

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia ad Bibliothecarum Scientiam Pertinentia 16 (2018)

ISSN 2081-1861

DOI 10.24917/20811861.16.4

Jacek Ladorucki

Typografia to uderzenie, forma, kształt, konstrukcja... Szczuka, Strzemiński, Berlewi, Hiller, czyli polska awangarda artystyczna w projektowaniu graficznym druków pierwszej połowy XX wieku w Polsce

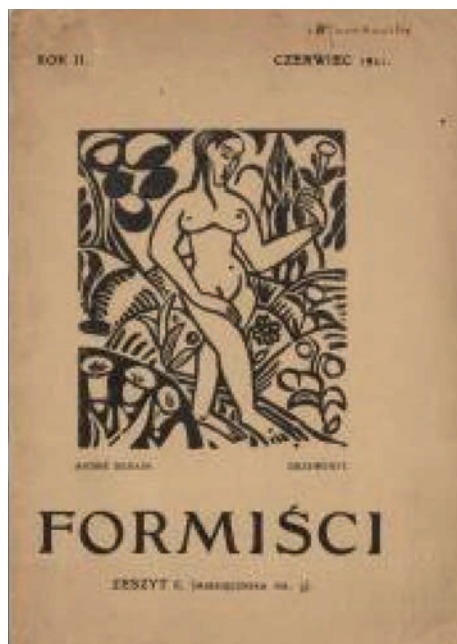
I.

Historia dwudziestowiecznej typografii i edytorstwa to wciąż tematy żywe i odkrywane na nowo w światowym piśmiennictwie, dyskursywowanym także w polskojęzycznych przekładach¹. Poszukiwania estetyczne współczesnych grafików warsztatowych i teoretyków opierają się, siłą rzeczy, na dialogu z nieodległą przeszłością dizajnu oraz na wielowarstwowych kontaminacjach dokonań sztuki użytkowej XX wieku. Zamierzeniem autora niniejszego artykułu jest badawcze ukazanie recepcji osiągnięć polskich awangardystów pierwszej połowy XX wieku oraz transgresyjna retrospekcja sztuki książki minionego stulecia.

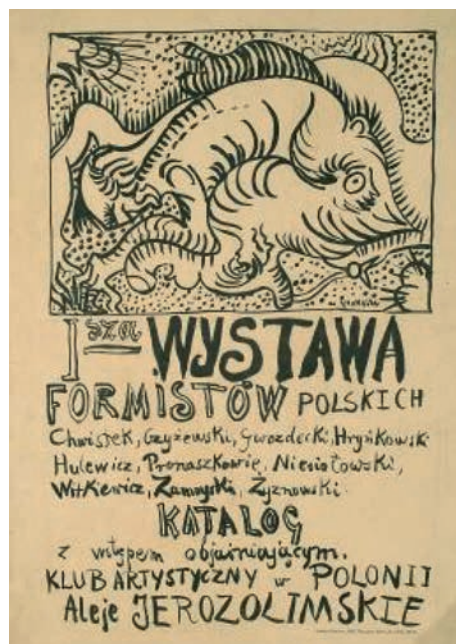
Elementy nowej typografii, pojmowanej jako odrzucanie kanonów obowiązujących w „czarnej sztuce”, można obserwować od kilkuset lat na łamach „Formistów” (6 numerów, 1919–1921), gdzie publikowano teksty w oryginalnych układach graficznych. Zaczęły też pojawiać się pierwsze akcenty „nowoczesności” w postaci dużych liter stosowanych w środku wersu oraz ich eliminowanie na początku. Niekiedy dla wyrównania kolumny uzupełniano tekst materiałem typograficznym itd. Z zabiegów tych wyłaniało się powoli podstawowe hasło awangardystów sugerujące, iż druk oddziałuje wzrokowo, a nie słuchowo. Dodatkowo należy podkreślić, że spośród wielu dziedzin sztuki użytkowej najłatwiej i ekonomicznie najtaniej nowe koncepty artystyczne dawało się zrealizować właśnie w postaci projektów typograficznych. Utwory literackie dawały artyście okazję nie tylko do opracowania estetycznej formy książki, ale przede wszystkim do wykreowania

¹ Zob. F. Forssman, *Jak projektują książki*, przeł. P. Piszczatowski, Kraków 2018; E. Lenjtes, H. Hoeks, *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2017; J. Hochuli, *Detal w typografii. Litery, światła międzyliterowe, wyrazy, odstępy międzywyrazowe, wiersze, interlinia, łamy*, przeł. A. Buk, Kraków 2018; K. Houston, *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2015; Tenże, *Książka. Najpotężniejszy przedmiot naszych czasów zbadany od deski do deski*, przeł. P. Lipszyc, Kraków 2017.

plastycznej organizacji tekstu². Sekwencje stron w książce, rozumiane jako organizacja przestrzeni typograficznej (książkowej), oferowały swego rodzaju „miejsca niedookreślone”, przeznaczone dla inwencji artysty.



Il. 1. „Formiści” [miesięcznik, 1919, z. 1 (paźdz.) – z. 6 (czerw. 1921)], red. i wyd. L. Chwistek, T. Czyżewski, K. Winkler, Kraków [ukazało się 6 numerów], 22 cm



Il. 2. I-sza Wystawa Formistów Polskich [plakat], 1919, S.I. Witkiewicz, Drukarnia Ars (Warszawa, ca 1920-?), [litografia, papier], 83,5 × 58 cm

Futuryzm i inne awangardowe prądy literackie występowały prawie równoległe, to w sensie logicznym autorom *Zabijmy światło księżycy!*³ należy przypisać miano prekursorów. Przełomową polską publikacją twórców z tego kręgu – Anatola Sterna i Brunona Jasieńskiego – oferujących nową jakość książki literackiej, stanowiła publikacja *Ziemia na lewo* z 1924 roku. Opracowanie strony formalnej powierzono Mieczysławowi Szczuce (1898–1927), malarzowi i grafikowi. Szczuka – studiujący w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych u Mikołaja Kotarbińskiego, współzałożyciel ugrupowania „Blok”, związany z ruchem lewicowym, założyciel pisma „Dźwignia” – należał do tego pokolenia polskich artystów, których dokonania należy rozpatrywać w szeregu najważniejszych europejskich osiągnięć w tym czasie. Już wczesne próby typograficzne Szczuki kojarzone były z literaturą,

² Zob. J. Ladorucki, *W stronę dynamiki książki. Multimedialne aspekty typografii i futurystycznej w Polsce międzywojennej*, [w:] *Książka i technologie*, red. D. Kuźmina, M. Ochmański, Warszawa 2016, s. 109–122.

³ Zob. G. Lista, *Futuryzm*, przeł. E. Grządek, Warszawa 2002.

a o artyście mówiono, że „zawsze miał silne inklinacje do tego, co się nazywa literaturą w malarstwie i co niektórzy spece traktują lekceważąco. Kompozycji malarsko-literackich miał sporo. Były to zarysy książek, zawierające w kilku zdaniach skondensowaną treść poetycką”⁴. Wyraźnie wówczas w polskiej sztuce odbijały się wpływy konstruktywizmu, kierunku w rosyjskiej sztuce nowoczesnej, rozwijającego się w latach 1913–1925. Zdaniem artystów takich jak: Władimir Tatlin, El Lissitzky, Naum Gabo, Antoine Pevsner, Aleksander Rodczenko⁵, twórca powinien skupiać się nie tyle na funkcji dzieła sztuki, co eksponować jego konstrukcję oraz stosowane materiały (np. przemysłowe: mosiądz, stal, szkło) montowane tak, aby obiekt przypominał maszynę⁶. Konstruktywizm odbił się szerokim echem w sztuce światowej lat 20. i 30., a wśród twórców z tego kręgu wypowiadających się na temat typografii najczęściej wymieniany jest El Lissitzky. Głosił on, że słowa składane z liter służą komunikowaniu myśli i powinny być w związku z tym eksponowane w druku z zachowaniem jak najlepszej ekonomii, przy czym „weryfikacja” poczynań typografa należy do zmysłu wzroku. Tekst w kolumnie winien być skomponowany według praw mechaniki typograficznej, tzn. powinien stanowić odbicie biegu i rytmu myśli. Materiał ilustracyjny natomiast to dopełnienie, pierwiastek służący organizacji kolumny. Lissitzky, podobnie zresztą jak inni rzecznicy awangardy, posługiwał się chętnie fotomontażem lub kolażem. Technikę tę w okresie międzywojennym kojarzono najczęściej jako instrument polityczny (szczególnie w Rosji) i wykorzystywano do wykonywania plakatów, obwolut książek, ilustracji – „w 1923 roku Louis Aragon, mówiąc o kolażach kubistów we Francji, stwierdził, że wklejony w obraz tekst gazetowy wzbogaca paletę, pozwala kontrolować rzeczywistość. Wycinki gazetowe w kolażach jako dzieła sztuki (Aragon miał na myśli kolaże Maxa Ernsta) pełnią funkcję językową, są wykorzystywane jako środek komunikacji, pomagają stworzyć kontekst kombinację kontekstów”⁷. Ostatecznie dynamizm i asymetria w konstruowaniu przestrzeni typograficznej oraz podkreślanie na każdym kroku, iż drukarstwo jest sztuką przeznaczoną dla wzroku, a dopiero w dalszej kolejności dla słuchu, stanowi o spuściźnie konstruktywistycznej w XX wieku⁸.

⁴ A. Stawar, *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*, [w:] *Szkice literackie*, Warszawa 1957, s. 615.

⁵ Zob. Aleksander Rodczenko. *Rewolucja w fotografii. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, maj – sierpień 2012*, przekł. z języka rosyjskiego O. Aleksejczuk, Kraków 2012.

⁶ Termin konstruktywizm został po raz pierwszy użyty przez Tatlina, a najbardziej reprezentatywną pracą dla całego kierunku jest jego projekt Pomnika III Międzynarodówki z 1920 roku. Niektórzy konstruktywiści (Tatlin, Rodczenko, Popow) od 1918 roku akcentowali potrzebę organizowania życia przez przemysł i kreowania sztuki użytecznej w ramach konstruktywizmu utylitarne. Ich przeciwnicy (K. Malewicz, A. Gabo, A. Pevsner) koncentrowali się nad zagadnieniem formy, odrzucając bryłę, jako środek wypowiedzi w rzeźbie, na rzecz płaszczyzny i linii. Por. *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 339–344.

⁷ A. Ławrientiew, Aleksander Rodczenko. *Początek fotografii awangardowej w Rosji*, Aleksander Rodczenko. *Rewolucja w fotografii*, red. A. Ławrientiew, O. Swiebłowa, tłum. O. Aleksejczuk, Kraków 2015, s. 205.

⁸ Zob. *Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, Warszawa 1998, s. 635, hasło: UNOWIS.



