

KATARZYNA KRZAK-WEISS

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Od Stefana Norblina do Mieczysława Bermana. Kilka uwag o okładkach publikacji spod znaku trzech pszczół

W grudniu 1922 roku [...] Sikorski zaproponował mi stanowisko naczelnika wydziału prasowo-widowiskowego. [...] Wydział [...] wydawał [...] biuletyn poświęcony ruchowi wydawniczemu. Statystyka wykazywała, że 26,5 proc. z ogólnej masy wydawniczej to są tytuły książeczek sensacyjnych, pisanych lub tłumaczonych przez autorów niewiadomych i przez przygodnych spekulantów. Były to Szerloki Holmesy, ale nie pióra Conan Doyle’a, jakichś detektywów, jak serie „Nat Pinkerton” albo „Mik Karter”, jakie serie „Doktor Fu-Manczu”. Były to broszurki sprzedawane w kioskach, pisane ohydny językiem, na gazetowym papierze, ale w wielokolorowych okładkach.

Na sesjach, które miewałem z księgarzami, namawiałem ich, żeby wydawali sensacyjną literaturę opartą na prawdziwych zdarzeniach.

Firma Arct i Dom Książki Polskiej zdecydowały się uruchomić takie wydawnictwo, ale pod warunkiem, że podsunę im tematy i autorów. Zabrałem się do tego z animuszem bezinteresownie. Zaproponowałem typ książeczki dwuarkuszowej, na papierze gazetowym, drukowanej na maszynie rotacyjnej. Tytuł „Biblioteczka Historyczno-Geograficzna”, cena 25 groszy. (Wańkowicz 1968)

Tak Melchior Wańkowicz wspominał początki powstałej z jego inicjatywy w 1924 roku firmy wydawniczej mieszczącej się w gmachu Towarzystwa

Kredytowego Ziemskiego przy ulicy Kredytowej ¹. Niestety, zarówno Arct, jak i Dom Książki Polskiej szybko wycofały się z pomysłu, pozostawiając autora *Ziela na kraterze* z nabytymi za własne pieniądze rękopisami oraz wynajętym lokalem (Wańkowicz 1968). Na szczęście dla niego wkrótce „znaleźli się dwaj inni naiwniacy” (Wańkowicz 1968) – oficerowie inwalidzi, kapitan piechoty Tworowski i kapitan lotnictwa Brynk – którzy stworzyli wraz z Wańkowiczem spółkę o nazwie Towarzystwo Wydawnicze „Rój”², mianowaną tak od znaku firmowego zawierającego przedstawienie trzech pszczoł³.

Wkrótce do wspólników dołączył jeszcze Marian Kister, którego pierwsze spotkanie z Wańkowiczem jako wydawcą tak opisała Hanna Kister, przytaczając słowa męża:

Jedliśmy kolację w „Bristolu” z kapitanem Jarzyńskim, przy sąsiednim stoliku siedziało trzech panów, znajomych kapitana. Po pewnym czasie zaprosili nas do swojego stolika, przedstawiliśmy się sobie: Melchior Wańkowicz, Tworowski i baron Brynk. Zapytali mnie, co ja robię?

- 1 Jak pisała Maria Kuncewiczowa: „Niezgrabnie zakwaterowany w oficynie wielkiego pseudoklasycznego gmachu Towarzystwa Kredytowego, przypominał raczej hałą bankową czy handlowe składy. Wchodziło się nie od frontu, tylko od podwórza. Nie było witryn ulicznych, nie było eleganckich prezentacji książek w gablotach i na ladach, nie było gabinetu wydawców [...]” (Kuncewiczowa 1980: 187).
- 2 Jak wspominał Wańkowicz: „Włożyliśmy – trzech wspólnicy – po osiem tysięcy złotych (duża część mego udziału była już skonsumowana na honoraria i kupno lokalu). Te 24 tysiące wydałem nieco po wariacku: na lokal 6 tysięcy, na reklamę 16 tysięcy, a na produkcję... dwa tysiące złotych” (Wańkowicz 1968).
- 3 Wypada zauważyć, że przez lata owo przedstawienie subtelnie ewoluowało. Pierwsza wersja sygnetu zawierała tylko zapisaną wersalikami nazwę firmy oraz wyobrażenia pszczoł, w kolejnej elementy te ujęte zostały w wykreśloną za pomocą pojedynczej linii ramkę w kształcie rombu, zaś używany od 1931 roku wariant wzbogacono o fantazyjnie udrapowaną banderolę, która okoliła czworokąt, nadając całości kompozycji bardziej dekoracyjną postać. Autorem projektu był wybitny grafik specjalizujący się w drzeworycie i litografii, profesor warszawskiej Szkoły (później Akademii) Sztuk Pięknych – Edmund Bartłomiejczyk, którego drogi już wcześniej przecięły się z Wańkowiczem, m.in. gdy zaprojektował okładkę do jego *Strzępów epopei* wydanych w 1923 roku przez Towarzystwo Wydawnicze „Ignis”. Co ciekawe, Wańkowicz (a w ślad za nim inni) podaje, że sygnet przedstawiał „trzy pszczoły stylizowane, uczepione beleczki” (Wańkowicz 1968), podczas gdy w istocie, w większości przypadków, nie były jej uczepione, lecz widniały wyraźnie pod nią. Jeśli zaś sprawiały wrażenie uczepionych, to wyłącznie w drukach odbitych słabiej i zwykle sygnowanych dwubarwnym (czerwonon-czarnym) wariantem znaku, w którym odbicia poszczególnych barw nie zostały dobrze spasowane.

Jaki jest mój zawód? Odpowiedziałem, że wydawca, i wyciągnąłem egzemplarz *Mojego dzieciństwa*. Wtedy Wańkowicz powiada: To my też wydawcy, i wyciąga żółtą książeczkę. Przed paru miesiącami założyliśmy wydawnictwo „Rój”, w które zainwestowaliśmy pięćdziesiąt tysięcy złotych, i muszę powiedzieć, że trochę już robimy bokami. (Kister 1980: 21)

Krótko po owym spotkaniu Kister – od zawsze zakochany w książkach, ale na polu ich wydawania mający wtedy jeszcze niewielkie doświadczenie (Kister 1980: 20)⁴ – zatrudnił się w firmie na Kredytowej, by już kilka miesięcy później (po tym, jak Tworowski i Brynk wycofali się ze spółki) stać się jedynym, obok autora *Na tropach Smętka*, jej współwłaścicielem (Kister 1980: 23; Krupa 2019: 293)⁵. I choć początki ich działalności nie były łatwe (Okopień 2015: 179), to już niebawem, dzięki znakomicie wyczuwającemu potrzeby czytelnicze Wańkowiczowi i zmysłowi handlowemu Kistera, „Rój” stał się jedną z najprężniej działających oficyn okresu międzywojennego (Sitkiewicz 2021: 155–162; Krupa 2019: 293–295)⁶.

