



Katarzyna Podniesińska*
Kraków

Ekslibris Adolfa Sternschussa jako przykład poszukiwania sztuki narodowej

Abstract

The topic of this article is the ex libris made in 1904 for Adolf Sternschuss, an art connoisseur and collector of Jewish origins. This bookplate, a well-studied specimen of Young Poland art made by Antoni Procajłowicz, has not been a subject of deep analysis yet. The author underlines the connection between the ex libris and the movement to revive the craft of printing and to find a new art style based on Polish values. She also discusses a series of exhibitions and publications that contributed to the development of this process. The direct inspiration for the bookplate was folk papercutting, whose origins can be found in the activities of the association *Polish Applied Arts* [Polska Sztuka Stosowana], in particular of Jerzy Warchałowski, its first amateur and researcher. Polish papercutting, especially rich in form and distinct from papercutting present in other countries, had a particular national character. On the other hand, the motif of the ex libris – birds sitting on the sides of a crowned plate – might have its origins in coat-of-arms bookplate art and in Jewish art (albeit not necessarily papercutting). The author has argued that this motif of birds guarding a stone plate was adapted by Polish art, for example architecture.

Keywords: Adolf Sternschuss, Antonii Procajłowicz, Jerzy Warchałowski, Zenon Przesmycki, Stanisław Wyspiański, ex libris, bookplate, printing, lithography, library

Słowa kluczowe: Adolf Sternschuss, Antonii Procajłowicz, Jerzy Warchałowski, Zenon Przesmycki, Stanisław Wyspiański, ekslibris, znak książkowy, drukarstwo, litografia, książka, biblioteka

Przedmiotem artykułu jest ekslibris Adolfa Sternschussa (1875–1915) autorstwa Antoniego Stanisława Procajłowicza (1876–1949) wykonany w 1904 r. To już trzeci z rzędu tekst dotyczący najbardziej znanych książkowych znaków własnościowych polskich wykonanych około roku 1900, po rysunkowym ekslibrisie Lucjana Rydla (1870–1918) autorstwa Stanisława Wyspiańskiego (1869–1907) i księgoznaku Muzeum Narodowego w Krakowie, którego wykonawcą był Jan Bukowski (1873–1938)¹.

* Muzeum Narodowe w Krakowie; e-mail: podniesinska@gmail.com; ORCID iD: 0000-0001-9750-9134.

¹ K. Podniesińska, 2019; eadem, 2000. Już po opublikowaniu artykułu dotyczącego ekslibrisu Muzeum Narodowego w Krakowie w Archiwum MNK znalazła się korespondencja

Pierwsza część tekstu została poświęcona ruchowi odnowy i chęci wypracowania nowej sztuki opartej na wartościach polskich oraz osobom autora i właściciela ekslibrisu, druga zaś skupia się na samym obiekcie. Ponadto oprócz opisu znalazły się w niej ogólne wiadomości dotyczące wycinanki ludowej i analiza stylistyczna omawianej pracy.

Ekslibris Adolfa Sternschussa to sztandarowy przykład sztuki młodopolskiej, który – mimo że posiada bogatą literaturę przedmiotu², nie doczekał się do tej pory pogłębionej analizy (fot. 1).



Fot. 1. Ekslibris „z książek A. Sternschussa”, 1904, litografia barwna.

z kwietnia 1902 r. pomiędzy lwowskim Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych, a Muzeum Narodowym dotycząca propozycji ekspozycji projektów ekslibrisów we Lwowie. W odpowiedzi z Muzeum zawarta jest uwaga, że „projekty z wyjątkiem nagrodzonego [Jana Bukowskiego], wyszczególnionego [Józefa Mehoffera] i paru innych bardzo mało mają artystycznej wartości”, [w:] Muzeum Narodowe w Krakowie Dz.p. 245. Za informację tę dziękuję Dianie Błońskiej, Kierownikowi Archiwum MNK. Być może do grupy tych „paru innych” należy zaliczyć rysunek Antoniego Procajłowicza z przedstawieniem młodej dziewczyny czytającej książkę i napisem: „MUZEUM NARODOWE”, który został w 1906 r. wykorzystany jako znak książkowy Leonarda Lepszego, Muzeum Narodowe w Krakowie nr inw. MNK III-r.a.18317.

² Z. Przesmycki, 1905, s. 159–161; Janusz B. 1917, s. 45, tabl. IX; E. Chwalewik, 1920, s. 17; *Przewodnik* nr 46 1929, poz. 694; *Katalog wystawy exlibrisów słowiańskich* 1930, poz. 343; M. Goldstein, K. Dresdner, 1935, s. 106; S. Jakubowski, 1948, poz. 246; J. Kram, 1948, s. 87, poz. 2; F. Wagner, 1964, poz. 95; M. Grońska, 1973, poz. 629; M. Puchalska, W. Chmurzyński, 1980, s. 73, poz. 162; P. Hordyński, J. Pirożyński, 1986, poz. 97; M. Grońska, 1992, s. 126; P. Hordyński, 2000/2001, s. 39; Z. Gontarz, 2003, s. 13; T. Suma, 2014, s. 49, 157, 311–312; K. Podnieszńska, 2015a, s. 342; eadem, 2015b, s. 296; M. Czubińska, K. Podnieszńska, 2016, s. 122, poz. 97.

Na drodze do stylu narodowego

Wilhelm Mitarski w swoim artykule poświęconym estetyce książki, drukowanym w „Krytyce” w 1904 r.³, odniósł się do powstałego w Anglii ruchu odnowy rzemiosł. Krytyk zauważył, że na kontynencie przybrał on postać wszechogarniającej mody, będącej poza kontrolą. Mitarski widział konieczność „nadania mu cech nieprzypadkowych, lecz koniecznych, wyrażających pewne określone dążenia”⁴. Chodziło o świadome kształtowanie określonych cech stylistycznych, które – ujęte w pewne ramy dyscypliny – tworzyłyby mocniejsze i trwałe podstawy niż przemijająca moda. Od końca XIX w. narastały w sztuce polskiej tendencje idące ku wypracowaniu sztuki rodzimej, która definiowałaby odmienność polską na tle innych narodów Europy⁵. Jak zauważyła Janina Wiercińska⁶, artyści nie dysponowali praktyczną wiedzą z zakresu drukarstwa, a sztuka przełomu XIX/XX w. stawiała nowe zadania w zakresie ornamentyki. Zmuszało to twórców do czerpania gotowych wzorów – najczęściej niemieckich, bo tradycja kontaktów wydawniczych tam właśnie wiodła – albo wypracowania własnego, rodzimego ornamentu. W tych staraniach odwoływano się przede wszystkim do przeszłości i tradycji, a następnie skierowano się ku sztuce ludowej⁷. „I tam znaleziono skarby. Sztuka ludowa nagle przestała być wyrazem czegoś drugorzędnego, przeciwnie, zajaśniała całą swoją świetnością, jako źródło najobfitsze, jako dokument oryginalny, jako podwalina pewna.”⁸ Ceniono w niej pierwiastek rodzimy i samodzielność, wielkie bogactwo i różnorodność, widziano, że jest ciągle żywa i posiada warunki rozwoju w wielu miejscach ziem polskich⁹.

Założone w 1901 r. Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” (dalej: Towarzystwo PSS) stawiało sobie „za cel pobudzenie twórczości w kierunku wyodrębnienia polskiego przemysłu za pomocą stworzenia artystycznej atmosfery rodzimej”¹⁰, a najlepsza droga do tego wiodła właśnie poprzez sztukę ludową. Towarzystwo przyczyniło się do znajomości i popularyzacji oraz rozwoju tej gałęzi polskiej wytwórczości.

Dużą rolę odegrały w tym wystawy organizowane przez Towarzystwo. Dwie pierwsze miały miejsce w 1902 r. Trwały od stycznia do marca w Krakowie, w siedzibie Muzeum Narodowego w Sukiennicach¹¹ oraz od września do listopada w warszawskiej Zachęcie¹². Były to duże ekspozycje, ich drukowane katalogi wymieniają odpowiednio 221 i 386 pozycji (przy czym pod niektó-

³ W. Mitarski, 1904.

⁴ Ibidem, s. 468.

⁵ *Katalog Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie 1894*, s. 237–238; J. Wiercińska, 1969, s. 241; I. Huml, 1978, s. 9–15.

⁶ J. Wiercińska, 1970, s. 2.

⁷ J. Warchałowski, 1904, s. 10–11.

⁸ Ibidem, s. 11.

⁹ Ibidem, s. 15.

¹⁰ Sprawozdanie 1903, s. 23; [zob: też] A. Wójcik, 2016; eadem, 2019.

¹¹ Sprawozdanie 1903, s. 17–21; E. Trojanowski, 1902.

¹² Sprawozdanie 1903, s. 21–27.

rymi pozycjami znajdowało się od kilku do kilkudziesięciu obiektów). Szczególnie bogata była wystawa warszawska, na której nagromadzenie materiału ludowego było tak duże, „[...] że można było swobodnie wybrać z niego to co było istotnie materiałem artystycznym, a nie wyłącznie etnograficznym”¹³. Wśród eksponatów obu wystaw sporą grupę stanowiły ozdoby wycięte z papieru służące do zawieszania na ścianach i powale w izbach wiejskich¹⁴ – wycinanki, pająki i gwiazdy – każdorazowo starannie opisane nazwiskiem wykonawcy i regionem, w którym zostały wytworzone. Zebrano je „[...] z rozmaitych stron, a więc z łowickiego (najbogatsze w kolorze i kompozycji), z guberni warszawskiej, radomskiej, lubelskiej, kieleckiej, łomżyńskiej i z Galicji, każde odmiennego typu, wszystkie zastanawiające swą oryginalnością.”¹⁵ Jak napisał Jerzy Warchałowski w pierwszym polskim tekście poświęconym wycinance, zamieszczonym w „Wiśle”, pokazanie ich „[...] było niezwykłym zdarzeniem w świecie artystycznym krakowskim [...]”¹⁶; „[...] ściana zawieszona niemi [w Sukiennicach] wprost krzyczała orgią niewidzianych dotąd form, najbogatszym przepychem barw, [wycinanki] olśniły artystów, zafascynowały etnografów, szybko zdobywając popularność w szerokich kołach publiczności”¹⁷. O stopniu zainteresowania, jakie wzbudziły, można było też przeczytać w „Nowej Reformie”: „Niezwykle ciekawym i oryginalnym jest zbiór 77 kartonów z ozdobami do ścian i powały w izbach chłopskich, wycinanymi z papierów kolorowych przez dziewczęta wiejskie w Łowickiem. W nieudolnym rysunku przebija się tu samorodna inwencja w ornamentacji, wzorowanej na naturze i zwierzętach, wdzięk i wybitne poczucie artystyczne w kolorycie”¹⁸. Eksponaty pochodziły z różnych zbiorów, od osób prywatnych¹⁹, z Muzeum Przemysłu i Rolnictwa w Warszawie i Towarzystwa „Polskiej Sztuki Stosowanej” w Krakowie.

Obie wystawy obudziły żywe zainteresowanie, nie tylko wśród artystów i rzemieślników, ale i szerszych kręgów publiczności. Nowością było zgromadzenie w jednym miejscu tak szerokiego wyboru sztuki ludowej, pochodzącej z różnych stron Polski, „[...]wydobycie na jaw mało albo zupełnie nieznanych dotąd, a wysoką wartość mających okazów, jak na przykład, czerpaków śląskich, wycinanek łowickich i wełniaków z Królestwa, odsłonięcie przed artystami i ogółem całych światów barwnych i wyraźne usiłowania oparcia zarówno zbiorów, jak i pracy twórczej na materiale ze wszystkich ziem polskich.”²⁰ Szczególnie wystawa warszawska zwiedzana była tłumnie

¹³ Sprawozdanie 1903, s. 24.

¹⁴ *Katalog I. wystawy 1902*, s. 14, poz. 93, s. 16, poz. 117, 118, s. 18, poz. 131, 132; *Каталогъ II-ой Выставки 1902*, s. 21, poz. 176, 183, 184, 185, 186, 192, s. 23, poz. 202, 203, s. 25, poz. 222.

¹⁵ Sprawozdanie 1903, s. 25.

¹⁶ J. Warchałowski, 1902a.

