

T. XXIII (2020) Z. 4 (60)
ISSN 1509-1074
10.24425/rhpp.2020.135101

**ROCZNIK
HISTORII PRASY POLSKIEJ**

Initials in the periodical
Rzeczy Piękne [*Beautiful
Things*] (1918–1932):
A technique that continues
to inspire

**Inicjały w „Rzeczach
Pięknych” (1918–1932)
jako przykład realizacji
metody projektowej**

Instytut Nauk o Informacji
Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN
ul. Podchorążych 2
PL 30-084 Kraków

**Magdalena
KOZIAK-PODSIADŁO**

e-mail: magdalena.koziak-podsiadlo@up.krakow.pl
<https://orcid.org/0000-0003-0523-4853>

KEY WORDS:

polish press in the interwar period of the 20th century,
museum and art publishing, art of the initial,
Karol Homolacs (1874–1962), Polish arts and craft
publishing, Warsztaty Krakowskie

SŁOWA KLUCZOWE:

inicjał, inicjał prasowy, Karol Homolacs, Warsztaty
Krakowskie, „Rzeczy Piękne”

ABSTRACT

Rzeczy Piękne [*Beautiful Things*] (1918–1932) was a monthly publication of the Adrian Baraniecki Municipal Industrial Museum in Cracow. Among its distinctive features were a sophisticated graphic layout and eye-catching initials. The latter are remarkable for one more reason. While decorative initials are usually associated with of book design, it is rare to find a set of artistic ornaments commissioned specially for a periodical. This study has shown that the initials owe their distinct character not only to the ideas of the arts and crafts association Warsztaty Krakowskie [*Cracow Workshops*] but also to an original and attractive technique of composition.

ABSTRAKT

„Rzeczy Piękne” (1918–1932) to miesięcznik wydawany przez Miejskie Muzeum Przemysłowe im. dra Adriana Baranieckiego w Krakowie. Czasopismo charakteryzowała wyrafinowana szata graficzna. Często kluczowym elementem kompozycji stron był inicjał. Tradycyjne elementy dekoracji książkowej stały się przedmiotem badania, ponieważ stanowią oryginalny i rzadki zbiór wykonany specjalnie na potrzeby czasopisma. Badanie ujawniło istnienie systemów znaków reprezentujących nie tylko idee realizowane przez Warsztaty Krakowskie, ale i wartościową, nowatorską metodą konstruowania.

Streszczenie

Produkcja typograficzna XIX wieku była czasem poszukiwań i przemian formalnych. Autorzy pism prześcigali się w tworzeniu dziwnych i egzotycznych liter. Charakterystyczną metodą poszukiwania nowej formy XIX-wiecznego inicjału była modyfikacja gotowego kształtu lub wzoru. Litery były jedynie dekorowane lub otaczane przypadkowym wzorem. Na tle chaotycznych poszukiwań formy inicjału, klarowały się też idee prowadzące do racjonalnej formy i systemowego podejścia do projektowania. Taką próbę odnotujemy w trakcie analizy inicjałów zamieszczonych w krakowskim czasopiśmie „Rzeczy Piękne”.

Artykuł prezentuje i analizuje projekty inicjałów zamieszczonych na łamach periodyku „Rzeczy Piękne: (przemysł, rzemiosło, sztuka)”. Miesięcznik poświęcony był charakteryzowaniu twórczości przemysłowej i rękodzielniczej. Czasopismo wydawało Miejskie Muzeum Przemysłowe w Krakowie w latach 1918–1932. Szata graficzna była nowatorska, artystyczna, a jakość druku nienaganna. Zamieszczone na stronach czasopisma ornamentalne inicjały przykuwają wzrok czytelnika. Ponadto zestawione razem tworzą pewien system znaków. W artykule opisano metodę, wedle której zostały wykonane oraz jakie ideowe znaczenie ona posiadała.

Historia inicjału ma bliski związek z rozwojem i historią książki, druku, prasy, ilustracji, liternictwa i typografii. Zdobnicza forma tego drukarskiego detalu często determinuje charakter publikacji, której towarzyszy. Inicjały są również świadectwem tkwiącej w każdym człowieku naturalnej potrzeby dążenia do piękna, a więc też ozdabiania przedmiotów, którymi się otaczamy. Choć najbardziej w pamięć zapadają inicjały pochodzące z iluminowanych ksiąg, tradycja stosowania ozdobnej pierwszej litery publikacji, rozdziału czy kolumny była kontynuowana przez wieki. Jednak czas najintensywniejszych przemian formalnych przypada na wiek XIX i początek XX¹.

Alexander Nesbitt, historyk pism, znawca inicjałów, określił ten okres w sztuce typografii jako „wielką, zarośniętą dżungłę”². Uwarunkowań tej różnorodności i obfitości należy szukać przede wszystkim w szybko zmieniających się realiach ekonomicznych, gospodarczych i oczywiście na tle industrializacji.

Rewolucja przemysłowa wyraźnie wspomagała mieszanie się wszystkich możliwych stylów. Autorzy pism wykazywali się niezwykłą fantazją w tworzeniu dziwnych i egzotycznych liter, co można stwierdzić na podstawie analizy wzorników drukarskich z tamtego okresu.

Jednak możliwe jest wyodrębnienie dwóch głównych nurtów stylistycznych, mianowicie wpływów sztuki gotyckiej oraz renesansowej. W najczystszej formie inspiracje gotycką książką pojawiły się w dziełach Williama Morrisa (1834–1896), związanego z wydawnictwem Kelmscott Press. Ponadto do ozdabiania publikacji XIX-wiecznych wykorzystywano motywy egipskie, chińskie, indyjskie, japońskie.

Można zauważyć, że popularne było dekorowanie lub otaczanie przypadkowym wzorem wybranego kroju pisma. Znakom często nadawano kontury oraz zmieniano ich proporcje. Wykorzystywano również wszelkiego rodzaju efekty perspektywiczne. Stosowane metody twórcze nie miały na celu pozyskania nowej jakości czy autorskiego rysunku kroju, a jedynie ograniczały się do modyfikacji lub celowej deformacji znanego wcześniej wzoru. Takie działania nie mogły wpłynąć na podniesienie poziomu rozwoju tej dziedziny sztuki drukarskiej.

