

PLASTYKA KSIĄŻKI WYSPIAŃSKIEGO

*„...natura, natura, natura
wszystkiego cię nauczy...”*

Stanisław Wyspiański
do Karola Maszkowskiego.

Wiek XIX — wiek pary i elektryczności, był okresem dość znacznego rozwoju wiedzy i techniki. Jednak w dziedzinie artystycznego rękodzieła stał się niestety krokiem wstecz, nie tylko w Polsce ale i Europie. Maszyna, przyczyniła się w pewnym stopniu do zahamowania i zapomnienia dzieła rąk ludzkich, którą przekazały nam ubiegłe wieki, stawiające estetykę formy na pierwszym miejscu.

Uległy też do pewnego stopnia zaniedbanie tradycji pięknej książki a zanik ich estetycznej wartości był wynikiem dostosowania się wydawców do wymagań rynku a szczególnie bogacącego się mieszczaństwa. Zaciążyło bowiem nad książką zamięłowanie do wystawności, tandetnej ozdobności, drogich złocień i bezdusznego naśladownictwa modnej zawsze starożytności. Maszyna powoli zabijała w niej również estetyczną harmonię, jaka kiedyś łączyła wianetę z ilustracją i układem drukarskim oraz właściwie dobraną czcionką. Wszystko to jednak niedługo miało ulec radykalnej zmianie.

Otwarta bowiem w Londynie w 1851 roku ogólnoswiatowa wystawa nie tylko unaocniła zwiedzającym ten powszechny już upadek dobrego smaku w tych dziedzinach których dotychczas nie dotknął mólach produkcji kapitalistycznej, ale zarazem obudziła pragnienie walki o nową formę sztuki. Wkrótce dały się też zauważyć, pierwsze, jeszcze bardzo nieśmiałe objawy nawrotu do escetyzacji życia codziennego, dążenia do nadania nowych form wszelkim zjawiskom otaczającym człowieka. Dotyczyło to również i książki. Powoli zaczął się realizować zamiysł wykonywania przedmiotów codziennego użytku, nie pozbawionych jednak walorów artystycznych. Przebieg tego procesu nie był łatwy, a mówiąc o książce — bo przecież ona będzie tematem pracy — był bardzo skomplikowany i trudny.

Wygrać wyścig z maszynową produkcją „złoconej tandety”, to znaczyło podjąć walkę ze skostniałymi dawnymi formami — walkę, która w ostatecznym wyniku, miała stworzyć nowe formy pełne harmonii zdobnictwa i właściwie dobranej czcionki.

Walkę tę podjęli angielscy prerafaelici oraz przede wszystkim pisarz i filozof John Ruskin, wspomniani przez dwóch wielkich miłośników książki: Wal-

tera Crane'a i Wiliama Morrisa. Praca nad architekturą książki, jej graficzną kompozycją, odpowiadającą treści, nad nieodpowiednio skomponowaną czcionką, stała się przedmiotem długoletniej i wytrwałej pracy. Walter Crane opracował i własnoręcznie odbijał na niewielkiej prasie ręcznej druki — dziwnie nawiązujące do dawnych ilustrowanych rękopisów i wczesnorenesansowych odbitek klockowych. Nie było to jednak ślepe naśladownictwo — starał się nadać książce nową typograficzną kompozycję, stworzyć odrębną czcionkę — pozornie podobną do renesansowej antyki weneckiej czy też gotyckiego pisma — w rzeczywistości było to jego oryginalne dzieło.

Twórczość prerafaelitów angielskich, jakkolwiek nie pozbawiona pewnej sztuczności i skłonności do wskrzeszenia historycznych stylów, otworzyła nowe drogi sztuce drukarskiej i zdobnictwu książki nie tylko w Anglii ale w całej Europie.

Należy podkreślić, że dekadencja form artystycznych w tworzeniu książki, najmniej dotknęła Francję, a kult tego przedmiotu dawał o sobie znać nawet w momentach jego pozornego upadku. Było to wynikiem niezwykle wysoko rozwiniętego poczucia estetyki i harmonii, które nie dały się zniszczyć zwykłej produkcji maszynowej. Ułatwione więc (do pewnego stopnia) mieli zadanie, zarówno Eugeniusz Grasset — artysta grafik, jak i wydawca bibliofilskich druków Edward Pelletan „duch niespokojny”, twórca manifestu — odezwy do francuskich zbieraczy i bibliofiltów, p.t. „Le livre” oraz „Lettres aux bibliophiles”. Hasła te ogłoszone w 1896 roku, padły na podatny grunt, stwarzając zupełnie swoistą atmosferę w dziedzinie produkcji książki. Dużą ruchliwość odznaczał się Grasset, który z niezwykłym umiarem i większą niż to obserwowaliśmy u prerafaelitów oszczędnością ornamentu, wykonywał swoje koncepcje graficzne, specjalnie preferując motywy roślinne. Sam motyw nie był żadnym „novum”, stosowano go w zdobnictwie od wieków. Nowością natomiast była forma jego zastosowania. Roślina w całym jej bogactwie rozwiniętych kwiatów lub pąków, gałązek i liści, niemal całkowicie opanowała konstrukcję zdobniczą. Niewątpliwie czerpał on dużo z roślinnej inspiracji zdobniczej prerafaelitów — dał jednak

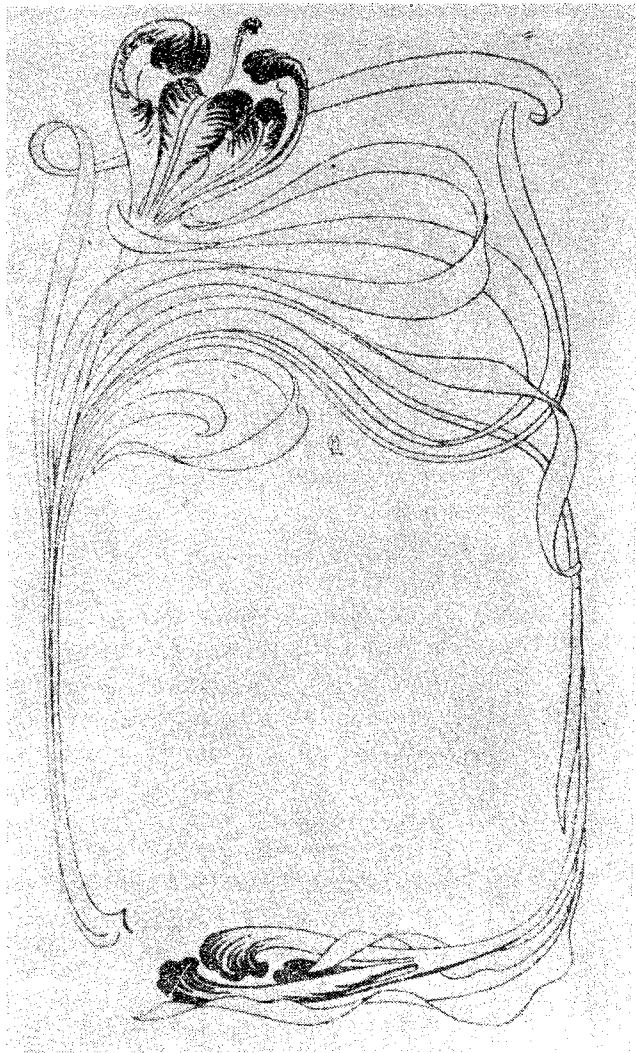
ze siebie coś bezsprzecznie nowego, lekkiego, owianego jakby mgiełką symbolizmu — pewną niepowtarzalnością motywów.

Ten nowy prąd w sztuce, zrywający z tradycją, nacechowany manią poszukiwania zawojował niemal całą Europę, przybierając w różnych krajach inne oblicza i odcienia twórcze. Nas ze względu na temat pracy mogą interesować jedynie trzy kierunki: francuski L'Art Nouveau, niemiecki Jugendstil, austriacki Sezession. Powstały one wprawdzie na tej samej pożywce, jaką była powszechna tęsknota za czymś nowym — za stylem, który byłby wyrazem współczesności — różne jednak były środki, którymi ten cel chciano osiągnąć.

We Francji odrzucono zdobycze realizmu i impresjonizmu, podkreślano rolę płaszczyzny barwnej, wysuwając równocześnie na pierwszy plan wyrazisty kontur. Wielką rolę odegrał tu wpływ sztuki drzeworytu japońskiego — wielkiego objawienia w drugiej połowie XIX wieku. Rola drzeworytu japońskiego, z którym się w tym czasie zetknęła twórczość europejska, była szczególna. Przyjęto ją bez zastrzeżeń — wprost entuzjastycznie. Symbolizm, którego rozwój w tym czasie należy również odnotować, odegrał także znaczną rolę w tworzeniu się pojęcia modernizmu obok secesji. We Francji zaznaczył się bardzo silnie przesyt ówczesną cywilizacją i tym gwałtowniejszy nastąpił nawrót do prymitywizmu. Wspomnieć należy jeszcze o pewnej grupie malarzy o nabistach (tzw. malarzach natchnionych jak Pierre Bonnard, Felix Vallotton i rzeźbiarz Aristide Maillol), którzy swoimi dziełami, stali się w pewnych przypadkach wzorami dla polskich artystów.

