



ISSN 2080-1807

TORUŃSKIE STUDIA BIBLIOLOGICZNE

2016, nr 2 (17)

Barbara Krasieńska

Biblioteka Główna

Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie

e-mail: barbara@krasinska.com

Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/TSB.2016.017>

STRESZCZENIE: Lata 20. XX w. na świecie to czas, kiedy rodzi się potrzeba stworzenia nowych założeń projektowania graficznego. Futurystyczna literatura i poezja wymuszają konieczność wykształcenia nowego układu typograficznego. Utylitaryzm sztuki, „logika maszyn”, funkcjonalizm, dialog między sztuką a współczesnością, standaryzacja czy mechanizacja – to hasła, wokół których prowadzona jest międzynarodowa dyskusja. W Rosji do głosu dochodzą przedstawiciele konstruktywizmu i suprematyzmu, w Niemczech rozwijana jest teoria Bauhausu i nowej typografii. Myśli te trafiają na podatny grunt w Polsce, gdzie koncepcja unizmu, „laboratoryjnej czystości” w zakresie artystycznych eksperymentów, a także typografii funkcjonalnej są jednymi z głównych założeń sztuki użytkowej, w tym plakatu. Lata 20. XX w. to także czas, kiedy dochodzi do krytyki nacjonalistycznych tendencji w sztuce, a ideałem człowieka staje się inżynier, który sam tworzy i dla którego tworzona jest sztuka. W Polsce myśli te żywo rozwijane są w środowisku osób skupionych wokół takich nazwisk, jak: Henryk Berlewski, Władysław Strzemiński czy Mieczysław Szczuka. To ich projekty typograficzne (m.in. *Szósta, szósta* «*Buchumschlag*» z 1926 r. Strzemińskiego, okładka almanachu „Albatros” z 1923 r., plakaty: *Czy czytałeś już ostatni numer miesięcznika „Droga”* z 1922/1924 r., *Mały grajek* z 1924 r., plakat wystawy w salonie automobilowym Austro-Daimler z 1924 r. Berlewskiego, plakat do sztuki *Hamlet* z 1925 r. i sztuki *Amnestia dla więźniów politycznych*

z 1926 r. Szczuki) stają się przykładem oraz wzorem plastycznym do naśladowania przez ówczesnie projektujących.

Przedmiotem badań prezentowanych w niniejszym tekście jest poznanie wiodących nazwisk w dziedzinie polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX w., a także ich poglądów oraz teorii na temat projektowania graficznego. Celem zaś artykułu jest zaprezentowanie wybranych projektów typograficznych, które w bogatej literaturze przedmiotu są pomijane (np. twórczość Mieczysława Szczuki) lub zastępowane innymi dziełami, a często stanowią doskonały przykład ilustrujący zasady i reguły projektowania w ówczesnym duchu nowej typografii.

SŁOWA KLUCZOWE: Berlewi Henryk (1894–1967), grafika użytkowa, konstruktywizm, nowa typografia, plakat, Strzeziński Władysław (1893–1952), Szczuka Mieczysław (1898–1927), typografia funkcjonalna.

Wprowadzenie

Dokonuję rewolucji typograficznej, która jest skierowana przeciwko „[...] mdłej paseistycznej formie tomu poetyckiego, z jego ręcznie czerpanym papierem, z jego stylem rodem z XVI w., zdobionego galeryami, Minerwami, Apollinami, wielkimi inicjałami, zawijasami i innym mitologicznym warzywem [...]”¹. Tymi słowami jeden z ojców nowej typografii, Jan Tschichold (niemiecki teoretyk – uznany za najwybitniejszego typografa XX w.) zagrzewał środowisko twórców i teoretyków sztuki użytkowej do zerwania z rygorem i stylem tzw. starej typografii².

Lata 20. XX w. to czas, kiedy wykrystalizowały się potrzeby diametralnych zmian graficzno-typograficznych w sztuce³, oraz okres, w którym dominowało przekonanie, że historię kształtuje inżynier, jego zna-

¹ J. Tschichold, *Nowa typografia*, Łódź 2011, s. 53.

² Stara typografia, zwana także dawną typografią (1440–1914): w pierwszym okresie (1440–1850) ograniczona głównie do książki, z drukami ulotnymi i nielicznymi gazetami. Również pierwsze egzemplarze afiszów i plakatów projektowane były na zasadzie kopii stylu z pierwszych stron książkowych.

³ Lata 20. to czas, kiedy wydane zostało monumentalne i rewolucyjne dzieło z zakresu typografii, autorstwa J. Tschicholda, *Nowa typografia*, Berlin 1928 r. – dzieło uznane dziś za najważniejszą książkę o typografii wydaną w XX w.

kami rozpoznawalnymi są zaś: oszczędność, precyzja oraz czyste konstrukcyjne formy – wszystko to, co odpowiada funkcji przedmiotu.

Lata 20., a także początek lat 30. to także moment eksperymentów i poszukiwań nowych form w projektowaniu graficznym. To również okres ogólnoswiatowego rozwoju gospodarki, przemysłu i reklamy, czas powstawania idei, które wywarły decydujący wpływ na ówczesną grafikę użytkową, zorientowaną na tworzeniu nowych, przejrzystych, bardziej funkcjonalnych układów typograficznych.