Celem artykułu jest prezentacja i analiza zbioru ozdobników drukarskich, w szczególności inicjałów zaprojektowanych dla miesięcznika „Rzeczy Piękne: przemysł, rzemiosło, sztuka”, miesięcznika poświęconego twórczości przemysłowej i rękodzielniczej oraz sztukom plastycznym.

¹ A. Nesbitt, *Decorative alphabets and initials*, Mineola 1987, s. 4.

² Tamże, s. 4.

Czasopismo wydawało Miejskie Muzeum Przemysłowe w Krakowie, które powstało w 1868 roku, za sprawą działań dr. Adriana Baranieckiego. Główną ideą, która przyświecała twórcom Muzeum, było podnoszenie poziomu rzemiosła w kontekście rozwoju przemysłowego oraz technicznego³. Działalność Muzeum była wielopoziomowa. Organizowano nie tylko wystawy, ale też warsztaty i kursy dla rzemieślników. Ponadto muzealne pracownie były inkubatorem nowych idei artystycznych. Działalność placówki obejmowała także wydawanie książek oraz czasopism⁴. Pierwszym czasopismem wydawanym przez Muzeum był „Przegląd Rękodzielniczy” (1912–1919). „Rzeczy Piękne” (1918–1932), które poddano analizie w tym artykule, w latach 1920–1924 wychodziły pod zmienionymi tytułami jako: „Przemysł i Rzemiosło” oraz „Przemysł — Rzemiosło — Sztuka”⁵. Uzasadnienie zmian redakcja zamieściła w następującej nocie:

Nie zmieniamy ani szaty zewnętrznej ani kierunku pisma, nadajemy mu tylko dawne miano: „RZECZY PIĘKNE” czasopisma drukowanego w Muzeum w latach 1918–1919 o tem samem założeniu i celach jak „Przemysł, Rzemiosło, Sztuka”. Czynimy to na żądanie sfer, grupujących się około wydawnictwa, które słusznie zauważyły niepraktyczność obecnego tytułu. Wracamy do „Rzeczy Pięknych”, aby bardziej podkreślić charakter miesięcznika⁶.

Koncepcja redakcyjna i artystyczna czasopisma

„Rzeczy Piękne” poruszały tematykę dotyczącą rzemiosła artystycznego oraz sztuki. Miesięcznik redagowano z myślą o odbiorcach, jakimi byli rzemieślnicy i środowisko artystyczne związane z przemysłem. Treści stanowiły płaszczyznę do rozważań nad jakością i przyszłością wszelkich działań estetyczno-projektowych ważnych dla polskiego środowiska artystycznego.

W komitecie redakcyjnym zasiadali wybitni artyści i myśliciele epoki, m.in. Karol Homolacs (1874–1960), Bonawentura Lenart (1881–1973), Franciszek Mączyński (1874–1947), Karol Stryjeński (1887–1932), Stanisław Till (1875–

³ Obszernie na temat działalności Muzeum zob.: P. Hapanowicz, *Działalność Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie i jego likwidacja w latach 1949–1950*, „Zarządzanie w Kulturze” 2007, t. 8, s. 43–62; *Zapomniane Muzeum. Adrian Baraniecki i Muzeum Techniczno-Przemysłowe 1868–1950* [katalog], Kraków 2013.

⁴ K. Witkiewicz, *Bibliografia druków Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie 1868–1928*, Kraków 1928.

⁵ P. Hapanowicz, *Działalność Muzeum...*, s. 49.

⁶ „Rzeczy Piękne” 1925, nr 1, brak str.

1945), Eugeniusz Tor (1883–1953), Kazimierz Witkiewicz (1880–1973)⁷. W latach 1918–1919 redaktorem naczelnym był Adam Dobrodzicki (1883–1944), natomiast od 1921 roku piastował tę funkcję Kazimierz Witkiewicz. Choć pismo wydawano w Krakowie, filie redakcji mieściły się również w Łodzi, Warszawie i Poznaniu.

Warto zauważyć, że zaangażowanie wybitnych artystów i myślicieli epoki w opracowanie zarówno treści, jak i estetyki wydawnictwa, to jedna z najważniejszych cech periodyku. Zainteresowanie wysoką kulturą wizualną, krzewienie konstruktywnych tez, edukowanie lokalnego środowiska oraz stosowanie nowinek technologicznych to idee, jakim czasopismo miało służyć.

Plan regularnego wydawania czasopismo nie powiódł się. Zapewne uwarunkowania polityczno-społeczne — szczególnie trudne czasy powojenne — miały wpływ na dezorganizację prac wydawniczych. Wielokrotnie na łamach czasopisma czytamy o modyfikacjach formalno-wydawniczych. Poszczególne numery czasopisma miały różną objętość i ukazywały się dopiero wówczas, gdy uzbierano wystarczającą liczbę tekstów⁸.

Szata graficzna była bardzo istotnym elementem tego tytułu i zmieniała się wielokrotnie. Zawsze jednak miała interesującą formę, nowoczesną i obfitującą w ciekawe elementy kompozycyjne. Znakiem rozpoznawczym były okładki, projektowane w duchu aktualnych trendów i przemian stylowych.

Na okładce pierwszego numeru „Rzeczy Pięknych” z 1918 roku wydrukowano schludną, osiową kompozycję w duchu secesyjnym. Stylizowane liternictwo połączono z charakterystycznym motywem graficznej chimery. Motyw został również wykorzystany na kolejnych stronach, zbudowano z niego ozdobną dekorację pasową. Taka sama kompozycja obecna była w kolejnych numerach rocznika, czyli w numerach 1, 2 oraz 3.

Dla rocznika drugiego okładkę oraz ozdoby drukarskie zaprojektowała Zofia Stryjeńska (1891–1976). Zmianę układu oraz tytułu na „Przemysł i Rzemiosło” notujemy w 1920 roku⁹. Motywy narracyjne zastąpiono poprawną typografią, stosując klasyczną antykwę dwuelementową. Jedyną dekorację stanowił znak graficzny wydawcy, czyli Miejskiego Muzeum Przemysłowego. W 1921 roku czasopismo nie pojawiło się na rynku wydawniczym. Powróciło po kolejnej gruntownej zmianie w 1922 roku, jako „Przemysł — Rzemiosło — Sztuka”. Oszczędne środki formalne, stosowane w poprzednim roczniku, zastąpiono misterną dekoracją wykonaną pędzlem, pełną motywów roślinnych. Cztery kolejne numery powielały ten układ, ale zostały wydrukowane w innej kolorystyce. W 1923 roku ukazały się cztery numery, jednak jako zeszyty podwójne. Każdy miał inną dekorację okładki, ale łączyły je motywy

⁷ „Rzeczy Piękne” 1919, nr 2, s. 24.

