

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria 19 (2019)

ISSN 2081-1853

DOI 10.24917/20811853.19.3

Grzegorz P. Bąbiak

ORCID 0000-0002-7105-6154

Uniwersytet Warszawski

Lucjan Rydel i piękna książka

Sztuka polska przełomu XIX i XX wieku ma już bogatą literaturę przedmiotu zarówno ogólną, jak i poszczególnych jej dziedzin: malarstwa, architektury, sztuki użytkowej. Jej liczba wzrosła przy okazji ostatniego przełomu stuleci, kiedy zapanowała moda na art nouveau. Warto jednak zaznaczyć, że początek tego zainteresowania datuje się na kilka dziesięcioleci wcześniej, kiedy w 1964 roku Mieczysław Wallis wydał swoją monografię zatytułowaną *Secesja*. Była ona zwieńczeniem prowadzonej konsekwentnie przez trzy lata kampanii *O nowy stosunek do secesji*¹. To dzięki niemu i jego wystąpieniom nurt ten przestał być postrzegany jako przejaw imperia-listycznego zepsucia oraz ideologicznego i estetycznego zdegenerowania. Niemniej mimo to jedna z dziedzin sztuki *fin de siècle*'u nie doczekała się jeszcze syntetycznego opracowania, choć była przez Wallisa wspomniana. Jest nią sztuka książki, a dokładnie rozwijająca się w tym okresie tak zwana piękna książka, która stanowić może jeden z przykładów syntezy artystycznej odrodzonego wówczas rzemiosła. Dwie dekady po książce Wallisa ukazała się *Sztuka i książka* Joanny Wiercińskiej². Mogła ona odegrać analogiczną rolę do wspomnianej *Secesji*, lecz nie znalazła kontynuacji i rozwinięcia. Ponadto rozważania autorki szły w nieco innym kierunku, koncentrując się na całym XIX stuleciu i rozwijającej się wówczas ilustracji. W tym aspekcie dopełniała ona klasyczną rozprawę Andrzeja Banacha z 1950 roku³.

Sytuacja wydaje się o tyle niezrozumiała, że na Zachodzie podobne badania są prowadzone od lat, a ustalenia francuskich i angielskich naukowców często są cytowane w polskich opracowaniach⁴. Dość wspomnieć, że w najnowszej dwutomowej *Encyklopedii książki* brak nawet powszechnie przyjętego hasła *piękna książka*,

¹ M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1967; tenże, *O nowy stosunek do secesji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 23: 1961, s. 231–247.

² J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.

³ A. Banach, *O ilustracji*, Kraków 1950.

⁴ M. Osterwalder, *Dictionnaire des illustrateurs* (t. 1: 1800–1914; t. 2: 1890–1945; t. 3: 1905–1965), Paris 1983, 1992, 2005.

a esej o sztuce w książce na pięciu stronach obejmuje okres od XIV do XX wieku!⁵ Za przełom pod tym względem uznać można zorganizowaną w Toruniu konferencję w ramach cyklicznych spotkań o sztuce edycji, która w 2013 roku poświęcona została typografii i idei pięknej książki⁶. Jednak w przeciwieństwie do Zachodu w nauce polskiej nadal pozostaje to ziemia niczyja i... szerzej nieznana⁷. Stąd warto jeszcze na chwilę odwołać się do książki Wiercińskiej, gdzie autorka we wstępie sformułowała postulaty badawcze aktualne do dziś. Po pierwsze, sugerowała, aby tematyka zdobnictwa książkowego stała się polem interdyscyplinarnych badań akademickich, grupujących naukowców z różnych dziedzin: historii sztuki, bibliologii i filologii. Po drugie, podkreślała konieczność zebrania pełnego materiału, skala zjawiska bowiem była (i jest nadal) nieznana, a brak ewidencji utrudnia i opóźnia syntezę. Po trzecie, zwracała uwagę na obligatoryjność analizy materiału ikonograficznego przez pryzmat znajomości dawnych wzorników drukarskich. „Bez takiej analizy poruszamy się na ślepo, przypisując, np. twórczości rodzimej winiety, inicjały i ozdóbki drukarskie pochodzenia obcego”⁸. Z jednej strony warto sobie uprzytomnić, że w zbiorowej świadomości, jako przykład tego zagadnienia, funkcjonują jedynie ornamenty Stanisława Wyspiańskiego, a zupełnie nie bierze się pod uwagę zapożyczeń z prasy zachodniej. Tylko pobieżna kwerenda, na przykład w angielskim „The Studio” z tego okresu – dopowiadając za Wiercińską – uzmysławia skalę tego zjawiska i odbiera walory oryginalności wielu polskim artystom. Jednak nie w przypadku omówionych poniżej dzieł.

W studium cytowanej badaczki, mimo iż meritum stanowią przemyślenia o ilustracji i jej miejscu w książkach pięknego wieku, to w wielu fragmentach porusza ona zagadnienia o wiele szersze, wykraczające poza symbiozę słowa i obrazu. I te punkty, rozwijając ustalenia badaczki, stanowić mogą początek rozważań o zjawisku *pięknej książki*, które narodziło się w Anglii wraz z rewolucją Arts and Crafts oraz działalnością Williama Morrisa w jego Kelmscott Press. Zjawisku, które przefiltrowane przez Francję i Niemcy dotarło na ziemię polskie dopiero na początku XX wieku. Piękna książka stanowi bowiem w epoce *fin de siècle*’u nowy przedmiot artystyczny, który nie był ani obrazem, ani publikacją w tradycyjnym tego słowa znaczeniu (np. informacyjnym). Stał się, obok innych ozdobnych przedmiotów życia codziennego, obiektem o określonych właściwościach estetycznych, projektowanym przez najwybitniejszych twórców i wykonywanym z najwyższą dbałością, a także kolekcjonowanym na równi z „tradycyjnymi” dziełami plastycznymi.

⁵ M. Komza, *Sztuka w książce – książka w sztuce*, [w:] *Encyklopedia książki*, red. A. Żbikowska-Migoń i M. Salska-Zlat, Wrocław 2017, t. 1, s. 69–77.

⁶ *Wokół typografii i idei pięknej książki*, red. M. Pest, „Sztuka Edycji” 2013, nr 2.

⁷ Na uwagę zasługuje szkic J. Tomkowskiego, ale jak sam pisze, jego rozważania prowadzone były „z punktu widzenia historyka literatury, a nie historyka książki czy badacza sztuki typograficznej”. Por.: J. Tomkowski, *Szerokie marginesy. O najpiękniejszych książkach Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Szkice młodopolskie*, Warszawa 2016, s. 243–263.

⁸ J. Wiercińska, *Sztuka i książka*, dz. cyt., s. 28.

Jako uzupełnienie, które odegra równie istotną rolę na ziemiach polskich, warto wspomnieć o ścisłej korelacji tego zjawiska z rozwojem czasopiśmiennictwa artystycznego na terenie całej Europy („La Revue Blanche”, „La Plume”, „Pan”, „Ver Sacrum”, „Volne Šmery” i in.)⁹. Doświadczenia te doprowadziły do wykształcenia normy, że książka stanowić miała jednorodną całość plastyczną.

Chcemy zdobić nasze książki nie po to, by nas czyniły „mądrymi”, pouczyły lub kiepsko zapełniały czas, lecz także po to, by móc się radować po prostu samym ich wyglądem. [...] Dzięki zdobnictwu mogą i powinny książki nareszcie w sposób bezsporny przekształcić się w nasze codzienne, artystyczne otoczenie¹⁰

– pisano na łamach jednego ze wspomnianych almanachów artystycznych w 1898 roku.

Przechodząc do meritum, można byłoby rozpocząć niniejsze rozważania od konstatacji, że zanim Wyspiański stał się artystą, a Rydel pisarzem – wspólnie myśleli już o stworzeniu „pięknej książki”. Z młodzieńczego okresu wypraw krakowskich przyjaciół pochodzi zapis w *Dzienniku* późniejszego autora *Zakłętego koła*, w którym zanotował on pod datą 5 października 1892 roku:

Z Wyspiańskim listownie, z Maszkowskim ustnie ułożyliśmy sobie plan podróży piechotą przez Włochy i wykonać go musimy pod karą zmarnowania się [...] Gdybyśmy tak byli razem we trójkę, można by coś zrobić – oni obaj malowali i rysowali, ja bym opisywał – coś w rodzaju dziennika podróży i wrażeń włoskich. [...] Książka taka musiałaby się podobać i byłaby rzeczywiście interesująca. [...] Teatr – książki włoskie – zwyczaje – muzyka, wszystko by się tam znalazło – wszystko ilustrowane przez tamtych dwóch¹¹.

Podróży tej nie udało się ostatecznie zrealizować, ale zapis ten stanowić może pierwszy ślad wspólnych artystycznych projektów, które już niedługo skonkretyzują się w kilku dziełach. O związkach Rydla i Wyspiańskiego oraz o legendach, jakie wokół ich przyjaźni narosły, napisano wiele (poczynając od Boyowskiej *Plotki*), stąd wątek ten całkowicie pomijam. Warto jedynie wspomnieć, że obaj twórcy wspierali się lojalnie od początku. Dowodem tego może być choćby entuzjastyczny artykuł w jednym z najpoczytniejszych pism ogólnopolskich – „Tygodniku Ilustrowanym” – w 1896 roku, jaki zamieścił Lucjan Rydel na temat polichromii w kościele Franciszkanów, właśnie ukończonej przez Wyspiańskiego¹². Przyjaciel dziękował mu za to w osobnym liście z 18 września, prostując kilka nieścisłości.

⁹ Por.: G.P. Bąbiak, *Metropolia a zaścianek. W kręgu „Chimery” Z. Przesmyckiego*, Warszawa 2002, szczególnie rozdział „Chimera” wśród pism europejskich, s. 177–233.

¹⁰ W. Schölermann, *Buchschmuck*, „Ver Sacrum” 1898, cyt. za: M. Komza, *Sztuka w książce – książka w sztuce*, [w:] *Encyklopedia książki*, dz. cyt., t. 1, s. 71.

