym stylu książki młodopolskiej...”.

⁵ Skomplikowane problemy jego powstania omówiono w: *Drawn After Nature: The Complete Botanical Watercolours of the 16th century*, eds. J. de Koning et al., Zeist 2008.

⁶ S. Alpers, *The Art of Describing of Albert Eckhout*, [w:] *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644–2002 / Returns to Brazil: Simposio internacional de especialistas / International Experts Symposium*, Recife 2002, s. 355.

graficznym, co podkreślił poprzez umieszczenie na karcie tytułowej słów: „napisał i ozdobił...”. Na ową ozdobę składają się wyłącznie motywy przyrodnicze. Każdą stronicę okala wielokrotnie powtarzany na wszystkich czterech marginesach jeden z trzech motywów: konik morski (pławikonik), pewien gatunek muszli lub rodzaj miękkiego koralowca (il. 2). Wszystkie narysowane są czarną sylwetą i rzetelnie oddają rzeczywisty wygląd morskich istot. Tekst zdobią także niewielkie inicjały, każdy wpisany na tle muszli innego gatunku. Inne ozdoby książki również zaczerpnięto ze świata natury: jako ekslibris użyte zostało przedstawienie pierwotniaka morskiego – radiolari, drugą część tekstu otwiera bardzo precyzyjnie narysowany szkodnik atakujący rośliny – grzyb mączniakowiec, a zamknięcie tekstu stanowi przedstawienie pewnego gatunku szkarłupnia. Na końcu książki autor podaje łacińskie nazwy wszystkich przedstawionych w niej stworzeń. Mimo niemal naukowej ścisłości, ilustracje te są tylko bardzo oryginalną i śmiałą, nawet nieco dziwaczną dekoracją, która trochę przytłacza tekst, ani treścią, ani charakterem nie przylegając do rozważań autora, dotyczących nie zoologii, ale teorii poznania. Kartę tytułową zdobi wizerunek trylobita – morskiego stawonoga wymarłego przed milionami lat – z wkomponowanym wąż popiersiem mężczyzny, co nadaje mu bardzo ekspresyjny, nieco groźny wygląd i również nie pozostaje w żadnym związku z tekstem głoszącym przewagę postawy realistycznej nad idealistyczną oraz pochwałę myśli Charlesa Darwina i radykalnego pozytywisty Ernsta Macha. Szata graficzna książki, niezależna od jej treści, jest tu celem samym dla siebie.

W przypadku książki Antoniego Bolesława Dobrowolskiego *Wyprawy polarne. Historia i zdobycze naukowe*, wydanej w Warszawie w 1914 r., autor był tylko doradcą artysty. Dzieło ilustrowane jest rysunkami z obcych źródeł i fotografiami, a jego dekorację stanowią winietki Antoniego Procajłowicza, powstałe z wykorzystaniem motywu płatków śnieżnych. Artysta nie kierował się własną fantazją, lecz inspirował fotografiami śniegu, które autor książki otrzymał od swego amerykańskiego kolegi W.A. Bentleya, który, jak pisze Dobrowolski: „za pomocą mikroskopu i fotografii wydobył na jaw i utrwalił efemeryczne niewidzialne piękno najkunsztowniejszych klejnotów natury”⁷.

Na miano uczonego i artysty książki w jednej osobie najbardziej zasługuje profesor Uniwersytetu Jagiellońskiego, biolog Michał Siedlecki (1873–

⁷ A.B. Dobrowolski, *Wyprawy polarne*, Warszawa 1914, s. IX.

1940), który w tej samej mierze troszczył się o wartość naukowego przekazu, co o estetyczną formę swych publikacji, a co więcej, sam był jej współtwórcą, zawsze dbając o jej zharmonizowanie z tekstem.

W tym przypadku decydujące znaczenie miała osobowość autora, jego wszechstronne zainteresowania humanistyczne i duża wrażliwość na sztukę. Siedlecki trochę próbował sił w literaturze pięknej, obdarzony był zdolnościami rysunkowymi i słuchem muzycznym. Jego starszy brat Franciszek Siedlecki, grafik i malarz, uprawiał również sztukę książki i współpracował m.in. z czasopismem „Chimera”. Michał Siedlecki przez całą młodość utrzymywał żywe kontakty ze środowiskiem młodopolskich artystów, zarówno pisarzy, jak i malarzy, zwłaszcza podczas pobytów we Włoszech i we Francji, a w Krakowie jako bywalec spotkań w domu Ignacego Sewera Maciejowskiego. „Znałem [...] wówczas niemal wszystkich przedstawicieli «Młodej Polski»” – wspomina Siedlecki⁸. W Paryżu widywał się z grupą polskich artystów, wśród których byli m.in. Zenon Przesmycki, Stanisław Przybyszewski i jego żona Dagny, Władysław Reymont, Władysław Ślewiński, a w Krakowie u Sewera m.in. z Adamem Asnykiem, Stanisławem Wyspiańskim, Kazimierzem i Włodzimierzem Tetmajerami, Władysławem Reymontem, Arturem Górskim, Tadeuszem Micińskim⁹. Największe znaczenie miała jego znajomość ze Stanisławem Wyspiańskim, z którym był zaprzyjaźniony. Adam Grzymała-Siedlecki pisze, że Michał Siedlecki „był najbardziej może zaufanym powiernikiem Wyspiańskiego”¹⁰. Uczony i artysta odwiedzali się nawzajem i prowadzili ze sobą długie rozmowy¹¹. Wyspiański czytywał fragmenty swych utworów i opowiadał o projektach artystycznych¹², narysował też portret Siedleckiego (il. 1).

Umiejętności rysunkowe profesora Siedleckiego były w pierwszym rzędzie ułatwieniem pracy, pozwalając mu notować obserwowane makro- czy mikroskopowo obrazy przyrody, ilustrować odręcznymi rysunkami swoje wykłady¹³, a nawet pracę swego francuskiego kolegi¹⁴. Pomogły mu także

⁸ M. Siedlecki, *Na drodze życia i myśli. Pisma pośmiertne uzupełnione wyciągami z Notatnika wojennego Ewy Siedleckiej*, Wrocław 1966, s. 66.

⁹ Z. Fedorowicz, *Michał Siedlecki (1873–1940)*, Wrocław 1966, s. 20.

¹⁰ A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974, s. 40.

¹¹ M. Siedlecki, *op. cit.*, s. 66.

¹² *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 2, s. 196.

¹³ *Wspomnienie H. Szarskiego*, [w:] Z. Fedorowicz, *op. cit.*, s. 128.

¹⁴ M. Siedlecki, *op. cit.*, s. 50.

zilustrować (il. 3) i zadbać o szatę graficzną kilku własnych książek popularnonaukowych, które wyróżniają się jakością na tle ówczesnego rodzimego drukarstwa. Choć Siedlecki nie był artystą z zawodu, to realizował cele estetyczne niejako przy okazji pracy naukowej, jako wartość dodaną. Wśród jego dzieł na uwagę zasługuje w pierwszym rzędzie *Jawa. Przyroda i sztuka. Uwagi z podróży*, wydana w 1913 r. przez Jakuba Mortkowicza z Warszawy i drukowana u Anczyca w Krakowie. Mortkowicz, nawiązawszy kontakt z krakowskim środowiskiem naukowym, planował stworzyć rodzaj biblioteki naukowej, ale udało mu się wydać tylko trzy tomy¹⁵. Wśród nich była *Jawa* Siedleckiego, zawierająca wrażenia autora z prawie rocznego pobytu na wyspie i opisująca nie tylko jej przyrodę, lecz także życie codzienne i kulturę. Strona graficzna książki jest tutaj idealnie zgrana z tekstem, żaden element nie jest przypadkowy. Okładka projektowana jest według wzoru tkaniny przywiezionej przez autora z podróży na Jawę, a oryginalne liternictwo tytułu kojarzy się w daleki sposób z jakimś orientalnym pismem. Tylko inicjały są dziełem Franciszka Siedleckiego. W niektórych znać wpływ secesji, lecz różnią się one charakterem od ilustracji książkowych i od ozdóbników wykonanych przez tego artystę dla czasopisma „Chimera” i zawsze dostosowane są do treści dzieła (co nie było w tym czasie regułą). Przeważają w nich tematy animalistyczne lub przynajmniej są to kompozycje wywołujące skojarzenia z formami organicznymi. Poza tym cała szata graficzna *Jawy* jest dziełem Michała Siedleckiego. Składają się na nią liczne rysunki, przeważnie o treści przyrodniczej, ale też przedstawienia postaci ludzkich i lalek teatralnych, przedmiotów codziennego użytku, a nawet instrumentów muzycznych. Stronę ilustracyjną uzupełniają liczne fotografie, głównie krajobrazowe, umieszczone na osobnych kartach lub wmontowane w kolumnę tekstu, będące również (z wyjątkiem dwóch) autorstwa uczonego.

Wolno sądzić, że autor miał decydujący wpływ na kompozycję książki. We wstępie do *Jawy* Siedlecki pisze: „zarówno treść, jak i stronę ilustracyjną starałem się opracować zupełnie samodzielnie [...]” i stwierdza, że tylko inicjały do *Jawy* były dziełem jego brata Franciszka, wszystkie rysunki zaś wykonał sam – z natury bądź na podstawie fotografii, a cztery postacie Chińczyków skopiował z chińskiej porcelany¹⁶.

Wydawca *Jawy* Jakub Mortkowicz miał już od 1911 r. swoją drukarnię w Warszawie, ale drukował też u Anczyca i ponieważ żaden redaktor

¹⁵ H. Mortkowicz-Olczakowa, *Pod znakiem kłosa*, Warszawa 1962, s. 200.

¹⁶ M. Siedlecki, *Jawa. Przyroda i sztuka. Uwagi z podróży*, s. VII.

techniczny nie zastępował go w Krakowie, miał kłopoty z porozumiewaniem na odległość, ponieważ był skazany na korespondencję¹⁷. Dopasowanie ilustracji do treści i ich rozmieszczenie mogło więc być dziełem będącego na miejscu Siedleckiego, co tym bardziej prawdopodobne, że uczony również samodzielnie ilustrował i ozdobił inicjałami swoje dwie późniejsze książki: *Głębiny* i *Skarby wód*.

Rysunki Michała Siedleckiego, mające w założeniu przede wszystkim cel dokumentacyjny, odznaczają się precyzyjną kreską, znakomicie uchwyconym ruchem zwierząt, ekspresyjnym nieraz charakterem, jak np. w przedstawieniach skorpiona czy modliszki (il. 4, 5). Zdaniem Mieczysława Wejmana mają one „tak dużą ekspresję plastyczną, że wydaje się nieprawdopodobne, aby powstały wyłącznie dla celów naukowych”¹⁸.

Na uwagę zasługuje żywa i bardzo urozmaicona kompozycja stronic. Nie ma tu żadnego sztywnego schematu. Różnej wielkości, najczęściej niewielkie rysunki są rozmieszczone w różnorodny sposób, głównie w okienkach wyciętych w tekście, jak np. cztery postacie Chińczyków w rogach dwu sąsiadujących stronic. Oryginalnym pomysłem było umieszczenie dwóch rysunków rikszy na jednej stronicy w ten sposób, że mniejszy wydaje się bardziej oddalony, tak jakby płaszczyzna karty była jednym obrazem (il. 7). Brakuje tu, tak częstych w młodopolskiej dekoracji książek, szlaczków ułożonych z kilkakrotnie powtarzanych identycznych motywów roślinnych czy abstrakcyjnych. Bardzo oszczędnie stosowane, z reguły pojedyncze ozdobniki, zamykające niepełną stronę, zawsze są treściowo powiązane z poprzedzającym je tekstem. Także użycie motywów orientalnych w ilustracjach do *Jawy* jest zawsze usprawiedliwione treścią – postacie skopiowane z chińskiej ceramiki pojawiają się na stronicy, gdzie mowa o Chińczykach, sylwety lalek z teatru jawajskiego zdobią rozdział, który teatr ten opisuje.

Michał Siedlecki sam ilustrował również swoje dwie inne książki popularnonaukowe. Pierwsza z nich to *Głębiny*, opowieść fantastyczno-naukowa, trochę w rodzaju Julesa Verne’a, ale zawierająca dużo informacji o biologii morza, napisana ok. 1902 r., wydana dwukrotnie: w 1916 i 1930 r., z dodaniem fragmentu tekstu i kilkunastu ilustracji. Druga z nich, *Skarby wód*, wyszła drukiem w 1923 r. oraz – poszerzona i wzbogacona o nowe ilustracje – w 1928 r. Wszystkie ich wydania, podobnie jak *Jawa*, drukowane

¹⁷ H. Mortkowicz-Olczakowa, *op. cit.*, s. 66.

¹⁸ M. Wejman, *O rysunkach prof. Michała Siedleckiego*, „Wszechświat”, sierpień–wrzesień 1955, s. 244.

były u Anczyca. Obok bardzo licznych ilustracji przyrodniczych zawierają one rysowane również przez Siedleckiego inicjały, przeważnie z motywami zwierzęcymi, a także nieco pejzaży i scen figuralnych.

Głębin mają spokojniejszy układ graficzny. Książkę zdobią niewielkie inicjały, a także ilustracje oddzielone od tekstu ramkami, często ujęte w formie wąskich winietek, niekiedy też umieszczane pionowo na marginesach, równoległe z kolumną tekstu.

Skarby wód, podobnie bogato ilustrowane rysunkami oraz fotografiami i ozdobione inicjałami, pod względem układu bardziej przypominają *Jawę*. Ilustracje są swobodnie wrzucane w tekst, a czasem mają formę winiety otwierającej stronicę.

Wszystkie ilustracje Siedleckiego są wiernym przedstawieniem obiektów natury, ale nie mają statycznego charakteru rysunków podręcznikowych, a sposób prezentacji zwierząt i roślin jest bardzo urozmaicony. Rysunki – i konturowe, i cieniowane – są ukazane w różnej skali: niekiedy w zbliżeniu, z uwzględnieniem szczegółów, jak np. jawańska żaba latająca, która stała się tematem osobnej pracy uczonego, a niekiedy radykalnie zmniejszone lub ograniczone do prostego zarysu. Zwierzęta ujęte są zazwyczaj w ruchu, pojedyncze ryby ustawiane po diagonalu, pary zwierząt i ludzi są sobie przeciwstawione, np. ukazane w czasie walki, a kilka różnych istot tworzy wyraźnie zakomponowane układy, z reguły obdarzone pewnego rodzaju rytmem (il. 6). W każdej z książek Siedleckiego wszystkie rysunki zwierząt opisane są fachowymi nazwami, najczęściej w języku łacińskim.

Warto dodać, że profesor ilustrował nie tylko dzieła popularnonaukowe, ale także swoje prace literackie: zaprojektował okładkę i inicjały do *Opowieści malajskich* z 1927 r.

Liczący około 200 sztuk zbiór oryginalnych rysunków Michała Siedleckiego przechowywany jest w zbiorach graficznych Biblioteki Jagiellońskiej. Są to głównie ilustracje do *Głębin* i *Skarbów Wód*, przeważnie, choć nie wyłącznie, o tematyce przyrodniczej, w większości rysowane tuszem, z wyjątkiem kilku akwarel. Często są one sygnowane inicjałami, co wydaje się wskazywać, że Siedlecki przywiązywał pewną wagę do swej twórczości rysunkowej.

Jawa powstała pod koniec okresu nazywanego Młoda Polska, a *Głębin* i *Skarby wód* są jeszcze późniejsze. Widocznym jest, że Siedlecki tylko w ograniczonej mierze ulegał wpływowi młodopolskiej sztuki książki. Z pewnością zgodziłby się ze zdaniem Wilhelma Mitarskiego, że książka jest przestrzenią o pewnej strukturze i rządzią nią podobne zasady jak

architekturą¹⁹, ale nie powiedziałby jak Mitarski, że „anegdota, element literacki w zdobnictwie jest stosunkowo obojętny”²⁰, gdyż w jego książkach dekoracja zawsze jest bezwzględnie podporządkowana treści.

W dziełach Michała Siedleckiego stale obecne są elementy tradycyjnej sztuki książki, co nie powinno dziwić, gdyż w tej dziedzinie funkcja narzuca ograniczenia, które dopiero dwudziestowieczna awangarda odważy się przekroczyć, a nawiązania do przeszłości zawsze były obecne. *Jawa* i inne książki Siedleckiego odznaczają się dużą powściągliwością w stosowaniu dekoracji. O ich jakości estetycznej decyduje jednolity charakter szaty graficznej, staranna typografia, bogactwo i różnorodność ilustracji oraz bardzo urozmaicony i żywy sposób ich wkomponowania w tekst (il. 8). Ta ostatnia cecha jest chyba jedyną, którą Siedlecki zawdzięcza modernistycznej sztuce książki. Kompozycja stronic jest u niego w zasadzie klasyczna i spotykamy w niej elementy mające długą tradycję, jak inicjały i winietki. Brak tu natomiast wielu typowych dla młodopolskiej książki cech, takich jak wszechobecność ozdobników, szlaczków z wielokrotnie powtarzanych motywów dekoracyjnych, kompozycji malarskich niezwiązanych z tekstem. Brak też tzw. swojskiej ornamentyki, unikanej zresztą zawsze przez drukarnię Anczyca, z której usług autor stale korzystał, w rysunkach zaś nie ma najmniejszego śladu secesyjnej stylizacji. Inicjały Michała Siedleckiego w *Głębinach* i *Skarbach wód*, częściowo tylko inspirowane inicjałami jego brata Franciszka do *Jawy* i nieco od nich skromniejsze, zawsze oparte są na realistycznie traktowanych motywach przyrodniczych. *Jawa* i *Skarby wód* łączą ilustracje rysunkowe z fotograficznymi, ale te ostatnie są inaczej traktowane – nie są włamane w tekst, lecz umieszczone na osobnych kartach lub na miejscu winietek u góry strony. Wstrzemięźliwy stosunek do secesji zbliża Siedleckiego jeśli nie do praktyki, to do poglądów Wyspiańskiego, który odżegnywał się od secesji. Według relacji uczonego krakowskiemu artyście nie podobały się ilustracje Okunia i Liliena do *Miłości* Kasprowicza, o których miał powiedzieć, że to „naśladownictwo niemieckiej secesji bez artyzmu”²¹. Ale kontakty Michała Siedleckiego ze Stanisławem Wyspiańskim nie zaowocowały naśladownictwem konkretnych rozwiązań plastycznych czy rodzaju

¹⁹ W. Mitarski, *Estetyka książki*, „Krytyka” 6, 1904, t. 1, s. 472: „[...] książka jest przestrzenią, która... musi być umiejętnie podzieloną... według pewnych proporcji... te same zasady, które obowiązują np. w architekturze, idą w dalszym ciągu aż tutaj...”

²⁰ *Ibidem*, s. 470.

²¹ *Wyspiański w oczach...*, t. 2, s. 189.

kreski – jeśli można mówić o wpływie, to leżał on głębiej, w sposobie myślenia o sztuce książki.

Uczonego i artystę łączyła nie tylko dbałość o wysoką jakość wszystkich elementów prezentacji tekstu i staranną kompozycję każdej karty, lecz także stosunek do natury. Można by w nim widzieć pewien rys naturalizmu, jakby pozytywistyczny czynnik w ich postawie. Nie był on niczym niezwykłym w tej epoce, żywiącej kult świata organicznego²². O naturalizmie modernistycznym pisał Mieczysław Porębski, który upatrywał poprzednika tego nurtu w scjentystycznym biologizmie, nieraz pojawiającym się już w XIX w.²³ Ścisłość obserwacji poprzedzającej przedstawienie świata była u uczonego oczywista. Ale także i u Wyspiańskiego zawsze obecna była troska o wierność wobec natury, a gatunek każdej rysowanej przez niego rośliny – mimo pewnej stylizacji – jest doskonale rozpoznawalny. Owo dążenie artysty do precyzji w odtwarzaniu przyrody przyczyniło się do zawarcia bliższej znajomości z Siedleckim. Wyspiański przyszedł do uniwersyteckiego Zakładu Zoologii, by znaleźć wzory dla rysowanej właśnie głowy orla i innych ptaków drapieżnych²⁴, a w zamian za pozwolenie prowadzenia studiów w muzeum zoologicznym wyrysował tablicę przedstawiającą podział komórki. Siedlecki wspomina, że artysta „zachwycał się niezmiernie dekoracyjną formą, jaką przyjmują różne części komórki na barwionych preparatach [...]”²⁵.

Warto zauważyć, że w tym czasie obraz mikroskopowy niejako wkraczał do sztuki. Drogę ku temu otworzył Ernest Haeckel, publikując w latach 1899–1904 *Kunstformen der Natur*, dzieło zawierające rysunki powiększonych mikroorganizmów, a artyści w różnych krajach szybko podchwycili takie motywy²⁶. Wyspiański, projektując żyrandol do Domu Lekarskiego w Krakowie, posłużył się mikroskopowymi fotografiami płatków śniegu sprowadzonymi z Ameryki za pośrednictwem Tadeusza Estreichera²⁷. Podobnie

²² M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 176–177.

²³ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988 s. 112–113; o żywotności tradycji pozytywistycznej w sztuce Młodej Polski wspomina też: W. Juszcza, *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 5, s. 102.

²⁴ *Wyspiański w oczach...*, t. 2, s. 194.

²⁵ *Ibidem*, s. 193.

²⁶ M. Wallis, *op. cit.*, s. 182.

²⁷ Z. Beiersdorf, *Dom Lekarski – siedziba Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego jako dzieło sztuki*, [w:] *Księga Jubileuszowa. Towarzystwo Lekarskie w Krakowie*, Kraków 2006, s. 67.

postąpił później Procajłowicz, zdobiąc książkę Dobrowolskiego. Siedlecki włącza mikroskopowe obrazy nie w formie surowej, lecz przekomponowuje je, na przykład zmieniając proporcje wielkości pierwotniaków – jak sam pisze – „dla wyrazistości” lub umieszczając powiększone ziarna piasku wrysowane w koliste pole widzenia mikroskopu. Okazuje się więc, że w tej epoce spojrzenie artysty i uczonego na świat miały ze sobą wiele wspólnego. Wielu ludzi sztuki interesowało się wówczas wiedzą ścisłą, a i uczeni nie stronili od świata sztuki. Nic więc dziwnego, że Siedlecki i paru innych naukowców tyle uwagi poświęcali artystycznej formie swych publikowanych prac.

Bez wątpienia najistotniejszą sprawą była powszechna wówczas wszechstronność zainteresowań i kontakty osobiste między uczonymi i artystami, którzy nie zamykali się w wąskich specjalizacjach, lecz umieli mówić wspólnym językiem, będąc świadomymi, że nie ma sprzeczności między wrażliwością estetyczną a naukową refleksją. Podczas otwarcia Domu Lekarskiego w Krakowie w 1905 r. profesor Julian Nowak mówił: „[...] my przyrodnicy mamy wrodzone poczucie piękna. Nauka bowiem i sztuka z jednego płyną źródła i jak w prawdziwej sztuce nie da się nic wielkiego stworzyć bez ścisłych matematycznych obliczeń, tak znów każda głębsza naukowa myśl w natchnieniu się rodzi”²⁸.

Także dla Michała Siedleckiego niezwykle istotną sprawą było zachowanie równowagi między ścisłą wiedzą przyrodniczą a wiedzą humanistyczną. Pisał on o tym wprost: „[...] sądzę, że na sobie samym doznałem tej prawdy, że jedynie tylko równoległe uwzględnienie wykształcenia przyrodniczego i humanizmu może zapewnić jasną drogę do pełni myśli i pełni rozwoju życia”²⁹.

Dziś nie wszystkim ten pogląd wydaje się oczywisty, ale sądzę, że nie należy tracić nadziei, że sztuka i nauki ściśle mogą znów się do siebie zbliżyć, ponieważ dziś słowo „piękno” bodaj prędkiej pojawi się w ustach matematyka niż historyka sztuki.

²⁸ R.W. Gryglewski, *Dom przy ulicy Radziwiłłowskiej*, „Alma Mater” 2007, nr 97, s. 71.

²⁹ M. Siedlecki, *Na drodze życia...*, s. 42.

SPIS ILUSTRACJI

1. S. Wyspiański, *Portret Michała Siedleckiego*, rysunek.
2. M.K. Olszewski, 2 strony z: *Droga sugerowanego optymizmu*.
3. M. Siedlecki, Ukwiął i rybki żyjące z nim w symbiozie, *Jawa*, s. 269 i *Skarby wód*, s. 55.
4. M. Siedlecki, Skorpion, *Jawa*, s. 175.
5. M. Siedlecki, Modliszka w pozycji bojowej, *Jawa*, s. 179.
6. M. Siedlecki, Ryby morskie, *Głębiny*, s. 41.
7. M. Siedlecki, Rikszarze, *Jawa*, s. 27.
8. M. Siedlecki, Lalki z teatru cieni i postacie demonów zdobiące scenę, *Jawa*, s. 254–255.

Bibliografia

- Alpers S., *The Art of Describing of Albert Eckhout*, [w:] *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644–2002 / Returns to Brazil: Simposio internacional de especialistas / International Experts Symposium*, Recife 2002.
- Beiersdorf Z., *Dom Lekarski – siedziba Towarzystwa Lekarskiego Krakowskiego jako dzieło sztuki*, [w:] *Księga Jubileuszowa. Towarzystwo Lekarskie w Krakowie*, Kraków 2006, s. 67.
- Bromowicz D., Jaworska M., *Młoda Polska. Sztuka druku i ilustracji. Katalog wystawy*, Kraków 1994.
- Dobrowolski A.B., *Wyprawy polarne*, Warszawa 1914.
- Drawn After Nature: The Complete Botanical Watercolours of the 16th Century*, eds. J. de Koning et al., Zeist 2008.
- Fedorowicz Z., *Michał Siedlecki (1873–1940)*, Wrocław 1966.
- Gryglewski R.W., *Dom przy ulicy Radziwiłłowskiej*, „Alma Mater” 2007, nr 97, s. 71.
- Grzymała-Siedlecki A., *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1974.
- Juszczak W., *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1974, nr 5, s. 102.
- Juszczak W., *Malarstwo polskiego modernizmu*, Gdańsk 2004.
- Mitarski W., *Estetyka książki*, „Krytyka” 6, 1904, t. 1, s. 472.
- Mortkowicz-Olczakowa H., *Pod znakiem kłosa*, Warszawa 1962.
- Porębski M., *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 3: *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988.
- Siedlecki M., *Jawa. Przyroda i sztuka. Uwagi z podróży*, Warszawa–Kraków 1913.
- Siedlecki M., *Na drodze życia i myśli. Pisma pośmiertne uzupełnione wyciągami z Notatnika wojennego Ewy Siedleckiej*, Wrocław 1966.

Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982.

Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1984.

Wejman M., *O rysunkach prof. Michała Siedleckiego*, „Wszechświat”, sierpień–wrzesień 1955, s. 244.

Wspomnienie H. Szarskiego, [w:] Z. Fedorowicz, *Michał Siedlecki (1873–1940)*, Wrocław 1966.

Wyspiański w oczach współczesnych, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 2.

Abstract

When Natural Historians were Artists: Professor Michał Siedlecki and Book Art

Scientists who take care of the artistic form of their works by themselves are a rare phenomenon, which we can sometimes notice in the very heterogeneous book art of Polish modernism. This phenomenon can be seen as a continuation of an old tradition of art seen as an instrument of knowledge and it could be implemented in different ways. A philosopher and artist Marian Olszewski (1881–1915) decorated his book on epistemology with representations of mussels, which were faithfully reproduced but completely irrelevant to the text. This was an exceptional case; quite differently, Michał Siedlecki (1873–1940), an eminent professor of zoology at the Jagiellonian University always observed the strict concordance of the illustrations with the subject. Thanks to his artistic abilities he was able to take note of his macroscopic or microscopic observations and could take care by himself of the decoration of his scientific books such as *Jawa*, printed in 1913, describing the nature and culture of the island, or *Skarby wód* (*Treasures of Waters*), as well as some his literary works as *Głębiny* (*The Depths*), a short novel in Jules Verne's style.

Siedlecki made all the illustrations with his own hand and took the photos for his books. His drawings of aquatic or terrestrial animals are always accompanied by precise references, often using Latin terms. Sometimes the illustrations have other themes: people, landscapes or even objects of art. The drawings not only give an accurate image of nature but have an artistic value too.

Siedlecki was careful as regarded modernist inspirations of his books. He scarcely used ornaments and employed the traditional elements as vignettes and initials, but the arrangement of illustrations in the text was original and ingenious.

Approximately 200 original pen drawings by Michał Siedlecki are kept in the prints and drawings collections of Jagiellonian Library in Kraków.

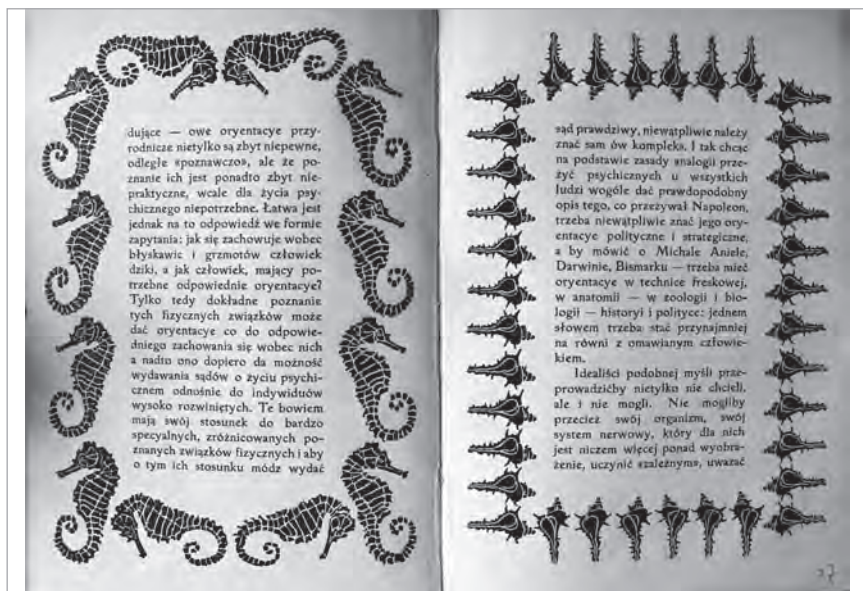
Professor Siedlecki maintained personal contacts with numerous artists and writers of Young Poland. His friendship with Stanisław Wyspiański was of particular importance. At the turn of the 19th and 20th centuries, contacts between Polish scientists and artists were an everyday phenomenon. Artists were interested in

studying nature and were fascinated with the organic world, scientists appreciated the arts and both communities shared the view that it was necessary to maintain balance between the science and humanities.