⁸ W numerze 1. „Przemysłu i Rzemiosła” z 1921 r., zamieszczono następującą adnotację: „OD REDAKCJI: Stałe wydawanie miesięcznika, w obecnych warunkach, okazuje się niemożliwe, dlatego też wychodzić będzie w różnych odstępach czasu jako pismo obszerniejsze, lecz nie regularne”.

⁹ Wielokrotne zmiany tytułów oraz zmiany personalne w redakcji „Rzeczy Pięknych” zaprezentowano w tabeli 1.

nawiązujące do stylu ludowego (symboliczny kwiat w numerach 1–2, kobieta przytrzymująca pawia w numerach 3–4). Okładki roczników 1924 oraz 1925 zdobiła barwna scena projektu Mariana Ziółkowskiego. Ten ostatni motyw wykorzystano łącznie w dziewięciu numerach pojedynczych i dwóch potrójnych, modyfikując za każdym razem kolorystykę oraz aktualizując numerację. Rocznik szósty, wydawany w 1927 roku, ukazał się już w zupełnie innej formie. Dekoracyjne, „swojskie” motywy ustąpiły miejsca minimalistycznej typografii w układzie osiowym. Jedynym akcentem podkreślającym tradycję był finał kompozycji — niewielkich rozmiarów detal drukarski. Rytmicznie rozplanowane elementy zamykały kolorowe linie, które stanowiły zmienną w kolejnych edycjach. Z tego projektu korzystano do 1929 roku, stosując go w trzynastu numerach pojedynczych, jednym podwójnym i trzech potrójnych. Do roku 1932 drukarska forma okładki została przekomponowana jeszcze dwukrotnie. Nowe litograficzne układy wykorzystywały głównie rysunek liter, zamkniętych w sztywnych ramach. Zgodnie z wcześniejszą praktyką dobierano inną kolorystykę motywu w kolejnych numerach.

Tabela 1

Zmiany tytułu oraz redakcji czasopisma

Rok	Tytuł	Podtytuł	Redaktor
1918	Rzeczy Piękne	Miesięcznik poświęcony Architekturze Rzeźbie Malarstwu Ochronie zabytków Kościelnictwu i Rzemiosłom	Adam Dobrodzicki
1919	Rzeczy Piękne	Miesięcznik poświęcony architekturze przemysłowi artystycznemu oraz sztuce plastycznej	Adam Dobrodzicki
1921	Przemysł i Rzemiosło	Czasopismo poświęcone wytwórczości przemysłowej i rękodzielniczej oraz sztuce plastycznej	Kazimierz Witkiewicz
1923	Przemysł Rzemiosło Sztuka	Czasopismo poświęcone wytwórczości przemysłowej i rękodzielniczej oraz sztuce plastycznej	Kazimierz Witkiewicz
1925	Rzeczy Piękne	Przemysł, Rzemiosło, Sztuka	Kazimierz Witkiewicz
1927	Rzeczy Piękne	–	Kazimierz Witkiewicz

Przez cały okres wydawania czasopisma, druk odbywał się w Drukarni Miejskiego Muzeum Przemysłowego w Krakowie, przy ulicy Smoleńsk 9. W latach 1922–1932 kierownictwo nad drukiem sprawował Stefan Baranowski (1894–1930), jeden z najwybitniejszych polskich drukarzy¹⁰. Jego rola była istotna, ponieważ od

¹⁰ Szerzej na temat jego zasług w dziedzinie druku zob. K. Witkiewicz, *Stefan Baranowski. Najwybitniejszy drukarz ostatniej doby. 1894–1930*, Kraków 1931.

drukarza wymagano wówczas nie tylko biegłości w kwestii techniki, ale i otwartego podejścia, pozwalającego na wdrażanie zaawansowanych projektów artystycznych.

Całość składano przy użyciu dostępnych tam czcionek, w kolejnych latach tylko w niewielkim zakresie modyfikując układy kolumny tekstu. Skład wydawnictwa charakteryzował się sporymi marginesami, nawiązującymi do klasycznych proporcji stosowanych w książkach. Podstawą najważniejszych zmian kompozycyjnych była niewątpliwie reforma technologii druku. Pracochłonny skład ręczny w konsekwencji zastąpiono linotypowym i fotoskładem, który umożliwił łączenie na stronach tekstu i ilustracji czy fotografii. Generalnie proponowano czytelnikowi bardziej dynamiczne rozkładowki, a w kolumny tekstu wpuszczano ilustracje.

Analiza inicjałów w „Rzeczach Pięknych”

Jedną z oryginalnych składowych kompozycji typograficznej były inicjały. Charakterystyczne raczej dla książek, w czasopiśmie „Rzeczy Piękne” stanowiły element dekoracyjny, szczególnie w tych rocznikach, w których materiały fotograficzne zamieszczano na końcu numeru lub na osobnych stronach. Miniaturowe grafiki ukazujące się na łamach magazynu stanowią osobliwą kolekcję. Choć różnią się od siebie formalnie, reprezentują wspólną myśl twórczą. Zestaw ten jest unikatowy pod względem formy i metody twórczej, co stanowi tezę artykułu.

Na potrzeby niniejszego tekstu zweryfikowano zawartość 30 numerów czasopisma, w których zostały zastosowane inicjały. Pozostałe numery nie zawierały tego typu ozdóbek drukarskich. Zebrano i scharakteryzowano przykłady, sprawdzając ich układ (metoda kompozycji) oraz dociekając autorstwa. Materiał został poddany analizie formalnej, w celu ustalenia założeń powstania znaków.

