

Zuzanna Sękowska  
(IKP UW)

## **Ciało litery, znak, rysunek. Od typografii awangardowej lat 30. XX wieku do socrealistycznego wyrazu graficznego**

Pragnę skupić się na znaczeniu znaków i typografii w okresie międzywojennym i wczesnego socjalizmu, próbując jednocześnie zadać pytanie o możliwości przesunięcia umownej granicy między okresami i wyznacznikami estetyki awangardowej i estetyki socjalistycznej. Interesuje mnie spojrzenie na temat typografii awangardowej w szerszym ujęciu, uwzględniającym zagadnienia percepcji działań twórczych itp.

Podział, jaki w swoim klasycznym już dziele *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*<sup>1</sup> proponuje Piotr Rypson, opiera się na uwzględnieniu zarówno różnic formalnych, jak i obszarów terytorialnych, w których powstawały dane opracowania graficzne. (Jest to również podział oficjalnie przyjęty przez historyków sztuki i badaczy tematu). Należałoby więc linię podziału wyznaczyć pomiędzy środowiskiem „warsztatów krakowskich” głęboko osadzonych w tradycji młodopolskiej (aczkolwiek poszukujących dłań nowych form wyrazu) a środowiskami fali nowego konstruktywizmu i awangardy. (Środowisko awangardy „radykałnie zrywającej z tradycją, czerpiącą wzory z twórczości awangardowej międzynarodówki, zwłaszcza już ze sztuki sowieckiej”<sup>2</sup>).

Trzeci obszar zagospodarowany został przez kubizm i ekspresjonizm, a właściwie doświadczenia powyższych dwóch nurtów powiązane były z konstruktywistycznym i architektonicznym zacięciem, szczególnie blisko przylegającym do idei neoplastycyzmu. (Podział na „nurt narodowy” i „nową typografię” stanowiącą funkcjonalny i funkcjonalistyczny sposób myślenia o literze i znaku graficznym).

Pisząc o doświadczeniach polskich projektantów graficznych lat 20. i 30., musimy mieć na uwadze zarówno wysoki poziom analfabetyzmu w okresie wczesnego międzywojnia, jak i nierówności (a wręcz zacofanie gospodarcze kraju). Gospodarka funkcjonująca na spowolnionych obrotach nie mogła wytworzyć zapotrzebowania na spektakularne reklamy i oprawy graficzne. Toteż twórcy reklamy ograniczali się zazwyczaj do najprostszych środków i do hołdowania wypróbowanym stylistycznie schematom.

---

<sup>1</sup> Piotr Rypson, *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919-1949*, Karakter, Kraków 2017.

<sup>2</sup> Tamże, s. 10.

Sprowadzając nowe formy wyrazu do samej typografii i zjawisk z pogranicza typografii (piktogramy, znaki i układy znaków), możemy założyć, że litera w filozofii twórców awangardowych (w szczególności twórców szkoły druku funkcjonalnego) jest samostanowiącym znakiem osadzonym w przestrzeni, definiującym się (choćby najbardziej poddana zniekształceniom) poprzez jej wartość informacyjną. Najważniejszą cechą druku funkcjonalnego była jego „służebność wobec tekstu”. W działaniach drukarskich ww. środowiska będziemy więc obserwować raczej dążenie do opierania kompozycji nie na zasadach ściśle strukturalnych, ale na zasadach wagi znaczeniowej poszczególnych znaków.

Jak pisali autorzy wystawy *Druk funkcjonalny* w katalogu z 1975 roku<sup>3</sup>: „typografia funkcjonalna, mimo trudności na jakie jej twórcy napotykali, z natury rzeczy była stosunkowo najłatwiejsza w realizacji spośród dziedzin użytkowych; nie była na ówczesne warunki tak utopijna jak w porównaniu z nią była np. urbanistyka, scenografia, projektowanie wyrobów przemysłowych, czy film eksperymentalny, które również to środowisko interesowały”. Zapominamy dziś o tym dość szczególnym momencie prapoczątków polskiej szkoły konstruktywizmu. Żadna bowiem z wymienionych wyżej aktywności nie znalazła pełnego wyrazu. Założenia konstruktywizmu nie zostały spożytkowane dostatecznie ani przez projektowanie graficzne, ani przez architekturę. W stadium szerszej realizacji nie przeszło wiele interesujących projektów (przywołać należy chociażby fiasko idei projektów urbanistycznych W. Strzemińskiego).