Julian Ejsmond, Kazimiera Iłłakowiczówna, Juliusz Kaden-Bandrowski, Maria Kuncewiczowa, Zofia Kossak-Szczucka, Irena Krzywicka, Wacław Sieroszewski, Julian Tuwim, Ewa Szelburg-Zarembina, Antoni Słonimski czy sam Wańkowicz to tylko niektórzy z autorów, których teksty ukazały się nakładem Towarzystwa. Pod znakiem trzech pszczoł debiutowali m.in. Jerzy Andrzejewski, Pola Gojawiczyńska, Witold Gombrowicz, Tadeusz Parnicki, Adam Ważyk czy Bruno Schulz. Wydawano tam również autorów zagranicznych: Jacka Londona, Jamesa Curwooda czy Vicki Baum, a także Johna Galsworthy’ego, Marcela Prousta, Aldousa Huxleya, Thomasa Manna i Sigrid Undset (Ziółkowska-Boehm 2009: 10). Obok literatury lżejszej, rozrywkowej, nie brakowało zatem też ambitniejszej (Okopień 2015: 179–182)⁷.

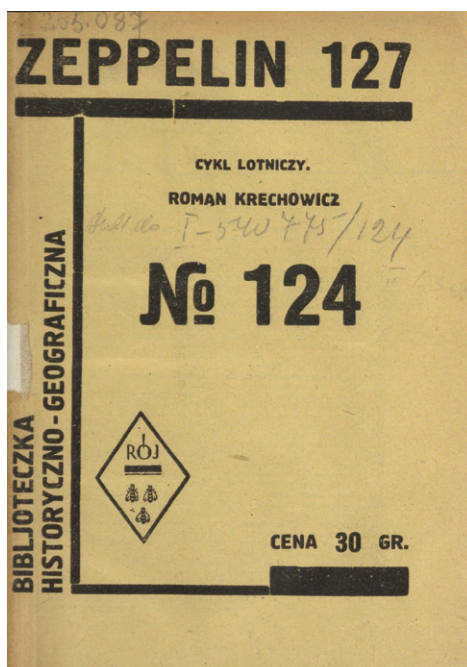
4 Wtedy miał na koncie wydanie tylko jednego tytułu – *Mojego dzieciństwa* Maksyma Gorkiego (1923).

5 Ostatecznie Wańkowiczowi przypadły $\frac{2}{3}$ udziałów w firmie, a Kisterowi pozostała $\frac{1}{3}$ (Wańkowicz 1968; Krupa 2019: 293).

6 Warto zaznaczyć, że o działalności „Roju” zachowało się sporo przekazów autorstwa twórców współpracujących z wydawnictwem (m.in. Marii Kuncewiczowej, Józefa Wittlina czy Janusza Meissnera), z których wyłania się ciekawy i pełen życia obraz oficyny wyraźnie różniącej się od innych działających podówczas w Warszawie. Istotne dopełnienie tego obrazu zawierają wspomnienia samego Wańkowicza (1968), Hanny Kister (1980) oraz korespondencja obu współników, ich żon, a także córki Wańkowiczów – Marty – przytoczona przez Aleksandrę Ziółkowską-Boehm (2009: 12–32).

7 O fortunności doboru autorów przez „Rój” najlepiej świadczy fakt, że aż pięciu z nich (Undset – 1928, Mann – 1929, Galsworthy – 1932, Roger Martin du Gard – 1937

Swoją pozycję „Rój” budował wolno, ale konsekwentnie. Znalazło to odzwierciedlenie w zabieganiu o co rusz to nowych autorów i atrakcyjne pozycje literackie, a także w zmianie sposobu wydawania poszczególnych publikacji, w tym zwłaszcza podejścia do ich okładek. O ile bowiem w przypadku pierwszej, wspomnianej już serii – Biblioteczki Historyczno-Geograficznej (notabene właśnie od koloru okładek zwanej „żółtą”) – raziły one jeszcze taniością rozwiązań, czym zresztą przysporzyły oficynie niemałych problemów⁸, o tyle już w tomach z kolejnych serii – zwłaszcza Dzieł xx Wieku i Nowej Serii – jak i publikacjach nimi nieobjętych dostrzec można w tym zakresie wyraźną zmianę na lepsze.



Ryc. 1. Okładka książki z serii Biblioteczka Historyczno-Geograficzna (źródło: Polona)

i Pearl S. Buck – 1938) w krótkim czasie zostało uhonorowanych Literacką Nagrodą Nobla (Kister 1980: 52–53). Na wielość i różnorodność propozycji wydawniczych „Roju” dowodnie wskazuje zaś katalog, który firma opublikowała w 1938 roku (*Katalog...* 1938).

- 8 Niska cena publikacji z owej serii, wynosząca ok. 25–30 groszy, sprawiała, że nie mogły być one przedmiotem obrotu księgarskiego (Wańkowicz 1968), wobec czego najpierw próbowano rozprowadzać je w prenumeracie, a gdy to nie przyniosło oczekiwanych rezultatów – kolportować przez kioski Ruchu na dworcach, a nawet sprzedawać z własnych wózków ulicznych (Okopień 2015: 177–178). Cena ta była jednak adekwatna do jakości wydania poszczególnych tomików, które odbijano na papierze gazetowym, najlichszym drukiem i w skromnej oprawie (Dunin 2018: 229).