Na podstawie badania (tab. 2) ustalono, że w okresie wydawania „Rzeczy Pięknych”, również pod zmienionym tytułem, wykorzystano pięć typów inicjałów. Ogółem zastosowano 90 inicjałów w 25 numerach pojedynczych, 3 podwójnych oraz 4 potrójnych i 1 poczwórnym czasopiśmie. Z tego typu dekoracji korzystano w latach 1918–1919, 1921–1925 oraz 1927–1929.

W pierwszym roczniku na kilku stronach ukazały się bogato zdobione litery inicjałowe „C”, „E”, „T” zaprojektowane przez Zofię Stryjeńską (ryc. 1). Wydrukowano je jednak nie jako formy otwierające rozdziały tekstu, ale jako ilustracje w tekście, zupełnie nie związane z treścią. W roczniku drugim zaczęto stosować inicjały według tradycyjnego układu, wpuszczając go w pięć pierwszych linii tekstu. Stosowano również wyróżnienie pozostałej części pierwszego słowa poprzez skład wersalikowy. Motywy widniejące na dekoracji mają charakter sceny rodzajowej. Eleganckie litery, o typie antykiw klasycznej dwuelementowej, okalają miniaturowe sceny rodzajowe, zaprojektowane na czcionce w stopniu 54 pkt.

Tabela 2

Charakterystyka inicjałów zamieszczonych w „Rzeczach Pięknych“

Rok	Rocznik	Numer	Strona	Inicjał litery	Charakterystyka motywu / wzoru	Wpuszczenie	Stopień	Technika	Autor
1918	1	1	26	E	wizerunek dziewczynki z kwiatami i kotem	dekoracja	–	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1918	1	1	27	T	scena rodzinna	dekoracja	–	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1918	1	2	40	?	wizerunek górala palącego fajkę	dekoracja	–	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	1	1	C	scena rodzinna	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	1	4	K	scena rodzinna	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	1	8	P	wizerunek kobiety kołyszącej dziecko	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	1	12	S	wizerunek leśnej nimfy z koszem	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	1	19	W	wizerunek mężczyzny z sierpem	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	2	1	S	wizerunek leśnej nimfy z koszem	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	2	8	W	wizerunek mężczyzny z sierpem	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	2	10	P	wizerunek kobiety kołyszącej dziecko	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	2	15	S	wizerunek leśnej nimfy z koszem	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1919	2	2	17	P	wizerunek kobiety kołyszącej dziecko	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1921	1	1	1	R	wizerunek mężczyzna z kosą	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	Zofia Stryjeńska
1923	3	1–2	3	S	motyw roślinny konturowym (linitowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1923	3	1–2	11	P	motyw roślinny konturowym (linitowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1923	3	1–2	15	D	motyw roślinny konturowym (linitowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1923	3	1–2	18	Z	inicjał litery bez dekoracji	2,5 wersa	36 pkt	druk typograficzny	–

Rok	Rocznik	Numer	Strona	Inicjał litery	Charakterystyka motywu / wzoru	Wpuszczenie	Stopień	Technika	Autor
1923	3	1–2	19	M	motyw roślinny konturowym (liniowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1923	3	1-2	24	D	motyw roślinny konturowym (liniowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1923	3	1-2	32	L	motyw roślinny konturowym (liniowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1923	3	1-2	33	K	inicjał litery bez dekoracji	2,5 wersa	36 pkt	druk typograficzny	–
1923	3	1-2	34	S	motyw roślinny konturowym (liniowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1923	3	1-2	44	W	motyw roślinny konturowym (liniowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1924	4	1	3	L	motyw roślinny konturowym (liniowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1924	4	1	5	P	motyw roślinny konturowym (liniowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1924	4	1	19	C	motyw roślinny konturowym (liniowym)	5 wersów	54 pkt	druk typograficzny	–
1924	4	1	22	U	inicjał litery bez dekoracji rysunkowej	2,5 wersa	36 pkt	druk typograficzny	–
1924	4	1	24	W	inicjał litery bez dekoracji	2,5 wersa	36 pkt	druk typograficzny	–
1924	4	1	25	N	inicjał litery bez dekoracji	2,5 wersa	36 pkt	druk typograficzny	–
1924	4	1	27	D	inicjał litery bez dekoracji	2,5 wersa	36 pkt	druk typograficzny	–
1924	4	2	3	N	kaligraficzny dwukolorowy roślinny motyw	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	2	12	M	kaligraficzny dwukolorowy roślinny motyw	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	2	15	W	kaligraficzny dwukolorowy zwierzęcy motyw	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert

Rok	Rocznik	Numer	Strona	Inicjal litery	Charakterystyka motywu / wzoru	Wpuszczenie	Stopień	Technika	Autor
1924	4	2	19	M	kaligraficzny dwukolorowy zwierzęcy motyw	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	2	25	N	kaligraficzny dwukolorowy roślinny motyw	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	2	28	P	kaligraficzny dwukolorowy zwierzęcy motyw (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	3	3	W	kaligraficzny dwukolorowy zwierzęcy motyw (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	3	17	C	kaligraficzny dwukolorowy zwierzęcy motyw (koza)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	3	20	D	kaligraficzny dwukolorowy zwierzęcy motyw (indyk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	3	23	K	kaligraficzny dwukolorowy zwierzęcy motyw (koza)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1924	4	3	29	D	inicjał bez dekoracji	2,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	
1924	4	3	30	C	inicjał bez dekoracji	2,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	
1924	4	4	3	D	kaligraficzny dwukolorowy zwierzęcy motyw (indyk)	2,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	1	3	C	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	1	8	J	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	2	25 (5)	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	2	(29) 13	D	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert

Rok	Rocznik	Numer	Strona	Inicjal litery	Charakterystyka motywu / wzoru	Wpuszczenie	Stopień	Technika	Autor
1925	5	2	32 (16)	P	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	3	(11)54	D	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	3	20 (52)	W	kaligraficzny, dwukolorowy roślinny motyw	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	4	73 (4)	C	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	4	78 (9)	K	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (koza)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	4	80 (11)	P	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	4	82 (13)	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	5	98 (7)	K	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (koza)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	5	101 (10)	N	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	5	106 (15)	K	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (koza)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	6-8	119 (4)	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak - kruk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	6-8	121 (6)	K	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (koza)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	6-8	139 (24)	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak - kruk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	9-12	179 (4)	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak - kruk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert

