

EWA REPUCHO

Estetyka zaangażowana.
Rola „Poligrafiki”
w podnoszeniu poziomu estetycznego
polskiej produkcji wydawniczej
w latach 1947–1956

Po drugiej wojnie światowej, która zniszczyła polski rynek wydawniczy, zaczęły się powoli odradzać oficyny prywatne, a obok nich powstawały firmy państwowe, spółdzielcze oraz oficyny należące do organizacji społecznych lub partii politycznych. Państwo skutecznie utrudniło działalność prywatnym przedsiębiorcom¹, o czym świadczą chociażby statystyki – w 1945 r. 55% książek pochodziło z oficyn prywatnych, w 1949 r. liczba ta zmniejszyła się do 23%, a w 1950 r. w oficynach prywatnych wydawano zaledwie 8% książek². Nowym władzom zależało na szybkim upaństwowieniu rynku książki, ponieważ doskonale zdawano sobie sprawę z możliwości oddziaływania na społeczeństwo za jego pośrednictwem. Bolesław Bierut w przemówieniu z 16 listopada 1947 r. konstatował, że rola książki ma polegać przede wszystkim na upowszechnianiu i udostępnianiu kultury. 5 marca 1948 r. Rada Państwa dokonała wnikliwej oceny produkcji wydawniczej. Stwierdzono, że książki ciągle jeszcze są towarem niedostępnym, nie docierają do wszystkich kręgów społecznych. Poza tym podkreślono, że ze względu na ogromną przypadkowość ukazujących się pozycji należy koniecznie stworzyć jednolity plan wydawniczy. Skrytykowano zbyt niskie nakłady, podkreślono, że książki są za drogie, a sieć dystrybucyjna niewystarczająca. Aby temu zaradzić, powołano Komitet Upowszechnienia Książki (KUK), który miał zorganizować planową działalność wydawniczą. Uchwałą z 29 lipca 1949 r. Komitet Rady Ministrów scentralizował plan wydawniczy na kolejne lata. Przy Prezydium Rady Ministrów powstała Centralna Komisja Wydawnicza, która miała ustalić wytyczne do sporządzenia planu wydawniczego na rok 1950 i kolejnych 6 lat.

¹ P. Kitrasiewicz, Ł. Gołębiewski, *Rynek książki w Polsce 1944–1989*, Warszawa 2005, s. 24.

² *Ibidem*, s. 24.

W pierwszej połowie lat 50. ruch wydawniczy poddano całkowitej centralizacji. Upaństwowiono także kanały dystrybucyjne. Wzorem była gospodarka Związku Radzieckiego i władze próbowały przenosić wszelkie rozwiązania radzieckie na grunt polski. W 1951 r. w miejscu Centralnej Komisji Wydawniczej powstał Centralny Urząd Wydawnictw, Przemysłu Graficznego i Księgarstwa. Od 1950 r. rozpoczęto wprowadzanie założeń planu 6-letniego, w którego realizowanie przemysł poligraficzny całkowicie się zaangażował.

W maju 1947 r. zaczęła ukazywać się „Poligrafika. Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Przemysłu Poligraficznego” – pismo skierowane do szeroko pojętej branży poligraficznej, wydawców i drukarzy. Celem „Poligrafiki” było wsparcie rynku wydawniczego po zniszczeniach wojennych, jego konsolidacja i wymiana doświadczeń, a także podniesienie poziomu zawodowego pracowników przemysłu poligraficznego. Wydawcą miesięcznika był Centralny Zarząd Państwowych Zakładów Graficznych w Warszawie, a za opracowanie redakcyjne odpowiadał oddział CZPZG w Poznaniu. Od 2. numeru wydawanie „Poligrafiki” przejęła Centrala Druków przy CZPZG. Początki nie były łatwe. Czasopismo ukazywało się przez dwa lata, po czym w latach 1949 i 1950 zawieszono jego działalność. Zostało wznowione dopiero w 1951 r., zmieniono podtytuł na „Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Przemysłu Graficznego” i od tego czasu ukazywało się jako dwumiesięcznik Wydawnictwa Naczelnej Organizacji Technicznej. W nr. 6 z 1951 r. pojawił się nowy podtytuł: „Organ Koła Fachowego Poligrafów przy SIMP” (Stowarzyszenie Inżynierów i Mechaników Polskich). W nr. 3 z 1952 r. jeszcze raz zmieniono podtytuł na „Czasopismo poświęcone zagadnieniom przemysłu graficznego. Organ koła fachowego Poligrafów przy SIMP”. A od nr. 1 w 1956 r. znów powrócono do nazwy „Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Przemysłu Poligraficznego”. Do 1951 r. za wydawanie czasopisma był odpowiedzialny kilkunastoosobowy komitet redakcyjny, do którego należał m.in. Jan Kuglin. Od 1952 r. na czele komitetu redakcyjnego stanął redaktor naczelny, którym został I. Apfelbaum³.

„Poligrafika” była pierwszym powojennym czasopismem poświęconym działalności wydawniczej i pierwszym, w którym – w czasach dominującej „ekonomii niedoboru” – podkreślono znaczenie estetyki druku. Od początku starano się propagować idee pięknej książki, gazety, plakatu, druku ulotnego, zaznaczając, że projektowanie druków ma także wymiar artystyczny. Początkowo temat estetyki druku podejmowano bardzo ambitnie. Wiele miejsca poświęcano krytyce jakości produkcji wydawniczej i postulowano konieczność zmian. Bardzo interesujący pod tym względem jest początkowy okres działalności „Poligrafiki”, który, po

³ Autorzy i redaktorzy „Poligrafiki” bardzo rzadko podpisywali się pod artykułami pełnym imieniem i nazwiskiem. Często stosowano inicjał imienia i nazwisko lub inicjał imienia i nazwiska. Ustalenie pełnych danych osobowych współpracowników „Poligrafiki” nie zawsze było możliwe. W związku z tym imiona i nazwiska są prezentowane w taki sposób, w jaki zostały przedstawione na łamach „Poligrafiki”.

przeanalizowaniu pisma, można objąć ramami chronologicznymi: 1947–1956⁴. W tym okresie zwracają uwagę dwa etapy – pierwsze lata ukazywania się czasopisma, do dwuletniej przerwy w wydawaniu „Poligrafiki” (1947–1948), i okres realizacji planu 6-letniego (1951–1956). W latach 1947–1948 z zaangażowaniem i entuzjazmem propagowano zasady pięknego druku. Pojawiały się postulaty stworzenia nowej estetyki dla mas, estetyki nowego systemu. Później coraz ostrzej krytykowano złą jakość wydawanych publikacji, nadal szukano wyjścia z trudnej sytuacji, ale nadrzędnym celem stało się ilościowe zwiększenie produkcji i wydajności przez normalizację pracy i wprowadzenie surowych zasad oszczędności. Od 1951 r. „Poligrafika” poświęciła się całkowicie upowszechnianiu planu 6-letniego i wszystko podporządkowano temu nowemu zadaniu.