Niemcy — z właściwą temu narodowi programowością — po nieznanych próbach wyrwania się z kręgów realizmu monachijskiego — dopiero pod wpływem tygodnika „Jugend” (Młodość), wydawanego przez Georga Hirta, zaczęli (naturalnie nie wszyscy) przechodzić do opozycji przeciwko sztuce akademickiej i niemieckiemu sentymentalizmowi. W Berlinie działał O. Eckmann, doskonały grafik, fanatyk wszystkiego co nowe, zafascynowany sztuką graficzną Japończyków, twórca jednej z najpiękniejszych czcionek drukarskich okresu secesji.

Rozwój nowych form w Austrii, przebiegał dość podobnie jak w Paryżu. Wiedeń — miasto o kosmopolitycznym charakterze świetnie nadawało się do rozwinięcia „wyrafinowanych podniet wszelkiego rodzaju”. Powstałe w 1897 r. stowarzyszenie pod nazwą „Sezession” nadało z czasem miano całemu europejskiemu ruchowi a czasopismo „Ver sacrum” znakomicie odzwierciedlało hasła i sprawy związane z tym ruchem. Rozwój secesji w Polsce przebiegał nierównomiernie. Złożyły się na to warunki polityczne — trzy zabory. Największą rolę odegrała w jej rozwoju Galicja, w której kwitła pewna swoboda w wyrażaniu swoich myśli i zamiarów a przede wszystkim Kraków. Tu działała krakowska Szkoła Sztuk Pięknych, a od 1900 r. Akademia. Do Krakowa zjeżdżali się adepci sztuki ze wszystkich zaborów. I właśnie tu w Krakowie dochodziło do ostrych sporów i ustawicznej walki o sztukę nowatorską i twórczą,



O. Eckmann. Ornament kwiatowy stanowiący ozdobę czasopisma „Die Jugend”.

staczano bezustanny bój występując w opozycji przeciwko głupocie, niezrozumieniu, brakowi smaku mieszczańskich mecenasów. W związku z tym zaznaczyła się w Krakowie wyraźnie reakcja na objawy złego smaku, nosząca we Francji nazwę Art Nouveau, w krajach niemieckich Jugendstil, a w Austrii Sezession. Wśród wielu cech tej nowej sztuki, ogólnie zwanej modernizmem wykształcił się nowy typ ornamentu, o płynnych dynamicznych liniach zapożyczonych z form roślinnych, organicznych. To ornamentalne „myślenie” opanowało również rysunek figuralny. Owe nowatorskie kierunki w sztuce nie były jednak łatwo przyjmowane.

W krakowskim świątku artystycznym, dwóch nieprzeciętnych i na swój sposób genialnych ludzi podjęło tę walkę. Byli to Stanisław Przybyszewski, przyjaciel Edwarda Muncha, zażarty zwolennik Jugendstilu i spokojniejszy, ale bardziej konsekwentny w działaniu, wszechstronny artysta Stanisław Wyspiański. Ich działalność utorowała drogę powstałemu w 1901 roku Towarzystwu Polskiej Sztuki Stosowanej.

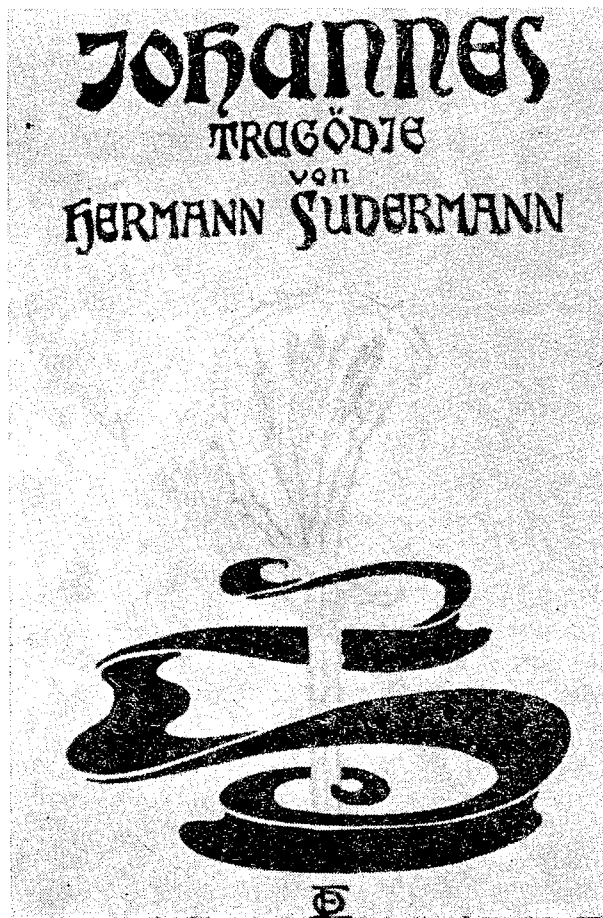
Program jego streszczał się w postulacie przeszcze-

pienia form budownictwa ludowego i zabytkowego oraz sztuki zdobniczej dawnej i ludowej do nowoczesnej architektury i zdobnictwa. Twórcy Towarzystwa wypowiadali bezwzględną walkę kosmopolityzmowi, bezstylowości i bezdusznemu naśladownictwu, szczególnie wzorów niemieckich. Czasopisma zaś Towarzystwa „Materiały” ukazujące się następnie pod nazwą „Sztuka Stosowana” poprzez ilustracje i artykuły, upowszechniały wiedzę o polskiej sztuce ludowej i dawnej.

Działalność Towarzystwa oparta była na dwóch przesłankach historycznej nawiązującej do dawnej działalności J. I. Kraszewskiego i jego towarzyszy ideowych z II poł. XIX wieku (Gersona, Norwida, Radzikowskiego, a w szczególności Stanisława Witkiewicza) oraz do reperkusji zagranicznych prądów tak wyraźnie zaznaczonych w sztuce zachodnioeuropejskiej.

Koncepcję stylu narodowego, stanowiącego program Towarzystwa podjął Stanisław Wyspiański, rozszerzając go zarazem na inne dziedziny sztuki. W zasięgu jego pasji twórczej i reformatorskiej znalazło się także zdobnictwo książki, jej typografia i edytorstwo. Związek bowiem Wyspiańskiego z książką datował się już od wczesnych lat młodości. Duża zresztą była w tym zasługa jego wuja Kazimierza Stankiewicza, wielkiego patrioty i zarazem kolekcjonera książek,

O. Eckmann. Okładka do dzieła H. Sudermanna z 1898 r.



O. Eckmann. Irysy

w którego domu po śmierci matki przyszły artysta znalazł serdeczną atmosferę i pieczołowitą opiekę. On to nauczył Wyspiańskiego docenić znaczenie i rolę książki jako czynnika decydującego o postępie kultury. Bogata zaś biblioteka, zaopatrzona w naukowe publikacje z historii Polski, oraz dzieła z polskiej i obcej literatury pięknej, ugruntowała to przekonanie i pochłaniała umysł młodego artysty. Przeżycia związane z tą lekturą znalazły wyraz już w najwcześniejszych jego rysunkach. Pod jej wpływem narysował ołówkiem ilustracje do ballady Schillera „Śpiewak” oraz ballady Goethego „Król Olch”. W roku 1884 powstała ilustracja, rysunek ołówkiem do historycznej powieści J. I. Kraszewskiego „Boleszczyce” przedstawiająca Bolesława Szczodrego w Niepołomicach.

Nawykowi czytania lektury z ołówkiem w rękę pozostał wierny aż do ostatnich dni swego życia. Marginesy i puste strony książek z jego biblioteki pełne były zakreśleń, pytań i wyrażających polemikę z ich autorami, oraz szkiców rysunkowych. Przedstawiają one dużą wartość ponieważ uzupełniają obraz początków rozwoju ilustratorskiej twórczości w dziedzinie typograficznej szaty książki.

Zresztą nie tylko sama miłość do książek decydo-

wała o jego renesansowej rozległości zainteresowań i talentów. Również średniowieczne zabytki Krakowa, ich charakter i żyjąca w nich poezja przeszłości kształtowały umysł młodego artysty. Podczas wędrówek z profesorem Łuszczkiewiczem, jako uczeń Szkoły Sztuk Pięknych, wykonał mnóstwo rysunków zabytkowej architektury a ilość tych rysunków niepomiaralnie zwiększył podczas zagranicznych podróży. Pobyt we Francji i widok wspaniałych kościołów i katedr, a w szczególności w Amiens i Chartres, ugruntował jego uwielbienie do gotyku, stylu, który uważał za szczytowe i niepowtarzalne osiągnięcie.

