

Anna Szawerna-Dyrszka

Uniwersytet Śląski w Katowicach

ORCID: 0000-0001-5261-3114

WILEŃSKIE CZASOPISMA WYTWORNE W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM ROZPOZNANIA WSTĘPNE¹

W latach 1920–1939 ukazywało się w Wilnie wiele pism kulturalno-literackich. Ich żywot był najczęściej krótki – czasem zamykano je po kilku numerach, czasem wychodziły przez kilka lat. Do wyjątków należy, otwierający alfabetyczny spis tych periodyków, kwartalnik naukowy „Ateneum Wileńskie”, ukazujący się w latach 1923–1939. Typowy natomiast był los zamykającego listę dwutygodnika „Zaułek Literacki i Artystyczny”, wychodzącego jako dodatek do dziennika „Słowo” w marcu i kwietniu 1934 roku (wydano tylko trzy numery).

Przeglądając interesujące mnie magazyny od A do Z, zwróciłam uwagę na te, które estetyką druku znacznie odbiegają od większości tytułów, wydawanych na tanim gazetowym papierze, bez większej dbałości o czcionkę i kompozycję drukarską. Z owej neutralnej, nienacechowanej pod względem typograficznym oraz zdobniczym przeciętności wyłaniają się od czasu do czasu periodyki przyciągające uwagę wyglądem okładek oraz, ciekawie zaprojektowanych graficznie, stron. Ich postać materialna pozwala zaliczyć je do czasopism artystycznych, wpisujących się w nurt odnowy polskiej sztuki typograficznej zapoczątkowany przez krakowskie „Życie” i warszawską „Chimerę”². Pomysł, by objąć je mianem czasopism wytwornych, zawdzięczam Stanisławowi Lamowi, który swą wydaną w 1922 roku „rzec o estetyce druku” zatytułował *Książka wytworna*³.

Przekształcając określenie książka wytworna, nie jestem oryginalna – podążam śladem Janusza Sowińskiego, autora pracy *Typografia wytworna w Polsce*

¹ Rozwinięcie zarysowanego w artykule zagadnienia znajdzie się w monografii autorskiej poświęconej wileńskim czasopismom międzywojennym (w przygotowaniu).

² Por. J. Sowiński: *W kręgu »Życia« i »Chimery«*, [w:] tegoż: *Sztuka typograficzna Młodej Polski*. Wrocław 1982, s. 113.

³ Por. S. Lam, *Książka wytworna. Rzec o estetyce druku*, Warszawa 1922, s. 29–30, 33–34.

1919–1939, który już w pierwszym zdaniu informuje czytelnika o świadomej transformacji terminu Lama⁴. Obydwaj autorzy pisali (jeden – z wnętrza epoki, drugi – z perspektywy końca XX wieku) o drukach w interesującym mnie okresie. Zawdzięczam im zatem o wiele więcej niż tylko nawiązanie terminologiczne – wiedzę o twórczym drukarstwie w Drugiej Rzeczypospolitej⁵. I chociaż nie tak samo rozumieli wytworność, piękno, wykwintność, to zgadzali się, że źródłem tych cech może być tylko takie wydawnictwo, „któremu starano się nadać specjalną formę, wybijającą się ponad przeciętność”⁶. Podobnie też myśleli o warunkach tej wyjątkowości, za podstawę uznając „świadomość i pewność w posługiwaniu się tworzywem artystycznym, którym [...] jest biała przestrzeń papieru i czarna czcionka”⁷.

Odnoszę określenie „wytworny” do druku, nie tylko książki, by włączyć w nurt rozważań o wykwintności typograficznej wybijające się ponad wileńską przeciętność czasopisma. Zwracano na nie uwagę już w dwudziestoleciu. W bieżących omówieniach periodyków ukazujących się w Wilnie pojawiały się nawet epitety „wytworny” i „wykwintny”, aczkolwiek z reguły w odniesieniu do tytułów, które – na co utyskiwano – szybko okazywały się nietrwałe. „Efemerydy to błyskały, to gasły” – stwierdzał anonimowy autor przeglądu prasy polskiej w Wilnie w latach 1905–1926⁸. Z perspektywy roku 1928 zaniepokojenie efemerycznością polskich czasopism wyrażał Stefan Rygiel. „Każdej tutejszej placówce grozi upadek!” – alarmował, przywołując los kilku ważnych dla miejscowej inteligencji tytułów:

Poza zgasłymi ostatniego roku przypomnijmy sobie jeszcze sprzed trzech lat „Tygodnik Wileński” Hulewicza. Wielkie trudności piętrzą się i na drodze „Źródła Mocy”, czasopisma krajowego poświęconego kulturze regionalnej ziem b. Wielkiego Księstwa Litewskiego – o zamiarach miesięcznych, a możliwościach o wiele rzadszych, o treści wielostronnej, autorach najpoważniejszych i tematach z literatury, sztuki, kultury wreszcie w najrozleglejším znaczeniu – w soczewce

⁴ J. Sowiński, *Wstęp*, [w:] tegoż: *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995, s. 5.