Il. 3. A. Stern, B. Jasieński, *Ziemia na lewo*, Spółdzielnia Wydawnicza „Książka”, Warszawa: nakładem Spółdzielni „Książka”, 1924 (Warszawa: drukarnia L. Bogusławskiego), [43] s., 26 cm

Konstrukttywizm w owym czasie był w aktywnych związkach konceptualnych z twórcami Bauhausu. Relacje te owocowały przepływem idei i biograficznymi związkami twórców. Ze szkoły sztuki i architektury założonej w Weimarze przez Waltera Gropiusa wywodziło się dwóch twórców aktywnie pochłoniętych typografią: Laszlo Moholy-Nagy i Herbert Bayer. Pierwszy z wymienionych eksperymentował w dziedzinie fotogramu i fotoplastyki, łączących elementy werystycznej fotografii i grafiki abstrakcyjnej. Zadania warsztatu typograficznego Moholy-Nagy określał w sposób następujący:

Typografia musi być czytelną formą porozumiewania się. Szczególny nacisk należy położyć na przejrzystość, gdyż jest ona podstawą nowoczesnego drukarstwa. A więc przede wszystkim: absolutna przejrzystość w każdej pracy typograficznej. Informacja nie może ucierpieć na skutek z góry ustalonych założeń estetycznych. Nigdy nie powinno się zamykać liter w arbitralny kształt [...] na przykład kwadrat. Nowy język typografii należy tworzyć łącząc elastyczność, różnorodność i świeżość podejścia do materiałów drukarskich; jego logika zależy od odpowiedniego zastosowania procesów drukarskich⁹.

Wpływ cytowanego autora na opracowania graficzne Bauhausu zaznaczył się odejściem w ulotkach, programach imprez kulturalnych, obwolutach (także

⁹ Cytat wypowiedzi Moholy-Nagy’ego za: G. Naylor, *Bauhaus*, przeł. E.M. Biegańska, Warszawa 1977, s. 124.

i innych drukach) od wpływów ekspresjonizmu i dadaizmu oraz zaowocował wypracowaniem charakterystycznego dla Bauhausu wyrazu ładu i symetrii. Odtąd elementy dekoracyjne redukowano, a wyważone szpalty zamykano w kształtach figur geometrycznych: koła, kwadratu, cienkich poziomych lub pionowych linii. Stosunek tekstu do ilustracji w książce opierano nie na intuicji, lecz na wyliczeniach; zaniechano używania szeryfów w liternictwie, co stanowiło posunięcie dość rewolucyjne w Niemczech, gdzie powszechnie używano jeszcze alfabetu gotyckiego. Prymat przejrzystości i czytelności w myśleniu o druku doprowadził również do wyeliminowania wersalików – „nie mówimy przecież przez duże A i małe a”¹⁰.

II.

Zasady druku funkcjonalnego przedstawił szwajcarski typograf i liternik Jan Tschichold (1902–1974) w publikacji *Die neue Typographie* (Berlin, 1928)¹¹. Tschichold podkreślał jednoznacznie, że koncepcje typografii wieków wcześniejszych nie uwzględniały wzroku jako pierwotnego receptora, jakby przygotowany tekst był przeznaczony jedynie dla słuchu i deklamacji¹². Jego zdaniem nowe metody graficznej organizacji tekstów są naturalnym efektem mechanizacji i standaryzacji procesów technologicznych. W druku uwidaczniają się coraz wyraźniej wpływy grafiki i malarstwa, a coraz mniejsze są wpływy architektury, co było tak charakterystyczne dla okresów wcześniejszych. „Wyzwolenie z kajdan historycznych prowadzi do zupełnej swobody w wyborze środków. Do osiągnięcia formy drukarskiej mogą służyć wszystkie historyczne i niehistoryczne czcionki, wszystkie rodzaje podziału płaszczyzny, wszystkie kierunki. Celem jest wyłącznie układ: celowość i twórczy porządek elementów. [...] Sposób pracy drukarza polega na jasnym ustaleniu celu i najlepszej do niego drogi. Nie można celu poświęcić formie [...]. Możliwie idealne przystosowanie do celu stanowi najwyższe wymaganie współczesnego drukarstwa [...]. Odrzucenie wszelkich dekoracyjnych dodatków rozumie się tu samo przez się. Do celów należy też dobra czytelność”¹³.

Na polskim gruncie publikacja *Ziemi na lewo* stanowi przejaw ewoluowania tendencji futurystycznych i recepcji zjawisk ze sztuki europejskiej. Szczuka, autor graficznej strony książki, był postrzegany jako jeden z najbardziej dynamicznych twórców polskiej awangardy, po 1920 roku zbliżył się do suprematyzmu

¹⁰ Tamże, s. 124–126.

¹¹ Wydanie polskie ukazało się jako skrót tłumaczenia niemieckiego w Publicznej Szkole Doksztalcania Zawodowego w Łodzi jako: J. Tschichold, *Druk nowoczesny*, przeł. W. Strzemiński, Łódź 1938. Pełne wydanie J. Tschichold, *Nowa typografia. Podręcznik dla tworzących w duchu współczesności*, przeł. E. Borg, Łódź 2011.

¹² Zob. *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda / Changing the field of view: modern printing and the avant-garde*, red. P. Kurc-Maj, Łódź 2014.

¹³ J. Tschichold, *Druk nowoczesny...*, s. 12.

i konstruktywizmu. Eksperymentował w zakresie fotomontażu i grafiki książkowej, ale zajmował się też filmem abstrakcyjnym i projektowaniem mieszkań robotniczych¹⁴. Jego twórcze ambicje w odniesieniu do typografii przybliżały ówczesne ekspozycje. W 1923 roku odbyła się w Wilnie Wystawa Nowej Sztuki, na której Szczuka wystawiał m.in. projekty przestrzenne i układy typograficzne. Ekspozycja spotkała się z żywym zainteresowaniem i recenzjami, np. Władysława Strzeмиńskiego, który pisał: „Właściwie to, co robi Szczuka w *Książce (nie?) nowej* lub bajce *Nie wiadomo po co* – mimo obecności form suprematycznych – nie jest suprematyzmem. Jako obraz – każda prawie strona książki – nie ma nawet na celu – być zamkniętą w sobie całością form. Może najśluszniej byłoby nazwać to jakąś nową przedtem nieznaną odnogą sztuki – poezjografii [...]. Integralne działanie pierwiastka literackiego i form graficznych – tylko – że o przewadze grafiki nad literaturą. Coś trochę podobnego było w kubizmie francuskim. [...] Lecz pomysł Szczuki sięga głębiej: nie kontrastowanie dwóch technik malarskich, lecz malarstwa (przestrzeń) i poezji (czas)”¹⁵.

Odpowiedzialni za stronę literacką Stern i Jasieński tej jedynej polskiej książki (*Ziemia na lewo*), którą Tschichold przedstawił w *Die neue Typographie*, we wstępie do tomu prezentowali własny, oryginalny punkt widzenia na zawartość publikacji: „*Ziemia na lewo* jest pierwszym u nas tomem poezji, poświęconym człowiekowi masy, temu ukrytemu bohaterowi dziejów. Nie zamierzamy bynajmniej wciągnąć swoim wierszom butów sprymitywizowanej na jego użytek formy; jedynie ta forma, jaką dajemy, jest w stanie odkryć i wyśpiewać niespodziewane amerykańki jego bujnej wyobraźni. [...] Rzucajcie sami te zawinięte w papierową okładkę granaty nowej rzeczywistości przeładowanej kosztowną starzyzną lamusów swoich mieszkań. Abyście jakiejś tam chwili chcąc się zdrzemnąć błogo na kołyszącym się śpiwnie fotelu wiersza, – żygnęli przerażeniem, oparzeni gryzącymi językami żywego, eksplodującego słowa”¹⁶.

Z dzisiejszego punktu widzenia nieco zaskakuje fakt, że Szczuka rozpoczął swą przygodę ze sztuką od malarstwa monumentalnego i religijnego. Dopiero eksperymenty artystyczne, zarówno ze Wschodu, jak i z Zachodu Europy, zaowocowały przełomem i skierowały go na szlak twórczych poszukiwań spod znaku dadaizmu, tzw. tatlinizmu i ekspresjonizmu, z czego czyniono mu zarzut, posądzając o imitację¹⁷.

Okres, w którym powstał fotomontaż tworzący okładkę *Ziemi na lewo*, należy do najbardziej twórczych w krótkiej biografii artysty. Okładkowy fotomontaż

¹⁴ Zob. A. Stern, M. Berman, *Mieczysław Szczuka*, Warszawa 1965.

¹⁵ W. Strzeмиński, *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica” 1923, nr 6, s. 193.

¹⁶ B. Jasieński, A. Stern, *Ziemia na lewo*, Warszawa 1924.

¹⁷ Jedną z pierwszych przejawów poszukiwań nowych środków wyrazu była zdaniem B. Lewandowskiej grudniowa wystawa w 1921 roku Szczuki, H. Stażewskiego i E. Millera. Zob. B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Warszawa 1966, s. 243. Zob. także recenzję wystawy: A. Wat, *Plastyka. Wystawa Szczuki i innych*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2.

Szczuki jest charakterystyczny dla późniejszych prac tego autora. Po środku znajduje się element mechaniczny (koło-rekwizyt przemysłowy), natomiast po bokach widnieją fotograficzne podobizny autorów, umieszczone na uprzednio już zadrukowanym papierze. Symetrię kompozycji burzy czerwonym „klin” o futurystyczno-konstruktywistycznych konotacjach, wydrukowany wyraziście na kole. Dopełnieniem klina jest pokaźna kropka po lewej stronie okładki, która tworzy wykrzyknik dynamizujący kompozycję graficzną. Tytuł tomu pod względem ciągu linearnego jest także „zakłócony” poprzez techniczny element mechaniki maszynowej. Całość semiograficzna okładki odwołuje się do środowiska industrialnego, estetyki reklamy, a właściwym kontekstem dla niej są wydawnictwa rosyjskich konstruktywistów. Zawartość książki scharakteryzował Piotr Rypson, współczesny teoretyk sztuki, następująco: „Układ graficzny i typografia wierszy są również dziełem Szczuki. Po raz pierwszy zastosował on [...] proste elementy typograficzne – linii, kwadraty, koła – zamiast rysunków i ozdobników. Przy ich pomocy artysta zbudował kompozycje współbrzmiające z układem tekstów, utrzymane w duchu suprematystyczno-konstruktywistycznym. Zgeometryzowane formy zamykające każdy wiersz układają się częstokroć w kształty ilustrujące lub komentujące treść utworów: czarny kwadrat, umieszczony po żałobnym w nastroju *marszu* Jasieńskiego, lokomotywa zamykająca *Śpiew maszynistów*... Powtarzające się układy linii, rytmiczne szeregi czarnych kół, utrzymanie lekkości całego układu [...] dowodzą przy tym, że młody artysta doskonale opanował postulaty typografii funkcjonalnej [...]. Odrzucenie tradycyjnej ornamentyki książkowej na rzecz czystego materiału typograficznego, znakomicie dopełniało rewolucyjny przekaz wierszy”¹⁸.