Ideę pięknego druku propagowano na łamach „Poligrafiki” w różnorodny sposób: publikowano artykuły na temat typografii i grafiki książkowej, projektowania gazet, plakatów i drobnych druków, prezentowano szczegółowe wytyczne dotyczące kompozycji kolumny, nagłówków, rozmieszczania ilustracji itp. Bardzo często poruszanym tematem były zagadnienia dotyczące pisma. Rozważano problemy czytelności pism, prezentowano zasady składu, prawidłowego ustawienia kerningu oraz trackingu itp. Starano się uwrażliwić czytelników na sprawy estetyki druku, pokazując pracę drukarzy i wydawców w szerszym, historycznym kontekście. Przedstawiano wybrane zagadnienia z zakresu historii drukarstwa, prezentowano sylwetki znanych drukarzy i projektantów pisma. „Poligrafika” propagowała ideę pięknego druku także przez organizowanie różnego rodzaju konkursów i wystaw. Niejednokrotnie na jej stronach pojawiały się komunikaty z prośbą o nadsyłanie pięknych druków, okładek, plakatów i akcydensów. Zamieszczano również informacje o odbywających się wystawach i konkursach książki. Szczególnie interesujące prace publikowano na łamach czasopisma, te najpiękniejsze omawiano w poświęconych im artykułach. Redakcja „Poligrafiki” podejmowała także starania o ujednolicenie polskiej terminologii graficznej. Zwracano uwagę na chaos panujący w słownictwie technicznym. Podkreślano, że brak ujednoliconej terminologii jest poważną bolączką polskiego drukarstwa. Uważano, że „wobec braku w języku polskim wydawnictw, ustalających słownictwo graficzne, «Poligrafika» winna być pionierką właściwie stosowanej terminologii”⁵. Redakcja zapoznawała swoich czytelników z literaturą fachową. Publikowała wykazy literatury, recenzje książek, a także popierała pomysł stworzenia centralnego ośrodka bibliotecznego, w którym gromadzono by literaturę z zakresu edytorstwa, poligrafii i drukarstwa. Podkreślano, że stworzenie centralnej biblioteki graficznej jest podstawowym

⁴ Piotr Kitrasiewicz i Łukasz Gołębiowski w książce *Rynek książki w Polsce 1944–1989* (Warszawa 2005) wyodrębnili w tym przedziale dwa okresy – pierwszy to lata 1944–1949, nazwane przez autorów „trudnymi początkami”, i okres „1950–1955” – czasy „książki centralnie sterowanej”.

⁵ H. Cytowski, *O słownictwie graficznym*, „Poligrafika” 1951, nr 3, s. 36–37.

zadaniem przemysłu poligraficznego i z pewnością wpłynie na poprawę jakości wydawanych książek⁶.

Redakcja „Poligrafiki” od początku określała swoją działalność jako zaangażowaną w budowę nowego systemu. Ponieważ polityka państwa podążała za wzorem radzieckim, także na rynku wydawniczym ideałem była książka radziecka. Bardzo często prezentowano prace radzieckich drukarzy, tamtejszą literaturę branżową i przedrukowywano artykuły z czasopisma poligraficznego „Poligrafическое производство”. Niejednokrotnie przedstawiano historię rosyjskiego drukarstwa, a także chwalono jego współczesne osiągnięcia – przede wszystkim masowy charakter – nawet jeśli postęp dokonał się kosztem wartości artystycznej⁷. „Wydania sowieckie budzą na wszelkiego rodzaju wystawach wielkie zainteresowanie. Szukanie czegoś nowego, ten odrębny styl, to cecha charakterystyczna nowej produkcji typograficznej. Powstają nowi graficy, lubujący się w ostrych kontrastach, oryginalnie podkreślający swoje «ja» [...]. Nic więc dziwnego, że wszelkie wystawy książek rosyjskich wydawanych w 83 językach stanowią zawsze rewelację”⁸.

Bardzo chętnie przedstawiano także osiągnięcia radzieckich, ukraińskich, czechosłowackich, węgierskich czy tworzących w NRD grafików książki. Chwalono Ukraiński Instytut Poligraficzny im. Iwana Fiedorowa, w którym „wykładowcy [...] wytrwale zaszczipiali studentom twórczą metodę socjalistycznego realizmu i marksistowsko-leninowskie poglądy na estetykę”⁹, i przyglądano się ruchowi wydawniczemu Niemieckiej Republiki Demokratycznej¹⁰, gdzie toczyły się dyskusje m.in. nad problemem „zdobienia książki polityczno-społecznej”¹¹ itp.

Estetyka książki

Etap I. Lata 1947–1948

W „Poligrafice” od pierwszego numeru krytykowano złą jakość wydawanych po wojnie druków. Autor artykułu *Przed oknem księgarni*¹² pisał, że „muzy opuściły twórców wystawionych na pokaz dzieł. Spostrzegamy niekiedy nawet ładną [...] okładkę. Ktoś na nią rzucił niedbale rysunek, nieharmonizujący ani z treścią, ani z formą [...] Odnosi się wrażenie, że jakiś potwór zmasakrował biedną książ-

⁶ M. Kafel, *O centralną bibliotekę graficzną*, „Poligrafika” 1952, nr 2, s. 33–34.

⁷ S. Ziętowski, *Sztuka drukarska w Rosji*, „Poligrafika” 1947, nr 3, s. 94–95.

⁸ *Ibidem*, s. 95.

⁹ *Ukraina szkoli po wojnie nowych grafików książki*, [tłum. M.L.], „Poligrafika” 1951, nr 2, s. 19.

¹⁰ R. Tomaszewski, *Ruch wydawniczy w Niemieckiej Republice Demokratycznej*, „Poligrafika” 1954, nr 6, s. 25–28; 1955, nr 1, s. 19–22.

¹¹ *Ibidem*, 1954 nr 6, s. 25–28; 1955, nr 1, s. 20.

¹² Malkontent, *Przed oknem księgarni*, „Poligrafika” 1947, nr 1, s. 33–34.

kę już w samym jej zarodku. [...] Czyżby świat zapomniał, że książka powinna mieć szatę artystycznie rozwiązana? [...] Przecież sympatycznym poddrukem, tłem, odpowiednią konfiguracją tekstu, zastosowaniem czasem lekkiej zdobiny można stworzyć coś, co przynajmniej będzie ładniejsze niż szpecąca brzydota. [...] Lata wojenne odzwyczaiły nas od tworzenia wzorników, od przechowywania zbiorów własnych pracy wykonanych. Dlatego takeśmy wyjałowili, dlatego nie przychodzi nam ta szczęśliwa myśl twórcza, bo nie pamiętamy, że drukarstwo, w jakiegokolwiek ono by się przejawiało szacie, jest zawsze sztuką drukarską i jako taką trzeba je co dnia traktować i odczuwać”¹³. Autor, krytykując niedbale wykonane książki, podkreślił znaczenie drukarstwa jako sztuki, zaznaczył, że książka powinna być przedmiotem szczególnym, mieć charakter artystyczny. W artykule pojawiła się nawet pewna nostalgia za czasami przedwojennymi, kiedy książki wydawane były z najwyższą starannością i troską.