⁵ Trzeba w tym miejscu wspomnieć o innych głosach na temat estetyki druku płynących z głębi epoki. Wiele interesujących artykułów znalazłam na przykład w wychodzącym w Warszawie w latach dwudziestych miesięczniku poświęconemu sztuce graficznej „Grafika Polska”. Zob. tu: S. Baczyński, *Zewnętrzne piękno książki dla dzieci i młodzieży*, 1922, z. 2, s. 24–25; W. Rożen, *Estetyka zadrukowanej karty*, 1922, z. 10, s. 237–239 (ciąg dalszy z. 11/12, s. 266–269); P. Smolik, *Książka i drukarz*, 1926, z. 1. Zob. też: P. Smolik, *O książce pięknej*, Warszawa 1926; B. Lenart, *Piękna książka jako zespół całości papieru, czcionek, druku i oprawy*. Poznań 1923.

⁶ J. Sowiński, *Wstęp...*, s. 8.

⁷ S. Lam, *Książka wytworna...*, s. 41.

⁸ *Prasa polska w Wilnie (1905–1926)*, [w:] *Almanach Literacki Wileńskiego Oddziału Polskiego Białego Krzyża*, red. C. Jankowski, Wilno 1926, s. 70.

Wileńszczyzny. Czasopismo to dotąd nie uzyskało wystarczającej liczby prenumeratorów, mogących zapewnić stały byt wydawnictwu.

A może sztuka jest beniaminkiem czasopiśmiennictwa wileńskiego? Również nie. „Południe”, tak wykwintny wileński kwartalnik, pięknie ilustrowany, poświęcony sztukom plastycznym i krytyce artystycznej, nawet po prze-transplantowaniu go Warszawie – upadło. Cenny *Almanach Literacki* Jankowskiego wyszedł tylko raz – w r. 1926⁹.

Zamiarem Czesława Jankowskiego, redaktora tej ostatniej publikacji, było kontynuowanie wydawnictwa – utrwalającego obraz życia artystycznego miasta – w odstępach rocznych. Zabrakło jednak wsparcia (przede wszystkim finansowego), o które apelował we wstępie do pierwszego – i jak się okazało jedyne – zeszytu. Uwagi Rygla współbrzmiały z opiniami zawartymi w almanachu. Czytamy tu między innymi:

Od czasu do czasu ukazuje się „Alma Mater Vilnensis”, wydawnictwo Zrzeszenia Kół Naukowych Uniwersytetu Stefana Batorego [...]. Przestało wychodzić „Południe”, wytworny miesięcznik artystyczny, przeniósłszy się do Warszawy. Na 18-tym zeszycie utkwiał „Tygodnik Wileński”, redagowany przez Witolda Hulewicz¹⁰.

Wymienione trzy tytuły znalazły się na mojej osobistej liście czasopism wytwornych – obok „Hipogryfa” (1920), „Almanachu Fotografiki Wileńskiej” (1931), „Almanachu Fotografiki Polskiej” (1934 i 1937) oraz „Włóczęgi” (1932–1936)¹¹.

Jako druki o szczególnej formie zewnętrznej mają one swój początek w wydawnictwie, po które trzeba się cofnąć do czasów odrodzenia polskiej typografii po czterdziestoleciu 1865–1905, kiedy to drukarstwo polskie w Wilnie praktycznie nie istniało¹². Almanach literacko-graficzny „Żórawce” – bo o nim mowa –

⁹ S. Rygiel, *Polskie czasopiśmiennictwo wileńskie w r. 1928*, Wilno 1928, s. 11–12.

¹⁰ *Prasa polska w Wilnie (1905–1926)...*, s. 73.