Keywords: book art, scientists and art, Michał Siedlecki, Stanisław Wyspiański

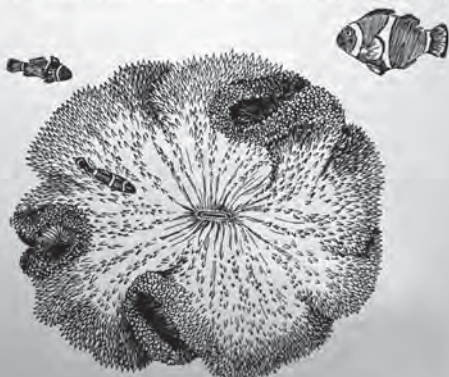


1. S. Wyspiański, *Portret Michała Siedleckiego*



2. M.K. Olszewski, 2 stronie z: *Droga sugerowanego optymizmu*

Jeśliby kogoś nagle przeniesiono w lasy, gdzie wszystkie drzewa kwitną, a wszystkie ptaki są tęcze, gdzie tłumy najdziwniejszych istot żyją na różnokolorowych gałęziach — to możeby miał to wrażenie, jakie się ma, spojrzawszy po raz pierwszy przez lunetę morską na rafę koralową, w chwili, kiedy jest tylko płytko zanurzona, lub odsłonięta, po cofnięciu się



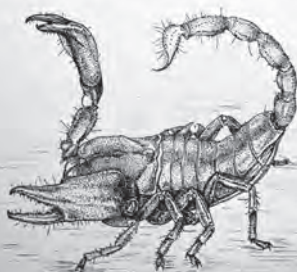
WIELKI DISCODOMA KERVILLI SAU WIECIEI ANTHOPHEMOS PIRELLA

wody w chwili odpływu. Świat niespodzianej barwności i najdłuższych kształtów, otwiera się w tych ogrodach podmorskich. Na rafach, około Pulo Pangang nie było przewagi jednego rodzaju koralu, lecz były obok siebie pomieszane najromatizsze ob okazy, wszystkie o barwach niezmiernie żywych. Kraczaste i grubo-gałęziste kolonie *Madrepor*, miały kolor

3. M. Siedlecki, Ukwiął i rybki żyjące z nim w symbiozie

rzędt. Duże jelonki jawańskie (*Cladognathus*), szeroko rozciągające swe ogromne a rosochate szczęki (Ryc. s. Tabl. I); niektóre modliszki, jak np. dorosła modliszka płaskonoga (*Hymenopus*) zwracająca ku wrogowi swe nożowate u kolczaste odnóża przednie — przybierając pozycję obronną, pokazując swą broń i grożą jej użyciem.

Nieco odmienny jest sposób obrony i dość dziwna przy niej postawa u chrząszcza *Protocerius colosus*, i innych podobnych do niego dużych ryjkowców (Ryc. 12, 13. Tabl. I), żyjących



WIDZIAŁEM CZYLI SKORPION JAWAŃSKI (*HETEROMETRUS JAVANICUS*)
w pozycji bojowej.

na palmach lub bananach. Te zwierzęta mają ciało i pokrywy skrzydeł niezmiernie twarde, tak, że tylko z trudem można je przebić zwykłą szpilką; odnóża zaś są bardzo mocne, a ich gołenie przechodzą w haki bardzo tęgłe i ostre. W niebezpieczeństwie chrząszcz odwraca się na grzbiet, rozkrzyżowuje sześć hakowatych odnóży, a jeśli nieostrożny napastnik zbliży się do niego, to obejmując go w potężnym uścisku wbijając mu haki do żywego ciała. Widziałem raz, jak młody kot, widząc niepokornie ruszającego się chrząszcza, zbliżył się do niego i chciał go łapką uchwycić; ryjkowiec nagle odwrócił się na grzbiet

4. M. Siedlecki, Skorpion

permonie jajami i koczując (Ryc. 11, Tabl. I), nigdy nie przybierały pozycji obronnej. Skoro tylko jednak złożyły i uprzedły ogromny płaski kokon, skoro ich ciało po tym niesłychanym wydatku substancji zapadło się i zmarszczyło (Ryc. 11, Tabl. I), a zwierzęta osłabły, odrazu przy najmniejszym podrażnieniu przybierały opisaną powyżej pozycję bojową.



DEROPLATYS DESICCATA W POZYCYI BOJOWEJ.

Niezawsze jednak tylko w chwili ostatecznego upadku sił zwierzęta przyjmują pozycję odstraszącą; często czynią to będąc w pełni sił, jednak tylko wówczas, jeśli znajdują się wobec przeważającego wroga. Najlepiej widać to na modliszkach, tych drapieżnych szarańczakach, które należą do najsilniejszych a zarazem najżarłocześniejszych owadów; ich wrogami są owado-

5. M. Siedlecki, Modliszka w pozycji bojowej



szczególne rośliny i zwierzęta stanowią zaledwie drobne ogniwa w łańcuchu życia.

Wspaniałym, wielkim i potężnym zdał mi się ten obraz życia w oceanach!

Milcząc, szliśmy po bujnej płaszczyźnie podmorskiej, kiedy nagle usłyszeliśmy jakiś szum nad głowami.

— Statek rybacki nadjeżdża — rzecze mój towarzysz — pewno wnet zarzuci sieć; ciekawym bardzo jaki dziś połów będzie?

— Tutaj — rzekłem — ma być połów? Ależ ja tu bardzo mało ryb widziałem! Czy się to tutaj opłaci?

Towarzysz mój uśmiechnął się.

— Nie widzialesz, bo je bardzo trudno spostrzedz, gdyż swą barwą mało się różnią od otoczenia. Poczekaj jednak chwilę, a ujrzysz jaką to olbrzymią moc ryb mieści ocean. Nasze najbujniejsze pola i lasy niczem są w porównaniu do tej bujności życia i tak tutaj panuje!

6. M. Siedlecki, Ryby morskie

(Singh — lew, pura — miasto, po indyjsku), założone i utrzymywane jako wolny port handlowy, nie mające wczorów dla na sobie, a równocześnie obronne zarówno położeniem wśród raf koralowych jak też i potężnymi fortami. — Singapur stało się jednym z najważniejszych i największych centrów handlu i przemysłu na Wschodzie, a równocześnie podstawą bojowej floty angielskiej w Azji wschodniej. Biali stworzyli miasto, a Chińczycy nadali mu jednak swoje piętno, gdyż tak samo jak w Penang napłynęli tu ławą, osiedli moeno, jakby na rodzimej ziemi i stali się koniecznym i nieodzownym warunkiem bytu i rozwoju tej miejscowości. W Singapur ludność składała się w 1907 r. mniej więcej z 230 do 240 tysięcy ludzi, w czem jednak Białych było tylko 4000, mieszance Białych z innymi rasami t. z. Europejczyków drugie tyle, zaś Chińczyków blisko 170 tysięcy. Tu była ludność malańska zgromadzona w kilku dzielnicach a raczej wioskach zbudowanych na palach nad morzem wynosiła 38000, z Indyi napłynęło około 18000 Hindusów, Tamiłów i Syngalezów, reszta zaś składała się z mieszaniny różnych narodowości, między którymi poczesne miejsce zajmują Japończycy a zwłaszcza Japonki, zaludniające tutejsze herbaciarnie. Na każdym kroku widzi się tu przewagę elementu chińskiego; w porcie chińskie sampany, wydłużone w długie dzióbki i jaskrawo pomalowane, a zawsze mające dwoje potworzonych oczu wyrzeźbionych na przodzie, pełnią służbę między statkami; na lądzie jednym z najczęściej używanych środków komunikacji jest «riksza», wózek na dwóch dużych kołach ciągnięty jest przez muskularnego chłopa chudego chińskiego



RIKSZA

kulis; w mieście całe ulice pełne sklepów chińskich, i to nie tylko małych kramów, lecz i ogromnych magazynów, w których Europejczycy chętnie czynią zakupy, bo w nich dostaną towar tani i dobry, a obsługa będzie grzeczna i uprzejma. Doprawdy podziwiać tylko należy wytrwałość i spryt synów państwa niebieskiego! Przybywają oni do Singapuru

7. M. Siedlecki, Rikszarze



KRIKON

a tylko ruchy lalek dostarczają się do rytmu gamelanu...
Widzowie siedzą po obu stronach zasłony, na której kreją cienie lalek; zwykle po stronie oświetlonej grupują się mężczyźni, zaś cienie oglądają tylko kobiety.

Wojung-Kaja. W teatrze lalek o ruchomych rękach i głowach, osadzonych na długich pałkach. Te same figury, które jako sylwety są wykonane w *Wojung-kuli* ze skóry, tutaj są rzeźbione z drewna, malowane barwnymi kolorami, a ubrane zupełnie tak, jak się ubierają prawdziwi aktorzy. Przedstawiają one postacie z czasów Wielkich Baratów;



WIKON

każda lalka ma typ sobie właściwy, a strój ujednolity; kamia ma też swoje nazwisko, dobrze znane Malajom i Jawanom.

Ustawia się te lalki na długiej, niskiej lawence, stykając w nią końce trzonków; poza lawencą siedzą *herd otoczeni* orkiestra i rozpoczyna opowieść. Raz w raz sięgają do lalek, wydobywając odpowiednią i wyprowadzając na posty *strzał lawency*, ruszając jej rękami i głową, tak sprytnie i czerwień, że malowidło dobrze naśladuje ruchy ludzkie.

Lalki są rzeźbione w bardzo pierwotny sposób, lecz mają w postaci tyle życia, a poruszono, tak naturalnie wyglądają, że doprawdy są wyborną ilustracją opowieści. Rzecz prosta, że



DEKUN — WYDZWIĘŻONY DWIECI



trzeba trochę naiwności i dużej durnej fantazji by pojąć przedstawienie, w których cienie lub lalki drewniane grają swoje nieme role, przecież wzięcia podawano w opowieści *herd*; przedstawienia jednak mają bardzo wielki krok. Tworzą *siły* lalek lub fantastyczne cienie, olok *łagodne* muzyki *gamelan*, olok *grona* *zaskuchanych* i *zapatrzonych*, a tak *niezwykłych* widów — to wszystko tworzy *jakaś* *krótko* *odmowa* *drzew* *spokojna*, a bardzo miła dla oka.

Cudownym zjawiskiem jest *cała* *grupa* *gras* *ludzi*, i *we* *Wojung* *Wong* *lub* *Tipung*. Widzowie *najlepiej* *promiast* *tego* *rodzaju* *na* *wesela*, w domu *bogatego* *Chłosty* *—* *Barata*, potem *za* *kilkakrotnie* *przy* *różnych* *okazach*. Nowe *am* *miałem* *spomnieć* *widzieć* *przedstawie* *na* *terenie* *malaj*

8. M. Siedlecki, Lalki z teatru cieni i postacie demonów zdobiące scenę

MARIA WÓJTOWICZ

Muzeum Narodowe w Krakowie

Grafika towarzysząca satyrycznym tekstom o literaturze

na łamach „Liberum Veto”

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.12>

Tematem publikacji jest analiza kompozycji graficznych zdobiących łamy czasopisma satyrycznego „Liberum Veto”, łączących się w różny, często aluzyjny sposób z tematami literatury modernistycznej i starszej, lecz wciąż obecnej w świadomości społecznej. Pierwszy numer periodyku ukazał się w marcu 1903 r., ostatni – w styczniu 1905 r. Zawartość czasopisma to przemysłny splot prześmiewczych aluzji i pozornie luźno z nimi związanych rycin. Jednak, pomimo że związek pomiędzy warstwą obrazową i literacką jest czysto intuicyjny, najlepszym sposobem interpretacji zawartej tu grafiki jest właśnie próba zestawienia jej z literacką treścią periodyku. Periodyk komentował bieżące wydarzenia, tak więc w aluzyjnych tekstach i satyrycznej kresce przetrwały ślady dawnych emocji i wydarzeń istotnych dla społeczeństwa ówczesnej Galicji.

Czasopismo powstało z inicjatywy między innymi Augusta Kisielewskiego, który w 1905 r. był jednym z założycieli Kabaretu Zielony Balonik. Zdarzenie to barwnie opisał Mieczysław Gawlik: „On to wróciwszy świeżo z Paryża, rzucił na dynamit intelektu, dowcipu i swady zgromadzony wokół stolików «Cukierni Lwowskiej» iskrę pomysłu Kabaret”¹. Domniemywać można, że załączki tej idei kielkowały w jego głowie już za czasów „Liberum Veto”. Pasją Kisielewskiego było, jak pisze Juliusz Kleiner, piętnowanie

¹ M. Gawlik, *Powrót do Jamy*, Kraków 1971, s. 61.

„fistrów czy mydlarzy”². Określenia te, charakterystyczne dla okresu Młodej Polski, znalazły szerokie zastosowanie na łamach „Liberum Veto”. O tym również traktują jego dwa dramaty: *W sieci* i *Karykatury*, dzięki którym, jak zauważył Artur Hutnikiewicz, „wszedł do literatury przebojem”³.

W epoce, o której mowa, terytorium Galicji składało się z części zachodniej i wschodniej⁴. Kryterium podziału stanowiły okręgi sądów apelacyjnych w Krakowie dla Galicji Zachodniej i we Lwowie – dla Wschodniej. Kraków nie należał formalnie do Galicji. Po jego włączeniu w 1846 r. w skład zaboru austriackiego powstał twór zwany Wielkim Księstwem Krakowskim. W praktyce nie miało to wielkiego znaczenia i miasto odgrywało rolę duchowej stolicy Galicji. Oficjalnie funkcję tę pełnił Lwów, gdzie obradował sejm i podejmowano decyzje polityczne. W Krakowie dużą rolę odgrywało środowisko związane z Uniwersytetem Jagiellońskim i Akademią Sztuk Pięknych lub ogólniej – z artystycznym fermentem, powodowanym przez zamieszkujących miasto artystów. Galicja, jako jeden z krajów koronnych monarchii austriackiej, cieszyła się względną autonomią. Język polski był językiem urzędowym, działało wiele partii politycznych, od skrajnie konserwatywnej grupy podolskiej do popierającej idee Marksa PPS-Lewicy. Mimo braku niezależności politycznej można było bez większych przeszkód pielęgnować tradycje. Oczywiście tylko w zakresie aprobowanym przez c.k. monarchię. Konserwatyści spod znaku „Stańczyka” szukali rozwiązań narodowego problemu w ewolucyjnym, zgodnym z obowiązującym prawem zwiększaniem zakresu autonomii, przy jednoczesnym polepszaniu sytuacji gospodarczej⁵. Na łamach „Liberum Veto” zamieszczono wiele tekstów wyszydzających ten sposób politycznego myślenia.

Cele, które przyświecały redaktorom „Liberum Veto”, zostały bardzo klarownie przedstawione w artykule wstępnym zamieszczonym w pierwszym numerze:

Obietnice, programy przyjmowane są z niedowierzaniem. Zaznaczmy, więc krótko, że „Liberum Veto” chce być przednią placówką w walce postępu z reakcją... Chcemy stworzyć typ pisma, które nie przyjęło się jeszcze w Polsce: pisma poświęconego prawdziwej satyrze i karykaturze obyczajowej,

² J. Kleiner, *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław 1968, s. 482.

³ A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, Warszawa 2002, s. 240.

⁴ Z. Fras, *Galicja*, Wrocław 1999, s. 23.

⁵ M. Król, *Teka Stańczyka*, Warszawa, 1985 s. 14–19.

politycznej i społecznej. Dział ten leży u nas odłogiem albo wyrodził się w rzemiosło szantażu lub pornografii⁶.

Z redakcją periodyku związanych było wiele wybitnych postaci. Funkcję wydawcy w czasach krakowskich pełnił Władysław Teodorczuk, który dwa lata później redagował „Poradnik Graficzny” (1905–1906), miesięcznik poświęcony drukarstwu, litografii, cynkografii, fotografii i gałęziom pokrewnym. Należał do Stowarzyszenia Drukarzy, Odlewaczy Czcionek i Pokrewnych Zawodów oraz do Stowarzyszenia Drukarzy Krakowskich „Ognisko”. Prawdopodobnie to on był autorem podręcznika dla przyszłych drukarzy pt. *Stereotypia*⁷. Oprócz niego nad jakością szaty graficznej czasopisma czuwał Henryk Uziembło, pełniący w tym czasie funkcję kierownika artystycznego drukarni.

Pierwszym redaktorem i współzałożycielem „Liberum Veto” był Franciszek Czaki, posługujący się pseudonimami Franciszek Młot lub Franciszek Czerski. Był absolwentem Uniwersytetu Franciszkańskiego we Lwowie. Pisywał do radykalnej prasy warszawskiej i krakowskiej. Był redaktorem naczelnym lwowskiego „Głosu” i zastępcą redaktora naczelnego „Gazety Wieczornej”⁸.

Kolejnym redaktorem periodyku był Adolf Neuwert-Nowaczyński, pisarz, satyryk i publicysta. Jak pisał Juliusz Kleiner, używał on wielu pseudonimów literackich, by móc atakować różne grupy społeczne, z którymi żył w ciągłym konflikcie. Choć obawiano się go z powodu nieobliczalnego zachowania, wzbudzał podziw jako zręczny pamfletista o niezwyklej zdolności do komponowania językowych łamańców i wymyślenia groteskowych opowieści⁹. Warstwę literacką czasopisma uzupełniała równie ważna warstwa graficzna tworzona przez znakomitych rysowników, w większości studentów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Oprócz wymienionego już wcześniej Henryka Uziębły byli to między innymi: Kazimierz Brzozowski, Karol Frycz, Władysław Jarocki, Stanisław Kuczborski, Tymon Niesiołowski, Kazimierz Sichulski, Fryderyk Pautsch, Antoni Procajłowicz, Witold

⁶ „Liberum Veto” 1:1903, nr 1, s. 1.

⁷ K. Kulpińska, *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa 2005, s. 40.

⁸ A. Żbikowski, *Polski Słownik Judaistyczny*, online: [http://www.jhi.pl/psj/Czaki_Franciszek_\(Efroim\)](http://www.jhi.pl/psj/Czaki_Franciszek_(Efroim)) – 29 III 2019.

⁹ J. Kleiner, *op. cit.*, s. 484–485.

Wojtkiewicz, Stanisław Szreniawa Rzecki, Tadeusz Waltenberger, Oskar Aleksandrowicz. Na łamach periodyku pojawiały się też sporadycznie prace ówczesnych profesorów Krakowskiej Akademii: Konstantego Laszczki, Leona Wyczółkowskiego, Teodora Axentowicza.

Z powodu trudności finansowych i coraz częstszych konfiskat mienia redakcja „Liberum Veto” zawiesiła działalność. Ostatni krakowski numer periodyku ukazał się 1 V 1904 r. Tadeusz Krzyżewski cytuje lwowskiego dziennikarza Stanisława Wasylewskiego:

S. Wasylewski opowiada, że niełada dowcipu dokonał W. Milko, dziennikarz lwowski, który przyjechał do Krakowa z kilkuset odziedziczonymi koronami i zakupił to pismo, przenosząc je do Lwowa w 1904 r. razem z jego malarzami i długami. Tych kilkanaście numerów wydanych w stolicy Galicji zapowiadało przewrót w polskiej satyrze. Pismo pozyskało jeszcze dalszych współpracowników tej miary, co malarze W. Wojtkiewicz, Pautsch oraz T. Niesiołowski, a szpalty pisma iskrzyły się przednimi dowcipami na temat galicyjskich hurra-patriotów, głupoty dekadentów, materializmu kleru, zdzierstw podatkowych i osławionych radców-centusiów oraz do-centusiów. Pisarze „Liberum Veto” są przeważnie bezimienni, ale rozpoznajemy wśród nich bez trudu „Sowizdrzała”-Nowaczyńskiego...¹⁰

Barwny cytat nie jest do końca precyzyjny, bo wymienieni w nim artyści współpracowali z „Liberum Veto” już w czasach krakowskich, autor nie wspomniał zaś nazwisk Tadeusza Waltenbergera i Oskara Aleksandrowicza, których rysunki pojawiły się w magazynie faktycznie dopiero w czasach lwowskich. Numerów czasopisma ukazało się zaś o połowę mniej. Mimo to werwa i swada Wasylewskiego świadczą o dużym znaczeniu, jakie miały te publikacje. Ostatni lwowski numer „Liberum Veto” ukazał się 1 I 1905 r.

Przeglądając kolejne numery magazynu, zauważyć można regularność występowania pewnych jego struktur. Za duże osiągnięcie i rodzaj bardzo nowatorskiej satyry uznać należy cykl *Parnas Polski*, gdzie pod fikcyjnymi, lecz łatwymi do rozszyfrowania zmyślonymi nazwiskami, takimi jak: Stanisław Przybysz z Łojewa, Leopold ze Stafowa czy Jerzy z Żuławów, prezentowano paszkwilowe utwory poetów i pisarzy modernistycznych. Prawie w każdym numerze odnaleźć można *Opowiadania dla podręczników szkolnych*, będące satyrą na schematyczne naiwne historyjki, w których występu-

¹⁰ T. Krzyżewski, *Weterani lwowskiego czasopiśmiennictwa humorystycznego*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1976, t. 15, z. 2, s. 171–204.

ją ludzie źli i dobrzy oraz leniwi i pracowici. Opowiadania kończy zwykle zaskakująca puenta, która przeczy zdrowemu rozsądkowi. Często napotkać można zapiski z cyklu *Z materiałów do biografii sławnych mężów*, służące ośmieszaniu i demaskowaniu osób przypisujących sobie niezwykle role na ówczesnej scenie politycznej lub w innych dziedzinach życia społecznego. Na ostatnich stronach drukowano *Glossy*. Tu pod pretekstem relacji z bieżących wydarzeń zamieszczano absurdalne ogłoszenia, a w kronice towarzyskiej zupełnie nieprawdopodobne historie oraz bardzo złośliwe i cięte komentarze.

Na 7 i 8 stronie „Liberum Veto” z 10 III 1903 r. zamieszczono poemat *Graf na szlaku*, będący próbą wtargnięcia w jaźń spacerującego po krakowskich plantach hrabiego Stanisława Tarnowskiego.

Postaci jego któż opisze gracyę
Któż mowy jego autorski czar wsławi?
Szczęsny, z kim hrabia zjadł w klubie kolacyę –
Szczęsny, kto hrabię zręcznym słówkiem bawi.
Biedny Słowacki! – temu się dostało.
Biedny Wyspiański! – też nie uszedł cało.

»Parole d'honneur – całe to „Wesele”
„Wyzwolenie”, historia bez treści
Intrygi mało, postaci za wiele
Przytem – savez vous – wzniosłego nie mieści.
Branicki (mój kuzyn) jest źle przedstawiony.
Rzecz marna – entre nous soit dit – androny«.

Biedny Wyspiański! Został pogrzebany:
Nic o nim nigdy w „Czasie” nie napiszą.
Stało się: hrabia rzekł – wyrok wydany.
Uśmiercon będzie pogardą i ciszą¹¹.

W wielu numerach czasopisma mowa jest o Stanisławie Tarnowskim i o jego stosunku do współczesnej literatury. Jak pisze Artur Hutnikiewicz, arystokrata był postacią szczególną, żywą legendą, obdarzoną przy tym wielką mocą sprawczą. Był historykiem literatury, rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, a z jego zdaniem liczył się każdy¹².

¹¹ *Graf na szlaku*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 1 1903, s. 8.

¹² A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 62.

Poemat znakomicie wprowadza w nastrój młodopolskiego Krakowa. Po Plantach spacerowało wielu innych ekscentryków związanych z Uniwersytetem Jagiellońskim. Stanisław Grodziski wspomina między innymi zasłużonego historyka prawa, Franciszka Piekosińskiego, który zwykł podążać na uczelnię w towarzystwie woźnego, który zamiast niego samego, odpowiadał na liczne ukłony¹³. W zacytowanym fragmencie mowa o krakowskim „Czasie”, który można by uznać za organ wyłącznie konserwatywny. Mieczysław Gawlik barwnie opisał wynikłą z ducha epoki komunikację pomiędzy redakcją „Czasu” a Kabaretem Zielony Balonik.

Gdy jednak w trakcie premiery *Wesela* Tarnowski powtarzał bezradnie „nie rozumiem”, przybity nową i obcą sobie wizją – konserwatywny „Czas” po kilku dniach milczenia oddał pełną sprawiedliwość wielkiemu dziełu piórem swego redaktora Rudolfa Starzewskiego. Młodzi przechwytywali inicjatywę, patrząc coraz krytyczniej na czcigodne, acz zramolale postacie ancien regime'u. W tym świetle bliska łączność Balonika i „Czasu” wydaje się zrozumiała¹⁴.

Z gazetą współpracowali między innymi: Kazimierz i Włodzimierz Tetmajerowie, Henryk Sienkiewicz, Adolf Neuwert-Nowaczyński, Stanisław Wyspiański, Władysław Ludwik Anczyc, Lucjan Rydel i wielu innych.

Pierwszą ilustrację częściowo powiązaną z Wyspiańskim odnaleźć można w 9 numerze „*Liberum Veto*” z 1 VI 1903 r., zwanego też numerem teatralnym (il. 1). Rycina jest aluzją do sposobu inscenizacji powstających w krakowskim Teatrze Miejskim, zarządzanym przez Józefa Kotarbińskiego. Jej autorem jest Karol Frycz. Widnieją na niej dwie postacie Stańczyków. Pierwszy teatralnym gestem unosi dłoń, w której dzierży kaduceusz. Drugi, dość korpulentny, przemierza scenę drobnym truchcikiem. Treść sceny najlepiej opowiada umieszczony pod nią tekst: „Stańczyk z *Wesela* ujrzał dziwny twór, na obraz i podobieństwo swoje ubrany – Kto zacz? – pyta Stańczyk. – Jeden jest Stańczyk w trzech osobach, Stańczyk króla Zygmunta, Jana Matejki i Wyspiańskiego. – Ja jestem czwarty – pisał dziwoląg, Stańczyk Kotarbińskiego”¹⁵.

Z relacji wielu współczesnych wynika, że sposób, w jaki Józef Kotarbiński prowadził krakowski Teatr Miejski, wzbudzał wiele kontrowersji.

¹³ S. Grodziski, *W królestwie Galicji i Lodomerii*, Kraków 1976, s. 228.

¹⁴ M. Gawlik, *op. cit.*, s. 136.

¹⁵ *Dwóch Stańczyków*, „*Liberum Veto*” 1:1903, nr 9, s. 11.

Złośliwych komentarzy nie szczędzili również redaktorzy „Liberum Veto”. W numerze z 1 VII w rubryce *Glossy* czytamy następującą, zasłyszaną jakoby w kuluarach teatru wypowiedź: „Panie łaskawy, teatr krakowski prosperowałby znakomicie, trzeba by tylko dokonać jednej zmiany. Zamiast napisu »Kraków sztuce narodowej« trzeba by na gmachu umieścić »Dziennikarzem wstęp wzbroniony«”¹⁶. Jednak pomimo wielu kąśliwych recenzji, jak pisze Zbigniew Raszewski¹⁷, to dzięki inicjatywie Kotarbińskiego włączono do repertuaru teatru dramaty poetów romantycznych, uznawane dotąd za niesceniczne, a także podjęto próby zmierzenia się z utworami zupełnie nowatorskimi, jak sceniczne dzieła Stanisława Wyspiańskiego czy Jerzego Żuławskiego.

Na 21 stronie edycji z 1 VI napotykamy rycinę według rysunku Stanisława Szreniawy Rzeckiego, opisującą barwną malarską kreską fragment widowni zgromadzonej na inscenizacji *Bolesława Śmiałego* (il. 2). Widoczny na pierwszym planie „[o]bywatel z prowincyi (odwraca się do żony z głośnieńm ziewaniem): – A zakisiłaś ty dziś Albińciu ogórki?”¹⁸. Dwaj inni, siedzący obok, pogrążeni są w błogiej drzemce. Dama wydaje się dość ożywiona, ale trudno dociec, czy przez trzymany w ręku lornion śledzi akcję dramatu, czy też czyni obserwacje zupełnie innego rodzaju. A tak o dramacie pisze Henryk Opieński, przyjaciel Wyspiańskiego z lat młodości:

Najnowszy dramat będzie się dziać na Skalce nad sadzawką cudowną św. Stanisława. Opowiedzieć niepodobna; w ciągu aktów wieki będą mijały – i tak na początek: jakiś odpust dzisiejszy z 8 maja; z biegiem akcji zmieni się gdzieś na wiek 15-ty, i tak dalej, aż w końcu i cud z Piotrowinem, i Bolesław Śmiały strącający posąg świętego Stanisława¹⁹.

Szybkie zwroty akcji, której śledzenie wymagało dużej erudycji, znacznie przerastało poziom przeciętnej publiczności, niewyrobionego widza porażało też zapewne nowatorstwo scenograficzne. Wydaje się więc, że satyryczny rysunek mógł niezbyt daleko odbiegać od prawdy i że publiczność wielu spektakli prezentujących dramaty czwartego wieszca nie była w stanie zrozumieć skierowanego do niej przesłania. W numerze z 1 VII

¹⁶ *Glossy*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 12, s. 24.

¹⁷ Z. Raszewski, *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990, s. 161.

¹⁸ „Liberum Veto” 1:1903, nr 9, s. 21.

¹⁹ H. Opieński, *Przyjaciele młodości*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 190.

1903 r. w *Glossach* zamieszczony jest komentarz. Anonimowa rozmowa w kuluarach teatru: „Po Bolesławie Śmiałym – Jak ci się podobał «Bolesław Śmiały» – Nadzwyczajnie. Po przedstawieniu chciałem iść zaraz rznąć Puzynę”²⁰. Komentarz bardzo w stylu „Liberum Veto”. Dodać należy, że kardynał Puzyna naraził się wielokrotnie środowisku Krakowa. W nocy biograficznej zamieszczonej na stronie iPSB²¹ przeczytać można, że odmówił on pochówku Juliusza Słowackiego w katedrze wawelskiej oraz odprawienia mszy św. na Błoniach w 500. rocznicę bitwy grunwaldzkiej, tłumacząc, że jest przeciwnikiem „patriotyzmu ulicznego”. Nie zezwolił również na katolicki pogrzeb Michała Bałuckiego, który, pogrążony w depresji, popełnił samobójstwo. Wizytując III gimnazjum im. Jana Sobieskiego w Krakowie, rozkazał księdzu katechecie, aby padł przed nim na kolana. Wydarzenie było głośne. Zrobiło też wrażenie na Wyspiańskim i zostało przez niego wykorzystane w *Wyzwoleniu*.

W 23 numerze czasopisma z 20 X 1903 r., nazwanego przez redaktorów numerem szkolnym, zamieszczono na 6 stronie grafikę według rysunku Kazimierza Sichulskiego. Postacie umieszczone wśród kolumn druku pełnią w tekście rolę ozdobników. Przedstawiona jest absurdalna w swej treści rozmowa dwóch młodzieńców, z których jeden ubrany jest w mundur, a drugi – w romantyczną pelerynę i osobiwą czapkę, częściowo okrywającą pukle długich włosów. „– A co tam słyhać panie kolego? – At nic nie robię, bo i tak pierwszą będę miał, odkąd zostałem adjutantem w wojsku studenckim. A z panem? – Ja także nie potrzebuję się nic uczyć, bo napisałem dramat à la Wyspiański, sam dyrektor chwalił”²².

Znakomitym komentarzem do przytoczonej rozmowy jest tekst zamieszczony na 12 stronie numeru z 10 XI 1903 r., noszący budzący niepokój tytuł: *Na Sąd*. Opowiada on o śnie, który przydarzył się jego anonimowemu, jak to zazwyczaj bywało na łamach „Liberum Veto”, autorowi. Nastąpił koniec świata i mieszkańcy Krakowa szycowali się na sąd ostateczny. Po barwnym opisie chórów anielskich i Boga Ojca siedzącego na tronie tekst brzmiał:

Sąd odbywał się w ten sposób, że Bóg zapytywał każdego: „Coś zrobił(a) z talentami które ci dałem na życie? Nie zdziwiłem się wcale, gdy wśród odpowiedzi Krakowian, słyszałem przeważnie takie:

²⁰ *Glossy*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 12 1903, s. 24.

²¹ Jan Puzyna, [hasło w:] *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, online: <https://www.ipsb.nina.gov.pl/a/biografia/jan-duklan-maurycy-pawel-puzyna?print> – 29 III 2019.

²² *Glossy*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 23, s. 6.

„Namalowałem(am) trzysta pejsarzy z Dębik i pięćset z Bronowic, Kłaju, Tenczynka, Toń itd.”