W żadnym z kolejnych artykułów nie ma już miejsca na pochwały przedwojennej produkcji wydawniczej. Za zwiastuna nowego, powojennego spojrzenia na estetykę książkową można uznać artykuł Ludwika Tyrowicza pt. *Osiągnięcia grafiki polskiej po wojnie*¹⁴, który ukazał się w drugim numerze „Poligrafiki”. Autor rozpoczął od dość gruntownej krytyki systemu kapitalistycznego, czasów, gdy sztucznie zaniżano nakłady i podnoszono koszty produkcji, przez co książka była niedostępna dla szerszych rzesz społeczeństwa¹⁵. Tyrowicz podsumował przedwojenne działania na rynku książki jako „produkcję reprezentacyjną, obliczoną na efekt i sukces zewnętrzny, często deficytowy, jakby w myśl zasady zastaw się, a postaw się”¹⁶. Temu nieracjonalnemu systemowi przeciwstawił założenia nowego ustroju. Twierdził, że zmiany zachodzące na rynku wydawniczym – upaństwowienie wydawnictw i przekształcenie ich w spółdzielnie – z pewnością przyczynią się do wzrostu jakości wydawanych książek.

Tyrowicz pisał, że przed wojną okładka książki była zaprojektowana w taki sposób, aby służyć wyłącznie dwóm celom – reklamowaniu wydawcy i dopasowaniu się do gustów estetycznych pewnej wąskiej sfery czytelników. Estetyka książki służyła więc tylko wybranym grupom społecznym, które miały ułatwiony do niej dostęp, była „doskonałym odzwierciedleniem smaku i skali gatunkowej potrzeb estetycznych tych sfer”¹⁷. Temu zjawisku autor przeciwstawił sytuację powojenną, kiedy książka wstąpiła na drogę postępu i rozwoju. Nadszedł czas książki skierowanej do całego społeczeństwa, a nie tylko do elit. Jednocześnie jej szata graficzna jest zaprojektowana w taki sposób, że trafia w gusty i zaspokaja potrzeby wszystkich klas społecznych. Oczywiście nadal okładka książki pełni funkcję reklamową, ale już nie w tak nachalny sposób, to znaczy odpowiednio

¹³ *Ibidem*, s. 33.

¹⁴ L. Tyrowicz, *Osiągnięcia grafiki polskiej po wojnie*, „Poligrafika” 1947, nr 2, s. 42–43.

¹⁵ *Ibidem*, s. 42.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*, s. 43.

prezentuje książkę, nie przynosząc ujemnej jej estetycznej formie. „Dzisiaj książka obliczona na wędrowkę pod strzechę, budząca pożądanie najszerzych warstw formą graficzną, dopasowuje się do tych funkcji, przy czym co najważniejsze, bez uszczerbku dla walorów estetycznych”¹⁸. Tyrowicz stwierdził, że „pracując nad książką dla masowej konsumpcji przeszli graficy do poszukiwań ideologicznie szerszych i trafniejszych”¹⁹. Pomimo trudnej sytuacji drukarni po wojnie, braku odpowiedniego sprzętu „sposób montażu ilustracyjno-tekstowego znamionuje postęp i pewien smak, przeciwstawiający się sensacyjno-natarczywej w formie kompozycji tego rodzaju wydawnictw przed wojną”²⁰.

Autor omawianego artykułu posunął się nawet do stwierdzenia, że chociaż sytuacja jest trudna, „daje się jednak obserwować pewien już styl i kierunek graficzny. [...] W zakresie druku książkowego i jego szaty zewnętrznej mimo niższej gatunkowości papieru zaznacza się swoista zmiana, nie pozbawiona nowych, artystycznych efektów atrakcyjnych już do tego stopnia, że godnych pewnej analizy”²¹. Pisał, że „różnica między wyrazem grafiki książkowej przedwojennej a obecnej jest zasadnicza i ideologiczna”²². Powojenna produkcja wydawnicza napawała go głębokim optymizmem. „Zasadnicze zmiany w ujęciu zadań i funkcji grafiki, jako środka oddziaływania [...] przekonują o tym, że zespolenie się wszystkich współtwórców dzieła drukowanego, przepełnionych rytmem i entuzjazmem współdziałania, wprowadzi słowo drukowane do tej potęgi wyrazu i siły wszechogarniającej, która czyni sztukę graficzną jednym z najlepszych motorów kultury”²³.

W 1947 r. ukazał się artykuł Stanisława Brzęczkowskiego pt. *Druk książki nowoczesnej*²⁴. Tekst został napisany w duchu bardzo podobnym do artykułu Tyrowicza. Spojrzenie Brzęczkowskiego było jednak bardziej krytyczne – zauważał pewne poważne błędy w cyklu produkcyjnym książki i zaczął od ich wytknięcia. Podstawowym problemem był brak skoordynowania poszczególnych etapów produkcji książki, przez co ostateczny produkt miał charakter dość przypadkowy – a przecież „zewnętrzna szata książki musi być godna jej duchowej treści”²⁵. Bardzo często wielkość kolumny nie pasowała do wybranego formatu książki, skład bywał za ciasny albo zbyt rozbity, raziły nierówne i źle dobrane marginesy, poza tym książki były niedbale falcowane, a jakość druku i oprawy bardzo słaba. Większość drukarzy podchodziła do produkcji książki w sposób dość schematyczny i przypadkowy. Autor zaproponował, aby „przypadkową schematyzację” zastąpić „planowaną typizacją”. Miało to polegać na ustaleniu przez wydawców ramowego

¹⁸ *Ibidem*, s. 43.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, s. 42–43.

²² *Ibidem*.

²³ *Ibidem*, s. 43.

²⁴ S. Brzęczkowski, *Druk książki nowoczesnej*, „Poligrafika” 1947, nr 4, s. 127–132.

²⁵ *Ibidem*, s. 127.

programu wydawniczego, przewidującego tylko pewną ograniczoną liczbę typów książek. Ponieważ zewnętrzna forma książki jest uzależniona od formatu papieru, więc autor zaproponował, aby wydawcy ograniczyli się do wydawania dzieł w kilku wybranych formatach, charakterystycznych dla typu wydawanej literatury. „Umożliwi to pewną racjonalizację w fabrykacji, a produkcji polskiej książki, jako całości, nie odejmie pożądanego bogactwa form”²⁶.