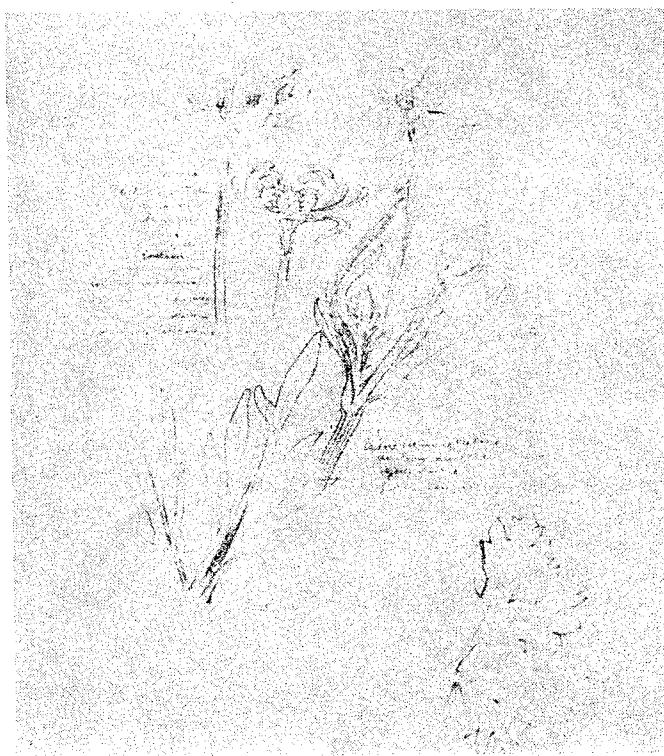
Zamiłowanie jednak do dekoracyjnego malarstwa wyrabiał w nim nie tyle Gauguin, z którym łączyło go posługiwanie się czystymi barwami, silne okonturowanie postaci i zwrot ku sztuce ludowej, ale Eugène Grasset. On właśnie, olbrzymią teką stylizowanych roślin otwarł przed Wyspiańskim nowy etap studiów nad przyrodą. Analitycznym umysłem artysta wnikał w składowe części roślinnego organizmu, z benedyktyńską pracowitością, a japońską niezawodnością kreski odtwarzał całokształt swoich obserwacji. Dopiero później nadawał tym ornamentom roślinnym treść symboliczną wystudiowaną w średniowiecznych kościołach krakowskich i katedrach gotyckich na zachodzie. Grasset, realizator programu prerafaelitów na wielką skalę, którego artysta starał się prześcignąć, jak pisał o tym w liście do Lucjana Rydla (1897 r.), stał się pomostem do nowego czynnika kształtującego charakter twórczy plastyki Wys-

piańskiego. Czynnikiem tym był prąd idący z Wiednia, a zwany secesją, którego jedną z naczelných cech była dekoracja oparta na stylizowanej formie i linii. Dlatego też, ten ulubiony motyw dekoracyjny Wyspiańskiego, jaki stanowiły kwiaty kształtuje głównie linia a mniej barwa. W kształtowaniu jej zbliżał się do secesji, czerpiąc wzory do stylizacji linearnych ze świata roślinnego, roślin pnących się i wijących. Niemniej linia ta jest nawskroś oryginalna, zwinna w subtelnościach i matematycznie dokładna. Opierając rysunki swych kwiatów na obserwacji i studiach oczystej przyrody, elementy z niej zaczerpnięte, przestaczał i stylizował, stwarzając iluzję kwiatów żywych, lecz jednocześnie wizyjnych. Kwiaty te przypominają podobnie jak u Eckmanna i Grasseta ornamenty roślinne gotyckie, a czasami jakby zaczerpnięte z rysunków i drzeworytów japońskich. Oddane z realistyczną dokładnością tworzą jednak kompozycję o charakterze ornamentacyjnym. Wprawdzie dziś po latach, polne kwiaty Wyspiańskiego czy w formie floralnej polichromii ściennej, czy też jako ozdoby roślinne innego zastosowania, utraciły coś ze swego uroku, to jednak przemawiają zarysem oryginalnej formy do każdego miłośnika pięknej książki, jako wieczysty dokument stałych poszukiwań artystycznych. Była to bowiem jeszcze jedna dziedzina zainteresowań i działalności Wyspiańskiego, w której jego reformatorskie projekty i pomysły przywróciły świetność polskiemu drukarstwu. On to na przełomie XIX i XX wieku, gdy typografia należała do najwięcej zaniedbanej twórczości, dokonał dzieła godnego mistrzów dawno zmarłych oficyn i odnalazł własne tworzywo artystyczne w drukarskiej czcionce. Systematyczną pracę ilustratora i typografa rozpoczął Wyspiański w latach 1898—1899. Na propozycję Stanisława Przybyszewskiego, naczelnego wówczas redaktora objął artystyczne kierownictwo dwutygodnika „Życie”.

„Zaprosiłem go z całą gorącą miłością dla wielkiego artysty do redakcji Życia (pisze S. Przybyszewski) na oścież otworzyłem mu łamy pisma a sięgając pamięcią wstecz, nie pomnę nikogo, kto by tak gorliwie i z takim przejęciem zajmował się losem i rozwojem pisma jak właśnie on. On wielki niezapomniany, znać czuł, że tu się wiąże nić przeszłości z przyszłością”.

Wyspiański rzeczywiście dokonywał wówczas nadzwyczajnych wysiłków, by szata graficzna „Życia” dorównywała a nawet przewyższała pięknem najwytworniejsze europejskie wydawnictwa. Nie poszedł po żadnej z utartych dróg nie przejął się żadnymi wzorami, ale znalazł od razu swój własny oryginalny sposób rozwiązania wcale niełatwej sprawy układu literacko-artystycznego dwutygodnika. Pracował bez wytchnienia, dniami całymi przesiadywał w drukarni, dbał o piękno czcionki i ornamentu zdobiącego karty czasopisma. Pierwszym też jego życzeniem po wkroczeniu na teren drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie drukowano „Życie”, była chęć zapoznania się z wszystkimi typami czcionek i ozdobiaków jakimi rozporządzała drukarnia. Z wielkim zainteresowaniem oglądał zbiór odcisków drzewory-

S. Wyspiański. *Jaskierek* — karta z zielnika 1896 r.



ZYCLIE

DWU TYGODNIOWE POSWIECENIE
 WY LITERATURZE I SZUCIE
 SZKOL REDAKCYI
 LITERATURA: STAN PRZY-
 DUSZEWSKI, STAN BYRZY-
 KOWSKI,
 SZUKA, STANISŁAW WY-
 SPIANSKI

ODRĘZ SKRZYŃKOWYCH LEKÓW
IŁE GWIAZD TON OFONA NIEMCOW.
ODŁASZ PEŁNE MIGOTAN I DOLAN
FLAKOR WSKÓD KWIELIA ZAPACHNEN
FABRYKOSÓW



S. Wyspiański. Układ strony tygodnika „Życie” ze zdobnikiem figuralnym.

ZVI-IB NUMBER 1

[illegible]

WYDZIAŁ NAUK FIZYKI WIM
 SKŁADAJĄCE ZŁOŻENIE WSKŁ
 DROGĄ PRZECIĄŻENIOWĄ PRZES
 ODDZIAŁOWA KINEMATYKA
 PRACA W CIELE CIĘŻAROWE
 PRACA W CIELE CIĘŻAROWE



tów z XVI i XVII w. pochodzących z kolekcji Friedkina, często wracając do tej rzadkiej i cennej książki, w której szczególnie pociągały go ozdoby kwiatowe. „Spośród czcionek, jak pisze w swoich wspomnieniach Józef Filipowski, późniejszy dyrektor Drukarni UJ, wyróżniał szczególnie typ Romanische Antiqua firmy Schelter i Gisecke w Lipsku oraz wiedeńskie czcionki Ver sacrum, które w drukarni nazywano czcionkami Mickiewicza. Używał ich do nagłówek swych książek, unikał natomiast znajdujących się w tejże kolekcji ligatur, czyli czcionek łączonych. Klisze zaś dzieł plastycznych, kompozycji malarskich i rzeźbiarskich reprodukowanych w „Życiu” zamawiał w zakładach Huśnika w Pradze, jedynej instytucji, która zaspakajała jego wymogi artystyczne. Osiągnął w ten sposób wysoki jak na owe czasy poziom reprodukcji fotochemicznych. Czasopismo „Życie” tworzone prostymi środkami zaczęło urastać pod jego ręką do nieznanych przedtem rozmiarów sztuki drukarskiej. Były nimi przede wszystkim: pismo, ozdoba, ilustracja, wreszcie zharmonizowanie ich wzajemne i układ drukarski całości.