Europejska awangarda

W latach 20. XX w. wykształciła się grupa tzw. modernistów, czyli przedstawiciele europejskiej awangardy, skupionych w kręgach polskich i rosyjskich konstruktywistów, holenderskiego „De Stijl”, czy niemieckiego modernizmu spod znaku Bauhausu i Nowej Typografii⁴. Moderniści wierzyli w potęgę nauki i przemysłu, głosili hasło „postępu”. Według ich koncepcji gwarantem najlepszego świata było „porzucenie wszystkiego co dawne, historyczne i tradycyjne, a zawierzenie potędze technologii⁵”. Obiektywizm i uniwersalność – remedium na nacjonalizm i indywidualność (od wieków prowadzące do nierówności społecznej) miały być zagwarantowane poprzez użycie form geometrycznych. Formy te zaś były, według modernistów, uniwersalnymi idiomami, jednakowo rozumianymi przez przedstawiciele wszystkich narodowości czy klas społecznych⁶.

Przedstawiciele światowej awangardy, m.in. Władimir Tatlin i Aleksander Rodczenko, głosili potrzebę przeobrażenia artysty w upragnionego inżyniera, który zamieniłby „pracę w sztukę, a sztukę w pracę”⁷. Maszyna zaczęła być traktowana jak źródło siły ówczesnego świata.

W atmosferze tej narodził się termin *typografii funkcjonalnej*, teoretycznie mocno powiązanej z założeniami programowymi nowej typo-

⁴ A. Szydłowska, M. Misiak, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015, s. 69.

⁵ Tamże.

⁶ Tamże, s. 70.

⁷ M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlewi*, Warszawa 2009, s. 11.

grafii. Jeden z propagatorów ówczesnej sztuki – Theo van Doesburg na łamach wydawanego w latach 1917–1932 holenderskiego czasopisma „De Stijl” postulował wprowadzenie nowych zasad typograficznych, m.in.: uwolnienie od ornamentyki, wprowadzanie pionowych i poziomych kompozycji graficznych, użycie kontrastu, stosowanie minimalizmu w wykorzystaniu barwy⁸.

Modernizm europejski kontynuowany był także w Związku Radzieckim, gdzie El Lissitzky⁹, dzisiaj uznany za jednego z głównych inicjatorów nowej typografii, przekonywał:

Słowa na zadrukowanym arkuszu ogląda się, a nie odsłuchuje. Nowa książka wymaga nowego literata. Kałamarz i gęsie pióro umarły¹⁰.

Awangardowe prądy w projektowaniu rozwijane były również w Niemczech (w kręgach Schwittena i szkoły Bauhausu¹¹), na Węgrzech (związane z osobą Lajosa Kassaka oraz czasopismem „Ma”), w Czechosłowacji (Karel Taige, Ladislav Sutár) czy Polsce (Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi – najbardziej radykalny polski twórca typograf XX w., oraz Mieczysław Szczuka).

W Polsce jest to czas, kiedy wraz z odzyskaniem niepodległości powstają nowe przestrzenie projektowe oraz możliwości formalne dla sztuk plastycznych, związane głównie z aspiracjami młodego państwa w dziedzinie informacji, propagandy i reprezentacji narodowej. Jednym z pierwszych zadań, które postawiono przed twórcami, było opracowanie wizerunku obiegowych symboli i zwaloryzowanych znaków dla nowej administracji, tj. papierów wartościowych czy znaczków pocztowych¹².

⁸ Tamże, s. 11–13.

⁹ Członek działającej w latach 1919–1923 grupy UNOWIS; Utwierdziteli Nowo w Iskusstwie. Jego rozprawy teoretyczne pojawiły się na łamach pisma „Merz” w 1925 r., nr 8–9.

¹⁰ E. Lissitzky, *Topografia typografii*, [w:] *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, Kraków 2015, s. 23. Lissitzky wprowadził pojęcie książki bioskopowej, związanej z kontynuacyjnym następstwem stron.

¹¹ Nowatorskiej szkoły architektonicznej założonej przez Waltera Gropiusa w Weimarze (przeniesiona następnie do Dessau w Niemczech); M. Warda, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2014, s. 15.

¹² Sz. Bojko, *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939*, Warszawa 1971, s. 53.

Przenikające do Polski nowe prądy artystyczne (związane również z rewolucją kubizmu w sztuce) wymusiły potrzebę stworzenia nowej struktury obrazu, ponadto manifestacje wyznawców nowoczesności (np. plakaty Tytusa Czyżewskiego czy Zbigniewa Pronaszki) dawały przedsmak przemian, które niosła sztuka nowoczesna¹³. Tematami poruszanymi w dokumentach życia społecznego były (z wiadomych przyczyn) wspomnienia wojenne oraz informacje o nowo powstających dziennikach, czasopismach czy planowanych wystawach artystycznych.

Nurt awangardy ze swoim radykalizmem estetycznym wyzwolił sztukę z więzów prowincjonalizmu oraz z roli sztuki naśladowczej – „Atutem nowoczesności było zintelektualizowanie sztuki, łączenie przesłanek racjonalnych z intuicją artystyczną”¹⁴.

Początek okresu międzywojennego to także czas, który charakteryzuje się różnorodnością wątków w plastyce. Były to nawiązania (coraz rzadsze) do nurtów historyzujących (Edmund Bartłomiejczyk, Stanisław Bruchnalski), twórczości ludowej (Zofia Stryjeńska), awangardowych rozwiązań (Tytus Czyżewski, Zbigniew Pronaszko)¹⁵ czy wreszcie funkcjonalizmu i konstruktywizmu w sztuce.

Po futurystycznej¹⁶ rewolucji estetycznej – dynamicznym rozchwianiu graficznych i typograficznych układów książek i czasopism, dochodzą do głosu tendencje racjonalizujące typografię i projektowanie¹⁷. Z Rosji napływa do Polski fala suprematyzmu i konstruktywizmu, których podstawa teoretyczna zbudowana była na pojęciach prostoty oraz obiektywnej¹⁸ i logicznej formy – „Artysta ma przekazywać treść środkami, które dzięki swej uniwersalności będą czytelne dla każdego odbiorcy”¹⁹.