¹⁷ Idem, 1924, s. 66.

¹⁸ „Nowa Reforma” 1902, nr 25.

¹⁹ Trzeba w tym miejscu wspomnieć artystę malarza Leonarda Stroynowskiego – odkrywcę wycinanek i od 1901 r. pierwszego polskiego ich kolekcjonera, zob.: J. Warchałowski, 1924, s. 66.

²⁰ Sprawozdanie 1903, s. 21.

i wywoływała najsprzeczniesze sądy, „[...]z jednej strony jednając dla Towarzystwa bezkrytycznych wielbicieli, z drugiej wywołując niechęć i nieprzejednany pesymizm.”²¹

W roku 1904 miały miejsce dwie wystawy Towarzystwa. Pierwszą była *7. wystawa Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* i *II. wystawa Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”* we Lwowie (od stycznia do marca), drugą słynna *Wystawa drukarska*, pokazywana w Muzeum Czapskich w Krakowie (od grudnia do marca 1905)²². Jak napisano w *Sprawozdaniu*: „Organizatorzy wystawy [drukarskiej] wyszli z założenia, że drukarstwo jest w pierwszym rzędzie przemysłem artystycznym. Takie stanowisko zapewnić mu może przede wszystkim zrozumienie przez drukarzy i wydawców, że poza techniką drukarską, którą doskonalić należy (składanie, odbijanie, czystość druku, dokładność odbić wielobarwnych i.t.d.), istnieje jeszcze specjalna artystyczna umiejętność, która wymaga powołania i użytkowania specjalnych talentów. Artystyczny układ całości, umiejętne posługiwanie się zadrukowanymi płaszczyznami, zrozumienie stosunku ciemnych plam druku do jasnego tła papieru, umiejętny wybór czcionek, ich kombinowanie, unikanie czcionek dziwacznych, lub zgoła nieczytelnych, odpowiedni dobór papieru; a dalej, wprowadzenie artystycznie związanych, zrosniętych niejako z drukiem ozdób, winięt i inicjałów, artystycznych okładek, ze smakiem ułożonych tytułów – wszystko to zagadnienia drukarskie, które rozwiązać może jedynie artysta. Może nim być malarz, rozumiejący technikę drukarską i odczuwający istotę drukarskiego piękna.”²³

Była to największa i najlepiej przygotowana merytorycznie ekspozycja prezentująca osiągnięcia polskiego drukarstwa na ziemiach polskich. Jej autorem było co prawda Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana”, ale w szerszym znaczeniu całe środowisko krakowskie, które przodowało wówczas w drukarstwie²⁴. W wystawie uczestniczyły wszystkie ważniejsze firmy mające aspiracje artystyczne – krakowskie, warszawskie, lwowskie oraz z innych miast w kraju i zagranicy, dając doskonały przegląd możliwości polskiego ruchu wydawniczego w aspekcie sztuki i zaznajamiając ze stanem techniki drukarskiej. Jak zaznaczono w *Sprawozdaniu*, wystawa „[...] udowodniła dążenie do nadania drukarstwu odrębnego charakteru, dała przegląd artystycznego stosowania motywów swoich [...]”²⁵

Oprócz wystaw zorganizowanych przez Towarzystwo, ekspozycję poświęconą etnografii urządziło w 1904 r. Muzeum Narodowe w Krakowie²⁶. Towarzyszył jej *Katalog tymczasowy działu etnograficznego* (Kraków 1904), z którego można było się dowiedzieć, że celem wystawy jest ułatwienie ludoznawcom badań naukowych, a „[...] artystom i rzemieślnikom korzystanie z bogatych

²¹ Sprawozdanie 1903, s. 27.

²² Recenzja (w:) F. Mirandola, 1905.

²³ III. Sprawozdanie 1904, s. 13–14.

²⁴ Sowiński J. 1982, s. 65–78.

²⁵ III. Sprawozdanie 1904, s. 16.

²⁶ *Z Muzeum Narodowego*, „Czas” 1903, nr 294, s. 1–2. Od stycznia 1905 r. była to wystawa stała zob.: *Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział etnograficzny*, 1905; *Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie*, 1909, s. 136–150.

swojskich motywów²⁷. Takie same były założenia twórców wystaw Towarzystwa PSS, na których „materiał ludowy” zgromadzony w dziale pierwszym miał inspirować artystów, a ich prace prezentowano w dziale drugim – „usiłowania współczesne”. Więcej, „Aby ułatwić korzystanie z motywów ludowych i w ogóle z prac Towarzystwa rozpoczął Wydział [Zarząd]”²⁸ od 1902 r. publikację *Wydawnictwo Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej: materiały*, które drukowane były corocznie, w postaci zeszytów do 1913 r. *Wydawnictwo* miało „[...] na celu wprowadzenie odrębnej sztuki do dzisiejszego przemysłu i budownictwa, a chcąc wytworzyć nastrój swojski dla twórców na tym polu, gromadzi objawy sztuki ludowej i zabytki dawnego polskiego przemysłu artystycznego.”²⁹ Adolf Sternschuss użyczał obiekty ze swojej kolekcji do tej publikacji, udostępniając na przykład łyżnik z okolic Zakopanego do 5. zeszytu, wydane w grudniu 1904 r.³⁰

Celem tych wszystkich działań, jak napisał Jerzy Warchałowski, było stworzenie „[...] sztuki samodzielnej, wolnej od naśladownictwa”³¹, a w oparciu o bogactwo zgromadzonego materiału wypracowanie stylu własnego, odrębnego od innych narodów i pięknego jednocześnie. Miała to być sztuka „wprowadzona w życie, rozpowszechniona w domu i poza domem, na co dzień i w święto.”³² „Otoczyć naród swój pięknem – to znaczy rozjaśnić odrobiną słońca, dać mu władzę podniesienia głowy, ujrzenia wyżyn. Otoczyć go pięknem twórczym – to znaczy wlać weń moc drgającą życiem do odradzania się ciągłego zdolną. Otoczyć go pięknem własnym, swojskim – to znaczy pogodzić go z własnymi warunkami istnienia, wnieść harmonię i ład do jego życia.”³³

Antoni Procajłowicz jako członek Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”

Antoni Procajłowicz od początku zaangażowany był w działalność Towarzystwa PSS. Był nie tylko jego członkiem, ale brał udział w pracach Wydziału i Komisji Rozpoznawczej, która kwalifikowała obiekty na wystawy i oceniała prace nadesłane w ramach konkursów³⁴. Obok Józefa Czajkowskiego, Jerzego Mycielskiego, Edwarda Trojanowskiego, Jerzego Warchałowskiego i innych znalazł się w komitecie organizacyjnym pierwszej wystawy Towarzystwa³⁵, a w dziale „Usiłowania współczesne” prezentowany był zegar ścienny i pomysł wnętrza sypialni urządzonej po krakowsku według pomysłu Włodzimierza Tetmajera, wykonany ze współudziałem Antoniego Procajłowicza³⁶. Poza tymi pracami twórca ekslibrisu Sternschussa prezentował samodzielnie dwie malo-

²⁷ *Katalog tymczasowy działu etnograficznego*, 1904, s. 3.

²⁸ Sprawozdanie 1903, s. 14.

²⁹ Sprawozdanie 1903, s. 15.

³⁰ III. Sprawozdanie, s. 11.

³¹ J. Warchałowski, 1904, s. 9.

³² *Ibidem*, s. 10.

³³ *Ibidem*, s. 10.

³⁴ III. Sprawozdanie 1904, s. 23, 29; IV. Sprawozdanie 1905, s. 20.

³⁵ Sprawozdanie 1903, s. 17–18.

³⁶ *Katalog I. wystawy 1902*, s. 28, poz. 191, s. 29, poz. 192.

wane listwy, skrzynkę z motywami krakowskimi, kalendarz ścienny, projekty kart pocztowych i projekt afisza wyróżniony w konkursie Towarzystwa³⁷. Na wystawie drugiej, warszawskiej, oprócz sypialni znalazła się portiera wyszyta włóczką na białym suknie góralskim i ręcznik – oba z motywami ze skrzyni krakowskiej, afisz i winiety drukarskie do książki *Utwory dramatyczne* Lucjana Rydla (Kraków 1902) i projekty kart pocztowych z motywami krakowskimi w liczbie 6 sztuk³⁸. W 1904 r. na 7. wystawie *Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka”* i II. wystawie *Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”* Procajłowicz pokazał okładki i winiety³⁹, a na *Wystawie drukarskiej* nie tylko znalazł się wśród artystów prezentujących swoje prace w dużym wyborze⁴⁰, ale za druki artystyczne otrzymał brązowy medal⁴¹.

Jako członek Towarzystwa otrzymywał bezpłatnie⁴² zeszyty *Wydawnictwa*, w których często reprodukowano ozdoby z kolorowego i białego papieru służące do zawieszania na ścianach i powalach w izbach wiejskich⁴³. W wycinanki wplatanymi motywami ptaków, stylizowane kury i koguty, których wydłużone ogony dawały dekoracyjne efekty⁴⁴. W katalogach wystaw, projektach *Wydawnictwa* i „usiłowaniach współczesnych” przeważały układy symetryczne i antytetyczne⁴⁵.

Procajłowicz mógł też korzystać z bogatych zbiorów Towarzystwa przechowywanych na ul. Wolskiej 14 (obecnie Piłsudskiego) w Krakowie⁴⁶, które wraz z wystawami szybko się powiększały. W 1904 r. liczyły „[...] ponad tysiąc

³⁷ *Katalog I. wystawy 1902*, s. 29, poz. 196–199, s. 31, poz. 217.

³⁸ *Каталогъ II-ой Выставкы 1902*, s. 37, poz. 259, s. 39, poz. 287, 289, s. 43, poz. 314, 315, 318.

³⁹ *Katalog VII wystawy 1904*, s. 21, poz. 97, s. 26, poz. 182.

⁴⁰ Katalog *Wystawa drukarska w Krakowie*, 1904 odnotowuje następujące pozycje jego książek i druków: s. 46 poz. 76, s. 49. Poz. 137, s. 50–51 poz. 171–182, s. 53 poz. 238, s. 54 poz. 243–244, 248, 253, s. 56 poz. 282, 290, 294.

⁴¹ III. Sprawozdanie 1904, s. 14; IV. Sprawozdanie 1905, s. 11.

⁴² III. Sprawozdanie 1904, s. 4.

⁴³ *Wydawnictwo 1902*, z. 1, tabl. 1, 4; *Wydawnictwo 1903*, z. 2, tabl. 5, 6; *Wydawnictwo 1903*, z. 3, tabl. 8; *Materyały 1904*, z. 4, tabl. 1. Były to obiekty ze zbiorów Leonarda Stroynowskiego w Krakowie, [zob:] *Wydawnictwo 1902*, z. 1, tabl. 1; *Wydawnictwo 1903*, z. 2, tabl. 5, 6; prace autorstwa Ignacego Dobrzańskiego ze wsi Miesiące w guberni lubelskiej, [zob:] *Wydawnictwo 1902*, z. 1, tabl. 4; Julianny Wrzos z Grotowic w powiecie Rawskim (gub. Piotrkowska), [zob:] *Wydawnictwo 1903*, z. 3, tabl. 8; dziewcząt wiejskich z Księstwa Łowickiego, [zob:] *Wydawnictwo 1903*, z. 2, tabl. 5, 6; *Wydawnictwo 1903*, z. 3, tabl. 8; Franciszki Dąbkowskiej, Kurpianki ze wsi Muszyniec (gub. Łomżyńska), [zob:] *Materyały 1904*, z. 4, tabl. 1.

⁴⁴ Były to prace Julianny Wrzos i nieznaney dziewczyny z Księstwa Łowickiego, [w:] *Wydawnictwo 1903*, z. 3, tabl. 8.

⁴⁵ Porównaj katalogi wystaw, projekty okładek *Wydawnictwa* z. 1, 2, 3, kompozycje malowanych pasów i skrzyń, malowidła ściennie wiejskich chat, pisanki, rzeźbione dekoracje przedmiotów codziennego użytku. Motywy ludowe w katalogu I wystawy odbito wg rysunków Józefa Czajkowskiego, a ilustracje katalogu II stanowiły w większości odbitki wycinanek Ignacego Dobrzańskiego z guberni lubelskiej, [w:] Sprawozdanie 1903, s. 17.