¹¹ Poza tym na uwagę zasługują dwa tygodniki wychodzące w roku 1924: „Wileński Przegląd Artystyczny. Tygodnik dla spraw teatru, muzyki, kinematografii, sztuk plastycznych, literatury i wychowania estetycznego” (wydano 9 numerów) oraz „Sztuka i Film. Pismo tygodniowe poświęcone sztuce we wszystkich jej przejawach” (numery 1–6). Warto też wspomnieć o „Naszej Formie” – wydawnictwie Cechu św. Łukasza Stowarzyszenia Młodzieży Akademickiej USB, które zamierzone było jako periodyk, okazało się jednak przedsięwzięciem jednorazowym (almanach ukazał się w roku 1930).

¹² Na temat odbudowy drukarni i produkcji wydawniczej po roku 1905 zob. L. Abramowicz, *Okres zmian i wstrząśnień (1905–1925)*, [w:] tegoż, *Cztery wieki drukarstwa w Wilnie (1525–1925)*, Wilno 1924, s. 120–126; J. Dunin, *Rzut oka na polską książkę w dwudziestowiecznym Wilnie*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Librorum” 1995, nr 6, s. 3–17.

złożono i odbito w drukarni Józefa Zawadzkiego w roku 1910 nakładem autorów – członków grupy literacko-artystycznej Banda. Najznamienitszy wśród nich był Ferdynand Ruszczyk – twórca okładki, strony tytułowej oraz niektórych zdobiących wewnątrz winiet i rysunków. Jego projektu był również kształt edytorski całości, ale – zgodnie z bibliofilskim zwyczajem – żaden ze współtwórców nie pozostał anonimowy. W metryczce pod spisem rzeczy (uwzględniającym też prace plastyczne i ich autorów) utrwalono nazwiska składacza i wykonawcy odbitek, zamieszczono informacje o rodzaju druku okładki (intaglio, czyli druk wklęsły) oraz miejscu przygotowania klisz (okładkę oraz jeden z dodatków wykonano i odbijano w Wiedniu, pozostałe klisze powstały w Wilnie, a odbijano je w drukarni Józefa Zawadzkiego). Piszący o kształcie tego wydawnictwa zwracali uwagę na ekspresjonistyczne cechy przedstawionego na okładce ptaka z rozpostartymi skrzydłami i ciekawe połączenie tego obrazu z odręcznym liternictwem tytułu.



Fot. 1. Źródło: fot. własna (okładka egzemplarza ze zbiorów Biblioteki im. Wróblewskich Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie)



Fot. 2. Źródło: fot. własna (strona z winietą tytułową egzemplarza ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)

W oszczędnej kompozycji typograficznej stron i dyskretnie rozłożonych ozdornikach dostrzegano „ruszczykowskie wycucie formy”, a w stylizacjach konwencjonalnych motywów winiet i rysunków – nawiązania do symbolizmu i secesji¹³. Elegancji dodawały, przekładane cienką bibułą, wklejki z ilustracjami

¹³ Por. K. Kulpińska, *Style i stylizacje*, [w:] tejsze: *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa 2005, s. 225–226; J. Dunin, *Rzut oka na polską książkę...*, s. 11–12.

oraz odbity na kilku z nich metodą druku wypukłego unikalny znak graficzny nawiązujący do żurawia z okładki. Całość nawet po latach robi wrażenie, dlatego nie dziwię się, że Janusz Dunin zaliczył „Żórawce” do „najwybitniejszych osiągnięć polskiego druku secesyjnego” i uznał je za „publikację, która mogłaby konkurować z krakowską «Chimerą»”¹⁴. Można co prawda zastanawiać się, czy to ostatnie stwierdzenie nie jest przesadą, zważywszy na fakt, że wileński almanach nie przetrwał się przecież w periodyk. Wszelako jest jeszcze inny powód, by zestawić dokonania Ruszczyca z dziełem Miriama – czasopismo „Tygodnik Wileński”, które zaczęło ukazywać się w roku wydania „Żórawców”. Ruszczyca był odpowiedzialny za szatę graficzną tygodnika, publikował w nim też artykuły. Jego udział w tworzeniu pisma – jak uważa Katarzyna Kulpińska – „wydaje się porównywalny z pracą Zenona Przesmyckiego nad «Chimerą»”¹⁵.