„Napisałem(am) trzysta sześćdziesiąt pięć sonetów i trzy hymny do Nirwany”.

„Bronilem skutecznie dekadentów i modernistów”.

„Nosilem pelerynę latem i zimą i włosy miałem piętnaści cm. dłuższe od moich bliźnich”.

„Mówilem dużo o genialności mojej u Szmidta, Sauera, Wójcikiewicza”.

„Przeczytałem(am) od deski do deski poezye: Kazimierza Przerwy Tetmajera, dramaty Kończyńskiego, Rydla itd.”

„Dałem(am) dziesięć centów na Oblęgorek na Sienkiewicza a pięć centów na Żarnowiec dla Konopnickiej”.

I tym podobne.

I nie te odpowiedzi Krakowian mnie zdziwiły – nie! Lecz wyrok Boga, który brzmiał: „Żeście pracowali w pocie czoła, cierpieli sami lub bliźnim swym do umartwiania ciała i ducha dopomagali, żeście wykonywali w życiu tylko to, co wam wola moja przeznaczyła, jesteście zbawionymi!”²³.

Przedstawione cytaty i ryciny pozwalają zauważyć, że ostrze pióra redaktorów „Liberum Veto” nie było skierowane w stronę Wyspiańskiego, lecz krytykowało ospałość i bezwład umysłowy publiczności oglądającej jego dramaty, a także bezmyślne poddawanie się panującej modzie na dekadentyzm, które ogarnęło niektóre krakowskie środowiska.

W numerze ze stycznia 1904 r. odnaleźć można ilustracje cytatów ze znanego wiersza Adama Mickiewicza *Polaty się łzy me czyste rześiste*. Pierwsza z rycin ukazuje postać kilkunastoletniego chłopca umieszczoną na tle ciemnego miejskiego zaułka. Chłopiec trzyma w dłoni pudełko z zapalkami. Nad ryciną umieszczono napis „Ilustrowane cytaty z Mickiewicza I. Polaty się łzy me rześiste. Na me dzieciństwo sielskie anielskie...”, a pod – „Zapalki! Dwa pudełka za centa”²⁴. Rycina nie jest sygnowana, charakter kreski podpowiada, że jej autorem jest Kazimierz Sichulski. Pod kolejną ryciną widnieje błędny podpis (*P. Sichulski*), nad kompozycją zaś napis „Ilustrowane cytaty z Mickiewicza II. Na moja młodość górną i chmurną”²⁵. Kompozycja

²³ *Na sąd*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 25, s. 12.

²⁴ *Ilustrowane cytaty z Mickiewicza. I.*, „Liberum Veto” 2:1904, nr 1, s. 6.

²⁵ *Ibidem*, s. 10.

ukazuje młodzieńca rozpartego na kanapie w dość ekstrawaganckiej pozie i przytulone do niego dwie roznegliżowane damy (il. 3). Trzecia, również niesygnowana rycina znajduje się na tylnej stronie okładki tego samego numeru. Nad kompozycją widać napis „Ilustrowane cytaty z Mickiewicza II”, a pod – „Na mój wiek męski, wiek kłęski. Połały się łzy me czyste rzęsiste...”²⁶. Widoczny na rycinie dojrzały mężczyzna jest okładany parasolką przez starszą damę, stojącą po prawej stronie fotela, i wysłuchuje gniewnej przemowy młodszej, stojącej po lewej. Zrezygnowana poza i gest opuszczonych rąk mężczyzny świadczą o stanie bezdennej rozpacz, w jakiej się znajduje. Szukając wskazówek mogących pomóc w wyjaśnieniu kompozycji, odnajdujemy krótką wzmiankę w tekście zatytułowanym *O Nowym Roku*, traktującym o nowościach wydawniczych. Znalezione ustęp brzmi następująco: „Sędzimir wydaje skorygowanego Pana Tadeusza dla użytku młodych dziewcząt”²⁷. Oczywiście wydaje się, że redaktorów „Liberum Veto” kusiło publikowanie niepokojących w wymowie rycin, podających w wątpliwość treść popularnej w tym czasie biografii Mickiewicza, wykreowanej między innymi przez jego syna Władysława, a także próby podważania słuszności ogólnej tendencji przypisywania poecie uczuć patriotyczno-religijnych na najwyższym poziomie.

Kontynuując poszukiwanie wątków Mickiewiczowskich, w 13 numerze periodyku z 10 VII 1903 r. odnajdujemy wzmiankę w rubryce *Glossy* zatytułowaną: *Mickiewicz a Namiestnictwo* i informującą, że J. E. Namiestnik hr. Andrzej Potocki nadał „p. Adamowi Mickiewiczowi, kontrolerowi tramwajów i honorowemu obywatelowi miasta Krakowa, za lojalność, cierpliwość i sumienne spełnianie spiszowych obowiązków, koncesyję na utworzenie biura sług, robotników rolnych i fabrycznych, ekonomów, zarządców i wszelkiej służby dworskiej, jakoteż pisanie na maszynie i sprzedawania pism”²⁸. Na stronie 2 numeru z 1 XI 1904 r. napotkać można barwny tekst, opisujący uroczyste odsłonięcie pomnika Mickiewicza we Lwowie. Artykuł ilustruje anonimowa rycina w szkicowy sposób przedstawiająca monument wieszcz. Tekst wymienia znakomite postacie, które w kontuszach i z sarmackim zapalem wychyliły na cześć wieszcz ogromną ilość toastów²⁹.

²⁶ *Ibidem*, tylna okładka.

²⁷ *Ibidem*, s. 9.

²⁸ *Mickiewicz a Namiestnictwo*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 13, s. 23.

²⁹ *Łzy Mickiewiczowi*, „Liberum Veto” 2:1904, nr 14, s. 2–3.

Henryk Sienkiewicz był szczególnie ulubionym obiektem ataków redaktorów „Liberum Veto”. W wielu numerach czasopisma drukowano parodystyczne urywki ukazujących się aktualnie utworów artysty, np. *Oreż i miłość powieść historyczna w sześciu tomach*³⁰, *Nowe opowiadanie Zagłoby* „Trzy włosy proroka”³¹, a także paszkwile donoszące o bieżącej działalności pisarza. W numerze z 10 V 1903 r. odnajdujemy tekst zatytułowany *A vol d’oiseau – opowieść warszawska*³², krytykujący rzekomy konformizm artysty, porównujący fabułę *Rodziny Połanieckich* z jego prywatnym życiem. W numerze z 20 XI w rubryce *Glossy* odnajdujemy następujący komentarz:

Henryk Sienkiewicz przemówił... Przemówił w „Kurjerku Warszawskim” – pochwalił księdza Kordeckiego, wykazując jego doniosłe znaczenie historyczne cytatami... z Potopu. Zwracamy uwagę naszych historyków na to nowe źródło badań historycznych – na powieści Henryka Sienkiewicza. Doczekamy się też wkrótce, że najważniejszym źródłem historycznym o początkach chrześcijaństwa będzie „Quo Vadis”³³.

Wyżej nadmienione lub zacytowane fragmenty, odnalezione na różnych stronach wielu numerów periodyku, nie wyczerpują bogactwa tekstów poświęconych sławnemu pisarzowi. Wszystkie je puentuje rysunek Stanisława Szreniawy Rzeckiego, zdobiący okładkę numeru z 20 IV 1904 r. (il. 4)³⁴. Widzimy na nim Sienkiewicza ubranego w cętkowaną szatę przypominającą futro sobola. Na piersi liczne ordery. W lewej dłoni dzierży olbrzymich rozmiarów gęsie pióro, prawą – malowniczo wspartą o kolano – zdobią wykwintne pierścienie. Na pierwszym planie stopę w kapciu zawadiacko postawił na blacie stołu. W tle widać oparcie wysokiego fotela, ozdobione w górnej części królewską koroną, i regały z grubymi tomami.

Wydaje się, że ustępy czasopisma poświęcone artyście współgrają w takimi pracami, jak *Sienkiewicz pocieszyciel burżuazji* Stanisława Brzozowskiego czy paszkwil pt. *Geneza produkcji i chwały pana Sienkiewicza* Wacława Nałkowskiego. Żeby oddać koloryt i niejednorodność ducha epoki, nadmienić należy, że entuzjastami osoby i twórczości Sienkiewicza byli między innymi Stanisław Witkiewicz i Lucjan Rydel.

³⁰ *Oreż i miłość powieść historyczna w sześciu tomach*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 3, s. 6–7.

³¹ *Nowe opowiadanie Zagłoby*, *Trzy włosy proroka*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 17, s. 13.

³² *A vol d’oiseau – opowieść warszawska*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 7, s. 1–2.

³³ *Nowy system dziejopisarstwa*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 26, s. 15.

³⁴ S. Szreniawa Rzecki, *Z naszego Olimpu*, „Liberum Veto” 2:1904, nr 12, s. 1.

W numerze z 10 III 1904 r. napotykamy całostronicowy rysunek Stanisława Szreniawy Rzeckiego ilustrujący fragment powieści scenicznej Jerzego Żuławskiego *Eros i Psyche*³⁵. Dnia 27 II odbyły się dwie symultaniczne premiery tego spektaklu: na deskach Teatru Miejskiego w Krakowie i w teatrze we Lwowie. W Krakowie w rolę Psyche wcieliła się Irena Solska. Żuławski, jak wielu jemu współczesnych, podziwiał talent gwiazdy polskiego modernizmu. Lidia Kuchtówna w pracy pt. *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski* pisała: „Kiedy w pierwszym akcie Erosa i Psyche pojawiła się jako arkadyjska królewna: w greckiej białej szacie, z jasną przepaską na puszystych włosach spiętych nisko w węzeł, zielonooka, rudowłosa, smukła o sennym głosie – porównywano ją z sylwety do prerafaelickiego anioła”³⁶. Podobieństwo to nie rzuca się w oczy podczas analizy wyżej wspomnianej grafiki, wykonanej według rysunku Stanisława Szreniawy Rzeckiego. Rycina zajmuje całą stronę czasopisma. Przedstawiona jest na niej scena w klasztorze, wydaje się, że groteskowe postacie wręcz naigrawają się z patetyczności dzieła, osnutego na wątku zaczerpniętym ze słynnych *Metamorfóz* Apulejusza z Madury (ok. 125–po 170 r. n.e.).

Następna ilustracja związana z osobą Żuławskiego, również według rysunku Rzeckiego, znajduje się na 9 stronie tego samego numeru (il. 5). Scena w skąpo zaznaczonym wnętrzu ukazuje artystę siedzącego przy stoliku zastawionym dwiema okrągłymi miskami. Jego głowa, oddzielona od tułowia, zdaje się nawiązywać metafizyczny kontakt z postacią jamnika zasiadającego obok przy stole.

Na 8 stronie numeru z 1 XI 1904 r. w cyklu *Parnas Polski* zamieszczono utwór Jerzego Żuławskiego *Introibo* znakomicie korespondujący z opisaną powyżej kompozycją:

Przedmiotem mych rozmyślań był niebieski migdał.
Kiedy nagle Duch Boży w głowę mię uderzy
I zawołał: „Chcę, żebyś myśłom inny szyk dał”;
Oto zwykłą fujarkę ujmij w ręce Jerzy.
I dmij, by pieśń twa była jak huk stu mózdzierzy...³⁷

³⁵ Idem, *Scena z dramatu Żuławskiego*, „Eros i Psyche”, „Liberum Veto” 2:1094, nr 8, s. 3.

³⁶ L. Kuchtówna, *Egeria, muza, wampir*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, oprac. I. Sławińska, M.B. Stykova, Kraków 1983, s. 238–239.

³⁷ J. Żuławski, *Introibo*, *Parnas Polski*, „Liberum Veto” 2:1904, nr 14, s. 8.

Syn artysty, Juliusz Żuławski, wspominał o wydarzeniu w zakopiańskim domu, a związanym z ze śmiercią artysty, który poległ w walce o niepodległość w szeregach Legionów 9 VIII 1915 r.

W samym środku lata matka wyjechała nagle – a potem wróciła w czerni. Przywieziona przez nią szabla zawisa znowu na ścianie. Po kilku dniach byłem świadkiem następującej sceny, której nie zapomnę nigdy. Siedziałem w kuchni na podłodze poza kręgiem światła, który rzucała na wyszorowane deski lampa naftowa. Nasz jamnik – od chwili żałobnego powrotu matki odmawiający wszelkiego jadła – przywłókł się na środek kuchni i zaczął krążyć wokoło po granicy światła i cienia. Potem nagle padł i zeszytniał³⁸.

Wydaje się, że opisany tu pies, to ten sam, który siedzi z Żuławskim przy krakowskim stole 10 lat wcześniej.

Na trzeciej stronie numeru „Liberum Veto” z 10 VII 1903 r. napotykamy urzekający portret Stanisława Witkiewicza, autorstwa Stanisława Szreniawy Rzeckiego (il. 6)³⁹. Artysta ukazany jest w ekspresyjnym ruchu na tle panoramy Tatr. Po lewej widoczne jest uśmiechnięte słońko, wyglądające zza szczytów gór. Malarska kreska znakomicie oddaje fizjonomię Witkiewicza. Na pierwszym planie widać olbrzymią stopę i nadnaturalnej wielkości dłoń. Ruchy kończyn wskazują na ogromny wysiłek postaci zajętej wydostawaniem się z błotnej kałuży. Działaniom tym przygląda się olbrzymia ropucha.

Grafika ma zapewne związek z broszurą *Bagno*, w której, jak pisze Marek Sołtysik, Witkiewicz zarzucił ówczesnemu wójtowi dr. Andrzejowi Chramcowi, a także osobom z jego otoczenia, podejmowanie działań niekorzystnych dla środowiska i społeczności, tak szczególnego ze względu na walory klimatyczne miejsca, jakim było ówczesne Zakopane. W dniu 19 VI 1903 r. odbył się we Lwowie słynny proces o *Bagno*. Oskarżycielem Witkiewicza był psychicznie omotany przez elitę Zakopanego kaleki góral Wawrytko, któremu Witkiewicz wyświadczył wiele przysług i który na kilka dni przed procesem, dręczony wyrzutami sumienia, odwiedził Witkiewicza, okazując skruchę i błagając o przebaczenie. Proces poruszył akademickie środowisko Lwowa i w obronie artysty wystąpiła studiująca we Lwowie polska

³⁸ J. Żuławski, *Z domu*, [w:] idem, *Życie i twórczość*, oprac. E. Łoch, Rzeszów 1976, s. 6–7.

³⁹ S. Szreniawa Rzecki, *Witkacy w Bagnie*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 13, s. 3.

młodzież⁴⁰. Dobrym uzupełnieniem ukazującym absurd zakopiańskiego zamieszania może być lektura zamieszczonej na 10 stronie numeru z 1 VIII 1903 r. tragikomedii w jednym akcie zatytułowanej *Rada w Bagnie*⁴¹.

Na trzeciej stronie tegoż numeru zamieszczono rysunek Stanisława Brzozowskiego, korespondenta z Zakopanego. Możemy na niej zobaczyć monumentalną postać Witkiewicza, umieszczoną w kościelnym witrażu. Według Teresy Jabłońskiej Witkiewicz sam pozował do malowanych przez siebie kompozycji religijnych do wnętrza zakopiańskiej kaplicy⁴². Zapewne ten fakt rozbudził wyobraźnię Brzozowskiego przy pracy nad rysunkiem.

Portret Lucjana Rydla pojawia się na łamach „Liberum Veto” dwukrotnie. Na stronie 22 numeru z 20 V 1903 r. widnieje nieduża niesygnowana rycina, a pod nią podpis *Pieśniarz z Toń* (il. 7)⁴³. Poeta jest widoczny w lewym profilu w marynarce, pod szyją ma krawat i biały sztywny kołnierzyk. Twarz wyraża znoyny trud płodnego twórcy i pracowitego gospodarza. W 23 numerze czasopisma z 20 X 1903 r., nazwanego przez redaktorów numerem szkolnym, zamieszczono osobliwą grafikę przedstawiającą barana z ludzką głową podpisaną *Baran Bronowicki*⁴⁴. Jest to z pewnością aluzja do rolniczych zainteresowań poety. Po ślubie z Jadwigą Mikołajczykówną, uwiecznionym w *Weselu*, dla dobra żony postanowił przystosować się do życia w wiejskiej chacie. Sielską egzystencję znakomicie opisuje opowieść Erazma Obniskiego: „Gdybym żonę moją chciał wyemancypować – powiada – przestałaby być sobą, straciłaby swój urok. Jaką poznał, taką pokochał i powiódł do ołtarza”⁴⁵. Poeta jako jeden z niewielu cieszył się uznaniem Stanisława Tarnowskiego. Było to w szyderczy sposób podkreślane na wielu stronach periodyku. W numerze z kwietnia 1903 r., w rubryce *Glossy* czytamy: «Ecce unus imperator poesiae» – wskazał Tarnowski na Lucjana Rydla, «Dixisti» odrzekł nieśmiertelny śpiewak z Toń (Kur nie zapiał ani razu)⁴⁶. W numerze z czerwca 1903 r. odnajdujemy patetyczny poemat *Rydel w Poznaniu*:

⁴⁰ M. Sołtysik, *Proces o Bagno i o bagno*, cz. 3, *Sila złego na jednego idealistę*, „Palestra” 2013, nr 58/7–8, s. 280.

⁴¹ *Rada w Bagnie*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 15, s. 10.

⁴² T. Jabłońska, *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*, Olszanica 2008, s. 202.

⁴³ *Pieśniarz z Toń*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 8, s. 22.

⁴⁴ *Glossy*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 23, s. 6.

⁴⁵ E. Obniski, *W Toniach pod Krakowem u Lucyanów Rydlów*, Warszawa 1914, s. 13.

⁴⁶ *Pyłki*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 5, s. 23.

Dmij we fletnie i puzony specjalistaś czy amator. Wraca Rydel uwieczniony
Wraca Rydel triumfator. Szlifujący wiersze w ciszy siedział długo na swym
zydłu. Dziś z radością wszędzie słyszy „Rydel, Rydla Rydlem w Rydłu...”⁴⁷

W numerze z sierpnia 1903 r. odnajdujemy kolejną ilustrację według Kazimierza Brzozowskiego (il. 8). Widoczny jest na niej tłum kobiecych postaci w paraludowych strojach. Sylwetki widoczne od tyłu zdają się być pogrążone w ekstatycznym transie i podążać z uporem za nieuchwytnym i niewidocznym dla widza obiektem. Nad ryciną znajduje się list, jaki zako-piańskie damy wystosowały do redakcji „Liberum Veto”:

Ponieważ poinformowano nas, że dla Szanownych Panów nie ma nic
Świątecznego na Świecie i że Panowie nawet „Anioła Śmierci” nazwali „Anioł
śmierdzi”, dlatego bojąc się szalenia o naszego wieszczą i aby On się Tem nie
zmarwił prosimy Was i zaklinamy na wszystko abyście nic a Nic o Nim Nie
pisali...⁴⁸

Przedmiotem uwielbienia autorek listu, a zapewne również postaci wi-docznych na opisanej grafice, jest Kazimierz Przerwa-Tetmajer. Poeta był au-torem słynnego *Hymnu do Nirwany*, napisanego w myśl wszystkich najnow-szych prądów filozoficznych i będącego utworem na wskroś dekadenckim. Literat stronił jednak od środowisk artystycznej bohemy i prowadził bardzo wykwinny tryb życia. Zamieszkiwał w eleganckich pensjonatach, adorowa-ny przez damy przebywające w jego otoczeniu.

W numerze z kwietnia 1903 r. odnajdujemy *Sonet* Kazimierza Wyrwy-Turmajera

Jam jest „któremu szumi wiatr we wnętrzu ducha”
Na świat ten patrzę dumny półbóg: drugie słońce.
Rozpuściłem dokoła me „oczy widzące”
I otwarłem „słyszącą konchę mego ucha”...

Oto, gdziekolwiek spojrzę, gną się wokół karki –
Dzwonią srebrne uśmiechy... spojrzenia namiętne...
Ręce się wyciągają pieściwe, a chętne...⁴⁹

⁴⁷ *Rydel w Poznaniu*, „Liberum Veto” 1: 1903, nr 10, s. 17.

⁴⁸ K. Brzozowski, *Gdzie Tetmajer*, „Liberum Veto” 1: 1903, nr 15, s. 7.

⁴⁹ *Pyłki*, „Liberum Veto” 1: 1903, nr 5, s. 7.

W numerze z 20 IV 1903 r. w cyklu *Parnas polski* znajdujemy satyryczny poemat *Avatary* z cyklu *Objawienie*, naigrawający się z kwiecistego, pełnego przymiotników określających kolory stylu Wacława Wolskiego⁵⁰. W numerze z 1 VIII 1903 r. zamieszczona jest niewielkich rozmiarów rycina pełniąca w tekście rolę ozdobnika i będąca portretem artysty. Twarz otoczona gęstwą włosów i długą brodą ma wyraz niezmiernie smutny, wręcz tragiczny. Portretowi towarzyszy wiersz zatytułowany *Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie*⁵¹.

Na stronie 18 numeru z 10 III 1903 r. widnieje otoczony wieńcem z ostrokrzewu portret profesora Wincentego Lutosławskiego (1863–1954). Twarz – skomponowana z cieńszych i grubszych falistych i skośnych linii, podobnych do tych, z których składają się gałązki wieńca – jest pełna egzaltowanego napięcia. Pod portretem zamieszczono tekst jego rzekomej przemowy: „Wysoka szlachto! Przewielebne Duchowieństwo P.T. Publiczności. Polecam Wam Swój koncesjonowany przez c.k. Namiestnictwo z komfortem urządzony ZAKŁAD DLA PALINGENEZY połączony z DOMEM ZAJEZDNYM dla dystygowanych dusz...”⁵². Dalsza część przemówienia to spis osobliwych propozycji usługowo-handlowych świadczących o tym, że profesor połączył spirytualizm i mesjanizm z wieloma praktycznymi korzyściami. Ostatni ustęp traktuje dość protekcjonalnie o Wyspiańskim, którego profesor czuł się mentorem. Artur Hutnikiewicz pisze, że profesor zasłynął oryginalnymi metodami badań – chronologię dialogów Platona ustalał za pomocą metody stylometrycznej, będącej kompilacją statystyki i filologii. Stworzył też własny pogląd na świat, oparty na mesjanizmie i spirytualizmie, który skojarzył ze spuścizną wielkich polskich romantyków: Mickiewicza i Słowackiego. Jego zapal był tak ogromny, że prowadził otwarte wykłady na krakowskich Plantach⁵³.

Literackich inspiracji redaktorów „Liberum Veto” nie ograniczały ani miejsce, ani czas. „Cytowali” przerobione dla własnych potrzeb bajki Iwana Kryłowa (1769–1844), a w numerze z 1 V 1903 r. postanowili sięgnąć po twórczość starożytnego bajkopisarza Ezopa (VI w. p.n.e.). Treść bajek interpretuje graficznie sześć całostronicowych rycin wykonanych według ry-

⁵⁰ *Avatary, Parnas polski*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 5, s. 6.

⁵¹ *Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 15, s. 2.

⁵² „Liberum Veto” 1:1903, nr 1, s. 18–19.

⁵³ A. Hutnikiewicz, *op. cit.*, s. 64, 401–402.

sunków Kazimierza Sichulskiego⁵⁴. Skomplikowana opowieść jest w bardzo aluzyjny sposób powiązana z obecnością na Wawelu austriackich koszar. Jej bohaterami są żaby, które postanowiły ofiarować bocianowi w darze swój największy skarb – stary kalosz. Prace stworzone za pomocą sugestywnej kreski, zmieniającej grubość i walor, oraz ekspresyjnych plam tworzą fabularną całość.

Z Bajek Ezopa

I

Po śmierci swych królów ofiarowały żaby nowemu swemu władcy, bocianowi, jedyną a najdroższą po nich pamiątkę na rezydencję.

II

Wspaniałomyślny władca upominek przyjąć raczył łaskawie, a ile z dar był stary...⁵⁵

Większość artystów, o których mowa na łamach periodyku, można było spotkać na ulicach Krakowa, Lwowa i Zakopanego. Dziś ich czyny obrosły legendą, a wartość dzieł przesłoniła ich czysto ludzkie przywary, dające niegdyś powody do pisania kąśliwych pamfletów i tworzenia satyrycznych kompozycji. Rysownicy związani z czasopiśmem też nie są już nikomu nieznanymi studentami Krakowskiej Akademii, lecz artystami rozpoznawanymi i uznanymi. Tak więc, oprócz niezaprzeczalnej wartości artystycznej tekstów i prac graficznych, którymi zapełnione są łamy „Liberum Veto”, ogromny ładunek emocjonalny przenosi zatrzymana pomiędzy wierszami pamięć drobnych zdarzeń oraz iskerek zapału rozpalających satyryczne pamflety i dających energię kreskom tworzącym rysunkowe kompozycje.

SPIS ILUSTRACJI

1. K. Frycz, *Dwóch Stańczyków*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 9, s. 11.
2. S. Szreniawa Rzecki, *Na Bolesławie Śmiałym*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 9, s. 21.
3. K. Sichulski, *Ilustrowane cytaty z Mickiewicza II. Na moja młodość górną i chmurną*, „Liberum Veto” 2:1904, nr 1, s. 10.

⁵⁴ K. Sichulski, *Z bajek Ezopa*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 6, s. 3–9.

⁵⁵ *Z bajek Ezopa*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 6, s. 6–9.

4. S. Szreniawa Rzecki, *Z naszego Olimpu. Henryk Sienkiewicz*, „Liberum Veto” 2:1904, nr 12, s. 1.
5. S. Szreniawa Rzecki, *Jerzy Żuławski*, „Liberum Veto” 2:1094, nr 8, s. 9.
6. S. Szreniawa Rzecki, *Witkacy w Bagnie*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 13, s. 3.
7. *Pieśniarz z Toń*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 8, s. 22.
8. K. Brzozowski, *Gdzie Tetmajer*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 15, s. 7.

Bibliografia

- A vol d'oiseau – opowieść warszawska*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 7.
Avatary, Parnas polski, „Liberum Veto” 1:1903, nr 5.
Brzozowski K., *Gdzie Tetmajer*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 15.
Dwóch Stańczyków, „Liberum Veto” 1:1903, nr 9.
Fras Z., *Galicja*, Wrocław 1999.
Gawlik M., *Powrót do Jamy*, Kraków 1961.
Glossy, „Liberum Veto” 1:1903, nr 12.
Glossy, „Liberum Veto” 1:1903, nr 23.
Graf na szlaku, „Liberum Veto” 1:1903, nr 1.
Grodziski S., *W królestwie Galicji i Lodomerii*, Kraków 1976.
Hutnikiewicz A., *Młoda Polska*, Warszawa 2002.
Ilustrowane cytaty z Mickiewicza. 1., „Liberum Veto” 2:1904, nr 1.
Jabłońska T., *Styl zakopiański Stanisława Witkiewicza*, Olszanica 2008.
Jan Puzyna, [hasło w:] *Internetowy Polski Słownik Biograficzny*, online: <https://www.ipbs.nina.gov.pl/a/biografia/jan-duklan-maurycy-pawel-puzyna>.
Kleiner J., *Zarys dziejów literatury polskiej*, Wrocław 1968.
Król M., *Teka Stańczyka*, Warszawa, 1985.
Krzyżewski T., *Weterani lwowskiego czasopiśmiennictwa humorystycznego*, „Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego” 1976, t. 15, z. 2.
Kuchtówna L., *Egeria, muza, wampir*, [w:] *Wśród mitów teatralnych Młodej Polski*, oprac. I. Sławińska i M.B. Stykova, Kraków 1983, s. 233-249.
Kulpińska K., *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa 2005.
„Liberum Veto” 1:1903, nr 1, nr 9.
Łyki Mickiewiczowi, „Liberum Veto” 2:1904, nr 14.
Mickiewicz a Namiestnictwo, „Liberum Veto” 1:1903, nr 13.
Na sąd, „Liberum Veto” 1:1903, nr 25.
Nowe opowiadanie Zagłoby. Trzy włosy proroka, „Liberum Veto” 1:1903, nr 17.
Nowy system dziejopisarstwa, „Liberum Veto” 1:1903, nr 26.
Obniski E., *W Toniach pod Krakowem u Lucyanów Rydlów*, Warszawa 1914.
Opieński H., *Przyjaciele młodości*, [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, oprac. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 151-192.

- Oreż i miłość* powieść historyczna w sześciu tomach, „Liberum Veto” 1:1903, nr 3.
Pieśniarz z Toń, „Liberum Veto” 1:1903, nr 8.
Psi protest, „Liberum Veto” 1:1903, nr 8.
Pyłki, „Liberum Veto” 1:1903, nr 5.
Rada w Bagnie, „Liberum Veto” 1:1903, nr 15.
Raszewski Z., *Krótką historia teatru polskiego*, Warszawa 1990.
Rydel w Poznaniu, „Liberum Veto” 1:1903, nr 10.
Sichulski K., *Z bajek Ezopa*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 6.
Sołtysik M., *Proces o Bagno i o bagno*, cz. 3, *Siła złego na jednego idealistę*, „Palestra” 2013, nr 58/7–8.
Szreniawa Rzecki S., *Scena z dramatu Żuławskiego*, „Eros i Psyche”, „Liberum Veto” 2:1094, nr 8.
Szreniawa Rzecki S., *Witkacy w Bagnie*, „Liberum Veto” 1:1903, nr 13.
Szreniawa Rzecki S., *Z naszego Olimpu*, „Liberum Veto” 2:1094, nr 12.
Tysiąc sześćset dwudziesty trzeci sonet o Giewoncie, „Liberum Veto” 1:1903, nr 15.
Żbikowski A., *Polski Słownik Judaistyczny*, online: [http://www.jhi.pl/psj/Czaki_Franciszek_\(Efroim\)](http://www.jhi.pl/psj/Czaki_Franciszek_(Efroim)).
Żuławski J., *Introibo, Parnas Polski*, „Liberum Veto” 2:1904, nr 14.
Żuławski J., *Z domu*, [w:] J. Żuławski, *Życie i twórczość*, oprac. E. Łoch, Rzeszów 1976, s. 5-9.

Abstract

Illustrations Accompanying Literary Parodies in the Liberum Veto Magazine

The subject matter of this publication is the analysis of the illustrations of a satirical magazine entitled *Liberum Veto*, alluding to modernist and earlier literature. The periodical was published in the years 1903–1905 in Kraków and Lviv. One of its founders was August Kisielewski, its first publisher was a printer from Krakow, Władysław Teodorczuk. The editors were Franciszek Czaki and Adolf Neuwert-Nowaczyński, and after the editorial office had been moved to Lviv, Władysław Milko. Numerous draftsmen who were cooperating with the magazine included: Kazimierz Brzozowski, Karol Frycz, Władysław Jarocki, Stanisław Kuczborski, Tymon Niesiołowski, Kazimierz Sichulski, Fryderyk Pautsch, Antoni Procajłowicz, Henryk Uziębło, Witold Wojtkiewicz and Stanisław Szreniawa Rzecki. And also during the Lviv period, Oskar Aleksandrowicz and Tadeusz Waltenberger cooperated with the magazine (dates unknown).