Wpływ na ten proces miały przede wszystkim panująca wtedy masowość produkcji książek oraz ich komercjalizacja. Książki stały się produktem tanim i wytwarzanym w wielkich ilościach (Górski 2020: 15–16). Jak zauważył nieznany z nazwiska autor artykułu zamieszczonego na łamach „Grafiki” z 1930 roku:

Dotychczas tytuł i nazwisko autora wystarczało do odróżnienia jednej książki od drugiej. Konkurencja wydawnicza i charakter książki jako towaru zmienił jej zewnętrzny wygląd. Wydawca musiał się postarać o rysunek artystyczny na okładce, wyróżniający ją od innych, i dającej w skrócie rysunkowym treść książki. ([b.a.] 1930: 27)

Zmiana, o jakiej mowa, nastąpiła w istocie już kilka lat wcześniej, a wywołała ją reforma pieniądza wprowadzona w 1924 roku przez rząd Władysława Grabskiego. To dzięki niej wciąż odzyskujący siły po okresie zaborów polski rynek wydawniczy wreszcie się ożywił i w rezultacie pojawiać się na nim zaczęły liczne tanie serie wydawnicze (Dunin 2018: 213–218⁹; Rypson 2017b: 60–62), co z kolei pociągnęło za sobą zaostrenie konkurencji między wydawcami i skłoniło ich do zwrócenia uwagi na okładki. Zważywszy bowiem na łączącą wszystkie ukazujące się wówczas serie słabą jakość druku wnętrza (lichy papier, niczym niewyróżniający się skład), atrakcyjna okładka była jedyną szansą na przyciągnięcie uwagi potencjalnego nabywcy. Bo jak pisał ów nieznany autor artykułu z „Grafiki”:

Najnowsza twórczość na tym polu szuka zharmonizowania strony artystycznej ze stroną handlową, usiłując nadać śmiałym pomysłom zaczerpniętym z treści książki – formę artystyczną podpartą wymaganiami reklamowymi. Zaciekawienie widza oryginalnym rysunkiem do treści książki jest celem dzisiejszego artysty. ([b.a.] 1930: 27)

A jak rzecz miała się w przypadku okładek publikacji spod znaku trzech pszczoł? Na to pytanie postaram się odpowiedzieć w niniejszym artykule, w którym przyglądając się wybranym przykładom, pokażę otwartość właścicieli „Roju” na nowe trendy artystyczne oraz cechującą ich umiejętność przyciągania interesujących i zdolnych artystów, odznaczających się zaskakującą wręcz różnorodnością stylistyczną.

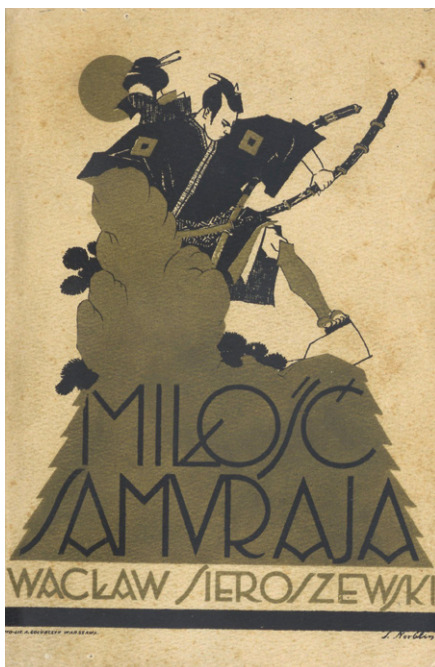
9 Według ustaleń Janusza Dunina w latach 1900–1939 istniało przynajmniej 600 różnych serii i cyklów wydawniczych (Dunin 2018: 214), przy czym większość z nich skierowana była do mniej wyrobionych czytelników.

Przegląd ten zacząć zaś wypada od Stefana Norblina (właśc. Juliusza Stefana Norblina de la Gourdaina), artysty niezwykle płodnego i cieszącego się sporym uznaniem w środowisku wydawniczym (Rypson 2017b: 64–68), którego z „Rojem” połączyła długa i owocna współpraca. To jemu oficyna należąca do Wańkowicza i Kistera zawdzięcza bodaj największą liczbę projektów, w większości sporządzonych dla tanich serii. Jego dziełem są okładki m.in. do *Miłości samuraja* Wacława Sieroszewskiego (1926), *Partii winta* Antona Czechowa (1926), *Wrogów kobiety* Vicentego Blasca Ibáñeza (1928), *Czterech sióstr* Charlesa Dickensa (1929) czy cieszących się dużą popularnością powieści Jacka Londona (m.in. *Kaftana bezpieczeństwa* – 1927, *Czerwonego boga* – 1927, *Gry* – 1931) (Tondel 2019: 51). Prace Norblina, choć uważa się go za jednego z głównych twórców polskiego art déco, zdecydowanie wymykają się jednoznaczniemu zaszufładowaniu. Jedynie w niektórych – por. ryc. 2 i 3 – artysta stosuje bowiem typową dla tego stylu płaską plamę barwną, dzięki której kompozycja zyskuje większą wyrazistość i dekoracyjność, w innych – zob. ryc. 4, 5 i 6 (Straus 2021: 43–44) – decydując się na wybór bardziej malarskich środków wyrazu, czasami okraszonych subtelnymi elementami humorystycznymi. Tym, co łączy wszystkie jego projekty, jest efektowne, starannie dopracowane i niebanalne liternictwo, za pomocą którego skutecznie przyciąga uwagę czytelnika.

Innym artystą, którego właścicielom „Raju” udało się pozyskać do współpracy (o co zapewne nie było łatwo z uwagi na jego popularność i wielość zleceń), był Tadeusz Gronowski, jedna z najważniejszych postaci polskiego projektowania graficznego okresu dwudziestolecia międzywojennego (Rypson 2017b: 66; Straus 2021: 24, 249–292). To o nim w 1924 roku pisał Antoni Słonimski:

Rano człowiek się budzi, patrzy w kalendarz (rysowany przez Tadeusza Gronowskiego) i zapala papierosa (pudełko rysowane przez Tadeusza Gronowskiego). Na ulicy na każdym słupie parę plakatów (rysowane przez Tadeusza Gronowskiego) zachęca człowieka do kupowania różnych przedmiotów. Gdy bierze się do ręki książkę (okładka Tadeusza Gronowskiego) i przegląda „Panią” (rysunki Tadeusza Gronowskiego), gdy czyta się jakiekolwiek pismo (winieta tytułowa Tadeusza Gronowskiego), gdy wreszcie idzie się do kina (afisz i reklamy świetlne Tadeusz Gronowski) albo do teatru (dekoracje Tadeusz Gronowski) – wszędzie spotyka się to nazwisko. (Słonimski 1924: 3)

Otwarty na nowinki artystyczne oraz zawsze chętny do eksperymentowania (a z racji wielu i bardzo różnorodnych zleceń okazji ku temu nie brakowało) Gronowski nie stronił od zmian, przez co w jego dorobku znalazły się realizacje



Ryc. 2. Wałław Sieroszewski, *Miłość samuraja* (1926). Okładka: Stefan Norblin (źródło: Polona)