Niektórzy badacze podkreślają doniosłość układu graficznego Szczuki i twierdzą, że jest to „pierwsze zastosowanie form nowej typografii do zbioru poetyckiego [...]. Jest to pierwsze zastosowanie tego typu «ozdób» w dziedzinie książki poetyckiej i wraz z okładką i sposobem rozłożenia wierszy, drukowanych tłustą czcionką o niewyrównanej, celowo chyba postrzępionej kolumnie – stanowiło na owe czasy ogromną innowację. Abstrahując nawet od rewolucyjnej treści poezji, książka musiała wywołać w owych czasach zdziwienie i szok”¹⁹.

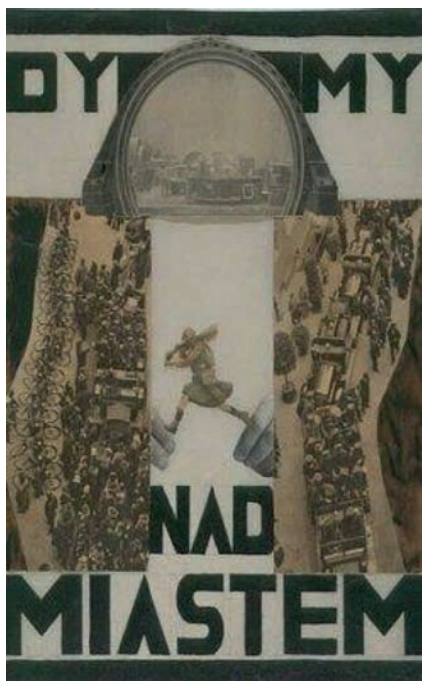
Niewątpliwie semiograficznie konceptualny i ważny historycznie dla dokonania Szczuki jest (rozpatrywany dwojako – okładka, dokument życia społecznego/plakat polityczny) tekst graficzny okładki *Dymów nad miastem* (1927), tomu Władysława Broniewskiego, wydanego nakładem Spółdzielni Księgarskiej „Książka”. Utrzymany w niebieskawo-szarej tonacji, skupiający uwagę odbiorcy na sylwetce żołnierza z karabinem w bojowym pędzie, ekspresywny obraz budzi wyraźne emocje. Dynamika rozpiętych nóg, którymi kierują „nierozpoznane” ręce, zapewne w zamyśle plastyka miały stanowić aluzję dla rodzącej się totalitarnej socjotechniki. Lewy plan okładki z fotografią rowerzystów gotowych do startu oraz fotograficzna

¹⁸ P. Rypson, *Książki/strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992* [Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, katalog wystawy], Warszawa 1992, s. 32.

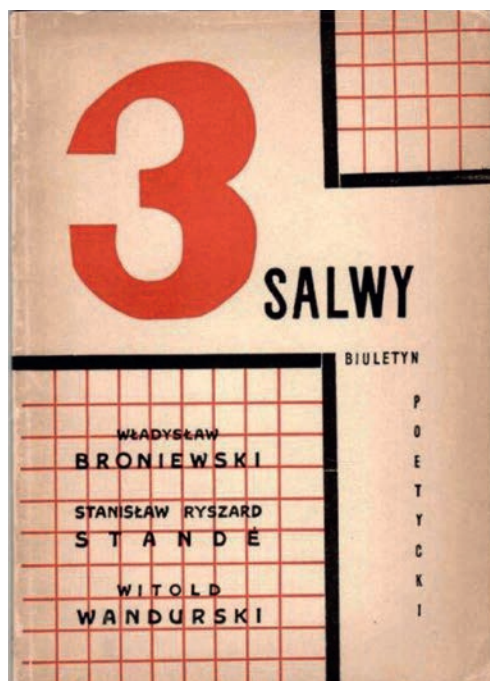
¹⁹ B. Lewandowska, *U źródła grafiki funkcjonalnej...*, s. 245–246.

defilada wojsk z przeciwnej strony, nie tylko dynamizują obraz, ale wręcz dodają ekspresywnej grozy w stylistyce oswojonej filmowo przez Maxa Ernsta. Patrząc na okładkę, nie trudno pominąć wojennych skojarzeń i kipiącego z kochału niepokoju.

Wcześniejsza chronologicznie pod względem ewolucji twórczych pomysłów Szczuki jest okładka *3 Salw* – zbiorczego tomu poezji Władysława Broniewskiego, Stanisława R. Standego i Witolda Wandurskiego z 1925 roku. Główny akcent okładki, drukowanej głównie w ciemnoczerwonej i czarnej tonacji, stanowi duża cyfra „3”. Kontekst penitencjarny towarzyszący działalności przedwojennych komunistów został przeniesiony na okładkę w postaci czerwonej kraty, na której wydrukowano nazwiska autorów.



Il. 4. W. Broniewski, *Dymy nad miastem*, Spółdzielnia Księgarska „Książka”, Warszawa: nakładem Księgarni „Książka”, 1927, 63, [1] s.; 18 cm



Il. 5. W. Broniewski, S. Stande, W. Wandurski, *Trzy salwy. Biuletyn poetycki*, Warszawa [s.n.], 1925 (Warszawa: Druk. L. Nowaka), 47 s.; 22 cm

Na początku 1927 roku Szczuka rozpoczynał współpracę z „Dźwignią” i podjął się graficznego opracowania kolejnej książki. Była to *Europa* Anatola Sterna, książka w formacie zbliżonym do kwadratu, w której grafik wykorzystał wiele ze swoich wcześniejszych doświadczeń. Wkomponowane pionowo w przestrzeń strony negatywowe klatki filmowe z walką bokserską, wizerunek madonny wyłaniający się z wieżowca, czarnoskóry bokser obok lokomotywy oraz wiele innych elementów dają wyjątkowy efekt formalny i wrażenie „korespondencji” sztuki słowa i obrazu na kartach tej książki. Dwie środkowe strony tomu wydrukowane

na marginesach oraz środkowy konturowy zarys tytułowego kontynentu, na którego tle widnieje duży czerwony napis „SOS”, antycypują wojenną katastrofę Starego Kontynentu. Bożena Lewandowska pisała, że: „fotomontaże przemawiają raczej metaforą niż dosłownymi skojarzeniami. [...] Strony złożone tylko z lakonicznego trójdźwięku czerni, bieli i czerwieni z wkomponowanym tekstem, mają ogromny walor artystyczny i urzekają prostotą piękna. Trudno znaleźć odpowiednią nazwę dla takiego opracowania graficznego. Nie jest to ścisły fotomontaż, bo artysta łączy rysunek z negatywem fotografii i formami abstrakcyjnymi (coś podobnego robił Rodczenko i Moholy-Nagy, który określał to jako typo-foto). Słuszniejsza może dla tych kompozycji byłaby nazwa collage’u – *notabene* kompozycje Szczuki przypominają trochę surrealistyczne collage Maxa Ernsta – czy biorąc pod uwagę całość: typo-collage’u”²⁰.



Il. 6. A. Stern, *Europa. Poemat...* poprzedzony przedm. J.N. Millera, il. oraz układ graf. M. Szczuka; okł. projektowała T. Żarnowerówna, Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, 1929, [26] s.: il.; 30 cm [rozkładówka]

Nie ulega wątpliwości, że Szczuka był doceniany przez środowisko, chwalony nawet przez ojca polskiego druku funkcjonalnego – Władysława Strzemińskiego, który widział w nim wynalazcę fotomontażu „poetycko plastycznego” i komplementował na łamach prasy: „Obecnie wydana «Europa» Szczuki i Sterna, zawierająca zaledwie drobną część ogólnej liczby fotomontaży Szczuki, jest dowodem, że wynalazca w sztuce jest jednocześnie najsilniejszym twórcą w wynalezionym przez siebie zakresie. Fotomontaże bowiem Szczuki stoją bez porównania wyżej od wszelkich tego rodzaju prób zagranicznych”²¹.

²⁰ B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej...*, s. 252.

²¹ W. Strzemiński, *Fotomontaż wynalazkiem polskim*, „Europa” 1929, nr 1, s. 29.

Obiektywizację tej oceny dają słowa akademickiego filozofa, historyka i krytyka sztuki Mieczysława Wallisa, który pisał, że „*Europa* odbiega daleko od przyjętego u nas w dziedzinie zdobnictwa książki szablonu. Niezwykły układ drukarski, posługiwanie się literami różnego kroju, różnej wielkości i różnego koloru, połączenie tego niezwykłego układu drukarskiego z rysunkiem, fotografią i fotomontażem, z liniami skośnymi, kątami, strzałami, trójkątami, z szerokimi pasami czerni i czerwieni i wynikający stąd niepokój, dynamizm, agresywność, zbliżają to dzieło do ekspresjonistyczno-konstruktivistycznej grafiki książkowej rosyjsko-niemieckiej [...]. dodajmy, że ta forma niespokojna, dynamiczna i agresywna harmonizuje w danym wypadku doskonale z rewolucyjnym, światoburczym nastrojem poematu Sterna. Dzieło Szczuki jest bodaj jedyną publikacją polską w stylu ekspresjonistyczno-konstruktivistycznym; stanowi pewnego rodzaju unikat w dziedzinie polskiego zdobnictwa książki. Z drugiej strony wszakże niepodobna pominąć milczeniem, że dzieło to, zaledwie w kilka lat po jego stworzeniu, jest dzisiaj do pewnego stopnia anachronizmem. Owa forma [...], będąc zwykle wykładnikiem rewolucyjnych treści, jeszcze do niedawna działała na filistra, na burżuja, jak czerwona płachta na byka, dzisiaj spospolitowała się już i opatrzyła [...]. Natomiast pionierzy, w związku z nowym dążeniem do prostoty, do prawidłowości, do «rzeczowości», skłaniają się dzisiaj również w dziedzinie zdobnictwa książki do bardziej zrównoważonego układu drukarskiego”²².



II. 7. A. Stern, *Europa*. Poemat... [okładka]

²² M. Wallis, „*Europa*” Mieczysława Szczuki, „Robotnik” 1930, nr 12.

Osobą powiązaną i twórczo, i osobiście ze Szczuką była Teresa Żarnowerówna. Po tragicznej śmierci głównego autora opracowania graficznego *Europy*, plastyczka ta dokończyła okładkę poematu Sterna. Była to jedna z najlepszych jej prac. Fotomontaż wyróżnia się sporym ładunkiem dynamizmu ze względu na użyte elementy, takie jak: pochód nędzy, wojsko w szeregu, rewiowe tancerki, egzotyczne zwierzęta, tańcząca para itp. Żarnowerówna w innych swoich publikacjach stworzyła pewien charakterystyczny typ okładki, głównie odznaczający się m.in. zgeometryzowanym liternictwem (podobnie jak w *Europie*). Lewandowska wyszukała dość ciekawy, choć paradoksalny przykład utożsamiania formy przekazu z jego treścią i konsekwencji płynących z tego faktu dla artysty: „Redaktorzy wydawnictw lewicowych chętnie korzystali z układów graficznych Żarnowerówny, tak że w końcu powstał pewien typ oprawy wydawnictw lewicowych. Pociągało to za sobą skutki uboczne, dość niespodziewane. Cenzorzy zaczęli łączyć je [tzn. okładki Żarnowerówny] z ideologią polityczną wydawnictwa – znowu mówiono, że cenzor nie zaglądając nawet do treści druku konfiskuje za sam układ graficzny Żarnowerówny”²³. Śmierć Mieczysława Szczuki spowodowała jej oddalenie się od środowiska artystycznego – i *de facto* także marginalizację.