⁴⁶ Obiekty ze zbiorów Towarzystwa PSS po 1914 r. zdeponowano w Muzeum Techniczno-Przemysłowym, a po jego likwidacji w latach 50. XX w. część obiektów znalazła się w Gabinetie Rycin Biblioteki Głównej ASP w Krakowie, większość zaś w 1967 r. przejęło Muzeum Etnograficzne w Krakowie, [w:] Wójcik A. 2018, s. 99–100.

kilkaset okazów przechowywanych przeważnie w tekach, szafach i skrzyniach⁴⁷. Były one ogólnodostępne, opisywane w prasie⁴⁸, można je było zwiedzać i kopiować bez ponoszenia opłat w czasie pracy sekretariatu Towarzystwa PSS od godziny 11.00 do 13.00⁴⁹ – wszak gromadzenie i udostępnianie materiałów z zakresu sztuki ludowej było priorytetowym zadaniem Towarzystwa⁵⁰. Zbiór wycinanek ludowych i ich kopii (naklejonych na karton, opisanych imieniem wykonawcy i darczyńcy, przechowywanych w pudłach i tekach) był największym zespołem w zbiorach i według inwentarza liczył ponad 600 pozycji, ale była to liczba zaniżona; w Muzeum Etnograficznym, do którego w 1967 r. trafił ten zespół z Biblioteki ASP w Krakowie, zawiera on obecnie ok. 3000 obiektów⁵¹.

Wpływy tradycji i sztuki ludowej w opracowaniach graficznych Antoniego Procajłowicza, powstałych do końca roku 1904

Jak napisał w 1904 r. Wilhelm Mitarski, „Strona uczuciowa [książki] może być wysunięta tylko przy pomocy umiejętności artysty i zależy od zdolności dekoracyjnego aranżowania całości, podporządkowywania jej pewnych szczegółów, umiejętności operowania kreską, linią, od rzadkiego talentu, jakiego potrzeba do wyeliminowania z form gotowych w naturze tego, co w nich jest istotnym i przeniesienia tego w ornament bez zatracenia przy tym pierwotnego ich kształtu. Osobiste upodobania artysty, jego zamiłowanie do epok dawniejszych, obcych nawet naszemu smakowi, wszystko to schodzi na plan dalszy wobec jego uzdolnienia, poczucia dekoracyjności, temperamentu, istotnego smaku oraz umiejętności.”⁵² Dla autora tego artystą, który te wszystkie cechy posiadał i realizował, był właśnie Antoni Procajłowicz, którego okładki książkowe „komponowane są z myślą o silnym działaniu dekoracyjnym, [...] motyw ornamentacyjny rozwinięty zazwyczaj dobrze, zestawienie plam barwnych trafne i udatne.”⁵³

Sztuka odnowy polskiej grafiki użytkowej i drukarstwa w kontekście poszukiwania polskiej odrębności szła dwiema drogami. Jedna miała charakter bardziej uniwersalny, młodopolski i jej najlepszym wyrazicielem był Stanisław Wyspiański, druga wynikała z fascynacji sztuką ludową i ugruntowała w polskiej ornamentyce kierunek folklorystyczny, a jej przedstawicielami okazali

⁴⁷ III. Sprawozdanie 1904, s. 17. W 1905 r. liczyły 1648 okazów, [w:] IV. Sprawozdanie 1905, s. 14.

⁴⁸ Kronika „Czas” 1904, nr 25, s. 2; A. Chołoniewski, 1906.

⁴⁹ III. Sprawozdanie 1904, s. 3; IV. Sprawozdanie 1905, s. 3.

⁵⁰ III. Sprawozdanie 1904, s. 3.

⁵¹ Wiadomość od opiekuna zespołu wycinanek w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, p. Beaty Skoczeń-Marchewki, której bardzo dziękuje za tę informację. Dr Agata Wójcik podaje liczbę ok. 2600 obiektów, zob.: eadem, 2018, s. 100, 102.

⁵² W. Mitarski, 1904, s. 470.

⁵³ Ibidem, s. 471.

się: Eugeniusz Dąbrowa-Dąbrowski, Jan Bukowski, Henryk Uziębło, Edward Trojanowski i Antoni Procajłowicz⁵⁴.

W bogatym dorobku Procajłowicza związanym z opracowywaniem graficznym wydawnictw, zrealizowanych do końca 1904 r., można znaleźć przykłady oparte na sztuce ludowej. Do najlepszych należą prezentowane na 1. wystawie Towarzystwa PSS afisz i książka *Utwory dramatyczne* Lucjana Rydla (t. 1–2, nakładem D. E. Friedleina, Kraków 1902), w których pojawiają się wycinanki, wzory przejęte z malowanych skrzyń krakowskich i rzędy schematycznie przedstawionych pisanek, zastosowane na okładce, w pasach dekoracyjnych stronic, winietach i ozdobnikach, utrzymane w czystych, żywych kolorach (czerwonym, zielonym i niebieskim)⁵⁵ (fot. 2, 3 książka i afisz). Ta sama, zdecydowana kolorystyka dominuje na okładkach książek: *Wybór poezji „Młodej Polski”* Wilhelma Feldmana (nakł. D. E. Friedleina, Kraków 1903) z symetrycznym motywem kwiatowo-animalistycznym (fot. 4), *Z jasnych dni* Aleksandra Mogilnickiego (wyd. Rychliński i Wegner, Łódź 1903) zdobiona motywem róży oraz *Listopad (W miesiącu opadających liści)* Andrzeja Niemojewskiego (nakł. Rychlińskiego i Wegnera, Łódź, 1904), z bordiurą opartą na motywach kolistych. W książce Jerzego Żuławskiego *Na srebrnym globie* (nakł. Towarzystwa Wydawniczego, Lwów 1903), na stronie tytułowej znalazła się winieta ze stylizowanym kwiatem i liśćmi ostu wpisanymi w sylwetkę sowy, a *Estetyka mieszkania* Paula Schultze-Naumburga (nakł. Jana Fiszera, Warszawa 1904) otrzymała okładkę przedstawiającą dzban z wybujałym bukietem wachlarzowatych kwiatów, utrzymanym w kolorze zieleni. Procajłowicz wykonał również ilustracje do „Liberum Veto” (1903), fantastycznego czasopisma satyrycznego drukowanego w Drukarni Władysława Teodorczuka. Jedna przedstawiała turystę w górach⁵⁶, druga karykaturalną twarz pesymisty⁵⁷.

Dojrzałą stylistycznie pracą jest winieta reklamowa Zakładu Artystyczno-Litograficznego A. Pruszyński, którą Procajłowicz dał do katalogu wystawy drukarskiej⁵⁸. Zakomponowana w leżącym prostokącie, przedstawia liście i kwiat ostu, mocno stylizowane i uproszczone, o uporządkowanej, symetrycznej mocnej budowie, które działają silnym kontrastem bieli i czerni. Podobną dojrzałość prezentuje oszczędna w formach okładka książki *Romantyzm polski* Tadeusza Sierżputowskiego (Księgarnia Narodowa, Lwów 1905) (fot. 5).

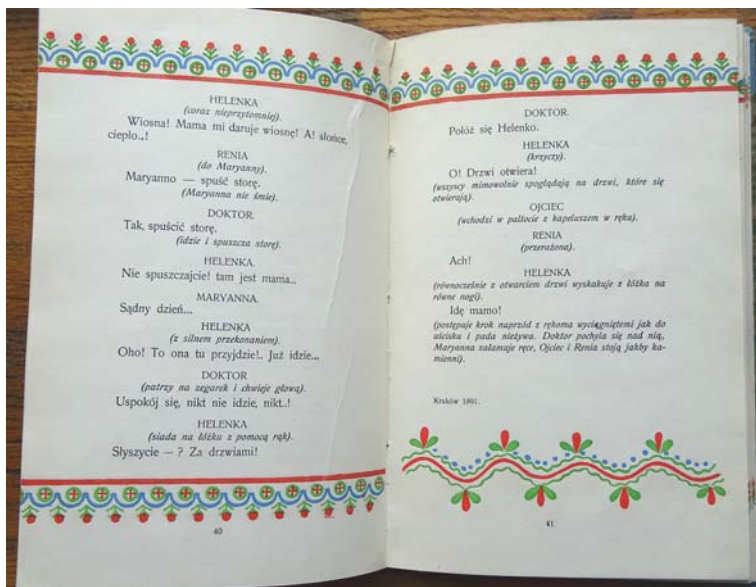
⁵⁴ J. Wiercińska J. 1969, s. 241; eadem, 1986, s. 71–72; J. Sowiński, 1982, s. 133.

⁵⁵ Jest to wydanie artystyczne, zgodne z duchem odnowy rzemiosł, w którym odnotowano wszystkie osoby i firmy zaangażowane w produkcję publikacji, np. autora oprawy plastycznej (Antoniego Procajłowicza), zecera i drukarza (odpowiednio Antoniego Kwiczała, Kazimierza Sołtykowskiego). Afisz znajduje się w Muzeum Narodowym w Krakowie nr inw. MNK III-af-1802.

⁵⁶ „Liberum Veto” 1903, nr XVI, s. 12, Muzeum Narodowe w Krakowie nr inw. MNK-III-ryc.46568/6.

⁵⁷ „Liberum Veto” 1903, nr XVIII, s. 12, Muzeum Narodowe w Krakowie nr inw. MNK-III-ryc.46569/5.

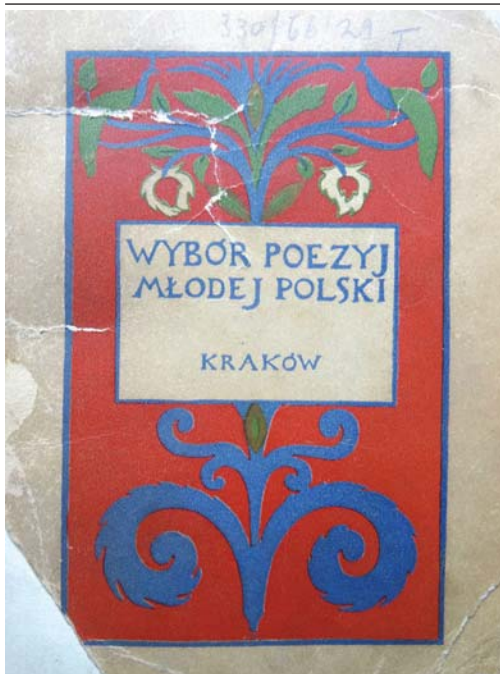
⁵⁸ *Wystawa drukarska w Krakowie* 1904, s. 36.



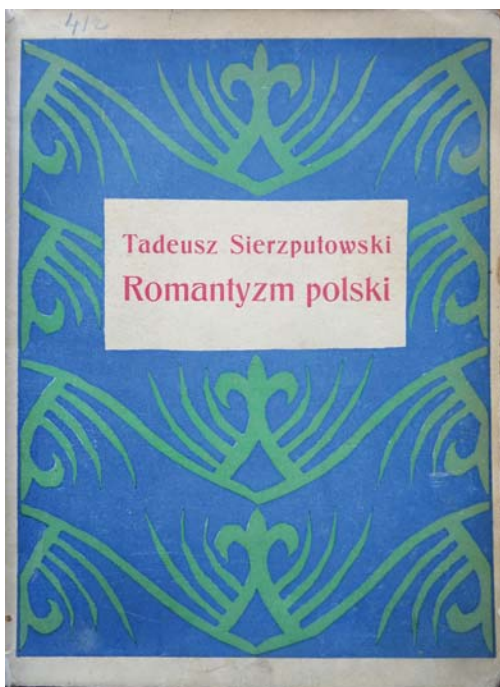
Fot. 2. Rozkładówka „Utworky dramatyczne” Lucjana Rydla z ozdobami ludowymi, 1904.



Fot. 3. Afisz „Utworky Dramatyczne Lucjana Rydla”, 1902, litografia barwna.