Brzęczkowski podważył klasyczne zasady typografii, twierdząc, że „przesadne znaczenie przypisuje się [...] formatom wedle złotego cięcia (5:8), które mają być jakoby szczególnie piękne”²⁷. Najważniejsze jest, aby włókno papieru układało się wzdłuż grzbietu książki. Należałoby także zrezygnować ze „zbyt częstego przed wojną stosowania dużego formatu dla książek z dziedziny literatury pięknej”²⁸. „Dla podniesienia piękna książki mniej ważny jest jej format, natomiast istotny jest dobrze rozplanowany układ graficzny, a przede wszystkim dobre zgranie wielkości kolumny z danym formatem książki”²⁹. Istotne są także: wielkość i krój pisma, sposób justowania i regletowania. „Marginesy mogą być tylko jeden centymetr szerokie, jak w niektórych wydawnictwach angielskich, gdy przy tym są proporcjonalne do wielkości książki i pisma, to książka może być tak samo piękna jak inna, której marginesy są szerokie na pięć centymetrów”³⁰. Sporo uwagi poświęcił doborowi odpowiedniego kroju pisma. Tu jednak zgodził się z klasykami – chwalił kroje Garamond, Baskerville, Didot i Bodoni. „Tylko książka, która od początku do końca jest złożona z jednego kroju, może być dziełem sztuki o nieprzemijającej wartości”³¹.

Brzęczkowski skrytykował przedwojenne tendencje w kształtowaniu układu książki i przeciwstawił dawnym czasom nowe, powojenne, jako te, które wykształca własny styl grafiki książkowej, traktujący każdą książkę indywidualnie, walcząc o wysoką jakość graficzną każdego dzieła. „W ostatnich czasach przed wojną robiono zbyt często różnice między książką użytkową i luksusową, przy czym wpadano w błędne mniemanie, że dla pierwszej byle co jest dość dobre, a tylko druga powinna stać na odpowiednio wysokim poziomie artystycznym. Należy dążyć do tego, aby każde dzieło było dla nas jednakowo ważnym, aby w każdym wypadku wydobyć maksimum z danych z góry środków. Tylko w ten sposób może powstać styl epoki, który stwarzają możliwe im tylko szczytowe osiągnięcia danej dziedziny”³². Zakończenie artykułu Brzęczkowskiego bardzo dobrze oddaje nastroje także innych tekstów prezentowanych na łamach „Poligrafiki”. „Przed rokiem 39 powstała, pomimo wszystko, pewna ilość pięknych

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 127–128.

²⁸ *Ibidem*, s. 127.

²⁹ *Ibidem*, s. 128.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, s. 129.

³² *Ibidem*, s. 128.

książek, co jest najlepszym dowodem, że nasz przemysł graficzny jest w stanie sprostać wymaganiom powyżej nakreślonym. Lecz w masie tego, co przed wojną wychodziło, są to tylko wyjątki. Dzieła przeznaczone w swoim założeniu celom snobistycznym, które cieszyły się prawie wyłącznie opieką artystyczną, nie mają dziś żadnej racji bytu. Dziś chcemy doprowadzić całą naszą produkcję książki do prawdziwego rozkwitu. Wydawcy jak i drukarze dzisiejsi, którzy nie muszą już w niepokojącej atmosferze walki konkurencyjnej gonić taniością za wielkimi zyskami, powinni stale sobie uświadamiać, że wszystko to, co jest warte utrwalenia drukiem, powinno też otrzymać taką formę graficzną, która by stała w zgodności z jego treścią ideową i odpowiadała wymaganiom nowoczesnej estetyki”³³.

Brzęczkowski opublikował jeszcze w tym samym roku artykuł pt. *Dlaczego i jak projektować typograficznie*³⁴. Radził, aby w ramach oszczędności zamiast odbitek próbnych wykonywać odręczne szkice druków. Zaproponował też ćwiczenia dla składaczy, polegające na odrysowywaniu poszczególnych krojów pism, co miało ułatwić im tworzenie odręcznych projektów.

W marcowo-kwietniowym numerze „Poligrafiki” z 1948 r. zamieszczono obszerny artykuł Aleksandra Sołtana pt. *Książka dzisiejsza w świetle oceny graficznej*³⁵ podsumowujący dotychczasowe osiągnięcia polskiego przemysłu poligraficznego w dziedzinie estetyki książkowej. Sołtan przedstawił sytuację zniszczonego wojną kraju i odbudowującego się przemysłu poligraficznego. Podkreślił, że najistotniejszym celem książki jest „rozrzut myśli ludzkiej, obleczonej w słowo, do najdalszych zakątków i punktów odbioru”³⁶. Osiągnięciu tego celu powinna służyć szata graficzna dzieła. Książka musi przemawiać nie tylko treścią, ale i formą zewnętrzną. „Końcowy rezultat estetyczny graficznego oblicza książki, jako dzieła sztuki, jest równy sumie wysiłku artysty drukarza pracującego nad nią. Po nim książka dzisiejsza dziedziczy artyzm lub lichotę. Wartość graficzna książki zależy od ambicji artystycznych drukarza i od poziomu technicznej strony wykonania”³⁷.

Autor skrytykował pracę dużych spółdzielni wydawniczych, które projektują książki w sposób sztamkowy i mało urozmaicony. Zapomniały one o naczelnej zasadzie dobierania formy książki do jej treści. „Bo czyż można [...] spisaną osobowość ludzką wtłoczyć w jednolitą formę? Dusić jednakową ramą – książkę, graficzny twór i oblicze treści w niej zawarte?”³⁸. Autor krytykował ówczesny sposób wydawania dzieł – w jednakowym formacie A5, złożonych tym sam kro-

³³ *Ibidem*, s. 132.

³⁴ S. Brzęczkowski, *Dlaczego i jak projektować typograficznie?*, „Poligrafika” 1947, nr 10, s. 340–345.

³⁵ A. Sołtan, *Książka dzisiejsza w świetle oceny graficznej*, „Poligrafika” 1948, nr 3–4, s. 293–296.