Rok	Rocznik	Numer	Strona	Inicjal litery	Charakterystyka motywu / wzoru	Wpuszczenie	Stopień	Technika	Autor
1925	5	9-12	183 (8)	D	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	9-12	195 (20)	K	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (koza)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1925	5	9-12	203 (28)	M	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	1	1	N	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	1	3	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	1	6	D	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	1	8	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	1	9	D	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	2	18	N	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	2	21	D	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (indyk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	2	25	S	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (indyk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	2	27	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	3	33 (3)	O	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	3	36 (6)	O	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert

Rok	Rocznik	Numer	Strona	Inicjał litery	Charakterystyka motywu / wzoru	Wpuszczenie	Stopień	Technika	Autor
1927	6	3	37 (7)	O	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (indyk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	3	42 (12)	N	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	4	49 (3)	I	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	4	51 (5)	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	4	52 (6)	Z	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (indyk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	4	54 (8)	Z	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (indyk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	5	67	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	5	70	P	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	5	72	Z	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (indyk)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	5	75	D	kaligraficzny, dwukolorowy, motyw roślinny	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	7-8	109	S	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (koza)	4,5 wersa	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert
1927	6	10-11	184	W	kaligraficzny, dwukolorowy motyw zwierzęcy (ptak)	4,5 wersów	48 pkt	druk typograficzny	Franciszek Seifert



Ryc. 1. Inicjał zaprojektowany przez Zofię Stryjeńską



Ryc. 2. Zestaw inicjałów o motywach ludowych zaprojektowany przez Zofię Stryjeńską

Misternie wyrysowane kompozycje są dynamiczne. Postaci płynnie łączą się z ornamentami roślinnymi i dyskretnie zamykają się w kwadratowej formie czcionki drukarskiej. Mocny kontrast pomiędzy wypełnioną czernią literą a konturem obrysowaną sceną, przyciągają uwagę odbiorcy. Dekoracja niezwykle dobrze komponuje się z odpowiednio naświetlonymi wersami składu. Powstaje harmonijny obraz kolumny, pomimo że dekoracja wydaje się być złożona. Inicjały wykonano techniką rysunku piórkowego, przenosząc go na czcionkę drukarską (ryc. 2).

Kolejny zestaw inicjałów, który ukazał się w roczniku 1923, to zbiór ciekawych w formie liter wersaliko- wych, bezszeryfowych, dwuelemento- wych o podwójnych kreskach, miesz- czący się na oczku czcionki w stopniu 54 pkt. Dopelnienie czarnej litery sta- nowi ażurowa kompozycja drukowana dla kontrastu kolorem czerwonym. Wy- korzystano głównie motywy botanicz- ne, ukazując w sposób linearny liście i owoce (ryc. 3). W porównaniu z mis- trzowskimi realizacjami Zofii Stryjeń- skiej litery mają charakter szkolny, wydają się być „sztywne” i oszczędne w formie. Na łamach „Rzeczy Pięk- nych” ukazały się następujące inicjały: „D”, „L”, „M”, „S”, „W”. Zbiór ma jednak logiczną konstrukcję, najpełniej można ją uchwycić analizując pełny zestaw. Najważniejszą cechą opracowania jest wyczuwalna metodyka zastosowana do budowy ich formy. Powyższe zagadnienie zostanie omówione w kolejnych fragmentach tekstu.

Trzeci zbiór inicjałów, wykorzystywany od roku 1924, stanowią dynamiczne kompozycje, nawiązujące charakterem do sztuki ludowej. Forma nie jest jednak odtwórcza, ale podobnie jak przykład opisany wyżej posiada cechy metodycznie skomponowanego zbioru. Dekoracje stanowią bowiem osobne czcionki, którymi można drukować ornament i osobno litery. Komponenty można zatem łączyć na

wiele sposobów. Aranżowanie kompozycji jest więc dynamiczne. Formy liter otoczonych dekoracją nawiązują do klasycznej antykiw szeryfowej dwuelementowej. Czcionki mają stopień mniejszy niż poprzednie zestawy, czyli 48 pkt. Zmodyfikowano litery „M” oraz „W”, nadając im unikatowy charakter poprzez manipulacje ukośnych kresek. Okalające literę grafiki wykonano metodą pędzlową, tworząc symetryczne układy. Całość ma kaligraficzny charakter. Autorem tego zestawu, najczęściej stosowanego w periodyku, był Franciszek Seifert (1900–1964) (ryc. 4).

Ostatnią grupę inicjałów stanowią powiększone litery, bez dekoracji, drukowane kolorem czerwonym lub granatowym. Zostały one wpuszczone w kolumnę tekstu na wysokość mniej więcej 2,5 wiersu.

Inicjały autorstwa Seiferta wykorzystywane w „Rzeczach Pięknych” stanowiły zbiór wykonany specjalnie na użytek Muzeum. Podobnie jak kilka innych zestawów, wyłoniono je w konkursie rozpisany w 1922 roku¹¹. W numerze 4. z tegoż roku, zamieszczono krótką notkę informującą o tym wydarzeniu: „We własnym zakresie ogłosiło Muzeum konkurs na inicjały i ekslibrysy, wspólnie zaś z Tow. «Polski Przemysł Artystyczny» konkurs ceramiczny na serwis i ostatnio na lampę elektryczną wraz z przyborami na biurko”¹².

W składzie jury zasiadli: Jan Bukowski (1873–1938), Karol Homolacs (1874–1965), Jan Reszka (1871–1945), Eugeniusz Tor, Kazimierz Witkiewicz, pełniący wówczas funkcję redaktora naczelnego, oraz Wiesław Zarzycki (1886–1949).



Ryc. 3. Dwukolorowe inicjały zastosowane w nr 1–2 „Rzeczy Pięknych“ z 1923 r.



Ryc. 4. Zestaw inicjałów zaprojektowanych przez Franciszka Seiferta

¹¹ Konkurs nie był rzadkością. Wiadomo, że pozyskiwano nowe wzory inicjałów w konkursach organizowanych przez np. przez Drukarnię Laskauera, czy Drukarnię Anczyca z Krakowa, zob.: J. Sowiński, *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982, s. 90.

¹² „Przemysł i Rzemiosło” 1922, R. 2, nr 4, s. 51.