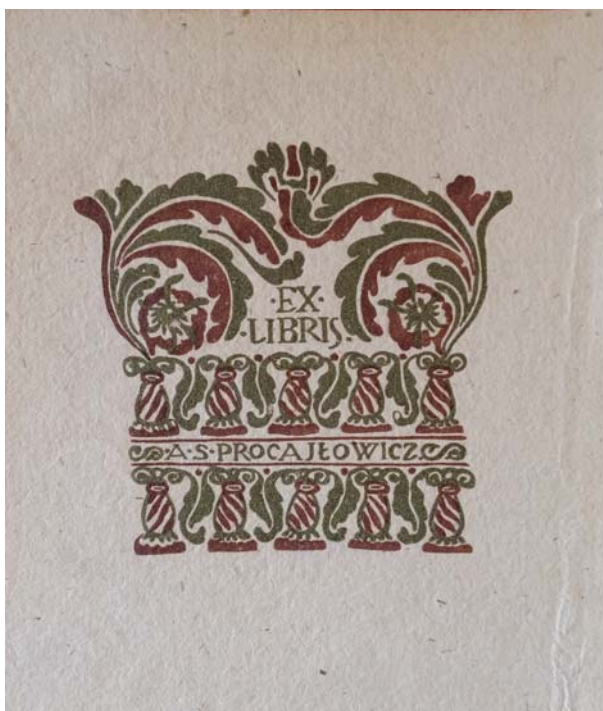


Fot. 4. Okładka „Wybór poezji Młodej Polski” Wilhelma Feldmana, 1903.



Fot. 5. Okładka „Romantyzm polski” Tadeusza Sierpułowskiego, 1905.

Antoni Procajłowicz do końca 1904 r. zrealizował cztery ekslibrisy, oprócz omawianego, były to znaki książkowe dla Zygmunta Klemensiewicza (1874–1948), z głową kobiecą i bratkami w narożnikach, Symeona Miesesa i własny⁵⁹. Szczególnie własny księgoznak Procajłowicza zasługuje tutaj na uwagę, jest to bowiem piękna kompozycja nawiązująca do zdwojonej balustrady złożonej z tralek, łącząca wątki tradycyjne – renesansowe z ludowymi. Tralki, stojące na bazach, zwieńczone zostały wolutowo skrzyconymi liśćmi akantopodobnymi, jak kapitelami i rozdzielone napisem: „A. S. PROCAJŁOWICZ”. U góry, między zawijającymi się takimi samymi liśćmi zakomponowano napis: „EX·|·LIBRIS.” (fot. 6).



Fot. 6. Ekslibris Antoniego Procajłowicza, 1904, litografia barwna.

Odnosząc się do wszystkich wymienionych wcześniej prac i parafrazując słowa Jerzego Warchałowskiego, który w 1904 r. zastanawiał się, jak należy korzystać ze sztuki ludowej w kontekście tworzenia sztuki stosowanej do przemysłu artystycznego można powiedzieć, że Procajłowicz czerpał z niej „[...] dłonią obfitą, rozwijał, przetapiał ją po swojemu, nadając twórczym motywom ludu nowy charakter przez tworzenie syntezy, [tworzenie] stylu [...]”⁶⁰.

⁵⁹ J. Kram, 1948, s. 87, poz. 1–4; T. Suma, 2014, s. 157.

⁶⁰ J. Warchałowski, 1904, s. 15–16.

Adolf Sternschuss – właściciel ekslibrisu

Do powstania każdego książkowego znaku własnościowego przyczyniły się dwie osoby. Jedną jest artysta, który go zaprojektował lub wykonał osobiście, drugą zaś właściciel, którego bibliotekę ma zdobić.

Adolf Sternschuss⁶¹ (1873–1915) miał żydowskie pochodzenie, był prawnikiem zatrudnionym w Galicyjskiej Prokuraturii Skarbu z siedzibą we Lwowie, ale do 1909 r. mieszkał i pracował w Krakowie. Odznaczał się zamiłowaniem do sztuki i dużą wrażliwością artystyczną. W czasach studenckich, na Uniwersytecie Jagiellońskim uczęszczał na zajęcia z historii sztuki prowadzone m.in. przez twórcę nowoczesnej historii sztuki Mariana Sokołowskiego, należał też do „Kółka estetów”, którego był wiceprezesem. Aktywnie pracował w różnych stowarzyszeniach kulturalnych, często pełniąc funkcje w zarządach. Były to: Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych, Towarzystwo Miłośników Historii i Zabytków Krakowa, Towarzystwo im. Jana Matejki (Sternschuss był autorem pierwszego przewodnika *Dom Jana Matejki*, Kraków 1898), Towarzystwo Numizmatyczne w Krakowie, Towarzystwo Upiększania m. Krakowa oraz Towarzystwo Opieki nad Polskimi Zabytkami Sztuki i Kultury w Krakowie. Był też członkiem Towarzystwa PSS, w którym należał do Wydziału w latach 1905–1909. Zajmował się ponadto reorganizacją Muzeum Techniczno-Przemysłowego w Krakowie oraz w 1901 r. wykladał historię sztuki na kursach Szkoły Sztuk Pięknych i Przemysłu Artystycznego dla Kobiet.

Sternschuss był jednym z wybitniejszych kolekcjonerów polskich okresu Młodej Polski. Gromadził ekslibrisy i grafikę użytkową (druki ulotne, plakaty, naklejki na alkohole, czekoladki i wyroby chemiczne, klepsydry, znaczki pocztowe), żydowskie wyroby rzemiosła artystycznego, porcelanę, dzieła sztuki dawnej i współczesnej, szczególnie malarstwo i rzeźbę. Posiadał bogaty zbiór rysunków i współczesnej grafiki artystycznej oraz mapy i rękopisy. Sporą grupę w jego zbiorach stanowiła sztuka ludowa, zwłaszcza z rejonu Podhala i Huculszczyzny. W spisie „Zbiory ś.p. Adolfa Sternschussa 1918 r.”, sporządzonym w związku z przejściem spuścizny po kolekcjonerze przez Muzeum Narodowe w Krakowie, znalazło się 3110 pozycji poświęconych ludowej wytwórczości⁶². Były to najczęściej elementy ubioru i ozdoby, wyroby rzemiosła i przedmioty kultu.

Sporo wiadomo o bibliotece Sternschussa. „Spis książek Sternschussa”⁶³ sporządzony około roku 1918 podaje 248 pozycji z zakresu historii, historii sztuki i krytyki, literatury polskiej i poezji, ekonomii i stosunków ekonomicznych, publicystyki, przemysłu, polityki i prawa. Dużą grupę stanowią czasopisma, przewodniki, statuty i sprawozdania z czynności różnych towarzystw, organizacji i instytucji, katalogi wystaw i katalogi księgarskie. W związku z zaangażowaniem Sternschussa w działalność Towarzystwa Leczniczych Kolonii

⁶¹ R. Róg, 2005.

⁶² Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Głównego Inwentaryzatora, Teczka Adolf Sternschuss, MNK, Dz. p 8494, s. 97.

⁶³ MNK, Dz. p 8494, s. 53–69.

Wakacyjnych dla Izraelskiej Działy w jego zbiorze obecne są również pozycje dotyczące zdrojowisk⁶⁴. Książki w zdecydowanej większości drukowane są w języku polskim, ale zdarzają się pozycje niemieckie, francuskie i rosyjskie. Jest to więc księgozbiór nadzwyczaj wszechstronny, świadczący o różnorodności zainteresowań i szerokich horyzontach. Wskazuje, że A. Sternschuss szczerze i z dużym oddaniem zaangażowany był na rzecz umacniania polskiej sztuki w jej nowoczesnym i narodowym aspekcie.

Ekslibris Adolfa Sternschussa

Zenon Przesmycki w artykule *Nowe polskie ex-librisy artystyczne*, zamieszczonym w 9. tomie „Chimery”, pisał, że ekslibris Sternschussa został stworzony w ramach anonimowego konkursu. „Konkurs drugi [po konkursie na ekslibris Muzeum Narodowego w Krakowie] ogłosili w roku ubiegłym [1904] anonimowo (za pośrednictwem uprzejmym d-ra Tadeusza Estreichera) dwaj gorliwi zbieracze i miłośnicy sztuki, pp. Adolf Sternschuss (z Krakowa) i Leopold Wellisch (z Warszawy). (...) Na 40 nadesłanych projektów dwa tylko znalazły się bezwzględnie godne uwagi [Antoniego Procajłowicza i Tadeusza Rychtera].”⁶⁵

Można się tutaj zastanowić, czy rzeczywiście autor i zleceniodawca nie znali się, co rodziłoby daleko idące implikacje⁶⁶. Wydaje się jednak, że Sternschuss i Procajłowicz, którzy współpracowali w Wydziale Towarzystwa PSS w latach 1905–1907 (o czym świadczą Sprawozdania⁶⁷), musieli poznać się osobiście najpóźniej w roku 1905, a bardzo możliwe, że znali się wcześniej.

Ekslibris nawiązuje do motywu wycinanki. W stojącym prostokącie, na szarym tle, w centrum kompozycyjnym przedstawia tablicę z napisem, z ażurowymi uszakami, na których siedzą symetrycznie dwa rajskie ptaki o wydłużonych, dwudzielnych ogonach, zawijających się pod tablicę.

⁶⁴ R. Róg, 2005, s. 485–486.

⁶⁵ Z. Przesmycki, 1905, s. 159–161.

⁶⁶ Ibidem, s. 159–160 [cyt:] „Anonimowość ta, z punktu widzenia istoty i wymagań ex-librisu, zasadniczą była wadą. Dekoracyjny znak własności bibliotecznej nie może być jakimkolwiek obrazkiem z dopisanymi byle jak słowami *ex libris*, oraz nazwiskiem z góry i u dołu. Zasada sztuki stosowanej wymaga, aby rysunek odpowiadał przede wszystkim swojemu przeznaczeniu. W danym razie winien on zatem uwydatnić do kogo książka należy oraz, że etykieta ma służyć do książek, nie zaś do czego bądź innego. Z dwu tych pierwiastków, osobistość właściciela, nowa i różna w każdym ex-librisie, nadaje kompozycji cechę *par excellence* indywidualną; stanowi tedy właściwie główną jej treść, a jednocześnie otwiera wyobraźniom artystów najszerze pole. Drogę i sposób szereg tu cały: bądź „par un plaisant rapprochement de l’image et du nom” (przez przyjemne zbliżenie się do obrazu i imienia); bądź przez rysunkową alegorię, dewizę, czy emblemat, streszczający upodobania i aspiracje specjalne danego bibliofila; bądź przez włączenie wizerunku samej osoby; bądź wreszcie przez czysto zdobnicze zharmonizowanie liter nazwiska lub jego inicjałów z liniami i barwami dekoracji. W konkursie, gdzie przyszły właściciel był niewiadomy, przeważna ta część zadania odpada zupełnie. [...] Z zasadniczego wszakże stanowiska, brak wyraźnego przeznaczenia odbierał z góry każdemu rysunkowi cechę *jedynej odpowiedzialności*, a zarazem ograniczał fantazję artysty do drugiej, mniej wdzięcznej, stałej w każdym ex-librisie i przeto nader już wyeksploatowanej połowy zadania, jaką jest uwydatnienie wyłącznego, specjalnego charakteru przedmiotu własności.”

⁶⁷ IV. Sprawozdanie 1905, s. 20; V. Sprawozdanie 1906, s. 19; VI. Sprawozdanie 1907, s. 13.

W zgeometryzowanym zwieńczeniu widoczne są cztery kwiatony, a podstawę tablicy tworzy wydłużony i strzępiasty ogon. Ptaki, tablica, zwieńczenie z kwiatonami i ogon są czerwone, ogony ptaków, kontury form i napisu oraz guzy ogona i kwiatonu – czarne, otwory ogona i tablicy koloru tła, zaś napisy i otwory kwiatonu barwy papieru.

Księgoznak wykonano w dwóch wersjach różniących się napisem i innymi detalami. Wersja pierwsza zawiera napis: „EX LIBRIS|A. STERNSSCHUSS”, otwory kwiatonu i napis mają kolor papieru (zbliżony do bieli). Sygnowany jest u dołu, po lewej: „Kraków 1904. r”, po prawej: „ASProcajłowicz” (fot. 7). Wersja druga ma napis: „Z KSIĄŻEK|A. STERNSSCHUSSA, otwory kwiatonu i napis są koloru papieru, brzegi tła mają gdzieś ślady czarnej kreski, a sygnowana jest u dołu, po lewej: „Kraków 1904.”, po prawej: „AS.Procajłowicz”. Obie wersje różnią się nieznacznie wymiarami (odpowiednio 14,4x10,4; 14,5x10,6), obecnością cienkiej czarnej ramki, odcieniem tła i jego strukturą oraz odcieniem czerwieni.