¹³ Sz. Bojko, *Polski plakat współczesny*, Warszawa 1972, s. 11.

¹⁴ Tenże, *Polska sztuka plakatu...*, s. 54.

¹⁵ K. Dydo, *Mistrzowie Polskiej Sztuki Plakatu*, Bielsko-Biała 1995, s. 13.

¹⁶ Futuryzm polski był nurtem niejednorodnym. Uwidaczniały się w nim wpływy formizmu polskiego, futuryzmu rosyjskiego, dadaizmu. Głoszono potrzebę tworzenia kultury nowoczesnej, zgodnej z miarą wyzwań nowej epoki; P. Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011, s. 30.

¹⁷ Tamże, s. 38.

¹⁸ Stąd w poglądach na nową typografię Jana Tschicholda teza o obiektywizmie w użyciu krojów pisma stosowanych w projektowaniu i apel o zaprzestanie wykorzystywania fontów zindywidualizowanych, nacjonalistycznych, noszących znamiona „ręki” twórcy.

¹⁹ *Tradycje konstruktywistyczne w plakacie polskim* [online]. Culture.pl [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tradycje-konstruktywistyczne-w-plakacie-polskim>.

Twórcy konstruktywizmu starali się nadać sztuce cechy funkcjonalności, tak by była ona na usługach każdego człowieka.

Spośród wielu przedstawicieli działających w Bloku Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów, w grupie „a.r.” czy Praesens na uwagę zasługuje kilka osób, które poprzez swoją działalność teoretyczną (artykuły i manifesty oraz usystematyzowane teorie na temat projektowania graficznego) i praktyczną wywarły największy wpływ na polską typografię funkcjonalną lat 20. XX w., byli to: Władysław Strzemiński, Henryk Berlewi oraz Mieczysław Szczuka.

Unizm i druk funkcjonalny Władysława Strzemińskiego

W Polsce koncepcja konstruktywizmu w sztuce rozwijana była m.in. przez Władysława Strzemińskiego²⁰ – malarza i teoretyka sztuki, zaangażowanego w sprawy nowej typografii, twórcy jednej z najbardziej oryginalnych koncepcji we współczesnym malarstwie, tzw. teorii unizmu. Artysta swój program sformułował w 1927 r. i odnosił się on początkowo głównie do malarstwa, później został przeniesiony na grunt architektury, rzeźby oraz technik typograficznych²¹. Teoria ta została przedstawiona m.in. w napisanej w 1927 r. przez Strzemińskiego pracy *Dualizm i unizm* i głosiła, że twórca staje się poskramiającym uczucia konstruktorem, ze sztuki zaś musi zostać wyrugowana irracjonalna ludyczność, emocjonalny ekshibicjonizm i narkotyczność, sztukę, ponadto, należy uwolnić od estetyzacji²². Artysta propagował koncepcję zespolenia sztuki i społeczeństwa, co było możliwe tylko dzięki studiom

²⁰ Władysław Strzemiński przewodniczył powstałej w 1929 r. grupie „a.r.” – grupie artystów i poetów, jednej z najaktywniejszych organizacji polskiej awangardy; A. Szydłowska, M. Misiak, dz. cyt. s. 68.

²¹ *Z kart historii polskiego designu. Władysław Strzemiński jako projektant* [online]. *Design po polsku* [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://zsah.blox.pl/2011/02/z-kart-historii-polskiego-designu-Wladyslaw.html>.

²² G. Sztabiński, *Strzemiński – niedopełniony projekt. Filozoficzne tło koncepcji sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński – In memoriam*, pod red. J. Zagrodzkiego, Łódź 1988, s. 87–95; A. Turowski, *Unizm i architektonizm*, [w:] tamże, s. 96; B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 186.

nad obrazem. Wprowadził pojęcie tzw. zasady organiczności w dziele plastycznym, która była celem pracy każdego twórcy. Artysta zaś, aby ją osiągnąć, musi uzmysłowić sobie elementarne warunki istnienia przestrzeganego przez siebie przedmiotu (tzn. jego cech formalnych, np. w obrazie – płaszczyzny i ram)²³.

Strzemiński był także zwolennikiem tzw. druku funkcjonalnego, głosił potrzebę odejścia od ozdobności i dekoracyjności, zdaniem artysty zbędnej w momencie czytania. Twierdził: „nie piękno zbytecznych ozdób, lecz ścisła organizacja i przejrzystość układu, jest celem drukarstwa funkcjonalnego”²⁴. Zarzucał drukarstwu tradycyjnemu, że jego typografia nie wykorzystuje należycie miejsca na stronie (m.in. poprzez zachowywanie dużych marginesów), układ graficzny jest „nudny w swym niezmiennym szablonie kompozycyjnym”²⁵, natomiast wygląd strony pozostaje „zimny, muzealny, nieakcentujący treści”²⁶.

W swoich dziełach Strzemiński stosował formy geometryczne oraz (charakterystyczne dla jego twórczości) bezszeryfowe liternictwo. Stworzył własny krój pisma²⁷. Artysta znany był także z typograficznych

²³ *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. A. Wojciechowskiego, Wrocław 1974, s. 582.