W tekście zamieszczonym w dziale kroniki dowiadujemy się, że zgłoszono 22 komplety prac. Autorami nagrodzonych projektów byli: Marian Ziółkowski — pierwsza nagroda, Helena Staromiejska — druga nagroda, Czesław Wallis, Stefan Bień, Józef Krzyżak — trzecia nagroda. Wymienione grono laureatów było związane z Państwową Szkołą Przemysłu Artystycznego w Krakowie.

Ciekawostką jest, iż projekt inicjałów autorstwa Franciszka Seiferta, wdrożony w numerach „Przemysł — Rzemiosło — Sztuka” począwszy od roku 1924, również został doceniony. Jednak z uwagi na to, że nie był to kompletny zestaw znaków, nie spełniał kryteriów konkursowych i nie mógł więc dostać nagrody. Wyróżniono autora jedynie „pierwszą pochwalną wzmianką”, pozytywnie komentując w notce projekt jako śmiały¹³. Wyróżnienia w drugiej, trzeciej i czwartej kategorii przyznano kolejno Mieczysławowi Bartodziejowi, Wandzie Galińskiej oraz Zbigniewowi Wagnerowi. Rezultaty prac można było oglądać na pokonkursowej wystawie.

Decyzje jury nie były przypadkowe. Od projektów konkursowych wymagano „dużej dozy zrozumienia istoty grafiki”¹⁴. Opinia ta świadczyła o hermetycznym podejściu do zagadnienia. W Państwowej Szkole Przemysłu Artystycznego w Krakowie uczono projektowania znaków autorską metodą opracowaną przez Karola Homolacsa. Twórca ten zgłębiał zagadnienie przez kilkanaście lat, tworząc długą listę publikacji omawiających wartość ornamentyki¹⁵. Opracowania te są kluczowe dla zrozumienia formy inicjałów stosowanych w „Rzeczach Pięknych”. Ewolucja motywów i formy liter jest związana z metodami kształcenia Karola Homolacsa.

Inicjał, w rozumieniu klasycznym to połączenie litery z grafiką. Grafika — choć może przedstawiać scenę rodzajową — posiada jednak cechy ornamentu. Natomiast stanowisko Homolacsa dotyczące korzeni ornamentu jest znamienne. Stereotypowo upatruje się zdobnictwa jako bazującego na naturze lub geometrii. Natomiast według teorii Homolacsa wygląda to zupełnie inaczej¹⁶. Zgodnie z jego twierdzeniem, już od czasów prehistorycznych zdobnictwo nie opierało się na kształtach podpatrzonych w naturze. Składało się ono z plam, kresek i kropek oraz innych elementów wytworzonych dzięki zastosowaniu konkretnego materiału, dającego ciekawą strukturę¹⁷. Pisał o tym w sposób następujący: „Istotny ornament nie jest ani stylizacją natury, ani też nie rodzi się z geometrii. Istotny ornament podłoże techniczne,

¹³ Tamże, s. 46.

¹⁴ Tamże, s. 46.

¹⁵ Do najważniejszych dzieł Karola Homolacsa omawiających zasady ornamentyki można zaliczyć: *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego*, Lwów – Warszawa 1920; *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, Kraków 1924; *Podręcznik do introligatorskiego zdobnictwa stemplowego*, Kraków 1927.

¹⁶ Szerzej ten temat zob. M. Szypenbejl-Tracz, *Karol Homolacs — pojęcie formy organicznej w estetyce (dekoracji)*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne” 2017, nr 19 (4), s. 49–61.

¹⁷ K. Homolacs, *Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa*, Kraków 1930, s. 9.

powstaje bezpośrednio z rzemiosła, a treścią jego jest rytm wyrażony przy pomocy elementów, wytworzonych przez materiał i przyrząd”¹⁸.

Podręcznikowe ujęcie zakłada, że nauka tworzenia ornamentów powinna polegać na organizowaniu płaszczyzny. Komponowanie prostych w formach płaszczyzn jest konieczne w procesie zdobywania świadomości zdobniczej. Dlatego najpierw aranżuje się przestrzeń możliwie prostymi elementami, czyli kwadratami czy trójkątami, aby w końcu stworzyć własny język, wykorzystujący różne, bardziej złożone motywy czy techniki. Niewątpliwie twórcy inicjałów byli świadomi tej metody i działali zgodnie z wytycznymi Homolacsa.

Dekoracje drukarskie a młodopolski manifest twórczy

Nauka zasad ornamentyki łączyła się z jednym z najbardziej popularnych działań w zakresie sztuki — walką o sztukę narodową¹⁹. Panowało również powszechne przekonanie, że motywy secesyjne były zupełnie obce polskiej kulturze wizualnej. Dlatego właśnie zasadniczym problemem stało się zdobnictwo²⁰. Młodopolska moda wykorzystywała więc swojskie motywy, często utożsamiając je ze sztuką ludową. Warto zaznaczyć, że zdecydowanie nie pochwalano bezpośredniego nawiązania czy mechanicznego czerpania z motywów sztuki ludowej. Takie działania były odczytywane jako stereotypowe, a często nawet jako prymitywne.

Prekursorem młodopolskich działań ideowych był Stanisław Witkiewicz, a wybitnym propagatorem Stanisław Wyspiański. Jego sposób na wykorzystanie rodzimej twórczości zakładał przetwarzanie motywów ludowych formalnie oraz dodawanie pierwiastków odautorskich. Motorem wykorzystania sztuki ludowej miał być nie efekt, ale sama potrzeba twórcza. Krakowskie środowisko graficzne konsekwentnie dążyło do rozwiązania tego problemu. Wedle doniesień prasowych, artyści zbierali z okolic Krakowa przykłady sztuki ludowej w celu analizy ich formy. Rezultaty badania miały stanowić wytyczne dla nowego stylu²¹.

Szczególne stanowisko w tej sprawie reprezentowali działacze stowarzyszeni pod szyldem Warsztatów Krakowskich²², działających właśnie przy Miejskim Muzeum Przemysłowym i związani z redakcją czasopisma „Rzeczy Piękne”. Kadra szkoleniowa nie popierała przerabiania motywów ludowych w kontekście procesu edukacyjnego.

¹⁸ Tamże, s. 9.

¹⁹ J. Sowiński, *Sztuka typograficzna...*, s. 94.