Fot. 7. „Exlibris” Adolfa Sternschussa, litografia barwna, 1904.

Eklibris został zrealizowany w technice litografii barwnej, która była wówczas chętnie stosowana przez artystów w drukach użytkowych, jako nie najtrudniejsza, efektowna, dająca duże nakłady, a należąca do grupy technik szlachetnych. Przeżywała ona wówczas swój rozkwit zarówno w grafice artystycznej, jak i użytkowej w całej Europie.

Trudno określić, w jakim zakładzie litograficznym ekslibris mógł być wykonany. Procajłowicz współpracował z Drukarnią Narodową pod zarządkiem Napoleona Telza, w której od 1900 r. pełnił funkcję kierownika artystycznego⁶⁸, a w 1905 r. projektował okładki i winiety dla „Poradnika Graficznego” (zeszyty 1.–9.), odbijane w linorycie w drukarni Władysława Teodorczuka – wydawcy „Poradnika”. Najbardziej prawdopodobnym jest jednak, że twórca odbił ekslibris w Zakładzie Litograficzno-Artystycznym A. Pruszyński. Firma Aureliusza Pruszyńskiego w 1903 r. wydrukowała litografie Procajłowicza⁶⁹, które znalazły się w książce Lucjana Rydla *Na zawsze, dramat w 4 aktach* (Kraków 1903); artysta wykonał też wspomnianą winiętę reklamową Pruszyńskiego do katalogu wystawy drukarskiej.

W Gabinetzie Grafiki i Rysunku Muzeum Narodowego w Krakowie zachowały się odbitki próbne świadczące o pracy nad omawianym ekslibrisem. Wersję pierwszą, jedynie z napisem „EX LIBRIS” (nr inw. MNK-III-ryc.45030, wym. kamienia 14,7x10,7, arkusz 31,5x24,0) można określić jako pierwszą propozycję, nie posiada ona bowiem w ogóle nazwiska właściciela, a tło obwiedzione jest czarną ramką. Do tej pracy może odnosić się litografia o nr inw. MNK-III-45017 z napisem: „Z KSIĄŻEK A. STERNSCHUSS” oraz z informacją na odwrocie ołówkiem: „[...] litery|napis z książek|tej samej wielkości|co napis „ex libris”|i z tym samym napisem|Ex libris|A. Sternschuss| w tym samym miejscu|zwiększyć literę|bez ramek samych|ton tła identyczny z pierwszą|wersją”. Rzeczywiście, w realizacji ostatecznej wersja ta nie miała śladu czarnej ramki.

Do tej wersji istnieje w Gabinetzie odbitki z dwóch faz realizacji. Tablica w fazie pierwszej (fot. 8) (odcisk kamienia: 29,0x52,5, drukowany na dwóch arkuszach o wym.: 31,2x60,0; 31,6x60,0; nr inw. odpowiednio MNK-III-ryc.45031 i MNK-III-ryc.45032) przedstawia odbitkę dziesięciu ekslibrisów, w dwóch rzędach po pięć. Została ona wykonana z dwóch kamieni, w kolorach szarym i czerwonym, przy czym cały napis: EX LIBRIS|A. STERNSCHUSS jest biały (koloru papieru). W fazie drugiej (MNK-III-ryc.45033) (fot. 9) został dodany kolor czarny, a napis A. STERNSCHUSS otrzymał kolor tła (szary). Wersja ta posiadała dwa warianty, z szarym i z białym napisem (MNK-III-ryc.45034, MNK-III-ryc.45035) (fot. 10). Wersja z napisem białym – widocznie ostatecznie zaakceptowanym – została wklejona do książki z biblioteki Sternschussa⁷⁰, była też wystawiona na 97 Aukcji antykwarycznej Antykwariat Rara Avis z dnia 8.10.2011 r.⁷¹ Można się zastanawiać, dlaczego biały napis nazwiska właściciela uznano za lepszy. Najprawdopodobniej chodziło o jego wyeksponowanie w takim samym stopniu jak nazwa funkcji. Z powodu koniecznych ograniczeń objętości niniejszego tekstu wskazać należy jedynie, że

⁶⁸ N. Telz, 1935, s. 22, 27; J. Sowiński, 1982, s. 66.

⁶⁹ Dwie z nich znajdują się w Muzeum Narodowym w Krakowie nr inw. MNK-III-ryc.37969, MNK-III-ryc. 37970.

⁷⁰ Jest to: *Powszechna wystawa krajowa we Lwowie w 1894 r.*, Kraków 1896, Biblioteka MNK sygn. II9779/2.

⁷¹ Poz. 772, [on-line] <https://artinfo.pl/wyniki-aukcji/97-aukcja-antykwaryczna?page=16>

poszczególne ekslibrisy nie wykazują różnic. Rysunek mógł być więc nanoszony przy pomocy szablonu albo kalki, bądź też innymi sposobami.



Fot. 8. „Exlibris” Adolfa Sternschussa, litografia barwna, 1904, stan I.



Fot. 9. „Exlibris” Adolfa Sternschussa, litografia barwna, 1904, stan II.



Fot. 10. „Exlibris” Adolfa Sternschussa, litografia barwna, 1904, stan III.

W świetle analizy zachowanego księgozbioru Sternschussa, przechowywanego w Bibliotece Muzeum Narodowego w Krakowie można stwierdzić, że wersja z napisem „EX LIBRIS” jest rzadsza niż druga (z napisem „Z KSIĄŻEK”), ponieważ na 82 książki, które posiadały naklejony ekslibris tylko jedna miała tę wersję⁷². W zbiorach Gabinetu Grafiki i Rysunku znajdują się też cztery nierozcięte plansze z ekslibrisem w wersji z napisem „Z KSIĄŻEK”⁷³. Każda zawiera 13 ekslibrisów i etykietkę na butelkę z napisem: „Spirytus tryplowy|Zakopane”.

O ludowej polskiej i żydowskiej wycinance słów kilka⁷⁴

Ekslibris w sposób wyraźny i świadomy nawiązuje do wycinanki, należy zatem podać trochę informacji z tego zakresu. To na pewno przyczyni się do łatwiejszej i bardziej zrozumiałej dalszej analizy.

Polska wycinanka ludowa z papieru uważana jest za jedną z najbardziej oryginalnych dziedzin sztuk plastycznych. Jak napisał Józef Grabowski „[...] w tak wielkim bogactwie odmian i w takiej pełni rozkwitu artystycznego nie występuje w żadnym innym kraju”⁷⁵. Powstała jako forma dekoracji wnętrza izby mieszkalnej. Najświetniejszy okres jej rozwoju przypada na lata ok. 1870–1890, a od początku XX w., jak zauważa Jerzy Warchałowski, następuje jej powolny zanik, który trwa do 1914 r.⁷⁶. Nie wiemy dokładnie kiedy powstała. Mylnie przyjmuje się lata 70. XIX w., kiedy to na wsi pojawił się kolorowy papier. Istnieją bowiem przekazy z połowy tego wieku, mówiące o wcześniejszych jej realizacjach oraz o zbiorach kolekcjonerskich⁷⁷. Pierwszą wzmiankę o wycinankach spotkać można w omówieniu ekspozycji działu etnograficznego na Powszechnej Wystawie Krajowej we Lwowie zorganizowanej w 1894 r., w której autor Roman Zawiliński zwraca uwagę „[...] na oryginalne, niedawno rozpowszechnione ozdoby ścian i obrazów w chatach ruskich za pomocą ozdób z papieru kolorowego, w najróżnorodniejsze desenie przez dziewczęta wycinanych i przyklepanych do ścian lub ram obrazów”⁷⁸. Jak zauważył już Warchałowski⁷⁹, a za nim Józef Grabowski „[...] w tak wielkim bogactwie odmian i w takiej pełni rozkwitu artystycznego nie występuje [wycinanka] w żadnym innym kraju”⁸⁰ – sama w sobie nosi zatem charakter narodowy. Dodatkowo, istnieje ona wyłącznie w ramach kultury ludowej, nieznane są

⁷² Autorka dziękuje p. Sabinie Serafin za udostępnienie wszystkich egzemplarzy.

⁷³ Muzeum Narodowe w Krakowie nr inw. MNK-III-ryc.33526/1-4.

⁷⁴ Za szereg cennych uwag dotyczących wycinanki polskiej i żydowskiej dziękuję dr Annie Latko-Serafińskiej z Muzeum Narodowego w Krakowie.

⁷⁵ J. Grabowski, 1955, s. 5.

⁷⁶ J. Warchałowski, 1924, s. 67–68; J. Grabowski, 1955, s. 28. A. Błachowski, 2003, s. 123–124 uważa, że właśnie na przełomie XIX i XX w. miał miejsce największy rozwój wycinanki.

⁷⁷ J. Grabowski, 1955, s. 21–22; idem, 1977, s. 146.

⁷⁸ R. Zawiliński, 1896, s. 17.

⁷⁹ J. Warchałowski, 1924, s. 67.

⁸⁰ J. Grabowski, 1955, s. 5.

wzorce zaczerpnięte z innych środowisk niż wiejskie, a sztuka „pańska” nie zna jej odpowiednika”⁸¹.

Grabowski wskazał na jeszcze inne, ważne zjawisko wiążące się z wycinanką, mianowicie ma ona zawsze i wyłącznie charakter artystyczny, jej istnienie wiązało się z funkcją zdobniczą, nie łączyło się ani z celem użytkowym, ani kultowym⁸². Najlepiej świadczą o tym nazwy dawane jej przez lud np.: „stroje”, „cacka” lub nawet „cacuszka”⁸³ oraz „kwiatki”⁸⁴. Nazwy wycinanka zaczęły używać artyści oraz kolekcjonerzy po zaprezentowaniu ozdób na wystawach sztuki zdobniczej. „Opisane tu ozdoby papierowe nazywamy w Krakowie wycinankami [...]” – pisał Warchałowski⁸⁵.

Wycinanki nie istnieją bez tła. Co prawda, zdobienie nimi izb mieszkalnych nie było związane z żadnymi obrzędami, ale odbywało się najczęściej tuż przed Świętami Wielkanocnymi, gdy zawieszane na odnowionych ścianach albo w oknach pięknie korespondowały z drewnem albo z błękitem nieba. Ich żywot był krótki, zazwyczaj trwał rok, do następnej Wielkanocy, a czasami tylko do Bożego Narodzenia⁸⁶. Pierwotnymi motywami stosowanymi w wycinankach były: drzewko, schematyczna postać ludzka i kura albo kogut⁸⁷. Za ojczyznę ich powstania przyjmuje się okolice Warszawy, potem zaś tereny kurpiowskie i łowickie, skąd przeszły do całego terytorium Królestwa Kongresowego, a następnie do Galicji⁸⁸.

Wycinanka żydowska⁸⁹ rozwijała się przed 1870 r. i posiadała wyłącznie funkcję kultową. Występuje w kilku typach. Najokazalszym jest *mizrach* zawieszany na wschodniej ścianie domów, często posiadający napis wpleciony dyskretnie w ornament, czasami wychodzący poza obręb kompozycji. Na święto Szewuot (żydowskie Zielone Świątki) sporządzano mniejsze wycinanki zawieszane w oknach; były to prostokątne *szewuoslech* i *rojzele* w formie rozetek (fot. 11, 12).

Centralnym motywem wycinanki żydowskiej były tablice dekalogu, menora albo drzewo życia, powyżej zaś umieszczano tarczę Dawida i koronę (koronę Tory, koronę wiedzy). Po bokach znajdowały się zwierzęta symbolicznie wiążące się z Sentencją Praojców (V, 23): „bądź wytrzymały jak tygrys, lekki jak orzeł, rączy jak jelen, a silny jak lew, aby spełnić wolę Ojca w niebiosach”. Przedstawiano zatem: lwy, tygrysy, jelenie, zające, orły (często dwugłowe), koguty, gęsi, kaczki, gołębie, pawie, ptaki rajske i inne nieokreślone. Poza tymi motywami występowały też znaki zodiaku, godła dwunastu pokoleń oraz roślinna i geometryczna dekoracja wiążąca wszystko w całość. Na prostokątnej

⁸¹ J. Grabowski, 1955, s. 5, 22.