Trudno przecenić wpływ Ruszczyca na kształt wileńskich druków użytkowych w okresie międzywojennym. Kiedy w roku 1908 artysta zamieszkał w Wilnie, zarzucając malarstwo na rzecz projektowania plakatów, książek i czasopism, stał się również nauczycielem nowych pokoleń twórców. Zwieńczeniem jego działalności pedagogicznej był udział w stworzeniu na odnowionym Uniwersytecie Stefana Batorego Wydziału Sztuk Pięknych, gdzie od razu (w roku 1919) objął funkcję dziekana (pełnił ją czterokrotnie). Nazwisko Ruszczyca pojawiało się potem w stopkach redakcyjnych periodyków powoływanych do życia w środowisku akademickim. Jeżeli nie brał osobistego udziału w projektowaniu, to i tak patronował poczynaniom swoich studentów. Wspierał nowe inicjatywy, choć realizacje plastyczne uczniów z czasem coraz bardziej odbiegały od estetycznych wzorów mistrza.

Naturalną kolejną rzeczą pierwsze czasopismo wykwiłtne w międzywojennym Wilnie zrodziło się w opisanym tu kręgu. Był nim miesięcznik akademicki literacko-naukowy „Hipogryf”, który zaczęto wydawać już w marcu 1920 roku. Redaktorem odpowiedzialnym (jednocześnie wydawcą) został Juliusz Wirski, a wykonanie nakładu powierzono wileńskiej drukarni Znicz. Wśród osób odpowiedzialnych za kompozycję graficzną nie ma Ruszczyca – są jednak jego studenci – Rafał Jachimowicz, Michał Rouba i Zofia Jastrzębska (w kolejnych numerach pojawiły się też inne nazwiska). Jachimowicz jako kierownik artystyczny dbał o harmonijny wystrój plastyczny i typograficzny. Pozostali byli autorami winiet i finalików zdobiących kolejne zeszyty. Każdy z nich otwierała ta sama, zaprojektowana przez Jachimowicza okładka, przedstawiająca zrywającego się do lotu hipogryfa powstrzymywanego przez nagiego atleję. Obydwie postaci ucieleśniają

¹⁴ J. Dunin, *Rzut oka na polską książkę...*, s. 11–12.

¹⁵ K. Kulpińska, *Style i stylizacje...*, s. 226.

przeciwstawne siły, co podkreśla układ światłocieni rysunku (a także odrębnego liternictwa) sugerujący, że całość wykuta jest w kamieniu.



Fot. 3. Źródło: <https://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=73203>



Fot. 4. Źródło: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/doccontent?id=275462>

Taki jest też hipogryf w otwierającym zeszyt pierwszy utworze Juliusza Wirskiego: „Wykuty z granitowych marzeń o potędze, / Kamienną mocą skrzydeł lotny i szalony”. Nie przypadkiem zaprojektowanie okładki powierzono Jachimowiczowi, który na USB studiował rzeźbę i został potem znanym artystą litewskim o nazwisku Rapolas Jachimavičius. W „Hipogryfie” nie zdążył wykazać się jako kierownik artystyczny, gdyż pismo zamknięto po trzech numerach. Jednak jeszcze w czasie studiów, w roku 1925, wziął udział w konkursie na projekt wileńskiego pomnika Adama Mickiewicza i zajął w nim drugie miejsce. Ciekawe, jak bardzo ów projekt przypomina okładkę z roku 1920 – nie tylko monumentalną i ekspresyjną estetyką, ale przede wszystkim sposobem opracowania motywu pe-gaza, z którym rzeźbiarz związał postać wieszczka¹⁶.

Miesięcznik zawieszono w czerwcu 1921 roku, a już we wrześniu pojawiło się inne starannie przygotowane edytorsko pismo, firmowane i finansowane przez świeżo założone Wileńskie Towarzystwo Artystów Plastyków, którego członkowie niechętnym okiem przyglądali się Wydziałowi Sztuk Pięknych. Jako medium

¹⁶ Koncepcja Jachimowicza ma punkty wspólne ze zwycięskim projektem Stanisława Szukalskiego, który okazał się zbyt ekstrawagancki dla społeczeństwa wileńskiego. Sprzeciw był tak silny, że odstąpiono od realizacji projektu.

krytyki jego dokonań „Południe” (z podtytułem „miesięcznik poświęcony sztuce i krytyce artystycznej”) nie mogło wystąpić w gorszej szacie graficznej niż „Hipogryf”. Pierwszy zeszyt – choć w skromniejszym niż „Hipogryf” formacie – prezentował się doskonale. Komitet redakcyjny, do którego należeli między innymi Władysław Tatarkiewicz i Ludomir Sleńdziński, zadbał nie tylko o kompozycję plastyczną i typograficzną, ale też o dobrej klasy papier i druk (WTAP posiadało własne wydawnictwo, a nakład drukowano w znanej z jakości tłoczni Lux Ludwika Chomińskiego).