III.

Propagatorem drukarstwa funkcjonalnego w Polsce, oddziałującym bardzo silnie na środowisko artystyczne, był Strzemiński. Należał on do tej nielicznej grupy artystów reprezentujących sztuki wizualne, którzy pozostawili po sobie także dorobek teoretyczny²⁴. Jego myśl o reformie drukarstwa łączyła się w nierozzerwalny sposób z całokształtem poglądów na sztukę, którym dawał wyraz w przystępnej formie na łamach prasy:

Największą zdobyczą plastyki współczesnej jest BEZPOŚREDNIE ODDZIAŁYWANIE FORMY. Kompozycja, kolor, linia, faktura, przestrzeń, oddziałują same przez się i powodują wrażenie LIRYZMU PLASTYCZNEGO, tj. wrażenie, jakie możemy wyrażać jedynie przez

²³ A. Stawar, *Idee i działalność Mieczysława Szczuki...*, s. 619–620 (cyt. za: B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej...*, s. 252).

²⁴ Dorobek teoretyczno-naukowy, poza kilkudziesięcioma artykułami, recenzjami i polemikami, obejmuje co najmniej cztery wybitne publikacje. Według porządku chronologicznego są to: 1. *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928 [Seria Biblioteka „Praesens”, nr 3]; 2. *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931 [Seria Biblioteki „a.r.”, nr 2; współautorka K. Kobro]; 3. *Sztuka nowoczesna w Polsce [w:] O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934 [Wydawnictwa Towarzystwa Bibliofilów; współautorzy: J. Brzękowski, *Nowa sztuka na zachodzie*; L. Chwistek, *Tragedia naturalizmu*; P. Smolik, *Sztuka a rzeczywistość*]; 4. *Teoria widzenia*, Kraków 1958 [Wydawnictwo Literackie; przedmowa J. Przyboś, rys. W. Strzemiński] – wydana już po śmierci autora. Zob też. *Władysław Strzemiński. Materiały z sesji* [Muzeum Sztuki w Łodzi 26–27 listopada 1993 r.], Łódź 1994; *Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.

plastykę, niewyraźalne przez inne rodzaje sztuki. Matowa czerwień koła, dynamicznie związanego z innymi kształtami i mocą swej grawitacji utrzymującego się w granicach obrazu – możemy nazwać, lecz ODCZUĆ możemy jedynie, WIDZĄC TO NA OBRAZIE. Chropowatość, połysk, matowość [...] możemy opowiedzieć, lecz, istotna treść tych zestawień leży w zakresie wzroku i może być zrozumiana jedynie WZROKOWO, A NAWET DOTYKOWO.

Jest rzeczą naturalną, że ta BEZINTERESOWNOŚĆ PLASTYCZNA wymaga dużej kultury wzrokowej. Należy wydoskonalać oko i umieć NIE TYLKO MÓWIĆ, LECZ I WIDZIEĆ.

Ta koncepcja nieomal naukowej organizacji wzruszeń wzrokowych powstała na miejscu dawnej – secesyjnej – obrazu jako symbolu i malarstwa, jako podrzędnego środka dla wyrażania nastrojów liryczno-poetycznych (malarstwo, które mówi, opowiada, opisuje...)”²⁵

Strzemiński swoją oryginalną twórczością oraz unikalną myślą teoretyczną na trwale wpisał się w światową sztukę XX wieku, a „powidoki” jego dokonań jeszcze dzisiaj rozświetlają salony wystawowe Europy²⁶. Jako malarz został uznany za jednego z najbardziej oryginalnych przedstawicieli nurtu unistyczno-konstruktywistycznego. Naznaczona dziejami Europy Środkowo-Wschodniej biografii artysty²⁷, spowodowała, że zetknął się i współpracował z przedstawicielami

²⁵ Zob. W. Strzemiński, *Snobizm a modernizm*, „Europa” 1929, nr 3, s. 88–89.

²⁶ Zob. *Une avant-garde polonaise. Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński*, <https://mssl.org.pl/wydarzeniams/wystawy-zagraniczne/une-avant-garde-polonaise-katarzyna-kobro-et-wladyslaw-strzeminski,2638.html> [dostęp: 21.10.2018].

²⁷ Strzemiński Władysław (ur. 1893 r. Mińsk, zm. 1952 r. Łódź) – malarz, teoretyk, pedagog, członek grup Blok, Praesens, Abstraction-Creation. Po ukończeniu Szkoły Inżynierskiej w Moskwie brał udział jako oficer saperów w I wojnie światowej. Został wówczas ciężko ranny i okaleczony na całe życie. Po długotrwałym leczeniu rozpoczął studia artystyczne w gorącym okresie rewolucji. Związany był z moskiewskimi uczelniami Wchutemasem oraz Inchukiem. Zetknął się i współpracował z Karolem Malewiczem, czołowym przedstawicielem awangardy. Od 1920 roku kierował szkołą artystyczną w Smoleńsku. W 1922 roku wrócił do Polski i osiadł początkowo w Wilnie, gdzie w maju 1923 roku zorganizował z Witoldem Kajruksztisem wystawę „Nowej Sztuki”, która była pierwszym zbiorowym wystąpieniem młodych artystów polskich spod znaku konstruktywistycznej awangardy. Był aktywnym członkiem Bloku, Praesensu. Osiedlony na stałe w Łodzi, przyczynił się do ożywienia tutejszego środowiska artystycznego. Z jego inicjatywy powstała międzynarodowa kolekcja sztuki nowoczesnej, przekazana w 1931 roku Miejskiemu Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów. Zajmował się krytyką i popularyzacją sztuki nowoczesnej. Ogłosił wiele artykułów poświęconych aktualnej sytuacji w plastyce oraz zawierających postulaty programowe i teoretyczne awangardy, którą reprezentował. W 1928 roku wydał *Unizm w malarstwie*, książkę będącą rezultatem wieloletnich przemyśleń. Podstawowym założeniem sformułowanej tu teorii jest zasada podwójnej jednorodności dzieła sztuki, wyrażająca się w jedności dzieła z miejscem, w którym powstaje oraz jednością optycznego lub matematycznego powiązania kształtów między sobą. W 1958 roku ukazała się jego *Teoria widzenia*, zbiór wykładów z historii sztuki, wygłaszanych w Łódzkiej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych. Jako malarz został uznany za jednego z najbardziej oryginalnych przedstawicieli nurtu konstruktywistycznego. Był badaczem zjawiska powidoku i twórcą obrazów solarystycznych. Poza malarstwem, w którym urzeczywistniał swoje teorie, zajmował się

nowej typografii rosyjskiej. Zaowocowało to po powrocie do kraju, wówczas dał się poznać jako członek ugrupowania „Blok Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów”, w jego skład wchodził m.in. Henryk Berlewi, Jan Golus, Witold Kajriuksztis, Katarzyna Kobro, K. Nicz-Borowiakowa, Aleksander Rafałowski, Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka i Teresa Żarnowerówna. Członkowie „Bloku” nawiązywali do kubizmu i konstruktywizmu, ale przede wszystkim prezentowali sporą różnorodność postaw twórczych – odrzucali dekoracyjność w sztuce, kwestionowali rolę natchnienia i indywidualności artysty. Postulowali kolektywizację i mechanizację procesu twórczego. Głosili utylitaryzm i estetykę maksymalnej ekonomii. Artystę utożsamiali z robotnikiem i konstruktorem, proces twórczy – z produkcją, dzieło sztuki – z produktem, muzeum i pracownię artysty – z halą fabryczną. Równocześnie wraz z ugrupowaniem pojawiło się czasopismo pod tą samą nazwą, publikujące wypowiedzi programowe, mówiące o potrzebie „skierowania wysiłku twórczego w pierwszym rządzie na budownictwo – kino – drukarstwo i tzw. świat mody”²⁸. Oferta programowa członków „Bloku” była o wiele szersza, choć większość haseł to powtórzenie założeń rosyjskich konstruktywistów²⁹. Z nazwiskiem Strzemińskiego łączone bywa czasopismo „Zwrotnica”, którego forma edytorska z lat 1922–1923 (tzw. pierwsza seria) jest przyjmowana powszechnie jako pierwszy, właściwy etap typografii funkcjonalnej w Polsce. Autorem ciekawej okładki jednego z zeszytów pisma był właśnie Strzemiński. Wysuwana przez Grzegorza Gazdę teza, że termin „awangarda” pojawiał się w Polsce stosunkowo rzadko i to raczej jako sugestywna figura stylistyczna, a nie jako syntetyzujące nazwanie określonego zespołu zjawisk artystycznych³⁰, nie ma zastosowania w odniesieniu do współtwórcy (obok: Kobro, Stażewskiego, Przybosa, Brzękowskiego) łódzkiego fenomenu Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów, z siedzibą przy Placu Wolności 1 i otwartego w 1930 roku (obecnie: MS1 i MS2 przy ul. Więckowskiego 36 i Ogrodowa 19).

typografią, architekturą i urbanistyką. Zob. też: W. Strzemiński, *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006; J. Zagrodzki, *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Łódź 2017; *Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska; t. 2, red. D. Muzyczuk, M. Ziółkowska, Łódź 2015.

²⁸ *Co to jest konstruktywizm*, „Blok” 6–7, s. 1.

²⁹ B. Lewandowska, *U źródeł grafiki funkcjonalnej...*, s. 238. Autorka ta cytuje zasady nowego drukarstwa, które przedstawiali twórcy BLOKU w postaci czterech zasad:

- „1. ekonomiczne wyzyskanie miejsca.
2. możliwość umieszczenia różnorodnego materiału tekstowego na jednej stronie, przy jednoczesnym zachowaniu warunku przejrzystości i jasności przy czytaniu przez:
 - a) użycie różnego rodzaju czcionek dla poszczególnych artykułów,
 - b) kierunek, w którym artykuły zostały ułożone na stronie,
3. większe zainteresowanie czytelnika,
4. bogactwo środków i kontrastów graficznych”.

³⁰ G. Gazda, *Awangarda*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 23.

Postulat odrzucania tradycji, wypływający jeszcze z poczynąń futurystycznych, oraz kult nowoczesności to hasła, na których ufundowane zostały działania artystyczne Strzeмиńskiego i skupionych wokół niego artystów z ugrupowania „a.r.”. Zarówno w odniesieniu do sztuki czystej, jak i stosowanej ta elitarna grupa plastyków i poetów, licząca 5 członków (wymienionych powyżej współtwórców MS w Łodzi), posiadała spójny program. „Artyści rewolucyjni”, bo tak rozwijano najczęściej ten akronim (także „awangarda rzeczywista”), nie organizowali własnych wystaw, a program bazujący na założeniach unizmu³¹ przedstawiano w *Komunikatach a.r.* Głoszono hasła utylitaryzmu i logiki konstrukcji wynikającej z używanych materiałów, odrzucano sztukę narodową i sztukę czystą, a nacisk położono przede wszystkim na powiązanie twórczości z produkcją i oddziaływanie na szerokie masy społeczne³². Ogółem ukazały się zaledwie dwa *Komunikaty a.r.*, których doniosłość jest bezdyskusyjna. Pierwszy z *Komunikatów*, wydrukowany w marcu 1930 roku w drukarni Karola Prochaski w Cieszynie, oprócz też nowoczesnej sztuki, zawierał także krótkie nieautoryzowane uwagi o literaturze.