⁸² Ibidem, s. 5.

⁸³ Ibidem, s. 6.

⁸⁴ J. Warchałowski, 1924, s. 68.

⁸⁵ [Cyt. za:] A. Mironiuk-Nikolska, 2010, s. 185.

⁸⁶ J. Grabowski, 1955, s. 7, 21.

⁸⁷ Ibidem, s. 22.

⁸⁸ Ibidem, s. 26.

⁸⁹ E. Frankowski, 1923, s. 122–125; G. Frenkel, 1929; M. Goldstein, K. Dresdner, 1935, s. 45; G. Frenkel, 1965; A. Jeziorkowska-Polakowska, 2016.

odmianie *szewuoslech* często przedstawiano też pieszych i konnych żołnierzy. Wycinanki wykonywali wyłącznie mężczyźni, uczniowie z hederów i wyższych szkół talmudycznych, nauczyciele hederowi i ich pomocnicy, zdarzało się też, że sporządzali je starcy studiujący pisma święte.



Fot. 11. Wycinanka typu „szewuoslech”, Gródek, zbiory po dr Reizesie, [za:] Frenkel 1965, il. 16.



Fot. 12. Wycinanka typu „rojzele”, Uhnów, przed wojną własność Muzeum Przemysłowego we Lwowie, [za:] Frenkel 1965, il. 15.

Wycinanka żydowska ma charakter ludowy⁹⁰, jej twórcy nie zastanawiali się nad genezą przedstawianych motywów, nie znali napisów, które odtwarzały, podobnie jak egzotycznych zwierząt. Zasadniczo między wycinanką polską a żydowską nie było przenikania. „Żydzi nie wpłynęli do społeczeństwa polskiego zmienieni całą swoją sumą na nasz kapitał narodowy [...] – napisał w 1890 r. Aleksander Świętochowski – Żyjemy z nimi jak dwa odmienne, pasem skóry zrosnięte, a nieprzyjazne sobie i wzajem drażniące się ciała.”⁹¹ Zawieszane w domach okazałe *mizrach* nie mogły być znane ludności polskiej, a sporządzający je mężczyźni nie mieli kontaktu z wycinankarkami polskimi. Jedynym typem wycinanki żydowskiej, gdzie przenikanie było możliwe były *szewuoslech* i *rojzele* zdobiące co roku okna domostw żydowskich w małych miasteczkach, a w latach 1860–1880 zwyczaj zdobienia okien wycinanką na Zielone Świąta był szczególnie rozpowszechniony. Forma rozety oraz motywy roślinne, zwierzęce, czy ornamenty geometryczne wskazują na pewne podobieństwa wycinanek polskich i żydowskich⁹². Istnieją też opinie łączące wycinankę polską z handlarzami pochodzenia żydowskiego, rozprowadzającymi wyroby papierowe, zwłaszcza papier kolorowy i glansowany, którzy mogli zasugerować wykorzystanie go do ozdobienia wnętrza izby⁹³.

W 2. połowie XIX w. wycinanka żydowska była w największym rozkwicie w Galicji, gdzie jednocześnie rozwijała się wycinanka polska w swojej odmianie kurpiowskiej i łowickiej⁹⁴. Pewne wiadomości o niej posiadał Jerzy Warchałowski, który pisał, że rytualna wycinanka żydowska, robiona przez mężczyzn jest bardzo subtelna, z motywami drzewa rosnącego pośrodku, ze zwierzętami i ptakami po bokach, cięta na ołówkowym szkicu i podłożona kolorami szafirowym, czerwonym, żółtym; wzorowana na malarstwie ściennym⁹⁵.

Analiza stylistyczna ekslibrisu

W realizacji omawianego dzieła Antoni Procajłowicz wyszedł od motywu wycinanki – dziedziny wytwórczości ludowej lansowanej aktualnie przez jej pierwszego badacza i entuzjastę, założyciela Towarzystwa PSS i kolegę artysty – Jerzego Warchałowskiego. Wskazują na ten fakt wyłonione w niniejszym ekslibrisie następujące elementy: zachowana linia – oś symetrii przebiegająca pośrodku (ornament skomponowany symetrycznie do jednej osi), zachowany układ antytetyczny (elementy przeciwstawiają się sobie po obu stronach osi symetrii) oraz motyw zwierzęcy, będący jednym z najczęściej występujących w twórczości ludowej, obok roślinnych i geometrycznych wzorów (ptaki,

⁹⁰ G. Frenkel, 1926, s. 44, 46.

⁹¹ A. Świętochowski, 1890, s. 224.

⁹² A. Błachowski, 1986, s. 12–15; W. Dowłaszewicz, 2002, s. 6; G. Frenkel, 1965, s. 141; O. Goldberg-Mulkiewicz, 1989, s. 109; M. Goldstein, K. Dresdner, 1935, s. 45; A. Jackowski, J. Jarnuszkiewiczowa, 1967, s. 13; A. Jeziorkowska-Polakowska, 2016, s. 279–280; A. Mironiuk-Nikolska, 2010, s. 185.

⁹³ H. Olędzka, 1964, s. 164.

⁹⁴ J. Grabowski J. 1955, s. 26; G. Frenkel, 1965, s. 142.

⁹⁵ J. Warchałowski, 1924, s. 67.

zwłaszcza para kogutów i gołębi pojawiała się w polskiej wycinance ludowej w formie uproszczonej).

Przyjmując systematykę wycinanki zaproponowaną przez Józefa Grabowskiego, jest to wycinanka właściwa: symetryczno-dekoracyjna, wykonana „zasadniczo” z dwóch rodzajów papieru – czerwonego i czarnego, prosta, podkreślająca jedynie płaszczyznę, o małych powierzchniach ażurowych, umieszczona na szarym tle⁹⁶. Wycinana jest nożycami, a nie jak wycinanka żydowska nożem. Chcąc powiązać jej formę z określonym regionem ziem polskich, można byłoby odwołać się do typu kurpiowskiego i rawsko-opoczyńskiego, w których często drzewko łączone było z figurkami kogutków⁹⁷. Typ rawsko-opoczyński rozprzestrzenił się w końcu XIX w. po całym terytorium Królestwa Kongresowego i przeniknął do Galicji sięgając aż do Lwowa, Tarnopola i Stanisławowa⁹⁸. Dominuje w nim mocna płaszczyzna ornamentowana symetrycznymi wycięciami na brzegach, a zdobiny właściwe są technice wycinankowej i geometrycznej⁹⁹. Posiadają mocną formę zbudowaną z prostych elementów, przy zachowaniu dużej fantazji kształtów i umiarkowania dekoracji wycinankowej¹⁰⁰. Zdobiny w formie czarnych kropek, jakie widać u dołu i u góry ekslibrisu, stanowiące w wycinankach naklejki barwne związane były z typem rawskim¹⁰¹. Zwierzęta i ptaki rawskie zbudowane są syntetycznymi, wyrazistymi formami i traktowane jednobarwnie i płaszczyznowo, a wiele efektu osiąga się skrótami linii i sposobem umieszczenia optycznego środka ciężkości¹⁰².

Odmienność grupy kurpiowskiej została zauważona i podkreślona przez Jerzego Warchałowskiego¹⁰³. Wyraża się ona m. in. przez jednoosiową leluję, wykształconą z motywu drzewka i występującą jedynie w tym regionie. Charakteryzuje się ona ponadto podziałem na owal korony i odrębnie traktowaną partię podstawy¹⁰⁴. Szczególną cechą wycinanki kurpiowskiej jest także – podkreślona symetrią – rytmika jednolitego systemu drobnych elementów w kilku odmianach¹⁰⁵, co uwidocznione jest w omawianym ekslibrisie.

Kompozycja wycinanki koresponduje z herbem i z wszystkimi jego elementami, prowadząc niejako swobodny dialog z tradycją ekslibrisu heraldycznego. „Jest to jakby odrębna i świeża w formie tarcza heraldyczna, – pisał Przesmycki – wykwitająca u góry, w ciekawą, bogatą koronę, strzeżona z boków przez dwie cicho siedzące na gzymsach, stylowo wysimplifikowane ptasie sylwety, i wystrzelająca nagle z płaskiego, szerokiego brzegu dolnego fantastyczną

⁹⁶ J. Grabowski, 1955, s. 44–46.

⁹⁷ Gorąco dziękuję p. Beacie Skoczeń-Marchewce z Muzeum Etnograficznego w Krakowie, która udzieliła mi cennych wskazówek. Zob. też: J. Grabowski, 1955, s. 88.

⁹⁸ J. Grabowski, 1955, s. 26.

⁹⁹ Ibidem, s. 26.

¹⁰⁰ Ibidem, s. 91, tabl. 40–41.

¹⁰¹ Ibidem, 1955, s. 88.

¹⁰² Ibidem, 1955, s. 91, tabl. 43–45.

¹⁰³ J. Warchałowski, 1924, s. 74.

¹⁰⁴ J. Grabowski, 1955, s. 61–62.

¹⁰⁵ Idem, 1977, s. 150.

kaskadą jakiegoś ostrokanciastego chwostu smoczego, z którym oginające się elastycznie wokół tarczy ogony tamtych strażników rozwidlonymi językami swobodnie się zbiegają”¹⁰⁶.

Z kolei porównując kompozycję z wycinanką polską można przyjąć, że zgeometryzowane zwieńczenie z kwiatonami zostało zainspirowane zwieńczeniem drzewka kurpiowskiego¹⁰⁷ (fot. 13), a cała bryła pionowa, obejmująca od dołu ogon (nazwany przez Przesmyckiego „smoczym chwostem”), tarczę, labry i zwieńczenie z kwiatonami to przekomponowana leluja myszyńska¹⁰⁸ (fot. 14).



Fot. 13. Trzyczłonowa leluja myszyńska, [za:] Grabowski 1955, tabl. 13.



Fot. 14. Drzewko kurpiowskie, [za:] Grabowski 1955, tabl. 7.

W pierwszym Sprawozdaniu Towarzystwa PSS wskazano, że istnieją dwie drogi recepcji form ludowych w zdobnictwie. Pierwsza polega na zachowaniu ogólnego charakteru pierwowzoru, druga na szukaniu nowych form we własnej pomysłowości, indywidualnym wysiłku twórczym, bez naśladowania i rozwijania poszczególnych motywów¹⁰⁹. Korzystając z materiału porównawczego zachowanego w Muzeum Etnograficznym w Krakowie – który prawdopodobnie znany był Procajłowiczowi – udało się wyodrębnić grupę kilku

¹⁰⁶ Z. Przesmycki, 1905, s. 161.

¹⁰⁷ Porównaj: J. Grabowski, 1955, ryc. 19, tabl. 7.

¹⁰⁸ Porównaj: ibidem, ryc. 21–28, tabl. 9–13.

¹⁰⁹ *Sprawozdanie 1903*, s. 26–27.

wycinanek z regionów kurpiowskiego i rawsko-opoczyńskiego, najbardziej pokrewnych omawianemu ekslibrisowi¹¹⁰ (fot. 15). Poddając analizie omawiane dzieło Procajłowicza i próbując określić stopień jego adaptacji w odniesieniu do oryginalnych prac twórców ludowych, należy stwierdzić, że jest ono całkowicie samodzielne i twórcze, zgodne z założonym celem zdobienia okładki książki. Można zatem uznać, że księgoznak mieści się w owej drugiej grupie recepcji form ludowych. Działa silną budową jako obraz-znak automatycznie utrwalając się w pamięci odbiorcy. Wychodząc od ikonografii ludowej Procajłowicz „[...] dał pełną prostoty i umiarkowania, fantazji i elegancji, smaku i jędrności razem, linią i barwną dekoracją”¹¹¹.