Grafikę okładkową, wykonaną przez Sleńdzińskiego, odbito na grubym kartonie, dobrze chroniącym wewnątrz pełne zdjęć i ilustracji, reprodukujących rysunki i obrazy (w tym Smuglewicza, Rustema i Sleńdzińskiego). Wydrukowano je na papierze kredowym i na wklejkach delikatnie przymocowanych do kartki górnym brzegiem. Wydawnictwo opatrzone było żywą paginą z ozdobnikami liniowymi. Artykuły otwierały inicjały wpisane w kwadrat z motywami roślinnymi. Na przedostatniej stronie okładki, w metryce wydawniczej, zamieszczono nazwiska odpowiedzialnych za kształt estetyczny – twórców rysunku i liter na okładce, wykonawcy ozdobnych liter w tekście, składacza, a nawet odbijającego i powielającego klisze, wykonane w wileńskim zakładzie cynkograficznym Feliksa Zaniewskiego.

W drugim zeszycie dodano elementy, które podkreśliły bibliofilski charakter druku – bibułkę, oddzielającą reprodukcję fotograficzną *Portretu pani K.* Sleńdzińskiego od następnej kartki, oraz – na jednej ze stron – drzeworytniczą winiętę. W składzie redakcji wyróżniono funkcję kierownika artystycznego – pełnili ją kolejno Jerzy Hoppen, autor okładki omawianego numeru, i Kazimierz Kwiatkowski. Obaj dbali o to, by utrzymać poziom artystyczny miesięcznika. Coraz częściej zdobiły go winiety i finaliki, niektóre wklejki odbijano na papierze czerpanym, a rysunki drukowano w kolorze. A jednak, poczawszy od zeszytu trzeciego, pismo – z którego podtytułu zniknęło słowo „miesięcznik” – zaczęło tracić na wyglądzie. Zrezygnowano z papieru kredowego i dobrego papieru drukarskiego, na gorszym papierze umieszczano też wklejki. Materiałem okładki piątego numeru nie był już karton, lecz niewiele cieńszy od wewnętrznych kartek papier. Obniżył się też poziom redakcji, o czym świadczy dołączona do tego zeszytu errata i karteczki z właściwymi podpisami naklejane pod drzeworytami Władysława Skoczylasa (omyłki dotyczyły tytułów lub nazwiska autora). Wydawcy musieli mieć problemy z finansowaniem, bo w stopce pojawiła się informacja o „częściowej zapomódze” Departamentu Sztuki i Kultury. Koniec końców redakcja pisma przeniosła je do Warszawy (gdzie od dawna miała swoją przedstawicielkę), ale periodyk – przemianowany teraz na kwartalnik – ukazał się tam tylko dwa razy, i to w odstępie

rocznym (1924 i 1925). W dziele *Kronika artystyczna* nadal źle pisano o wydziale sztuki wileńskiej wszechnicy, co zwykle kończyło się uderzeniem w jego dziekana. „W Wilnie tylko projekty Ruszczyca mogą mieć uznanie” – stwierdzał złośliwie komentator wileńskiego życia artystycznego¹⁷.

Po szczególnej kampanii prowadzonej przeciw Wydziałowi Sztuk Pięknych na łamach „Południa” warto sięgnąć do badań Józefa Poklewskiego. Jego zdaniem konflikt został przerwany dzięki postawie Ruszczyca, który „nie żywił wrogości czy niechęci do członków WTAP. [...] Przeciwnie wręcz, zawsze doceniał osiągnięcia artystyczne Sleńdzińskiego, Jamontta, Hoppena, zaś najlepszym wyrazem uznania [...] było powołanie ich na etaty pedagogiczne na Wydziale”. Dobro wileńskiej sztuki było dla Ruszczyca najważniejsze, dlatego nie podejmował polemiki z autorami napastliwych artykułów, potępiających jego działania i koncepcję sztuki¹⁸.

W jednym z takich artykułów odwoływano się do tekstu Ruszczyca *Wilno i jego warunki zewnętrzne*, opublikowanego w roku 1922 w jednodniówce akademickiej „Alma Mater Vilnensis”¹⁹. Wydawnictwo to jest wyjątkowe między innymi dlatego, że zaplanowane jako druk jednorazowy przekształciło się w periodyk, który na dodatek nie okazał się efemerydą, bo wychodził aż do roku 1935²⁰. Jako czasopismo „Alma Mater Vilnensis” po raz pierwszy ukazała się w roku 1924, wszelako dla podkreślenia więzi z jednodniówką otrzymała numer drugi, zachowując ten sam format, zasady projektowania typograficznego oraz okładkę „według rysunku”, jak informowano w spisie ilustracji, Ruszczyca²¹.