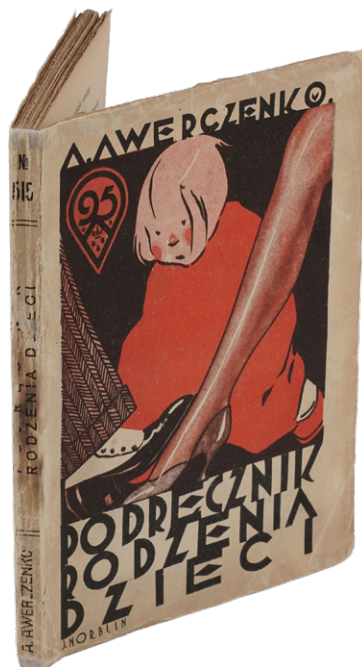
Ryc. 3. [Vicente] Blasco Ibañez [Ibáñez], *Wrogowie kobiety*, przeł. Michalina Domańska (1928). Okładka: Stefan Norblin (źródło: Polona)



Ryc. 4. Antoni [Anton] Czechow, *Partia winta*, przeł. Mieczysław Birnbaum (1926). Okładka: Stefan Norblin (źródło: Polona)



Ryc. 5. Karol [Charles] Dickens, *Cztery siostry*, [przeł. brak informacji] (1929). Okładka: Stefan Norblin (źródło: Polona)



Ryc. 6. Arkadij Awerczenko [Awierczenko], *Podręcznik rodzenia dzieci*, przeł. Tadeusz Jakubowicz, R.W. (1927). Okładka: Stefan Norblin (źródło: Antykwariat Kwadryga)

często zaskakująco odległe stylistycznie¹⁰. O ile jego pierwsze projekty (dla Towarzystwa Wydawniczego „Ignis”) były zatem skromne, oparte zazwyczaj na pojedynczym elemencie graficznym i jednej, czarnej barwie (Tondel 2019: 46–47; Straus 2021: 250–253), o tyle kolejne stawały się coraz odważniejsze pod

10 Warto za Piotrem Rypsonem przywołać słowa Piotra Rudnickiego, który analizując dokonania plakatowe Gronowskiego, pisał: „W jego [Gronowskiego – K.K.W.] twórczości, wyraźnie eleganckiej, przeznaczonej dla odbiorcy przywykłego do tradycyjnych efektów artystycznych, ale i oczekującego lub snobującego się na umiarkowaną nowoczesność, panuje kompromis tradycyjnej koncepcji plakatu-obrazu [...] oraz dobitnej manifestacji ekspresyjnych środków plastycznych, którymi osiąga cel reklamowy” (cyt. za: Rypson 2017b: 68) – słowa te można bowiem bez przeszkód odnieść także do projektów okładowych mistrza.

względem kolorystycznym, bardziej rozbudowane, dynamiczne i wyraziste. Współpraca z „Rojem”, zainicjowana ok. 1927 roku, przypadła już na drugą z tych faz. Widać to choćby w przypadku okładek do książek: *Walec dzwonkowy i S-ka* Ilji Erenburga (1927) – por. ryc. 7 – czy *Łuk* Juliusza Kadena-Bandrowskiego (1929) – zob. ryc. 8 – w których poszczególne składowe kompozycji wypełniły całą przestrzeń pola obrazowego, pozostawiając w nim miejsce jedynie na informację o autorze i tytule. Te zresztą nierzadko – np. w okładce książki Erenburga – zostają tak mocno zespolone z elementami plastycznymi, że trudno wyznaczyć między nimi wyraźną granicę.

Podobnie jest zresztą w projekcie sporządzonym przez Gronowskiego do *Długu honorowego* Brunona Winawera (1929) – por. ryc. 9 – w którym literonictwo niejako stopione zostało z kompozycją plastyczną, tworząc wraz z nią nierozzerwalną i utrzymaną w bardzo nowoczesnym, konstruktywistycznym duchu całość. Całkowicie odmienny charakter otrzymały z kolei makiety dwóch serii – *Dzieł XX Wieku*¹¹ oraz *Nowej Serii*¹² (Straus 2021: 280–284) – wykonane przez artystę dla „Roju” po roku 1930. W pierwszej z nich elementem organizującym kompozycję okładki była prosta, acz z racji swej szerokości wyrazista ramka, wykreślająca pole przeznaczone na dane o autorze dzieła, jego tytuł oraz na nazwę oficyny. Istotnym dopełnieniem całości był umieszczony w prawym górnym narożniku pola kwadrat, który zawierał tytuł serii. Asceetyczność projektu podkreślała skromna kolorystyka oparta na czerni, bieli oraz jednym – np. czerwonym, jak w *Sadze rodu Forsytów* Galsworthy’ego (1930), por. ryc. 10 – dodanym kolorze. Druga z makiet, równie oszczędna pod względem kolorystycznym, bazowała na pionowym pasie (początkowo w postaci apli, później – gęstego poziomego kreskowania) poprowadzonym w pewnej odległości od grzbietu przez całą wysokość każdej z okładek i znakomicie organizującym pozostałe składowe kompozycji, w tym m.in. logo serii umieszczone tym razem w dolnej części pola (ryc. 11). Co ciekawe, w przypadku wydanych w tej serii *Szczenięcych lat* Wańkowicza (1936) – zob. ryc. 12 – makiet ta została mocno zmodyfikowana, i choć okładka wciąż utrzymana była w skromnej gamie kolorystycznej (dodano jedynie kolor zielony), to pozbawiono ją

11 W serii tej ukazały się m.in. pierwsze polskie edycje dzieł Franza Kafki, Prousta i Jamesa Joyce’a.

12 Seria ta, której nazwę notabene ustalono w drodze plebiscytu rozpisanego przez wydawcę wśród czytelników, obejmowała dzieła literatury współczesnej – zarówno polskiej, jak i obcej (Straus 2021: 281). Wydano w niej m.in.: *Braci* Władysława Jana Grabskiego (1933) i *Potęęgę* Roberta Neumanna (1934). Należy również zaznaczyć, że w wypadku tej serii projekty odnosiły się nie tyle do okładek, co do obwolut.