¹¹ L. Rydel, [Z „Dziennika”], [w:] *Wyspiański w oczach współczesnych*, zebrał, oprac. i komentarzem opatrzył L. Płoszewski, Kraków 1971, t. 1, s. 198.

¹² L. Rydel, *Ze sztuki*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 38, s. 743.

Pierwszym ze wspólnych przedsięwzięć miało być nowe tłumaczenie *Iliady* autorstwa Rydla, które zilustrować miał Wyspiański. Wielokrotnie sprawę tę omawiali w listach, zapewniając się o postępach prac i wyrażając nadzieję na rychły druk¹³. Podobnie pisał sam Rydel w korespondencji do redakcji „Tygodnika Ilustrowanego”:

Może Bóg da, że kiedyś dojadę szczęśliwie do końca i że ze mnie przecie jaka korzyść będzie tej literaturze polskiej. Chciałbym zostawić po sobie coś trwałego, co modom literackim nie podlega, zawsze jest piękne i zawsze świeże, coś, z czym bym mógł pójść na sąd Boski w dowód, żeż życia nie przemarnowałam. Nieraz bierze mnie strach, że nie dociągnę, tym więcej, że tyle jeszcze trzeba będzie poprawiać i przerabiać, gdy całość będzie skończona¹⁴.

W obu przypadkach nadzieje okazały się płonne, zapowiadane bowiem dzieło ostatecznie się nie ukazało. Natomiast o tym, że gdyby zostało urzeczywistnione, przyniosłoby pierwszą tego typu publikację na ziemiach polskich, świadczy list Wyspiańskiego z 13 maja 1896 roku¹⁵. Autor pisze w nim o zbieżnościach interpretacyjnych utworu w scenach, które niezależnie od siebie wybrali. Warty uwagi w tym kontekście jest *passus*: „wciąż myślę o tym, aby weszły [sceny – G.B.] nie tylko w tomik, ale były początkiem do osobnego tomu *Iliady*, którą bym ci całą w ten sposób ilustrował”¹⁶.

Zrealizowana została zapowiedź, która ostatecznie stała się dziełem finalnym. W druku ukazały się jedynie fragmenty pieśni I¹⁷ w tłumaczeniu Rydla i 4 ilustracje Wyspiańskiego: *Apollo Łucznicz, Achilles i Pallada, Agamemnon* oraz *Zeus i Tetyda*¹⁸. W omówieniu pierwszych fragmentów i rysunków redakcja „Tygodnika Ilustrowanego” donosiła:

W numerze niniejszym rozpoczynamy druk pierwszej pieśni *Iliady*, arcydzieła poezji klasycznej w nowym przekładzie utalentowanego poety dr. Lucjana Rydla, który przedsięwziął przetłumaczyć całe epos homerowe, obejmujące przeszło 14 000 wierszy, ale dotychczas swą piękną pracę doprowadził dopiero do księgi trzeciej. [...] Młodość, zapał i talent tłumacza, który ma za sobą jeszcze i ten ważny warunek, że sam jest poetą niepoślednich zdolności, pozwalają mieć wszelako nadzieję dopięcia za-

¹³ S. Wyspiański, *List do Lucjana Rydla z dn. 18 IX 1896 r.*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, oprac. L. Płoszewski i M. Rydlowa, Kraków 1979, t. 2, s. 370.

¹⁴ Ilustracje do *Iliady*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 45, s. 892.

¹⁵ Pierwszy list w tej sprawie, z którego można wnioskować, że projektodawcą był Lucjan Rydel, pochodzi z 9–10 maja 1896 roku, ostatni natomiast z 18 września tego roku, gdzie Wyspiański donosi, że rysuje dalsze sceny do *Iliady*. Z bogatej literatury przedmiotu na ten temat m.in. cenne rozważania w monografii: Z. Kępiński, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984, s. 69–86, oraz literatura przedmiotu w ostatnim katalogu wystawy monograficznej: *Wyspiański*, red. D. Godyń i M. Laskowska, Kraków 2018.

¹⁶ S. Wyspiański, *List do Lucjana Rydla z dn. 13 V 1896 r.*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, dz. cyt., s. 328.

¹⁷ Homer, *Iliady pieśń I*, przeł. L. Rydel, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 45, s. 878–879; nr 46, s. 902–903; nr 47, s. 926–929; nr 48, s. 949–950.

¹⁸ S. Wyspiański zamieścił rysunki w następujących numerach: nr 45, s. 877; nr 46, s. 903; nr 47, s. 926 i 927.

mierzzonego celu, a w takim razie literatura nasza skorzysta, bo posiędzie nowy przekład *Iliady*, który może zajmie godne miejsce obok tłumaczenia *Odysei* przez Lucjana Siemieńskiego. Do pierwszej pieśni, rozpoczętej w niniejszym numerze, niepospolicie utalentowany malarz pan Stanisław Wyspiański [...] wykonał kilka ilustracji, odznaczających się bardzo oryginalnym, odrębnym charakterem i pojęciem¹⁹.

Natomiast zapowiedzi koncepcji druku zdradzają listy krążące między twórcami:

Kochany Lucku! Właśnie w tej chwili oddałem na pocztę rysunek Apollona na jednym kartoniku i rysunek dwu bordürek na drugim kawałku papieru. Jedna z bordürek przyszłaby jako pas nad wierszami, druga pod wierszami (po ukończeniu się tekstu fragmentu), obydwie są tak rysowane, aby pomniejszone wypełniły szpalte jedną karty dzielonej na 3 szpalty²⁰.

W innym snuł dalsze plany:

Idealne byłoby wydanie *Iliady* w niewielkim formacie, gdzie by na każdej stronie było pół tekstu od dołu, a pół rysunek od góry. Gdyby znaleźć jakiego nakładcę, co by nam chciał dać z góry połowę honorarium albo choćby wreszcie wypłacać w miarę tłumaczenia i rysowania, byłoby świetnie, bo mielibyśmy możliwość zrobienia całości. Pomyśl sobie cały tom *Iliady* taki²¹.

Pozostały zatem: druk na łamach „Tygodnika Ilustrowanego”, a następnie dwa lata później edycja tych samych fragmentów i rysunków w „Życiu”, już pod redakcją Wyspiańskiego²². Natomiast słowa tego ostatniego z listu do Rydla są najlepszym dowodem, jak dalece obaj wyprzedzali swój czas. Gdyby bowiem podjęli ten projekt dekadę później, nawet przy dużym ryzyku finansowym, przedsięwzięcie miałooby szansę realizacji. Poświadczało to wydanie lwowskie Altenberga *Iliady Pomór-Gniew* z 1903 roku – dokładnie według koncepcji autora *Wesela* i z jego jedenastoma rysunkami²³. Ale były to już zupełnie inne czasy, po „Życiu” krakowskim i w trakcie edycji ekskluzywnej „Chimery”, kiedy rynek księgarski podbijały wysmakowane druki dzieł Nietzschego Jakuba Mortkowicza. W wydaniu z 1903 roku autorem przekładu był jednak nie Rydel, a inny z profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego Leon Sternbach, który oparł się na parafrazie tekstu Juliusza Słowackiego z 1846 roku. W tym samym czasie prasa donosiła, że „Lucjan Rydel odczytał w Krakowie na prelekcji publicznej w auli uniwersyteckiej swój przekład XXIV księgi *Iliady*”²⁴.

¹⁹ Ilustracje do *Iliady*, „Tygodnik Ilustrowany” 1896, nr 1896, nr 45, s. 892.

²⁰ S. Wyspiański, *List do Lucjana Rydla z dn. 26 V 1896 r.*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, dz. cyt., s. 331.

²¹ S. Wyspiański, *List do Lucjana Rydla z dn. 17 VI 1896 r.*, [w:] *Listy Stanisława Wyspiańskiego...*, dz. cyt., s. 341. W obu przypadkach w listach Wyspiański zamieścił rysunki, jak miałyby wyglądać strony takiej publikacji. Por.: tamże, t. 2, il. 134, 139. Natomiast w samym „Tygodniku Ilustrowanym” zastosowano się do sugestii artysty.

²² Homer, *Iliady fragmenty*, przeł. L. Rydel, „Życie” 1898, nr 1, s. 3.

²³ *Homerowej Iliady Pomór – Gniew*, Lwów 1903.

²⁴ X., *Odczyty*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 20, s. 397.

Omówione projekty były prekursorem „pięknej książki”, bo jeszcze nie mogły być jej realizacją. Nie przypadkiem wspomniany został wydawany w Krakowie tygodnik „Życie”, którego redaktorem artystycznym od 1898 roku został Wyspiański, oraz warszawska „Chimera”, która zaczęła ukazywać się po zamknięciu tego pierwszego w 1901 roku. Oba pisma stanowią bowiem punkt startowy rewolucji graficznej polskiej prasy przełomu wieków, gdzie słowo i obraz traktowano komplementarnie, a artystów i rzemieślników łączył jeden cel: stworzenie dzieła sztuki. Oba almanachy postrzegać można jako próbne realizacje „pięknej książki”, ponieważ na stronach „Życia” Wyspiański zrealizował sygnalizowane w listach koncepcje układu stron i ich dekoracji. Dokładnie te i z wykorzystaniem zamieszczonych w periodyku rysunków przeniósł do edycji poezji i dramatów Lucjana Rydla na początku XX wieku²⁵.

Ambitne projekty Wyspiańskiego w roku 1896 były jeszcze niemożliwe do realizacji z jednego powodu. Zapóźnienie technologiczne druku polskiego, zarówno w uprzemysłowionym Królestwie, jak i w autonomicznej Galicji, powodowały konieczność druku za granicą, zwykle w Niemczech. Jeszcze w 1901 roku utyskiwał na to Zenon Miriam-Przesmycki, odrzucając część nakładów „Chimery”, które nie spełniały jego wysokich standardów, a dla pewności wklejki z odbitkami dzieł sztuki (np. drzeworytów japońskich) zamawiał w Wiedniu. Miarą podjętych wysiłków była natomiast nagroda w konkursie Polskiej Sztuki Stosowanej, która przyznana została Wyspiańskiemu i Miriamowej „Chimerze”²⁶.