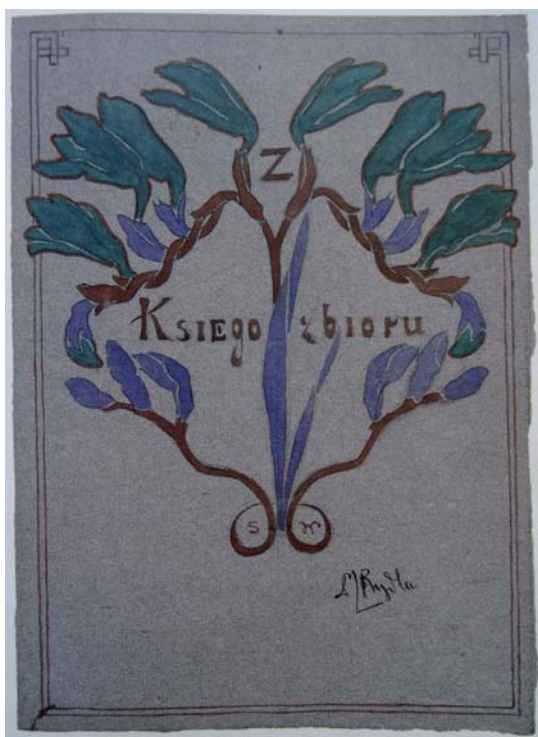
Fot. 15. Drzewko rawsko-opoczyńskie z kogutkami, [za:] Grabowski 1955, tabl. 32.

Nowatorstwo tej kompozycji jest bezsporne, trudno doszukać się analogii do jakiegokolwiek innego ekslibrisu zdobiącego polską bibliotekę tego czasu. Nie wyklucza to jednak możliwych inspiracji. Odwołać należy się tutaj do projektu ekslibrisu dla Lucjana Rydla autorstwa Stanisława Wyspiańskiego (fot. 16). Nawiązanie przejawia się w wykorzystaniu tablicy inskrypcyjnej jako motywu wiodącego i wzbogacenie jej elementami herbu. W stosunku do rysunku Wyspiańskiego Procajłowicz zaproponował „herb” w pełniejszej

¹¹⁰ Muzeum Etnograficzne w Krakowie, nr inw. MEK-39751, MEK-33117, MEK-33031, MEK-32759. Za dokonanie wyboru dziękuję p. Beacie Skoczeń-Marchewce.

¹¹¹ Z. Przesmycki, 1905, s. 161.

i bardziej tradycyjnej wersji wprowadzając ptaki w miejsce trzymaczy, zwieńczenie z kwiatonami w miejsce korony, a jego boki zamiast labrów. Zwieńczenie i ogon („smoczy chwost”) zakomponowane powyżej i poniżej tablicy mogą stanowić dalekie echo winiet z motywem pawiego pióra tworzonych przez Wyspiańskiego w latach ok. 1895–1897¹¹². Pytaniem pozostaje, czy Procajłowicz widział pracę twórcy *Wesela*, ale jest to bardzo możliwe.



Fot. 16. Projekt ekslibrisu Lucjana Rydla autorstwa Stanisława Wyspiańskiego, [za:] Gawęł, Laskowska 2019, s. 183.

Jedną z pierwszych prac Procajłowicza była winieta tytułowa wykonana (w ramach konkursu) w 1897 r. dla krakowskiego „Życia”, wydrukowana w numerze 2/1898. Przedstawia konwencjonalną panoramę Krakowa z widokiem pól na tle wschodzącego słońca i z dużym napisem „ŻYCIE” u góry. W lipcu 1899 r. Procajłowicz zastąpił Wyspiańskiego na stanowisku kierownika artystycznego „Życia”¹¹³. Utrzymał koncepcję organizacji pisma stworzoną przez twórcę *Wesela*: format, podział na kolumny, uporządkowanie strony, zasób ozdóbników i ich zwielokrotnianie, działanie linią prostą jako elementem dekoracji (czasami też linią falistą), wprowadzenie dużych powierzchni niezadrukowanych jako elementu kompozycji. Wpływy Wyspiańskiego widać

¹¹² Porównaj il. V. 64–66, [w:] Ł. Gawęł, M. Laskowska, 2019, s. 180–181.

¹¹³ A. Birkenmajer, 1971, szp. 1988; J. Sowiński, 1982, s. 170. Począwszy od nr 13/14 z dnia 25.07.1899, jego nazwisko nie znalazło się jednak w stopce redakcyjnej.

też w książkach opracowanych graficznie przez Procajłowicza, np. *Na wyspie* Gustawa Daniłowicza (Warszawa 1901)¹¹⁴, w której zastosował porządkowanie strony, zwielokrotnione linie stosowane jako element dekoracyjny i pasy zdobnicze z motywem różyczek.

Niezależnie od wskazanych powyżej inspiracji i wpływów – wycinanki polskiej i ekslibrisu Stanisława Wyspiańskiego, istnieje jeszcze jedno, silne źródło recepcji form widocznych w omawianym księgoznaku. Jest nim sztuka żydowska. Do jednego z najczęściej spotykanych w niej układów ornamentacyjnych należy układ heraldyczny przedstawiający dwa lwy, gryfony, jelenie lub ptaki ustawione profilem. Opierają się one zazwyczaj na tylnych łapach, a przednimi podtrzymują centralny motyw całego wzoru np. Tablice Mojżeszowe, gwiazdę Dawida, albo tarczę, czy kartusz z tekstem objaśniającym funkcję danego przedmiotu. W wycinance jest to słowo *mizrach*, w amulecie – tekst zaklęcia, a na obrzędowym kubku błogosławieństwo dla domu. Jak wskazano powyżej, ten centralny motyw zwieńczony jest koroną¹¹⁵. Układ taki występuje powszechnie, nie tylko w wycinance. Jak zauważyła Olga Goldberg-Mulkiewicz¹¹⁶, znalazł on swoje odpowiedniki w sztuce polskiej, np. na szczytach domów w kilku powiatach południowo-wschodniej Polski, a zastosowanie go w omawianej pracy jest oczywiste. Takie podejście czyni z księgoznaku Sternschussa dzieło sztuki nie tylko o czysto dekoracyjnym charakterze. Odwołanie się do ikonografii żydowskiej i dodanie w tarczy słowa „*ex libris*” nadaje mu ciągłość w kontekście sztuki żydowskiej i głębsze znaczenie.

Tak jak stronnica w książce musi posiadać tekst dostosowany do ilustracji i ozdobników, tak też ekslibris powinien łączyć w jedno elementy stylistyczne, obrazowe i napisowe. Barwy, formy i środki ciężkości muszą pozostawać we wzajemnych relacjach. W napisie Procajłowicz zastosował litery proste, bezszeryfowe, niecieniowane, zapisane jednolitą majuskułową czcionką, która bardziej przypomina pismo odręczne niż drukowane. „Na tarczy, skromnymi, prostotliwymi literami, słowa *ex libris* oraz nazwisko właściciela. Niewyszukane to, odruchowe jakieś, a wyraziste, krzepkie i wykwintne zarazem.” – zachwycił się Przesmycki¹¹⁷. Zastosowane liternictwo i niejednolite światło między literami sprawiają wrażenie nieporadnej archaizacji, idącej w kierunku uproszczenia. W ten sposób starano się nawiązywać do prostoty i naiwności sztuki ludowej i stwierdzenie to odnosi się w ogóle do przyjętego zwyczaju w ówczesnych drukach¹¹⁸. Trafnie ujął to w 1921 r. Witold Rożen, pisząc w artykule *O czcionce polskiej*, że takie „rozpokracczenie kształtu” miało być cechą polskości¹¹⁹.

¹¹⁴ Książka prezentowana była na wystawie drukarskiej, w katalogu wystawy s. 46, przy reklamie Drukarni Piotra Laskauera i Ski.

¹¹⁵ O. Goldberg-Mulkiewicz, 1989, s. 110.

¹¹⁶ Ibidem, s. 110.

¹¹⁷ Z. Przesmycki, 1905, s. 161.

¹¹⁸ J. Sowiński, 1982, s. 109.

¹¹⁹ W. Rożen, 1921, s. 1.

Nowatorstwo ekslibrisu Sternschussa przejawiało się również w zastosowaniu nowego języka graficznego, w płaskich formach i odważnej kolorystyce. „Rzecz traktowana szerokimi płaszczyznami, co do dekoracji książkowej najlepiej się nadaje. – pisał Przesmycki – Harmonia barw również wytworona a mocna. Cała tarcza intensywniej, ale niekrzykliwej czerwieni; kontury wszystkie, dolne ptaków połowy, oraz jakieś turmaliny, inkrustujące środek chwosta smoczego i czuby korony – matowo czarne; litery – białe w czarnym konturze. Całość na spokojnym szaro-bzowym tle, łatwa do zharmonizowania z najróżnorodniejszymi vorsatz-papierami. Rozmiary – w stosunku do małych 8-ek – może nieco za wielkie. Miejsce na imię i nazwisko może nieco za ciasne. Ale to już, wobec wszystkich zalet, drobiazgi. W każdym razie jest to jeden z najsmaczniejszych i najoryginalniejszych ex-librisów czysto dekoracyjnych, który w każdym zbiorze wybitne zajmie miejsce¹²⁰. Kilka lat później zachwycał się tym znakiem również Bohdan Janusz, pisząc w pierwszym zeszycie czasopisma „Exlibris”: „Znak ten [...] odbity szlachetnym sposobem litograficznym wyróżnia się w ogóle rzadkim jeszcze u nas wykonaniem barwnym, tudzież niepowszednością, daleką od szablonu symbolów oklepanych z alegoriami zbanalizowanymi, co tak wszechwładnie do dziś panują w dziedzinie exlibrisu naszego. I gdybyśmy nawet nie we wszystkim podzielali entuzjazm Z. Przesmyckiego, niemniej przyznać musimy, iż nadzwyczaj piękną dekoracją książki jest autolitografia Ant. Procajłowicza¹²¹.

Podsumowanie

Zastosowanie motywu wycinanki i sposobu jej wycięcia (przy pomocy noży-czek) wiąże się z polską sztuką ludową i źródła tych inspiracji można szukać w działalności Towarzystwa PSS, a szczególnie Jerzego Warchałowskiego – jej miłośnika i pierwszego badacza. To Towarzystwo wprowadziło wycinankę w polskie życie artystyczne, uznając, że wnosi ona takie same wartości estetyczne do skarbnicy sztuki narodowej jak uznany już wcześniej styl zakopiański¹²². Stała się ona częstym motywem wykorzystywanym w latach 1900–1910 (ten okres jest omawiany w niniejszym artykule) przez innych artystów uprawiających sztukę stosowaną i można ją spotkać w dekoracji mebli, metaloplastyce, drukach i przedmiotach codziennego użytku¹²³.

Antoni Procajłowicz, chcąc stworzyć dzieło odnoszące się do odnowy rzemiosła w duchu narodowym, starał się to wyrazić właśnie przy pomocy wycinanki polskiej, która przez swoje niezwykle bogactwo form – niespotykane wśród innych narodów – posiadała z założenia polski charakter¹²⁴.

¹²⁰ Z. Przesmycki, 1905, s. 161.

¹²¹ B. Janusz, 1917, s. 45.

¹²² J. Warchałowski, 1902b, idem, 1924, s. 74–75.

¹²³ A. Wójcik, 2018, s. 102–103.

¹²⁴ Odwołuję się tutaj do literatury fachowej, zwłaszcza Grabowskiego i jego monografii o polskiej wycinance ludowej, patrz Grabowski J. 1955, s. 5.

Natomiast źródła zastosowanych motywów – ptaków siedzących po bokach tablicy z napisem „EX LIBRIS” zwieńczonej koroną można doszukiwać się w ekslibrisie herbowym, ale również w sztuce żydowskiej (niekoniecznie samej wycinance), bowiem ten właśnie motyw – zwierząt pilnujących tablic kamiennych – należał do adoptowanych układów w polskiej sztuce, np. architekturze¹²⁵. Jednoczesne nawiązanie do projektu znaku książkowego Stanisława Wyspiańskiego dla Lucjana Rydla, a co za tym idzie – herbu, nie wyklucza tych zależności, bowiem inspiracje mogły iść z obu stron.