Różniące się tylko kolorystyką rysunki okładkowe tak w ósmym zeszycie pisma scharakteryzował Zygmunt Falkowski, wtedy już absolwent USB: „złociste kwiecień, wychylone z pucharu, a rzucone na tło ciemno-granatowe, a kiedy indziej – na seledynowe przykuwa oczy swoim czarem i harmonią”²². Począwszy od ze-

¹⁷ *Kronika artystyczna*, „Południe” 1925, z. 2, s. 65.

¹⁸ Zob. J. Poklewski: *Przyczynek do dziejów artystycznego Wilna w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1994, nr 23, s. 30. Na temat omawianego antagonizmu zob. s. 28–30.

¹⁹ F. Ruszczyk, *Wilno i jego warunki zewnętrzne*, „Alma Mater Vilnensis” 1922, s. 47–50.

²⁰ Pismo miało się ukazywać trzy razy do roku, jednak z powodu złej sytuacji finansowej pozostało rocznikiem (jedynie w roku 1927 ukazały się dwa numery). Zeszyty miały znaczną (od 50 do 200 stron) objętość („treść wszystkich zeszytów jest nader obfita” – stwierdzał jeden z recenzentów wydawnictwa).

²¹ Ruszczyk był jednym z tych profesorów, których Rada Zrzeszenia Kół Naukowych USB (wydawca pisma) poprosiła o wsparcie idei powołania periodyku.

²² Z. Falkowski, *Ogólny przegląd niektórych czasopism i wystąpień prasowych młodzieży akademickiej USB w okresie 1919–1929*, „Alma Mater Vilnensis” 1929, z. 8, s. 129. Kolejne cytaty z powyższego artykułu nieopatrzone przypisem pochodzą z tego źródła.



Fot. 5. Źródło: fot. własna (okładki egzemplarzy ze zbiorów Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego)

sztytu trzeciego, okładki, strony tytułowe, winiety i wklejki projektowali studenci. Nie było już mowy o identyczności, gdyż każde wydanie opracowywał inny zespół. Okładki były tak różnorodne stylistycznie i kolorystycznie, że Falkowski porównał je do „pawiego ogona lub wschodniego wachlarza. Albowiem – wyjaśniał – grają na nich wszystkie kolory tęczy”. Autor przyjrzał się też wnętrzą poszczególnych numerów – za najlepszy graficznie uznał zeszyt siódmy, w którym „zespole barwy czerwonej z czarną i umiejętny rozkład ozdóbek oraz rycin robi miłe wrażenie i nadaje kredowo-białej karcie pisma jakiś uroczysty rytm psalterza średniowiecznego”. Czerwień – wzorem dawnych rękopisów – wprowadzono po raz pierwszy w zeszycie piątym i odtąd dodatkowy kolor pojawiał się w typografii nagłówkowej i niektórych zdobieniach. Oprócz czerwonej wykorzystywano farbę niebieską i fioletową – wybór zależał od koncepcji kolorystycznej okładki. Czern liter kontrastowała z odbijanymi w innym kolorze ornamentami, liniami, winiętami czy inicjałami²³. Elementy oprawy plastycznej powstawały w odmiennych technikach i były projektowane przez różnych autorów, o czym wiemy z kolumnów; tak na przykład w zeszycie siódmym „Inicjały opracował Józef Serafinowicz, ozdoby Zbigniew Kaliszczak, winiety opracował i ciął w linoleum Gracjan

²³ O roli koloru (ale też czcionki, papieru, zdobień) w kształtowaniu pięknego druku pisał Gracjan Achrem-Achremowicz: *Książka jako dzieło sztuki*, „Alma Mater Vilnensis” 1928, z. 7, s. 41–48.

Achrem-Achremowicz, okładkę projektował Jan Kruszyński”, a w zeszycie ósmym „Inicjały opracował Józef Bodziński, stronicę tytułową komponował Roman Ryn-czewski, okładkę projektowała Helena Trzebińska-Bodzińska, wklejkę projekto-wał Zygmunt Kowalski”.