Pierwszą tytułową kartę rozpoczynał nagłówkiem wyłącznie drukarskim złożonym z wielkich liter (wersalików), rozmaitych stopni z pominięciem kliszy otwarzającej rysunek. Dominował i wysuwał się z tekstu tytuł „ŻYCIE” ustawiony pośrodku między dwoma kolumnami pisma, które w planie tworzyły pola prostokątne.

Przyjmując jako zasadniczy i stały dla „Życia” dwuszpaltowy układ kolumny, rozbił Wyspiański klasyczną jej zawartość na szereg kontrastowych, czarno-białych, oddziaływujących po malarsku elementów.

Dla niego wolna od druku biała część powierzchni strony miała równe prawa z częścią zadrukowaną,



a właściwy drukarski układ, zawierał w sobie wszelkie możliwości dekoracyjne. Ozdoba, winieta nie wysuwała się na pierwszy plan — odgrywała w tym układzie rolę podrzędną, dopełniając tylko lub zamykając dolny lub górny brzeg szpalty. Niemal każdą kolumnę „Życia” tworzył Wyspiański odrębnie tak, że stanowiła ona śmiały i oryginalny obraz. Łączyła je ta sama ogólna zasada dwuszpaltowego układu i biegnącego nad i pod każdą kolumną powtórzona prosta linia, przerywana pośrodku tytułikiem. Tytuły utworów poetyckich i artykuły złożone najczęściej wersalikami ujmował w dwie grubsze linie, między którymi uzupełniał jeszcze do końca szpalty lub kolumny kilkakrotnie powtórzoną cienką linią.

W ogóle linia prosta lub wężykowata, grubsza lub cieńsza, pojedyncza lub złożona z kilku równoległych, odgrywała w układzie Wyspiańskiego rolę bardzo ważną, a może nawet ważniejszą od właściwego ornamentu. Każdą stronę urozmaicały pozostawione wśród szpalty wolne od druku białe i różnej wielkości przestrzenie na których raz u góry to znów u dołu zamieszczał artysta kwiaty ze swego stylizowanego zielnika. Realizację własnych projektów dekoracyjnych na kartach „Życia” rozpoczął Wyspiański w okresie już intensywnej twórczości literackiej. Tak więc można przypuszczać, że zagadnienie zdobnictwa książki stało się dlań istotne przed rozpoczęciem działalności artystycznej w tygodniku „Życie”. Świadczą zresztą o tym już próby zdobnictwa własnych utworów literackich („Legenda”).

Śmiało jak i oryginalne wprowadzanie na karty „Życia” zestawienie kolumn druku z ilustracjami, w połączeniu z piękną szatą graficzną miało potęgować moc słowa i ułatwiać odbieranie wrażeń artystycznych. Wystarczy porównać pierwszy zeszyt, który ukazał się jeszcze przed objęciem przez Wyspiańskiego stanowiska redaktora artystycznego, z zeszytem, który wyszedł pod jego kierunkiem, by dostrzec ogromną różnicę w poziomie ich estetycznej wartości. Usunął on po prostu pewien szablon jaki dotychczas panował w „Życiu”, a zastosował koncepcję utrzymaną w nowym stylu uwzględniającym nie tylko układ graficzny ale i motywy ornamentalne ze świata roślinnego. Są to owe nieśmiertelne dziś kwiaty Wyspiańskiego, które stanowią ulubiony temat jego ozdób pojawiających się na stronicach „Życia” i powtarzanych w zdobionych przez niego książkach. W układzie ich i rozmieszczeniu nie kępował się istniejącymi regułami chociaż je znał i jeśli istniała potrzeba, uznawał. Nie wyłamywał swoich kwiatów w poprawny a zimny ornament nie stylizował ich nawet, ale rysował raczej w sposób naturalistyczny z drobiazgowym nieraz realizmem. Wszystkie te blawatki, nieśmiertelniki, dziewanny, zawilce i nawet osty polne mają swój odrębny styl i charakter i zarazem jakiś cichy smutek podobny temu, którym owiane są główki dziecięce zdobiące kartę trzeciego rocznika „Życia” z 1899 r. Żywą różnorodność wprowadzał także Wyspiański układem i wielkością ozdób odtwarzanych najczęściej kliszą kreskową. Największe formatem umieszczał na karcie tytułowej, zmniejszone zaś do małych rozmiarów spletał po kilka,

ustawiał w prostej linii i tworzył w ten sposób listwę albo końcówkę. Tak wiązał najczęściej swoje osty, róże i bławatki. Pobieżny rzut oka na roczniki „Życia” sprawia wrażenie, że ilość zamieszczonych ozdób-kwiatów jest ogromna. Ale jest to zasługa artysty, że umiał ich ilość pomysłowo powiększyć, powtarzając ten sam motyw w kilku różnych wielkościach i przez ustawienie tej samej ozdoby w szeregu pozycji. Ornamenty graficzne rozmieszczał Wyspiański w „Życiu” w sposób nowy i oryginalny. W tej dziedzinie stał się prekursorem nowego zdobnictwa. Prerafaelici umieszczali ilustrację nad tekstem lub zamykali ją w inicjale jak w dawnych rękopiśmiennych księgach, a kolumnę pisma otaczali bordiurą. Wyspiański przeciwnie, rozmieszczał ją symetrycznie po obu stronach osi kolumny, w miejscach wolnych od tekstu, którymi rozdzielał poszczególne utwory lub też w miejscach, gdzie kończyła się szpalta lub zaczynała kolumna. Czasem dla ornamentu lub ryciny wyzyskiwał nawet całą szpalte wolną od druku, co wywoływało niejednokrotnie ostrą krytykę znawców zdobnictwa książki.

Starał się jednak nie nużyć czytelnika zbyt długim szeregiem rytmicznie nawracających motywów ornamentu, który prawie nigdy nie przebiegał u niego przez całą szerokość kolumny a nawet szpalty, pozwalając oku wypocząć na szerokim białym polu wolnym od druku. Wszystkie zeszyty „Życia” w układzie Wyspiańskiego są piękne i dziś jeszcze budzą podziw inwencją i dobrym smakiem artysty, a chyba dlatego, że „Życie” jak pisał Przybyszewski „...do połowy było Wyspiańskim”. Tu drukował jeden z najdoskonalszych swoich dramatów „Klątwę”, tu nieśmiertelną „Warszawiankę”, tu zamieszczał prawie wszystkie swoje rysunki z owych czasów, przepiękne ilustracje do Iliady Homera i swoje „Skarby Sezama”. „Nie trzeba mi było uczestniczyć w pogrzebie tego mocarza. Po co, na co? Ale gdybym był obecny to położyłbym na jego sarkofagu rocznik „Życia”, tę bogatą skarbnicę w której On właśnie tak bujny plon swojej twórczości złożył”.

„Życie” było wstępnym ale może najwybitniejszym okresem reformatorskiej działalności Wyspiańskiego w dziedzinie polskiej sztuki drukarskiej. Twórczość artysty na tym polu nie zgasła jednak po upadku tego niezwykłego pisma, przeciwnie z roku na rok rosła i nabierała mimo prostoty środków, coraz to więcej mocy i surowej prawie powagi.

Te skromne, przeważnie polne i leśne kwiaty, które zdobiły kiedyś „Życie” przeniesione zostały teraz na kartki i okładki książek innych autorów oraz do wydań własnych utworów.

Koncepcje zdobnictwa kwiatowego przybierały jednak inne formy a w przypadku ornamentyki kart „Poezji” Rydla ujawniały tendencję niespotykaną ani u prerafaelitów ani u Grasseta. U nich służyły wyłącznie dekoracji, u Wyspiańskiego zaś miały wydobyc mocniejsze tony liryzmu i wzmocnić siłę nastroju utworu. Dlatego też, wybierał dla ozdoby poszczególnych wierszy kwiaty, które odpowiadały ich treści lub te, o których wspominał sam poeta. Realizował w ten sposób ideologię francuskich symbo-



listów: Stefana Mallarmé. Rimbauda i wreszcie amerykańskiego malarza Whistlera, dążących do połączenia różnych dziedzin sztuki, jak poezja, malarstwo i muzyka.

W nowym zbiorze „Poezji” Rydla z 1901 r., który ukazał się nakładem D. E. Fridleina, starał się już wprowadzić większą jednolitość ornamentu, łącząc w tym celu na dwóch stronicach książki, winiety o tych samych motywach kwiatowych. Umieszczając jednak w tym zbiorze kilkakrotnie ornament ludowy w postaci haftów krakowskich, pominął zasadniczy postulat swego programu, jakim było podporządkowanie efektów malarskich i dekoracyjnych architektonice książki. Książka ta jednak zawiera również piękne i pełne zdobniczego umiaru karty, zamknięte ciekawą kompozycją okładki. W górnej jej części umieścił Wyspiański napis czerwonymi wersalikami w dwóch rzędach LUCYAN RYDEL, następnie barwny ornament o motywie polnych kwiatów z elementami sztuki ludowej, czerpanymi z wycinanek, malowanek i haftów ludowych, występuje również na kartach jubileuszowego wydania „Wyboru Poezji” Marii Konopnickiej. Kierowało nim to samo zamierzenie jakie rzuca się w oczy w zdobnictwie „Poezji” Rydla. Wyspiański w tym przypadku nie tylko łączył ornament w estetyczną całość z kolumną druku, ale motywy dobierał do treści drukowanego słowa. Dekoracje kwiatowe Wyspiańskiego zdobią również utwory: M. Wycińskiego „W mroku gwiazd”, L. Staffa „Skarb” i wielu innych autorów.