³⁶ *Ibidem*, s. 293.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*, s. 295.

jem pisma i w tym samym układzie. „Fabuła literacka każdej książki jest inna – jest osobista. Wymaga ona w zależności od swego ogólnego wyrazu, tej a nie innej czcionki, tego a nie innego formatu, tej a nie innej okładki”³⁹. Estetyka książki zależy od odpowiedniego przygotowania składacza. To od niego zależy harmonijny stosunek płaszczyzny druku do formatu czy marginesów, estetyczny dobór kroju i stopnia pisma, zastosowanie odpowiedniej interlinii, rozmieszczenia paginacji itp. „Niektóre książki, wydawniczej prosperity powojennej, leżąc na półkach księgarskich – zaniemogły epidemicznie. Biorąc którąś do ręki i przeglądając, z przykrością się widzi nie tylko braki w dobroci masy papierowej. Widzi się również słabą «fachowość», czuje się dużą zdawkowość w sposobie budowania wnętrza książki – w sposobie uprawiania sztuki typograficznej. [...] Niektóre firmy wydawnicze z uporem starają się ulepić, według mętnej receptury własny styl, zapominając o tym, że rzecz ta nie polega na ciągłym stosowaniu i powtarzaniu w kółko elementów i podziałów. Bo styl powstaje przez zespolenie wysiłków twórcy z formą objawioną przez życie. Bo styl to jest własna wyzwolona forma twórczości, a nie maniera i szablon”⁴⁰. Sołtan nie szczędził słów krytyki wobec szablonowego podejścia do estetyki książkowej, stając w ten sposób w opozycji do poglądów Brzęczkowskiego, który namawiał do stosowania pewnych ujednolicień w konstruowaniu książki.

Artykuły Tyrowicza, Brzęczkowskiego i Sultana doskonale odzwierciedlają poglądy na estetykę druku wyrażane w „Poligrafice” w latach 1947–1948. Wyłania się z nich troska i zaangażowanie w sprawę „pięknej książki”, wiara, że odtąd każde dzieło otrzyma niepowtarzalną, godną swojej treści szatę graficzną. Jak się niebawem miało okazać, pogodzenie postulatów pięknej książki z coraz głośniejszymi rozbrzmiewającymi hasłami „książki dla mas” nie miało jednak racji bytu.

Etap II. Lata 1951–1956

W 1950 r. zaczęto wdrażać w życie postanowienia planu 6-letniego (1950–1956). Nowe zadania stały się także przed przemysłem poligraficznym. Naczelnym celem było wykonanie 240% normy. Cała produkcja książki została więc podporządkowana walce o ilość. „Poligrafika” od razu zaangażowała się w realizowanie zadań planu 6-letniego. Nieprzypadkowo pierwszy numer czasopisma z 1951 r. otwierały słowa Józefa Cyrankiewicza: „Powstaje oto nowa twierdza, z której jak pociski wyrzucane będą miliony książek i wydawnictw. [...] Książki te [...] bombardować będą okopy ciemnoty i zacofania [...], kształtować będą postawę wobec życia, wpajać będą obowiązki wobec swojego narodu i wobec międzynarodowej walki o najświętsze sprawy ludzkości, o postęp i pokój, o wyzwolenie świata spod grozy imperializmu [...]. I budzić będą miłość do człowieka,

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 296.

który jest symbolem walki ludzkości o swoją przyszłość i wodzem tej walki – do Towarzysza Stalina”⁴¹. W liście do czytelników redakcja ogłosiła, że chce, aby „Poligrafika” stała się „pomostem we wspólnym wysiłku drukarzy, redaktorów technicznych i pracowników instytucji wydawniczych w walce o przedterminowe wykonanie 6-letniego planu wydawnictw, przemysłu graficznego i sieci księgarskiej”⁴². Na arenę zaczęli powoli wkraczać składacze-stachanowcy, bohaterowie, którzy opowiadali, jak udało im się wykonać ponad 100% normy⁴³. Nawet w tekstach dotyczących estetyki druku podkreślano wartość szybkiego tempa pracy.

Nadal poszukiwano nowej formy graficznej, która najlepiej oddawałaby ducha czasów. W nr. 2 „Poligrafiki” z 1951 r. ukazał się artykuł o charakterze rewolucyjnym, autorstwa Jana Ołdaka, *Nowe prądy w drukarstwie*⁴⁴. Autor twierdził, iż w nowych czasach „nabrzmiały nową treścią społeczną, niewątpliwie kształtując się w drukarstwie – pod wpływem wielkich ogólnych przemian – nowe prądy, które nadają estetyce układu zecerskiego nowe oblicze”⁴⁵. Przede wszystkim następuje odwrót od jednolitych druków. Za anachronizm trzeba uważać zasadę stosowania w ogłoszeniach, na stronach tytułowych czy papierach firmowych jednego rodzaju pism, o jednakowej szerokości linii. „Dzisiaj raczej skłonni jesteśmy domagać się podkreślania wielu szczegółów. Zecera, świadomego przeżywanych przemian i pragnącego dać im wyraz w robionym przez siebie układzie, zmusza wewnętrzna potrzeba użycia w tej samej formie obok całego układu, zrobionego Paneuropą jasną – jednego lub dwóch wierszy Paneuropą grubą, obok jasnej antykiw Półtawskiego – kursywy Suez, obok Nilu cienkiego – Nilu grubego itp. Wewnętrzna potrzeba kontrastów nakazuje dziś zecerowi dość mocne, zdecydowane akcentowanie wyróżnień [...]”⁴⁶. Autor twierdził, że w nowych czasach nie ma miejsca na składanie druków jednym krojem pisma, bo taki styl jest charakterystyczny dla epoki, „która w sztuce drukarskiej ujawniała spokój, błogą sielankę zamożnej warstwy, nie lubiącej mocniejszych akcentów”⁴⁷. Jak dalej pisał, nadszedł kres składania tytułów dzieł wersalikami, ponieważ spokój takiego układu kłóci się z nowym spojrzeniem na świat⁴⁸. Nadeszły czasy „nowego stylu” i „nowej estetyki”. Autor proponował, aby jak najszybciej wyszkolić zecerów, żeby mogli oni zacząć tworzyć w nowym duchu. Jak każdy „rewolucjonista” odrzucał klasyczne zasady, określając je mianem przestarzałego konserwatyzmu. „W drukarstwie – tak jak i w innych dziedzinach – nowe prądy zmagają się z konserwatyzmem. Na

⁴¹ J. Cyrankiewicz, *Powstaje oto nowa twierdza...*, „Poligrafika” 1951, nr 1, s. 1.

⁴² Redakcja, [***], „Poligrafika” 1951, nr 6, s. 2.

⁴³ Ob. Michalik Kazimierz *składacz r. zakładu w Bochni opowiada, jak osiąga 190% normy*. „Poligrafika” 1951, nr 3, s. 36.

⁴⁴ J. Ołdak, *Nowe prądy w drukarstwie*, „Poligrafika” 1951, nr 2, s. 10–11.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 10.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 11.

⁴⁸ *Ibidem*.

wielu pozycjach konserwatyzm ma u nas w drukarstwie zdecydowaną jeszcze przewagę i broniony jest argumentami tradycyjnymi oraz nie zawsze jasno formułowanymi względami estetycznymi”⁴⁹.