Sytuacja zaczęła ulegać zmianie dopiero około 1902 roku. Dokumentował to dwie dekady później w podsumowującym całe zjawisko szkicu jeden z najwybitniejszych znawców zagadnienia Przechwał Smolik. Na łamach pisma „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” napisał on:

Hasło przywrócenia książce jej dawnej piękności, rzucone przez Ruskina i prerafaelitów w Anglii i przyjęte w Anglii i Niemczech z chłodnym, choć owocnym entuzjazmem przez zamożnych bibliofilów epikurejczyków, znalazło w Polsce z końcem XIX w. grunt posilny i rozbudziło żywą twórczość i szlachetne współzawodnictwo. Do pracy stanęli na przełomie XIX i XX w. niemal wszyscy polscy artyści, polscy literaci, drukarze, a w końcu i znaczna część wydawców, zmuszona względami konkurencji, wymaganiami polskiego literata i kulturalnego polskiego inteligenta²⁷.

Wśród wiodących oficyn tego ruchu wymieniał on przede wszystkim drukarnie krakowskie: Uniwersytecką, Teodorczuką, Anczyca i Telca. Z pierwszej wyszły między innymi numery wspomnianego „Życia” oraz dzieła projektu Wyspiańskiego. W drugiej szpałty „Poradnika Graficznego” składanego antykwą Grasseta we współpracy z Karolem Fryczem, Antonim Procajłowiczem i Henrykiem Uziembłą.

²⁵ Por.: L. Rydel, [*Wiatry zwiąły...*], „Życie” 1898, nr 40–41, s. 529, oraz tenże, *Z teki dramatycznej*, „Życie” 1898, nr 43, s. 558–559, oba z ornamentami S. Wyspiańskiego.

²⁶ Por.: *Wystawa drukarska w Krakowie 1904*, „Polska Sztuka Stosowana” (Kraków) 1904.

²⁷ P. Smolik, *Druk i książka*, „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka” 1922, nr 1, s. 16.

W trzeciej natomiast tłoczył swoje wydawnictwa Jakub Mortkowicz oraz wspomniany już Miriam-Przesmycki („Chimerę” i dzieła Norwida). W dalszej zaś części zwracał on uwagę na bardzo istotny aspekt tego zjawiska:

Typowym też dla owych lat był fakt, tak przecie w historii polskiego ruchu wydawniczego niezwykle, że niemal każda z wybitniejszych krakowskich tłoczni zatrudniała u siebie stałego artystycznego kierownika – artystę grafika. I tak: w drukarni Uniwersyteckiej działał Jan Bukowski, w drukarni Telca – [Antoni] Procajłowicz, w drukarni Teodorczuka – [Anna] Gramatyka-Ostrowska, w drukarni Anczyca – Karol Frycz. Każda wówczas książka, zwłaszcza z zakresu krytyki artystycznej, historii sztuki, literatury pięknej, artystyczno-literacki tygodnik lub miesięcznik, książka dla dzieci, była istotnym wysiłkiem i egzaminem artysty-grafika i drukarza, traktowanym poważnie i sumiennie tak przez krytykę, jak i przez czytającą publiczność. Dobry papier, staranny i poprawny, często wykwinny układ, piękny typ pisma, dobrze skomponowane okładki książek, zgodne z treścią i graficznie pojęte ilustracje i ozdoby drukarskie – wyróżniają wydawnictwa z tego czasu wśród dawniejszych i dzisiejszych²⁸.

Wspomniani artyści współtworzyli także książki Lucjana Rydla, które ukazywały się w latach 1901–1911.

Chronologicznie i symbolicznie listę tę rozpoczyna jedyne zbiorowe wydanie poezji tego twórcy, jakie ukazało się w pierwszych latach XX wieku²⁹. Jego rangę wzmacnia jeszcze fakt, że zostało ono zaprojektowane przez Stanisława Wyspiańskiego oraz Antoniego Procajłowicza. Ukazało się ono, podobnie jak większość dzieł Rydla, nakładem księgarni D.E. Friedleina, z debitem w Królestwie dla oficyny Edwarda Wendego. Podobnie jak większość zostało odbite w Nowej Drukarni Jagiellońskiej, przekształconej w Drukarnię Literacką pod zarządem L.K. Górskiego.

Najważniejszym elementem dekoracji pierwszego z tomów były zatem rysunki Wyspiańskiego, które wpływały z ducha krakowskiego „Życia” i częściowo zostały przez artystę użyte wcześniej w tym almanachu. Projektując książkę dla przyjaciela, autor *Wesela* powrócił do idei, którą wyraził kilkanaście lat wcześniej w jednym z cytowanych listów. Dotyczyły one niewielkiego formatu edycji i umieszczonych w niej u góry strony rysunków. W jednej z wielu recenzji tego tomiku anonimowy krytyk napisał:

[...] cykl ten możemy określić jako precudną sielankę o barwach jasnych, czystych i pogodnych. I nie trzeba sięgać aż do zenitu wszechświata: dość przyrównać ukochaną do tych siół, do tych drzew, wśród których wyrosła, piękna i hoża, dość postawić ją na tle złocistej niwy, wśród której *gibka, chyża* wygląda jak Rusalka, dość w wyrazach prostych a rzewnych wylać tęsknotę do jej *siwych oczu, złotopłowych*

²⁸ Tamże.

²⁹ L. Rydel, *Poezje*, Księgarnia D.E. Friedleina, druk Nowa Drukarnia Jagiellońska, Kraków 1901 (szóstka, ss. 148, z il. Stanisława Wyspiańskiego). W Królestwie na składzie oficyny E. Wende i sp.

warkoczy, odmalować wreszcie barwny obraz wiejskiego wesela – aby osiągnąć wrażenie wysoce artystyczne³⁰.

Z tego ducha wpływała także zgodna z koncepcją samego Wyspiańskiego dekoracja książki. Składała się ona z kilku elementów. Przede wszystkim tworzyła ją kolorowa okładka, na której dominantą były nie dwa secesyjne irysy, lecz czerwone litery z nazwiskiem autora i tytułem, skrojone jednakową majuskułą. Co ciekawe, artysta nie podpisał jeszcze swojego projektu inicjałami, co potem stałoby się, umieszczając je w widocznym miejscu (np. na okładce *Współczesnej literatury polskiej* W. Feldmana³¹). Te same elementy z *Poezji* Wyspiański powtórzył rok później w wydaniu *Zaczarowanego koła*. Miały one jednak dużo oszczędniejszą formę i ograniczyły się do dekoracji stron działowych. Stąd nie można wykluczyć, że autor *Wesela* mógł w tym wypadku poprzestać jedynie na wyrażeniu zgody na przedruk rysunków. W świetle tej konstatacji określenie tego druku jako pięknej książki budzić może opory. Nie rozwiewa ich ani oprawa (wtórna), ani tym bardziej zamieszczone fotografie scen dramatu zainscenizowanych w atelier przez aktorów Teatru Miejskiego we Lwowie³². Oprócz nich w książce nie pojawiają się jakiegokolwiek ornamenty ani ozdobniki, które zdradzałyby osobny namysł nad stroną artystyczną dzieła.

Szczególnie zatem edycja *Poezji* odcinała się od księgarskich „norm” i pośrednio zdradzała siłę perswazji projektanta. Była także swoistym eksperymentem, który przenosił standardy dekoracji prasy literacko-artystycznej na książkę poetycką. O ile typowym było umieszczenie na stronie przedtytułowej podobizny autora (ten element także w *Zaczarowanym kole*), o tyle za nietypowe uznać można użycie portretu Rydla autorstwa Wyspiańskiego z 1898 roku zamiast zwyczajowej podobizny fotograficznej. Zabieg ten wzmacniał jedność stylu całej kompozycji. Prócz wspomnianego odcinającego się koloru, kroju i wielkości czcionki na okładce zaskoczeniem było ich powtórzenie na stronie tytułowej, stronach działowych i w tytułach wierszy. Zastosowana majuskuła zrównoważyła niewielki format, który wykluczał wrażenie monumentalizmu.

Wspólne dla Wyspiańskiego i Procajłowicza było ukształtowanie „środka” książki. Składały się na niego ozdobione autonomicznymi rysunkami kwiatów

³⁰ H.G., *Lucjan Rydel „Poezje”, z rysunkami S. Wyspiańskiego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1902, nr 15, s. 300.

³¹ Por.: W. Feldman, *Współczesna literatura polska*, Warszawa, 1904 (drukarnia J. Fiszer).

³² Odbyła się tam premiera sztuki 2 listopada 1900 roku, z muzyką Feliksa Szopskiego. Co ciekawe, żadne ze zdjęć nie zostało podpisane, co sugeruje raczej, iż występujący aktorzy byli powszechnie znani. Choć nie można wykluczyć, że chodzić mogło o ilustracje dzieła, a nie o konkretne portrety – wskazywałyby na to umieszczone pod zdjęciami fragmenty utworu. W kolejności na zdjęciach znaleźli się zatem: *Diabeł Kusy* (Ferdynand Feldman), *Maryna* (Felicja Stachowicz), *Topielica* (?), *Wojewoda i diabeł Boruta* (Józef Chmieliński i Maksymilian Węgrzyn), *Wojewodzianka* (Konstancja Bednarzewska), *Leśny dziadek* (?), *Głupi Maciuś* (?), *Maryna* (Felicja Stachowicz), *Jasiek* (?) i *Drwal* (Ludwik Solski).

strony działowe. Wyjątek stanowiła tylko część *Poezji* pod tytułem *Hania*, którą poprzedzał fragment słynnego plakatu zapowiadającego odczyt Przybyszewskiego o Maeterlincku³³. Na pozostałych widnieją stylizowane, znane kwiatowe rysunki Wyspiańskiego. W formie nagłówek artysta powtórzył je potem jeszcze na pojedynczych stronach z poezją. W tym wypadku Wyspiański również odszedł od utartych zwyczajów, a w zasadzie przekształcił je na własny sposób. Z jednej bowiem strony zrezygnował z umieszczenia ozdóbek na każdej stronie, co mogłoby powodować wrażenie monotonii i przeładowania, z drugiej natomiast ich zróżnicowanie pod względem formy i wielkości, ale przede wszystkim przypadkowe umieszczenie – miało sugerować twórczy, artystyczny zamysł.