The magazine consisted of regularly published columns, for example, the cycle *Polski Parnas* (*Polish Parnassus*), where modernist artists published pasquils (lampoons) under easily recognisable pseudonyms. In the magazine, one may see

illustrations related to Stanisław Wyspiański, a versatile artist who was presented here mainly as the author of modernist dramas with the message of national liberation; Adam Mickiewicz, the national bard who was still present in the social consciousness; and Henryk Sienkiewicz, whose great novels made him a respected figure of the world of literature. This caused numerous biting criticism against the draftsmen and editors of *Liberum Veto*. The creator of the Zakopane Style, Stanisław Witkiewicz, was also depicted in a satirical way. The staging of the drama *Eros i Psyche* (*Cupid and Psyche*) featuring Irena Solska enhanced public interest in the figure of Jerzy Żuławski, the creator of Polish science-fiction literature. Other people shown in the illustrations included Lucjan Rydel, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Wacław Wolski, as well as the Greek fabulist Aesop living in the 6th century BC.

Keywords: caricature, political satire, social satire, Galicia, Austria-Hungary, Kraków, Lviv



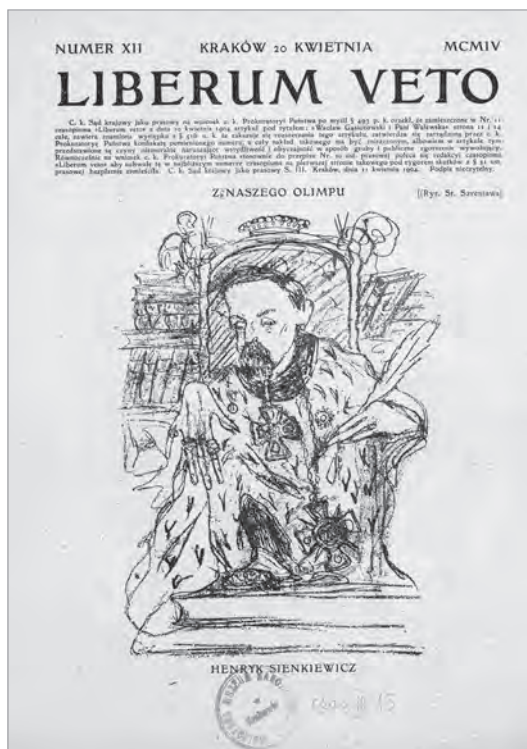
1. K. Frycz, *Dwóch Stańczyków*



2. S. Szreniawa Rzecki, *Na Bolesławie Śmiałym*



3. K. Sichulski, *Ilustrowane cytaty z Mickiewicza II. Na moja młodość górną i chmurną*



4. S. Szreniawa Rzecki, *Z naszego Olimpu. Henryk Sienkiewicz*

Aż się stałem dziś wszystkim formą setnie nudną!
 (Całe stopy bibuły wciąż wypełniam przecie!)
 Zna mnie dzisiaj w kolebce niemal małe dziecię!

Ja, co niegdyś błyszczałem swą budową trudną,
 Dzisiaj czernię sztabuchy błądych pensjonarek,
 A wnet z okna wyspiewa mnie szpak lub kanarek!...

Prz. Sm.

(Rys. St. Szreniawa).



JERZY ŻULAWSKI

5. S. Szreniawa
 Rzecki, *Jerzy Żułowski*

WITKIEWICZ W BAGNIE

(Rys. St. Szreniawa).



6. S. Szreniawa
 Rzecki, *Witkacy
 w Bagnie*

Słowem, gdy wszędy zakipiło życie,
 Bryś pewien, żądzą targany miłości,
 Zamyślił skrycie
 Złożyć wizytę Charcicy jejności.
 Ale, jak przysłowie głosi,
 Zamiar czynu nie stanowi...
 Choć naszemu brytanowi
 Szczerze się chciało pieścić psiej Małgosi,
 Jednakże wolności ruchu
 Nie miał, bo był na łańcuchu.
 Zły, jak piekło, Brytan młody
 Wyje, szczeka, rwie się, dąsa
 I przekłete węży kasa,
 I domaga się swobody — tak, swobody!...
 A jak to bywa za młodu,
 Swobody dla całego już psiego narodu.
 Nagle, pan przed budą staje;
 Harap tęgi w rękę trzyma
 I mierząc psisko oczyma,
 Pyta: »Co to za zwyczaj?«
 Brytan zawarczał, spojrział groźnie... Wtem,
 (Ze zawsze dotąd chowany był w ryzie)
 Prędko się w ogon pomacawszy kłębem.
 Rzecz: »Nic, tylko pchła mnie bardzo gryziec.

bh.



PIEŚNIARZ Z TON

7. Pieśniarz z Ton

Szanowni Panowie Redagtorowie!

Ponieważ poinformowano nas, że dla Szanownych Panów nie ma Świątęgo na Świecie i że Panowie nawet »Anioła Śmierci« nazwali »Anioł śmierdzi«, dlatego bojąc się szaleńce o naszego wieszczę i aby On Sie Tem Nie Zmartwił prosimy Was i zaklinamy na wszystko Świente, abyście nie a Nic O Nim Nie pisali, bo On Nie może być Inazym, a Wy Panowie w ciąż chciecie, aby On nie kochał Pana Sienkiewicza i nas panny na wydaniu i ich matki i babki a tylko pisał o filozofach i takich żemanszuchach. Więc prosimy bardzo za Panem Kazimierzem, choć On Nam Powiedział, że Nie o Tem Nie Chce Wiedzieć i całujemy Was z poważaniem... następują podpisy:

Melcia F., Jania Z., Kocia L., Belcia M., Lucia Z., Mita M. Mery,
 Mona B., Lala N., Jadzia C., Maud P., Lila O., Ola O., Ala U., Ela A.,
 Lula Z., Kasia Z., Basia T., Zosia Z., Maryś K., Lola, Marion S. itd.

(Rys. K. Brzozowski).



GDZIE TETMAJER!

8. K. Brzozowski, Gdzie Tetmajer

Ponadczasowe piękno stylu Doves Bindery

na przykładzie opraw w zbiorach Działu Rzemiosła
Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów
Muzeum Narodowego w Krakowie

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.13>

Powszechnie wiadomo, jak istotną rolę w podnoszeniu poziomu rzemiosła introligatorskiego odegrało Muzeum Techniczno-Przemysłowe w Krakowie, organizujące kursy dla rzemieślników, na których mogli oni doskonalić swe kwalifikacje pod kierunkiem Bonawentury Lenarta (1881–1973), wytrawnego mistrza tego zawodu. Równie istotną funkcję pełniły przygotowywane przez tę instytucję wystawy, na których środowisko miało okazję zapoznać się z finalnymi efektami ogłaszanych konkursów i pracami powstałymi podczas zajęć w warsztacie introligatorskim Muzeum. Komplementarnym do tych działań przedsięwzięciem było gromadzenie zbiorów, na których przykładzie można było zaprezentować dawne i nowoczesne tendencje w sztuce introligatorskiej. W tym celu po 1913 r. w strukturze Muzeum, pod numerem XXI, wyodrębniono dział opraw książkowych¹. Pierwszymi „okazami muzealnymi” w tym dziale były dwie oprawy wykonane w pracowni Doves Bindery, założonej w 1893 r. przez Thomasa Jamesa Cobdena-Sandersona (1840–1922), przechowywane obecnie w zbiorach Działu

¹ B. Kołodziejowa, *Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adriana Baranieckiego w Krakowie*, [w:] „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 11, Kraków 1976, s. 209.

Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów Muzeum Narodowego w Krakowie².

Pierwszą książkę, *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea*, zawierającą dwa starofrancuskie romanse przetłumaczone przez Wiliama Morrisa (1834–1896) i wydane w jego wydawnictwie Kelmscott Press w 1894 r. w nakładzie 545 egzemplarzy, zakupiono do zbiorów muzealnych jako przykład „oprawy wzorowej” w 1909 r. za cenę 258 koron (il. 1)³. Była to znacząca suma, biorąc pod uwagę fakt, że na wszystkie zakupy poczynione w tym roku wydano 1091 koron i 68 halerzy⁴. W maju następnego roku została ona pokazana na wystawie introligatorskiej, obok innych dziewięciu opraw wzorowych nabytych przez Muzeum⁵. Nieco później, być może w 1910 r., za cenę 25 koron i 26 halerzy zakupiono do zbiorów drugą oprawę wykonaną w Doves Bindery⁶. Jest to tekst *Credo* T.J. Cobdena-Sandersona, wydany w jego wydawnictwie Doves Press w 1908 r. w nakładzie 262 egzemplarzy (il. 2).

Szczegółów akcesji nie odnotowano na kartach inwentarza zbiorów Muzeum Techniczno-Przemysłowego, dlatego brak wiadomości, gdzie i u kogo dokonano zakupów⁷. Można jednak przypuszczać, że pewien wpływ na pozyskanie do kolekcji tych właśnie okazów mógł mieć Bonawentura Lenart. Znał on idee Williama Morrisa i Cobdena-Sandersona, w opublikowanym w 1908 r. artykule o sztuce introligatorskiej XIX w. z dużym uznaniem wypowiadał się o pracach tego ostatniego, pisząc, że „wykończenie techniczne jego złoceń na okładkach jest wzorowe, a jego rysunki, zdobiące okładki, nie

² W Muzeum Techniczno-Przemysłowym jako pierwszą zinwentaryzowano oprawę „*Credo* pod numerem 27305 D. XXI. 1, drugą zaś oprawę *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea* pod numerem 27306 D. XXI. 2. Po likwidacji tej instytucji w 1950 r., jej zbiory artystyczne przejęło Muzeum Narodowe w Krakowie i odąd oprawy są przechowywane w Dziale Rzemiosła Artystycznego, Kultury Materialnej i Militariów, pierwsza pod nr inw. MNK IV-MO-243, druga MNK IV-MO-244.

³ *Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe i Krajowy Instytut Popierania Rękodzieł i Przemysłu w Krakowie. Sprawozdanie Dyrekcji za rok 1909*, Kraków 1910, s. 6.

⁴ *Ibidem*, s. 25.

⁵ *Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe, Krajowy Instytut Popierania Rękodzieł i Przemysłu w Krakowie. Sprawozdanie Dyrekcji za R. 1910*, Kraków 1910, s. 9; *Katalog wystawy introligatorskiej w Miejskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie*, Kraków [1909 ?], s. 16, poz. 109.

⁶ Zob. przyp. 2. Na karcie inwentarza Muzeum Techniczno-Przemysłowego przy dacie akcesji postawiono znak zapytania.

⁷ Zob. przyp. 2.

miały dotąd równych sobie, z wyjątkiem chyba grolierowskich”⁸. Warto dodać, że po objęciu stanowiska kierownika wzorcowego warsztatu introligatorskiego w Muzeum Techniczno-Przemysłowym w 1909 r., Lenart uzyskał stypendium Wydziału Krajowego i Instytutu Popierania Rękodzieł i Przemysłu Krajowego w Krakowie, dzięki któremu na przełomie 1910/1911 r. odbył czteromiesięczną podróż służbową, podczas której zwiedzał szkoły zawodowe w Niemczech, Holandii i Anglii⁹. Na trasie jego podróży był między innymi Londyn, gdzie w działającej od 1904 r. Camberwell School of Arts and Crafts wykładał George Sutcliff (1878–1943), uczeń Douglasa Cockerella (1870–1945), który z kolei był uczniem Cobdena-Sandersona. Tam Lenart doskonalił umiejętności zawodowe, uczęszczając na wydział introligatorstwa i zdobnictwa okładziny, jak również pracując w warsztacie introligatorskim Edgara Greena.

Należący do wyższej klasy społecznej Thomas James Sanderson był intelektualistą obdarzonym bardzo wrażliwą, neurotyczną naturą, podlegającą diametralnym zmianom od głębokiej depresji do ekstatycznego entuzjazmu. Od czasów studenckich w Cambridge należał do kręgu Williama Morrisa i – podobnie jak on i Edward Burne-Jones (1833–1898) – pozostawał pod wielkim wpływem Johna Ruskina (1819–1900). Po ukończeniu studiów prawniczych, od 1871 r. pracował dla londyńskiego przedsiębiorstwa kolejowego. Wskutek przepracowania podupadł na zdrowiu i dla zregenerowania sił w 1881 r. odbył podróż do Sieny. Tam poznał socjalistkę i sufrażystkę Anne Cobden (1853–1926), córkę Richarda Cobdena (1804–1865), brytyjskiego polityka i właściciela fabryki kaliko. Sanderson, poślubiwszy Anne w 1882 r., dodał jej nazwisko do swojego. Zaczął wówczas rozważać zmianę sposobu życia na bardziej satysfakcjonujący go i idąc za sugestią żony Morrisa – Jane, w 1883 r. porzucił zawód prawnika, aby zająć się oprawą książek. W tym celu odbył intensywną praktykę u Rogera de Coverly (1831–1914), u którego nauczył się podstaw rzemiosła¹⁰. Choć Cobden-Sanderson

⁸ B. Lenart, *Sztuka introligatorska w XIX stuleciu*, „Polski Poradnik Graficzny” 1908, z. 3, s. 42.

⁹ *Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe, Krajowy Instytut Popierania Rękodzieł i Przemysłu w Krakowie. Sprawozdanie Dyrekcji za R. 1910*, Kraków 1910, s. 18; *Sprawozdanie Dyrekcji Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Krajowego Instytutu Popierania Rękodzieł i Przemysłu w Krakowie za rok 1911*, Kraków 1912, s. 28.

¹⁰ 25 VI 1884 r. rozpoczął praktykę, na przełomie sierpnia i września przeniósł się do własnego warsztatu: M. Tidcombe, *The Bookbindings of the T.J. Cobden-Sanderson, a Study*

pozostawał pod wpływem Morrisa, to nie zgadzał się z estetyką druków wydawanych w jego wydawnictwie Kelmscott Press. Jego krytyka ciężkiej czcionki, małych marginesów i nieskładnego tekstu w książkach Morrisa znalazła odbicie w jego ciągłej obsesji na temat pojęcia pięknej książki, którą wyłożył w artykule pod tym tytułem, opublikowanym w 1891 r. Do 1893 r. Cobden-Sanderson wykonał 169 perfekcyjnie wykończonych, wyrafinowanych opraw¹¹. Jedna z nich zdobyła pierwszą nagrodę na wystawie londyńskiego Towarzystwa Sztuki w 1887 r., inna w 1891 r. trafiła do otwartego rok wcześniej Ruskin Museum. Perfekcjonizm Cobdena-Sandersona spowodował ponowne osłabienie zdrowia, a dla jego nadwyrężonej ręki narzędzia stały się zbyt ciężkie. Ponieważ nie był już w stanie wykonywać pracy samodzielnie, wiosną 1893 r. otworzył w Hammersmith w Londynie introligatornię Doves Bindery, nazwaną tak od pobliskiego pubu, w której zatrudnił wykwalifikowany personel, realizujący pod jego nadzorem tworzone przez niego projekty. Introligatornia, usytuowana naprzeciw Kelmscott Press, wykonywała naprawy i przeoprawiała książki Morrisa. Pomimo że Morris uważał oprawy Doves Bindery za zbyt kosztowne, introligatornia stosunkowo szybko stała się znana w Ameryce i Europie, zyskując własną klientelę, a jej dzieła były poszukiwane przez miłośników i handlarzy książek.

Wykonywane przez siebie oprawy Cobden-Sanderson początkowo sygnował pełnym nazwiskiem, tłoczonym przy dolnej krawędzi wewnętrznej strony tylnej okładki, później inicjałami, które obejmowały datę roczną (np. C 1886 S), a od 1883 r. – oddzielone spacją, wstawiane były pośrodku cyfr (np. 18 C – S 86)¹². Analogicznie, oprawy powstające w Doves Bindery sygnowane były pełną nazwą introligatorni, po której następowała data roczna, lub nazwą wpisaną między cyfry daty. Aby odróżnić oprawy książek wydanych przez Kelmscott Press wykonane według własnych wzorów od tych realizowanych według projektów Morrisa, Cobden-Sanderson dodał do nazwy introligatorni drugi wers z datą roczną, w którą wpisane były jego inicjały CS oddzielone spacją¹³.

Niepowtarzalny styl opraw Cobdena-Sandersona wynika z zastosowania narzędzi wykonanych według własnego projektu. Inspirowany naturą,

of His Work 1884–1893, Based on His „Time Book” (British Library Add. MS 49061), with a Biographical Introduction, London 1984, s. 8–11, s. 30.

¹¹ M. Tidcombe, *The Bookbindings...*, s. 52.

¹² *Ibidem*, s. 47.

¹³ M. Tidcombe, *The Doves Bindery*, London 1991, s. 104–105.

preferował motywy kwiatowe – jaskry, róże, małe i duże tulipany, stylizowane liście, makówki, łącząc je esowatymi liniami i przeplatając kropkami. Za pomocą tych prostych w formie narzędzi budował skomplikowane, wysublimowane wzory w geometrycznym, podporządkowanym symetrii układzie. Stosował przede wszystkim naturalnie barwioną kozłą skórę, choć np. do oprawy swojej pięciotomowej Biblii (1903–1905) użył skóry foczej.

Muzealny egzemplarz *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea* w 1906 r. zyskał oprawę projektowaną przez Cobdena-Sandersona, o czym świadczy sygnatura tłoczona złotem na dolnej krawędzi wewnętrznej strony tylnej okładki: „THE * DOVES * BINDERY / 19 C – S 06” (il. 5)¹⁴. Całą powierzchnię obu okładek oprawy o wymiarach 14,5 × 10,9 cm, wykonanej z tektury oklejonej skórą kozłą barwioną na kolor granatowy, pokrywa tłoczony złotem wzór ukośnej siatki, skomponowanej z rytmicznie rozmieszczonych kół wypełnionych ośmioma sercami, połączonych esownicami i kropkami. W oczkach siatki umieszczono motywy niezapominajek, całość ujęto bordiurą z liści koniczyny, skomponowanych z trzech serc na esownicach, skierowanych od środka ku narożom. Na grzbiecie cztery kompartymenty między garbami zwięzów ozdobiono motywem kół z sercami otoczonych esownicami i kropkami, w piątym umieszczono skrótowo zapisany tytuł *COUS-/TANS/AND/OVER/SEA* wpisany w prostokątną ramkę. W dolnym, nieco wyższym od pozostałych polu, pod motywem dekoracyjnym wpisano rok wydania druku 1894 (il. 4). Skórę zawiniętą na wewnętrzną stronę okładek i tworzącą margines otaczający papierową wyklejkę, ozdobiono prostymi liniami i motywem koniczyny w narożach. Krawędzie okładek również ozdobiono prostymi, złożonymi liniami, a daszek nad kapitałką – małymi kropkami. Złożone obcięcia kart ozdobiono delikatną karbowaną obwódką, najbardziej typową dla Cobdena-Sandersona¹⁵.

Do wykonania tej dekoracji, stanowiącej typowy przykład stosowanego przez Sandersona zdobnictwa, ograniczającego się do prostych linii, kropek, małych listków i kwiatków, Cobden-Sanderson użył dziesięciu tłoków: pełnych serc w trzech rozmiarach, kół i pełnych kropek o dwóch średnicach, motywu niezapominajki, esownic o dwóch długościach i linii prostej. Każdy z motywów został wytłoczony wielokrotnie – od kilku do kilkuset razy. Wykonanie tłoczeń z pewnością musiało trwać kilkadziesiąt godzin, choć

¹⁴ *Ibidem*, s. 105. W tym miejscu dziękuję pani dr Elżbiecie Pokorzyńskiej za uwagi dotyczące fachowego słownictwa, stosowanego w opisach opraw książkowych.

¹⁵ *Ibidem*, s. 91.

może nie aż sześćdziesiąt pięć, tj. tyle, ile zajęło Cobdenowi-Sandersonowi ozdobienie oprawy książki o zbliżonych wymiarach, będącej prezentem dla córki, Stelli (1886–1979), wykonanej w roku jej urodzenia¹⁶.

William Morris, oprócz wyżej opisywanej, przetłumaczył ze starofrancuskiego jeszcze dwie inne opowieści¹⁷. Wszystkie wydrukowano w małym formacie i, jak na publikację wydaną przez Kelmscott Press, po stosunkowo niskich kosztach, tak aby stać było na nie liczniejszą niż zazwyczaj grupę odbiorców. Cobden-Sanderson uważał, że te wydane w 16^o druki Kelmscott Press mogą być traktowane jako komplet, dlatego niekiedy były oprawiane według jednego wzoru¹⁸.

Kilka różnych egzemplarzy opraw *The Tale of Emperor Coustans and Oversea* odnotowuje Marianna Tidcombe, autorka katalogu obejmującego 828 opraw Doves Bindery, zestawionych na podstawie projektów Cobdena-Sandersona¹⁹.

Pierwsza z nich, znajdująca się w 1991 r. w kolekcji prywatnej we Francji i datowana na 1896 r., została wykonana z koźlej skóry barwionej na zielono, zdobionej wzorem nr 377. Tu na przedniej okładce szeroka bordiura w formie arabeskowej liściastej wici otacza prostokątny panel zwierciadła z obiegającym go tytułem, podzielony na trzy poziome pola, wypełnione motywami liści i róży Tudorów²⁰.

Druga, sprzedana na aukcji w 1988 r., datowana na 1899 r., została wykonana w koźlej skórze barwionej na czerwono, zdobionej wzorem nr 585. Przednią okładkę tego egzemplarza zdobi bordiura *a la dentelle* z liściastych gałązek na kropkowanym tle, otaczająca zwierciadło wypełnione kropkami i motywami róży Tudorów²¹. Egzemplarz wykonany według tego wzoru, ale z inaczej zakomponowanym tytułem na grzbiecie, znajduje się w zbiorach specjalnych biblioteki Connecticut College w USA²².

¹⁶ J. Ruskin, *Unto this Last*, wyd. w 1884, w oprawie T.J. Cobdena-Sandersona z 1886 r., obecnie własność British Library, sygn. BL C.68.h.17, zob. P.J.M. Marks, *Beautiful Bookbindings: A Thousand Years of the Bookbinder's Art*, London 2011.

¹⁷ Były to *The Friendship of Amis and Amile* i *The Tale of King Florus and the Fair Jehane*.

¹⁸ M. Tidcombe, *The Doves Bindery*, s. 210.

¹⁹ *Ibidem*, s. 119.

²⁰ *Ibidem*, s. 135, poz. 210, s. 210, il. s. 211, pl. III.

²¹ *Ibidem*, s. 150, poz. 721, s. 276, il. s. 278.

²² *The Tale of the Emperor Coustans and Oversea*; oprawa sygn.: Doves Bindery 18 C–S 99; Linda Lear Center for Special Collections & Archives; Connecticut College, USA; zob. online: <http://collections.conncoll.edu/kelmscott/coustans.html> – 11 I 2019.

Oprawa trzecia, opisana pod pozycją 560, została wykonana według wzoru nr 722, w którym bordiura z potrojonych serc na łożyskach otacza pole pokryte ukośną siatką kół z ośmioma takimi samymi sercami otaczającymi mniejsze kółko, połączonych esowatymi liniami i kropkami²³. Opisany wzór przypomina dekorację oprawy ze zbiorów Muzeum, jednak brak ilustracji i dokładniejszego opisu uniemożliwia jego stuprocentową identyfikację.

W kilka lat po uruchomieniu Doves Bindery Cobden-Sanderson rozszerzył działalność i w 1900 r., we współpracy z Emerym Walkerem (1851–1933), rytownikiem, fotografem i drukarzem, założył prywatną drukarnię Doves Press. Zasłynęła ona z publikacji książek o niezwykle przejrzystym układzie graficznym i zdyscyplinowanej typografii, pozbawionych ozdób i ilustracji, w przeciwieństwie do bogato zdobionych druków Kelmscott Press. Czcionki Doves zaprojektował Emery Walker, inspirując się antyką zastosowaną we włoskim tłumaczeniu *Historii Naturalnej* Pliniusza, wydrukowanym w Wenecji przez Nicolasa Jensena (ok. 1420–1480) w 1476 r. Pierwszym drukiem tego wydawnictwa była rozprawa Cobdena-Sandersona pt. *The ideal book or book beautiful*.

Drugą z książek jest *Credo* T.J. Cobdena-Sandersona, wydane w jego wydawnictwie w 1908 r.²⁴ Oprawa tej niewielkiej, liczącej zaledwie 12 stron książeczki o wymiarach 16,5 × 11,7 cm demonstruje zupełnie inną, asceetyczną estetykę. Jej tekturowe okładki oklejono czerwono-brunatną skórą kozłą, a jedyną dekorację stanowi tytuł tłoczony wersalikami na przedniej okładce i na grzbiecie (il. 6). Skórę zawiniętą na wewnętrzną stronę okładek i tworzącą margines otaczający papierową wyklejkę, ozdobiono prostymi liniami tłoczonymi złotem. Na tylnej okładce u dołu umieszczono tłoczoną złotem sygnaturę *THE *DOVES *BINDERY*.

Credo to tekst o osobistej filozofii Cobdena-Sandersona, zawierający jego metafizyczne rozważania na temat życia i śmierci człowieka oraz jego miejsca we wszechświecie, ujęte w krótkich, poetyckich stwierdzeniach rozpoczynających się od słowa „wierzę”²⁵. Po raz pierwszy, do użytku prywatnego, zostało wydrukowane na karcie papieru folio w 1906 r., a rok później – w formacie małego octavo, dla rodziny i przyjaciół. Limitowana edycja

²³ M. Tidcombe, *The Doves Bindery*, s. 160, poz. 560.

²⁴ *Ibidem*, s. 82.

²⁵ M. Howell, 10. *Credo*, [w:] *Modern Art of the Book 1800–1940*, online: https://hob.gseis.ucla.edu/HoB_Modern_Exhibit/HoB_Modern_Exhibit_Landing_Page.html – 12 I 2019.

z 1908 r. obejmowała 250 egzemplarzy drukowanych na papierze i 12 – na welinie.

Ta niewielkiego formatu cieniutka książka jest przykładem realizacji estetycznych i technicznych założeń Cobdena-Sandersona, zawartych w jego rozprawie o pięknej książce. Wyobraża książkę, w której każdy precyzyjnie zaprojektowany element składa się na wyważoną całość. Tekst drukowano wyłącznie czarną farbą czcionką Doves i, poza znacznikami akapitów, pozbawiono go ilustracji oraz innych ozdóbników. Zwraca uwagę dwukrotnie większa niż zazwyczaj liczba czystych kart w stosunku do bloku drukowanego tekstu, zgodna z koncepcją ruchu *Arts & Crafts* i zasadą Cobdena-Sandersona, że książka nie powinna być jedynie przekaznikiem treści, lecz dziełem sztuki. Podobnie jak oszczędny w formie druk Doves Press, także zdobienie jego oprawy, nienagannie technicznie wykonanej w Doves Bindery, jest minimalistyczne i ograniczone jedynie do tytułu wytłoczonego złotem, literami niewielkimi w stosunku do wymiarów okładki. Egzemplarze *Credo* Cobdena-Sandersona w oprawach Doves Bindery znajdują się w różnych bibliotekach i zbiorach prywatnych, pojawiają się również na aukcjach antykwarycznych. Na ich przykładzie można zauważyć, że poza kolorem skóry, najczęściej czerwono-brunatnej, schemat dekoracji oprawy, ograniczony do tytułu tłoczonego złotymi literami, pozostaje niezmienny, inaczej niż w przypadku *The Tale of Emperor Coustans...*²⁶ Egzemplarze *Credo* wydrukowane na welinie były ozdobione bogatszą dekoracją w formie dwóch wpisanych jedno w drugie kół, przy czym zewnętrzne zostało ujęte kropkami i listkami ułożonymi zgodnie z kierunkiem wskazówek zegara²⁷.

Dwie zaprezentowane tu oprawy doskonale ilustrują styl opraw Doves Bindery. Pierwsza, zawierająca tekst średniowiecznej opowieści, wydana w typografii inspirowanej dawnymi drukami, zyskała ozdobną i wyszukaną dekorację luźno nawiązującą do popularnego w XV–XVI w. schematu owocu granatu, w którym esowate gałązki dzielą zwierciadło na pola często wypełnione małymi motywami. „Gęstość” wzoru na oprawie koresponduje z *horror vacui* stron tytułowych druku (il. 7). Druga, bez ornamentalnych

²⁶ Zob. np. egzemplarze w: J. Willard, Marriott Library, The University of Utah, online: <https://openbook.lib.utah.edu/book-of-the-week-credo/#jp-carousel-269> – 12 I 2019; The University of California, Los Angeles (UCLA), online: https://hob.gseis.ucla.edu/HoB_Modern_Exhibit/HoB_Modern_Credo.html – 12 I 2019.

²⁷ M. Tidcombe, *The Doves Bindery*, s. 174, poz. 731. Oprócz *Credo* tym wzorem o numerze 895 były ozdobione jeszcze *In principio* i *Laudes*.

zdobień, ochrania druk równie oszczędny w formie, piękny dzięki przejrzystemu, pełnemu światła układowi graficznemu na stronie (il. 8).

Oprócz precyzji wykonania i artystycznej wartości obu omawianych opraw warto zwrócić jeszcze uwagę na obecny stan zachowania zabytków. Były prezentowane na stałej wystawie w Muzeum Techniczno-Przemysłowym obok innych „okazów intrologatorstwa współczesnego” w Sali V w szafie 16²⁸. Długotrwała ekspozycja nie spowodowała jednak odbarwienia skóry okładek, tak jak się to stało w przypadku niektórych wyrobów galanterii skórzanej tam wystawianych. Świadczy to o doskonałej jakości materiałów używanych przez Cobdena-Sandersona.

Kończąc, należy podkreślić, że działalność Cobdena-Sandersona, dążącego do stworzenia książki idealnej poprzez zharmonizowanie pisma, układu graficznego i oprawy, wywarła ogromny wpływ na sztukę intrologatorską przełomu XIX i XX w. Dzięki Muzeum Techniczno-Przemysłowemu dwa materialne przykłady tych usiłowań znalazły się w Krakowie.

SPIS ILUSTRACJI:

1. Okładka przednia *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea*, tłum. William Morris; druk: Kelmscott Press, 1894; oprawa: Doves Bindery, 1906; projekt: T.J. Cobden-Sanderson, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-244, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
2. Okładka przednia *Credo* T.J. Cobdena-Sandersona, druk: Doves Press 1908; oprawa: Doves Bindery; projekt: T.J. Cobdena-Sanderson, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK IV-MO-243, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
3. Wewnętrzna strona okładki tylnej *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea* z sygnaturą intrologatorni przy dolnej krawędzi, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
4. Grzbiet oprawy *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea*, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
5. Wewnętrzna strona okładki tylnej *Credo* z sygnaturą intrologatorni przy dolnej krawędzi, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
6. Grzbiet oprawy *Credo*, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
7. Strona tytułowa *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea*, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.
8. Strona pierwsza *Credo*, fot. Pracownia Fotograficzna MNK.

²⁸ K. Homolacs, I. Bojarska, *Przewodnik po zbiorach Muzeum Przemysłowego im. dra A. Baranieckiego w Krakowie*, Kraków 1928, s. 87.

Bibliografia

Archiwalia

MNK IV-MO-243-244.

Homolacs K., Bojarska I., *Przewodnik po zbiorach Muzeum Przemysłowego im. dra A. Baranieckiego w Krakowie*, Kraków 1928.

Howell M., 10. *Credo*, [w:] *Modern Art of the Book 1800–1940*, online: https://hob.gseis.ucla.edu/HoB_Modern_Exhibit/HoB_Modern_Exhibit_Landing_Page.html.

Katalog wystawy introligatorskiej w Miejskim Muzeum Techniczno-Przemysłowym w Krakowie, Kraków [1909?].

Kołodziejowa B., *Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adriana Baranieckiego w Krakowie*, [w:] „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 11, Kraków 1976.

Lenart B., *Sztuka introligatorska w XIX stuleciu*, „Polski Poradnik Graficzny” 1908, z. 3.