Z punktu widzenia głównych celów i założeń tej wypowiedzi za najistotniejsze dokonanie omawianego ugrupowania należy uznać opublikowanie 7 tytułów książek składających się na tzw. *Bibliotekę a.r.* Jedną z najbardziej znamienitych publikacji jest *Sponad*, trzeci tom poezji Przybosa, o którego wyjątkowości w równym stopniu decydują wiersze poety, co i przyjęte rozwiązania typograficzne Strzeмиńskiego. Przeciwwstawiając się tradycyjnej i monotonnej płaszczyźnie druku, typograf zastosował taką kompozycję tekstu na stronie, która sama staje się niepowtarzalną wartością estetyczną. Strzeмиński mając w pamięci słowa manifestów, mówiące, że: „poezja jest to mowa wiązana czyli mowa zwięzła. maksimum treści w minimum słów – oto zadanie poety. aby ten cel osiągnąć, poeta posługuje się skrótami, elipsą członów pośrednich i specjalnemi, zagęszczeniami treści, zwanemi metaforami”³³ – dawał w związku z tym produkt typograficzny, którego wartość przejawiała się

³¹ Unizm to teoretyczne założenia w malarstwie, wypracowane w latach 1923–1928 przez Strzeмиńskiego, głoszące, że obraz powinien być jednorodną kompozycją złożoną z elementów abstrakcyjnych i stwarzać wrażenie powierzchni absolutnie płaskiej, pozbawionej głębi i jakiegokolwiek dynamiki. Unizm zrodził się z ducha konstruktywizmu, miał charakter doktryny skrajnie antyindywidualistycznej, wykluczającej z procesu twórczego przeżycia artysty. Strzeмиński, który teoretyczne podstawy unizmu wyłożył w rozprawie *Unizm w malarstwie* i stworzył ok. 10 obrazów unistycznych (głównie w latach 1930–1934): drobne faliste formy o zróżnicowanej fakturze wypełniały rytmicznie całą płaszczyznę płótna. Zob. J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*, Poznań 1996, s. 25, 27, 199, 206, 236.

³² Wspomniany wcześniej mimochodem dorobek organizacyjny ugrupowania jest niezwykle istotny. Zebrana z inicjatywy Strzeмиńskiego i dzięki wysiłkom Brzękowskiego i Stażewskiego unikatowa na polską skalę kolekcja sztuki nowoczesnej, licząca w 1939 roku 111 dzieł skrajnie nowoczesnych twórców europejskich (m.in. H. Arp, T. van Doesburg, M. Ernst), stanowi jeden z najważniejszych kapitałów kulturowych Łodzi. Zob. J. Chrzanowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku...*, s. 145–146.

³³ *Komunikat a.r.*, nr 2.

w odrzuceniu elementów dekoracyjnych oraz kompozycyjnym przeciwdziałaniu znużeniu i monotonii czytania. Podkreślić należy, że przyjęte w tomie nietypowe rozwiązania typograficzne miały pełnić funkcję semantyczną, w myśl stwierdzenia, że „tradycyjny rytm, rym i strofa są zabytkami z czasów dzieciństwa poezji”. Strzemiński, jako typograf, zerwał z klasyczną zasadą nieingerencji w znaczeniową warstwę drukowanego tekstu, bo „poezja jest laboratorium środków ekspresji językowej. Jak najpełniejsze wyzyskanie pojemności wyobraźniowej słów – oto drogowskaz sztuki poetyckiej. Wartości poetyckie powinny być rozmieszczone równomiernie w całym poemacie. *pointe*’a jest dowodem poetyckiego ubóstwa”. Idąc dalej Strzemiński stwierdzał nieuniknioną rewolucję w typografii, jeżeli ma ona wciąż spełniać funkcję nowoczesnego środka komunikacji społecznej. Pojęcie „druk funkcjonalny” oddawało celnie, szczególnie w utworach literackich, relację formy tekstu do treści utworu, gdzie pierwszy z czynników stanowił wynik drugiego – był jego funkcją³⁴. Rewolucyjne działania nasuwają zawsze pytanie o arseнал użytych środków, a ten u Strzemińskiego jest dość skromny, mimo to budzi podziw ze względu na siłę oddziaływania. Za ledwie kilka linii, kilka krojów i wielkości czcionek, zwielokrotnione znaki interpunkcyjne oraz element *sine qua non*: kompozycyjna wyobraźnia artysty – to wszystko wystarczy, by stworzyć tekst funkcjonalny, współgrający z zawartą w niej treścią. Działanie jedynie „surową” typografią obłożone było jednak zadaniem ambitnym: wytworzeniem drukarskiego odpowiednika kompozycyjnego dla budowy literackiej utworu³⁵.

Elementy nowej typografii akcentujące znamienne przejście w *Sponad* od poglądu, że druk ma oddziaływać wzrokowo, a nie słuchowo, stało się obiektem wielu charakterystyk. Oto jedna z nich: „Nie tylko układy linii służą wyodrębniającemu grupę tekstu podziałowi płaszczyzny druku. Tę samą funkcję spełnia przede wszystkim najbardziej tradycyjna z metod graficznego członowania – a mianowicie odstęp, większy niż oddzielająca poszczególne wersy interlinia. Rzadko bywa on stosowany [...] zgodnie z obowiązującym zwyczajem (wiersz *Drzewiej* należy do owych wyjątków, choć i w nim ostatnia całośćka oddzielona jest od pozostałych dodatkową linią poziomą), częściej – w sposób nieznacznie zmodernizowany: wówczas po prostu odległość pomiędzy poszczególnymi grupami znaczeniowymi jest różna (jak w wierszu *Krajobraz*, który wyraźnie obrazuje tę metodę, ponieważ i inne elementy typograficzne użyte w nim bliskie są jeszcze tradycji). Tę samą funkcję pełni

³⁴ Por. W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, „Grafika” 1933, nr 2, s. 37–45.

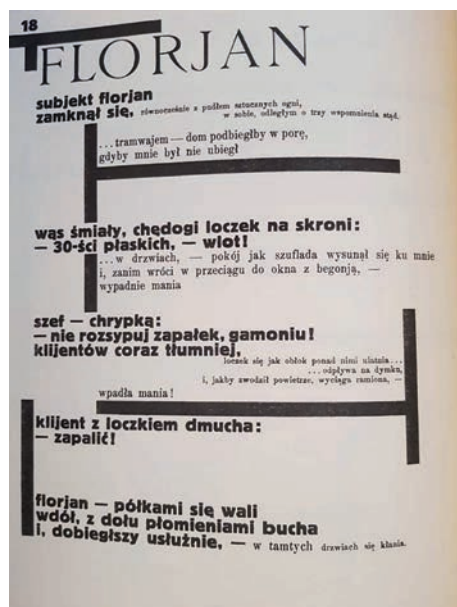
³⁵ Dość szczegółowo rozwija to Strzemiński: „Zecer [...] powinien mieć wykształcenie literacko-stylistyczne w znaczeniu dokładnego rozumienia znaczeń i odcieni każdego ze słów tekstu i umiejętności stylistycznego przekomponowania tego tekstu. Z dokładnego zrozumienia tekstu wynika jego podział na poszczególne części znaczeniowe. Tekst źle złożony (pod względem literackim) daje kompozycję graficzną nieprzejrzystą i zagmatwaną. Należy ją tak opracować stylistycznie, przesuwając i łącząc jego poszczególne części, by zabieg ten był biegiem jednokierunkowym i wyraźnie rozpadał się na grupy znaczeniowe. Kompozycja drukarska powinna być odpowiednikiem budowy literackiej”, za: W. Strzemiński, *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975, s. 166.

również niekonwencjonalne rozmieszczenie grup tekstu na płaszczyźnie. Ten zabieg oparty jest na nieprzestrzeganiu dwóch zwłaszcza zasad drukarstwa tradycyjnego: zasady drukowania wszystkich wersów w układzie poziomym (w utworach *Noc* i *Gwiazdy* pewne części znaczeniowe umieszczone są w pionie) oraz zwyczaju zachowania lewego marginesu tekstu (wierszach takich jak *Wyznawcy*, *Na kołach* czy *Gmachy* występuje na przemian margines lewy i prawy)³⁶.

Ukształtowanie typograficzne niektórych tekstów zwraca szczególną uwagę. Ekonomia użytych środków, tj. jednolita czcionka w obrębie całego utworu, charakteryzuje zaledwie trzy wiersze: *Krajobraz*, *Pokój* i *Ziemniaki*. Zabiegi eksponowania całości semantycznych utworu, w omawianym tomie, zdaniem wielu dość dobrze daje się zaobserwować na przykładzie wiersza *Na kołach*³⁷. W utworze poprzez wyraźnie odmienne kroje pisma eksponuje się poszczególne części znaczeniowe. Dobry przykład współpracy obydwu autorów książki daje wiersz *Florian*, gdzie można zaobserwować trzy przeplatające się plany treściowe utworu: od wspomnienia tytułowego subiekta do pewnego rodzaju wariacji podmiotu lirycznego na temat głównego bohatera.



Il. 8. J. Przyboś, *Z ponad*, ułożył graficznie W. Strzeмиński, Cieszyn [Zakłady Drukarskie i Wydawnicze K. Prochaski] 1930, 30 s.: il.; 18 × 21 cm, Seria Biblioteka „a.r.”; t. 1



Il. 9. J. Przyboś, *Z ponad...* [przykład układu typograficznego W. Strzeмиńskiego]

³⁶ I. Urbaniak, *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Sponad” Juliana Przybosia w opracowaniu typograficznym Władysława Strzeмиńskiego*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń” 1982, R. 36, s. 5.

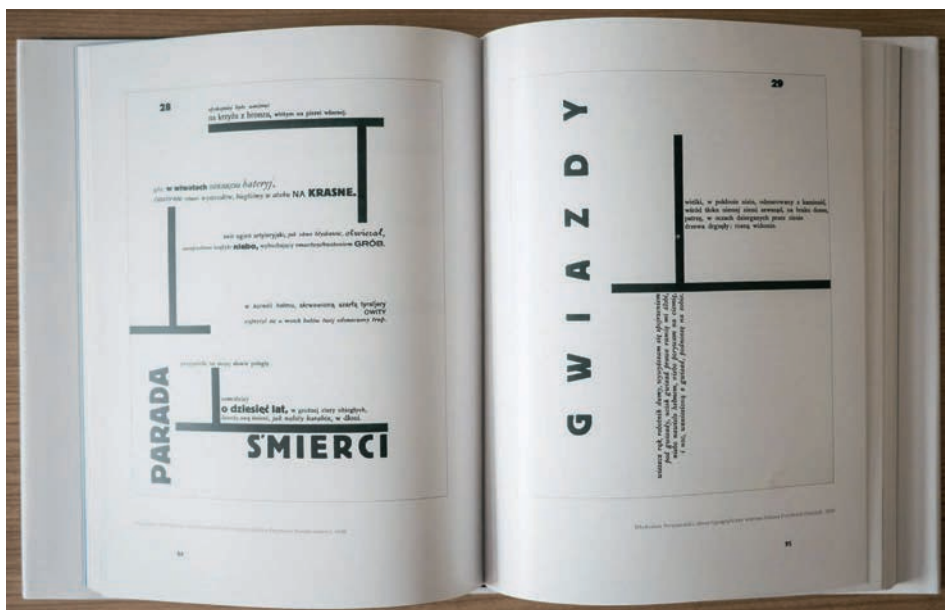
³⁷ Zob. Tamże, s. 4.