Ryc. 7. Ilja Erenburg, *Walec dzwinkowy i S-ka*, przeł. Maria Grabowska [właśc. Popowska], „Fredani” (1927). Okładka: Tadeusz Gronowski (źródło: OneBid)

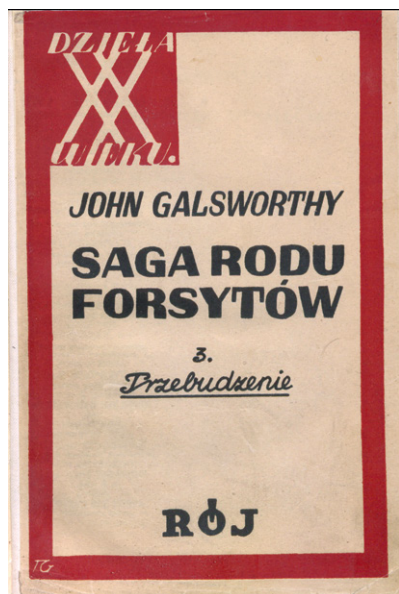


Ryc. 8. Juliusz Kaden-Bandrowski, *Łuk* (1929). Okładka: Tadeusz Gronowski (źródło: Polona)



Ryc. 9. Bruno Winawer, *Dług honorowy* (1929). Okładka: Tadeusz Gronowski (źródło: Polona)

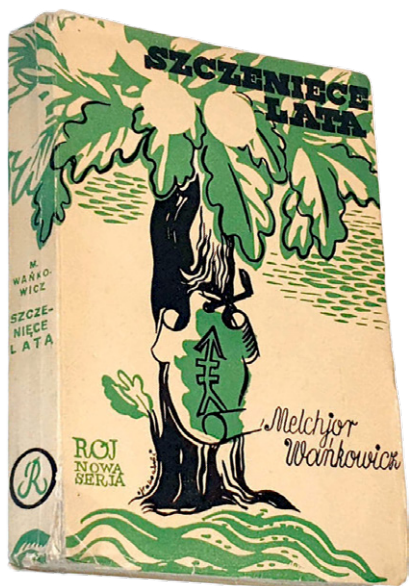
charakterystycznego pasa, a umieszczone na niej przedstawienie rozpostarto na całą powierzchnię okładziny, włączając nawet grzbiet i tylną okładkę. Czyżby stało się tak na specjalne życzenie współwłaściciela firmy wydawniczej? Nie można tego wykluczyć.



Ryc. 10. John Galsworthy, *Saga rodu Forsytów*, przeł. Józef Birkenmajer (1930). Okładka: Tadeusz Gronowski (źródło: Polona)



Ryc. 11. Mieczysław B. Lepecki, *Sybir bez przekleństw. Podróż do miejsc zesłania marszałka Piłsudskiego* (1934). Okładka: Tadeusz Gronowski (źródło: Antykwariat Kwadryga)



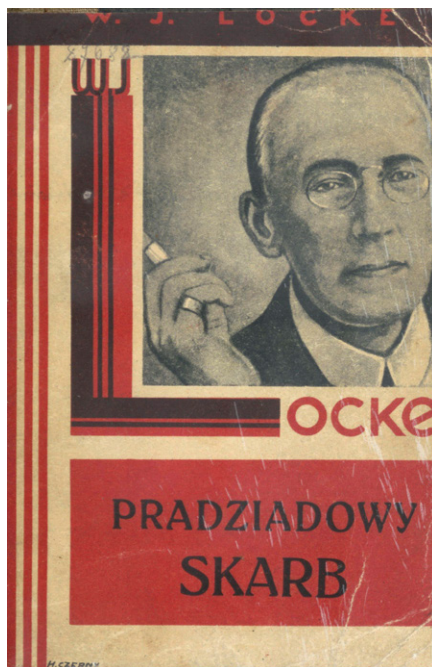
Ryc. 12. Melchior Wańkowicz, *Szczenięce lata* (1938). Okładka: Tadeusz Gronowski (źródło: Antykwariat Sobieski)

Spośród innych artystów współpracujących z „Rojem” w zakresie projektowania okładek nie wypada pominąć Henryka Nowiny-Czernego – nie tylko dlatego, że miał ich w swoim dorobku całkiem sporo, ale przede wszystkim z uwagi na ich atrakcyjność wizualną (Straus 2021: 131–135). Jego projekty wyróżnia wyraźne upodobanie do mocnych barw, silnie zaznaczonych linii, geometryzacji i upraszczania poszczególnych składowych kompozycji. Wystarczy spojrzeć na *Niepotrzebego człowieka* Leo Belmonta (1928) – zob. ryc. 13 – czy *Pradziadowy skarb* Williama Johna Locke’a (1932) – zob. ryc. 14 – w których okładkach ujawnia się wpływ Mieczysława Szczuki i Teresy Żarnowerówny. Równie efektowne, a oddziałujące jedynie za pomocą starannie dobranej literatury oraz odważnego koloru, są projekty do *Porcelanowych oczu* Zygmunta Kisielewskiego (1929) – por. ryc. 15 – *Słów grubych i cienkich* Tadeusza (Boya) Żeleńskiego (1931) – zob. ryc. 16 – czy *Widzenia wokandy* Jerzego Bandrowskiego (1932) – por. ryc. 17.

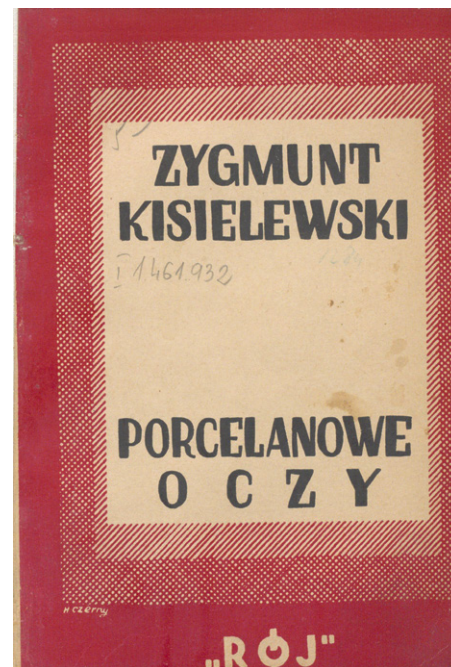
Równie urzekające świeżością i nowoczesnością okładki do publikacji „Raju” wyszły spod ręki Mieczysława Bermana – grafika, o którym Piotr Rypson napisał, że „zaprojektował polski komunizm” (Rypson 2017a). Artysta ten, niezwykle pracowity i płodny, jeszcze zanim podjął stałą współpracę z Towarzystwem, co nastąpiło w 1930 roku, miał już na swoim koncie całkiem sporo realizacji okładkowych (przede wszystkim dla Biblioteki Groszowej firmowanej



Ryc. 13. Leo Belmont, *Niepotrzebny człowiek* (1928). Okładka: Henryk Nowina-Czerny (źródło: Polona)