Marks P.J.M., *Beautiful Bookbindings: A Thousand Years of the Bookbinder's Art*, London 2011.

Miejskie Muzeum Techniczno-Przemysłowe i Krajowy Instytut Popierania Rękodzieł i Przemysłu w Krakowie. Sprawozdanie Dyrekcyi za 1909, Kraków 1910.

Ruskin J., *Unto this Last*, 1884, British Library, sygn. BL C.68.h.17.

Sprawozdanie Dyrekcyi Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Krajowego Instytutu Popierania Rękodzieł i Przemysłu w Krakowie za rok 1911, Kraków 1912.

The Tale of the Emperor Coustans and over Sea; oprawa sygn.: Doves Bindery 18 C–S 99; Linda Lear Center for Special Collections & Archives; Connecticut College, USA, online: <http://collections.conncoll.edu/kelmscott/coustans.html>.

The University of California, Los Angeles (UCLA), online: https://hob.gseis.ucla.edu/HoB_Modern_Exhibit/HoB_Modern_Credo.html.

Tidcombe M., *The Bookbindings of the T.J. Cobden-Sanderson, a Study of His Work 1884–1893, Based on his „Time Book” (British Library Add. MS 49061), with a Biographical Introduction*, London 1984.

Tidcombe M., *The Doves Bindery*, London 1991.

Willard J., Marriott Library, The University of Utah, online: <https://openbook.lib.utah.edu/book-of-the-week-credo/#jp-carousel-269>.

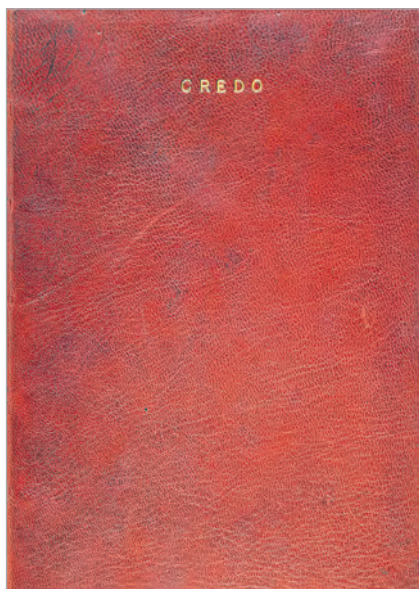
*Abstract**The Timeless Beauty of The Doves Bindery Style, Based on Book Bindings
from the Collections of the Department of Decorative Art, Material
Culture, and Arms and Armour of the National Museum in Kraków*

The text presents two books in bindings made by a well-known English company The Doves Bindery, established by Thomas Cobden-Sanderson in 1893. The first of these is *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea*, containing two Old French romances translated by William Morris (1834–1896) and published by his Kelmscott Press in 1894. The second is a text presenting the personal philosophy of Cobden-Sanderson entitled *Credo*, published by his publishing house, the Doves Press, in 1908. Both books were purchased for the Museum of Science and Industry in Kraków as “museum pieces” and were first items to be listed in the inventory of the new department of book bindings, established as a separate department in the museum structures after 1913. After the dissolution of the museum in 1950, its artistic collections, including the two historic artefacts described, were transferred to the National Museum in Kraków. Both books display outstanding quality of the materials used in their creation and a high level of craftsmanship. They perfectly represent the style of The Doves Bindery and of Cobden-Sanderson, who strove to create the perfect book by harmonising the typeface, graphic design, and binding, thus forming a whole of lasting beauty.

Keywords: National Museum in Kraków, Museum of Science and Industry, William Morris, T.J. Cobden-Sanderson, Kelmscott Press, Doves Bindery, Bonawentura Lenart, bookbinding



1. Okładka przednia *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea*



2. Okładka przednia *Credo*
T.J. Cobden-Sandersona



3. Wewnętrzna strona okładki tylnej *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea* z sygnaturą introligatorni przy dolnej krawędzi



4. Grzbiet oprawy *The Tale of the Emperor Coustans and of over Sea*



5. Wewnętrzna strona okładki tylnej *Credo*
z sygnaturą intrologatorni przy dolnej krawędzi



6. Grzbiet oprawy *Credo*



7. Strona tytułowa *The Tale of the Emperor Coustans...*

PLENI SUNT COELI ET TERRA
GLORIA TUA

¶ I BELIEVE IN INFINITE SPACE
AND IN ETERNAL TIME.

¶ I believe in the innumerable & infinitely
distant stars.

¶ I believe in the sun, & in the wanderers,
the planets.

¶ I believe in the earth, and in the silver
moon: & I believe in day & night, & in the
seasons, summer and winter, & spring and
autumn; and

¶ I believe and I see that as the earth turns
upon itself we pass into the light and wake
to life & die downward into darkness and
the sleep of rest, and that we are one in life
and sleep with the earth's self; and

¶ I believe & see that as the earth, turning
upon itself, whirls round the sun, the earth
wakes to life in spring, to the full pomp of
summer, and dies rhythmically downward

III. WYSTAWY

Wystawa drukarska w 1904/05 roku w Krakowie¹

<https://doi.org/10.12797/9788381386548.14>

Założone w Krakowie w 1901 r. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana (TPSS) stawiało sobie za cel między innymi rozwój polskiego projektowania graficznego, dlatego też stworzyło tzw. sekcję drukarską, która organizowała spotkania przedstawicieli krakowskich drukarni. To właśnie podczas nich wspólnie uznano konieczność ścisłej współpracy pomiędzy artystami a drukarzami oraz organizacji konkursów i wystaw. Przejawem tej polityki była szczególna dbałość Towarzystwa o wysoką jakość druków własnych, pośrednictwo w ogłaszaniu konkursów na różnego typu druki dla firm prywatnych i instytucji, a także zorganizowanie w 1904 r., wspólnie z Muzeum Narodowym w Krakowie, wystawy drukarskiej.

Wystawa została otwarta 24 XII 1904 r. w pałacu Czapskich, a trwała do 2 II 1905 r. Jej celem było „przedstawiać stopień artyzmu we współczesnym drukarstwie polskim, uwydatniać dążenia do nadania mu odrębnego charakteru, dać przegląd zastosowania artystycznego motywów swojskich i zaznaczyć z obecnym stanem techniki drukarskiej”². Organizatorzy byli przekonani, że wystawa unaoczní,

¹ Tekst jest wynikiem projektu badawczego *Ojcowie polskiego designu. Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana. Architektura wnętrz i meblarstwo*, finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (2015/17/D/HS2/01215).

² *Wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w dawnym pałacu hr. Czapskich w Krakowie od 24 grudnia 1904 do 10 lutego 1905 r.*, Kraków 1904, s. 7.

że tylko należyte zrozumienie rzeczy przez wydawców i drukarzy, a przede wszystkim praca artystów na polu drukarstwa zapewnić mogą tej sztuce trwały rozwój w kierunku prawdziwie artystycznym i twórczym, rugując szablon, ślepe naśladownictwo i dążąc do wytworzenia odrębnego artystycznego typu książki polskiej³.

Druki na ekspozycję przyjmowała i oceniała komisja rozpoznawcza TPSS, w której skład wchodził m.in. Jerzy Warchałowski, Jan Stanisławski, Jan Bukowski, Józef Czajkowski, Józef Mehoffer, Antoni Procajłowicz, Jan Szczepkowski, a wspierali ją przedstawiciele drukarni: Władysław Anczyc, Władysław Teodorczuk, Napoleon Telz i Bolesław Ulanowski⁴. Zdecydowano się na pokazanie jedynie jednej trzeciej z nadesłanych prac⁵. Podczas dokonywania wyboru kierowano się założeniem, że najważniejszy jest:

artystyczny układ całości, umiejętne posługiwanie się zadrukowanymi płaszczyznami, zrozumienie stosunków ciemnych plam druku do jasnego tła papieru, umiejętny wybór czcionek, ich kombinowanie, unikanie czcionek dziwaczych, lub zgoła nieczytelnych, odpowiedni dobór papieru, a dalej wprowadzenie artystycznie związanych, zrośniętych z drukiem ozdób, winiet i inicjałów, artystycznych okładek, ze smakiem ułożonych tytułów⁶.

Komisja sądziła, że wszystkie powyższe elementy można odnaleźć „nie tylko w ozdobnych wydawnictwach, jak albumach, książkach upiększonych inicjałami, winietami, ozdobami, lecz także w zwykłym podręczniku szkolnym, traktacie naukowym, odezwie, adresie, etykiecie”⁷. Na wystawę przyjmowano także litografie, linoryty i druki wykonane w innych technikach graficznych, jeśli tylko „z drukarstwem są związane, służące do celów ozdoby i dekoracji, jak np.: afisze; dalej: oprawy, okładki, papiery okładkowe”⁸.

Na parterze pałacu Czapskich umieszczona została zorganizowana przez Muzeum Narodowe wystawa druków dawnych pochodzących ze zbiorów własnych, Biblioteki Jagiellońskiej i kolekcji Emeryka hr. Czapskiego. Jej aranżacja naśladowała dawną bibliotekę:

³ *Ibidem*, s. 8.

⁴ *Z Tow. „Polska Sztuka Stosowana”, „Czas” 57:1904 (październik), nr 249, s. 2.*

⁵ *J. Warchałowski, Wystawa drukarska, „Czas” 58:1905 (styczeń), nr 7, s. 3.*

⁶ *Ibidem*, s. 3.

⁷ *Wystawa drukarska urządzona staraniem..., s. 7.*

⁸ *Ibidem*.

całe stosy książ w starożytnych oprawach zaległy półki, biegnące kilku rzędami dokoła ścian. Witraże przyciemniają skąpe światło, wpadające do mrocznego przybytku wiedzy zakonnej. W małej niszy znajduje się na podwyższeniu stolik z otwartą księgą, krzesło z XVII wieku, obok autentyczny, starodawny globus i różne inne narzędzia i symbole nauki. To pracownia uczonego mnicha. Twórcy wystawy historycznej zrobili z tego pokoju rzecz malowniczą i pełną uroku⁹.

Przy tworzeniu tej „scenografii” współpracował Karol Frycz¹⁰.

Wystawa druków współczesnych wypełniła klatkę schodową, przedsiónek i cztery sale na piętrze pałacu. Jej zorganizowaniem zajęli się Jerzy Warchałowski, Edward Trojanowski i Jan Bukowski¹¹. Na klatce schodowej zawieszono litografie wykonane w Zakładzie Aureliusza Pruszyńskiego. Był to przegląd najciekawszych plakatów z przełomu XIX i XX w. autorstwa Teodora Axentowicza (afisze wystaw Towarzystwa „Sztuka”), Stefana Filipkiewicza (afisz „Bal artystyczny”), Karola Frycza (afisz „Teka Melpomeny”), Józefa Mehoffera (afisz „Loteria Matejkowska”), Wojciecha Weissza (afisz „Raut artystyczny”), Henryka Uziembły (afisz reklamowy wódki firmy Fraenkel). Pomiędzy nimi pojawiły się także inne prace w technice litografii – okładka „Rocznika Krakowskiego”, menu uczty na cześć Tadeusza Pawlikowskiego, obie prace według projektu Stanisława Wyspiańskiego, a także etykiety na piwo¹².

Aranżując ekspozycję na piętrze pałacu, starano się stworzyć „wrażenie jednolitości i spokoju”, dlatego druki umieszczono w płytkich, oszklonych, jasnoszarych szafkach przylegających do ścian. Ściany i portiery utrzymane były w kolorze zbliżonym do bordowego¹³.

Przedsiónek zdominowały prace Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, która szczyciła się przede wszystkim edycją dzieł Wyspiańskiego, takich jak *Wesele*, *Warszawianka*, *Bolesław Śmiały*, *Legenda* i in., wszystkie w jego autorskim opracowaniu. Wydania te przyciągały powszechną uwagę, były potwierdzeniem, że Wyspiański

⁹ A. Chołoniewski, *Polskie drukarstwo artystyczne na wystawie w Krakowie*, „Życie i Sztuka” 1905, nr 2–3, s. 4.

¹⁰ W. Łada, *Wystawa drukarska w Krakowie*, „Kurier Warszawski” 85:1905, nr 8, s. 4–5.

¹¹ III. *Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1904*, Kraków 1905, s. 13.

¹² *Wystawa drukarska urządzona staraniem...*, s. 43–44.

¹³ J. Warchałowski, *op. cit.*, s. 3.

[...] pierwszy wyszedł z założenia, że piękno w typografii nie polega na samym stosowaniu ozdób, winiet, inicjałów i.t.p., ale na ich związaniu i spojeniu z tekstem, na skomponowaniu całości, wykazującej pewien charakter układu; on pierwszy zrozumiał, że estetyka książki wynika nie tylko z doskonałości środków technicznych, lecz umiejętnego użycia czcionek, papieru, kształtu, kolumny i.t.p.¹⁴

Franciszek Mirandola pozytywnie ocenił edycję *Philippi Bounacorsi Callimachi...* Adama Stefana Miodońskiego, *Dla szczęścia* Stanisława Przybyszewskiego, *Mojej pieśni wieczornej* Jana Kasprowicza i *Wincentego Pola* Maurycego Manna. Uwagę przyciągały również prace Jana Bukowskiego, ściśle współpracującego z Drukarnią Uniwersytetu Jagiellońskiego. Były to między innymi: afisze wystawy ogrodniczej w Krakowie, okładki pracy Włodzimierza Tetmajera *Ubiory ludu polskiego* i komedii Adolfa Neuwert-Nowaczyńskiego *Smocze gniazdo*. Bukowski dał się poznać jako projektant świetnie odczuwający specyfikę każdej publikowanej pracy. I tak, dla przykładu, okładkę *Ubiorów ludu polskiego* zdobią ludowe ornamenty i nieco niezdarna typografia, a *Smocze gniazdo* otwierają motywy wywodzące się z nowożytnych grotesek. Mirandola negatywnie ocenił wydanie dzieł Mikołaja Reja oraz Torquato Tassa, ponieważ w ich projektach „usiłowano (...) czcionkami nowemi, ozdobnikami nowemi i starymi rycinami stworzyć coś, co by było zarazem nowe i dawało obraz antyczny”¹⁵.

W przedsionku pałacu reprezentowana była także warszawska Drukarnia Piotra Laskauera. W jej drukach dostrzegano wpływy artystów krakowskich. Dla Laskauera ozdoby drukarskie inspirowane ornamentyką ludową projektował Kazimierz Purzycki, np. do *Preludiów zakopiańskich* Józefa Kościelskiego. Mirandola pozytywnie wypowiadał się o inicjałach Mariana Wawrzenieckiego do *Bajek* Jana Lemańskiego. Tworzyły je litery wyglądające jak wykute z metalu, z towarzyszącymi scenkami związanymi z treścią wiersza. W tej części wystawy pokazano także druki pochodzące z wydawnictwa M[aksymiliana] Borkowskiego w Warszawie, drukarni Feliksa Westa w Brodach, wydawnictwa druków muzycznych Stanisława Andrzeja Krzyżanowskiego w Krakowie oraz prace Leonarda Pietruszewskiego z Warszawy, jedyne go zecera wśród twórców tu prezentowanych¹⁶.

¹⁴ A. Chołoniewski, *op. cit.*, s. 3.

¹⁵ F. Mirandola, *Pierwsza polska wystawa drukarska*, „Poradnik Graficzny” 1905, z. 1, szp. 7.

¹⁶ *Ibidem*, szp. 8.

W pierwszej sali pokazano prace krakowskiej drukarni Władysława Anczyca – eleganckie egzemplarze były zwykle przeznaczone dla zamożnych czytelników. Drukarnię chwalono za dobre reprodukcje dzieł malarskich i druki trójbarwne. Jednak nie wszystkie pozycje wyróżniała wysoka jakość artystyczna. Mirandola za słabo opracowane graficzne uznał *Pomniki Krakowa* Feliksa Koperę i *Uczę Herodiady* Jana Kasprowicza, której okładkę projektował Stanisław Dębicki. Za najciekawszą zaś uznał okładkę książki *Proza ironiczna* Jana Lemańskiego, projektowaną przez Trojanowskiego. Artysta posłużył się pseudoludową stylistyką, wypełniając połowę kompozycji scenką z kogutem na tle lasu. Dla drukarni Anczyca projektowali także Antoni Procajłowicz (ilustracje do trylogii J. Żuławskiego *Na srebrnym globie*, 1903) i Jan Bukowski (do *Katalogu zabytków metalowych w połączeniu z zabytkami cechów krakowskich*, 1904)¹⁷.

W tej samej sali umieszczono publikacje pochodzące z innych krakowskich drukarni: Władysława Teodorczuka, Drukarni Narodowej Napoleona Telza, „Czasu” i Literackiej. W drukach pochodzących z zakładu Teodorczuka „starano się osiągnąć wrażenie estetyczne środkami prostymi, myślano o nowych metodach szczerze i stosowano je usilnie”¹⁸. To tu wykonywano jedne z pierwszych linorytów, np. kalendarz projektowany przez Karola Frycza. Dla tej drukarni pracował Henryk Uziębło, który projektował różne typy druków, od etykiet na czekoladę i wódkę, poprzez afisze dla czasopisma „Liberum Veto”, po książki, jak np. *Bajki* Benedykta Herza. Zauważyć można w nich fascynację artysty ornamentyką ludową, potraktowaną jednak w sposób humorystyczny, co widać np. na okładce *Bajek* z motywem wycinanki, barankiem wielkanocnym i pastereczką przypominającą porcelanową figurkę¹⁹.

W Drukarni Narodowej wiodącym grafikiem był Antoni Procajłowicz. Mirandola podziwiał jego projekt okładki do tomiku poezji Kazimierza Laskowskiego *Pozwól mi mówić!...*, zdobiony jedynie płaszczyznowo potraktowanymi malwami. Jednak za idealną uznał szatę graficzną autorstwa Jana Bukowskiego książki Jana Wroczyńskiego *Gawoty gwiazdne*. Malarz dekorował ją zarówno całostronicowymi ilustracjami figuralnymi, jak i wignetami wypełnionymi różnymi motywami: figuralnymi, geometrycznymi,

¹⁷ *Ibidem*, szp. 8–9.

¹⁸ *Ibidem*, szp. 9.

¹⁹ *Ibidem*, szp. 9.

ludowymi, a nawet abstrakcyjnymi. Dla Drukarni Literackiej projektowali także: Stanisław Wyspiański, Antoni Procajłowicz, Jan Bukowski, Włodzimierz Tetmajer²⁰.

W pierwszej i drugiej sali wystawowej zapewniono odrębne miejsce dla wydawnictw i księgarni – Gebethnera i Wolffa z Warszawy, Spółki Wydawniczej Polskiej z Krakowa, Księgarni Naukowej z Warszawy, Wydawnictwa Stefana Demby z Warszawy, Wydawnictwa Juliana Marchlewskiego z Monachium, Księgarni Altenberga we Lwowie. Prezentowano tu nierzadko książki pokazywane już we wcześniejszych salach ekspozycyjnych. Tym razem pojawiły się jako druki, które wyszły spod pras wyżej wymienionych drukarni²¹.

W drugiej sali znalazły się katalogi wydane przez Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana oraz sprawozdania, afisze wystaw, karty korespondencyjne, w tym także materiały towarzyszące wystawie drukarskiej opublikowane przez Wydawnictwo Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana. Obok nich umieszczono zeszyty warszawskiej „Chimery” pod redakcją Zenona Przesmyckiego. Ponadto tę i kolejną salę przeznaczono na prezentację twórczości Józefa Mehoffera, Stanisława Dębickiego, Eweliny Dąbrowskiej, Kazimierza Brzozowskiego, Jana Bukowskiego, Eugeniusza Dąbrowskiego, Karola Frycza, Anny Gramatykówny, Antoniego Procajłowicza, Kazimierza Purzyckiego, Konstantego Kietlicza-Rayskiego, Edwarda Trojanowskiego, Stanisława Wyspiańskiego, Henryka Uziembły²².

Ostatnia część ekspozycji poświęcona została drukom zagranicznym, w większości pochodzącym z kolekcji Feliksa Jasieńskiego. Pojawiły się tu wydawnictwa amerykańskie, angielskie, belgijskie, chińskie, francuskie, holenderskie, hiszpańskie, japońskie, niemieckie, rosyjskie, skandynawskie, włoskie. Za najbardziej interesujące Warchałowski uznał angielskie projekty autorstwa Williama Morrisa, Waltera Crane’a i Aubreya Beardsleya. Doceniał ich prostotę, wytworność i harmonię tak w układzie druku, jak i ozdób. Zwrócił uwagę na prace Amerykanina – Williama Bradleya. Podziwiał także Japończyków, Hokusai’a i Josaia, za harmonię między rysunkami a charakterem pisma²³.

²⁰ *Ibidem*, szp. 9–10.

²¹ *Ibidem*, szp. 10.

²² *Wystawa drukarska urządzona staraniem...*, s. 57–60.

²³ J. Warchałowski, *op. cit.*, s. 3.

Prawdziwym popisem umiejętności w projektowaniu graficznym artystów kręgu TPSS były materiały związane z opisywaną Wystawą Drukarską. Jej afisz opublikowany w technice linorytu w drukarni Władysława Teodorczuka zaprojektował Edward Trojanowski. Inspirował się bez wątpienia wzorami malowanymi na ludowych skrzyniach i innych sprzętach wiejskich chat. Z afiszem współgrała okładka katalogu, której autorem był Jan Bukowski. Był on także odpowiedzialny za przygotowanie szaty graficznej całego katalogu, nad którą pracowało szersze grono grafików. Po wstępie umieszczono kalendarz zaprojektowany przez Bukowskiego, Mehoffera i Trojanowskiego. Każdy z artystów rozwiązał projekt kart w odmienny sposób: Bukowski stworzył płataninę fantastycznych esowatych ornamentów przetykanych sznurami koralików, u Mehoffera przechadzają się pawie, a światu przyświeca antropomorfizowana tarcza słońca, Trojanowski zaś po raz kolejny wykorzystał motyw zdobiący chłopską skrzynię. Znaczą część katalogu zajęły ogłoszenia drukarni, księgarni i wydawnictw, które prezentowały swoje prace na wystawie. Bukowski postanowił ujednolicić formę anonsów, umieszczając w górnej części motyw dekoracyjny, w dolnej zaś – napisy. Dekoracje poszczególnych stron projektowali: Józef Mehoffer, Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski, Jan Bukowski, Henryk Uziembło, Jan Stanisławski, Teodor Axentowicz, Antoni Procajłowicz, Stanisław Dębicki oraz Wojciech Weiss. Większość artystów zdecydowała się na symetryczne kompozycje inspirowane florą lub motywami ludowymi. Ponadto tekstowi towarzyszyły dekoracje Tadeusza Rychtera, Jerzego Warchałowskiego, Edwarda Trojanowskiego i Wojciecha Weissa. Wśród nich najciekawszymi wydają się motywy ptaków, które przywodzą na myśl inspiracje sztuką dalekowschodnią.

Wystawa drukarska była szeroko komentowana na łamach prasy i najczęściej spotykała się z pozytywnym przyjęciem. Chwalono zarówno dobór prezentowanych prac, ich poziom artystyczny, jak i aranżację ekspozycji. Warchałowski twierdził, że wystawa ma uwidocznić, że na polski odrębny charakter drukarstwa składają się dwa elementy – indywidualności artystów i wykorzystanie swojskich motywów²⁴. Zauważyli to recenzenci, którzy pisali, że „wystawa daje jasny pogląd na datujący się dopiero od niedawna w polskim drukarstwie stopień artyzmu, uwydatnia jego dążenia do wyodrębnienia się przez celowe stosowanie motywów swojskich w drukar-

²⁴ *Ibidem*, s. 3.

stwie”²⁵. Mirandola pisał, że wystawa „to radosny objaw zmartwychwstania, dobrego smaku, rozkwitu piękna, szczerých i usilnych starań, w których artysta idzie ręką w rękę z drukarzem, szuka wspólnie z nim metod, nie wstydy się sztuki dekoratywnej i staje się właśnie przez to prawdziwym i całym artystą”²⁶. Doceniał również zaangażowanie malarzy w dziedzinie projektowania graficznego i zrozumienie, że „równym zaszczytem, tu być pierwszym, jak w tzw. sztuce czystej”²⁷.

Odnajdujemy jednak i negatywne opinie o wystawie. Najbardziej krytyczny był tekst Juliusza Starkela, zamieszczony w „Przewodniku Przemysłowym”. Według autora wyznaczony przez TPSS kierunek rozwoju polskiego drukarstwa jest „błędny i zgubny”. Tą ogromną pomyłką miało być stosowanie motywów zaczerpniętych ze sztuki ludowej. Sądził on, że „tworzyć winiety i ilustrować nimi książki [można jedynie] (...) chyba tylko dla wywołania zdumienia, że coś takiego może sobie rościć prawo do imienia sztuki i to sztuki polskiej!”²⁸. Podobne zastrzeżenia wysuwał Jan Lorentowicz: „nie wierzę np., aby tylko naśladownictwo wycinanek i motywów ludowych (...) miało zapewnić zdobieniu książki charakter narodowy. Większość dotychczasowych prób okładek i winiet «polskiej sztuki stosowanej» razi mnie brakiem harmonijnego związku z treścią książki”²⁹. Starkel był przekonany, że

sztuka drukarska w Polsce stoi jeszcze na bardzo niskim stopniu [i] uległa chwilowo kapryśnemu zboczeniu kilku artystów, którzy uroili sobie, że w papierowych wystrzygankach ludowych niektórych okolic leży cały ogrom rodzimej sztuki zdobniczej, że tam trzeba szukać źródeł sztuki polskiej i na niem ją odbudowywać³⁰.

Krytyce poddał także katalog towarzyszący wystawie. Według niego sposób projektowania kalendarza przez Mehoffera, Bukowskiego, Trojanowskiego, jest „urojeniem i wieczystą stratą”. Sądził, że forma katalogu nie odpowiada współczesnym czasom i może „na smakosza starych foljałów zadziała on niezawodnie jak zapaszek rzadkich inkunabułów [...] ale czy od-

²⁵ W.P. [Władysław Prokesh], *Wystawa drukarska w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 3:1905, s. 55.

²⁶ F. Mirandola, *op. cit.*, szp. 6.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ J. Starkel, *Polska sztuka stosowana*, „Przewodnik Przemysłowy” 10:1905, nr 2, s. 9–10.

²⁹ J. Lorentowicz, „*Wśród książek*”, „Gazeta Polska” 74:1905, nr 67, s. 2.

³⁰ J. Starkel, *op. cit.*, s. 9.

powie wymaganiom dzisiejszego smaku i cywilizacji? Czy podnosi i trzyma na odpowiedniej wyżynie sztukę naszą drukarską wobec zagranicy?”³¹.

Po zakończeniu wystawy TPSS zwróciło się do wystawców z prośbą o przekazanie eksponatów do zbiorów Towarzystwa³². „Poradnik Graficzny” postulował nawet stworzenie Muzeum Retrospektywnego Polskiej Sztuki Drukarskiej, które miało być powołane do życia przez TPSS i Muzeum Narodowe³³. Realnym skutkiem wystawy było przyznanie medali i nagród, których fundatorami było Ministerstwo Handlu i Wydział Krajowy. Srebrny medal przyznano Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, ponieważ „wy różnia się [ona] poważnem traktowaniem drukarstwa, pierwszorzędnymi zaletami zarówno technicznego wykonania jak i artystycznego układu całości”³⁴. Srebrne medale przyznano także Stanisławowi Wyspiańskiemu, który „drukarstwo współczesne polskie pchnął na tory prawdziwej sztuki”³⁵ oraz Janowi Bukowskiemu. Doceniono również szatę graficzną „Chimery”, która „dbałością o artystyczny układ całości, o dokładne odbijanie klisz, o całą stronę ilustracyjną, papier, czystość druku, stoi na poziomie najwyższych wymagań współczesnych zarówno artystycznych jak i technicznych”³⁶. Jury nie mogło przyznać medalu wydawcy periodyku, ponieważ czasopismo ukazywało się poza Austro-Węgrami. Zdecydowano jednak, że będą wnioskować o przyznaniu specjalnego medalu. Brązowe medale otrzymały Drukarnia Narodowa, której wydawnictwa „odznaczają się czystością druku, starannością układu i artystycznymi okładkami i ozdobami”³⁷, i Drukarnia Teodorczuka za szczególną „dbałość o dokładność odbić i o artystyczne ozdoby o charakterze swojskim”³⁸. Kolejne brązowe medale przypadły Księgarni Altenberga ze Lwowa oraz artystom – Stanisławowi Dębickiemu, Karolowi Fryczowi i Henrykowi Uziemble. Jury ustaliło, że będzie wnioskować o kolejne brązowe medale dla Eugeniusza Dąbrowy-Dąbrowskiego i Antoniego

³¹ *Ibidem*, s. 9–10.

³² *Z wystawy drukarskiej*, „Czas” 58:1905 (luty) nr 41 (wydanie wieczorne), s. 2.

³³ *Muzeum retrospektywne polskiej sztuki drukarskiej*, „Poradnik Graficzny” 1905, z. 1, szp. 17–18.

³⁴ *Protokół posiedzenia komisji sędziów Wystawy Drukarskiej*, „Chimera” t. 9, 1905, z. 25, s. 164b–164d.

³⁵ *Ibidem*, s. 164c.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, s. 164d.

³⁸ *Ibidem*, s. 164c, 164d.

Procajłowicza. Nagrody pieniężne otrzymali pracownicy drukarni Anczyca, Narodowej, Teodorczuka i Uniwersytetu Jagiellońskiego. List pochwalny dostał także Zakład Litograficzny Pruszyńskiego³⁹.

Wystawa drukarska była pokazem stanu polskiego projektowania graficznego około 1900 r. Promowała odnowę tej dziedziny sztuki, dbałość o wszystkie elementy tworzące druk. Ekspozycja miała także zachęcić projektantów do tworzenia w stylu polskim, a jak wskazywał Warchałowski, droga do niego prowadziła poprzez inspiracje sztuką ludową, ale także przez indywidualne i oryginalne rozwiązania projektowe. Wystawa zachęciła też wielu artystów do projektowania druków. Jak pisał Trojanowski: „[p]o wystawie owej liczba artystów, zajmujących się zdobnictwem drukarskim, wzrosła i zaczął się równomierny, więcej systematyczny i poważny postęp w drukarstwie polskim”⁴⁰. Po wystawie drukarskiej zaczęło ukazywać się czasopismo specjalistyczne „Poradnik Graficzny” wydawane przez drukarnię Teodorczuka. Ożywiła się też współpraca pomiędzy artystami a drukarniami i wydawnictwami. Sukcesem TPSS było obejmowanie przez artystów z jego kręgu funkcji kierowników artystycznych w oficynach wydawniczych bądź nawiązywanie dłuższej z nimi współpracy. Dla przykładu, Jan Bukowski pracował w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego⁴¹, Antoni Procajłowicz tworzył dla Drukarni Narodowej, Henryk Uziembło i Anna Gramatyka-Ostrowska – dla Teodorczuka, a Karol Frycz – dla Anczyca⁴². Dzięki aktywności TPSS i wystawie drukarskiej „zjawiają się wreszcie artystyczne etykiety na butelkach, pudełkach i t. p., ruch artystyczny w drukarstwie rozrasta się i dociera wszędzie, gdzie drukarstwo ozdobne może znaleźć zastosowanie”⁴³.

SPIS ILUSTRACJI

1. Jedna z sal na wystawie drukarskiej w pałacu Czapskich w Krakowie w 1904/05 roku, fot. Gabinet Rycin, Biblioteka Główna Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

³⁹ *Ibidem*, s. 164-d.