Wydaje się, że pomyślnie doprowadzenie do końca wspólnych projektów Strzeмиńskiego i Przybosia jest wynikiem zbieżności zainteresowań obydwu twórców. Poeta nie przywiązywał wagi do rygorów tradycyjnych systemów wersyfikacyjnych, poszukiwał nowych sposobów konstruowania wypowiedzi poetyckiej – „każdy poemat powinien być wynalazkiem”. Dynamizm i kracjonizm zawsze patronowały literackim poczynaniom Przybosia i to zapewne przybliżyło go też do awangardy plastycznej. „Miejsce tradycyjnego podziału na strofy – pisze Irena Urbaniak – zajęł [...] w jego utworach podział na całości znaczeniowe, kryterium wyodrębniania których stanowiły wyznaczniki nie formalne, lecz semantyczne. Ta cecha poezji Przybosia, najoczywiściej uchwytna w warstwie wizualnej jego wierszy (o czym przekonują zarówno ich rękopisy, jak i późniejsze – drukowane tradycyjnie – wydania), odegrała więc z pewnością rolę inspirującą teorię Strzeмиńskiego. Potwierdzeniem przypuszczenia tego jest fakt, iż w większości, bo w 19 z 26 wierszy zamieszczonych w *Sponad* typograf zachował taki ich podział na całości, jaki zaproponował poeta”³⁸. W świetle tej opinii niektóre negatywne sądy na temat całościowego efektu współpracy twórców, sugerujące nadmierne ingerencje plastyka w materię poetycką, skutkujące rzekomo chybionym efektem artystycznym, tracą swoją zasadność³⁹. Oryginalność realizacyjna *Sponad*, w której celem nadrzędnym miała stać się jedność znaczeniowo-graficzna płaszczyzny literackiej i plastycznej, nie była konceptem recepcyjnie łatwym, takim też pozostała współcześnie. Irena Urbaniak ocenia, że w około jednej trzeciej wierszy zbyt spiętrzone trudności lekturowe, poprzez nadmierną różnorodność czcionek zastosowanych w poszczególnych wierszach, np. w *Z błyskawic* (dochodząca do dziesięciu). Sam Strzeмиński dostrzegał, że lansuje swoimi pomysłami rewolucję przełamywania utartych poglądów na wzajemne stosunki plastyki i literatury. W listach zaznaczał, że odpowiedzią na silny front przeciwny w strategicznych punktach rozwojowych współczesnej sztuki musi być „jednolity front poezji i plastyki, wzajemnie dla siebie tworząc akompaniament. Zależy od tego, co kto uważa za główne, mogą przeciwdziałać, przemycając plastykę do zwolenników poezji nowoczesnej, a poezję do

³⁸ Tamże, s. 6.

³⁹ Jedną z takich negatywnych opinii wyraził znany krytyk Jerzy Kwiatkowski, gdy pisał: „*Sponad* (1930) należy do najwartościowszych tomów poezji Przybosia. Mimo najlepszych chęci i wielu nowatorskich pomysłów – nie najlepszą przysługę oddał mu jednak Władysław Strzeмиński, autor graficznego opracowania tomu. Pierwodruk *Sponad* to majstersztyk typografii, wirtuozerski koncert gry czcionkami i czarną grubą linią poziomów i pionów. Praca grafika została tu podporządkowana wewnętrznemu kształtowi poezji: wydobyła go niejako i uwypukliła. Pozostaje jednak, niestety, pytanie: po co? Proces, który powinien – w sposób subiektywnie zróżnicowany – odbywać się podczas lektury w psychice każdego czytelnika, został tu – raz na zawsze ujednoznaczony i spetryfikowany. Narzuciwszy czytelnikowi interpretację, w znacznej mierze pozbawiwszy go trudu i satysfakcji współpracy z autorem – grafik stworzył mu dodatkową przeszkodę do przezwyciężenia: różnorodność czcionek, skomplikowany układ typograficzny – utrudniają mianowicie lekturę, rozpraszają, uwagę, kierując ją ku literą, odciągają od znaczeń”. Zob. J. Kwiatkowski, *Świat poetycki Juliana Przybosia*, Warszawa 1972, s. 107.

miłośników plastyki. Zresztą dane statystyczne: Sz[tukę] wsp[ółczesną] kupuje się w Polsce przeciętnie 100 egz., *Na katodzie* 90 egz., *Unizm* 100 egz.; także właściwie kupują mniej więcej ci sami, z pewnym przesunięciem na jedną lub drugą stronę. A chodzi o to, by złapać te przesunięcia”⁴⁰.



II. 10. J. Przyboś, *Z ponad...* [przykłady układów typograficznych W. Strzemińskiego]

Niezależnie od dyskusji należy przyjąć, że Strzemiński w większości utworów, pomieszczonych w tomie, osiągnął zgodność kształtu graficznego i strony znaczeniowej, a szczególnie dobitne tego przykłady znajdujemy we *Florianie*, *Murarzach*, *Spojrzeń*, *Jadłospisie* i *20 kg*⁴¹. Prekursorska doniosłość *Sponad* jest z dzisiejszego punktu widzenia niezaprzeczalna, a emocjonalne argumenty niezadowolonych z nowych szat literatury u progu lat 30. wydają się anachroniczne. Nowatorstwo *Sponad* było tak wielkie, że nawet zawodowi recenzenci opisywali je w niejasnych i w przeczących sobie nawzajem zdaniach: „W niniejszym zbiorze Przyboś nie przestaje eksperymentować, chociaż zbacza z pierwotnej drogi, wzbogaca swą skalę, rozszerza pole widzenia, – i zawsze jeszcze nie wyłamuje się spod narzuconej sobie dyscypliny. Dyscyplina ta wydaje się raczej zewnętrzna, a wrażenia takie potęguje układ graficzny Strzemińskiego, który wzmacnia wszystkie akcenty i utrudnia czytanie; nie wydaje się to drogą celową do samowystarczalności

⁴⁰ Za: *Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosia z lat 1929–1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9, s. 251.

⁴¹ I. Urbaniak, *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej...*, s. 8–9; zob. też S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994, s. 51–61.

formalnej, jest to środek zbyt łatwy i przystępny, prowadzi raczej do *odrodzenia estetyzmu*, który właśnie tak słusznie wyklucza ów obóz, – ale nadaje to książce pozory jednolitości, na której zbywa jej w istocie, zawarte tu bowiem utwory należą do rozmaitych «szkół». Piękne są wszystkie poezje oparte na motywach pejzażowych – cała druga część książki. całość wielce ambitna i bez wyjątku na bardzo wysokim poziomie”⁴².



Il. 11. J. Przyboś, *Z ponad...* [przykład układu typograficznego W. Strzemińskiego wiersza *Z pod kół*]

Jak wiadomo także Przyboś, pod wpływem różnych reakcji czytelników, zmieniał pogląd na temat znaczenia typograficznych opracowań Strzemińskiego dla własnej poezji. Pierwotną, świeżą reakcją poety oddaje następująca wypowiedź:

Kto wypowiedział radość debiutanta, gdy się ujrzał w pierwszym swoim tomiku? Trzymałem owe po legerowsku nazwane *Śruby*, nie jak ster maszyny, o których i o które w nich wywołałem, ale jak białoczerwono-czarno-zielony kwiat tej mojej wydrukowanej wiosny. Okładka w takich właśnie kolorach pyszniła się kompozycją form wściekle dynamicznych, rozsadzających jej brzegi. Okładkę tę, która, jak mówi Peiper, paliła na wystawie księgarskiej wszystko wokół siebie, projektował Władysław Strzemiński⁴³.

O ile o pierwszym tomie „biblioteki a.r.” można było powiedzieć, że każda strona to oddzielny artystyczny przedmiot, o tyle kolejne książki stanowią

⁴² S. Napierski, *U Poetów*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 34, s. 3.

⁴³ J. Przyboś, *Strzemiński i Witkacy*, [w:] *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959, s. 146.

zaledwie tło dla literatury. Poezje Przybosa *W głębi lasu*, wydane dwa lata później w Cieszynie, wyposażono dość skromnie – w książce brak tzw. oznaczenia odpowiedzialności za stronę graficznej, choć wiadomo, że chodzi tu znowu o nazwisko Strzeмиńskiego. Jedynym akcentem wyróżniającym tomik jest sposób zapisu tytułów wierszy: na marginesach, wertykalnie, przy użyciu kursywy i petitu.

Nawiązanie do najlepszych wzorów następuje w czwartym tomie „biblioteki”, w którym zaprezentowano wiersze Jana Brzękowskiego w książce pt. *W drugiej osobie* (1933). Publikacja pretenduje do miana awangardowej książki ekskluzywnej – złożył się na to materiał jakiego użyto – nie był to papier, lecz brystol, oraz tzw. podłużny format i ręczny sposób oprawy. Książkę, przy zastosowaniu szesnastu krojów i punktacji czcionki, składali pod okiem Strzeмиńskiego uczniowie z Publicznej Szkoły Doksztalcania Zawodowego, a druk odbywał się w Artystycznych Zakładach Graficznych w Łodzi. Dodatkowy walor tomu oraz świadectwo kontaktów grupy „a.r.” z twórcami międzynarodowej awangardy stanowią rysunki Hansa Arpa⁴⁴. Jeszcze w 1933 roku ukazała się pod znakiem „a.r.” kolejna książka Brzękowskiego pt. *Poezja integralna*, zaprojektowana przez Strzeмиńskiego. Publikacja ta jest krytyczną analizą stanu poezji polskiej awangardy. Brzękowski ze względu na ciekawy życiorys – od 1928 mieszkał w Paryżu – pełnił rolę pośrednika



II. 12. Joan Miró, bez tytułu, po 1934 (na fotografii: Jan Brzękowski)

⁴⁴ Hans (Jean) Arp (1887–1966), francuski malarz, grafik, rzeźbiarz i poeta pochodzenia niemieckiego. Należał do nurtu abstrakcji organicznej. Był współtwórcą ruchu dadaistycznego w Zurychu (1916–1918) i Kolonii (1919–1920). W latach 1926–1930 związany z ruchem paryskich surrealistów. Był członkiem grup Cercle et Carré i Abstraction-Création współpracował z Kurtem Schwittersem i El Lissitzkym. Jego sztukę cechują płynne, obłe i organiczne formy. Wykonywał kolaże drzeworyty i drewniane polichromowane reliefy; Por. J. Chranowska-Pieńkos, A. Pieńkos, *Leksykon sztuki polskiej XX wieku...*

między polskimi i francuskimi kręgami artystycznymi, a ponadto wydawał w latach 1929–1930 dwujęzyczne pismo *L'Art Contemporain – Sztuka Współczesna* (wraz z Wandą Chodasiewicz-Grabowską). Pismo jest warte odnotowania, gdyż spełniało dla polskich artystów i literatów funkcję informatora o sztuce i literaturze najnowszej. Stwarzało też polskim twórcom możliwość publikowania tekstów w ówczesnej kulturalnej stolicy Europy.