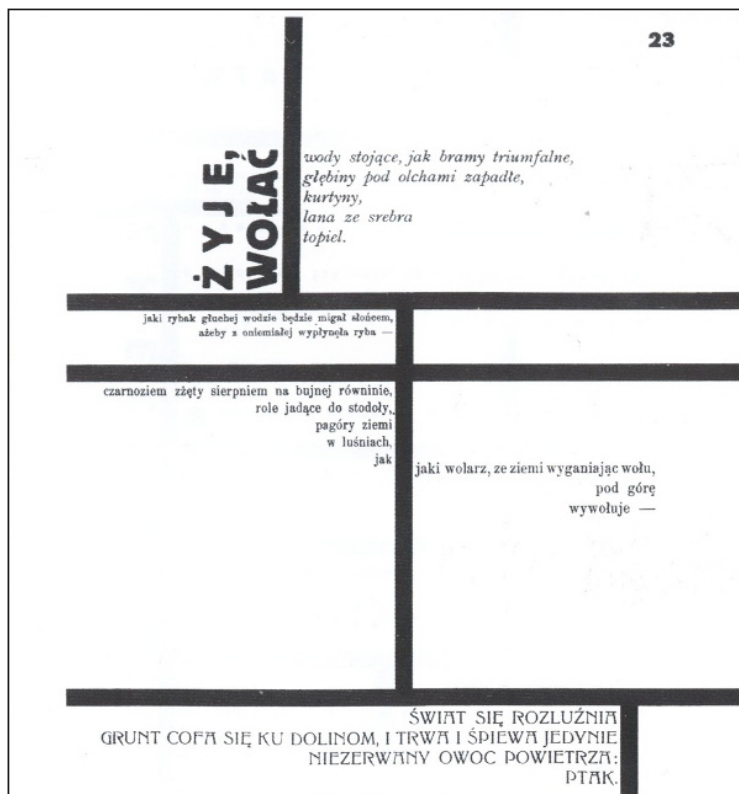
²⁴ M. Kramek, *Władysław Strzemiński Drukarnstwo funkcjonalne* [online]. Martyn Kramek teczka z pracami [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: http://www.hard.core.pl/3293/strzeminski-1935-druk_funkcjonalny-wstep.html.

²⁵ W. Strzemiński, *Drukarnstwo o układzie graficznym*, „Kurier Bloku” 1924, nr 5, s. 8–9, cyt. za: B. Lewandowska, *U źródła grafiki funkcjonalnej w Polsce*, [w:] *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, pod red. J. Starzyńskiego, Wrocław 1966, s. 238, cyt. za: B. Śniecikowska, dz. cyt., s. 285.

²⁶ Tamże.

²⁷ Władysław Strzemiński postanowił stworzyć polski alfabet na nowo, całkowicie sprzeciwiając się jakiegokolwiek tradycji literniczej, twierdził: „nowoczesna, ekonomiczna forma liter powinna składać się ze standaryzowanych elementów geometrycznych, tzn. linii prostej i łuku”; W. Strzemiński, *Litery z jakich korzystamy...*, „Komunikat grupy «a.r.»” 1932, nr 2, cyt. za: J. Zagrodzki, *Obrazy typograficzne Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Zmiana pola widzenia. Druk nowoczesny i awangarda*, pod red. P. Kurc-Maj, katalog wystawy, 13 czerwca–12 października 2014, Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 2014, s. 41–42, cyt. za: A. Szydłowska, M. Misiak, dz. cyt., s. 69. Warto dodać, że Magdalena i Artur Frankowscy w 2004 roku zaprojektowali krój pisma o nazwie *Komunikat*, na podstawie pisma Strzemińskiego (bazując na unikalnych szkicach z 1932 roku), rozszerzając zakres znaków o cyfry, znaki interpunkcyjne i diakrytyczne, *FA Komunikat* [online]. [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.fontarte.com/fonts/fa-komunikat/>. Reprodukacja tego kroju znajduje się w: A. Szydłowska, M. Misiak, dz. cyt., s. 71.

interpretacji poezji Juliana Przybosa, które konstruował na zasadzie architektonicznych budowli (il. 1.)²⁸.



Ilustracja 1. J. Przyboś, W. Strzemiński, *Sponad*, 1930 r.

Źródło: B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, il. 49 (fot. autorka).

Artysta pozostał wierny swoim koncepcjom, czego dowodem jest zbiór dokumentów graficznych przez niego tworzonych (il. 2.). Można zauważyć, że konsekwentnie korzystał z zasady kontrastu i hierarchiza-

²⁸ Cenną i wyczerpującą analizę tego tematu odnaleźć można w książce: B. Śniecikowska, dz. cyt., passim.

cji pomiędzy elementami budującymi projekt, a „wyznacznikami awangardowości” w jego dziełach są: zróżnicowanie kroju i stopnia pisma, rozsianie tekstu na płaszczyźnie strony, czy stosowanie układów z biegnącymi pionowo lub poziomo liniami²⁹. Ważnym elementem budującym całość było dla niego także „światło” – zbliżające jego dzieła do form neoplastycyzmu czy kubizmu.

Analizując typograficzne układy projektów Strzeмиńskiego, zdumiewa ich niecodzienna forma, można zastanawiać się, czy w niektórych dziełach nie dominuje ona nad treścią przekazu (jak w przypadku ilustracji 1., gdzie „ciężkie”, grube – w stosunku do stopnia pisma zastosowanego tekstu – horyzontalne i pionowe, czarne linie „kroją” tekst na autonomiczne fragmenty). Można zastanawiać się, czy tekst ten został „włany” do istniejącego już układu linii, czy przeciwnie – linie te powstały na podstawie logicznego podziału tekstu przez autora projektu.

Zastanawia także konsekwentne bagatelizowanie przez artystę roli marginesów w projekcie (dzisiaj przyjmuje się, że „światło” w sztuce typograficznej jest równie ważne, o ile nie ważniejsze niż tekst zasadniczy i wpływa pozytywnie na dekodowanie treści). Ponadto zastosowanie krojów pisma bezszeryfowego, duże kontrasty w stopniach poszczególnych liter, różnorodność zastosowanych fontów (il. 1.), także kombinacja kolorystyczna (artyści tworzący w duchu typografii funkcjonalnej lat 20. XX w. z powodzeniem wykorzystywali połączenie czerni i czerwieni), prowizoryczny chaos i przypadkowość rozmieszczenia poszczególnych elementów w projekcie mogą utrudniać (ale nie muszą) odbiór treści danego dzieła.