²⁰ Tamże, s. 79.

²¹ Tamże, s. 76.

²² *Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009.

Na potrzeby własnej twórczości oraz wskazania ścieżki adeptom rzemiosła korzystano z „logiki, szczeroci i zrozumienia narzędzia materiału”²³. Sposób przetwarzania sztuki miał być zatem twórczy.

Uczniom należy pokazywać okazy wytwórczości ludowej, dobierając przede wszystkim takie przykłady, które są silnie skrytalizowane pod wpływem tradycji. Należy je omawiać, wskazując na logikę ich budowy, na jednolitość kompozycji i na ich sens związany ze środowiskiem, w którym powstały. Jest rzeczą pożądaną, aby uczniowie takie okazy kopiowali, nigdy jednak nie należy pozwalać na przeróbki, które nie mogą prowadzić do żadnych pozytywnych rezultatów²⁴.

Warto również zaznaczyć, że poszukiwanie nowych form dekoracyjnych stosowanych w pracach drukarskich było jednym z najczęściej podejmowanych przez artystów tematów w pierwszej połowie XX wieku. W popularnych drukarniach, m.in. Anczyca, Literackiej, Narodowej oraz Uniwersytetu Jagiellońskiego stało się dobrym zwyczajem zastosowanie nagłówków czy finalików o autorskich formach, dostosowanych często do treści, które zdobiły. Inicjały były bardzo klasycznym elementem składu. W kontekście sztuki książki i wydawnictw pokrewnych, czyli na przykład czasopism, wykorzystywanie motywów o charakterze ludowym było częste. Kolejny powód motywujący grafików do tworzenia lokalnych ozdób drukarskich miał związek z potrzebą wyparcia z użycia wzorów niemieckich, szeroko dostępnych w większości europejskich drukarni. Motywacją była też zapowiedź wystawienia przykładów ówczesnej twórczości na wystawie paryskiej w 1925 r. Środowisko artystyczne planowało wdrożyć te idee zarówno w sztukach pięknych, jak i stosowanych, czyli w rzemiośle artystycznym. Wobec takiego założenia należało podjąć działania według konkretnych zasad.

Metoda na inicjał

Choć dziś systematyczne szkolenie w zakresie ornamentyki wydaje się być zupełnie starodawną nauką, inicjały zawarte w „Rzeczach Pięknych” są świadectwem tego, jak skuteczna była to metoda. Wyuczona po setkach wykonanych zadań, pozwalała na zapanowanie nad każdym detalem projektu. Zestawy znaków, które zgodnie z nią zostały wykonane, mają walory wysoko estetyczne. Warto również patrzeć na nie jako zbiór lokalnych projektów, wówczas metoda jest widoczna jeszcze wyraźniej.

²³ J. Sowiński, *Sztuka typograficzna...*, s. 101.

²⁴ K. Homolacs, *Budowa ornamentu...*, s. 13.

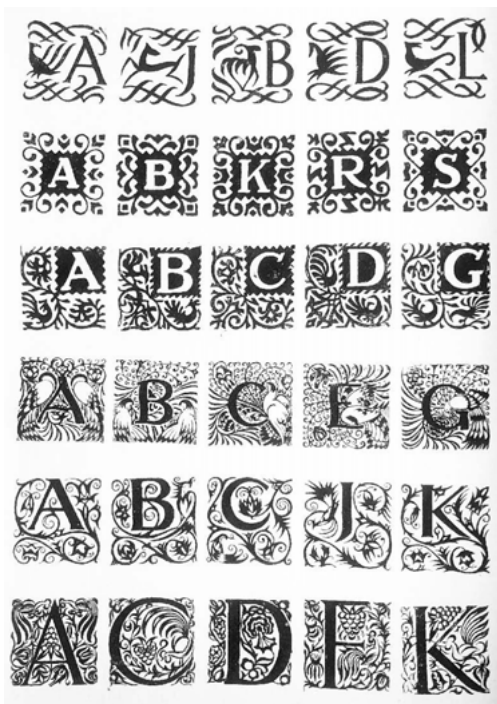
W opublikowanych przez Karola Homolacsa rozważaniach, estetyka druku zajmuje szczególne miejsce. Artysta dzieli się zaleceniami, według których należy postępować by tworzyć autorskie formy zdobionych liter. Pojęcie inicjału szczególnie zostaje omówione przy okazji wyjaśniania technik tworzenia ornamentu piórowego oraz pędzlowego. W kategorii dekoracji tworzonych za pomocą pióra to właśnie inicjał uważa Homolacs za najważniejszy. Proces twórczy zakłada, „że litera mająca w swoim założeniu budowę rytmiczną, bogaci się w swojej formie”²⁵. Podaje również przykład najlepiej oddający tę koncepcję, czyli inicjały gotyckie. Choć wizualnie są to formy ciekawe, niestety stopień komplikacji kształtu litery sprawia, że przestają być one „racjonalne”. W związku z powyższym Homolacs sugeruje, by podejść do zagadnienia inaczej. Mianowicie należy zakomponować literę o prawidłowej budowie, nie zdeformowaną, przede wszystkim czytelną na prostokątnym tle, wypełnionym motywem zdobniczym. Kompozycje mogą być konstruowane według wielu proporcji, litery powinny natomiast wypełniać całe dostępne pole lub jego określoną część. Różnorodność układów wprowadzają transformacje znaków w obrębie pola oraz umieszczanie ich względem narożników. Kontekst litery do tła Homolacs rozpatruje na trzy sposoby. Pierwszy polega na wykorzystaniu tła jako płaszczyzny niezwiązanej z kształtem litery. Wypełniony zostaje wówczas drobnym ornamentem. Drugi sposób polega na budowaniu ornamentu tak, by stanowił kontynuację formy litery, nawet na podstawie jej detali, takich jak na przykład szeryfy. Ostatni, trzeci sposób komponowania inicjału polega na umieszczaniu znaku typograficznego na osobnym wycinku tła, który stanowi integralny element ornamentu, wypełniającego dostępną przestrzeń.