⁴⁰ E. Trojanowski, *Słów kilka o drukarstwie z powodu wystawy Krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, „Przegląd Biblioteczny” 1908, nr 2, s. 118.

⁴¹ *III. Sprawozdanie...*, s. 8

⁴² J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 66.

⁴³ E. Trojanowski, *op. cit.*, s. 119.

2. E. Dąbrowa-Dąbrowski, okładka książki H. Dumolarda *Japonia*, Drukarnia Narodowa w Krakowie, fot. A. Wójcik.
3. J. Bukowski, okładka katalogu wystawy drukarskiej, Drukarnia Anczyca i Sp. w Krakowie, fot. A. Wójcik.
4. J. Mehoffer, karta z kalendarza w katalogu wystawy drukarskiej, Drukarnia Władysława Anczyca i Sp. w Krakowie, fot. A. Wójcik.
5. J. Bukowski, okładka książki J. Wroczyńskiego *Gawoty gwiezdne*, Drukarnia Narodowa w Krakowie, fot. A. Wójcik.
6. S. Dębicki, okładka książki J. Kasprowicza *Uczta Herodiady*, drukarnia Władysława Anczyca i Sp. w Krakowie, fot. A. Wójcik.
7. J. Bukowski, okładka książki *Z jednego strumienia*, Drukarnia Narodowa w Krakowie, fot. A. Wójcik.
8. J. Bukowski, okładka książki W. Tetmajera *Ubiory ludu polskiego*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, fot. A. Wójcik.

Bibliografia

III. Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1904, Kraków 1905.

Chołowiecki A., *Polskie drukarstwo artystyczne na wystawie w Krakowie*, „Życie i Sztuka” 1905, nr 2–3, s. 1–4.

Lorentowicz J., „*Wśród książek*”, „Gazeta Polska” 74:1905, nr 67, s. 2.

Łada W., *Wystawa drukarska w Krakowie*, „Kurier Warszawski” 85:1905, nr 8, s. 4–5.

Mirandola F., *Pierwsza polska wystawa drukarska*, „Poradnik Graficzny” 1905, z. 1, szp. 7–8.

Muzeum retrospektywne polskiej sztuki drukarskiej, „Poradnik Graficzny” 1905, z. 1, szp. 17–18.

Protokół posiedzenia komisji sędziów Wystawy Drukarskiej, „Chimera” t. 9, 1905, z. 25, s. 164-b–164-d.

Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982.

Starkel J., *Polska sztuka stosowana*, „Przewodnik Przemysłowy” 10:1905, nr 2, s. 9–10.

Trojanowski E., *Słów kilka o drukarstwie z powodu wystawy Krakowskiego Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, „Przegląd Biblioteczny” 1908, nr 2, s. 117–120.

W.P. [Władysław Prokiesz], *Wystawa drukarska w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany” 3:1905, s. 55.

Warchałowski J., *Wystawa drukarska*, „Czas” 58:1905 (styczeń), nr 7, s. 3.

Wystawa drukarska urządzona staraniem Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w dawnym pałacu hr. Czapskich w Krakowie od 24 grudnia 1904 do 10 lutego 1905 r., Kraków 1904, s. 7.

Z Tow. „Polska Sztuka Stosowana”, „Czas” 57:1904 (październik), nr 249, s. 2.
Z wystawy drukarskiej, „Czas” 58:1905 (luty), nr 41 (wydanie wieczorne), s. 2.

Abstract

The 1904/05 Printing Exhibition in Kraków

Polish Applied Art Society (Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana) focused not only on designing interiors, furniture or tapestry, but was also interested in graphic design, to which an exhibition in Kraków was dedicated (24th December 1904 to 10th February 1905), organized in cooperation with the National Museum. The aim of the exhibition was ‘to present the degree of artistry in contemporary Polish printing, to emphasize the aspirations, to give it a distinct character, to give an overview of the artistic use of folk motifs and to inform about the current state of printing technology’. The exhibition was to draw the publishers’ attention to the issues of contemporary print design as well as to arouse the interest of artists in this field. Warchałowski argued that the exhibition was to show that the distinctive Polish character of printing consisted of two elements – the individuality of artists and the use of folk motifs. The National Museum was responsible for the exhibition of the old prints. The exhibition included the most interesting Polish posters of the period, made in the technique of lithography in the workshop of Aureliusz Pruszyński in Kraków. There was also a presentation of publications of the Jagiellonian University Printing House, National Printing House of Napoleon Telz, Piotr Laskauer in Warsaw and several others. The Society did not fail to boast about their own prints – to the quality of which they paid particular attention – the catalogues, periodicals, reports, exhibition posters, correspondence cards. There was a separate presentation of works of the artists who had already been successful in the field of graphic design, among others of Józef Mehoffer, Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski, Karol Frycz, Stanisław Wyspiański, Henryk Uziębło. The last part of the exhibition was devoted to foreign prints, mostly from Feliks Jasiński’s collection. There were American, English, as well as Chinese and Japanese publications. The exhibition was widely commented on in the press, and it was quite well received. The selection of the presented works, their artistic level as well as the arrangement of the exhibition were praised. The TPSS appreciated several printing houses, awarded medals and distributed cash prizes.

Keywords: Polish Applied Art Society, graphic design, applied art, The National Museum in Kraków, National Printing House, Jagiellonian University Printing House



1. Jedna z sal na wystawie drukarskiej w pałacu Czapskich w Krakowie w 1904/05 roku



2. E. Dąbrowa-Dąbrowski, okładka książki H. Dumolarda *Japonia*



3. J. Bukowski, okładka katalogu wystawy drukarskiej



4. J. Mehoffer, karta z kalendarza w katalogu wystawy drukarskiej



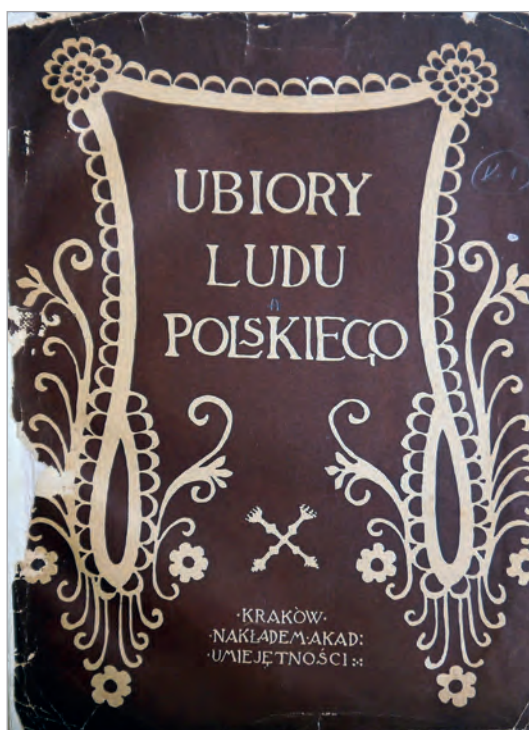
5. J. Bukowski, okładka książki
J. Wroczyńskiego *Gawoty gwiezdne*



6. S. Dębicki, okładka książki
J. Kasprówicza *Uczta Herodiady*



7. J. Bukowski, okładka
książki *Z jednego strumienia*



8. J. Bukowski, okładka
książki W. Tetmajera
Ubiory ludu polskiego

Biblioteka Wyspiańskiego

Ekspozycja *Wyspiański. Nieznany*, otworzona 15 I 2019 r. – w 150. rocznicę urodzin artysty – i trwająca do 5 V 2019 r., stanowiła uzupełnienie i zwieńczenie wcześniejszej wystawy *Wyspiański* (28 XI 2017 – 5 V 2019 r.). Obie zostały zaprojektowane przez pracownię NArchitekTURA w składzie: Bartosz Haduch, Łukasz Marjański i Michał Haduch. Pierwotna odsłona monumentalnej prezentacji monograficznej zajęła większość drugiego piętra Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Krakowie, gdzie na powierzchni 2360 m² zaprezentowano 477 dzieł sztuki. Była to najobszerniejsza dotychczas wystawa prac Stanisława Wyspiańskiego, a jednocześnie największa wystawa w historii krakowskiego muzeum, rekordowa również pod względem frekwencji – odwiedziło ją ponad 350 tys. osób.

Projekty aranżacji obu wystaw były próbą zachowania równowagi pomiędzy neutralnym tłem dla eksponatów a unikatową scenografią podkreślającą geniusz artysty. Zróżnicowany charakter każdej z siedmiu sal odpowiadał chronologicznej i tematycznej narracji ekspozycji, podążając za koncepcją „stopniowania wrażeń” – niczym w scenariuszu filmowym czy sztuce teatralnej. Zamiast dosłownych cytatów z twórczości Wyspiańskiego zaproponowano jej współczesną interpretację uzyskiwaną za pomocą zaawansowanych technologii (projektowych i wykonawczych) oraz nowoczesnych materiałów. Kolejne sale były utrzymane w stonowanej stylistyce białych pudełek (tzw. *white cube*), każda z nich wyróżniała się jednak odmiennymi sposobami aranżacji, dostosowanymi do specyfiki poszczególnych części ekspozycji. W większości przestrzeni wystawowych zaproponowano usunięcie zbędnych ścian działowych, dążąc do przywrócenia wnętrzom budynku pierwotnego

układu, zbliżonego do planów z pierwszej połowy ubiegłego wieku¹. Zwieńczenie wybranymi dziełami sztuki licznych osi widokowych, przecinających amfiladową sekwencję pomieszczeń, podkreślało imponującą skalę ekspozycji i jednocześnie wskazywało kierunek zwiedzania. Począwszy od pierwszej sali zadbano o spójny, minimalistyczny charakter wszystkich części wystawy. W ramach aranżacji zaplanowano wiele niestandardowych rozwiązań ekspozycyjnych, np. przedsionek, którego ściany i sufit pokrywały panele z wycinanymi cyfrowo ornamentami zaczerpniętymi z twórczości Wyspiańskiego, salę z projektami witraży do kościoła Franciszkanów w Krakowie, gdzie monumentalne kartony leżały w poziomie na postumentach o różnej wysokości, czy trzy tzw. katedry szyte na miarę wybranych dzieł sztuki sakralnej. Końcowa realizacja była próbą wykreowania scenariusza przestrzeni, w którym role drugoplanowe – aranżacji, oświetlenia czy etalażu – pomagały multidyscyplinarnej twórczości Stanisława Wyspiańskiego w pełni zaistnieć w roli głównej. Powstała architektura, która pozostając w cieniu genialnego artysty, była jednak widoczna, stymulując jednocześnie dialog między dziełami sztuki i ich otoczeniem a widzami².

Pierwsze dyskusje dotyczące nowej odsłony wystawy, zbudowanej tym razem wokół spuścizny literackiej Wyspiańskiego, rozpoczęły się na początku 2018 r. Powstały trzy różne koncepcje, z czego do realizacji została wybrana najbardziej spektakularna wizja dwupoziomowej (i dwukolorowej) biblioteki. Projekt wstępny ukończono we wrześniu, dokumentację wykonawczą – na początku listopada, a prace budowlane trwały na przełomie 2018 i 2019 r. Nowej ekspozycji nadano tytuł *Wyspiański. Nieznany*. Biblioteka, obejmująca liczący blisko 600 pozycji księgozbiór Stanisława Wyspiańskiego, została zlokalizowana w ostatniej sali (nazwanej we wcześniejszej wersji aranżacji *Ars – Apollo*). Jej ukształtowanie miało genezę w idei tzw. katedr, które stanowiły ważny element poprzedniej wystawy. Były to trzy wolno stojące prostopadłościany, przeznaczone do zaprezentowania prac wielkoformatowych, które Wyspiański wykonał na potrzeby przestrze-

¹ Budowa Gmachu Głównego Muzeum Narodowego w Krakowie rozpoczęła się w 1934 r., a aktualny stan obiektu został zdefiniowany po wielu modyfikacjach planistycznych w 1989 r. Autorami pierwotnego projektu byli: Czesław Boratyński, Edward Kreisler oraz Bolesław Schmidt.

² B. Haduch, *Dialog sztuki i przestrzeni*, [w:] *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2017, s. 439–441.

ni sakralnych w Krakowie i we Lwowie³. Używając potocznej nomenklatury, można pokusić się o nazwanie ich pudełkami z niespodzianką. Na zewnątrz te wydzielone pomieszczenia pomalowane były na biało, natomiast kontrastowa kolorystyka ich wnętrz bazowała na uśrednieniu barw kościołów, dla których poszczególne dzieła przygotował Wyspiański. W projekcie wykorzystano ponadto ornamentykę zaczerpniętą z Bazyliki Mariackiej w Krakowie oraz katedr na Wawelu i we Lwowie.

Biblioteka w ramach wystawy *Wyspiański. Nieznany* również była ukryta w białym podłużnym prostopadłościanie, jednak zarówno od strony formalnej, jak i kolorystycznej można ją uznać za najbardziej widowiskową interpretację katedr z poprzedniej ekspozycji. W jej tworzeniu pomocne było bogate kompendium referencji i nawiązań do wybranych przykładów zaczerpniętych z historii architektury i sztuki, natomiast jej skomplikowana realizacja okazała się możliwa dzięki wykorzystaniu zaawansowanych technik projektowych i wykonawczych. Wśród formalnych i materiałowych inspiracji dla tej przestrzeni znalazły się arcydzieła renesansowe, barokowe czy neoklasycystyczne, także współczesniejsze realizacje – m.in. Biblioteka Miejska w Sztokholmie, wybudowana w latach 1924–1927 według projektu Gunnara Asplunda.

Płynne linie ścian nowej „księżnicy Wyspiańskiego” miały stanowić przestrzenne przedłużenie pastelu *Apollo. System Kopernika* (projekt witraża do Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie) z 1904 r., zawieszonego na głównej osi widokowej. Elipsoidalne orbity kreślone przez Wyspiańskiego wokół postaci Boga-Słońca zdawały się płynnie przechodzić w formy powyginanych pól na książki. Zastosowane w dwóch połączonych wnętrzach kolory niebieski i żółty również nawiązywały do projektu słynnego witraża wieńczącego całość kompozycji, podkreślając też uniwersalną symbolikę związaną z barwami nieba i słońca. Ważna była względna monochromatyczność wnętrz, której genezy można się doszukiwać w historycznych przykładach księżnic Konwentu Pałacu w Mafrze⁴ czy też Trinity College

³ Niestety większość z nich nie doczekała się realizacji w miejscach swego przeznaczenia, nowe wnętrza w ramach wystawy *Wyspiański* stanowiły więc próbę zaprojektowania współczesnych przestrzeni dla tych konkretnych prac. Te trzy katedry można uznać za autorską interpretacją idei *sacrum* w architekturze, a jednocześnie – za unikatowe przykłady wnętrz przeznaczonych wyłącznie do ekspozycji pojedynczych dzieł sztuki.

⁴ Biblioteka Konwentu Pałacu w Mafrze (Biblioteca do Convento de Mafra) założona w 1717 r., ukończona w 1771 r. na podstawie projektu Manuela Caetano de Sousy.

w Dublinie⁵. Co istotne, kolor niebieski zastosowany w owalnej części ekspozycji z księgozbiorem Wyspiańskiego był od wieków wykorzystywany w rozmaitych tonacjach w bibliotekach, ze względu na rzekomą ochronę przed insektami. W bezpośrednim sąsiedztwie książek wykorzystano go m.in. w Bibliotece Watykańskiej⁶ oraz nieco mniejszych, lecz równie ciekawych placówkach w Imoli⁷, Neapolu⁸, Bad Schussenried⁹ oraz Pradze¹⁰.

Oble formy w „bibliotece Wyspiańskiego”, mimo skomplikowanych krzywizn, cechowały symetria i osiowość, istotne również w projekcie poprzedniej wystawy. Niebieską salę oparto na rzucie elipsy, żółta miała zaś nieco bardziej złożony kształt, bazujący na wycinkach kilku okręgów o różnych średnicach. Płynne formy obu wnętrz mogły kojarzyć się z naturalnymi krajobrazami, pierwotnymi schronieniami ludzkimi, lecz także z wybranymi dziełami architektury historycznej i współczesnej. Wśród inspiracji architektów znalazły się m.in. biblioteki w Ulm¹¹, Weimarze¹², St. Gallen¹³ i Wiedniu¹⁴. Płynne ukształtowanie wnętrza „biblioteki Wyspiańskiego” może też

⁵ Biblioteka Trinity College w Dublinie założona w 1592 r.; budowa tzw. Starej Biblioteki trwała od 1712 do 1730 r. Podłużna sala (Long Room) została ukończona w 1732 r. według planów Thomasa Burgha.

⁶ Biblioteka Watykańska (Biblioteca Apostolica Vaticana) założona około 1450 r., wybudowana w latach 1587–1588 według projektu Domenica Fontany.

⁷ Biblioteka publiczna w Imoli (Biblioteca Comunale di Imola) założona w 1750 r., wybudowana w latach 1761–1768 według projektu Cosimo Morelliego.

⁸ Biblioteka Narodowa w Neapolu (Biblioteca Nazionale di Napoli „Vittorio Emmanuele III”) założona w 1804 r. na bazie wcześniejszego budynku.

⁹ Biblioteka klasztoru Schussenried (Bibliothekssaal Kloster Schussenried) założona w 1183 r.; sala główna z czytelnią wybudowana w latach 1754–1762 według planów Dominikusa Zimmermanna.

¹⁰ Biblioteka klasztorna na Strahowie (Strahovská Knihovna) założona w 1143 r.; Sala Teologiczna wybudowana w latach 1671–1679 według projektu Giovanniego Domenica Orsi; Sala Filozoficzna (z niebieskimi półkami) wybudowana w latach 1783–1797 według projektu Ignáca Jana Palliardiego.

¹¹ Biblioteka Klasztorna Wiblingen w Ulm (Klosterbibliothek Wiblingen) założona w 1093 r., wybudowana w latach 1737–1744 według projektu Christiana Wiedemanna.

¹² Biblioteka Księżnej Anny Amalii (Herzogin Anna Amalia Bibliothek) założona w 1691 r., ukończona w 1766 r. według planów Augusta Friedricha Strassburgera.

¹³ Biblioteka Opactwa Sankt Gallen (Stiftsbibliothek Sankt Gallen) założona w 612 r., w ramach Klasztoru Benedyktynów od 747 r., w ramach królewskiego opactwa do 1805 r. Swój obecny kształt biblioteka otrzymała w latach 1758–1767 według planów Petera Thumb.

¹⁴ Austriacka Biblioteka Narodowa (Österreichische Nationalbibliothek, dawniej Hofbibliothek) z siedzibą w pałacu Hofburg w Wiedniu założona w 1575 r.

przywozić na myśl najnowsze kierunki w architekturze współczesnej – od biomorfizmu i mimetyzmu, aż po *folding*¹⁵.

We wnętrzach „biblioteki Wyspiańskiego” można się również doszukiwać interpretacji „bibliotek idealnych” opisywanych przez Jorge Luisa Borgesa czy Umberto Eco. Mogą one przypominać nieco uwspółcześnioną i upłynnioną interpretację wizji Jorge Luisa Borgesa¹⁶ z opowiadania *Biblioteka Babel*¹⁷ (rozwinętej później w powieści *Imię róży* autorstwa Umberto Eco). Przestrzeń opisana w 1941 r. przez argentyńskiego pisarza bazuje na sześciokątnych formach¹⁸, a powtarzalne pomieszczenia i ściany z półkami są tu przedstawione jako alegoria wszechświata. W dwóch częściach „biblioteki Wyspiańskiego” ostre kąty zostały zastąpione przez płynne, łagodne linie, wizja Borgesa została więc zreinterpretowana i przedstawiona niejako w kolejnym stadium ewolucji.

W niebieskiej i żółtej sali z księgozbiorem Wyspiańskiego można było odnieść wrażenie otoczenia widza przez książki i obrazy umieszczone we „wstędze” przecinającej ściany na wysokości wzroku. Wypełniające ją obłe horyzontalne półki wykonano z bejcowanej na czarno sklejk, kontrastującej z poszczególnymi eksponatami, a efekt dynamizmu ich form podkreślało zakamuflowane oświetlenie liniowe. Wykorzystanie naturalnych materiałów w części przeznaczonych dla książek miało być nawiązaniem do archetypu tradycyjnej biblioteki. Z kolei czarne tło dla ustawionych frontalnie publikacji i szkiców było inspirowane podobnym rozwiązaniem wewnątrz Real Gabinete Português de Leitura w Rio de Janeiro¹⁹. W „bibliotece Wyspiańskiego”

¹⁵ Nurt tzw. *foldingu* (zaginania, zawijania) w architekturze powstał w połowie lat 90. XX w. Dzięki dynamicznemu rozwojowi technik komputerowych projektanci zaczęli eksperymentować ze skomplikowanymi geometrycznymi strukturami, redefiniującymi pojęcie przestrzeni. Nurt *foldingu* rozwijany m.in. przez Petera Eisenmana, Grega Lynna, Bena van Berkela, Zahę Hadid, Franka Gehry'ego czy Foreign Office Architects bazuje na diagramach, których analizy, transformacje i modyfikacje dają efekty w postaci konkretnych nieregularnych i nieprostokreślnych form.

¹⁶ Jorge Luis Borges (1899–1986) – argentyński pisarz, poeta i eseista, autor takich publikacji, jak: *Powszechna historia nikczemności* (1982), *Fikcje* (1941), *Alef* (1949) czy *Księga piasku* (1975).

¹⁷ J.L. Borges, *Biblioteka Babel*, 1941, [w:] U. Eco, *O bibliotece*, Warszawa 2007, s. 5–9.

¹⁸ Próby rozrysowania wizji Borgesa i przeniesienia jej w cyberprzestrzeń podjął się amerykański pisarz – Jonathan Basile. Z efektami jego pracy można zapoznać się na stronie internetowej, online: <http://libraryofbabel.info>.

¹⁹ Biblioteka założona w 1837 r., wybudowana w latach 1880–1887 według projektu Rafaela da Silva e Castro.

schemat jaśniejszych eksponatów wyodrębnionych pośród ciemniejszego otoczenia może też przypominać negatyw zadrukowanej wstęgi papieru. Różne książki rozmieszczone na ujednoliconych w poziomie półkach wyglądają niczym uproszczony zapis białych liter na czarnym tle.

W „bibliotece Wyspiańskiego” ważne też były aspekty związane z widocznością dzieł sztuki z różnych perspektyw. „Organiczne” wnętrze „księżnicy Wyspiańskiego” ukryte zostało w prostopadłościennym bloku poprzecinanym od zewnątrz rozmaitymi gablotami i pojedynczymi oknami, umożliwiającymi wgląd do wnętrza z różnych poziomów. Te precyzyjnie rozplanowane perforacje służyły też kadrowaniu wybranych obrazów i książek. W ten sposób na parterze wyróżniono dwie prace – *Portret Marii Pareńskiej (późniejszej Raczyńskiej)* z 1902 r. oraz *Zaczytana* z 1893 r. W centralnym punkcie antresoli znalazło się z kolei kameralne, wyciemnione i pomalowane na bordowo pomieszczenie, służące ekspozycji wyłącznie jednego artefaktu – raptularza (1905). Ten ostatni pamiętnik Wyspiańskiego, ułożony we wnętrzu podwójnej szklanej gabloty, mógł sprawiać wrażenie, że lewituje ponad poziomem posadzki.

Przestrzeń otaczającą bibliotekę potraktowano w bardziej syntetyczny sposób, kontynuując minimalistyczną konwencję poprzedniej części wystawy i dostosowując je do neutralnego schematu ekspozycji *white cube*. Na białych ścianach główną rolę odgrywały obrazy i pastele, wypożyczone z innych muzeów lub z kolekcji prywatnych. Część z nich pokazywana była na wystawie *Wyspiański. Nieznany* po raz pierwszy, m.in. pastel *Macierzyństwo* (1904), sprzedany na aukcji 14 XII 2017 r. za rekordową kwotę 4,366 mln zł.

Prezentowaną wizję „biblioteki Wyspiańskiego” można uznać za połączenie historycznych kanonów bibliotecznych (architektonicznych, jak i teoretycznych) ze współczesną estetyką. Ta wyjątkowa realizacja była próbą zwieńczenia monograficznej wystawy artysty w niezapomniany, acz adekwatny sposób. Była również staraniem ubrania konkretnych słów w odpowiednią przestrzeń. I *vice versa*.

SPIS ILUSTRACJI

1. Zastosowane w dwóch połączonych wnętrzach biblioteki kolory żółty i niebieski nawiązywały do projektu słynnego witraża *Apollo. System Kopernika*, podkreślając uniwersalną symbolikę związaną z barwami nieba i słońca. Fot. B. Cygan.
2. Płynne linie ścian nowej „ksiąznicy Wyspiańskiego” miały stanowić przestrzenne przedłużenie zawieszonego na głównej osi widokowej pastelu *Apollo. System Kopernika* (projekt witraża do Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie) z 1904 r. Fot. B. Cygan.
3. Elipsoidalne orbity kreślone przez Wyspiańskiego wokół postaci Boga-Słońca zdawały się płynnie przechodzić w formy powyginanych półek na książki. Wgląd do wnętrza zapewniały okna na pierwszym i drugim poziomie biblioteki. Fot. B. Cygan.
4. „Organiczne” wnętrze „biblioteki Wyspiańskiego” ukryte zostało w prostopadłościennym bloku poprzecinanym od zewnątrz rozmaitymi gablotami i pojedynczymi oknami, umożliwiającymi wgląd do wnętrza z różnych poziomów. Te precyzyjnie rozplanowane perforacje służyły też kadrowaniu wybranych obrazów i książek. Fot. J. Certowicz.
5. Obłe formy w „bibliotece Wyspiańskiego”, mimo skomplikowanych krzywizn, cechowały się symetrią i osiowością, istotnymi również w projekcie poprzedniej wystawy pt. *Wyspiański*. Niebieską salę oparto na rzucie elipsy. Fot. J. Certowicz.
6. Płynne ukształtowanie wnętrza „biblioteki Wyspiańskiego” może przywołać na myśl najnowsze kierunki w architekturze współczesnej – od biomorfizmu i mimetyzmu, aż po *folding*. Fot. J. Certowicz.
7. Płynne formy obu wnętrz mogły kojarzyć się z naturalnymi krajobrazami, pierwotnymi schronieniami ludzkimi, ale też – w pośredni sposób – z wybranymi dziełami architektury historycznej i współczesnej. Fot. B. Cygan.
8. Żółta sala miała kształt bazujący na wycinkach kilku okręgów o różnych średnicach. Fot. B. Cygan.

Bibliografia

Basile J., online: <http://libraryofbabel.info>.

Borges J.L., *Biblioteka Babel*, 1941, [w:] U. Eco, *O bibliotece*, Warszawa 2007, s. 5–9.

Haduch B., *Dialog sztuki i przestrzeni*, [w:] *Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2017, s. 439–441.

Abstract
Wyspiański's Book Collection

The exhibition entitled *Wyspiański Unknown*, opened at the beginning of 2019 to celebrate the 150th anniversary of the birth of the artist is both a supplement to the earlier *Wyspiański* exhibition and its culmination. The last hall houses a two-level library holding nearly 600 titles from Stanisław Wyspiański's book collection. The smooth lines of the walls of this 'library' are a spatial continuation of the pastel drawing *Apollo (System Copernicus)* hanging along the main axis. The colours used in the two joined interiors, blue and yellow, are another allusion to the design of the famous stained-glass window topping the composition. The formal inspirations for this space included Renaissance and Baroque masterpieces, but also more modern edifices. In the blue and yellow room with Wyspiański's books, the designers wanted to make visitors feel surrounded by the books and the pictures placed within a 'ribbon' going across the walls at the eye level. The 'organic' interior of the library is arranged in a cuboidal block filled with various display cases and single windows that allow seeing the interior from different levels. In the centre of the mezzanine there is a cosy area arranged to display one artefact – a diary. This last journal written by Wyspiański, placed inside a double glass showcase, seems to be levitating above the floor. The spaces enclosing the library are arranged in a more synthetic way, which continues the minimalist convention of the previous part of the exhibition and is in line with the neutral character of the white cube gallery model. On the white walls the visitors can see paintings and pastels loaned from other museums or private collections. Some of them were shown to the public for the first time at the *Wyspiański Unknown* exhibition.

The vision of 'Wyspiański's library' presented here is a combination of the historical library canons (both architectural and theoretical ones) and the contemporary aesthetics. It is an attempt to dress space with words.

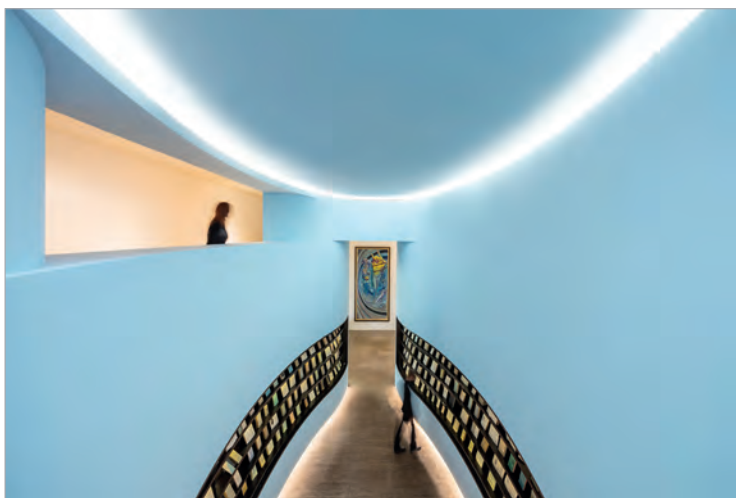
Keywords: Wyspiański, architecture, art, library, exhibition



1. Zastosowane w dwóch połączonych wnętrzach biblioteki kolory żółty i niebieski nawiązywały do projektu słynnego witraża *Apollo. System Kopernika*, podkreślając uniwersalną symbolikę związaną z barwami nieba i słońca.



2. Płynne linie ścian nowej „księżnicy Wyspiańskiego” miały stanowić przestrzenne przedłużenie zawieszonego na głównej osi widokowej pastelu *Apollo. System Kopernika* (projekt witraża do Domu Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie) z 1904 r.



3. Elipsoidalne orbity kreślone przez Wyspiańskiego wokół postaci Boga-Słońca zdawały się płynnie przechodzić w formy powyginanych półek na książki. Wgląd do wnętrza zapewniały okna na pierwszym i drugim poziomie biblioteki.



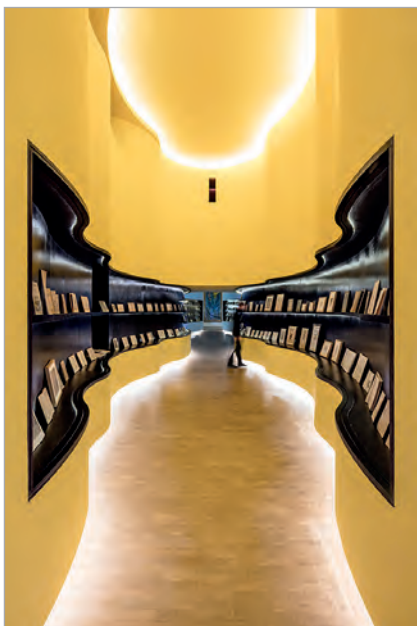
4. „Organiczne” wnętrze „biblioteki Wyspiańskiego” ukryte zostało w prostopadłościennym bloku poprzecinanym od zewnątrz rozmaitymi gablotami i pojedynczymi oknami, umożliwiającymi wgląd do wnętrza z różnych poziomów. Te precyzyjnie rozplanowane perforacje służyły też kadrowaniu wybranych obrazów i książek.