Odrębną pozycję stanowią ilustracje do „Iliady”. Wydawałoby się, że jest coś zagadkowego w twórczości artysty, tak jednak nie było, przecież Wyspiański był nie tylko grafikiem, malarzem — był równocześnie znakomitą dramaturgią, poetą i re-



S. Wyspiański. Projekt okładki do 2 wyd. Poezji L. Rydla z 1901 r.

zyserem. Te ilustracje — to nic innego — jak szkice wielkiego wizjonera teatru.

Zdobiał też własne utwory, ale czynił to bardzo powściągliwie i z dużym umiarem. Nie dekorował nigdy tekstu, jeśli umieszczał element zdobniczy to tylko na okładce.

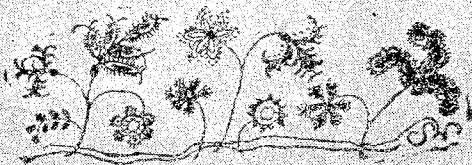
Okładki, które projektował do swoich prac, posiadały w zasadzie ten sam układ. Tytuł umieszczał u góry w jednym wierszu, który przebiegał przez całą szerokość strony lub kolumny, u dołu zaś złożone mniejszymi wersalikami nazwisko autora (NAPISAL STANISŁAW WYSPIAŃSKI). Wolne pole ozdobił ornament kwiatowy, jednokolorowy lub lekko podbarwiony („Wesele” I wyd., „Kłątwa”, „Legenda” I wyd.). Jedną z ciekawszych prac Wyspiańskiego była okładka „Pieśni” B. Baczyńskiego i „Kołysanki” Opieńskiego, stanowiące zarazem najpiękniejsze wówczas okładki polskich wydawnictw muzycznych.

Inny już rodzaj reprezentują okładki „Akropolis” czy „Nocy Listopadowej”. Pomiedzy tekstem tytułowego utworu, na szerokim, ciemnym tle okładki naklejona została trójbarwna reprodukcja. Dzieło samo w sobie o wybitnej wartości, spadało do rzędu napełni w tym miejscu zupełnie niewłaściwej. Celem bowiem okładki jest ochrona książki, a w ten sposób wykonana, sama wymagała ochrony. Wyspiański chciał widocznie i w tym względzie nowatorsko się wypowiedzieć, ale przełamał niedopuszczającą jednak wy-



U mojej Jadwisi
Warkocz jeden — drugi,
A jasny, a długi
Za główką wisi
I cięża głowisi
Te dwie złote strugi.

A głą je rozplecie,
To się tych warkoczy
Złoto szczere toczy:
Istny cud na świecie!
A wy aż giniecie
Moje ciche oczy.



S. Wyspiański. Winieta ze stylizowanych roślin z 2 wyd. Poezji L. Rydla z 1901 r.

jątków zasadę, ze szkodą dla swoich wspaniałych rysunków, które odpadając pozbawiały książkę tak cennej ozdoby, podnosząc jednak przez to jej wartość bibliofilską (bardzo niskie nakłady).

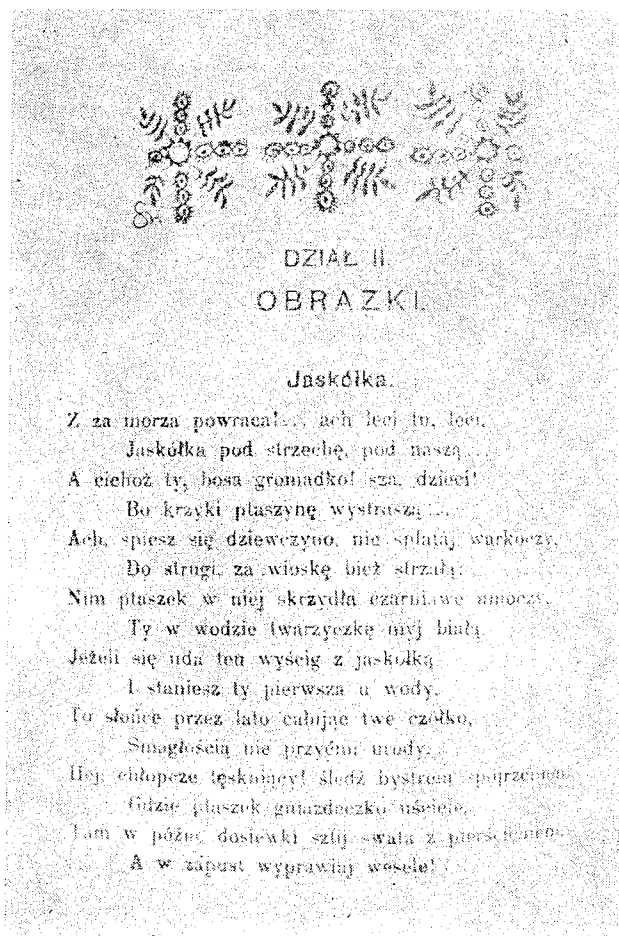
Zrozumiał widocznie wkrótce sam tę pomyłkę, bo już następne jego utwory i wydania posiadają ornament umieszczony bezpośrednio na okładce. Inny ornament skomponowany na wzór prerafaelitów z tendencją do połączenia pisma i winiety w jednolitą artystyczną całość, posiadają okładki „Iliady”. „Kłątwy” — III wyd., a w szczególności okładka „Rocznika Krakowskiego” z roku 1900. Odbito ją w czterech kolorach. Girlandy z ciemnozielonych liści pokrzywy tworzą bordiurę, obramiającą płaszczyznę okładki, przez którą pośrodku przebiega dwuwierszowy kaligraficznie wystylizowany napis „Rocznik Krakowski”. U góry zamyka kompozycję falista linia, u dołu czarną kreską narysowany — 1900 r. Okładka ta ze względu na kompozycję graficzną jak i kolorystyczne piękno, stanowi wraz z okładkami „Iliady” i III wydania „Kłątwy” najwyższe osiągnięcie artystyczne Wyspiańskiego w tej dziedzinie.

Rzeczywiście twórczość plastyczna Wyspiańskiego urastała w tym czasie do poziomu prawdziwej sztuki i stanowiła zarazem o postępie kultury artystycznej w Polsce. Transponując z natury te umiłowane przez siebie proste polne kwiaty, nadawał im tak w wi-

trażach, polichromii, czy na kartach ksiąg swój oryginalny styl. O jego pięknie i o swoistym niespotykanym w ówczesnym malarstwie charakterze decydowało zapewne to, że Wyspiański potrafił zachować w mowych stylizacjach urok zawsze żywych kwiatów. Kwiaty te zaś kształtowała płynna i falista lub deformowana linia i ona stanowiła o istocie artystycznych efektów w zdobnictwie książki. Ta widoczna odrębność stylu Wyspiańskiego sprawiła, że jego ornament tak w okładkach, na kartach „Życia” jak i w zdobniczych utworach doskonale harmonizował z kolumną tekstu a umiejętność powtarzania tych samych motywów w jednym ornamencie nigdy nie nużyła oczu czytelnika. Pod tym względem inwencją i oryginalniejszą realizacją artystyczną przerósł zachodnich artystów książki, w których projektach raziło prawie zupełne podporządkowanie kompozycji kanonom dawnego drukarstwa, a w zdobnictwie druków — iluminowanym rękopisom. Wyspiański potrafił nadać zasadniczym elementom zachodniego zdobnictwa, przeszczepionym na grunt polskiej sztuki zupełnie odrębną narodową formę, a w upodobaniach do dziko rosnących kwiatów i polnych chwastów zbliżyć się nawet do artystów minionych okresów, w szczególności do Albrechta Dürera.

Nie zdobnictwo jednak było najważniejszym pro-

S. Wyspiański. Winieta z motywem roślinnym w Wyborze Pism M. Konopnickiej.



blemem dla Wyspiańskiego, ale graficzna strona własnych utworów literackich. W jego pojęciu i dążeniu do pełni artystycznego wyrazu, tylko on sam, twórca danej treści i formy poetyckiej mógł ją wyrazić w najwłaściwszej formie graficznej. Strona graficzna książki opracowana w najdrobniejszych szczegółach przez samego poetę, miała nie tylko dopełnić ale i zarazem spotęgować sugestię idei i poetyckiej formy płynącej z treści książki. Dlatego też cała jego inwencja zdążyła w kierunku stworzenia oryginalnego nowego układu drukarskiego, nowej architektониki książki, dla własnych utworów, a zwłaszcza dla dramatów, których przecież celem było budzenie tendencji narodowo-wyzwoleńczych.