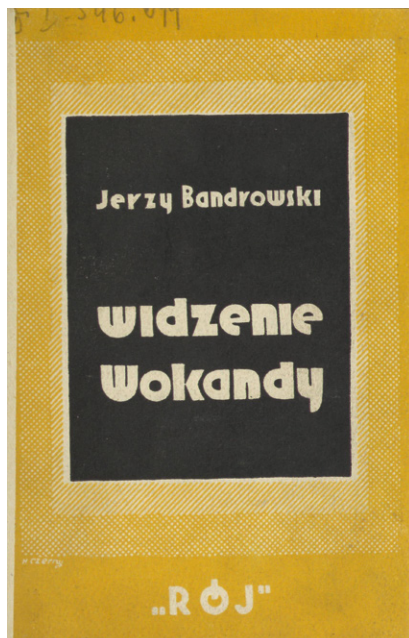
Ryc. 14. William John Locke, *Pradziadowy skarb*, przeł. Róża Centnerszwerowa (1932). Okładka: Henryk Nowina-Czerny (źródło: Polona)



Ryc. 15. Zygmunt Kisielewski, *Porcelanowe oczy* (1929). Okładka: Henryk Nowina-Czerny (źródło: Polona)



Ryc. 16. Tadeusz (Boy) Żeleński, *Słowa grube i cienkie* (1931). Okładka: Henryk Nowina-Czerń (źródło: Polona)



Ryc. 17. Jerzy Bandrowski, *Widzenie wokandy* (1931). Okładka: Henryk Nowina-Czerń (źródło: Polona)

przez Ludwika Fiszera¹³), które pozwoliły mu zyskać sławę polskiego króla fotomontażu. W jego pierwszych projektach dominują zdecydowane, konstruktywistyczne układy i odważne zestawienia kolorystyczne bazujące na czerni, bieli i czerwieni oraz oddanej w odcieniach szarości fotografii, którą wykorzystywał niemal we wszystkich realizacjach. Późniejsze stają się nieco spokojniejsze, przede wszystkim za sprawą rezygnacji z koloru czerwonego na rzecz niebieskiego lub popielatego. Na każdym za to etapie kluczowy element okładek Bermiana stanowiło liternictwo, do którego przykładał bardzo dużą wagę, starannie dobierając kroje, zwykle bezszeryfowe, o wyrazistej, szerokiej linii.

Z pierwszych projektów wykonanych przezeń dla „Roju” uwagę zwracają szczególnie te przeznaczone dla serii zamówionej w 1931 roku i określanej mianem „wojennej”, która objęła powieści i reportaże krytyczne wobec

13 Zob. okładki książek: *Mahatma Gandhi. Powieść o proroku Indii* Romaina Rollanda (1930); *New York* Paula Moranda (1930).

wojny¹⁴ (ryc. 18). W następnych latach – będących zresztą okresem intensywnego kształtowania się warsztatu Bermana (Rypson 2017a: 50) – współpraca grafika z oficyną spod znaku trzech pszczoł przynosi kolejne okładki, m.in. do *Króla zapalczanego* Erenburga (1932), *Mayerlinga* Claude’a Aneta (1932) – por. ryc. 19 – czy *Renegata* Andrégo Armandy’ego (1933), wyraźnie spokojniejsze od wcześniejszych, oparte na fotomontażu połączonym z efektownym liternictwem i tłem o jednolitej barwie. Ciekawie prezentują się również projekty artysty opracowane dla Nowej Serii, której makietę stworzył jeszcze Gronowski, ale Berman doskonale odnalazł się w zaproponowanej przez niego konwencji, proponując kompozycje odręcznie rysowane i malowane (ryc. 20, 21). W wielu z nich użył też odręcznego pisma, prowadzonego miękkim pędzlem i wywodzącego się ze stylistyki ulotek (Rypson 2017a: 62), a z racji swej oryginalności od razu przyciągającego uwagę czytelnika. Z czasem, a dokładniej w połowie lat trzydziestych, liternictwo i oparte wyłącznie na nim okładki całkowicie zdominowały twórczość Bermana. Jak wskazuje Rypson:

Ukształtowało się wówczas już w pełni jego wyraziste pismo odręczne, z literami kreślonymi pewną dłonią, pochylonymi w lewo, dające odczucie natychmiastowości, bezpośredniości komunikatu. W ten sam sposób malował charakterystyczną sygnaturę Roju i literę „R” na grzbietach wielu książek. Kompozycja każdej okładki była przemyślana; grafik starał się nadać jej ton właściwy, jeśli nie dla treści, to przynajmniej dla tytułu książki. Berman najczęściej [wówczas – K.K.W.] kontrastował z sobą własne, rozpoznawalne, odręczne pismo pochyłe z krojami imitującymi czcionki. (Rypson 2017a: 119)

Niektóre z tak opracowanych kompozycji dynamizował przez pochylenie prostokąta, w który wpisywał tytuł publikacji (jak np. w *Sobowtórach* Borisa Pilniaka) lub ułożenie wierszy pod różnymi kątami (jak w *Ameryce w Paryżu* Wiery Inbier). W tym samym okresie powrócił też do okładek bazujących na fotomontażu, rezerwując je jednak głównie dla książek podróżniczych (m.in. Arkadego Fiedlera i Czesława Centkiewicza) oraz reportaży (m.in. Aleksandra Janty-Połczyńskiego, Ksawerego Pruszyńskiego czy Jana Stanisława Bersona – zob. ryc. 22) (Rypson 2017a: 124–126). W kolejnych latach, 1937–1939, współpraca z „Rojem” przyniosła Bermanowi co najmniej 70 następnych okładek (Rypson

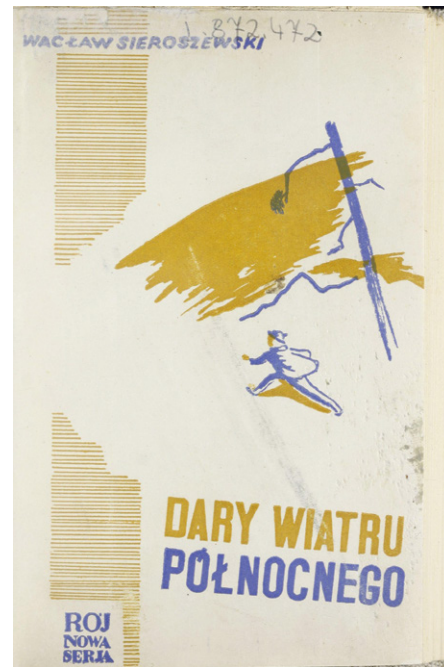
14 W serii tej ukazały się m.in.: Ericha Marii Remarque’a *Droga powrotna* (1931); Konrada Seifferta *Płonące żagwie nad Polską* (1931); Johna Dos Passosa *Trzej żołnierze z Ameryki* (1931).