Projekty wykorzystujące założenia drukarstwa funkcjonalnego było zdecydowanie łatwiej wykonać, aniżeli np. rozległe projekty urbanistyczne. Należy traktować druk funkcjonalny jako swoisty „model”. Wówczas możemy ustalić, iż skupiał on, jak w soczewce, wszystkie najważniejsze założenia i mechanizmy teorii eksperymentu funkcjonalistycznego. Mówiąc najogólniej to czego nie udało się zrealizować w skali makro, było do zrealizowania w skali mikro.

Służalność struktury estetycznej wobec warstwy znaczeniowej tekstu wyrażała się w samej konstrukcji płaszczyzn drukarskich, a więc poszczególne naciski, kontrapunkty i akcenty podporządkowane były treści (tło, jako forma dopełniająca estetycznie, opierała się na szczegółowych zasadach matematycznych wyliczeń). Druk stanowi więc swego rodzaju syntezę doświadczeń architektonicznych i dotyczących modelunku bryły, przeciwstawnych, co ciekawe, doświadczeniu malarskiemu. Propagowana przez Strzemińskiego teoria jednorodność płaszczyzny malarskiej (rewolucjonizująca dotychczasowe „dualistyczne” zasady komponowania obrazów, opartych na grze kontrastów) zostaje wywrócona do góry nogami w działaniach typograficznych. Zdecydowane skontrastowanie znaków (ww. „dualizm”, oparcie kompozycji na zestawieniu silnych kontrastów, uderzeń blokowych), przy jednoczesnym utrzymaniu ich w ryzach matematycznej struktury tła, przywodzi na myśl raczej rozumienie bliższe postrzeganiu architektury i

konstruowaniu proporcji figur przestrzennych. Malarstwo unistyczne, mimo że bliskie drukowi jeśli chodzi o operowanie obrazem na płaszczyźnie, było zdecydowanie oderwane. Druk zrywał z zasadą zestrojenia i harmonijności wszystkich elementów - od nasycenia barwnego, poprzez różnice w zestrojeniu nasycenia i kształtów elementów - dowartościowując ruch, kierunek, dynamikę.

Druk, w rozumieniu szkoły łódzkiej, był czymś zdecydowanie więcej - ponad jedynie doświadczalne i „wypadkowe” postrzeganie. System morfologiczny znaków, oparty na radykalnym eksperymencie, niósł zawsze w swym przekazie prawdę konkretną. Kompozycja drukarska miała być zaprojektowana tak, by nie tracić czytelności.

Zatem druk - chociażby ze względu na postulat absolutnej czystości przekazu i czytelności - był najbardziej demokratycznym i społecznym (w znaczeniu „użyteczności” dla ludu) medium, wykorzystywanym zarówno przez artystów, jak i przez propagandystów politycznych.

Podobnie „demokratyczne” ujęcie prezentował Meyerhold w swojej koncepcji reprezentacji aktora w widowisku teatralnym. Zerwał on radykalnie z reprezentacją pojedynczego bohatera dramatu, na rzecz „wyprowadzenia” wszystkich podmiotów w jednym czasie i trwaniu. Zmianie poddana miała zostać również scenografia funkcjonująca na zasadzie wielopoziomowego układu trapów i pomostów, umożliwiających toczyć się akcją jednocześnie - w jednym miejscu i czasie rozgrywana byłaby akcja całego dramatu. Tak, jak w teorii Meyerholda nie ma aktorów ważniejszych i aktorów gorszych (statystów), tak samo w teorii typografii nie istnieją środki i półśrodki. U Meyerholda mamy do czynienia z pochwałą symbiotycznego istnienia ruchu i ciała w przestrzeni scenicznej, z mitem ciała-maszyny. Twórcy szkoły łódzkiej wyrażali się jasno, iż druk powinien być „maszyną do komunikacji”.

Ponadto „teatr w stylu Meyerholda (...) [wynajdował] formy biomechaniczne, by uzgodnić grę sceniczną z ruchem produkcji i socjalistycznymi budowlami. (...) Obie formy starają się usunąć pośrednictwo obrazów (...) Usunięcie mediacji oznaczałoby realizację bezpośredniej zgodności działania i formy”<sup>4</sup>.

Przywołując myśl z J.Rancièrè’a: istnieje specyficzne doświadczenie zmysłowe – to, co estetyczne – które obiecuje zarówno nowy świat sztuki, jak i nowe życie dla jednostek i wspólnoty<sup>5</sup>. Upraszczając: iluzja estetyczna ma służyć zamaskowaniu rzeczywistości, w której sądy estetyczne i ich struktura dyktowane są przez dominację klasową. Znalazło to zdaniem Rancièrè’a potwierdzenie w grze estetycznej systemów totalitarnych (podejmujących próby uczynienia dzieła

---

<sup>3</sup> *Druk funkcjonalny*, Janusz Zagrodzki i in. (wybór i oprac.), Muzeum Sztuki w Łodzi, Łódź 1975, s. 1.