Bardzo ważnym zagadnieniem dla Ołdaka był problem oszczędności. Za wzór stawiał drukarstwo radzieckie⁵⁰. Uważał, że nowy układ graficzny druków powinien mieć w sobie „nową rzeczowość”. Próbował połączyć zagadnienia estetyki i oszczędności, twierdząc, że „żyjemy w czasach, w których stawia się wysokie wymagania i estetyce, i oszczędności. Te dwie dyscypliny myślenia ludzkiego niełatwe są do pogodzenia, ale w drukarstwie jest jeszcze dużo możliwości ich wspólnego zastosowania jako zasady praktycznej”⁵¹. Autor proponował np., aby zmniejszyć długość pauz, co miało pomóc oszczędniej gospodarować przestrzenią.

Zgodnie z wytycznymi planu 6-letniego oszczędność stała się jednym z ulubionych tematów poruszanych przez autorów „Poligrafiki”. „Oszczędność w gospodarce materiałowej jako jeden z podstawowych postulatów produkcji socjalistycznej jest dzisiaj dla każdego pracującego nie tylko rzeczą dobrze znaną, ale stała się przedmiotem ambicji osobistej, jest niemal drugą naturą Polaka”⁵². W nr. 6 „Poligrafiki” z 1951 r. ukazał się artykuł pt. *Oszczędne redakcyjne i techniczne opracowanie książki*, który został przedrukowany z czasopisma „Poligraficzeskoje Proizwodstwo” (nr 5/1951) w tłumaczeniu B. Żabko-Potopowicz⁵³. Autor twierdził, że trudno znaleźć książkę, w której nie dałoby się zminimalizować liczby arkuszy druku i wklejek, np. objętość niemal każdego wydawnictwa naukowego można by zmniejszyć o około 5%. Przedstawił więc kilka pomysłów, które miały pomóc ten cel zrealizować. Radził, aby rozdziały lub części książki, jeśli nie są zbyt długie, składać w ciągu, nie tracąc powierzchni użytkowej na kolumnach spuszczonej i końcowych. Rozdziały należało oddzielać niewielkimi odstępami – od 24 do 36 pkt. Mniej znaczące tytuły proponował składać w ciągu, w tekście, zamiast umieszczać w osobnym wierszu. W książkach o objętości poniżej 100 stron należało w ogóle zaniechać opuszczania kolumn i stosować wyłącznie odstępy do oddzielania rozdziałów. Zganił także nieracjonalność układu tomików poetyckich – umieszczając każdy utwór na odrębnej stronie, marnuje się zbyt wiele przestrzeni. Tu także sugerowanym rozwiązaniem był skład w ciągu. Tabele w dziełach naukowych należało składać obok siebie lub pod sobą. Oblamywanie tabel tekstem było niewskazane jako czynność zbyt pracochłonna – upraszczając łamanie, oszczędzało się czas. Poza tym dobrym rozwiązaniem było minimalizowanie wszelkich odległości, np. odstępów między tekstem a tabelami, ilustracjami, równaniami matematycznymi itp. Autor sugerował, aby wyrzucać spis treści

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *O racjonalne oszczędzanie materiałów*, „Poligrafika” 1951, nr 3, s. 3.

⁵³ B. Żabko-Potopowicz [tłum.], *Oszczędne redakcyjne i techniczne opracowanie książki*, „Poligrafika” 1951, nr 6, s. 6–8.

z broszur liczących do 48 stron. W książkach wydawanych w okładce kartonowej, a „nie przewidzianych do długotrwałego używania i nie posiadających większego znaczenia politycznego”⁵⁴, proponował umieszczać na drugiej stronie okładki informacje, które powinny się znaleźć na stronie redakcyjnej, a na trzeciej stronie okładki – spis treści. W tego typu edycjach można też zupełnie zrezygnować ze strony tytułowej i umieścić tytuł wydania na pierwszej stronie, nad tekstem. Dobrym rozwiązaniem miał być tzw. fałszywy forzac (wyklejka) – należało zadrukowywać pierwszy arkusz nie od 1, ale od 3 lub 5 strony. Puste strony stanowiły wówczas wyklejkę – oszczędną, ponieważ wykonaną ze zwykłego papieru. Autor kazał zadrukowywać wszystkie wakaty, także odwrotne strony wklejek z ilustracjami. Niektóre teksty, które nie wymagają zbyt dokładnego czytania (np. instrukcje, dodatki do książki, teksty o charakterze pomocniczym), można było składać mniejszym stopniem pisma – petitem (8 pkt), a nawet nonparelem (6 pkt).

W 1952 r. ukazał się cykl artykułów Mariana Drabczyńskiego pt. *O łamaniu książki*⁵⁵. Celem autora było przypomnienie podstawowych zasad łamania i estetycznego komponowania publikacji. Drabczyński bardzo rzetelnie przedstawił technikę łamania, sposoby składania kolumny początkowej, tekstowej i szpicowej, zasady składu kolejnych części książki, m.in. pagin, tytułów i podtytułów, przypisów, a także sposoby składania motta, rodzaje i stosowanie inicjałów. Wyjaśniając niektóre pojęcia, nawiązywał do historii drukarstwa. W przeciwieństwie do Brzeczковского wskazywał na konieczność wykonywania odbitek próbnych, które w znacznym stopniu wpływają na poprawę estetyki książki i porządkują pracę. Cykl *O łamaniu książki* wywołał polemikę. Jako odpowiedź opublikowano artykuł Ryszarda Kwiatkowskiego pt. *Wygląd estetyczny i szybkość łamania książki*⁵⁶. Autor twierdził, że wprawdzie artykuły Drabczyńskiego zawierają wiele cennych wskazówek, to jednak „ze wszystkich wytycznych bije jako dominująca cecha nieliczenie się z czasem, a w dobie dzisiejszego głodu książki czas wydaje [...] się równie ważnym elementem”⁵⁷.

Na łamach „Poligrafiki” coraz częściej krytykowano niedbalstwo i niechlujstwo składaczy, a także brak odpowiedniego wykształcenia kadry zatrudnionej przy produkcji książek. W nr. 5 w 1952 r. ukazał się artykuł pt. *O pewnych błędach przy łamaniu książek*⁵⁸, w którym autor żalił się, że łamacze popełniają bardzo wiele karygodnych błędów, przygotowując książkę do druku, np. sztucznie rozbijają wiersze („na papierki”) i kolumny, aby wypełnić tekstem całą stronę. W ten sposób w książkach powstaje dysonans między kolumnami i wierszami złożonymi

⁵⁴ *Ibidem*, s. 7.

⁵⁵ M. Drabczyński, *O łamaniu książki*, „Poligrafika” 1952, nr 3, s. 16–21; 1952, nr 4, s. 15–17; 1952, nr 5, s. 15–19.

⁵⁶ R. Kwiatkowski, *Wygląd estetyczny i szybkość łamania książki*, „Poligrafika” 1953, nr 1, s. 35–37.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 35.