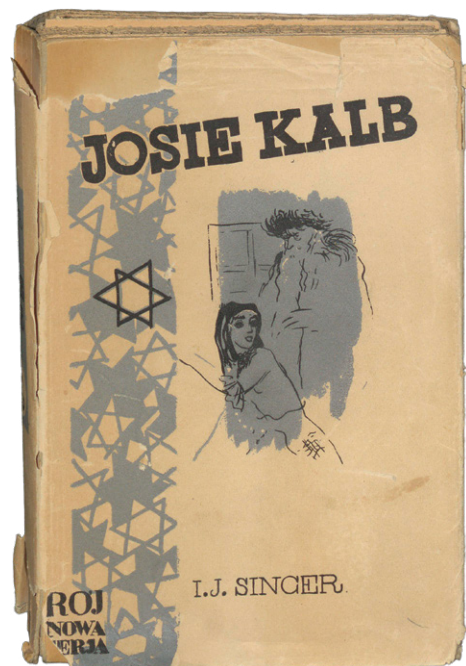
Ryc. 18. Alexander Moritz Frey, *Apteczka polowa*, przeł. Marcei Tarnowski (1931). Okładka: Mieczysław Berman (źródło: Antykwariat Zakładka, Warszawa)



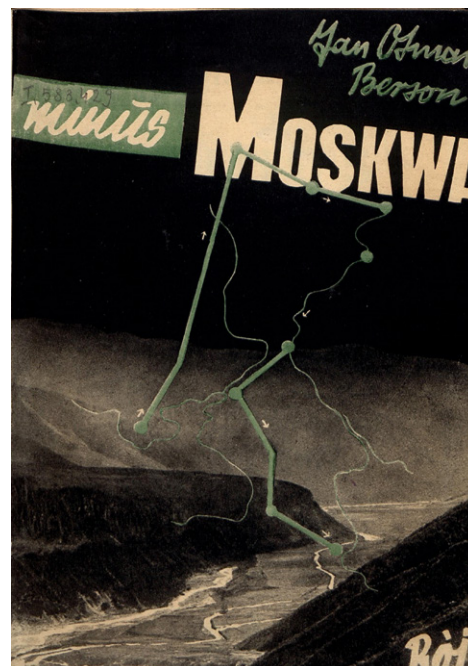
Ryc. 19. Claude Anet, *Mayerling*, przeł. H.J. (1932). Okładka: Mieczysław Berman (źródło: Polona)



Ryc. 20. Wacław Sieroszewski, *Dary wiatru północnego* (1938). Okładka: Mieczysław Berman (źródło: Polona)



Ryc. 21. Izrael Joszua Singer, *Josie Kalb* (1934).
Okładka: Mieczysław Berman (źródło: Polona)



Ryc. 22. Jan Stanisław Berson, *Minus Moskwa* (Wolga – Kaukaz – Krym) (1935). Okładka: Mieczysław Berman (źródło: Polona)

2017a: 146–177), czyniąc zeń wówczas niejako „nadwornego” projektanta tej oficyny. Żaden inny twórca nie zbliżył się bowiem nawet do podobnego wyniku¹⁵, a wybuch wojny i późniejsza likwidacja wydawnictwa nie dały już nikomu szansy na podjęcie takiej próby.

Na koniec wypada zauważyć, że choć przywołani tu projektanci na pewno byli najważniejszymi, to jednak nie jedynymi twórcami, których właściciele „Roju” zdołali pozyskać do współpracy. Nie sposób niestety w skromnym artykule ująć wszystkich artystów, których projekty trafiły na okładki publikacji wydanych w oficynie spod znaku trzech pszczoł¹⁶, zwłaszcza że produkcja firmy już cztery lata po powołaniu jej do życia osiągnęła niebagatelny poziom 137 nowości i z każdym kolejnym rokiem odnotowywała dalszy wzrost (Okopień 2015: 179). Tak znakomity wynik dowodził świetnego wyczucia rynku wydawniczego, jakie cechowało Wańkowicza i Kistera, a także odwagi w podejmowaniu decyzji m.in. natury projektowej, której widomym przejawem była wielość, a przede wszystkim różnorodność okładek. Wszak były wśród nich i propozycje tradycyjne – by nie rzec: konserwatywne – i odważne, nowoczesne, awangardowe. W jednych kompozycja była zrównoważona, w innych zaś dynamiczna. Część z nich odznaczała się stonowaną kolorystyką, ale wiele przyciągało uwagę zdecydowanymi kontrastami barw i efektownym liternictwem. Bo znaczenie okładki, jej wpływ na potencjalnego nabywcę, a zatem na kształtowanie pozycji firmy na rynku wydawniczym, był już wówczas niebagatelny i zarządzający „Rojem” doskonale zdawali sobie z tego sprawę. Podjęte przez nich decyzje, choć czasami ryzykowne, zdecydowanie się opłaciły. Trudno nie zgodzić się bowiem z Hanną Kister, która wyznała:

Kiedy dziś przeglądam nasze stare katalogi z podobiznami okładek, wydaje mi się, że sporo z nich nie sprawia wcale wrażenia przestarzałych; wręcz przeciwnie – dziś, po upływie bez mała pięćdziesięciu lat, nie powstydzilibyśmy się ich na całym świecie. (Kister 1980: 60)

Śmiało można dodać, że wiele z nich było tak nowoczesnych i wyprzedzających czasy, w jakich powstały, iż nie można byłoby powstydzić się ich również dzisiaj.

15 Warto dodać, że Berman „spotka się” z byłym już wtedy współwłaścicielem „Roju” – Wańkowiczem – także po wojnie, gdyż podjął się wówczas zaprojektowania okładek oraz layoutu do *Monte Cassino* (1957) oraz *Na tropach Smętka* (1959) (Rypson 2017a: 285–289).