<sup>4</sup> J. Rancièrè *Estetyka jako polityka*, Krytyka Polityczna, Warszawa 2007, s. 57-58. Przyjmując więc punkt widzenia radykalnego przenikania się dziedzin i form wyrazu możemy dojść więc do wniosku, iż ciało i litera pośrednio „stapiają” się. Litera jest reprezentacją cielesności, zakresu ruchów ciała – w wymiarze symbolu graficznego performuje cielesność. Polityczny użytek typografii jest więc na poziomie symbolicznym operowaniem politycznością ciała. Tak, jak możliwa jest organizacja liter w przestrzeni drukarskiej, tak samo w duchu już nie technokratycznej, lecz ściśle politycznej idei, możliwa jest organizacja ciała.

<sup>5</sup> J. Rancièrè, *Estetyka...*, s. 26.

sztuki ze wspólnoty), jak i również silnie zaznacza swoją obecność w silnie zestetyzowanym środowisku liberalnym (w szczególności przejawia się to w komercjalizacji języka wizualnego: reklamy, przekazów medialnych etc.).

Gest zamalowania łódzkiej sali neoplastycznej w 1950 r.<sup>6</sup> przyjęło się uznawać za symbol i jako oficjalny moment zanegowania estetyki awangardowej przez władze socjalistyczne w Polsce. Wszystkie dzieła (z sali neoplastycznej) niezgodne z doktryną socjalizmu zostały zniszczone lub zdeponowane w magazynach. Nie do końca jednak. Idąc bowiem za koncepcją Borisa Groysa, możemy przyjąć jednak, że awangarda w bardzo istotnym stopniu stanowiła wstęp i podłoże pod rozwój estetyki socrealistycznej.

W zestawieniu dwóch przywołanych nieco wcześniej koncepcji (i w zderzeniu symbolizmu z konstruktywizmem) poszukajmy odpowiedzi na pytanie, czy w historii polskiej typografii awangardowej rzeczywiście jesteśmy w stanie odnaleźć konkretny moment swoistego „odcięcia” między okresem awangardy a socjalistycznej polityczności.

Czy rzeczywiście zerwanie z neoplastyczną estetyką można przyjąć za symboliczny punkt pozbawienia kontynuacji nurtów awangardowych we wszystkich sztukach wizualnych? Czy też awangarda miała swoją ciągłość w użyteczności na rzecz socrealizmu, a teoria o rozdziale awangardy i socrealizmu jest jedynie dogmatycznym założeniem? Skłonna byłabym optować za spojrzeniem ponadhistorycznym (i jednocześnie podkreślającym silnie kontynuację i trwanie awangardy w estetyce socrealistycznej, jakkolwiek dziwnie to nie brzmi). Dla historii projektowania graficznego (jak i typografii) bardziej wytłumaczalnym byłoby przesunięcie daty granicznej o pięć lat i wskazanie innego punktu granicznego.

W 1951 roku ostatecznie rozwiązano i zniszczono działalność wydawców prywatnych, co pośrednio przejściowo przełożyło się na uczynienie języka projektowania graficznego bardziej homogenicznym i przystającym do filozofii politycznej i zapotrzebowania partyjnego. (Jednakże doświadczenia twórców przedwojennych i ich warsztat nie zostały do końca „przejęte” przez polityczność.)

W 1955 roku (wraz z częściowym osłabieniem terroru stalinowskiego) wielu twórców przedwojennych pozostawało czynnymi zawodowo i był to dla nich niejednokrotnie okres szczytowy pod względem możliwości twórczych. „W projektach graficznych znowu widzimy malarskie traktowanie litery i znaku graficznego, kształtujący się wówczas styl socmodernistyczny **czepie garściami z tradycji drukarstwa funkcjonalnego, racjonalnego**”<sup>7</sup>. Przedstawione przeze

---

<sup>6</sup> Jedną z sal kamienicy (pałacu) Maurycego Poznańskiego zaaranżowaną w 1946 r. przez Władysława Strzemińskiego. W 1950 roku sala została zamknięta dla publiczności, neoplastyczne polichromie zostały zamalowane, a zbiory (pochodzące z lat 30. XX wieku) zdeponowane w magazynach.

<sup>7</sup> P. Rypson, *Nie gęsi...*, s. 403 [wyróżnienie Z.S.].

mnie założenia pozwalam sobie zaproponować jako pretekst do dalszej dyskusji nad przemianami typografii i jej historycznej politycznej użyteczności.