⁵⁸ L. Szafrński, *O pewnych błędach przy łamaniu książek*, „Poligrafika” 1952, nr 5, s. 29–30.

poprawnie i rozbitymi. Niektórzy składacze, chcąc zachować odpowiednią wysokość kolumny w pełnych cyцерach, zwiększają odległości między akapitami, wstawiając dodatkowe interlinie. Gotowa książka jest więc „od początku do końca usiana bądź to nadmiarem światła pomiędzy ustępami lub też dodatkowymi odstępami papierkowymi między wierszami niektórych kolumn, wywołując niepokój i pstrokaciznę, oszpecając w ten sposób całą książkę”⁵⁹. Poza tym sztuczne rozbijanie kolumny uniemożliwia zachowanie rejestra. O obniżeniu jakości druku pisał także Roman Tomaszewski w artykule *Korekty, korekty, korekty!...*⁶⁰. „Zdajemy sobie dokładnie sprawę, że z jakością produkcji drukarskiej i wydawniczej jest nie najlepiej. W codziennej współpracy wydawnictw z drukarniami obserwujemy zjawisko obniżenia się jakości jako zjawisko pospolite. [...] Dotyczy to nie tylko szaty zewnętrznej, jak: okładek, obcięcia, płótna, tłoczenia, przycięcia kapitałki, organtyny itd., ale również wnętrza książki – jej składu, łamania, druku itp. Gdybyśmy chcieli znaleźć bezbłędnie wykonaną w normalnym procesie produkcyjnym masową książkę, musielibyśmy się trochę potrudzić”⁶¹. Zdaniem autora najsłabszym ogniwem w produkcji książki były korekty, zazwyczaj wykonywane pośpiesznie i niedbale.

W 1953 r. problem jeszcze bardziej się nasilił. Podniesienie poziomu produkcji wydawniczej stało się coraz częściej poruszanym tematem. Przemysł poligraficzny nie był jednak w tych dążeniach odosobniony. Na IX Plenum KC PZPR Bierut chwalił „nieustanny wzrost wydajności pracy człowieka”, podkreślał jednak, że niezbędne jest „wydatne polepszenie jakości wytwarzanych przez przemysł produktów”⁶². W artykule I. Łużnickiego *Podnieść jakość produkcji*⁶³ autor próbował ocenić przemysł graficzny w świetle wskazań IX Plenum. „Sprawę tę omawialiśmy już na szeregu odpraw, zagadnienie to zostało w sposób bardzo wyraźny podkreślone w wydanych instrukcjach techniczno-produkcyjnych, poczyniono szereg pociągnięć organizacyjnych, wzmocniono kontrolę ostateczną, a mimo to na rynku ukazują się jeszcze sporo braków. Temu brakoróbstwu musimy wydać jak najbardziej ostrą walkę”⁶⁴. Apfelbaum krytykował, że „w walce o jakość produkcji kierownictwo naszych drukarni wykazuje jakąś dziwną opieszałość i niezaradność”⁶⁵. W nr. 2 z 1953 r. ukazał się artykuł Leonarda Szafrńskiego pt. *O jakości produkcji*⁶⁶. Autor ubolewał, że już na etapie zecerki w składzie pojawia się mnóstwo błędów, które przechodzą niezauważone przez korektę. Wiele błędów powstawało też przy pracach introligatorskich – introligatorzy przesta-

⁵⁹ *Ibidem*, s. 29.

⁶⁰ R. Tomaszewski, *Korekty, korekty, korekty...*, „Poligrafika” 1953, nr 1, s. 15–17.

⁶¹ *Ibidem*, s. 15.

⁶² I. Łużnicki, *Podnieść jakość produkcji*, „Poligrafika” 1953, nr 6, s. 1.

⁶³ *Ibidem*, s. 1–2.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 1.

⁶⁵ I. Apfelbaum, *Zadania przemysłu graficznego w roku 1953*, „Poligrafika” 1953, nr 2, s. 4.

⁶⁶ L. Szafrński, *O jakości produkcji*, „Poligrafika” 1953, nr 2, s. 6.

wiali arkusze, zapominali o umieszczeniu wszystkich składek w grzbiecie książki lub wklejali do książki całkiem przypadkowe arkusze. Zdarzało się również, że okładka została przyklejona odwrotnie. Problem złej jakości druków poruszał także I. Łużnicki w artykule *O podniesienie jakości druku i oprawy książki*⁶⁷. Autor uważał, że walka o poprawę jakości produkcji powinna pójść w dwóch kierunkach: podniesienia jakości książki pod względem jej trwałości i pełnej użyteczności oraz pod względem estetycznego wykonania. „Walka o jakość produkcji musi się stać czołowym hasłem naszej codziennej pracy. Musimy wydać zdecydowaną walkę brakorobom”⁶⁸.

Lekarstwem na złą jakość graficzną wydawanych publikacji miało być współzawodnictwo. „Nowa forma współzawodnictwa ma na celu pobudzenie pracowników przemysłu poligraficznego do większej troski o wykonanie naszych książek”⁶⁹. Rozwiązanie problemu nie było jednak aż takie proste. Prace przesyłane na konkursy nie tylko nie zachwycały formą zewnętrzną, ale były pełne podstawowych błędów typograficznych. Poszczególne elementy książek nie harmonizowały ze sobą, brakowało konsekwencji w układzie, zdarzało się, że krój pisma dobrany był zupełnie przypadkowo, justowanie wierszy nierówne, błędnie dzielono wyrazy itp. Poziom nadesłanych książek w większości wypadków wskazywał na zupełny brak zainteresowania współzawodnictwem⁷⁰. Jakość prac poprawiła się nieco w 1954 r., ale nadal była tragicznie niska – z 1300 książek nadesłanych na pewien konkurs tylko 23 pozycje oceniono jako dobrze i bardzo dobrze wydane⁷¹.

Estetyka gazety

W „Poligrafice” ukazało się także wiele artykułów na temat ukształtowania typograficznego gazet. Gazety były jednym z naczelných narzędzi propagandowych systemu. Apfelbaum w artykule z 1953 r. pisał: „Odcinkiem, który wymaga od nas specjalnej pieczy i specjalnie wnikliwego zajęcia się – to odcinek gazetowy. Lenin mówiąc o piśmie powiedział: «Pismo to nie tylko kolektywny propagandzista i kolektywny agitator, lecz również kolektywny organizator». Słowa te, wypowiedziane na początku XX wieku, zupełnie nie straciły na aktualności, przeciwnie, stały się jeszcze bardziej żywe w chwili, gdy drukarnie i cała gospodarka znajduje się w ręku klasy robotniczej, w chwili, gdy budujemy nowy ustrój [...]. Jasne więc jest, że oręża tego powinniśmy chronić jak żrenicy oka”⁷². Sy-

⁶⁷ I. Łużnicki, *O podniesienie jakości druku i oprawy książki*, „Poligrafika” 1954, nr 1, s. 1–3.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 3.