Najczęściej stosowaną techniką był linoryt, ale pojawiały się także okładki rysowane na kamieniu (litografie). O wysoki poziom druku i formę typograficz-ną dbała nowoczesna drukarnia nakładowa Ludwika Chomińskiego, znana z wy-kwintnych publikacji o charakterze bibliofilskim. Skład – zwarty, blokowy – był typowy dla tego wydawcy, podobnie jak stosowanie linii zamykających kolumnę kłamrowo lub tylko z góry²⁴.

Przeglądając egzemplarze kolejnych zeszytów alamanachu, nie sposób nie za-uważyć, że styl projektowania zmieniał się z czasem, ewoluując w stronę nowych tendencji w sztuce graficznej. Ruszczyckowskie zdobienia i ornamenty, nawiązują-ce do secesji, zostały zastąpione różnej grubości liniami. Stopniowo rezygnowa-no z drzeworytów na rzecz fotografii. W miejsce okładek ilustracyjnych pojawiły się najpierw okładki wykorzystujące formy kubistyczne i geometryczne, a potem komponowane niemal wyłącznie z materiału typograficznego. W projektowaniu wewnątrz zeszytów coraz wyraźniej zмирzano ku prostocie i dekoracyjnej oszczęd-ności.



Fot. 6. Źródło: fot. własna (okładka egzem-plarza ze zbiorów Biblioteki im. Wróblew-skich Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie)

²⁴ Zob. J. Sowiński, *Typografia wytworna...*, s. 222–226.

Kierunek tych zmian skłania do zakwestionowania stereotypu „pocziwego Wilna”, które odrzuca najmniejsze nawet przejawy nowatorstwa²⁵. Warto poddać refleksji twierdzenie, że awangardowy epizod, jaki przydarzył się miastu w latach 1922–1923, nie miał żadnego wpływu na estetykę wileńskich druków. Chodzi o Wystawę Nowej Sztuki, zorganizowaną z inicjatywy Wiktora Kajruksztisa i Władysława Strzeмиńskiego, którzy po powrocie z Rosji radzieckiej zatrzymali się w Wilnie²⁶. Oprócz ich prac, inspirowanych koncepcjami rosyjskiej sztuki rewolucyjnej, na wystawie pokazano dzieła pięciu innych twórców (Mieczysława Szczuki, Teresy Żarnowerówny, Henryka Stażewskiego, Karola Kryńskiego i Marii Puciatyckiej). Ekspozycji towarzyszył katalog, wydany w drukarni Lux przy wsparciu jej właściciela Ludwika Chomińskiego. „Ta mała, licząca zaledwie 23 strony broszurka formatu 17 x 12,5 cm, wydrukowana na papierze gazetowym”²⁷, okazała się publikacją, której znaczenie trudno przecenić – to pierwszy w Polsce druk funkcjonalny, wydany według zasad wywodzących się z suprematyzmu i konstruktywizmu. Tak samo jak katalog, wystawa (otwarta 20 maja 1923 roku w wileńskim kinie Corso) stała się ogólnopolskim wydarzeniem bez precedensu jako pierwszy pokaz sztuki awangardowej.

W powszechnej opinii panuje pogląd, że w konserwatywnym środowisku artystycznym Wilna ta przełomowa wystawa „nie wywołała żadnych konsekwencji plastycznych”²⁸. Trudno się z tym zgodzić, wzięwszy pod uwagę, że zasady nowej sztuki dotyczyły takich dziedzin jak grafika użytkowa, typografia i fotografia. Wystarczy przyjrzeć się projektowaniu graficznemu Jana Kruszyńskiego – począwszy od „Alma Mater Vilnensis”, przez „Włóczęgę”, po „Almanach Fotografiki Wileńskiej” i „Almanach Fotografiki Polskiej” – by stwierdzić, że idee sztuki awangardowej pozostawiły jednak w Wilnie jakiś ślad. Przypadek Kruszyńskiego – przede wszystkim artysty fotografa – potwierdza to tym bardziej, że fascynowała go – tak samo jak Mieczysława Szczukę – technika fotomontażu, która zrewolucjonizowała nowoczesne drukarstwo.

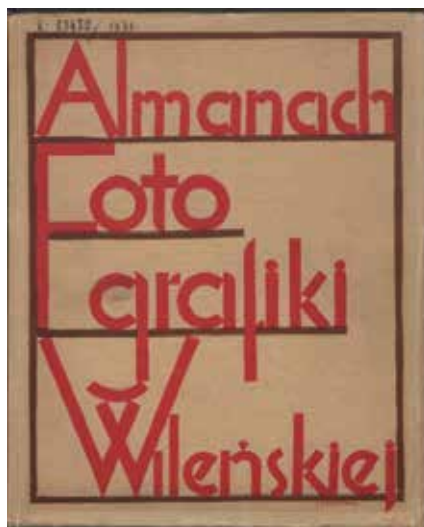
O ile zatem wileńscy malarze – poza Wiktorem Kajruksztisem – okazali się odporni na awangardowe pomysły, to graficy chętnie wprowadzali je w życie, projektując druki użytkowe: ogłoszenia, reklamy, okładki książek i – oczywiście – czasopisma.