5. Obłe formy w „bibliotece Wypiańskiego”, mimo skomplikowanych krzywizn, cechowały się symetrią i osiowością, istotnymi również w projekcie poprzedniej wystawy pt. *Wypiański*. Niebieską salę oparto na rzucie elipsy.



6. Płynne ukształtowanie wnętrza „biblioteki Wypiańskiego” może przywodzić na myśl najnowsze kierunki w architekturze współczesnej – od biomorfizmu i mimetyzmu, aż po *folding*.



7. Płynne formy obu wnętrz mogły kojarzyć się z naturalnymi krajobrazami, pierwotnymi schronieniami ludzkimi, ale też – w pośredni sposób – z wybranymi dziełami architektury historycznej i współczesnej.



8. Żółta sala miała kształt bazujący na wycinkach kilku okręgów o różnych średnicach.

DOROTA OGONOWSKA

Pracownia Projektowania Książki
na Wydziale Grafiki, ASP w Krakowie

O niepodległej książce

Wystawa, której nie było...

Kiedy w 2016 r. zrodził się pomysł kolejnego pokazu prac studentów Pracowni Projektowania Książki krakowskiej ASP, w Gmachu Głównym Muzeum Narodowego, który miał towarzyszyć trzeciej konferencji pt. *O miejsce książki w historii sztuki*, byliśmy bardzo podekscytowani. My – czyli pedagodzy i studenci. Cieszyliśmy się tym bardziej, że konferencja zbiegła się z wielką retrospektywną wystawą twórczości naszego profesora – Stanisława Wyspiańskiego, w 150. rocznicę urodzin.

Dwie wcześniejsze prezentacje – *Księgi, książki, książeczki* w grudniu 2012 r. i *Książki z pracowni Książki* od marca do kwietnia 2016 r. – były przeglądem dokonań studentów z lat 2011–2016. Tym razem miały powstać opracowania przygotowane specjalnie z okazji konferencji, stanowiące graficzną interpretację dramatów Wyspiańskiego, dokonaną przez młode pokolenie: ludzi urodzonych i wykształconych po 1989 r., w wolnej Polsce. Jako pedagog, osoba reprezentująca starszą generację, byłam ciekawa współczesnej recepcji dzieł Wyspiańskiego, wyboru kontekstu, odpowiedzi młodych ludzi na krytyczną, pełną fantazmatów dramaturgiczną wizję wielkiego artysty.

Wyspiański pisał i projektował swoje dramaty ponad 100 lat temu, w innej rzeczywistości historycznej, artystycznej i technologicznej. Zmiany, szczególnie technologiczne, które dokonały się w drugiej połowie XX w., były radykalne i znaczące. Technologie cyfrowe umożliwiły połączenie wielu ról w osobie projektanta książki: zecera, ilustratora, a nawet intrologatora –

czyli ówczesnych rzemieślników, których zawodowe kompetencje nie zawsze spełniały oczekiwania artysty-projektanta. Tak też działo się w przypadku Stanisława Wyspiańskiego, co potwierdzają liczne uwagi dotyczące adjustacji i druku, prezentowane na wystawie.

Cyfrowa technika składu tekstu uwolniła typografię od ograniczeń i rygoru składu z czcionek ruchomych. Możliwość precyzyjnego naświetlenia znaków, skalowanie liter, niezliczona liczba krojów i odmian pisma, szybkość i łatwość dokonywania zmian to funkcje dostępne we wszystkich aplikacjach stosowanych obecnie w pracy nad książką. Łączenie technik rysunkowych, malarskich, fotograficznych, nieograniczona paleta kolorów uwolniły książkę od ograniczeń technologicznych i nadały jej potencjał autonomicznego dzieła sztuki. Ale to tylko potencjał; reszta zależy od wyobraźni i talentu artysty-projektanta. Ta zależność była i jest niezmienna. W tej materii Wyspiański pozostaje niedoścignionym mistrzem umiejętności łączenia różnych elementów w harmonijną, odpowiednią dla treści całość; aranżowania kompozycji wolnej, niezadrukowanej przestrzeni wobec kolumn druku; logiki układu, nowego, oryginalnego i rozpoznawalnego stylu.

Od kilku lat w programie dydaktycznym PPK podejmujemy eksperymenty z formą edytorską dramatów, próbując przełamać standardowy styl w zakresie kompozycji typograficznej i ilustracji. Szerokie umiejętności nabyte w czasie studiów, w obszarze rysunku, grafiki artystycznej i użytkowej, otwierają studentom pole do oryginalnych rozwiązań. Interpretacja dramatów Wyspiańskiego ustawiła poprzeczkę wysoko, próba zmierzenia się z jego kongenialną wizją była wielkim wyzwaniem.

Powstało kilkanaście prac, ale niestety do wystawy nie doszło z przyczyn od nas niezależnych.

Tym bardziej cieszymy się z możliwości prezentacji projektów w niniejszej publikacji, za co bardzo dziękuję Pani Profesor Agnieszce Gronek i kustosz wystawy – Pani Magdalenie Laskowskiej, w imieniu własnym i studentów Pracowni Projektowania Książki.

Studenci o swoich projektach

1. Katarzyna Jazienicka, 2018

Stanisław Wyspiański, *Legenda*

kodeks, 78 stron; oprawa miękka z otwartym grzbietem

ilustracje w technice: wycinanka, szablon, suchy tłok

skład cyfrowy; druk cyfrowy, 200 × 280 mm

Okładkę do dramatu Stanisława Wyspiańskiego pt. *Legenda* zaprojektowałam, kierując się powracającymi w utworze motywami. Jednym z nich są ciemne, groźne chmury oraz wyróżnione słowa i frazy. Forma okładki jest minimalistyczna i tajemnicza, skrywa treści dramatu.

2. Joanna Niedzielczyk, 2018

Stanisław Wyspiański, *Bolesław Śmiały*

kodeks, 224 strony; oprawa twarda, okleinowana płótnem, z otwartym grzbietem

ilustracje w technice: rysunek tuszem

skład cyfrowy; druk cyfrowy, 90 × 100 mm

2a. Joanna Niedzielczyk, 2018

na podstawie dramatu Stanisława Wyspiańskiego *Bolesław Śmiały*
książka obrazkowa – *flipbook*, 224 strony; oprawa miękka, okleinowana płótnem
ilustracje w technice: rysunek tuszem
skład cyfrowy; druk cyfrowy, 235 × 100 mm

Założeniem projektu było stworzenie serii ilustracji, które będą szybko przetwarzane, dzięki czemu stworzą iluzję animowanego obrazu. Do wykonania *flipbooka* zainspirowała mnie płynna narracja i dynamika tekstu, którego każda strofa maluje plastyczną scenę. Wyspiański wykorzystał fakty historyczne zaledwie jako kanwę swojego dramatu. Oprócz animowanej książki powstał również egzemplarz przeznaczony do czytania.

3. Michalina Mosurek, 2018

Stanisław Wyspiański, *Klątwa. Tragedya*
kodeks, 300 stron; oprawa twarda, okleinowana płótnem, z otwartym grzbietem
obwoluta płócienna
ilustracje w technice: rysunek tuszem
specjalnie zaprojektowany font „Klątwa”
skład cyfrowy; druk cyfrowy, 138 × 194 mm

Dramat autorstwa Stanisława Wyspiańskiego *Klątwa* opowiada o pewnym kontrowersyjnym wydarzeniu w małej, wiejskiej parafii. Prosty czarno-biały rysunek jest adekwatny do formy dramatu. Ciąg ilustracji opowiada nieco inną, współczesną historię. Rysunki wyglądają jak wydarzenia szybko zanotowane przez jednego ze świadków. Całość dramatu rozgrywa się w ciągu jednej doby. Punkt kulminacyjny został zakomponowany na *leporello*, złożone z kilkunastu stron. Książkę okrywa płócienna obwoluta – cała historia schowana jest „pod obrus”. Do składu tekstu zaprojektowałam specjalny font „Klątwa”, którym zostały wyróżnione wybrane kwestie dialogowe. W zecer ni i drukarni typograficznej, działającej przy Pracowni Projektowania Książki ASP w Krakowie, został złożony i wydrukowany plakat oraz trzy projekty pocztówek z cytatami, obrazujące aktualność i siłę tekstów Wyspiańskiego.

4. Antonina Janus-Szybist, 2019

Stanisław Wyspiański, *Akropolis. Dramat w 4 aktach*

kodeks, 138 stron; oprawa twarda, okleinowana papierem, z płóciennym grzbietem

ilustracje w technice: rysunek kredką, tuszem, wycinanka, kolaż fotograficzny
skład cyfrowy; druk cyfrowy, 297 × 420 mm

Akropolis to opowieść o ludzkim losie. Stanisław Wyspiański, korzystając z tradycji biblijnej i mitologicznej, uniwersalizuje ludzkie doświadczenie, podejmuje próbę interpretacji współczesnej mu rzeczywistości. Przesycony symbolami, kontekstowy dramat jest dla mnie źródłem satysfakcji zarówno poznawczej, jak i estetycznej.

Wybierając ten utwór, wiedziałam, że jego niekonwencjonalny charakter nie będzie ograniczał mojej indywidualnej ekspresji; pozwoli na rozmach i projektową swobodę. Podczas lektury *Akropolis* miałam przed oczami sugestywne, dynamiczne obrazy. Chciałam, żeby wielowymiarowość utworu znalazła odzwierciedlenie w ilustracji i typografii. Posłużyłam się kolażem, z naciskiem na rysunek i malarstwo. Wybrałam duży format – A3. Wśród narracyjnych przedstawień, symboli i postaci w moich ilustracjach miały być czytelne nawiązania do architektury Wawelu, który jest miejscem akcji i najważniejszym symbolem dramatu. Starłam się różnicować napięcie, zestawiać kolażowy *horror vacui* z powściągliwym blokiem tekstu na białej płaszczyźnie. Pomimo dbałości o czytelność i przyjęcia pewnych stałych zasad pozwoliłam sobie jednak na niekonwencjonalny układ. Istotne w projekcie są dodatkowe elementy, takie jak paginacja, żywa pagina i tytuły, które w subtelny sposób dopełniają kompozycję stron.

5. Joanna Kunert, 2018

Stanisław Wyspiański, *Wyzwolenie*

kodeks, 144 strony; oprawa ze skóry naturalnej z rysunkiem wykonanym piórkiem

ilustracje fotograficzne

skład cyfrowy; druk cyfrowy, 198 × 288 mm

Re: *Tatuaże Wyzwolenie 2007–2018*

kodeks, 24 strony; oprawa miękka, papierowa

ilustracje fotograficzne

skład cyfrowy; druk cyfrowy, 198 × 228 mm

Dramat *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego odczytałam jako opowieść o wyzwoleniu od mitów romantycznych. Trafiłam na forum kibiców, gdzie użytkownicy debatowali o manifestowaniu swej przynależności do narodości polskiej, przejawiającym się w formie tatuaży. Byłam ciekawa, w jaki sposób podejmują decyzje o wyborze wzorów, jak odbywa się proces projektowy, jaki jest powód wyboru konkretnego kroju pisma i popularności powielanego rysunku, a także jak bardzo mity romantyczne są popularne w dzisiejszych czasach. Forma wąskiego bloku książki, w jakiej zaprojektowałam *Wyzwolenie* S. Wyspiańskiego, odpowiada dynamicznej narracji dramatu i ułatwia czytanie dialogów. Kodeks oprawiony jest w skórę, na której znajduje się tatuaż z husarią, obecnie najpopularniejszym motywem narodowo-patriotycznym. Do dramatu dołączona jest część poświęcona współczesnemu wyzwoleniu: *Wyzwolenie 2007–2018*, zawierająca teksty z forum www.kibice.net. Cytowane wypowiedzi pochodzą z wątku „Tatuaże”, założonego 1 III 2007 r. Zachowana została oryginalna pisownia. Na okładce ze skrzydełkami znajduje się fotografia tatuażu wykonanego w więzieniu, który jest reprodukcją *Bitwy pod Grunwaldem* Jana Matejki. Ilustracje do *Wyzwolenia* stanowią fotografie tatuaży inspirowanych wątkami z dramatu oraz najczęściej wybierane szablony tatuaży. Książka powstała w dwóch egzemplarzach, ręcznie szytych i oprawionych. Projekt powstał w związku z 150. rocznicą urodzin Stanisława Wyspiańskiego w Pracowni Projektowania Książki, na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w 2018 r.

6. Weronika Cyganik, 2018

Stanisław Wyspiański, *Wesele*

kodeks, 312 stron; oprawa twarda, klejowana płótnem, z kaszerowaniem obwoluta papierowa

ilustracje w technice: kolaż cyfrowy, rysunek

skład cyfrowy; druk cyfrowy, 154 × 220 mm

Projekt publikacji utworu *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego jest próbą podjęcia dialogu zarówno z klasyczną strukturą zapisu samego dramatu, jego długą tradycją, jak i z towarzyszącą mu warstwą wizualną. Ilustracje zosta-

ły wykonane w technice kolażu, z wykorzystaniem archiwalnych fotografii teatralnych dokumentujących dzieje sceniczne *Wesela*, wystawianego na deskach teatrów przez całe stulecie i na stałe wpisanego w historię polskiej kultury. Podobnie jak sam dramat, ilustracje łączą i przeplatają realizm z fantastyką, zderzając świat realny z wykreowanym. Ich swobodna, żartobliwa konwencja współgra z treścią swoją aurą i nastrojem, dzięki czemu wieloznaczność dramatu nie sprowadza się wyłącznie do opisującego obrazu. Całość zamyka twarda, płócienna oprawa z tłoczeniem na wzór starych rodzinnych albumów, z dodatkiem w postaci obwoluty utrzymanej w kluczu wizualnym ilustracji.

7. Sylwia Szczębara, 2018

Stanisław Wyspiański, *Noc listopadowa*
kodeks, 184 strony; oprawa twarda, okleinowana płótnem
ilustracje w technice cyfrowej, rysunek
skład cyfrowy; druk cyfrowy, 208 × 292 mm

8. Agnieszka Jagielka, 2018

na podstawie *Kłątwy* Stanisława Wyspiańskiego
obiekt, 16 składanych modułów; tektura okleinowana papierem i płótnem
ilustracje w technice: rysunek tuszem
skład typograficzny z czcionek ruchomych
druk cyfrowy; format modułu: 245 × 500 mm

Mój wybór padł na *Kłątwe* już po pierwszej lekturze dramatu. Zachwyciła mnie jego ponadczasowość, od analogii do obecnej sytuacji na polskiej scenie politycznej i do otaczającego nas świata, aż po niegasnące konflikty międzyludzkie. Szukając inspiracji formalnej dla mojej książki, odwiedziłam wystawę Wyspiańskiego w Muzeum Narodowym w Krakowie, na której znalazła się przepięknie zaaranżowana ekspozycja kartonów do witraży. Zwiedzałam ją ze szkicownikiem, próbowałam naśladować misterną linię kwiatowych motywów i portretów, ucząc rękę kształtu linii.

Forma mojego projektu nawiązuje do kształtu okna i podziału na kwatery. Rysunek powstawał przy użyciu pędzla do kaligrafii japońskiej, „na gorąco”, w trakcie słuchania tekstu *Kłątwy*, kwatera po kwaterze, bez wcześniejszego planu czy szkicu. Fragmenty dramatu, wyłonione przez ilustrację, reprezentowane są przez cytaty na odwrocie książki.

9. Katarzyna Góralczyk, 2018

Zielnik ulic krakowskich inspirowany twórczością Stanisława Wyspiańskiego
kodeks, 45 stron; oprawa twarda, okleinowana papierem i jedwabnym szyfonem, ślepy tłok

ilustracje w technice: kolaż fotograficzny, rysunek, perforacja na papierze i szyfonie jedwabnym

skład typograficzny z czcionek ruchomych; druk cyfrowy, 322 × 485 mm

Zielnik ulic krakowskich zawiera karty dokumentujące rośliny znalezione na chodnikach i miejskich skwerach. Umierające na ulicach, w gwarze pod ludzkimi stopami lub w całkowitej ciszy zaułka. Stają się odpadami, których losem kierował przypadek lub przeznaczenie. O takich właśnie roślinach, pięknych lecz pominiętych, pisze Stanisław Wyspiański do swojego przyjaciela Lucjana Rydla 27 VI 1890 r. Artysta prowadzi *Zielnik* w formie szkicownika, a następnie powiela motyw techniką przepróchy igłą. Studia na łonie natury nazywa lekarstwem dla duszy, po rozpoznanej już u siebie śmiertelnej chorobie. Przeprócha sprawia, że artystyczny pierwowzór staje się odtwórca. Z jednej strony pojawia się nowy byt, lecz z drugiej – autorski wymiar pracy zetraca się. Szablon niszczy także fizycznie, ulega coraz większej degradacji w miarę użytkowania. Skany roślin oddają zielnikowy charakter zasuszonych portretów pośmiertnych czy tych jeszcze na wpół agonalnych. Sylwetka Wyspiańskiego rysuje się niczym świeży kwiat, przedwcześnie jednak przekwitły. Zmarł w wieku trzydziestu siedmiu lat i pozostawił po sobie wiele niedokończonych prac, w tym tworzony latami *Zielnik*.

10. Patryk Chodacki, 2017

Stanisław Wyspiański, *Kłątwa*

Tryptyk złożony z trzech kodeksów, 116 stron; oprawa twarda, okleinowana papierem

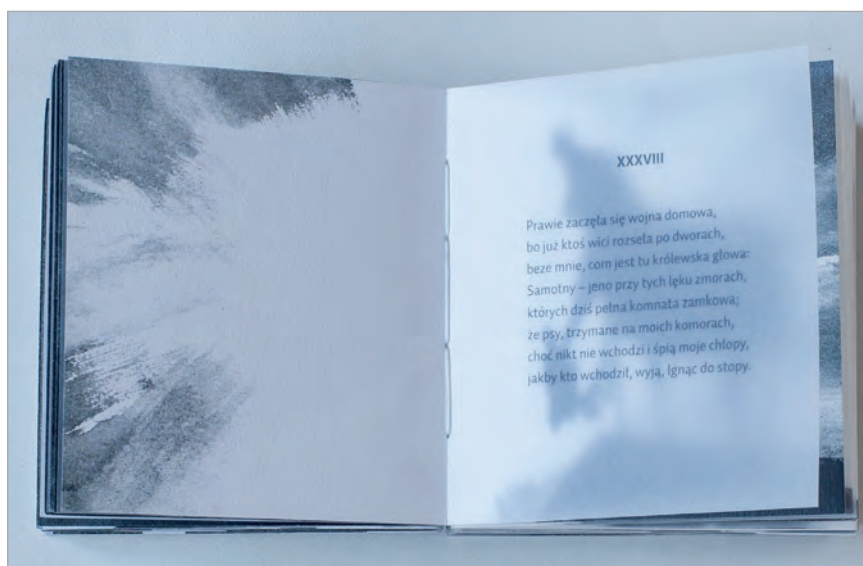
ilustracje w technice: kolaż fotograficzny

skład cyfrowy; druk cyfrowy, 105 × 297; 210 × 297; 105 × 297 mm

1. Katarzyna Jazienicka, *Legenda*



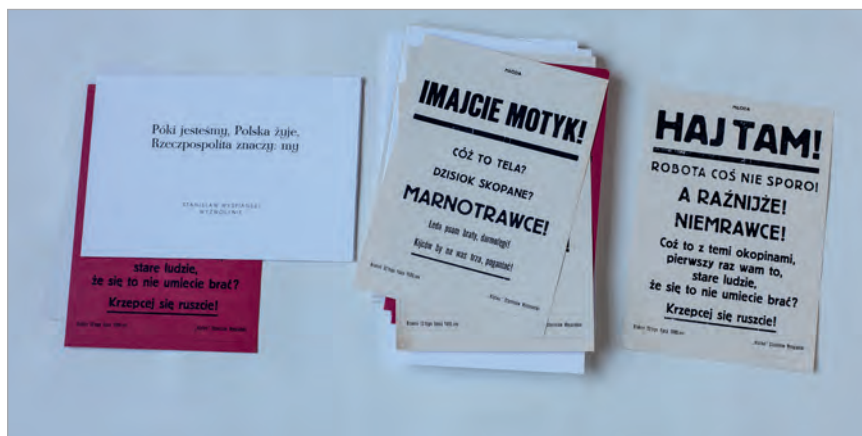
2. Joanna Niedzielczyk, *Bolesław Śmiały*



2a. Joanna Niedzielczyk, *Bolesław Śmiały*



3. Michalina Mosurek, *Kłątwa. Tragedya*





4. Antonina Janus-Szybist, *Akropolis. Dramat w 4 aktach*

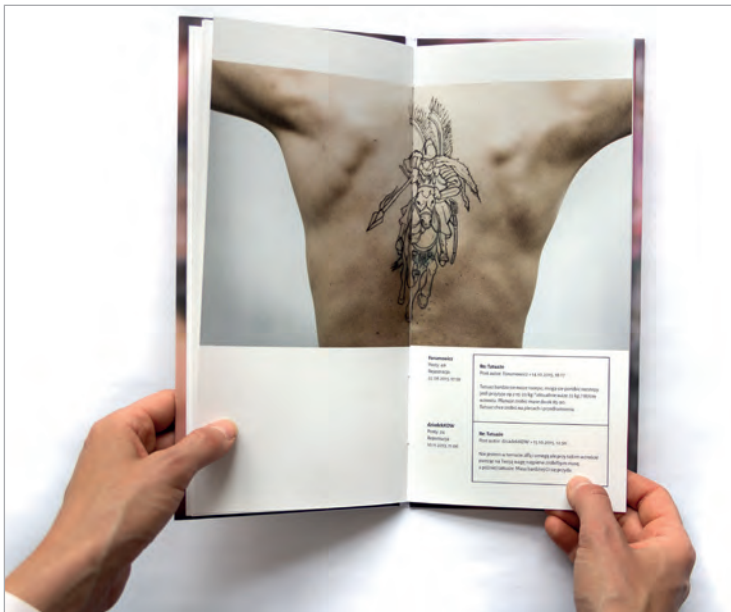


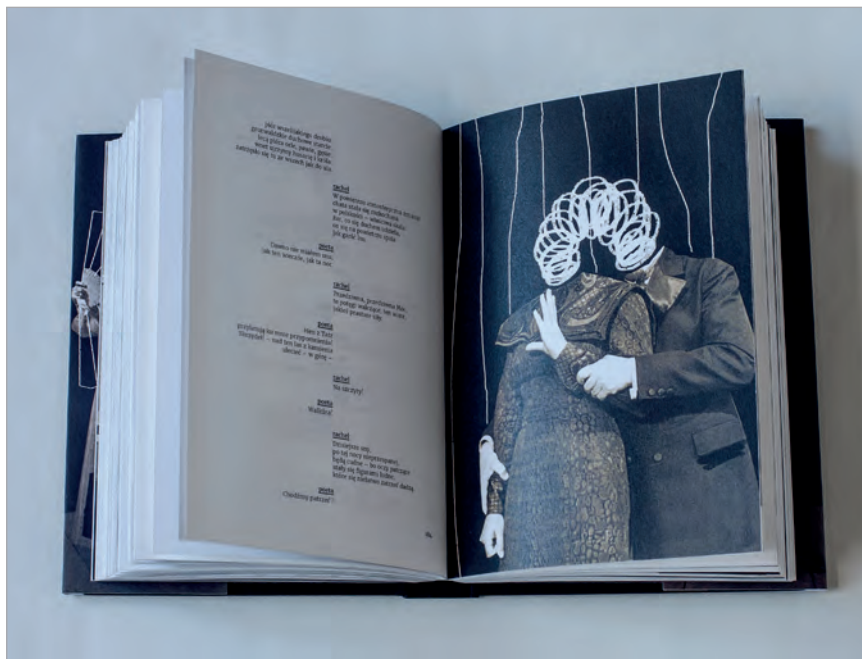


5. Joanna Kunert, *Wyzwolenie*



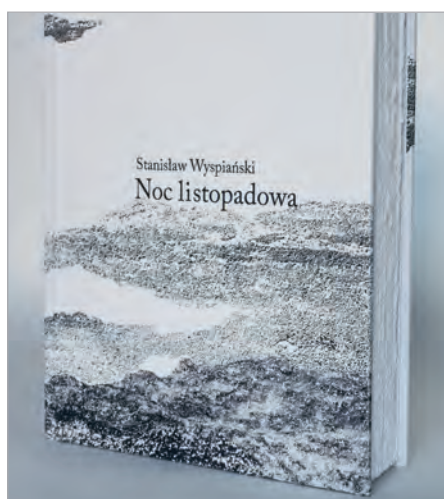
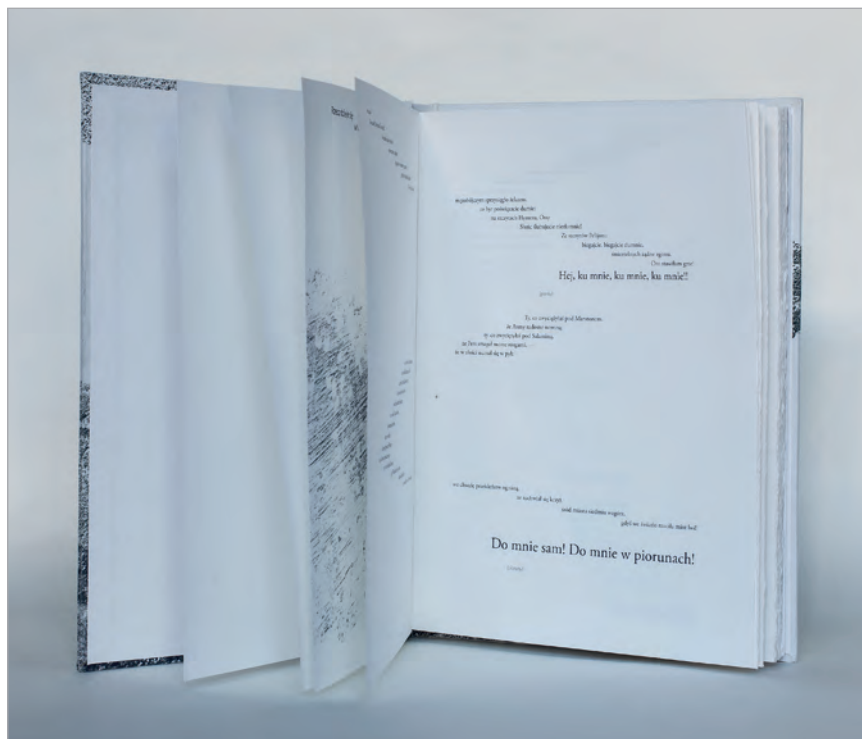
Re: Tatuaże Wyzwolenie 2007–2018



6. Weronika Cyganik, *Wesele*



7. Sylwia Szczębara, *Noc listopadowa*

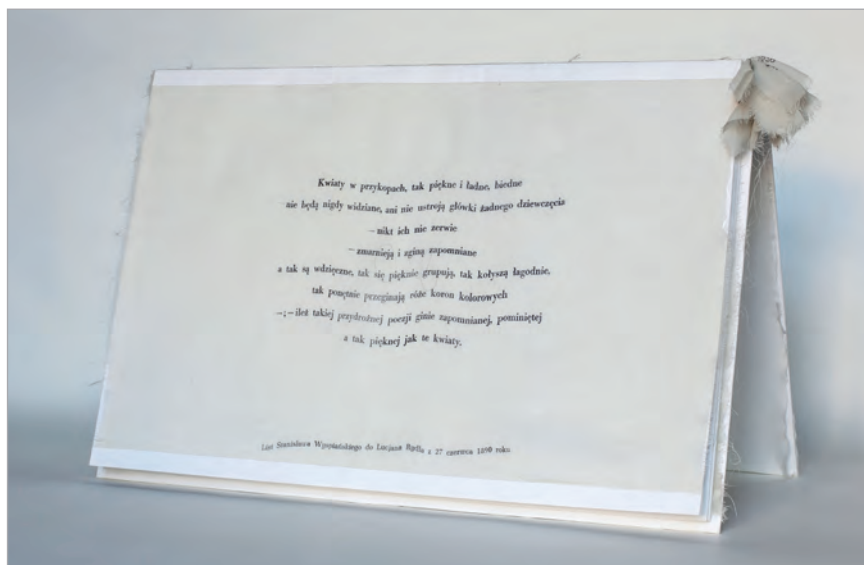


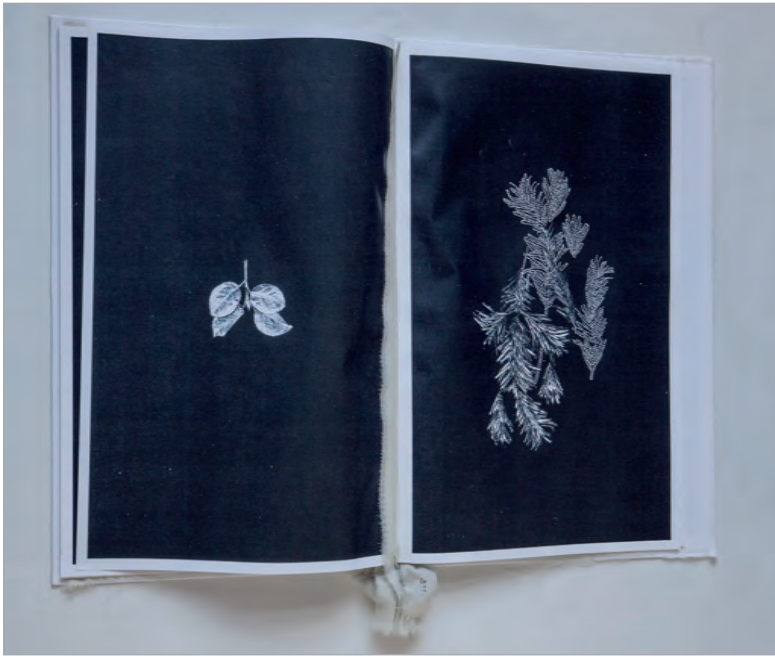
8. Agnieszka Jagielka, na podstawie *Klątwy* Stanisława Wyspiańskiego



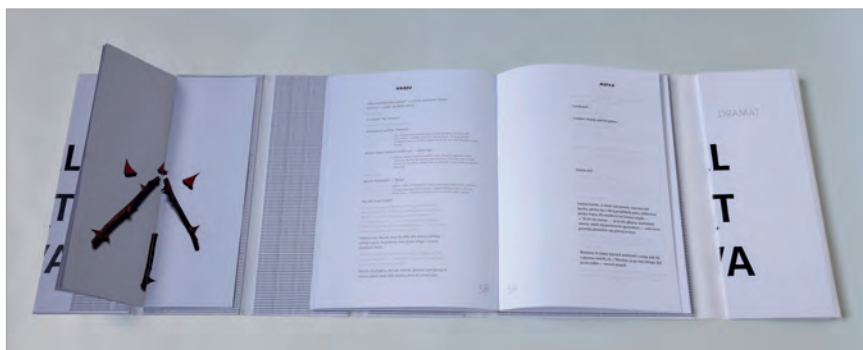


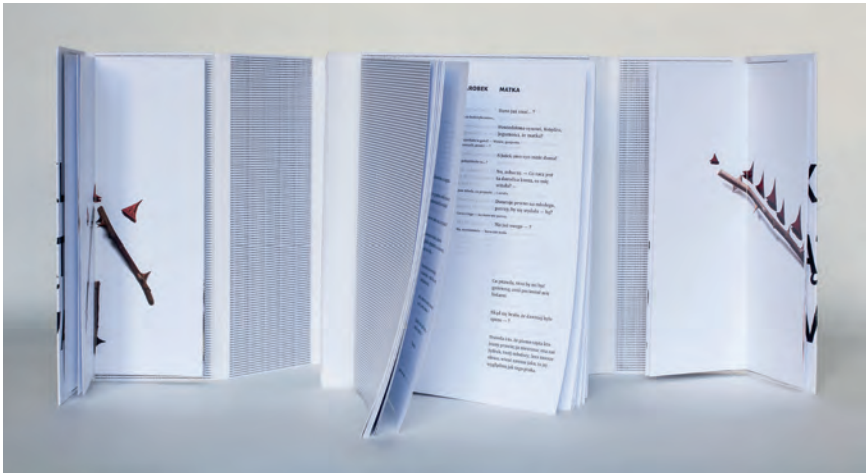
9. Katarzyna Góralczyk, *Zielnik ulic krakowskich*