16 Miejsca nie starczyło tu m.in. dla Kamila Mackiewicza, Artura Horowicza czy Stanisława Zalewskiego.

| Bibliografia

ŹRÓDŁA

- [b.a.] (1930), *Okladka książkowa*, „Grafika”, nr 2, s. 27–31.
- Anet Claude (1932), *Mayerling*, przeł. H.J., „Rój”, Warszawa.
- Awerczenko Arkadij (1927), *Podręcznik rodzenia dzieci*, przeł. Tadeusz Jakubowicz, R.W., „Rój”, Warszawa.
- Bandrowski Jerzy (1931), *Widzenie wokandy*, „Rój”, Warszawa.
- Belmont Leo (1928), *Niepotrzebny człowiek*, „Rój”, Warszawa.
- Berson Jan Stanisław (1935), *Minus Moskwa (Wołga – Kaukaz – Krym)*, „Rój”, Warszawa.
- Czechow Anton (1926), *Partia winta*, przeł. Mieczysław Birnbaum, „Rój”, Warszawa.
- Dickens Karol (1929), *Cztery siostry*, [przeł. brak informacji], „Rój”, Warszawa.
- Erenburg Ilja (1927), *Walec dzwonkowy i S-ka*, przeł. Maria Grabowska, „Fredani”, „Rój”, Warszawa.
- Frey Alexander Moritz (1931), *Apteczka polowa*, przeł. Marcei Tarnowski, „Rój”, Warszawa.
- Galsworthy John (1930), *Saga rodu Forsytów*, przeł. Józef Birkenmajer, „Rój”, Warszawa.
- Ibanez Blasco (1928), *Wrogowie kobiety*, przeł. Michalina Domańska, „Rój”, Warszawa.
- Kaden-Bandrowski Juliusz (1929), *Łuk*, „Rój”, Warszawa.
- Katalog Roju 1938* (1938), „Rój”, Warszawa.
- Kisielewski Zygmunt (1929), *Porcelanowe oczy*, „Rój”, Warszawa.
- Lepecki Mieczysław B. (1934), *Sybir bez przekleństw. Podróż do miejsc zesłania marszałka Piłsudskiego*, „Rój”, Warszawa.
- Locke William John (1932), *Pradziadowy skarb*, przeł. Róża Centnerszwerowa, „Rój”, Warszawa.
- Morand Paul (1930), *New York*, przeł. Helena Hellerówna, Biblioteka Groszowa, Warszawa.
- Rolland Romain (1930), *Mahatma Gandhi. Powieść o proroku Indii*, przeł. Zofia Popławska, Biblioteka Groszowa, Warszawa.
- Kister Hanna (1980), „Pegazy na Kredytowej”. *Wspomnienia*, PIW, Warszawa.
- Kuncewiczowa Maria (1980), *Do „Wróbla” na bigos*, w: H. Kister, „Pegazy na Kredytowej”. *Wspomnienia*, PIW, Warszawa, s. 185–191.
- Sieroszewski Waław (1938), *Dary wiatru północnego*, „Rój”, Warszawa.
- Sieroszewski Waław (1926), *Miłość samuraja*, „Rój”, Warszawa.
- Singer Izrael Jozua (1934), *Josie Kałb*, „Rój”, Warszawa.
- Ślonimski Antoni (1924), *Tadeusz Gronowski*, „Wiadomości Literackie”, nr 8, s. 3.
- Wańkowicz Melchior (1938), *Szczenięce lata*, „Rój”, Warszawa.

- Wańkowicz Melchior (1968), *Wspomnienia wydawcy*, „Za i Przeciw”, nr 45, s. 16.
 Winawer Bruno (1929), *Dług honorowy*, „Rój”, Warszawa.
 Wittlin Józef (1980) *Pegazy na Kredytowej*, w: H. Kister, „Pegazy na Kredytowej”.
Wspomnienia, PIW, Warszawa, s. 159–165.
 Żeleński (Boy) Tadeusz (1931), *Słowa grube i cienkie*, „Rój”, Warszawa.

OPRACOWANIA

- Dunin Janusz (2018), *Rozwój cech wydawniczych polskiej książki literackiej XIX–XX wieku*, wstęp i oprac. Jacek Ladorucki, wyd. 2, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
 Górski Janusz (2020), *Dosłownie. Okładki polskich książek 1944–2019*, wyd. 2, Karakter, Kraków.
 Krupa Barbara (2019), *Działalność Roy Publishers w Nowym Jorku w latach 1941–1960 jako kontynuacja tradycji przedwojennego Towarzystwa Wydawniczego „Rój”*, „Z Badań nad Książką i Księgozbiorami Historycznymi”, t. 13, s. 291–309. <https://10.33077uw.25448730.zbkx.2019.168>
 Okopień Jan (2015), *Książka wyzwolona 1918–1950*, współpraca J. Czarkowska, Inicjał, Warszawa.
 Rypson Piotr (2017a), *Czerwony monter. Mieczysław Berman. Grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Karakter, Kraków.
 Rypson Piotr (2017b), *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Karakter, Kraków.
 Sitkiewicz Piotr (2021), *Schulz w Roju*, „Schulz/Forum”, nr 17–18, s. 153–183. <https://doi.org/10.26881/sf.2021.17-18.08>
 Straus Jan (2021), *Teraz okładka!*, t. 1–2, Kolekcjoner, Warszawa.
 Tondel Janusz (2019), *Okładki książek i czasopism. Z okresu Młodej Polski oraz międzywojnia, od Wyspiańskiego do Strzemińskiego w Bibliotece Uniwersyteckiej w Toruniu*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
 Ziółkowska-Boehm Aleksandra (2009), *Dwie prawdy o Roju*, w: tejże, *Na tropach Wańkowicza po latach*, Prószyński i S-ka, Warszawa, s. 7–33.

| Abstract

KATARZYNA KRZAK-WEISS

From Stefan Norblin to Mieczysław Berman.

Some Remarks on the Covers of Books Published Under the Sign of Three Honeybees

The subject of this article is the analysis of selected cover designs used in books published by Towarzystwo Wydawnicze “Rój” – one of the leading Polish publishing

houses active in the interwar period, co-owned by Melchior Wańkowicz. The article presents an analysis of the works of four artists who cooperated most often with the company signing its publications with the sign of the three bees: Stefan Norblin, Tadeusz Gronowski, Henryk Nowina-Czerny and Mieczysław Berman, who enjoyed a well-deserved reputation at the time as some of the most interesting graphic designers. The multiplicity and diversity of the designs they produced proves that those in charge of "Rój" were well aware of the impact the cover could have on the public.

Keywords: "Rój"; Melchior Wańkowicz; designer; graphic; covers; design

| Bio

Katarzyna Krzak-Weiss – dr hab., prof. UAM na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; literaturoznawczyni i historyczka sztuki; redaktorka naczelna Wydawnictwa „Poznańskie Studia Polonistyczne”. Interesuje się historią książki i grafiki książkowej czasów dawnych, jak również XIX i XX wieku. Jest autorką artykułów o typografii i ilustracji książkowej, monografii poświęconych sygnetom polskich drukarzy od XV do połowy XVII wieku oraz wyposażeniu graficznemu modlitewników *Hortulus animae*, a także redaktorką serii prezentującej rękopiśmienne modlitewniki iluminowane powstałe w kręgu Stanisława Samostrzelnika. W ostatnim czasie przedmiotem jej badań jest przede wszystkim poznański okres działalności Jana Kuglina.

E-mail: weiss@amu.edu.pl

ORCID: 0000-0003-0741-3281