Podjęte zadanie wymagało wielkiego wysiłku, trzeba było bowiem zmienić szablonowy dotychczas układ graficzny i przyjęte wzory renesansowe a zastąpić je nową formą drukarską. Zwykła kaszta drukarska stawała się więc dla niego kopalnią nowych form a umiejętność operowania wszelkimi rodzajami czcionek ułatwiała mu zadanie.

W książkach swych przeprowadzał Wyspiański układ osiowy a osnowę dramatu drukował antykwą, to jest pismem o liniach cieniowanych, opartych na literalnictwie rzymskim, objaśnienia sceniczne kursywą, czyli pismem pochyłym. Osoby dramatu uwiadamiał zaś wersalikami na samej osi kolumny pomiędzy wierszami tekstu. Dzięki tej metodzie wzmacniał artysta efekty dekoracyjne i rytmiczne układu drukarskiego. Wbrew przyjętym zwyczajom, wiersz rozpoczynał od małej litery, o ile nie był użyty po kropce, co pozwalało Wyspiańskiemu spotęgować wrażenie jego płynnej rytmiczności.

W architektonice jego książki uderzało staranie do zachowania symetrii, polegającej na równomiernym rozmieszczeniu tekstu po obu stronach osi przechodzącej przez środek kolumny. Chcąc zachować tę symetrię zamykał tekst w formy geometryczne, trapezy, romby, prostokąty i trójkąty co wywoływało specyficzny efekt. Nowość drukarskich układów po-

S. Wyspiański. Zeus i Thetis — ilustracja do Iliady Homera.





S. Wyspiański. Karta tytułowa do 1 wyd. *Legendy* z 1897 r.

legała także na śmiałych próbach kontrastowego komponowania zadrukowanej płaszczyzny i białego pola oraz połączenia kolumny tekstu pisma w jednolitą artystyczną całość. Urzeczywistniał w ten sposób program prerafaelitów i Grasseta, a w wielu przypadkach osiągał ciekawsze wyniki, bliższe nowoczesnej dziedzinie typografii jaką reprezentował we Francji E. Pelletan, prekursor drukarstwa funkcjonalnego, którego forma wynikała z treści dzieła. Stosował w tym celu rozmaite typy i wielkości czcionek, a często nawet dostosowywał do treści barwę druku.

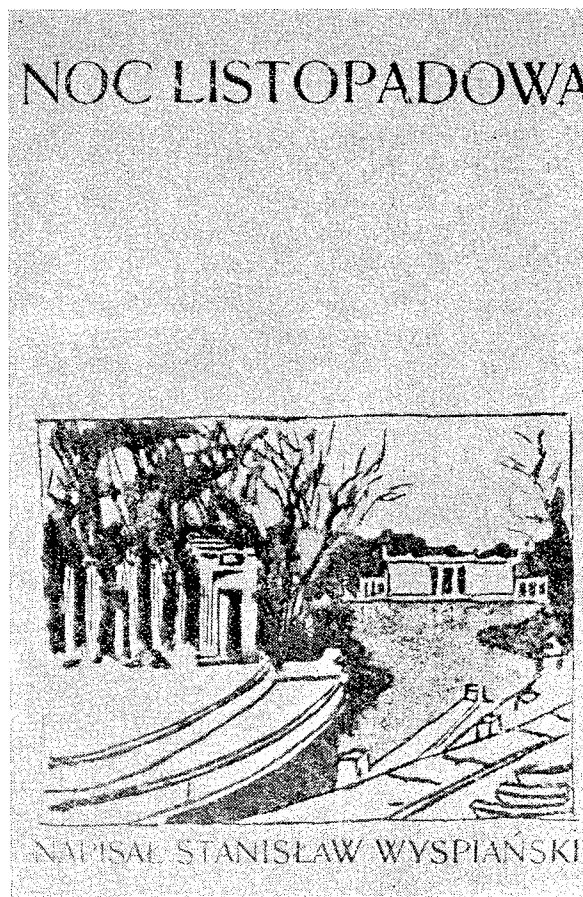
Wszystko w twórczości Wyspiańskiego było nowe, swoje, oraz zmierzające do pełnej doskonałości. Cała zaś piękność i urok jego książek tkwiła w układzie, w tej indywidualności myśli, która kierowała wyborem formy i wielkości pisma, oraz odmierzała szerokość i wysokość kolumny. Tym samym stworzył on przesłanki do powstania nowego, swobodnego polskiego stylu typograficznego, co uwidoczni się u kontynuatorów jego sztuki graficznej.

Dążność do doskonałości i zarazem urzeczywistnienia planów typograficznych artysty, wymagała no-

wej oryginalnej czcionki. W Anglii w tym czasie zdobyła sobie już sławę czcionka stworzona przez Morrisa, we Francji weszło w życie pismo drukarskie skomponowane przez Grasseta, gdy tymczasem w Polsce posługiwano się gotowym typem czcionki niemieckiej.

Wyspiański nie tylko jako pisarz i wydawca swych własnych utworów, lecz przede wszystkim jako wyznawca ideologii Towarzystwa Polskiej Sztuki i zarazem jej realizator, podjął prace również i w tej dziedzinie. Uważał bowiem, że książka polska powinna odróżniać się od książek innych krajów odrębnym pismem dostosowanym do potrzeb narodowej literatury. Znajomość Wyspiańskiego zawarta w Drukarni UJ przy współpracy nad układem „Życia” z wybitnym wówczas drukarzem Władysławem Teodorczukiem, który wprowadził do polskiego drukarstwa znaną już czcionkę Grassetowską (składał nią wydawane samodzielnie w latach 1905–1906 czasopismo „Poradnik Graficzny”), stała się początkiem wspólnych wysiłków nad koncepcją nowej polskiej czcionki. Można przypuszczać, że już tytuły umieszczone przez Wyspiańskiego na okładkach „Iliady”, „Kłatwy” czy „Rocznika Krakowskiego”, mogły być tą pierwszą próbą stworzenia nowego pisma drukarskiego. Zbyt zdobniczy jednak ich charakter przekreślał z góry realizację zamierzonych planów.

S. Wyspiański. Projekt okładki do *Nocy Listopadowej*.



Wincenty Trojanowski w pracy swojej o Wyspiańskim wspomina jeszcze o innego rodzaju jego projektach, polegających na zebraniu jak największej ilości autografów współczesnych uczonych, pisarzy i artystów, a z zestawienia i analizy charakteru ich pisma miał stworzyć nowy typ polskiej czcionki. Pomysł może ciekawy, ale mało realny, bo wymagający wielkiego wysiłku przekraczającego możliwości jednego człowieka. Czynione próby w tej dziedzinie pozostały jednak w sferze projektów, bowiem choroba, a później śmierć artysty przekreśliła je zupełnie. Jakkolwiek by ocenić dążności Wyspiańskiego w zakresie stworzenia polskiego charakteru czcionki, oparte może na fantastycznych przesłankach, to jednak były one wynikiem twórczej odwagi tak charakterystycznej dla całego jego życia.

Tak jak w swej początkowej działalności, tak i w pełnym jej rozkwicie Wyspiański wydawał sam swe utwory. Oszczędzało mu to targów i zatargów z wydawcami, targów nie tyle może o honorarium, bowiem jak wspomina Filipowski „był człowiekiem bez jasnego poczucia rzeczywistości, nie mającym ani krzty zmysłu kupieckiego”, ile o formę wydania taką jaką sam pragnął, jaką nam dla nich skomponował. Gwarantowało mu to przynajmniej pełną swobodę w wyborze formatu, papieru, kroju czcionki w zestawieniu ornamentu, a przede wszystkim miał wpływ na wykonanie druku. Ulubionym jego formatem książki, był format normalnej „szkolnej” ósemki. W tym

S. Wyspiański. Kompozycja okładki do *Iliady* Homera z 1903 r.



LEGENDA



NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI

S. Wyspiański. Karta tytułowa *Legendy*, wyd. 2 z 1904 r.

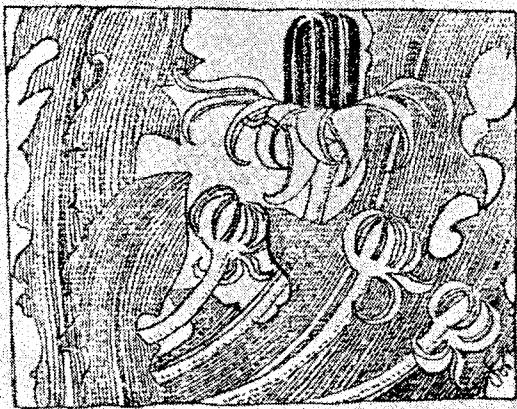
formacie wydał wszystkie swoje dramaty. Jedynie „Iliada” zilustrowana przez Wyspiańskiego i według jego projektów wytłoczona w Drukarni Uniwersyteckiej, otrzymała format „in quarto”. Ale już od „Legendy”, „Wesela” i pierwszych tragedii antycznych, wszystko co napisał, wydawał stale w tym samym formacie — ósemki, i na tym samym gatunku papieru. Był to papier bezdrzewny, żeberkowy o równoległe przebiegających liniach wodnych, pochodzenia przeważnie austriackiego. Ze względu na swą strukturę dobrze chłonił farbę drukarską, czcionce nadawał wyrazistość, a kliszom złudzenie odręcnego rysunku ołówkiem. Na okładki stosował papier gruby, w kilku tonacjach kolorystycznych, najczęściej jasno-żółty, blado-zielony lub popielaty w odcieniu gołębkowym. W inwencji twórczej i poszukiwaniu nowych efektów graficznych był niezrównany.