Dla artysty forma dominuje nad tekstem; ciekawy byłby eksperyment graficzny sprawdzający, czy ten sam fragment tekstu zaprezentowany w zgoła różniących się układach typograficznych nabrałby innego znaczenia? Czy forma (układ typograficzny) determinuje odbiór treści dzieła oraz czy zmienia jego ładunek emocjonalny?

Można także polemizować z zasadą braku dekoracyjności w projekcie przeznaczonym do czytania, którą postulował artysta. Nasuwa się bowiem następne pytanie: czy dobór krojów, stosowanie bordiur, inicjałów (w wiekach poprzednich) nie ma wpływu na recepcję treści, czy

²⁹ Tamże, s. 245.

elementy te nie wpływają na doświadczenie estetyczne, które nierzadko bywa także i samym celem czytania?

W przypadku twórczości Strzemińskiego zdaniem autorki niniejszego tekstu uprawnione jest stwierdzenie, iż typografia funkcjonalna tegoż artysty stanowi pierwowzór oraz podwaliny współczesnej typografii kinetycznej (tzw. *motion typography*), gdzie ruch litery (dzisiaj na monitorze), ożywienie jej i – co za tym idzie – powstające w wyniku tego układy typograficzne lub graficzno-typograficzne stanowią główny koncept projektu.



Ilustracja 2. W. Strzemiński, *Szósta, szósta* (*Buchumschlag*), 1926 r.

Źródło: *Idealnie zrównoważone, organicznie abstrakcyjne – polska awangarda w Düsseldorfie* [online]. O.pl Polski Portal Kultury [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://news.o.pl/2014/04/09/idealnie-zrownowane-polska-awangarda-galeria-instytutu-polskiego-dusseldorf/#/>.

Henryk Berlewi i koncepcja sztuki mechanofakturowej

Obok Władysława Strzemińskiego problemem projektowania w duchu nowej typografii w Polsce zajmował się Henryk Berlewi³⁰, twórca oryginalnej formuły abstrakcji geometrycznej.

Artysta w 1924 r. rozwinął teorię tzw. sztuki mechanofakturowej, „stosował ją do komponowania swoich obrazów poprzez mechaniczne powielanie płaskich, geometrycznych form ułożonych względem siebie pod kątem prostym”³¹. Kompozycja dzieła, zdaniem twórcy, wynikała z matematycznych wyliczeń proporcji poszczególnych elementów, co pozwalało z kolei na wykluczenie wszelkiego indywidualizmu artystycznego i prowadziło do maksymalnej obiektywizacji dzieła³². Celem Berlewiego było połączenie tekstu z abstrakcją geometryczną i formami kinetycznymi (wyprzedził tym samym pop-art)³³. Artysta razem z poetami Stanisławem Bruczem i Aleksandrem Watem założył w 1924 r. biuro reklamowe o nazwie „Reklama – Mechano”, w którym konsekwentnie wdrażał nowoczesne formy reklamy na rynek polski³⁴. Owocami pracy biura są szeroko omawiany w literaturze przedmiotu prospekt „Reklamy – Mechano” oraz folder reklamowy dla fabryki czekolady „Plutos”. Natomiast doskonałymi przykładami dokumentów konsekwentnie tworzonych w nowym duchu projektowania są także inne prace autorstwa

³⁰ H. Berlewi na początku lat 20. XX w. zetknął się (za pośrednictwem El Lissitzky`ego) z koncepcją suprematyzmu Kazimierza Malewicza (A. Szablowska, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005, s. 67). Suprematyzm był systemem filozoficznym stworzonym przez K. Malewicza; nurtem w sztuce awangardy rosyjskiej pierwszej i drugiej dekady XX w. Teoria ta zakładała nieograniczone możliwości poznawcze, jakimi dysponuje człowiek. Instrumentem poznawczym uczynił zaś Malewicz – wykraczającą poza logiczny dyskurs językowy – intuicję, P. Chodań, *Suprematyzm Kazimierza Malewicza jako przykład awangardowej utopii*. Teksty.bunkier.art.pl [online] 2008, nr 9 [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://teksty.bunkier.art.pl/?id=46>.

³¹ A. Szablowska, dz. cyt., s. 67.

³² Z. Baranowicz, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979, s. 126, cyt. za: *Historia polskiego projektowania IV* [online]. STGU Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://archiwum.stgu.pl/historia-polskiego-projektowania-iv/>.

³³ G. Sowula, *Berlewi* [online]. 2+3D [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.2plus3d.pl/artykuly/berlewi>.

³⁴ P. Rypson, dz. cyt., s. 46.

Berlewiego, m.in. okładka almanachu „Albatros” z 1923 r. (il. 3.), jeden z pierwszych plakatów typograficznych wystawy, która odbyła się w salonie automobilowym w 1924 r. pt. „Austro-Daimler” (il. 4.), czy jeden z pierwszych plakatów filmowych, pt. *Mały grajek* (il. 5.) – plakat ściśle nawiązujący do teorii mechanofakturowej, utrzymany w stylu plakatu typograficznego o stonowanej, kontrastowej kolorystyce. Na uwagę zasługuje także typograficzny plakat pt. *Czy widziałeś już ostatni numer miesięcznika „Droga”* z 1922 r. (il. 6.).



Ilustracja 3. H. Berlew, okładka almanachu „Albatros”, 1923 r.

Źródło: M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlew*, Warszawa 2009, s. 36 (fot. autorka).



Ilustracja 4. H. Berlewi, plakat wystawy w salonie automobilowym Austro-Daimler, 1924 r.