Homolacs, jako pedagog Państwowej Szkoły Przemysłu Artystycznego w Krakowie, zadbał o to by w zakresie prowadzonego tam kursu ornamentyki przekazać uczniom najważniejsze zasady tworzenia kompletów inicjałów. Wytyczne zostały spisane w *Podręczniku do ćwiczeń zdobniczych*²⁶. Jedną z zasad projektu zakładała wykorzystanie prostych i wyraźnych liter, które są dominantą wobec autorskiego ornamentu. Kompozycja wykonana za pomocą pędzla miała natomiast wypełnić pozostałą przestrzeń w sposób równomierny lub stanowić niezależne tło. Tę drugą okoliczność uznaje autor za „niezbyt szczęśliwą” i na dodatek zaleca ją pomijać. Pierwszy etap projektu powinien skłonić twórcę do decyzji dotyczącej umiejscowienia litery. Kolejny etap to faza kreująca formę oraz charakter ornamentu łącznie ze znakiem litericznym. Autor sugeruje, by ucznia zapoznać wcześniej z teorią dotyczącą zagadnienia.

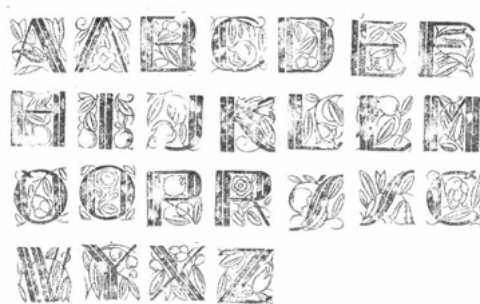
Esencją przedstawionej w poprzednich akapitach metody są też przedstawione w podręczniku przykłady szkoleniowe, które pokazują wypracowaną systemowość. Wdrożenie pozwala na pozyskanie szeregu ciekawych rozwiązań, które łączy wspólny

²⁵ Tamże, s. 194.

²⁶ K. Homolacs, *Podręcznik do...*, s. 192.



Ryc. 5. Przykłady projektów inicjałów wykonanych na zajęciach prowadzonych przez Karola Homolacsa



Ryc. 6. Kompletny zestaw inicjałów z motywem roślinnym odnaleziony we wzorniku pochodzącym z dawnej drukarni Muzeum Przemysłowo-Technicznego w Krakowie

mianownik. W związku z powyższym udało się wygenerować pewien system konstruowania znaku. Idea Homolacsa zakładała też, że metodyczna nauka tworzenia ornamentu czy inicjału pozwoli również w przyszłości tworzyć taki zbiór, adaptując go do aktualnego poziomu estetycznego. Umożliwi to również odseparowanie twórczości od charakterystycznych cech stylowych. Według teorii Homolacsa wypływają one „wyłącznie z psychiki właściwej danej epoce i danemu środowisku i nie zależą od materiału”²⁷ (ryc. 5).

Opublikowane na łamach „Rzeczy Pięknych” inicjały oglądamy jako pojedyncze znaki. Ich niezwykła forma, konstruowana w sposób precyzyjny i systematyczny, jest jednak najbardziej imponująca, gdy konfrontujemy je jako pełne zestawy, ułożone w kolejności alfabetycznej (ryc. 6).

Ostatnie numery „Rzeczy Pięknych”, które ukazały się w latach 1930–1932, nie zostały zaopatrzone w dekorację, jaką był inicjał. Układ periodyku zmienił się, stał się bardziej dynamiczny i wypełniony ilustracjami. Wynikało to ze zmian estetycznych, jakie przyniosły lata 30. XX wieku, i manifestowało się odwróceniem od wszelkiej dekoracji. Ornament stał się zbędny i niebezpieczny, mało racjonalny. Zdaniem Ernsta Gombricha, „oślepia i kusi umysł, aby odstąpił od należytej refleksji”²⁸. Nowy trend w sztuce zakładał, że jeśli coś jest logiczne, jest również

²⁷ Tenże, *Budowa ornamentu...*, s. 33.

²⁸ E.H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, tłum. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 17.

piękne. Funkcjonalność formy stała się hasłem radykalnych reform XX wieku, charakterystycznym dla poszukiwań modernistycznych, od szkoły Bauhausu zaczynając²⁹.

Jednak metodyczne podejście do konstrukcji znaku, wypełnienia zastanej przestrzennej formy czy płaszczyzny wydaje się nad wyraz nowoczesne i twórcze. Można zastanawiać się, czy nauka zasad i budowy ornamentu miała służyć zdobnictwu, czy też zrozumieniu formy obiektu. Jeśli tak, to świadoma konfrontacja z formą mogła wpłynąć na celowe pozabawianie przedmiotu ozdoby. Konkluzja z wywodów Homolacsa może pozwalać na taką interpretację.

Bibliografia

Prasa

- „Przemysł i Rzemiosło” 1922, R. 2, nr 4.
„Rzeczy Piękne” 1925, nr 1.
„Rzeczy Piękne” 1925, nr 2.

Opracowania

- Gombrich E.H., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, tłum. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009.
- Hapanowicz P., *Działalność Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie i jego likwidacja w latach 1949–1950*, „Zarządzanie w Kulturze” 2007, t. 8.
- Homolacs K., *Podstawowe zasady budowy ornamentu płaskiego i metodyka kursu zdobniczego*, Lwów – Warszawa 1920.
- Homolacs K., *Podręcznik do introligatorskiego zdobnictwa stemplowego*, Kraków 1927.
- Homolacs K., *Budowa ornamentu i harmonia barw. Dydaktyka zdobnictwa*, Kraków 1930.
- Homolacs K., *Podręcznik do ćwiczeń zdobniczych*, Kraków 1930.
- Nesbitt A., *Decorative alphabets and initials*, Mineola 1987.
- Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982.
- Szypenbejl-Tracz M., *Karol Homolacs — pojęcie formy organicznej w estetyce (dekoracji)*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ, Nauki Humanistyczne” 2017, nr 19 (4).
- Warsztaty Krakowskie 1913–1926*, red. M. Dziedzic, Kraków 2009.
- Witkiewicz K., *Bibliografia druków Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie 1868–1928*, Kraków 1928.
- Witkiewicz K., *Stefan Baranowski. Najwybitniejszy drukarz ostatniej doby. 1894–1930*, Kraków 1931.
- Zapomniane Muzeum. Adrian Baraniecki i Muzeum Techniczno-Przemysłowe 1868–1950*, Kraków 2013.

²⁹ Tamże, s. 20.