Wyspiański z powtarzalności i cykliczności ornamentu uczynił swój znak rozpoznawczy i element kreacji na długo przed tym, kiedy świat dostrzegł w tym w szerszej skali oryginalność Andy'ego Warhola. Powiększone i zamieszczone kiście roślin, zwielokrotnione w mniejszym formacie tworzyły rytm nagłówek bądź finałików. Dopełniały je jakby przerysowane z haftów ludowych uproszone motywy oraz faliste linie ograniczające strony. Jako autonomiczną część Wyspiański wydzielił w *Poezji* Rydla fragment *Mitologie*. Zamiast opisanych powyżej dekoracji zamieścił w niej wzory geometryczne, które były dalekim echem dekoracyjnych fryzów z kościoła franciszkańskiego. Warto dodać, że autor *Wesela* będzie jeszcze później wielokrotnie wykorzystywał stworzone dla „Życia” przerywniki zarówno we własnych książkach (np. w *Sędziach* i w *Kazimierzu Wielkim*), jak i w drukach obcych (np. w katalogu Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”)³⁴.

Z omówionym tomem stylistycznie zsynchronizowany został kolejny, który składał się z dwóch części *Utworów dramatycznych* (1902). Na pierwszy rzut oka owa jednolitość dopiero po chwili staje się pozorna i odkrywa różnice autorstwa całej koncepcji graficznej. Mimo iż tak jak poprzednio całość poprzedzał portret autora (a nie fotografia), to jednak nie wyszedł on spod ręki Wyspiańskiego, ale Leona Wyczółkowskiego. Ich łącznikiem była technika – rozpowszechniony wówczas pastel. Różny pozostawał także format obu edycji: niewielki „kieszonkowy” *Poezji* i tradycyjny – dramatów.

Pozorna zbieżność wynikała z tego, że nicią przewodnią dekoracji dramatów był element ludowości, obecny w jednym z ornamentów Wyspiańskiego. Powtórzono także krój i wielkości czcionki w tytułach, co sugerowało ciągłość z poprzednimi wydaniem dzieł Rydla u Daniela Friedlanda. Ale to nie autor *Boga Ojca* był twórcą oprawy graficznej tego tomu, a Procajłowicz – zapomniany dziś malarz i grafik przełomu wieków. Warto przypomnieć, że to on w 1899 roku objął po autorze *Wesela* kierownictwo artystyczne „Życia” i był autorem układu graficznego tego pisma w ostatnim okresie jego funkcjonowania. To kolejna płaszczyzna związków artystycznych środowiska typografów polskich przełomu wieków, których zwieńczeniem był udział

³³ Por.: Wyspiański. *Katalog wystawowy dzieł ze zbiorów MN w Krakowie*, Kraków 2018, s. 282.

³⁴ Tamże, s. 291, 370.

w założeniu Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w 1901 roku. Na liście pierwszych członków odnaleźć można wszystkich twórców pięknej książki tego czasu: Stanisława Wyspiańskiego, Antoniego Procajłowicza, Jana Bukowskiego, Józefa Mehoffera, Stanisława Dębickiego i innych. Ponadto Procajłowicz był profesorem malarstwa dekoracyjnego w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, ale dopiero jako kierownik artystyczny Drukarni Narodowej Napoleona Telzy w pełni rozwinął swoją działalność artystyczną. Tu wydał swoje najlepsze dzieła i zyskał przydomek „mistrza winiety”. W chwili druku dzieł Rydla zarówno sam artysta, jak i oficyna Telza były jeszcze w stadium intensywnego rozwoju, którego uznaniem stała się wspomniana już wystawa w 1904 roku i przyznanie jej nagrody za poziom publikacji.

O zmianie, jaka nastąpiła w podejściu do książki, kiedy przestano postrzegać ją jedynie w kategoriach utylitarnych, a zaczęto doceniać jej walory estetyczne, świadczy między innymi recenzja, jaka ukazała się w periodyku „Książka”. Jej autorem był znany literat i dziennikarz Władysław Bukowski-Selim, który notabene po zamknięciu „Chimery” założył i redagował własne pismo artystyczne „Sfinks”. Już w pierwszym zdaniu artykułu napisał on, że tom zwracał uwagę „(co do strony zewnętrznej) oryginalnością motywów zdobniczych w stylu ludowym”³⁵.

W edycji dramatów *leitmotiv* dekoracji sugerowała już okładka³⁶. Inspirowane haftami bądź dekoracjami sprzętów codziennego użytku wązki Procajłowicz stworzył w dekoracyjne fryzy, które zamykały górę i dół każdej strony. O ile pozytywnie krytyka artystyczna oceniała pierwsze, o tyle krytycznie podeszła do drugich. Wilhelm Mitarski w artykule *Estetyka książki* napisał:

Motyw ornamentacyjny stosowany w okładce *Utworów dramatycznych L. Rydla*, Kraków, księg. D.E. Friedleina, działa też przyjemnie na oko. Okładka jest spokojna, dość barwna, lecz nie krzykliwa. Słabiej natomiast wypadły ozdoby wewnętrzne, trochę za niespokojne i za mało jędrne³⁷.

Rezygnacja z różnorodności rysunków, jak u Wyspiańskiego, na rzecz ich powtarzalności na każdej stronie odróżniała Procajłowicza od poprzednika, ale mogła skutkować monotonią całego projektu. Została ona jednak przełamana wielobarwnością. Była to rzadkość na tle innych tego typu druków epoki, głównie z powodu jej kosztowności. Co zadecydowało o takiej formie? Przyczyn może być kilka, lecz wydaje się, że najbardziej prawdopodobną, poza względami artystycznymi, był właśnie rachunek ekonomiczny. Autor, którego sztuki coraz częściej gościły na deskach teatrów Lwowa i Krakowa i który zaczął cieszyć się dużą popularnością, gwarantował zbyt całego nakładu. Nawet mimo większych kosztów związanych z opracowaniem graficznym ryzyko tej inwestycji było niewielkie. A na pewno znacznie mniejsze niż jeszcze kilka lat

³⁵ W. Bukowski, *L. Rydel „Utwory dramatyczne”*, „Książka” 1903, nr 8, s. 294.

³⁶ L. Rydel, *Utwory dramatyczne*, nakł. D.E. Friedleina, Kraków 1902, t. 1–2 (ósemka, ss. 150 i 185, il. A.S. Procajłowicza); książka kosztowała 4+4 korony. W Królestwie była ona na składzie E. Wende i sp. i kosztowała 2 ruble.

³⁷ W. Mitarski, *Estetyka książki*, „Krytyka” 1904, R. IV, t. 1, s. 471.

wcześniej przy wydaniu *Poezji*. Czy przełożyło się to na tantiemy autora? Mało prawdopodobne. Mogły one nieznacznie wzrosnąć, ale nie na tyle, aby zapewnić pocie stabilizację finansową na dłuższy czas. Stąd wydania tych samych utworów przez innych nakładców, lecz już bez jakiegokolwiek oprawy artystycznej. Na marginesie dodać można, że na stronie przedtytułowej z danymi nakładcy i wydawcy, prócz umieszczonych już nazwisk projektantów artystycznych, po raz pierwszy podani zostali także: składacz (Antoni Kwiczala) i drukarz (Kazimierz Sołtykowski). Była to jedna z prymarnych cech omawianego zjawiska, kiedy książka zaczęła być traktowana jako wspólne dzieło sztuki, owoc trudu autora, artysty, ale i rzemieślników nadających mu ostateczny kształt. Te elementy konsekwentnie realizował Zenon Przesmycki w swojej „Chimerze”, która zaczęła wychodzić w 1901 roku w Warszawie i od razu stała się wydarzeniem o fundamentalnym znaczeniu. Natomiast inspiracji takiego podejścia szukać należy w rozpowszechnionej w epoce fascynacji sztuką japońską, a szczególnie drzeworytem, analizowanym i „przekładanym” na język książki.

Całkowicie osobną, piękną książką w twórczości Lucjana Rydla jest wydana dwa lata później (1904) *Bajka o Kasi i królewiczu*³⁸. Jej odrębność polegała po pierwsze na tym, że ukazała się ona nie w Krakowie u Friedleina, gdzie wyszła większość artystycznych druków tego poety, ale we Lwowie nakładem Towarzystwa Wydawniczego. Stąd nie dziwi adnotacja na okładce, że drukowano ją w Zakładach Litograficznych Václava Neuberta w Pradze-Smichowie. Po wtóre zaś autorem projektu był Stanisław Dębicki, inny ze znanych i wszechstronnie utalentowanych artystów tamtych czasów. Był on jednym z filarów wspomnianego warszawskiego almanachu *Miriama*³⁹, do którego trafił jako działający już od siedmiu lat, stały współpracownik artystyczny lwowskiej oficyny Altenbergów⁴⁰. Lwowskie Towarzystwo Wydawnicze, mimo iż pod względem wydanych tytułów „pięknej książki” pozostawało w cieniu oficyn warszawskich i krakowskich, to miało w tej dziedzinie interesujące osiągnięcia⁴¹.

Wyjątkowość *Bajki o Kasi* polegała na tym, iż odbiorca, do którego miała być ona adresowana, okazywał się tylko pozornie oczywisty. W treści i formie skierowana do dzieci, pod względem artystycznym dawać mogła materiał najwyższej próby w wykształceniu u młodych czytelników estetycznego gustu. Ale jednocześnie

³⁸ L. Rydel, *Bajka o Kasi i królewiczu*, ozdobił Stanisław Dębicki, wywalczył zakład litograficzny Neuberta w Pradze-Smichów, nakł. Towarzystwa Wydawniczego we Lwowie, Lwów 1904 (ósemka, ss. 61, il. 15).

³⁹ Por. G.P. Bąbiak, *Metropolia a zaścianek*, dz. cyt.

⁴⁰ Wspomnieć jedynie można, że to wydawnictwo Altenbergów było od lat 80. XIX stulecia jednym z głównych, które specjalizowały się w luksusowych wydaniach i albumowych edycjach dzieł literatury polskiej. Dość wymienić stylizowane na mszały: *Pana Tadeusza* z ilustracjami Michała Elwira Andriollego, *Ballady i romanse czy Konrada Wallenroda* z pracami Juliusza Kossaka.