Pracując nad okładką do „Achilleis” (była to jedyna okładka utworu Wyspiańskiego z obcym motywem ornamentacyjnym zaczerpniętym z malowideł antycznych), użył dla eksperymentu najzwyklejszego cienkiego papieru „Jawa” na którego blado żółtym tle, jak się w efekcie okazało wypadł doskonale zło-

Jedna z najciekawszych okładek,
jakie skomponował Wyspiański —
to okładka III wydania *Klątwy*.

KLĄTWA

TRAGEDYA



NAPISAL STANISŁAW WYSPIAŃSKI
WYDANIE TRZECIE

S. Wyspiański, Projekt okładki do III wyd. *Klątwy*.

tawy odcień antycznego ornamentu i ciemnozielony tytuł utworu.

Chcąc zaś nadać barwnemu rysunkowi, wykonanemu na szarym pospolitym papierze na okładkę do „Akropolis” wygląd antyczny, opalił go i okopcił nad świecą i taki rysunek oddał do kliszarni, a eksperyment i tym razem okazał się udanym.

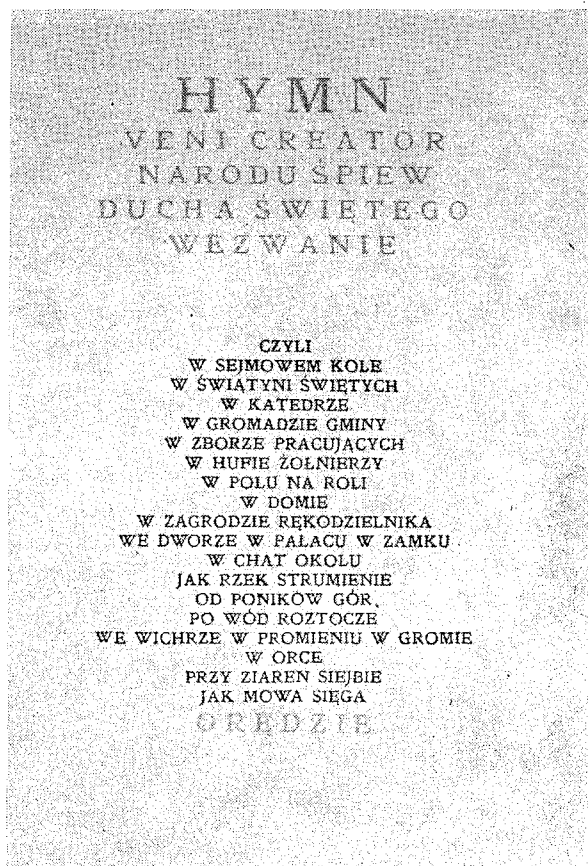
Nadzorując wykonanie swoich pomysłów drukarskich przy kaszcie, był skrupulatny i pedantyczny oraz stawał się wzorem planowo działającego artysty. „Nigdy do drukarni nie przychodził z niezdeterminowanymi życzeniami — jak pisze Filipowski — bo układ tekstu i okładki miał już uprzednio przygotowany i narysowany na korektach”. W sprawie realizacji swego projektu porozumiewał się jedynie z zecerem. Taka bezkompromisowa postawa Wyspiańskiego stała się jedną z przyczyn nieporozumień z ówczesnym dyrektorem Drukarni Uniwersyteckiej profesorem Bolesławem Ulanowskim, człowiekiem twardej ręki, któremu zresztą Drukarnia zawdzięczała swoje prosperiti.

Początkowa współpraca, a szczególnie zrozumienie i sympatia dla młodego i niezaradnego w osobistych sprawach artysty, nie wskazywała na tak drastyczne rozstanie się dwojga ludzi o zgoła odmiennych cechach charakteru. Przecież to profesor Ulanowski widząc trudności Wyspiańskiego w znalezieniu wydawcy swoich utworów, sam zaproponował mu kredyto-

wy druk jego dzieł w oficynie Uniwersyteckiej. Zabezpieczył sobie jednak pretensje do sprzedaży nakładów w księgarni Gebethnera i Spółki w Krakowie. Wprawdzie nie odgrywał w tym posunięciu roli „mecenasa czyli filantropa” niemniej w ten sposób i na tych właśnie warunkach ukazały się wszystkie pierwsze wydania utworów Wyspiańskiego. Gdy pierwsze wydanie „Wesela” rozeszło się w bardzo krótkim czasie, a także inne utwory zaczęły przynosić sławę poecie, Drukarnia za pośrednictwem prof. Ulanowskiego zadeklarowała swoją pomoc w sprawie sprzedaży prawa wydania dalszych nakładów dramatu. Drugi i trzeci nakład „Wesela” zakupił Alfred Altenberg, wydawca lwowski, płacąc 4000 koron za każdy z nich, ratując tym samym poważnie pozycję finansową Wyspiańskiego.

Z biegiem jednak czasu dobre stosunki początkowej współpracy w drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego zaczęły przybierać na ostrości. Przyczyną tych nieporozumień stała się wielka indywidualność Wyspiańskiego i jego nowatorskie poczynania edytorskie, z którymi nie mógł się pogodzić prof. Ulanowski. Arbitralny zresztą w poglądach i pewny zarazem swej wiedzy typograficznej opartej na znajomości starych druków, zarzucał artyście zupełny brak gustu i znowstwa sztuki drukarskiej. Wyspiański zaś „którego podziwiałem” — jak pisze Filipowski — twierdził kategorycznie, że uwagi zecera, jako człowieka fachowego, zawsze bierze pod rozwagę, natomiast profe-

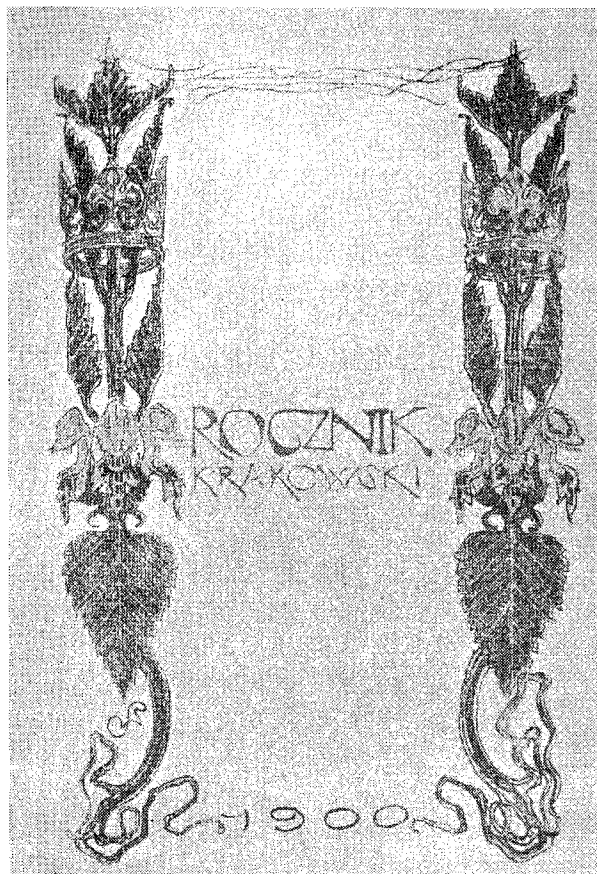
Pierwsza strona Hymnu w układzie własnoręcznym S. Wyspiańskiego.