Źródło: M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlewi*, Warszawa 2009, s. 62 (fot. autorka).

Henryk Berlewi związany był z powstałym i funkcjonującym w latach 1924–1926 w Warszawie Blokiem Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów, w skład którego wchodził m.in.: Władysław Strzemiński, Mieczysław Szczuka czy Teresa Żarnowerówna. „Blok” był pierwszą grupą polskich konstruktywistów, w której zrzeszali się czołowi przedstawiciele tego nurtu w Polsce. To z niej wywodziły się główne podstawy teoretyczne nowej sztuki³⁵. Ponadto grupa ta wydawała własne czaso-

³⁵ *Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939...*, s. 579.



Ilustracja 5. H. Berlewi, plakat do filmu *Mały grajek*, 1924 r.

Źródło: M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlewi*, Warszawa 2009, s. 76 (fot. autorka).



Ilustracja 6. H. Berlewi, plakat *Czy czytałeś już ostatni numer miesięcznika „Droga”*, 1922/1924 r.

Źródło: M. Frankowska, A. Frankowski, *Henryk Berlewi*, Warszawa 2009, s. 82 (fot. autorka).

pismo pt. „Blok” (1924–1926), w którym publikowano m.in. rozprawy członków ugrupowania. W czasopiśmie tym oficjalnie zerwano z młodopolską tradycją typograficzną, na jego łamach uwidoczniły się także różnice w poglądach poszczególnych przedstawicieli (które doprowadziły w końcu do rozpadu grupy w 1925 r.).

Układy typograficzne Berlewiego stanowią przykład projektów bardziej przemyślanych, brak w nich chaotycznego i przypadkowego „rozrzucenia” elementów graficznych (jak u Strzemińskiego). Tu także dominują mocne kontrasty (w stopniu zastosowanych fontów – fontów blokowych – oraz kolorach poszczególnych elementów). Matematyczna, logiczna całość determinuje formę.

Berlewi stosuje także multiplikacje fragmentu tekst (jak w przykładzie *Czy czytałeś już ostatni numer miesięcznika „Droga” z 1922/1924 r.*, powielając wyraz „DROGA”). W jego dziełach pojawiają się także elementy ozdobników (jak w plakacie z okazji wystawy w salonie samochodowym Austro-Daimler z 1924 r., il. 4), a są to: czarne koła, czerwony kwadrat, krótkie czerwone linie oraz czerwone, dominujące koło – można zastanawiać się, jaką rolę odgrywają w projekcie i czy przypadkiem nie pełnią jedynie funkcji estetycznych (stając tym samym w sprzeczności z zasadami Nowej Typografii Jana Tschicholda i poglądami Strzemińskiego).

Mieczysław Szczuka i jego utylitaryzm sztuki

Na łamach czasopisma „Blok” do starć w poglądach dochodziło pomiędzy (wspomnianym już wcześniej) Władysławem Strzemiński a Mieczysławem Szczuką. W artykule *Co to jest konstruktywizm?* (pochodzącym z wrześniowego numeru 1924 r.) Mieczysław Szczuka wyłożył teorię utylitaryzmu, natomiast Strzemiński w artykule pt. *B=2* (numer grudniowy tego samego roku) formułował swoje pierwsze definicje unizmu.

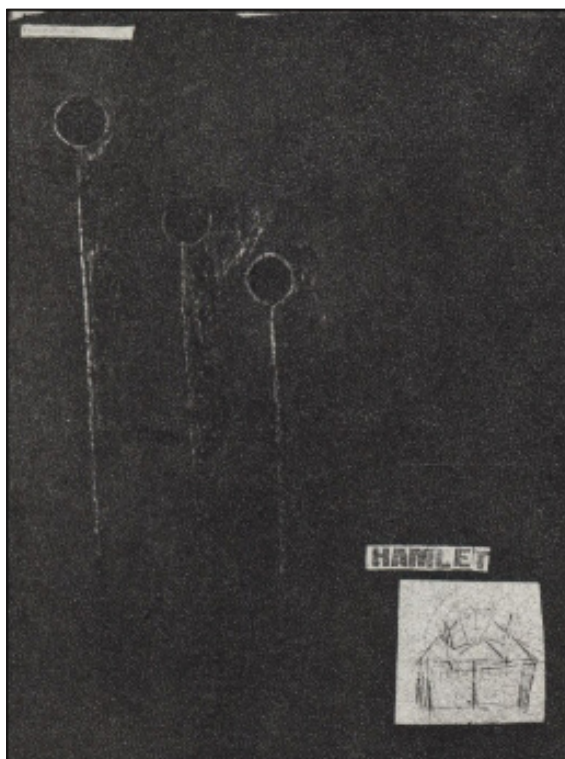
Artykuł Szczuki, obok położenia akcentów na konieczność wprowadzania sztuki w życie społeczne, określał zasady nowej estetyki utylitarnej, „która zrealizowana we wszystkich formach aktywności ludzkiej miała pozwolić na nowe zespolenie sfer sztuki i społeczeństwa, obcych dotychczasowej burżuazyjnej estetyce piękna”. Droga do tego celu wiodła przez odrzucenie wszelkiej działalności artystycznej, która nie re-

alizowałyaby bezpośrednich oraz materialnych korzyści społecznych³⁶. Utylitarna sztuka musiała zatem ograniczyć się do projektowania form przemysłowych, realizacji typograficznych książek, grafiki plakatowej, a także form architektonicznych³⁷.