⁴¹ W wydawnictwie tym wyszły np. rozprawy: J.A. Kisielewskiego, *O teatrze japońskim* (1902), S. Witkiewicza, *Aleksander Gierymski* (b.d.w.) i *Juliusz Kossak* (1906) czy dramat J. Żuławskiego, *Koniec Mesjasza* (1911).

mogła zostać zaliczona jako pełnoprawne dzieło w nurcie odrodzenia książki. W tym wypadku adresat stanowiłby tylko pretekst do pomysłu graficznego w całościowym jej opracowaniu. Choć w przeciwieństwie do omówionych czysto ornamentacyjna okładka nie zdradzała jeszcze tego zamysłu, podobnie jak skomponowana jedynie na zasadzie zróżnicowania kroju czcionki strona tytułowa – to miało to służyć pełnemu zaskoczeniu po odwróceniu kolejnych stron. Zresztą już współcześni wychwytywali ten dysonans, nie do końca odczytując intencje wydawcy. W cytowanej „Książce” zapomniana już dziś działaczka oświatowa i społeczna początku XX wieku Maria Gomólińska napisała:

To wiersz o Kasi sierocie, co służąc we dworze, umiłowała gorąco młodego królewicza, a goniąc za nim w las, gdy wyjechał na łowy, padła ugodzona jego strzałą, zdobywszy sobie przed śmiercią współczucie i pocałunek ukochanego. Książka wydana jak dla dzieci: olbrzymi piękny druk ozdobny, bohaterowie bajki przedstawieni na przepysznie kolorowanych obrazkach jako dwoje malców, straszny „pan kucharz” obliczony na wywołanie grozy u maleńkich. Lecz czy sam autor jest stosowny dla dzieci? Czy dzieci mają zgłębiać myśl pięknej bajki o pokornej, cichej, pokrzywdzonej od losu dziewczynie, co dopiero za cenę życia zdobywa sobie kochanie? Oczywiście – nie. Właściwe miejsce dla tego utworu jest w zbiorze poezji dla dorosłych. Wydanie prześliczne, winiety o motywach ludowych, pełnych naiwności. Tylko końcowa strona okładki jest bardzo nieładna⁴².

Sam utwór, mimo iż nie jest dużych rozmiarów, dzięki doskonałemu konceptowi upodobnienia czcionki do pisma ręcznego rozciągnięty został aż do 61 stron. Dodatkowo dzięki temu wielkość liter mogła posłużyć do doskonalenia się w samodzielny czytaniu przez dzieci. Wówczas ilustracje stawały się dodatkową zachętą do podjęcia tego wysiłku. Ujemną stroną takiego układu mogłaby być monotoność zapisu i jego „kajetowy” wygląd. Zapobiegło temu rozbieżności tekstu i niesymetryczne jego przesunięcia, które niekiedy nadawały wręcz płynny charakter całemu strofom. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że Dębicki swój pomysł zaczerpnął z podręczników do pierwszych klas szkoły powszechnej. Niedługo potem przeistoczyły się one w powszechnie znane elementarze z najsłynniejszym dziełem Mariana Falskiego na czele. Tu znów należy dodać, że ten ostatni wyszedł dopiero sześć lat później (w 1910 r.) z ilustracjami kolejnego znanego artysty książki i ucznia Wyspiańskiego – Jana Rembowskiiego.

W bajce Rydla każda ze zwrotek – potraktowana jak rozdział – rozpoczyna się czerwonym, rozciągniętym na dwa wersy, ozdobnym inicjałem oraz dwiema bądź jedną ilustracjami. Ich zdublowana liczba stanie się jasna po technicznym rozłożeniu książki. Tam bowiem gdzie koniec wersu wypadał na stronie parzystej – decydowało to o ilustracji dwustronnej przypominającej wkładkę, natomiast tam gdzie kończył się on na nieparzystej – dodawano jedynie pojedynczy obrazek, tak aby rozpocząć tekst od nowej karty. W tym wypadku doskonale widoczne jest, jak słowo dopełniać miało ilustrację i odwrotnie – jak ilustracja stanowiła integralną część

⁴² M. Gomólińska, *L. Rydel „Bajka o Kasi i królewiczu”*, „Książka” 1904, nr 12, s. 449.

całości dzieła. Po odjęciu któregokolwiek z tych elementów całkowicie straciłoby ono swoje walory i artystyczny charakter. Dlatego też w wypadku tej książki, mimo iż jej ikonografia jest tożsama z ilustracją treści, w niczym nie zaburzała to równowagi słowa i obrazu, a wręcz przeciwnie – potwierdzało wybór stylistyki całości. „Utylitarny” charakter ilustracji nie oznaczał ich późniejszego poziomu. Ponadto nie wykluczał interesujących i odważnych „eksperymentów”, które z dzisiejszej perspektywy można uznać za awangardowe, jak na przykład główkę Kasi wychylającą się z okna na dachu czy przedstawienie bramy książęcego zamku.

Wszystkie pełnformatowe, wielobarwne obrazki, choć zdradzały styl epoki, to bezdyskusyjnie wykraczały ponad poziom i wygląd książki dziecięcej o dekadę. W takiej formie równie dobrze mogły być wydane w 1914, jak i jeszcze w 1924, a nawet w 1934 roku!⁴³ Całość druku wieńczy romantyczna scena, skrytykowana przez Marię Gomólińską, w której o zachodzie słońca, zgodnie z życzeniem, książę skrada buziaka ubogiej i skromnej Kasi. Mistrzowskie opanowanie linii, czyste plamy barwne i przede wszystkim odrzucenie zbędnych szczegółów – to te właśnie cechy nadawały pracom Dębickiego ponadczasowy charakter i zapewniły uznanie kolejnych pokoleń.

Następną książką, która wyszła nakładem księgarni D.E. Friedleina z debitem na Królestwo dzięki umowie ze spółką E. Wendego, był poemat *Pan Twardowski*. On również został opracowany, tak jak poprzednie *Utwory dramatyczne*, przez Procajłowicza. Wydawnictwo to miało dodatkowy, pamiątkowy charakter, jak bowiem informowała karta przedtytułowa – ukazało się w 1906 roku: „w sto dziesiątą rocznicę założenia księgarni D.E. Friedleina w Krakowie”⁴⁴. Także w tym wypadku powielona została typowa i działająca do dziś zasada marketingu wydawniczego. Powodzenie Rydla na scenie zaowocowało „bogatszym” wydaniem jego utworów w druku, a w tym przypadku sukces granego właśnie *Betlejem polskiego* umożliwił druk *Twardowskiego*, a potem także samego *Betlejem*. Natomiast o tym, że mimo wyczulenia na artystyczne opracowanie nie wszyscy traktowali je jako waler, albo choćby *signum temporis*, świadczy recenzja „tradycjonalisty” Walerego Gostomskiego, krytyka i badacza literatury:

Autor niniejszego poematu celuje szczególnie w artystycznym, a popularnym odtworzeniu motywów fantazji ludowej, podań, wierzeń, legend. [...] Zasluga poety jest wierne streszczenie treści podaniowej i ujęcie jej w odpowiednią formę. Nie usiłował on zresztą wznieść się ponad sferę podania ludowego; pragnął tylko wysnuć z niej utwór popularny, przeznaczony głównie dla młodzieży i dla niewykształconych warstw społecznych. Świadczy o tym nie tylko dobrze utrzymany w swej naiwnej prostocie ton opowieści, lecz także przystosowane do niej udatnie kolorowane ilustracje pana Procajłowicza oraz elementarne objaśnienia autora w przypiskach⁴⁵.

⁴³ Por. H. Mortkowicz, *Dzień Krysi*, wyd. 2, Warszawa 1933.

⁴⁴ L. Rydel, *Pan Twardowski. Poemat w XVIII pieśniach*, nakł. Księgarni D.E. Friedleina, Kraków 1906 (quarto, ss. 130 + VI). W Królestwie sprzedawana była przez E. Wende i sp. i kosztowała 2 ruble.

⁴⁵ W. Gostomski, *L. Rydel „Pan Twardowski. Poemat w XVIII pieśniach”*, „Książka” 1906, nr 11, s. 435.

Sprowadzenie całej spójnej koncepcji artystycznej do „udatnych kolorowanek pana Procajłowicza” przypomina późniejsze uwagi ojca Mariana Pirożyńskiego, na przykład do dzieł Stendhala, że zajmował się on żołnierką, administracją majątków, dyplomacją, wreszcie pisaniem niezdrowych i bezbożnych romansów.

Już swoim kształtem zbliżonym do kwadratu *Pan Twardowski* wykazywał oryginalność i odbiegał od poprzednich edycji, a bogactwem kolorowej oprawy przewyższał wszystkie poprzednie wydania. Artysta ponownie wpisał się w modną ludowość, jednak w porównaniu z wcześniejszymi projektami poddał ją o wiele większej stylizacji. Sygnałem tego była już graficzna okładka, na której zrezygnowano z przedstawienia figuralnego głównego bohatera na rzecz czystego ornamentu. Dziś czytelnikowi trudno sobie wyobrazić, aby nie zobaczył on już na początku najsłynniejszego z polskich czarodziej, w najsłynniejszej ze scen – lotu na kogucie na Księżyc. Ale to dopiero wówczas, między innymi za sprawą Rydla, Twardowski zszedł z wyżyn bohatera poematu Mickiewiczowskiego i zaczął przenikać do masywej wyobraźni. Tym niemniej Procajłowicz przełamał stereotyp przedstawienia pierwszoplanowej postaci na okładce, a tym samym przesunął percepcję szaty graficznej z dotychczasowej ilustracyjności w stronę jej walorów estetycznych. Notabene mroczny charakter tej okładki uruchamiał dodatkowe, tajemnicze konotacje samego dzieła.