10. Patryk Chodacki, *Klątwa*





Indeks nazwisk

Aleksandrowicz Oskar 174, 189
Al'f A. 138, 141
Almendáriz Ricardo 146
Alpers Swietłana 158, 167
Altenberg Herman 123-124
Altenberger Alfred 117, 127
Anczyc Władysław 206, 209
Anczyc Władysław Ludwik 176
Andersen Hans 149
Anting Johann Friedrich 149
Antos Janusz 89, 95-96, 98-99
Arsène Alexandre 18, 26
Asnyk Adam 160
Asplund Gunnar 219
Axentowicz Teodor 174, 207, 211

Bajda Justyna 11, 26
Bakst Leon 145
Balmont Konstantyn 145, 153
Bałucki Michał 178
Banach Andrzej 119, 125
Barbier Jules 16
Bartoszek Wacław 19, 26
Basile Jonathan 221, 223
Beardsley Aubrey 210
Beaumarchais Pierre 136

Becker David P. 26
Beiersdorf Zbigniew 165, 167
Beleckij Platon zob. Bielecki Płaton
Belokon' Serhei zob. Biłokoń Sergiej
Benois Aleksander 144, 149, 152
Bentley W. A. 159
Béranger Pierre-Jean 135, 140
Bernhardt Sara 16
Berthon Paul 17
Bielak M. 97, 99
Bielecki Płaton 146-147, 149-150, 153
Bielska-Łach Monika 89, 99
Bilibin Iwan 144, 145-147, 149, 151
Bill Max 96
Biłokoń Sergiej 144, 151, 153
Blank Ber 137, 139
Block Aleksandr właśc. Blok Aleksandr 108
Blumówna Helena 51-52, 54, 66, 74, 79
Bobrzyński Michał 37
Böcklin Arnold 121
Bojarska Irena 199-200
Bona Sforza 49
Boratyński Czesław 218
Borges Jorge Luis 221, 223
Borkowski Maksymilian 208

- Bosshard Hans Rudolf 91, 96, 98
 Botticelli Sandro 34, 38
 Bourkane Mateusz 23, 26
 Boychuk Mykhailo 103, 129-135, 137, 139-142
 Boychuk Timko 135
 Bradley William 210
 Brandel Konstanty 35
 Branicki Jan Klemens 49, 175
 Bromowicz Danuta 158, 167
 Brudzevska Adela 49
 Brzozowski Kazimierz 173, 185, 188-189, 210
 Brzozowski Stanisław 181, 184
 Bukowski Jan 117-118, 126, 206-215
 Bularz-Różycka Ludmiła 82, 88
 Bunsch-Prażmowska Maria 46-49, 51, 53, 56-57, 59-62, 65, 78
 Buonarroti Michelangelo 33, 42
 Burgh Thomas 220
 Burne-Jones Edward 36, 193

 Castro Rafael da Silva 221
 Certowicz Jakub 223
 Cezanne Paul 36
 Charazińska Elżbieta 66, 68
 Chelmoński Józef 37
 Chmiel Adam 32, 42
 Chmurska Helena 29, 42, 44, 71
 Chodacki Patryk 232
 Chodkiewicz Karol 49
 Chołoniewski A. 207-208, 215
 Chopin Fryderyk 39-40
 Chramiec Andrzej 183
 Ciagliński Jan 132
 Cmokanycz Ihor 73
 Cobden Anna 193
 Cobden Richard 193
 Cobden-Sanderson Stella 196
 Cobden-Sanderson Thomas James 191-201
 Cockerell Douglas 193

 Colarossi Filip (Filippo) 46, 115
 Crane Walter 210
 Cygan Bartosz 223
 Cyganik Weronika 230
 Czajkowski Józef 118, 206
 Czaki Franciszek 173, 189
 Czarniecki Stefan 49
 Czekalski Stanisław 26
 Czubińska Magdalena 106, 113
 Czynciel Celestyn 55, 64-65

 Dagnan-Bouveret Pascal 115
 Darwin Charles 159
 Daudet Alphonse 132
 Dąbrowa Eugeniusz 118, 210
 Dąbrowa-Dąbrowski Eugeniusz 210-211, 213, 215-216
 Dąbrowska Ewelina 210
 De Coverly Roger 193
 Delacroix Eugene 36, 40
 Derain André 138
 Des Loges Marian 117, 125
 Deschamps Leon 16
 Dębicki Stanisław 115-127, 209-211, 213, 215
 Diderot Denis 137
 Dimitr z Goraja 69
 Dobrowolski Antoni Bolesław 159, 166-167
 Dobrowolski Tadeusz 107, 113
 Dobużyński Mściśław 145, 149
 Dovgal' Oleksandr 137
 Dragan Mihajlo 82, 86, 88
 Drioux Claude-Joseph 14, 26
 Druszkiewicz Stanisław 49
 Dufy Raoul 138
 Dumolard Henryk 215
 Dürer Albrecht 34, 38, 49, 53, 62, 67, 144, 148, 152
 Dürr Jan zob. Dürr-Durski Jan
 Dürr-Durski Jan 50, 65, 71, 73, 75-76, 78

- Dydo Krzysztof 95
Dzieduszycki Wojciech 74, 79

Eckhout Albert 158
Eco Umberto 221
Eisenman Peter 221
Ernst Fedir 154
Ernst Teodor 150
Estreicher Karol 51, 54
Estreicher Stanisław 45, 65
Estreicher Tadeusz 165

Falat Julian 106
Fedorow Iwan 147
Fedorowicz Zygmunt 167-168
Feigl Ludwik 117, 121
Feldman Wilhelm 42, 118, 123, 125
Filipkiewicz Stefan 207
Fiske John 145, 154
Foll Karl 148
Fontana Domenic 220
France Anatole 147
Frandid Mojsej 137
Franko Iwan 135
Fras Zbigniew 188
Frémiet Emanuel 115
Frutiger Adrian 90-91, 98
Frycz Karol 173, 176, 187, 189, 207,
209-210, 213- 214, 216

Gaberle Eustachy 120, 125
Gallen-Kallela Akseli 35, 42
Gauguin Paul 33
Gaweł Łukasz 35, 42-43, 47, 67
Gawlik Mieczysław 171, 176, 188
Gebeler Konrad 154
Gehry Frank 221
Gel'mol't Gans 145, 154
Giacometti Giovanni 17
Gide André 118
Gierymski Aleksander 37
Gillot Charles 12

Goethe Johann Wolfgang 15
Golynets Galina Vladimirovna 147,
154
Golynets Sergej Vasil'evič 147, 154
Gorbenko P. 139, 141
Giacometti Augusto 17
Gołubiew Zofia 70, 78
Goszczyńska Joanna 98
Gottlieb Maurycy 37
Gozdawa-Godlewski Witold 21, 26
Góralczyk Katarzyna 232
Górski Artur 160
Gramatyka-Ostrowska Anna 214
Gramatykówna Anna 210
Grasset Eugene 8, 12-19, 21-28
Green Edgar 193
Griepenkerl Christian 115
Grodziski Stanisław 176, 188
Gronek Agnieszka 4, 8, 69, 73, 78, 81,
139, 226
Grottger Artur 37
Gryglewicz Tomasz 96, 98
Gryglewski Ryszard W. 167
Grzymała-Siedlecki Adam 160, 167
Gumińska Bronisława 87-88
Gysis Nikolaus 35

Haake Michał 23, 26
Hadid Zaha 221
Haduch Bartosz 217-218, 223
Haduch Michał 217
Haeckel Ernest 165
Halonen Pekka 35
Hartleb Kazimierz 125
Hebler Konrad 145
Heiderhof Horst G. 90, 98
Hertz Benedykt 209
Hertz Henryk 32
Heweliusz Jan 158
Hilger Wolfgang 121, 125
Hirth Georg 35
Hodler Ferdinand 150, 153

- Hoeks Henk 93, 99
Homer 35, 40, 190, 110
Homolacs Karol 199-200
Hordynskij Jarosław 69, 71, 78, 82, 88
Hordyński Piotr 70, 157
Howell M. 200
Hozjusz Stanisław 49
Hutnikiewicz Artur 172, 175, 186, 188

Innocenty XI, papież 49

Jabłońska Teresa 184, 188
Jabłoński Tadeusz 41
Jagielka Agnieszka 231
Jakubowski Kazimierz 118
Jankowicz Grzegorz 94, 98
Janus-Szybist Antonina 229
Jarocki Władysław 173, 189
Jasieński Feliks 38, 41, 43, 210, 216
Jaworska Marta 158, 167
Jaworska Władysława 103, 114
Jaworski J. 37
Jazienicka Katarzyna 227
Jensen Nicolas 197
Jezus Chrystus 122
Jones Owen 25-26
Juszczak Wiesław 119, 125, 157, 167

Kaemmerer Ludwig zob. Kämmerer
Ludwig
Kalmus-Reichenstein Ada 123
Kämmerer Ludwig 148, 154
Kaplan L. 136, 141
Kaplön Jerzy 70, 78
Kardasz Margarita 89, 99
Karpycka Julia 4
Kasprowicz Jan 40, 119, 121, 164, 208-209, 215
Katarzyna Austriaczka 49
Kich-Masłej Olga 78
Kietlicz-Rajski Konstanty 210
Kisielewski August 171, 189

Kleiner Juliusz 171-173, 188
Klič Karel 15
Klimient Woroszyłow 129-130
Knackfuss Hermann 36
Knebel Józef 153
Kochanowski Jan 49
Kolesár Zdeno 97-98
Kołodziejowa Bolesława 200
Komorowska Magdalena 93, 96, 98-99
Koning Jan de 158, 167
Konopnicka Maria 21, 26, 120
Kopciowa Janina 51-52, 54, 73, 86
Kopera Feliks 209
Kościelski Józef 208
Kotlarewska Mariâ 135, 137, 140
Kotlarewski Iwan 136
Kotlobulatova Iryna 123, 126
Kotsyubinsky Mykhailo 107, 111
Kotula Rudolf 117, 126
Kovalenko Oleksa 105, 113
Kovalenko V. 105
Kowalska Agnieszka 43, 70, 79
Kowalski L. M. 105
Kraszewski Józef Ignacy 15, 48
Kravtsov Serhiy 123, 126
Kreisler Edward 218
Krieger Ignacy 32, 39-40, 42
Król Marcin 188
Kruk Mirosław Piotr 70, 78
Krupiński Janusz 93, 98
Kryłow Iwan 144, 146-150, 186
Krzyżanowski Stanisław Andrzej 208
Krzyżewski Tadeusz 174, 184
Kubalska-Sulkiewicz Krystyna 89, 99
Kuchtówna Lidia 182, 188
Kuczborski Stanisław 189, 173
Kulmbach Hans von 49, 60
Kulpińska Katarzyna 94, 98, 173, 188
Kunert Joanna 229
Kupczyńska Łarysa 115
Kurbas Les 111
Kustodijew Borys 144
Kuznecowa Era 149, 154

- Laermans Eugene 35
Lagutenko Olga 103
Lameński Lechosław 4
Laskauer Piotra 208, 216
Laskowska Magdalena 8, 29, 35, 43, 67, 226
Laskowski Kazimierz 209
Laszczka Konstanty 174
Launette Henri 15
Lazarusówna Eleonora 119
Lemański Jan 208-209
Lenart Bonawentura 191-193, 200- 201
Lentjes Ewan 99
Lepdor Catherine 27
Leszczyński Witold 60
Ligier Piotr 77
Liphart Carl Gotthard von 35
Lipski Jan Aleksander 49
Lorentowicz Jan 212, 215
Lorentz Stanisław 59
Ludwik Węgierski 49
Lukomski Georgij 151, 153
Luneau Jean-François 24, 27
Luschik Serhij 105, 111, 113
Lutosławski Wincenty 186
Lynn Greg 221
Lypowycz Inessa, właśc. Lipovič Inessa 147, 149, 154
- Łabuda Wincenty 90, 98
Łada Włodzimierz 8, 207, 215
Łesia Ukrainka 134, 140
Łoch Eugenia 183, 189
Łopatkiewicz Piotr 53-54, 56-57, 59, 64- 67, 82, 84, 88
Łopatkiewicz Tadeusz 45-46, 51, 53-57, 59, 64-67, 73, 75-76, 78-79, 82, 84, 88
Łukaszewicz Piotr 116
Łukomski Georgiusz 151
Łuszczkiewicz Władysław 46, 48, 53, 54-56, 68, 76, 83, 115
- Mach Ernst 159,
Maciejowski Ignacy 119, 160
Maeterlinck Maurice 14, 41
Magnuszczyńska 49
Makovsky Sergei 151, 153
Makowiecki Tadeusz 18, 27
Malchevsky Jacek zob. Malczewski Jacek
Malczewski Jacek 37, 106
Małachowski Stanisław 49
Mann Maurycy 208
Manteuffel-Szarota Anna 89, 99
Manzura Iwan 132, 140
Marjański Łukasz 217
Marks Philippa 196, 200
Martin Anne 24
Maszkowski Karol 33, 36, 45-46, 55, 63-64, 68
Matejko Jan 32, 37, 69-70, 72, 103, 119, 176, 230
Matejko Stefan 55
Matisse Henri 138
Mazarówna Maria 32
Mazur Viktorià 81
Mehoffer Józef 20, 34, 55-57, 59, 63-64, 76, 105-106, 206-207, 210-212, 215-216
Melbechowska Aleksandra 116, 126
Memling Hans 148
Meunier Constantin 36
Mezhenko Yur 111
Michalska Krystyna 29
Michał Anioł zob. Buonarroti Michelangelo
Miciński Tadeusz 21, 27, 131, 160
Mickiewicz Adam 15, 39, 104, 113, 179, 160, 180, 186
Milesi Juliette 23-26
Milko W. 174, 189
Millet Jean-Francois 35
Miodoński Adama Stefana 208
Mirandola Franciszek 125, 208-209, 212

- Mitarski Wilhelm 163-164, 167
Mitchell Donald Grant 119
Mitrochin Dmitrij 144, 151, 154
Mojcher-Sforim Mendelee 137
Mokłowski Kazimierz 121
Mołotow Wiaczesław 129-130
Morelli Cosimo 220
Morris Jane 193
Morris Wiliam 146, 192-194, 196, 199, 201, 210
Mortkowicz Jakub 118, 161
Mortkowicz-Olczakowa Hanna 161-162, 167
Mosurek Michalina 228
Mrowczyk Jacek 97-98
Munch Edvard 35
Murashko Mykola 105
Murray-Robertson Anne 12, 27
Mykhailiv Iukhym 106
- Nalepinska-Boichuk Sofia 130-134, 140-142
Nałkowski Wacław 181
Narbut Jerzy 132, 143-156
Natanson Władysław 16, 27
Nauen Paul 115
Neuwert-Nowaczyński Adolf 137, 176, 189, 208
Niedzielczyk Joanna 227-228
Niemcewicz Julian Ursyn 119
Niemojewski Andrzej 118, 122, 125-126
Niesiołowski Tymon 173-174, 189
Nikolaev P. 145, 154
Noordzij Gerrit 96, 98
Norwid Cyprian Kamil 39-40
Novakivsky Oleksa 103
Nowak Julian 166
- Obniski Erazm 186, 188
Ogonowska Dorota 8, 225
Okoń Edward 118
Okoń Waldemar 69, 79
Okońska Alicja 103, 109, 114
Okulicz-Kozaryn Małgorzata 26
Okuń Edward 164
Ollendorff Paul 151
Olszewski Marian Kazimierz 158, 164, 168
Oleś Oleksandr 109, 113
Opieński Henryk 177, 189
Orsi Giovanni Domenico 220
Ostrogorskij Aleksandr 146, 155
- Padalka Ivan 130, 135-137, 139-142
Pagaczewski Julian 47
Palka Małgorzata 43, 70, 79
Palliardi Ignác Jan Nepomuk 220
Pankevich Julian 106
Pareńska Eliza 30, 60
Paś Monika 191
Pautsch Fryderyk 173-174, 189
Pawlikowski Tadeusz 207
Petersen Carl Olof 146
Petersen E. 146, 154
Piast Władymir 146
Picasso Pablo 138
Piekosiński Franciszek 176
Pietruszewski Leonard 208
Pietrzycki Jan 21, 27
Pliniusz 197
Piniński Mieczysław 119
Piranesi Giovanni 152
Piszczałowski Paweł 98-99
Pittoni Giovanni Battista 39
Platon 186
Pluta Władysław 90-100
Płoszewski Leon 11-12, 18, 27, 31, 43, 45, 49, 51-52, 54, 61, 65-67, 98-99, 160, 168, 177, 189
Pokorzyńska Elżbieta 195
Polonskij Văčeslav 149, 154-155
Poniatowski Józef 49
Popiel Magdalena 21-23, 25-27, 62, 67

- Popielska-Michalczyk Joanna 25-26, 62, 67
Porębowicz Edward 121, 124-125
Porębski Mieczysław 165, 167
Post Jack 93, 99
Potocka Maria Anna 94, 98
Potocki Andrzej 180
Pozdniakov Vsevolod zob. Pozdniakow Wsewołod
Pozdniakow Wsewołod 143, 150, 154
Procajłowicz Antoni 118, 159, 166, 173, 189, 206, 209-211, 214
Prokesch Władysław 212, 215
Pruszyński Aureliusz 207, 214, 216
Przerwa-Tetmajer Kazimierz zob. Tetmajer Kazimierz
Przesmycki Zenon 160, 210
Przybyszewska Dagny 160
Przybyszewski Stanisław 14, 79, 160, 208
Puchalski Gustaw 47, 66, 76, 79
Purzycki Kazimierz 208, 210
Puzyna Jan 178
- Radlov Nikolai 151, 153
Radoń Karol 32
Rakowski Kazimierz 21, 27, 99
Raszewski Zbigniew 177, 189
Ratzel Friedrich 145
Rawita-Gawroński Franciszek 40
Rączkowski Józef 21, 27
Reichenstein Marek 117-118, 122-124
Rej Mikołaj 208
Rejchan Stanisław 36
Rejmont Władysław 121
Remerowa Zofia Krystyna 117-119, 121, 123, 125-126
Reuß Roland 99
Reymont Władysław 160
Riepin Ilja 145
Rodin Auguste 38, 43
Roerich Mikołaj 146
Rostawlew Aleksandr 149
Rudenko Ołeh 74, 79
Rudzińska Anna 52, 66
Ruskin John 193-194, 196, 200
Rychter Tadeusz 211
Rydel Lucjan 21, 25, 27, 107, 176, 181, 185, 190
Rydłowa Maria 11, 16, 27, 30-31, 33, 43, 45, 54, 61, 65, 67
- Sahnovska Olena 134, 140
Saski Sylweryusz 55
Savenok K.I. 150, 154
Schmidt Bolesław 218
Schneider Antoni 72
Schoen Erhard 147
Schongauer Martin 61, 67
Schubert Awit 32
Sedlâr Vasil' 130, 137-138, 140
Seliwaczow Michał 82, 143, 150, 154
Semoglou Michail 99
Šepkina-Kupernik Tat'ana 148, 154
Sereda Anton 147, 150, 154
Seweryn Tadeusz 79
Sichulski Kazimierz 37, 173, 178-179, 187, 189
Sideau Frederic George 149
Sidorow Aleksy 147, 149-150, 154
Siedlecki Franciszek 118
Siedlecki Michał 30, 157, 159-169
Sienkiewicz Henryk 176, 181, 190
Sieroszewski Wacław 131
Sikorski Nikolaj 149, 153
Skierkowska Elżbieta 22, 27
Skoczylas Władysław 132, 136
Skop Lew (Скоп Лев) 73, 82, 88
Skotnicki 49
Skubiszewski Piotr 90, 99
Slipko-Moskal'civ Kost' 140
Slisarenko Oleksa 111
Sławińska Irena 182, 188
Słowacki Juliusz 39-40, 69, 178, 186

- Smolicki Jacek 95
Sobieski Jakub 49
Sobieski Jan 49
Sokolúk Lúdmila 129, 131
Sokołowski Marian 74, 76, 79
Soldatenkov Kozma 154
Solska Irena 182, 190
Sołtysik Marek 183, 189
Somowow Konstantin 149
Sousa Manuel Caetano de 219
Sowiński Janusz 158, 168, 214-215
Stabryła Władysław 79
Stalin Józef 129-130, 141
Stanislavsky Jan zob. Stanisławski Jan
Stanisław August Poniatowski 49
Stanisławski Jan 37, 43, 106, 206, 211
Stankevich Mihajlo 155
Stankiewiczowa Joanna (Janina) 48, 50, 66-67
Starkel Juliusz 212, 215
Starzewski Rudolf 176
Stelégowski Przemysław 97-98
Stephens John 146, 155
Stokowa Maria 50, 65, 73, 78
Strassburger August Friedrich 220
Stryjeński Tadeusz 32, 47, 63
Stwosz Wit 39, 60
Stykowa Barbara 188
Sutcliff George 193
Swift Jonathan 137
Szafer Władysław 18-19, 27
Szaferowa Janina 18-19, 27
Szczepkowski Jan 206
Szczerski Andrzej 36, 43
Szczębara Sylwia 231
Szekspir William 29-30
Szewczenko Taras 138, 140
Szkryblak Jurko 71
Szreniawa-Rzecki Stanisław 174, 181, 183, 187-189
Ślewiński Władysław 160
Świątek Adam 70, 79
Świdorski J. 25-26
Świerż Stanisław 62, 66, 79
Świszczowska-Piegdłoń Magdalena 19-21, 27, 62, 67
Taborski Roman 14, 27
Tarnowski Jan 57
Tarnowski Jan Krzysztof 57
Tarnowski Stanisław 175, 184
Tasso Torquato 208
Telz Napoleon 206, 209, 216
Teodorczuk Władysław 14, 173, 189, 206, 209, 211
Tetmajer (Przerwa-Tetmajer) Kazimierz 136, 140, 176, 179, 185, 190
Tetmajer Włodzimierz 37, 160, 176, 208, 210, 215
Thumb Peter 220
Tichina Pavlo zob. Tychyna Pavlo
Tičina Pavlo zob. Tychyna Pavlo
Tidcombe Marianne 193-194, 196-198, 200
Tolstoj Aleksiej 146
Tolstoj Fiodor 149
Tomaszewska Czesława 98
Tomkowicz Stanisław 34, 43, 55-59, 63-64, 67-68, 76
Treter Mieczysław 116, 126
Trojanowski Edward 207, 209-212, 214-215
Trush Ivan 103
Trzebicki Andrzej 49
Trzemeski Edward 74
Trzupek Jan 99
Tychyna Pavlo 111-113, 137
Tycjan, właśc. Vecelli Tiziano 53
Ulanowski Bolesław 206
Ulrich Leon 30
Uzanne Octave 15
Uziembło Henryk 118, 173, 209, 211, 214, 216

- Van Berkela Bena 221
Van Eyck Hubert 148
Van Eyck Jan 148
Van Gogh Vincent 33
Van Rijn Rembrandt 38
Vasilčenko Stepan 133-134, 140
Vermand Karol 145
Verne Jules 162, 168
Verneuil Maurice Pillard 17, 27, 33
Vever Henri 12
Vichulkovsky Leon zob. Wyczółkowski
Leon
Viollet-le-Duc Eugène 12, 60
Voll Karl 155
Vujcik Volodimir 82, 88

Wachtel Wilhelm 118
Wagner Alexander, von 115
Walker Emery 197
Wallis Mieczysław 168
Waltenberger Tadeusz 174, 189
Warchałowski Jerzy 126, 206-207, 210-211, 214-216
Wasylewski Stanisław 174
Wasylkiw Luba 73
Waśkowska-Kreinerowa Maria 18, 25, 27
Waśkowski Antoni 21, 27
Wawrytko 183
Wawrzeniecki Marian 118, 208
Weiss Wojciech 96, 207, 211
Weiss-Nowina Konopka Zofia 96, 99
Wejman Mieczysław 162, 168
West Feliks 208
Wichman L. 109
Widła Tadeusz 89- 91, 99
Widlak Barbara 94, 98
Wiedemann Christian 220
Wielgut-Walczak Jadwiga 99
Wierzbicki Ludwik 70-71, 74-75, 79
Witkiewicz Stanisław 121, 131, 181, 183-184, 190
Wojciechowski Aleksander 125
Wojtkiewicz Witold 174, 189
Wolski Wacław 186, 190
Woroszyłow Kliment 129-130
Wójcik Agata 92, 99, 205, 215
Wójtowicz Maria 171
Wróczyński Jan 209, 215
Wyczółkowski Leon 37, 174
Wyspiański Stanisław (Виспянський Станіслав) *passim*
Yaroshenko Volodymyr 111

Zahul Dmytro 111
Zapasko Jaim 147, 155
Zarewicz Stanisław 118
Zawistowska Kazimiera 121, 125
Zdora J. 116, 126
Zdziarski Stanisław 121
Zhuk Mykhailo 103-114
Zimmermann Dominikus 220
Zwancewa Elizaweta 145
Zygmunt August 31, 49
Zygmunt Stary 49, 176

Żbikowski Andrzej 173, 189
Żeleński Tadeusz 12, 59
Żeromski Stefan 37, 131
Żuk-Skarszewski Tadeusz 72, 79
Żuławski Jerzy 177, 182-183, 189-190, 209
Żuławski Juliusz 183
Żuławski Włodzimierz 50, 54, 71-72, 75, 79

Альф А. zob. Al'f A.
Белецкий Платон zob. Bielecki Płaton
Белоконь Сергей zob. Biłokoń Sergiej
Беранже Пьер-Жан zob. Béranger Pierre-Jean
Білецький Платон zob. Bielecki Płaton

- Бланк Бер zob. Blank Ber
 Бойчук Михайло zob. Boychuk Mykhailo
 Бойчук Тимко zob. Boychuk Timko
 Бомарше П'єр zob. Beaumarchais Pierre
 Булаж-Ружицька Людмила zob. Bularz-Różycka Ludmiła
 Васильченко Степан zob. Vasilčenko Stepan
 Виспянський Станіслав zob. Wypiański Stanisław
 Віткевич Станіслав zob. Witkiewicz Stanisław
 Віхман Л. zob. Wichman L.
 Ворошилов Климент zob. Woroszyłow Klimient
 Вуйцик Володимир zob. Vujcik Volodimir
 Геблер Конрад zob. Gebeler Konrad
 Гельмольт Ганс zob. Gel'mol't Gans
 Голынец Галина Владимировна zob. Golynets Galina Vladimirovna
 Голынец Сергей Васильевич zob. Golynets Sergej Vasil'evič
 Горбенко П. zob. Gorbenko P.
 Гординський Ярослав zob. Hordynśkyj Jarosław
 Гронек Агнешка zob. Gronek Agnieszka
 Дерен Андрэ zob. Derain André
 Дідро Дені zob. Diderot Denis
 Довгаль Олександр zob. Dovgal' Oleksandr
 Доде Альфонс zob. Daudet Alphonse
 Драган Михайло zob. Dragan Mihajlo
 Дюфі Рауль zob. Dufy Raoul
 Ернст Федір zob. Ernst Fedir
 Жеромський Стефан zob. Żeromski Stefan
 Жук Михайло zob. Zhuk Mykhailo
 Запаско Яким zob. Zapasko Jaim
 Котлобулатова Ірина zob. Kotlobulatova Iryna
 Котляревська Марія zob. Kotlarewska Mariā
 Котляревський Іван zob. Kotlarewski Iwan
 Кравцов Сергій zob. Kravtsov Serhiy
 Кузнецова Ера zob. Kuznecowa Era
 Леся Українка zob. Łesia Ukrainka
 Липович Инесса zob. Lypowycz Inessa
 Лущик Сергій zob. Luschik Serhij
 Мазур Вікторія zob. Mazur Viktoriā
 Манжура Іван zob. Manżura Iwan
 Матісс Анрі zob. Matisse Henri
 Митрохин Дмитрий zob. Mitrochin Dmitrij
 Михайлів Юхим zob. Mykhailiv Iukhym
 Міциньський Тадеуш zob. Miciński Tadeusz
 Мойхер-Сфорім Менделє zob. Mojcher-Sforim Mendele
 Молотов В'ячеслав zob. Mołotow Wiaczesław
 Налепінська-Бойчук Софія zob. Nalepinska-Boichuk Sofia
 Нарбут Георгій zob. Narbut Jerzy
 Николаев П. zob. Nikolaev P.
 Оконська Алиция zob. Okońska Alicja
 Острогорский Александр zob. Ostrogorskij Aleksandr
 Падалка Іван zob. Padalka Ivan
 Пікассо Пабло zob. Picasso Pablo
 Поздняков Всеволод zob. Pozdniakow Wsewołod
 Полонский Вячеслав zob. Polonskij Vāčeslav
 Савенок К.І. zob. Savenok K.I.
 Сахновська Олена zob. Sahnovska Olena
 Свіфт Джонатан zob. Swift Jonathan

Седляр Василь zob. Sedlâr Vasil'
 Селівачов Міхал zob. Seliwaczow Michał
 Сидоров Алексей zob. Sidorow Aleksy
 Сикорский Николай zob. Sikorski
 Nikolaj
 Сірошевський Вацлав właś. Sieroszewski zob. Sieroszewski Wacław
 Скоп Лев zob. Skop Lew
 Скович Владислав zob. Skoczylas Władysław
 Сліпко-Москальців Кость zob. Slipko-Moskal'civ Kost'
 Соколюк Людмила zob. Sokolûk Lûdmila
 Солдатенков Козьма zob. Soldatenkov Kozma

Сталін Йозеф zob. Stalin Józef
 Станкевич Михайло zob. Stankevich Mihajlo
 Тетмайер Казімеж zob. Tetmajer (Prze-gwa-Tetmajer) Kazimierz
 Тичина Павло zob. Tychyna Pavlo
 Фрадкін Мойсей zob. Frandîd Mojsej
 Франко Іван zob. Franko Iwan
 Ціоглінський Ян zob. Ciąglin'ski Jan
 Шевченко Тарас zob. Szewczenko Taras
 Щепкина-Куперник Татьяна zob. Ŗepkina-Kupernik Tat'âna
 Яворская Владислава zob. Jaworska Władysława

Składamy na Państwa ręce zbiór artykułów, które ukazują zaangażowanie Stanisława Wyspiańskiego w pracę nad kształtem estetycznym książki, a więc nad projektowaniem kart, czcionek, ilustracji i okładek; omawiają kontakty z intrologatorami, wydawcami, drukarzami i księgarzami; a także wskazują na jego europejskie inspiracje artystyczne w projektowaniu form edytorskich. Znaczenie tej pionierskiej działalności w dziedzinie typografii uwidoczniają także utwory jego uczniów i naśladowców, również współczesnych. Te oryginalne, świeże i zaskakujące prace wciąż dowodzą, że krakowski mistrz przemawia do kolejnych pokoleń i od ponad 150 lat porusza oraz nie przestaje inspirować.