Problemy podejmowane przez obu twórców paradoksalnie nie wykluczały się; postawione zadania (syntezy sztuki ze społeczeństwem) realizowane były natomiast przez nich różnymi drogami, „nie były to różnice postaw, lecz niezgodność systemów, metod. [...] Sprzeczność dotyczyła unizmu i utylitaryzmu, a nie różnic konstruktywizmu. Utylitaryzm Szczuki opierał się na konstrukcji artystycznej; tak jak konstrukcja unistyczna była punktem wyjścia sztuki utylitarnej”³⁸.

Ilustracja 7. M. Szczuka,
Hamlet, plakat, 1925 r.

Źródło: Sz. Bojko,
Polska sztuka plakatu.
Początki i rozwój do
1939, Warszawa 1971,
s. 94 (fot. autorka).

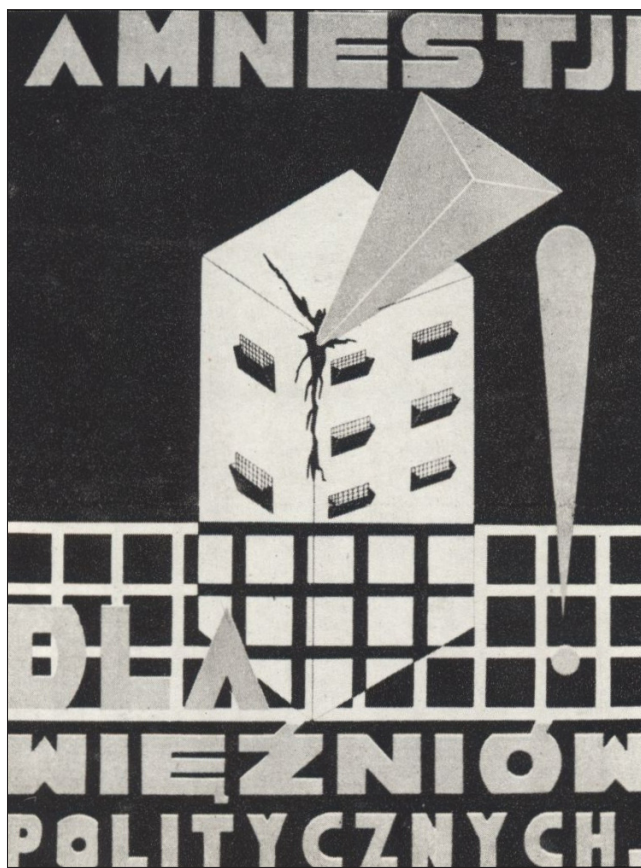


³⁶ Tamże, s. 581.

³⁷ Tamże.

³⁸ Tamże, s. 582.

Z dorobku Mieczysława Szczuki na uwagę zasługują m.in. jego fotomontażowe eksperymenty plakatowe (il. 7.) z zawartymi w nich nowatorskimi układami typograficznymi (il. 8.). Kompozycje chyba najbliższe prostym układom funkcjonalnym, o zoptymalizowanej liczbie elementów budujących projekt, przejrzystym układzie typograficznym, bez ozdobników, o jednolitym, monochromatycznym tle. Ponadto (zdaniem autorki tego tekstu) bardzo bliskie kompozycyjnie tworzonym trzydzieści lat później pracom z Polskiej Szkoły Plakatu, gdzie koncept stanowił oś konstrukcyjną dla całości dzieła, a oszczędna forma i, pewnego rodzaju, skrótowość (Cassandre'owska telegraficzność formy) pozytywnie wpływy na recepcję i odbiór treści dzieła przez odbiorcę.



Ilustracja 8.
M. Szczuka, *Amnestji dla więźniów politycznych*, plakat, 1926 r.

Źródło: Sz. Bojko, *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939*, Warszawa 1971, s. 94 (fot. autorka).

Podsumowanie

Typografia funkcjonalna, zwana także typografią eksperymentalną, rozwijana przez awangardowe grupy artystów lat 20. XX w., stała się fundamentem założeń projektowych lat następnych, kiedy to przed grafiką użytkową postawiono nowe zadanie – walkę o klienta (lata 30. XX w.).

Lata 20. XX w. to czas, kiedy sztuka użytkowa zostaje uwolniona od personifikacji, anegdoty, malarskich manier z przełomu wieków, czerpie zaś z awangardowych trendów, takich jak konstruktywizm, neoplastycyzm, ekspresjonizm. Sztuka staje się coraz bardziej świadoma i opiera się na zasadzie korespondencji³⁹. Z tradycji awangardy tych lat wywodzi się specyfika plakatu typograficznego (kompozycja plakatów oparta była w większości na graficznym kształcie liter, za pomocą których artysta budował napięcie struktury wizualnej)⁴⁰. W zakresie literatury jest to okres stopniowego odejścia od stylu ornamentalnego i ilustracyjnego do stylu geometrycznego. Wielką popularnością cieszy się blokowe literatury (najczęściej grotesk – najprostszy w formie i wygodny w czytaniu⁴¹). W plastyce dochodzi do kondensacji i syntezy formy, czy wreszcie uproszczenia struktur obrazowych. Twórczość plastyczną (w tym typograficzną) lat 20. XX w. ogólnie scharakteryzować można stwierdzeniem, że opierała się ona głównie na tworzeniu czytelnych układów graficznych, powszechnie zrozumiałych dla wszystkich.

Bibliografia

- Baranowicz Zofia, *Polska awangarda artystyczna 1918–1939*, Warszawa 1979.
Bogucka Barbara, *Barwny krzyk ulicy – o sztuce plakatu*, „Polonistyka” 2008, nr 10, s. 46.
Bojko Szymon, *Polska sztuka plakatu. Początki i rozwój do 1939*, Warszawa 1971.
Bojko Szymon, *Polski plakat współczesny*, Warszawa 1972.

³⁹ M. Ratajczak, *Plakat na śpiewająco*, „Odra” 2011, nr 7–8, s. 118.