²⁵ Por. „Południe” 1935, nr 2, s. 65.

²⁶ Dla Kajruksztisa był to powrót do miasta młodości (pozostał tu do roku 1932), dla Strzeмиńskiego dwuletni epizod.

²⁷ J. Poklewski, *Wileńskie wystawy artystyczne w dwudziestoleciu międzywojennym*, „Muzealnictwo” 1993, nr 35, s. 19.

²⁸ Por. tamże, s. 21.



Fot. 7 i 8. Źródło: <https://pbc.biaman.pl/dlibra/doccontent?id=8892> (fot. 7);
<https://dlibra.kul.pl/dlibra/doccontent?id=22319> (fot. 8)

Bibliografia

- Abramowicz L., *Okres zmian i wstrząśnień (1905–1925)*, [w:] tegoż: *Cztery wieki druku-
stwa w Wilnie (1525–1925)*, Wilno 1924.
- „Alma Mater Vilnensis. Jednodniówka Dnia Akademika”, Wilno 1922.
- „Alma Mater Vilnensis. Czasopismo akademickie”, Wilno 1924–1935, z. 2–12.
- Almanach Literacki Wileńskiego Oddziału Polskiego Białego Krzyża*, red. C. Jankowski,
Wilno 1926.
- „Almanach Fotografiki Wileńskiej. Wydany staraniem i nakładem Fotoklubu Wileńskie-
go w czwartym roku jego istnienia”, Wilno 1931.
- „Almanach Fotografiki Polskiej. Wydawnictwo periodyczne”, Wilno 1931 i 1937.
- Dunin J., *Rzut oka na polską książkę w dwudziestowiecznym Wilnie*, „Acta Universitatis
Lodziensis. Folia Librorum” 1995, nr 6.
- „Hipogryf. Miesięcznik akademicki literacko-naukowy”, Wilno 1920–1921, z. 1–3.
- Kulpińska K., *Szata graficzna młodopolskich czasopism literacko-artystycznych*, Warszawa
2005.
- Lam S., *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*, Warszawa 1922.
- „Nasza Forma. Wydawnictwo Cechu św. Łukasza Stowarzyszenia Młodzieży Akademic-
kiej USB”, Wilno 1930.
- Poklewski J., *Przyczynek do dziejów artystycznego Wilna w dwudziestoleciu międzywojen-
nym*, „Acta Universitatis Nicolai Copernici” 1994, nr 23.

„Południe. Miesięcznik poświęcony sztuce i krytyce artystycznej”. Wilno 1921–1923, z. 1–5.

Rygiel S., *Polskie czasopiśmiennictwo wileńskie w r. 1928*, Wilno 1928.

Sowiński J., *Sztuka typograficzna Młodej Polski*, Wrocław 1982.

Sowiński J., *Typografia wytworna w Polsce 1919–1939*, Wrocław 1995.

„Tygodnik Wileński”, Wilno 1925, nr 1–18.

„Włóczęga. Organ Klubu Włóczęgów w Wilnie”, Wilno 1932–1936.

„Żórawce”, Wilno 1910.

Anna Szawerna-Dyrszka

University of Silesia in Katowice

ELEGANT MAGAZINES IN VILNIUS IN THE INTERWAR PERIOD INITIAL THOUGHTS.

Summary

This is a reconnaissance study. The article outlines an area of research on pre-war Vilnius magazines that may be considered “elegant” or “debonair” (in reference to the title of the monograph by Stanisław Lam entitled *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku* ([The Elegant Book. On the Aesthetics of Print] of 1926). Among many, usually ephemeral, literary and cultural magazines that were issued in Vilnius in the years 1920–1939, the author selected those, whose graphic layout and typography aspire to be elegant magazines. Most of them followed the principles of traditional design, yet some used innovative, avant-garde ideas in the spirit of constructivism and functionalism (which contradicts the thesis that the Exhibition of Modern Art that took place in Vilnius in 1923 left no trace).

Key words: the interwar period, Vilnius, elegant magazines, print, typography, graphics.