Na opracowanie graficzne *Pana Twardowskiego* składało się zatem pięć wklejek, z których cztery wielobarwne i jedna monochromatyczna mogły być traktowane jako osobne litografie, które często dołączano do almanachów artystycznych. Tym niemniej były one dalekie od dosłownej narracyjności tekstu, a raczej stanowić miały jego ikonograficzne dopełnienia. Jedynie wspomniany monochromatyczny obraz *Mistrz Marcin w pracowni alchemicznej* odstaje od pozostałych, co można rozpatrywać bądź jako ustępstwo w stronę tradycyjnych przyzwyczajęń czytelnika, bądź też jako argument za różnorodnością form przekazu wizualnego, które zastosowano w książce⁴⁶.

Jednak zróżnicowanie i bogactwo uwidoczniły się w samej strukturze książki i w jej ornamentyce. Każdy z osiemnastu rozdziałów wyodrębniony został w osobną całość, którą poprzedzono numerowaną stroną działową zaopatrzoną w tytuł. Ich oszczędność zrównoważona była „monumentalnym” i zajmującym z reguły pół strony ornamentem (po stronie parzystej). Wszystkie te elementy (inicjały, finaliki i dekoracje) ściśle związane były z treścią samego dzieła, a niekiedy (inicjały) dostosowane do treści samych rozdziałów. Stąd dominowały motywy smoków, diablich masek, figur stylizowanych na ludowe wycinanki i czysto secesyjnych znaków graficznych⁴⁷.

⁴⁶ Wszystkie ilustracje umieszczone zostały na osobnych, nieliczbowanych wklejkach. Nie opatrzone ich także tytułami, stąd umowne ich określenie nadane na potrzeby niniejszego szkicu. W kolejności będą to: *Dworek w zaroślach* (kolor, między s. 8 a 9), *Mistrz Marcin w pracowni alchemicznej* (monochrom, między s. 16 a 17), *Szatan* (kolor, między s. 68 a 69), *Zjawa* (kolor, między s. 100 a 101), *Twardowski na księżycu* (kolor, między s. 130 a 131).

⁴⁷ Znalazły się one na stronach: 44, 64, 77, 86, 101, 110, 119, 120.

Natomiast lekkości i finezji dodawały całości wspomniane, najbardziej zróżnicowane finaliki. Część z nich miała charakter humorystyczny, tak jak sowa nad księgą (s. 12) czy kot z sową (s. 18), i nieść mogła również skojarzenia z czarnoksięskim inwentarzem Twardowskiego. Inne przedstawiały fantastyczne stworzenia, na przykład chimery (s. 56), smoki (s. 101) czy nieokreślone bliżej bestie (s. 118), charakterystyczne dla „diablich spraw”. Wiele z nich w powiększeniu Procajłowicz powielił na omówionych stronach „przedrozdziałowych”. Uwagę zwracało także kilka przedstawień bohaterów utworu oraz miejsca jego akcji, zsyntetyzowane do formy graficznego znaku. Były wśród nich między innymi: głowa Mistrza Marcina na łożu śmierci (s. 30), przedstawienie księdza-pająka (s. 85) i Twardowskiego z żoną (s. 109), jak również sylweta wież kościoła Mariackiego, które osaczało stado wielkich ptaków (s. 124). Uzupełnieniem całości było osiemnaście specjalnie zaprojektowanych inicjałów.

Wspomniana popularność twórczości Lucjana Rydla, która osiągnęła szczyt w 1906 roku za sprawą granego do dziś na deskach teatrów krajowych i zagranicznych *Betlejem polskiego*, zaowocowała także wydaniem przez oficynę D.E. Friedleina i tego utworu⁴⁸. Miał on premierę w Teatrze Miejskim we Lwowie w grudniu 1904 roku, a już miesiąc później wystawiony został w Teatrze Ludowym w Krakowie, by po roku od premiery trafić na deski Teatru im. Juliusza Słowackiego (w grudniu 1905 r.). Dаты te wyraźnie pokrywają się z edycją kolejnych dzieł Rydla. Jednak w wypadku wydania tego dzieła może ono rozczarowywać swoim poziomem artystycznym. Mimo iż *Betlejem* ukazało się w tej samej oficynie co poprzednie książki Rydla, to jednak nie nawiązywało już do edycji sprzed lat. Ponadto z dzisiejszej perspektywy, mimo staranności druku i artystycznego opracowania, zarówno *Zaczarowane koło*, jak i *Betlejem* trudno jednoznacznie zaliczyć do gatunku pięknej książki. Przyczyna tkwiła w osobie autora projektu graficznego – Włodzimierza Tetmajera, przede wszystkim malarza, rzadziej grafika, a prawie w ogóle artysty książki. Dlaczego zatem go wybrano? Odpowiedź może wynikać z tego, że utwór wszedł do obiegu i zyskał popularność dzięki teatrowi, a to w nim Tetmajer był autorem scenografii.

O ile jeszcze „neutralna” okładka, w żaden sposób niezwiązana z treścią i skomponowana z finezyjnych gałązek, które okalają nazwisko autora, tytuł i nazwę oficyny, była zjawiskiem często spotykanym i już omawianym, o tyle w środku trudno odnaleźć prymarną zasadę jedności słowa i obrazu. A to ten element dominował we wcześniejszych drukach Rydłowskich. Dekorację stron stanowią jedynie umieszczone u góry tradycyjne, neorenesansowe fryzy o rzeźbiarskiej i architektonicznej proveniencji, w których centralnie odrysowana korona nawiązywać miała do bohaterów dramatu – narodzonego Króla Królów oraz ziemskiego Heroda. Miała także nawiązywać do dekoracji „odzyskanego” rok wcześniej z rąk Austriaków Wawelu i do odkrywanych dekoracji, które szeroko opisywano w ówczesnej prasie. O tym,

⁴⁸ L. Rydel, *Betlejem polskie*, nakł. Księgarni D.E. Friedleina, druk L.K. Górskiego, Kraków 1906 (ss. 91, il. 19).

że ten ostatni trop nie jest wyłącznie luźnym skojarzeniem, świadczyć może kolejne zestawienie. Dwa lata przed ukazaniem się książki i rok przed premierą teatralną dzieła Tetmajer ukończył w katedrze polichromie kaplicy Świętej Zofii. Porównując styl, układ wielu postaci, dojść można do wniosku, że to one stanowić mogły materiał zarówno do koncepcji scenograficznej, jak i później ilustratorskiej *Betlejem*.

Całość zatem zdobi dziewiętnaście przedstawień umieszczonych na osobnych wklejkach. Jednak w wypadku jedenastu z nich wydaje się, że są one nieproporcjonalne i zbyt małe do wielkości strony. Zostają one przytłoczone przez parzystą kartę, co tym bardziej świadczy o braku głębszych przemyśleń Tetmajera nad kompozycją. Biorąc do ręki książki projektu Procajłowicza czy Bukowskiego, nie tylko widać zrównoważenie żywiołów słowa i obrazu, ale dodatkowo zharmonizowanie proporcji. Jedynie pozostałych osiem „pełnoplastycznych” doskonale komponuje się z tekstem. Wrażeniem bogactwa edycji i nawiązaniem do iluminowanych kodeksów średniowiecznych oraz do... polichromii wawelskich miało być wykorzystanie w kilku z nich złotej farby. W połączeniu ze stylem Tetmajera sprawiała ona wrażenie, że ilustracje wykonane zostały ręcznie i miały charakter jednostkowy.

Ostatnim dziełem Lucjana Rydla, którego edycję nie tylko wpisać można bez zastrzeżeń w zjawisko pięknej książki, ale uznać za jego zwieńczenie, był nie utwór literacki, ale rozprawa historyczna⁴⁹. Autor ten, ściśle związany ze światem akademickim krakowskiej wszechnicy, jak również przeświadczony o misji inteligencji wśród niższych warstw, prócz utworów literatury pięknej napisał także kilka książek historycznych. Ich uproszczona forma i redukcja treści do niezbędnych informacji przyczyniły się do tego, że historia Polski jego autorstwa czy przewodnik po katedrze wawelskiej⁵⁰ cieszyły się nie mniejszą popularnością niż *Zaczarowane koło* czy *Betlejem polskie*. Co więcej – były one kilkakrotnie wznawiane, również na potrzeby powojennej emigracji, a ostatnie wydanie odnaleźć można z datą 2001 roku!⁵¹ Szczególnie lata wielkiej wojny zintensyfikowały ten typ działalności Rydla, której owoce przeznaczone były na potrzeby Centralnego Biura Wydawnictw NKN (bedeker po Wilnie⁵² i Warszawie⁵³).

⁴⁹ L. Rydel, *Królowa Jadwiga*, wydał Karol Kozłowski, okładki i ozdoby drukarskie według rysunków J. Bukowskiego, klisze wykonali F. Jabłoński w Krakowie i Huśnik w Pradze, Poznań 1910 (czwórka, s. 326 i 3 nlb. + 4 str. nlb., 2 tablice genealogiczne, oddzielnych tablic rycin 16, w tekście rysunków 145); w Królestwie E. Wende i sp., Warszawa 1910; cena 25 marek.

⁵⁰ L. Rydel, *Przewodnik ludowy po katedrze wawelskiej*, Kraków 1913 (Drukarnia C.K. Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego).

⁵¹ L. Rydel, *Mała historia Polski*, nakł. Księgarni D.E. Friedleina, Kraków 1927, 1928, 1931, 1946; *Dzieje Polski dla wszystkich*, z przedmową H. Mościckiego, nakł. Gebethnera i Wolffa, Warszawa 1919, 1921; tenże, *Dzieje Polski*, nakł. Wydawnictwa Światowego Związku Polaków z Zagranicy, Londyn 1946; tenże, *Dzieje Polski dla wszystkich*, nakł. Wydawnictwa Antyk Marcin Dybowski, Warszawa – Komorów 2001.

⁵² L. Rydel, *Wilno*, nakł. Centralnego Biura Wydawnictw N.K.N., Kraków 1915 (Drukarnia Narodowa).

⁵³ L. Rydel, *Warszawa i jej dzieje kulturalne i wojenne*, nakł. Centralnego Biura Wydawnictw N.K.N., Kraków 1915 (Drukarnia Narodowa).