Wydaje się, że w roku 1904 Adolf Sternschuss znał już osobiście Antoniego Procajłowicza, mimo że ich udokumentowana współpraca miała miejsce dopiero rok później. Prace artysty zrealizowane do czasu powstania ekslibrisu, czerpiące inspirację z tradycji i sztuki ludowej, nie odwoływały się już jednak do tradycji żydowskich. Księgoznak ten jest więc wyjątkowy i świadczy o znajomości artysty i zamawiającego. Co za tym idzie, Procajłowicz musiał wiedzieć o zamiłowaniu Sternschussa do sztuki żydowskiej i ludowej (polskiej) oraz o jego skłonnościach do gromadzenia współczesnej grafiki polskiej, zwłaszcza użytkowej – z tego względu wyraził swoje dzieło nowocześniejszym językiem artystycznym. Nadanie mu formy wycinanki, która w tradycji żydowskiej związana była z kultem religijnym, wprowadziło nowe wątki, sakralizując niejako znaczenie biblioteki, nie ograniczając formy do wartości czysto dekoracyjnych. W świetle powyższych stwierdzeń wydaje się, że takie rozwiązanie było uzasadnione i jedynie możliwe.

Antoni Procajłowicz, tworząc znak książkowy dla Adolfa Sternschussa, stworzył dzieło sztuki o wybitnej wartości artystycznej, dzieło które na wiele lat stało się wizytówką ekslibrisu polskiego, a w ówczesnej rzeczywistości posiadało dodatkowo charakter wielowątkowy i uniwersalny.

Bibliografia

Źródła archiwalne

- Biblioteka Jagiellońska, Kram J., 1948, „Almanach exlibrisu polskiego XX wieku”, wydanie uzupełnione i poprawione, Kraków, cz. 1–2, Rkp. sygn. Przyb. 74/79.
- Muzeum Narodowe w Krakowie, Archiwum MNK, Korespondencja z lwowskim Towarzystwem Przyjaciół Sztuk Pięknych, Dz.p. 245.
- Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział Głównego Inwentaryzatora, teczka Dary Rodzina Sternschussów, Dz.p. 8494.

Źródła drukowane

- Katalog I. wystawy Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, Kraków 1902.
- Каталогъ II-ой Выставкы Краковскаго Общества Промышленнаго Искусства, Варшава / Katalog II-ej Wystawy Krakowskiego Towarzystwa Sztuki Stosowanej*, Warszawa 1902.

¹²⁵ Pisze o tym Olga Goldberg-Mulkiewicz, 1989, s. 109–110.

Katalog VII wystawy Towarzystwa Artystów Polskich „Sztuka” i II wystawy Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana”, Lwów 1904.

Katalog Powszechnej Wystawy Krajowej we Lwowie w roku 1894 pod protektoratem najmiłościvszego cesarza i króla Franciszka Józefa I, wyd. 2, Lwów 1894.

Katalog tymczasowy działu etnograficznego, Kraków 1904.

Muzeum Narodowe w Krakowie, Dział etnograficzny, Kraków 1905.

Przewodnik po Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1909.

Przewodnik nr 46 po wystawie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Wystawa Ex-librisów Słowiańskich, Warszawa 1929.

Sprawozdanie Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie 1901–[1902], Kraków 1903.

III. Sprawozdanie Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana w Krakowie Rok 1904, Kraków 1904.

Wydawnictwo Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej, Kraków 1902, z. 1.

Wydawnictwo Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej, Kraków 1903, z. 2.

Wydawnictwo Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej, Kraków 1903, z. 3.

Materiały: wydawnictwo Towarzystwa „Polska Sztuka Stosowana” w Krakowie, Kraków 1904, z. 4.

Wystawa drukarska w Krakowie, Kraków 1904.

Prasa

„Czas” 1903, nr 294.

Z Muzeum Narodowego, „Czas” 1903, nr 294, s. 1–2.

Kronika „Czas” 1904, nr 25, s. 2.

„Liberum Veto” 1903, nr XVI, nr XVIII.

„Nowa Reforma” 1902, nr 25.

Opracowania

Birkenmajer A. et al. (red.), 1971, *Encyklopedia wiedzy o książce*, Wrocław–Warszawa–Kraków.

Błachowski A., 2003, *Etnografia. Ścieżka edukacji regionalnej*, T. 1, Lublin–Toruń.

Błachowski A., 1986, *Polska wycinanka ludowa*, Toruń.

Chołoniewski A., 1906, *Polska Sztuka Stosowana*, „Świat” t. 1, nr 8, s. 2.

Chwalewik E., 1920, *O ekslibrisach polskich, ich twórcach i wykonawcach*, „Exlibris”, 3, s. 1–19.

Czubińska M., Podnieśńska K., 2016, *Ekslibris polski. Między herbem a obrazem*, katalog wystawy Muzeum Narodowe w Krakowie 3 marca – 3 kwietnia 2016, Kraków.

Dowłaszewicz W., 2002, *Wycinanka żydowska Marty Gołąb*, Płock.

Frankowski E., 1923, *Wycinanki i ich przeobrażenia*, „Lud”, 2, s. 82–128.

Frenkel G., 1929, *Wycinanka żydowska w Polsce*, „Lud”, 8, s. 40–57.

Idem, 1965, *Wycinanka żydowska*, „Polska Sztuka Ludowa”, 3, s. 135–146.

Gawęł Ł., Laskowska M., 2019, *Wyspiański nieznany*, Kraków.

- Goldberg-Mulkiewicz O., 1989, *Przenikanie elementów twórczości ludowej między społecznością polską i żydowską*, „Polska Sztuka Ludowa”, 1–2, s. 105–112.
- Goldstein M., Dresdner K., 1935, *Kultura i sztuka ludu żydowskiego na ziemiach polskich*, (przedm. M. Bałaban), Lwów.
- Gontarz Z., 2003, *Artyści – twórcy ekslibrisów w Legionach Piłsudskiego: Wilhelm Wilk-Wyrwiński (1882–1918)*, „Ex Bibliotheca”, 2 (10), s. 12–15.
- Grabowski J., 1955, *Wycinanka ludowa*, Warszawa.
- Idem, 1977, *Sztuka ludowa*, Warszawa.
- Grońska M., 1973, *Pięć wieków ekslibrisu polskiego*, Warszawa.
- Eadem, 1992, *Ekslibrisy. Wiadomości zebrane dla kolekcjonerów*, Warszawa.
- Hordyński P., 2000/2001, *Ekslibris Młodej Polski*, „Alma Mater”, 27, s. 39–41.
- Hordyński P., Pirożyński J., 1986, *Exlibris Biblioteka Jagiellońska. Polnische Bücherzeichen aus den Sammlungen der Jagiellonischen Bibliothek in Krakau*, Wolfenbüttel–Weinheim.
- Huml I., 1978, *Polska sztuka stosowana XX wieku*, Warszawa.
- Jackowski A., Jarnuszkiewiczowa J., 1967, *Sztuka ludu polskiego*, Warszawa.
- Jakubowski S., 1948, *Wystawa exlibrisów słowiańskich*, Kraków.
- Janusz B., 1917, *Nowsze exlibrisy lwowskie*, „Exlibris, pismo poświęcone bibliofilstwu polskiemu” 1 (1), s. 36–48.
- Jeziorkowska-Polakowska A., 2016, *Na początku była wycinanka... – Giza Frenkel, badaczka żydowskiego folkloru*, [w:] *Żydzi wschodniej Polski, Seria IV Uczni żydowscy pod red. G. Czerwiński, J. Ławski, Białystok*, s. 275–286.
- Katalog wystawy exlibrisów słowiańskich i wystawy zbiorowej exlibrisów R. Mękickiego*, 1930, Lwów.
- Mirandola F., 1905, *Pierwsza polska wystawa drukarska*, „Poradnik Graficzny” 1, szp. 7.
- Mitarski W., 1904, *Estetyka książki*, „Krytyka” 6 (1), s. 466–473.
- Mironiuk-Nikolska A., 2010, *Ocalić od zapomnienia. Polska sztuka ludowa*, Warszawa.
- Olędzka H., 1964, *Z badań nad wycinanką kurpiowską*, „Polska Sztuka Ludowa”, 3, s. 159–178.
- Podnieśńska K., 2015a, *Kolekcja ekslibrisów bibliotek polskich w zbiorach graficznych Muzeum Narodowego w Krakowie. Wybrane problemy dotyczące proveniencji w latach 1900–1914*, [w:] *O miejsce książki w historii sztuki*, (red. A. Gronek), Kraków, s. 337–346.
- Eadem, 2015b, *Ekslibris młodopolski – wizytówka właściciela, wizytówka twórcy (zbiory Muzeum Narodowego w Krakowie)*, „Pamiętnik Sztuk Pięknych”, 10, 2015, s. 293–298.
- Eadem, 2019, *Bookplate design by Stanisław Wyspiański for Lucjan Rydel, kept at the Jagiellonian Library*, „Res Gestae. Czasopismo Historyczne”, 9, s. 123–138.
- Eadem, 2020, *„Ta korona po pięciu wiekach z grobu wychodząca na świat, na jasne słońce” – ekslibris Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Res Gestae. Czasopismo Historyczne”, 11, s. 217–236.
- Przesmycki Z., 1905, *Nowe polskie ex-librisy artystyczne*, „Chimera”, 9 (25), s. 155–163.
- Puchalska M., Chmurzyński W. (oprac.), 1980, *W kręgu „Chimery”, sztuka i literatura polskiego modernizmu, katalog-pamiętnik wystawy*, Muzeum Literatury w Warszawie, 25 IX 1979 – 30 V 1980, Warszawa.
- Rożen W., 1921, *O czcionce polskiej*, „Grafika Polska, miesięcznik poświęcony sztuce graficznej” 1 (4), s. 1–2.

- Róg R., 2005, *Sternschuss Adolf*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, 43, s. 484–486.
- Suma T., 2014, *Ekslibrisowa pasja. Sztuka, prywatne kolekcjonerstwo i badania ekslibrisu w Polsce od XIX wieku do współczesności*, Wrocław.
- Świętochowski A., 1890, Żydzi na prowincji, „Wisła”, IV, s. 223–225.
- Telz N., 1935, *Drukarnia Narodowa w Krakowie, kronika wydawnictwa*, [w:] *Drukarnia Narodowa w Krakowie 1895–1935*, Kraków, s. 17–60.
- Trojanowski E., 1902, *Pierwsza wystawa Towarzystwa „Polska sztuka stosowana”*, „Czas” (wydanie wieczorne) 25, s. 1–2.
- Warchałowski J., 1902a, Wycinanki, „Wisła”, XVI, s. 477.
- Warchałowski J., 1902b, *Alarm z powodu I. wystawy Tow. Polskiej sztuki stosowanej w Krakowie*, „Przegląd Zakopiański” IV (9), s. 82.
- Warchałowski J., 1924, Wycinanki, „Przegląd Warszawski” 4 (1), nr 28, s. 66–75.
- Warchałowski J., 1904, *O sztuce stosowanej*, Kraków.
- Wagner F., 1964, *Wystawa ekslibrisu młodopolskiego ze zbioru Feliksa Wagnera*, Poznań.
- Wiercińska J., 1969, *Z problematyki zdobnictwa książkowego lat dziewięćdziesiątych XIX w.*, [w:] *Sztuka około 1900*, Warszawa, s. 223–248.
- Wiercińska J., 1970, *Szata książki polskiej z przełomu wieków*, „Projekt” 3 (76), s. 2–10.
- Wójcik A., 2016, *Towarzystwo Polska Sztuka Stosowana i odnowa polskiego projektowania graficznego początku XX wieku*, „Biuletyn Historii Sztuki” 4, s. 623–649.
- Eadem, 2018, *Kolekcja ludowego rzemiosła i dokumentacji sztuki użytkowej początku XX wieku Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana*, [w:] *Polskie kolekcjonerstwo rzemiosła artystycznego* (red. M. Bielanowska, M. Bryl, A. Frąckowska), Warszawa, s. 98–103.
- Eadem, 2019, *Działalność Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana (1901–1913) – próby nawiązania współpracy między producentami, projektantami i odbiorcami*, „Załącznik Kulturoznawczy”, 6, s. 105–119.
- Zawiliński R., 1896, *Etnografia*, [w:] *Powszechna Wystawa Krajowa we Lwowie w 1894 r.*, Kraków, s. 1–23.