Postać Brzękowskiego, a jeszcze wyraźniej Przybosia, powiązanego z wieloma środowiskami, daje także świadectwo intensywności życia artystycznego w przedwojennej Polsce. Przyboś w latach studenckich ogłosił kilka wierszy w czasopiśmie „Hiperbola”, a jego prasowym debiutem literackim stał się utwór *Cieśle*, opublikowany w 1922 roku w „Skamandrze”. Dopiero jednak zetknięcie z poetą i teoretykiem awangardy, zarazem redaktorem i wydawcą czasopisma „Zwrotnica” – Tadeuszem Peiperem – sprawiło, że Przyboś przyjął i twórczo pogłębiał koncepcje „papieża awangardy”. Perspektywa Peipera w odniesieniu do literatury otwierała drogę do formalnego nowatorstwa, co w praktyce oznaczało rygorystyczną konstrukcję utworu poetyckiego oraz poszukiwanie właściwego języka poezji, różniącego się zasadniczo od języka prozy. Jego słynne hasło „Miasto, masa, maszyna” wskazywało na nowe możliwości sztuki:

Wszyscy wiemy, że każdy impresario artystyczny patrzy na swoje przedsięwzięcie z punktu widzenia dochodu. Nadzieja masowego zbytu odgrywa w jego kalkulacji najważniejszą rolę. Może on włożyć w swoje przedsięwzięcie tern więcej środków pracy, staranności i – ! – nowości, im większą jest liczba konsumentów, którą widzi w swoich snach t.j. im większe jest prawdopodobieństwo wielkiego dochodu. Ta forma masowej konsumpcji artystycznej wpływa oczywiście także na formy i kierunek artystycznej produkcji. Książka, dziennik, zbiorowa wystawa obrazów, sala koncertowa, teatr, kinematograf są tu przykładem o silnej retoryce. Ale wpływ ten uwydatnił się dotąd raczej w rzeczach ujemnych, niż dodatnich. Przyczyna: artyści nie troszczyli się o korzyści czysto artystyczne, jakie można osiągnąć z ekonomicznych korzyści konsumpcji masowej. Nie myśleli o tym, ażeby to nowe i tak bardzo współczesne zjawisko wyzyskać artystycznie. Tymczasem masowość konsumpcji artystycznej otwiera sztuce nowe perspektywy. Pozwala w wielu wypadkach na twórczość zupełnie nową⁴⁵

– pisał Peiper w lipcu 1922 roku. Przewartościowaniom w jego odczuciach podlegały szeroko rozumiane środki wyrazu artystycznego – podkreślał rolę metafory w utworze poetyckim i propagował m.in. „układ rozkwitający” poematu, prowadzący do sposobu poznawania przedmiotu. Interesował się też plastyką, architekturą, filmem i teatrem, dostrzegając w tych dziedzinach sztuki pojawiające się tendencje awangardowe. Zafascynowany Peiperem Przyboś stał się nie tylko realizatorem jego conceptów w praktyce artystycznej (jako czołowy poeta awangardy krakowskiej), ale rozwinął twórczo wiele sugestii autora *Tędy*, walczył o nie na każdym kroku do końca życia. Sztandarowym pismem awangardy krakowskiej była „Zwrotnica”, której oprawa plastyczna stanowiła równie ważny element składowy,

⁴⁵ T. Peiper, *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, s. 27–28.

co publikowane utwory i wypowiedzi programowe. Skupieni wokół pisma twórcy: Peiper, Brzękowski, Przyboś oraz, nie wspomniany do tej pory, Jalu Kurek opublikowali, w ramach biblioteki „Zwrotnicy” kilka interesujących tomów poezji, które dopełniają obrazu polskich starań zarówno w zakresie literatury, jak i edytorstwa w omawianym okresie⁴⁶.

IV.



Il. 13. H. Berlewski, *Wystawa prac Mechano-Fakturowych*, 1922–24; Obok: Tenże, *Mechano-Faktura*, 1924, dykta, olej, fot. Muzeum Narodowego w Warszawie

Ważnym twórcą w zakresie dizajnu wydawniczego międzywojennej Polski był Henryk Berlewski. Artysta zafascynowany również osobliwym pięknem i magią maszynowej automatyki, wprowadził do malarstwa i sztuki użytkowej technikę inspirowaną jej precyzją. Swoją koncepcję tworzenia nazwał „mechanofakturą”, a jej teorię opracował jeszcze w Berlinie, gdzie przebywał w latach 1922–1923 w kręgu twórców takich, jak Theo van Doesburg, Vicking Eggeling, i Laszlo Moholy-Nagy. Machanofaktura *nomen omen* polegała na mechanicznym odtwarzaniu uporządkowanych, schematycznych form (linii prostych i form geometrycznych) za pomocą perforowanych szablonów. Kolorystyka ograniczała się do czerni i bieli, ożywionych niekiedy czerwienią. Koncepcja mechanofaktury pozwala uważać jej autora za prekursora późniejszego popartu i optycznego kinetyzmu. Berlewski na początku lat 20. prowadził aktywne życie artystyczne, zanim ostatecznie opuścił

⁴⁶ Zob. *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, Warszawa 2015.

Polskę w 1928 roku, należał do ugrupowania „Jung Ijdisz”⁴⁷. Na stałe osiadł w Paryżu, gdzie w pewnym sensie porzucił awangardę i zajął się przede wszystkim malarstwem portretowym. Teoria mechanofaktury to w artystycznej biografii Berlewiego okres, w którym twórca był in *optima forma* – zrozumiał to chyba zresztą pod koniec życia, gdy powrócił do młodzieńczych koncepcji. Bezpośrednie zasługi Berlewiego dla typografii mają charakter kompleksowego oddziaływania na całokształt książki literackiej w XX wieku. Artyście niekiedy zarzucano zbyt komercjalizm, czego dowód miało stanowić założenie w Warszawie, wspólnie z poetami – Stanisławem Bruczem i Anatolem Sternem, biura ogłoszeń pod nazwą „Reklama-Mechano”⁴⁸. Warta większego podkreślenia jest szesnastostronicowa broszurka autorstwa Berlewiego *Mechano-Faktura* z 1924 roku, wydana przez firmę „Jazz”, prowadzoną przez autora i Aleksandra Wata. Książeczka ta stanowi wykład istotnych zmian w sztuce ówczesnej i prezentuje koncepcji mechanofaktury. Pu-



II. 14. Henryk Henryk, „Mechano-Faktura”, litografia barwna/papier, 60 × litografia barwna/papier, 60 × 49,5 cm



II. 15. H. Berlew, *Prospekt Biura Reklamy Mechano*, 1924, [gwasz, papier], 81 × 98 cm, Nr inwentarzewy Muzeum Sztuki w Łodzi: MS/SN/RYS/122

⁴⁷ W latach 1919–1921 działała w Łodzi grupa artystyczna „Jung Ijdisz”. Należeli do niej oprócz Berlewiego także: Jankiel Adler, Henryk Barciński, Ida Brauner, Wincenty Brauner, Mojżesz Broderson, Zofia Gutentag, Pola Lindenfeld, Dina Matus, Marek Szwarc.

⁴⁸ Prawdopodobnie jedynym zleceniem wykonanym przez firmę był prospekt fabryki czekolady „Plutos” w Warszawie z 1925 roku. Była to kilkunastostronicowa broszurka, o formacie 15 × 15 cm, drukowana na żółtym tle czerwoną i czarną farbą. Integralną część broszurki stanowił tekst Wata, wynoszący w specyficznym quasi-dadaistycznym języku, opisywane czekoladki nad inne. Okładkę skomponowano z elementów typograficznych i litericznych, dzieląc płaszczyznę i horyzontalnie, i wertykalnie.

blikacja ukazała jeszcze w tym samym roku w przekładzie niemieckim w Berlinie, a po wojnie we Francji. Jedna z mniej znanych książek, w których Berlewi zastosował elementy mechanofakturowych (w połączeniu z liternictwem hebrajskim), to zbiór poezji Gabriela Talfira *Legion* (1925).

V.

Wśród łódzkich awangardystów ważną postacią był malarz, grafik i scenograf Karol Hiller (1891–1939). Studiował malarstwo bizantyjskie w Kijowie, od 1921 roku przebywał w Łodzi, gdzie tworzył ekspresyjne linoryty i scenografie dla teatru Scena Robotnicza (1923–1925). Pod koniec lat 20. nawiązał kontakty z awangardą konstruktywistyczną Strzemińskiego. Harmonijnie łączył formy geometryczne i biologiczne, tworzył kompozycje na papierze fotograficznym (heliografie). 1933–1935 red. czasopisma „Forma”⁴⁹.

Hiller zasłużył się estetyce tomu poetyckiego za sprawą przede wszystkim trzech książek: *Słońce za murem. Poezje Antoniego Kasprowicza* (Łódź 1935), *Inny horyzont. Poezje Grzegorza Timofiejewa* (Łódź 1935) oraz tomu *Sadze i złoto. Wiersze Witolda Wandurskiego* (Kraków 1926). Dwie pierwsze pozycje wydane w tym samym roku niosą poezje robotniczą. „*Inny horyzont* ukazał się w Łodzi w «Drukarni nakładowej». Była to inicjatywa kilku robotników na zasadach spółdzielczych, autor miał tu udział. Ciekawą okładkę, wyobrażającą wyrastanie ognistych drzew ze skorupy ziemskiej, sięganie żaru aż po horyzont – zrobił Karol Hiller”⁵⁰ – czytamy w katalogu wystawy monograficznej artysty. *Słońce za murem* jest stylistycznie bardzo zbliżone do książki Timofiejewa i posiada podobny układ tekstów.

Ostatnia z książek, najwcześniej wydana (300 egz. na bezdrzewnym papierze), powstała w wyniku ścisłej współpracy poety i grafika, zawiera sześć ekspresyjnych litografii Hillera, które osiągają doskonałe współbrzmienie z tonem poezji Wandurskiego. Zdobnictwo tego tomu w sposób świadomy dążyło do uchwycenia klimatu „polskiego Manchesteru”, z szarymi murami fabrycznej architektury. Potwierdzają to słowa zamieszczone w książce: „Wiersze i litografie tego tomu powstały niezależnie od siebie na bruku łódzkim w okresie 1922–1924. ten sam kompleks, który załazł odbicie w słowie rytmicznym, realizował się prawie jednocześnie w kompozycji linearnej i rysunku. Załączone litografie nie ilustrują wierszy: są one również wierszami linearnymi. Pozwala nam to przypuszczać, że poezja i grafika stanowią w danym wypadku dwugłos zharmonizowany. Słowo i linia wyrosły z pokrewnego podglebia

⁴⁹ „Forma” była czasopismem artystycznym wydawanym w okresie od 1933 do 1938 roku (z przerwą w 1937 r.) przez Związek Zawodowy Polskich. Artystów Plastyków w Łodzi. Związane ze środowiskiem grupy „a.r.”. Publikowało artykuły i wypowiedzi programowe artystów na temat sztuki awangard w Polsce i za granicą. Oprócz Hillera redaktorem prowadzącym był S. Wegner.