Na tym tle rozprawa o królowej Jadwidze Andegaweńskiej nie budzi zatem zdziwienia, natomiast poziom, objętość i przede wszystkim opracowanie graficzne sytuują ją wśród kilkunastu najlepszych polskich druków przełomu wieków. Ponadto autorem koncepcji był najwybitniejszy twórca sztuki książki, uczeń Wyspiańskiego i kierownik artystyczny Drukarni Uniwersyteckiej – Jan Bukowski. To on stworzył większość kanonicznych dzieł tego gatunku na ziemiach polskich, na przykład Stefana Żeromskiego *Echa leśne* (1905) czy Adolfa Nowaczyńskiego *Wizerunek Mikołaja Reja* (1905). To Bukowski był nie tylko współzałożycielem i członkiem Polskiej Sztuki Stosowanej, ale brał udział jako ekspert Komisji Rozpoznawczej we wspomnianej wcześniej wystawie drukarskiej w 1904 roku. Na niej prócz Wyspiańskiego on również został odznaczony jako ten, „[...] który zasila swymi pracami wysokiej wartości wszystkie niemal drukarnie polskie”⁵⁴. Przywoływany Przemysław Smolik w swojej pomnikowej rozprawie *Jana Bukowskiego prace graficzne* charakteryzował go w następujących słowach: „Bukowski, rozwiązując zagadnienie układu i ozdoby książki, współtworzy z autorem i drukarzem, uzupełnia ich, kierując przy tym równie dobrze pracą drukarza, jak i sam przez niego kierowany”⁵⁵.

W zamierzeniu twórców, a szczególnie samego Rydla, dzieło miało być nie tylko monografią historyczną, ale i elementem legendy hagiograficznej oraz początków zabiegów kanonizacyjnych monarchini:

Książka niniejsza, której zadaniem dokładne przedstawienie zarówno życia Jadwigi w dziejowej przeszłości, jak pośmiertnego jej żywota w sercu i pamięci narodu – powinna także dać wyczerpujący obraz usiłowań ostatniej doby, zmierzających do zaliczenia Kazimierzowej wnuki w poczet Świętych⁵⁶.

Nieprzypadkowa była w tym kontekście dedykacja: „Czcigodnej Pani, Jadwidze z hr. Działyńskich Jenerałowej Zamoyskiej, która imię Wielkiej Królowej Najgodniej nosi, w hołdzie najgłębszym składają Autor – Wydawca”. Dzieło zostało poświęcone znanej wówczas, ale i zaangażowanej przedstawicielce jednego z najwybitniejszych rodów w kulturze polskiej. Jadwiga była bowiem córką Tytusa Działyńskiego z Kórnika i siostrą ostatniego jej właściciela Jana, których zasług nie trzeba przypominać. Była także żoną generała Władysława Zamoyskiego, najbliższego współpracownika księcia Adama Jerzego Czartoryskiego w Hôtel Lambert. Bardzo religijna, pod wpływem zakonu oratorian utworzyła zakłady edukacyjne, które cieszyły się zainteresowaniem i estymą społeczeństwa. Jej działalność przypominała (w pomniejszej skali) poczynania samej królowej Jadwigi, do czego odwoływać miała się cytowana dedykacja.

W jednej z recenzji Józef Bieliński – lekarz wojskowy, ale i wybitny badacz, autor wielotomowych, bezcennych dziś monografii o uniwersytetach polskich, napisał:

⁵⁴ *Rozdział nagród wystawy drukarskiej*, „Poradnik Graficzny” 1905, z. 2, szp. 18–19.

⁵⁵ P. Smolik, *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930, s. 21.

⁵⁶ L. Rydel, *Królowa Jadwiga*, dz. cyt., s. 322.

Ta książka [jest] pod wszystkimi względami niepowszednia [...]. Obawialiśmy się wprawdzie, czy owa poezja z jednej strony a sentyment i najbliższe zadanie książki – z drugiej, nie wpłyną ujemnie na historyczną stronę, lecz obawy okazały się płonne; dzieło to posiada głęboki podkład naukowy, jest oparte na źródłach obfitych, z których korzysta autor umiejętnie i przekonywa czytelnika, że jest gruntownym znawcą przedmiotu. A przedmiot jest wysoce interesujący. Przede wszystkim zapoznaje nas autor z epoką, z ówczesnymi ludźmi, stojącymi na przelocie wieków między ostatnim Piastem a pierwszym Jagiellonem; jako łącznik dwu monarchicznych dynastii i dwu dziejowych epok stoi świetlana postać niewieścia, najpiękniejsza, jaką przeszłość nasza kiedykolwiek wydała – Jadwiga, godna posągu i pomnika – wiecznego hołdu narodu. [...] Całość obrazu jest wysoce urozmaicona: przeplatają ją ówczesne wypadki, otoczone urokiem Unii, grozą wojny z Krzyżakami i biegiem rewolucji w Europie. Wykład autora jest ścisły, treściwy, a dokładny; w tej pracy sumienność historyka łączy się z talentem popularyzatora, mającego na względzie udostępnienie szerszemu ogółowi wyników badań i poszukiwań fachowych⁵⁷.

Osobny fragment poświęcił on także stronie typograficznej, doceniając trud wydawcy:

Dużą zasługę ma wydawca tej książki Karol Kozłowski. Z wielkim pietyzmem i znajomością rzeczy zgromadził odpowiednie ilustracje, czuwał nad wykonaniem klisz, a niektóre z nich są trójbarwne; ozdobił dzieło *ad hoc* rysowanymi ozdobami drukarskimi i wydrukował je na wytwornym papierze w drukarni „Dziennika Poznańskiego”. Całość, mianowicie: tekst, druk, papier, ryciny – jest imponująca, wobec czego cena 25 marek za egzemplarz nie jest bynajmniej wygórowana – a jednak cena ta będzie poważną przeszkodą w rozpowszechnieniu tak potrzebnej, tak zajmującej książki, mającej wszelkie prawo rozejść się szeroko, znaleźć się w każdym polskim domu⁵⁸.

Daleki zatem od czysto literackiego charakteru ta książka zaowocowała także inną dekoracją. Miejsce całostronicowych ornamentów, bordiur, przerywników i stron działowych zajął przede wszystkim materiał ikonograficzny. Już na pierwszy rzut oka zwracał uwagę różnorodnością i bogactwem. Składały się na niego zarówno umieszczone na wklejkach, jak i włączone w tekst (co było wówczas bardzo trudne) reprodukcje zabytków związanych z Jadwigą. Znalazły się tu między innymi: wizerunki dawne i współczesne monarchini, miejsca z nią związane oraz historyczne pamiątki ze skarbców kościelnych, w tym ufundowane przez nią szaty i paramenty liturgiczne. Samo zgromadzenie takiego materiału jeszcze współcześnie jest olbrzymim przedsięwzięciem, a co dopiero wówczas, kiedy nie istniały katalogi i bazy danych zbiorów.

Jednak ten *stricte* źródłowy charakter dekoracji nie wykluczał także typowych dla pięknej książki ozdóbek graficznych. Od strony typograficznej nie ustępuje

⁵⁷ J. Bieliński, *L. Rydel „Królowa Jadwiga”*, „Książka” 1910, nr 11, s. 451–452.

⁵⁸ Tamże.

ona najlepszym dziełom tego gatunku, zwłaszcza że projekt wyszedł spod prasy równie wybitnego jak Procajłowicz twórcy. Świadczyła o tym już okładka, która z jednej strony inspirowana była iluminowanymi kodeksami średniowiecznymi, z drugiej – za pomocą secesyjnej stylistyki – wykorzystwała wątki kojarzone z królową Jadwigą: motywy gotyckiej architektury Wawelu z jej czasów, koronę z liliami andegaweńskimi oraz czerwone róże. Te ostatnie w symbolice chrześcijańskiej były między innymi znakiem dobroczynności, cnotliwego piękna i miłości duchowej⁵⁹. Uzupełniały je strony, na których rozpoczynał się każdy z dziewięciu rozdziałów książki, z zajmującymi jedną trzecią jej powierzchni winietami *en tête* oraz ozdobnymi inicjałami.

Last but not least na liście pięknych druków Rydlowskich wspomnieć jeszcze należy o jednym dziele. Może ono stanowić doskonałą klamrę ze wspomnianym na początku projektem przekładu jednego z klasycznych dzieł literatury światowej. Także i w tym wypadku Rydel nie był jego autorem, a jedynie tłumaczem. Mowa o wydaniu *Amora i Psyche* Apulejusza z 1911 roku⁶⁰. Podobnie jak w pozostałych i ten tom był szczególnie, ale dla samego tłumacza, dedykował go bowiem bratu Stanisławowi. Na tej podstawie możemy uściślić datę jego ukazania się, mimo bowiem iż na karcie figuruje rok 1911, musiało to nastąpić rok później, ponieważ to wówczas zmarł ten najmłodszy z Rydlów (1891–1912). Choć druga dekada XX wieku wymusiła zmianę stylistyczną, to nadal niepodważalne były podstawowe założenia omawianego gatunku. Są one wyraźnie widoczne pod postacią całościowej kompozycji, lustrzanego układu stron i zamieszczonych reprodukcji fresków Rafaela z pałacu Farnese. Choć również bordiury, które Procajłowicz jako autor opracowania odrysował z innych malowideł Rafaela⁶¹, nie były *sui generis* jego oryginalnym dziełem, to całość tworzyła spójne założenie. Antyczny twórca, renesansowe, inspirowane antykiem ornamenty i sceny z życia bogów najwybitniejszego artysty wszech czasów zaowocowały nie tylko piękną książką, ale książką artystyczną. Książką, która już nie tylko łączyła słowo i obraz, lecz dodatkowo jeszcze zaznajamiała z dziełami geniuszów sztuki – stapiała w jedno arcydzieło literackie i plastyczne. Tom zgodnie z zasadą opatrzony został szczegółową inskrypcją, w której informowano, że klisze wszystkich dzieł wykonał Zakład T. Jabłońskiego i sp. w Krakowie, a całość odbito w zasłużonej Drukarni Narodowej⁶².

Na łamach wydawanej w Krakowie przez Wilhelma Feldmana „Krytyki” malarz Wilhelm Mitarski w artykule z 1904 roku pod tytułem *Estetyka książki* pisał:

⁵⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2007, s. 363.