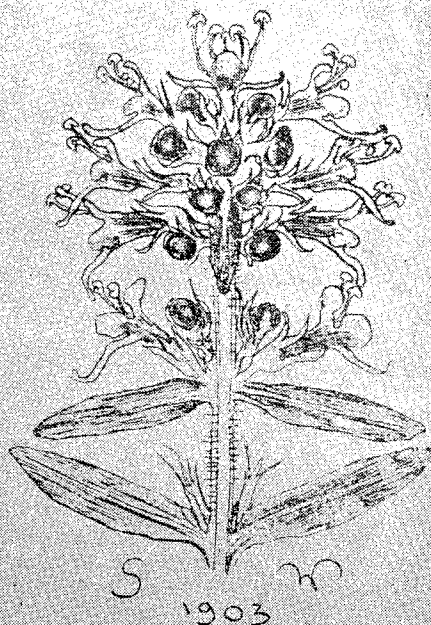
sorowi Ulanowskiemu, jako dobremu znawcy prawa kościelnego i małżeńskiego, ale nie znającemu się na pięknie książki, nie pozwoli się mieszać do swoich wydawnictw". Pomimo wielkiej dyplomacji, jaką wykazał przez dwa lata Filipowski w łagodzeniu coraz częstszych konfliktów do których dochodziło pomiędzy Wyspiańskim i Ulanowskim, stał się on bezsilny gdy przyszło między nimi do bezpośredniej konfrontacji. Tym momentem stał się druk hymnu „Veni Creator”. Wyspiański chciał go wydać w pięknej formie i na specjalnym papierze, a dochód ze sprzedaży przeznaczyć na cele filantropijne, o czym powiadomił prof. Ulanowskiego. Gdy redakcja „Nowej Reformy” zgodziła się dołączyć „Hymn” do każdego egzemplarza dziennika, sprawa druku przebrała realne kształty. „Hymn” miał być odbity na pięknym choć nieforemnym papierze, według projektu autora, który nadał całości konstrukcję osiową, z symetrycznym rozkładem czcionek i tekstem drukowanym tylko na nieparzystych stronach. Pierwszą z nich ozdobił u góry czerwono tłoczony tytuł HYMN VENI CREATOR... u dołu zaś ORĘDZIE, środek strony wypełniał tekst złożony czarną majuskułą.

Gdy druk Hymnu był już na ukończeniu, przedstawiano jeden egzemplarz prof. Ulanowskiemu, który w dosadnych słowach skrytykował szczególnie jego formę, oraz rozległe marginesy po bokach, a wąskie u góry i u dołu. Ponieważ decyzja Wyspiańskiego

S. Wyspiański. Okładka do Rocznika krakowskiego z 1900 r.



WESELE



NAPISAŁ STANISŁAW WYSPIAŃSKI
WYDANIE TRZECIE NIEZMIENIONE

S. Wyspiański. Okładka Wesela.

co do własnego projektu była nieodwołalna, przerwało dalszą pracę, a odbite już egzemplarze jako makulatura znalazły miejsce na strychu drukarni. Z tą chwilą Wyspiański zerwał kontakt z Drukarnią Uniwersytetu Jagiellońskiego i przeniósł druk swoich wydawnictw do drukarni Wł. L. Anczyca i Spółki. Usilne starania Filipowskiego, skłonienia Wyspiańskiego do powrotu nie dały żadnych rezultatów.

Pewnego razu zwrócił się Filipowski do prof. Ulanowskiego — „Widziałem dziś Wyspiańskiego —jechał fiakrem... A skądże on ma pieniądze — zapytał profesor. Widocznie zarabia... Zarabia? hm, szkoda go. Ja panu zawsze mówiłem, że to jest zdolny człowiek”.

Tak, Wyspiański jako człowiek był pełen słodyczy i skromności, jako zaś artysta czy poeta — zdolny, pyszny i zarazem nieustępliwy, a w poczynaniach swych konsekwentny. Ze światem nie walczył nigdy, walczył za to zawsze z samym sobą, a ślady tego wewnętrznego szamotania posiada każde niemal jego dzieło. Wszystkie jego prace, należące przecież do jednej epoki, kolejno po sobie powstające, chociaż w zmienionym zewnętrznym kształcie, są jednak utworami jednego nieodmiennego ducha, który chciał się w całości wypowiedzieć, a zawsze czuł, że jeszcze nie zdołał tego dokonać.

Wielki ten poeta i artysta, chociaż przez współ-

czesnych niedoceniany i może niejednokrotnie niezrozumiały, złożył w ofierze polskiemu drukarstwu swą pracę i inwencję twórczą. Nie zdążył jednak ugruntować tych usiłowań na polu graficznym i dlatego jego wpływ na układ i zdobnictwo drukarskie bardziej wyraźniejszy staje się dziś, niż był w czasach mu współczesnych.

Niemniej jednak jury konkursu zorganizowanego w związku z wystawą drukarską w 1905 r. urządzonej przez Towarzystwo Polskiej Sztuki Stosowanej już wówczas przyznało Wyspiańskiemu srebrny me-

dal i oceniło jego zasługi w tej dziedzinie jako „artysty, który drukarstwo współczesne polskie pchnął na tory prawdziwej sztuki”.

Tak wysoka ocena była zarazem uznaniem dla wyjątkowego stanowiska jakie zajmował Wyspiański nie tylko w tej dziedzinie ale w ogóle w sztuce polskiej. Polegało ono na tym, że na przełomie dwóch epok i rodzącego się ogromu zadań artystycznych, uskrzydlił odwagę twórczą, a siłą swego talentu sięgnął po sztukę, której pragnął nadać organizację artystyczną i formę nieodwołalnego piękna.

BIBLIOGRAFIA

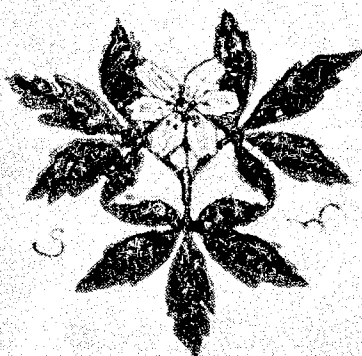
M. Branowski, *Twórczość Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1932: J. Dobrzycki, *U źródeł wizyj wawelskich Wyspiańskiego*, Kraków 1962: J. Filipowski, *Wspomnienie o Stanisławie Wyspiańskim*, Kraków 1932: J. Flack, *Stanisław Wyspiański*, *Kalendarz Krakowski* 1909 r. s. 54—58: A. Grzymała-Siedlecki, *O twórczości Wyspiańskiego*, Kraków 1970: K. Kieć, *U schyłku trzeciego stulecia Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 1969: S. P. Koczorowski, *Stanisław Wyspiański odnowiciel książki polskiej*, Warszawa 1938: K. O. Zdobnictwo drukarskie Stanisława Wyspiańskiego, *Polski Poradnik Graficzny (Pamięci St. Wyspiańskiego, Kraków 1908, Rok I-szy, Zeszyt III)*: T. Makowiecki, *Poeta, malarz, Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, Warszawa 1935: W. Natanson, *Artyzm Wyspiańskiego*, Warszawa 1964: W. Natanson, *Stanisław Wyspiański (Próba nowego spojrzenia)*, Wydawnictwo poznańskie 1969: L. Płoszewski, *Stanisław Wyspiański orędzie*, Kraków 1930: L. Płoszewski, zebrał, opracował, komentarzem opatrzył, *Wyspiański w oczach współczesnych*, Kraków 1971, T. I. s. 385, s. 388—393, s. 394, s. 407—408: A. Potocki, *Stanisław Wyspiański, Studium Literackie*, Kraków 1908: S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1906: T. Seweryn, *Indywidualność plastyczna Wyspiańskiego*, Kraków 1932: E. Skierkowska, *Wyspiański artysta książki*, Ossolineum, 1960: E. Skierkowska, *Plastyka Stanisława Wyspiańskiego na tle ówczesnych kierunków artystycznych*, Wrocław—Kraków 1958: P. Smolik, *Książka Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1932: P. Smolik, *Zdobnictwo książki w twórczości Wyspiańskiego*, Łódź 1928: Z. Trojanowski, *Wyspiański, artysta-człowiek-życie*, Warszawa 1927: T. Szydlowski, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1930: W. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967: J. Warchałowski, *Polska Sztuka Stosowana*, *Tygodnik Ilustrowany*, R. 49, 1906, nr 6, 106—108: N. Warneńska, *Wyspiański w świecie książek (w 30 rocznicę śmierci)* *Problemy* Nr 10 1957 r.: M. Waśkowska-Kreinerowa, *Na marginesie życiorysu Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1933, *O grafice polskiej w r. 1906*, *Poradnik Graficzny*, Kraków 1906, Z. I.

THE
Tragicall Historie of
HAMLET,

Prince of Denmark

By William Shakespeare

WEDŁUG TEKSTU POLSKIEGO JÓZEFĄ PASZ-
KOWSKIEGO, ŚWIEŻO PRZECZYTANA
I PRZEMYŚLANA PRZEZ ST. WYSPIAŃSKIE-
GO.



KRAKÓW
W Drukarni Uniwersyteckiej
30411905

S. Wyspiański. Projekt okładki do „The Tragicall Historie of Hamlet” Szekspira z 1905 r.