⁵⁰ Karol Hiller (1891–1939). *Nowe widzenie. Malarstwo, heliografika, rysunek, grafika*, red. M. Bauer, J. Ojrzyński [katalog wystawy], Łódź 2002, s. 310.

dwojga ludzi, złączonych węzłem przyjaźni. To nas upoważnia do objęcia naszego dorobku wspólnym tytułem”. Ten wspólny głos pozwala sądzić, iż zrozumienie obydwu artystów dla spraw kształtowania druków poetyckich wyrastało ponad standard, przyjęty dla zaangażowania literata i ilustratora w tworzenie książki⁵¹.

VI.

Z dzisiejszego punktu widzenia polskie dokonania na polu literatury i sztuki w okresie 20 lat niezależnego bytowania państwowego, to czas wyjątkowy. Wielość nazwisk i twórczych koncepcji utrudnia jednolity „encyklopedyczny” osąd wpływu awangardy plastycznej na książkę literacką. Na podkreślenie zasługują prace Strzeмиńskiego, który poszukiwał w książce integralnego oddziaływania pierwiastka literackiego i graficznego. Jego skupienie na wersie, jako jednostce podstawowej, dla typograficznej (ale i literackiej) organizacji utworu uwidoczniły poszukiwania równowagi optycznej w wielu wierszach tomu *Sponad*. Doskonałe wycucie elementarnych struktur organizacyjnych poezji owocowało równowagą grafiki i słowa, oferowało magiczny efekt „unaoczniania” literatury. Poszukiwania typograficzne awangardy pociągnęły za sobą skutek w postaci modernizacji wydawnictw i odbiły się trwałym piętnem na czasopiśmie, książkach technicznych i literackich. Stylistyka semantycznej logiki graficznej i rytmu percepcji wzrokowej podczas lektury pozostały najważniejszą lekcją dwudziestowiecznych dyskusji o potrzebie ergonomicznych dostosowań treści drukowanych. Do dziś, biorąc do ręki różnorakie publikacje, widzimy w nich wyraźne ślady myśli Strzeмиńskiego, Szczuki, Berlewiego i innych⁵².

Bibliografia

- Aleksander Rodczenko. *Rewolucja w fotografii. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, maj – sierpień 2012*, redaktor prowadzący A. Kowalczyk, przekł. z języka rosyjskiego O. Aleksejczuk, Kraków 2012.
- Chrzanowska-Pieńkos J., Pieńkos A., *Leksykon sztuki polskiej XX wieku. Sztuki plastyczne*, Poznań 1996, s. 145–146.
- Co to jest konstruktywizm*, „Blok” 6–7, s. 1.
- Forssman F., *Jak projektuję książki*, przeł. P. Piszczatowski, Kraków 2018.

⁵¹ Pisałem już na ten temat, zob. m.in. J. Ladorucki, *Przestrzeń komunikatu artystycznego w XX-wiecznej książce poetyckiej*, [w:] *Przestrzeń informacyjna książki*, red. J. Konieczna, S. Kurek-Kokocińska, H. Tadeusiewicz, Łódź 2009, s. 305–317.

⁵² P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011, s. 158–161; P. Rypson, *Czerwony monter. Mieczysław Berman. Grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017; *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015.

- Gazda G., *Awangarda*, [w:] *Encyklopedia Kultury Polskiej XX wieku. Od awangardy do postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Warszawa 1996, s. 23.
- Hochuli J., *Detal w typografii. Litery, światła międzyliterowe, wyrazy, odstępy międzywyrazowe, wiersze, interlinia, łamy*, przeł. Agnieszka Buk, Kraków 2018.
- Houston H., *Ciemne typki. Sekretne życie znaków typograficznych*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2015.
- Houston H., *Książka. Najpotężniejszy przedmiot naszych czasów zbadany od deski do deski*, przeł. P. Lipszyc, Kraków.
- Jasieński B., Stern A., *Ziemia na lewo*, Warszawa 1924.
- Karol Hiller (1891–1939). *Nowe widzenie. Malarstwo, heliografia, rysunek, grafika*, red. M. Bauer, J. Ojrzyński [katalog wystawy], Łódź 2002.
- Komunikat a.r.*, nr 2.
- Kwiatkowski J., *Świat poetycki Juliana Przybosa*, Warszawa 1972.
- Ladorucki J., *W stronę dynamiki książki. Multimedialne aspekty typografii i futurystycznej w Polsce międzywojennej*, [w:] *Książka i technologie*, red. D. Kuźmina, M. Ochmański, Warszawa 2016, s. 109–122.
- Ladorucki J., *Przestrzeń komunikatu artystycznego w XX-wiecznej książce poetyckiej*, [w:] *Przestrzeń informacyjna książki*, red. J. Konieczna, S. Kurek-Kokocińska, H. Tadeusiewicz, Łódź 2009, s. 305–317.
- Lentjes E., Hoeks H., *Triumf typografii. Kultura, komunikacja, nowe media*, przeł. M. Komorowska, Kraków 2017.
- Lewandowska B., *U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. J. Starzyński, Warszawa 1966.
- Lista G., *Futuryzm*, przeł. E. Grządek, Warszawa 2002.
- Listy Władysława Strzemińskiego do Juliana Przybosa z lat 1929–1933*, oprac. A. Turowski, „Rocznik Historii Sztuki” 1973, t. 9.
- Ławrientiew A., *Aleksander Rodczenko. Początek fotografii awangardowej w Rosji*, [w:] *Aleksander Rodczenko. Rewolucja w fotografii*, red. A. Ławrientiew, O. Swieźłowa, tłum. O. Aleksejczuk, Kraków 2015.
- Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei nowej typografii*, red. P. Kurc-Maj, D. Muzyczuk, Łódź 2015.
- Muzeum Sztuki w Łodzi. Monografia*, t. 1, red. A. Jach, K. Słoboda, J. Sokołowska, M. Ziółkowska; t. 2, red. D. Muzyczuk, M. Ziółkowska, Łódź 2015.
- Napierski S., *U Poetów*, „Wiadomości Literackie” 1931, nr 34.
- Naylor G., *Bauhaus*, przeł. E.M. Biegańska, Warszawa 1977.
- Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie*, Warszawa 2015.
- Peiper T., *Miasto, masa, maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, s. 27–28.
- Przyboś J., *Strzemiński i Witkacy*, [w:] *Linia i gwar*, t. 1, Kraków 1959.
- Rypson P., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011.
- Rypson P., *Czerwony monter. Mieczysław Berman. Grafik, który zaprojektował polski komunizm*, Kraków 2017.
- Rypson P., *Książki/strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992* [Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, katalog wystawy], Warszawa 1992.
- Słownik sztuki XX wieku*, red. G. Durozoi, przeł. H. Andrzejewska [et al.], Warszawa 1998.
- Stawar A., *Idee i działalność Mieczysława Szczuki*, [w:] *Szkice literackie*, Warszawa 1957.
- Stern A., Berman M., *Mieczysław Szczuka*, Warszawa 1965.
- Strzemiński W., *Druk funkcjonalny*, „Grafika” 1933, nr 2, s. 37–45.

- Strzemiński W., *Fotomontaż wynalazkiem polskim*, „Europa” 1929, nr 1.
- Strzemiński W., *Pisma*, oprac. Z. Baranowicz, Wrocław 1975.
- Strzemiński W., *Snobizm a modernizm*, „Europa” 1929, nr 3.
- Strzemiński W., *Wybór pism estetycznych*, wybór i oprac. G. Sztabiński, Kraków 2006.
- Strzemiński W., *Wystawa Nowej Sztuki w Wilnie*, „Zwrotnica” 1923, nr 6.
- Strzemiński W., *Kompozycja przestrzeni. Obliczanie rytmu czasoprzestrzennego*, Łódź 1931.
- Strzemiński W., *Sztuka nowoczesna w Polsce*, [w:] *O sztuce nowoczesnej*, Łódź 1934.
- Strzemiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1958.
- Strzemiński W., *Unizm w malarstwie*, Warszawa 1928.
- Tschichold J., *Nowa typografia. Podręcznik dla twórczych w duchu współczesności*, przeł. E. Borg, Łódź 2011.
- Tschichold J., *Druk nowoczesny*, przeł. W. Strzemiński, Łódź 1938.
- Une avant-garde polonaise. Katarzyna Kobro et Władysław Strzemiński*, <https://msl.org.pl/wydarzeniams/wystawy-zagraniczne/une-avant-garde-polonaise-katarzyna-kobro-et-wladyslaw-strzeminski,2638.html> [dostęp: 21.10.2018].
- Urbaniak I., *Analiza zgodności znaczeniowo-graficznej „Sponad” Juliana Przybosa w opracowaniu typograficznym Władysława Strzemińskiego*, „Łódzkie Towarzystwo Naukowe. Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń” 1982, R. 36.
- Wallis M., „Europa” *Mieczysława Szczuki*, „Robotnik” 1930, nr 12.
- Wat A., *Plastyka. Wystawa Szczuki i innych*, „Nowa Sztuka” 1922, nr 2.
- Władysław Strzemiński in memoriam*, red. J. Zagrodzki, Łódź 1988.
- Władysław Strzemiński. Materiały z sesji* [Muzeum Sztuki w Łodzi 26–27 listopada 1993 r.], Łódź 1994.
- Zagrodzki J., *Władysław Strzemiński. Obrazy słów*, Łódź 2017.
- Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda / Changing the field of view: modern printing and the avant-garde*, red. P. Kurc-Maj, Łódź 2014.

Typography is a Punch, a Form, a Shape, a Construction...

Szczuka, Strzemiński, Berlewi, Hiller, or the Polish Artistic Avant-garde in Graphic design of Prints from the First Half of the 20th Century in Poland

Abstract

The aim of the article is to analyse the selected examples of avant-garde books and to present the means of graphical expression in the design concepts of the most important creators of the Polish graphics art of the 20th century. It is also important to point out the element of the cultural interpretation of the phenomena from the borderline of arts, literature and artistic performance connected with the context of time, space and breaking the social barriers. The art of avant-garde has presented a book as an object of social use and anthropologically adapted to a man. Artists such as Mieczysław Szczuka, Teresa Żarnowerówna, Henryk Berlewi, Władysław Strzemiński, Karol Hiller had in an original way composed the space of artistic communicates, the internal space of literature and dynamized the canons of typography.

Keywords: Avant-garde, Polish art of the 20th century, design, editing, history of book, European culture