⁶⁰ Apuleius, *Amor i Psyche*, przeł. L. Rydel, wyd. S.A. Krzyżanowski, Kraków 1911.

⁶¹ Wzorcem dla Procajłowicza były osiemnastowieczne sztychy prac Rafaela, które przechowywano w Muzeum xx. Czartoryskich.

⁶² Poza zainteresowaniem badawczym pozostaje trylogia L. Rydla *Zygmunt August* z 1913 roku, wydana jak poprzednie dzieło u S.A. Krzyżanowskiego. Poza frontysepisami stylizowanymi na pierwsze renesansowe druki nie charakteryzuje się innymi cechami tego gatunku.

Przyjrząwszy się książkom drukowanym u nas obecnie, przekonać się można łatwo, że wśród całej masowej produkcji bardzo rzadko spotyka się coś, co nosi na sobie cechy wysiłku świadomego swych zadań i celów. Książkę buduje się zazwyczaj według schematu, martwej reguły, ozdabia się ją zaś przeważnie nie po to, aby sprawiała przyjemność, lecz że nakazuje tak moda. Skutkiem tego powstają też nieraz dziwactwa, którym brak wszelkich znamion sztuki⁶³.

Rzeczywistość księgarskich pótek nie napawała (i do dziś nie napawa) optymizmem. Omawiane zjawisko w perspektywie historii książki polskiej pozostało marginesem. Jednak takim samym marginesem było też na Zachodzie: w Anglii, we Francji i w Niemczech. Ale był to margines, który wyznaczył standardy trudne do zignorowania. Tworzyły one bowiem wzorce, które drukom niemogącym je spełnić uniemożliwiały roszczenie sobie jakichkolwiek artystycznych pretensji. To, że wśród tego nurtu odnaleźć można książki Lucjana Rydla, które pod względem typograficznym i artystycznym opracowali najwybitniejsi artyści epoki (Wyspiański, Procajłowicz, Bukowski, Dębicki i in.), podkreślało rangę samego autora, a dziś jeszcze stawia je w czołówce najwybitniejszych dzieł sztuki polskiego modernizmu.

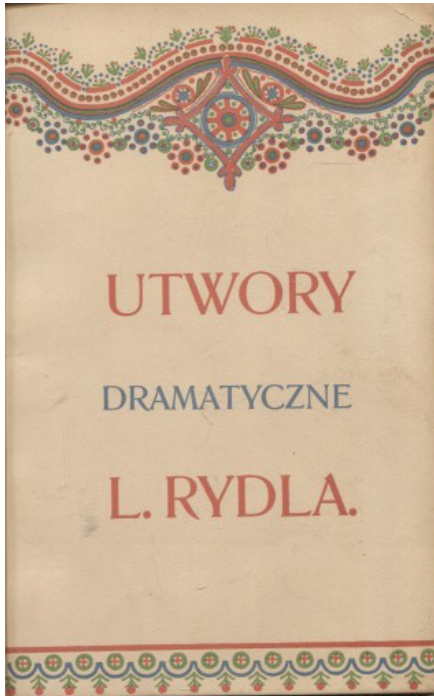
W dalszej części artykułu Mitarski dodawał:

Stronica w książce, zarówno jak obydwie jej połowy, tworzy pewną dekoracyjną całość, w której kolory czarny i biały pozostawać muszą w pewnym wzajemnym do siebie stosunku. W stosunku tym druk, ozdoby, jako też ilustracje stanowią część dekoracyjną. Książka zatem posiada swoją odrębną estetykę, swój styl, który o ile ona ma tworzyć pewną organiczną całość, zależnym będzie od charakteru czcionek, jak również od szeregu kulturalnych wymagań danej epoki. W ocenianiu artystycznej wartości książki rozstrzyga siła dekoracyjna ozdób, jednolitość stylu w robocie, materiał i czcionki⁶⁴.

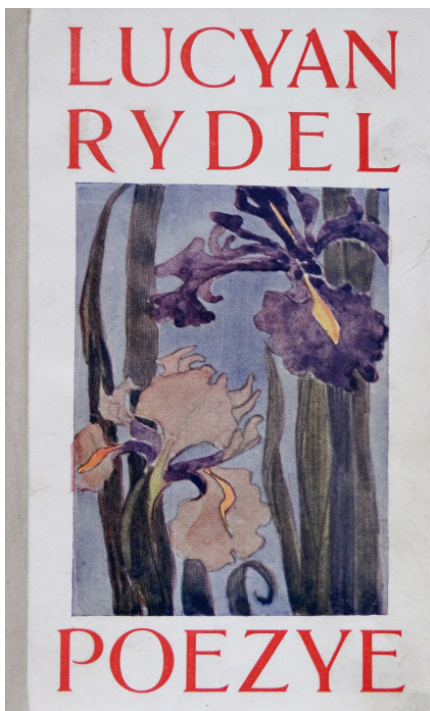
Wszystkie te elementy doskonale widoczne są w Rydłowskich: *Poezjach* (1901), *Utworach dramatycznych* (1902), *Bajce o Kasi i królewiczu* (1904), *Panu Twardowskim* (1906), nawet w *Królowej Jadwidze* (1910), a także Apulejuszowym *Amorze i Psyche*, tłumaczonym przez Lucjana Rydla. Wszystkie one tworzą kanon „pięknej książki” na ziemiach polskich przełomu XIX i XX wieku.

⁶³ W. Mitarski, *Estetyka książki*, dz. cyt., s. 468.

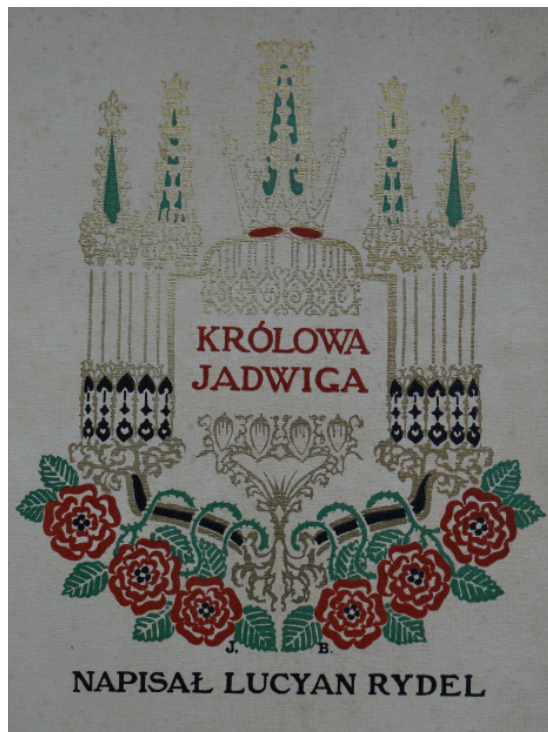
⁶⁴ Tamże, s. 470.



Il. 1.
Projekt okładki:
Antoni Procajłowicz (1902)



Il. 2.
Projekt okładki:
Stanisław Wyspiański (1901)



Il. 3.
Projekt okładki:
Jan Bukowski (1910)

Bibliografia

- Bąbiak G.P., *Metropolia a zaścianek. W kręgu „Chimery” Z. Przesmyckiego*, Warszawa 2002.
- Banach A., *O ilustracji*, Kraków 1950.
- Bukowski W., L. Rydel „*Utwory dramatyczne*”, „*Książka*” 1903, nr 8, s. 294.
- Kępiński Z., *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.
- Komza M., *Sztuka w książce – książka w sztuce*, [w:] *Encyklopedia książki*, red. A. Żbikowska-Migoń i M. Salska-Zlat, Wrocław 2017, t. 1, s. 69–77.
- Smolik P., *Druk i książka*, „*Przemysł, Rzemiosło, Sztuka*”, t. 2: 1922, nr 1, s. 16.
- Smolik P., *Jana Bukowskiego prace graficzne*, Łódź 1930.
- Tomkowski J., *Szerokie marginesy. O najpiękniejszych książkach Młodej Polski*, [w:] tegoż, *Szkieł młodopolskie*, Warszawa 2016, s. 243–263.
- Walis M., *O nowy stosunek do secesji*, „*Biuletyn Historii Sztuki*”, t. 23: 1961, s. 231–247.
- Wallis M., *Secesja*, Warszawa 1967.
- Wiercińska J., *Sztuka i książka*, Warszawa 1986.
- Wokół typografii i idei pięknej książki*, red. M. Pest, „*Sztuka Edycji*” 2013, nr 2.
- Wyspiański*, red. D. Godyń i M. Laskowska, Kraków 2018.
- Wyspiański. Katalog wystawy dzieł ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 2017.

Lucjan Rydel and a beautiful book**Abstract**

Artistic activity at the turn of the 19th and 20th centuries resulted not only in the development of literature and art, but also functional art and crafts, e.g. graphics and book decoration. Apart from artistic press, it was clearly visible in the phenomenon of the so-called beautiful book. The most distinguished artists of that period: Stanisław Wyspiański, Jan Bukowski, Antoni Procajłowicz – designed covers, vignettes and decorations of the best-known literary works. Lucjan Rydel, who found himself among those artists, was a friend of Wyspiański and cooperated with him, which meant that their first joint works heralded the discussed phenomenon at the Vistula River. This big event was the publication of Rydel's translation of *Illiada* with the pictures and illustrations by Wyspiański, who also decorated Rydel's volumes of poetry, using floral motifs, which were typical in his later work. Also other artists in their ornaments have tried to refer to the motifs which were dominant in Rydel's works. Thanks to this practice, some editions of dramas (1902, designed by A. Procajłowicz) and *Bajka o Kasi i królewiczu* (1904, designed by S. Dębicki) should be regarded as the most renowned works of the 'beautiful book' trend, not only in Poland, but also in East-Central Europe. This paper focuses on the most representative 'beautiful books', based on Lucjan Rydel's works from the period 1896–1911.

Słowa kluczowe: piękna książka, ilustracja, typografia, Wyspiański, Bukowski, Procajłowicz

Key words: beautiful book, illustration, typography, Wyspiański, Bukowski, Procajłowicz