⁴⁰ B. Bogucka, *Barwny krzyk ulicy – o sztuce plakatu*, „Polonistyka” 2008, nr 10, s. 46.

⁴¹ J. Tschichold, *Nowe życie druku*, [w:] *Widzieć, wiedzieć...*, s. 32.

- Chodań Przemysław, *Suprematyzm Kazimierza Malewicza jako przykład awangardowej utopii*. Teksty.bunkier.art.pl [online] 2008, nr 9 [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://teksty.bunkier.art.pl/?id=46>.
- Dydo Krzysztof, *Mistrzowie Polskiej Sztuki Plakatu*, Bielsko-Biała 1995.
- Frankowska Magdalena, Frankowski Artur, *Henryk Berlewi*, Warszawa 2009.
- Historia polskiego projektowania IV* [online]. STGU Stowarzyszenie Twórców Grafiki Użytkowej [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://archiwum.stgu.pl/historia-polskiego-projektowania-iv/>.
- Kramek Martyn, *Tradycje konstruktywistyczne w plakacie polskim* [online] [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tradycje-konstruktywistyczne-w-plakacie-polskim>.
- Kramek Martyn, *Władysław Strzemiński Drukarstwo funkcjonalne* [online]. Martyn Kramekteczka z pracami [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.hard.core.pl/3293/strzeminski-1935-druk-funkcjonalny-wstep.html>.
- Lissitzky El, *Topografia typografii*, [w:] *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, pod red. Przemka Dębowskiego, Jacka Mrowczyka, Kraków 2015, s. 23.
- Polskie życie artystyczne w latach 1915–1939*, pod red. Aleksandra Wojciechowskiego, Wrocław 1974.
- Ratajczak Mirosław, *Plakat na śpiewająco*, „Odra” 2011, nr 7–8, s. 117.
- Rypson Piotr, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*, Kraków 2011.
- Sowuła Grzegorz, *Berlewi* [online]. 2+3D [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://www.2plus3d.pl/artykuly/berlewi>.
- Szablowska Anna Agnieszka, *Tadeusz Gronowski. Sztuka plakatu i reklamy*, Warszawa 2005.
- Sztabiński Grzegorz, *Strzemiński – niedopełniony projekt. Filozoficzne tło koncepcji sztuki Władysława Strzemińskiego*, [w:] *Władysław Strzemiński – In memoriam*, pod red. Janusza Zagrodzkiego, Łódź 1988.
- Szydłowska Agata, Misiak Marian, *Paneuropa, Kometa, Hel. Szkice z historii projektowania liter w Polsce*, Kraków 2015.
- Śniecikowska Beata, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005.
- Tradycje konstruktywistyczne w plakacie polskim* [online]. Culture.pl [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://culture.pl/pl/wydarzenie/tradycje-konstruktywistyczne-w-plakacie-polskim>.

Tschichold Jan, *Nowa typografia*, Łódź 2011.

Tschichold Jan, *Nowe życie druku*, [w:] *Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie*, pod red. Przemka Dębowskiego, Jacka Mrowczyka, Kraków 2015, s. 34.

Turowski Andrzej, *Konstruktywistyczna typografia Władysława Strzemińskiego. Władysław Strzemiński's Constructivist Typography. La typographie constructiviste de Władysław Strzemiński*, „Projekt” 1971, nr 4, s. 19–27.

Warda Michał, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2014.

Widzieć, wiedzieć. Wybór najważniejszych tekstów o dizajnie, pod red. Przemka Dębowskiego, Jacka Mrowczyka, Kraków 2015.

Z kart historii polskiego designu. Władysław Strzemiński jako projektant [online]. Design po polsku [dostęp 31 lipca 2016]. Dostępny w World Wide Web: <http://zsah.blox.pl/2011/02/z-kart-historii-polskiego-designu-Wladyslaw.html>.



Main Directions of Polish Functional Typography in the 20s of the 20th Century – Selected Case Studies

ABSTRACT: The 20s of the 20th century brought the need for a new graphic style and design. Futuristic literature and poetry made it necessary to create a new typographic layout. Utilitarianism art, “machine logic”, functionalism, a dialogue between art and the present, standardization and mechanization were topics discussed internationally. In Russia constructivism and suprematism were strongly represented, in Germany a new theory of the Bauhaus was created along with new typography. These theories found a fertile ground in Poland, where the concept of unison, “analytical purity” in terms of artistic experimentation, as well as functional typography were among the main goals of graphic design, including poster design. The 20s were also a time when nationalist tendencies in art were criticized, the ideal man was portrayed as an engineer who creates by himself and for whom art is created. In Poland these ideas were developed in circles gathered around such people as Henry Berlewi, Władysław Strzemiński or Mieczysław Szczuka. It was their typographic design that was setting an example and was a plastic model to be followed by designing in the spirit of “modernity” (see *Sixth, the sixth* «Buchumschlag» 1926 of Strzemiński, the “Albatros” almanac cover from 1923, posters: *Have you read the latest issue of the “Road” monthly* from 1922/1924, *The little musician* from



1924, a poster for the Automobile Austro-Daimler exhibition from 1924 by Berlewi, a poster for *Hamlet* from 1925, and *Amnesty for political prisoners* from 1926 by Szczuka).

This paper presents some of the most prominent personalities of Polish functional typography of the 20s. It outlines their views and theories to present selected typographical projects neglected or overlooked by otherwise rich literature on the subject (e.g. Mieczysław Szczuka's works). These are excellent examples of principles and rules of design in the spirit of typography of that time.

KEYWORDS: Berlewi Henryk (1894–1967), constructivism, functional typography, graphic design, new typography, poster design, Strzeмиński Władysław (1893–1952), Szczuka Mieczysław (1898–1927).