⁶⁹ J. Karolczak, *Znaczenie współzawodnictwa międzyzakładowego o najlepiej wykonaną książkę*, „Poligrafika” 1953, nr 5, s. 13.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 14.

⁷¹ B. Gawin, *Jakościowe współzawodnictwo międzyzakładowe*, „Poligrafika” 1954, nr 5, s. 12.

⁷² I. Apfelbaum, *Zadania przemysłu graficznego w roku 1953*, „Poligrafika” 1953, nr 2, s. 4.

tuacja na rynku prasy nie była jednak zadowalająca. „Mamy ciągle braki i błędy, mamy niedbałe i opóźniane wydania gazet i czasopism, mamy powtarzające się błędy polityczne, zniekształcające naszą organizację, propagandę i agitację. [...] Musimy sobie, towarzysze, zdać sprawę z tego, że każdy błąd w wielomilionowych nakładach naszych gazet to wiele milionów czytelników wprowadzonych przez nas w błąd, to niepowetowana strata i krzywda wyrządzona robotnikom, chłopom, to krzywda wyrządzona naszej Partii i Rządowi”⁷³. Krytykowano także układ typograficzny gazet: przypadkowe rozmieszczenie tekstów na stronach, marnowanie papieru, zastosowanie zbyt wielu krojów i stopni pism, zdobienia niekonsekwentne i niepasujące do całości (linie, inicjały itd.) itp. Forma graficzna gazet była – według Apfelbauma – niejednorodna, nieprzemyślana, często krzykliwa i nieelegancka⁷⁴.

Autorzy „Poligrafiki”, walcząc z nieatrakcyjną i nieprofesjonalną szatą graficzną gazet, prezentując zasady prawidłowego kształtowania stronic, uczyli także, jak manipulować informacją za pomocą typografii. W. Tokowicz w artykule pt. *Estetyka kształtowania stronic gazetowych*, opublikowanym w 1947 r., pisał: „Jeszcze jedna uwaga na temat krzykliwych tytułów gazet. Niektóre pisma podają od czasu do czasu enuncjacje naszych wrogów w zbyt krzykliwej formie. Mieliśmy ich np. wiele na temat naszej zachodniej granicy. Czytelnik, spojrzawszy z rana w gazetę, na widok takiej źle podanej wiadomości zasmucił się. Mogło mu się wydawać, że jesteśmy zbyt słabi, a może nawet opuszczeni. [...] Dlaczego więc miast wyolbrzymiać nieżyczliwe głosy naszych wrogów, nie podajemy ich skromniutko, pod małym tytułem, dowodząc, że absolutnie nas nie przeraża żadna taka groźba i że traktujemy ją jako rzecz zupełnie obojętną? Pamiętajmy: obowiązkiem prasy jest psychiczne podtrzymanie ducha narodu, podniesienie jego sił moralnych i wiary we własne siły. Dlatego niech metrapaź nie przeholowuje tytułów i niech nie powoduje upadku ducha!”⁷⁵. Stanisław Peters w obszernym artykule *Szata graficzna gazety*⁷⁶ z 1952 r. zamieścił wiele wyczerpujących informacji na temat ukształtowania stron gazet, zwracając szczególną uwagę na sposób dynamizowania układu i stosowanie wyróżnień w tekście. Przede wszystkim jednak podkreślał propagandowy charakter gazet, któremu był podporządkowany układ typograficzny. „Tylko w wyjątkowych wypadkach dajemy w gazecie tytuł przez wszystkie szpalty. Tak postępujemy, podając treść mowy prezydenta, premiera, ministrów lub gdy podajemy wiadomości o wyjątkowo doniosłym dla kraju znaczeniu. Jest to najsilniejszy akcent graficzny, przy pomocy którego podkreślamy wagę wydarzenia. Gdybyśmy tym akcentem szafowali, szybko by się zdeprecjonował. Czytelnik przyzwyczaiłby się do niego i wskutek tego akcent ten przestałby odgrywać rolę bodźca szczególnej wagi, mającego pobudzić uwa-

⁷³ *Ibidem*, s. 4.

⁷⁴ W. Tokowicz, *Estetyka kształtowania stronic gazetowych*, „Poligrafika” 1947, nr 7, s. 208.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 208.

⁷⁶ S. Peters, *Szata graficzna gazety*, „Poligrafika” 1952, nr 3, s. 7–10.

gę czytelnika i podkreślić wydarzenia niezwykle doniosłości”⁷⁷. Autor wyjaśniał także, w jaki sposób należy rozmieszczać na stronie ilustracje, podawał zasady prawidłowej kompozycji. Podsumowując, stwierdził, że zasady te nie obowiązują, jeśli ma się do czynienia z ilustracjami o znaczeniu politycznym. Wówczas najważniejsze jest osiągnięcie celu propagandowego. „Jeżeli polityczne znaczenie ilustracji i tekstu nie dopuszcza jednego ze wskazanych sposobów łamania, to rozplanowujemy je równomiernie na stronie, z dokładnym uwzględnieniem znaczenia każdej ilustracji i sąsiadującego tekstu. Jeżeli nam chodzi o zwrócenie uwagi czytelnika na materiał szczególnie bojowy, wówczas odpowiednio rozplanowujemy zdjęcia”⁷⁸. Na zakończenie autor zauważył, że „[...] zerwaliśmy z niezdrową sensacją graficzną w typie pism brukowych prasy kapitalistycznej. Utrzymujemy jeszcze pewien typ pisma bardziej dynamicznie łamanego ze względu na koła czytelników mniej przygotowanych do czytania prasy łamanej spokojnie, a potrzebujących silniejszych bodźców graficznych. Pisma te będą mogły przejść do bardziej spokojnego łamania po wychowaniu sobie czytelnika i przyzwyczajeniu go stopniowo do umiaru i spokoju na kolumnie. [...] Głównym celem łamania jest uprzyśpieszenie materiału czytelnikowi, dopomożenie w odróżnieniu rzeczy ważnych od drugorzędnych. Treść nie może być podporządkowana względem wyłącznie estetycznym, rysunkowym. Oprawa graficzna musi być dostosowana do znaczenia wagi artykułów, podkreślać ich treść polityczno-społeczną i gospodarczą”⁷⁹. W artykule *Układ ilustracji na kolumnie*⁸⁰ S. Peters przedstawiał dokładne wytyczne co do sposobu rozmieszczania zdjęć na stronie. Uczył m.in., że rozmiary większe od standardowych mogą mieć tylko szczególnie ważne ilustracje – np. portrety znanych osobistości z życia politycznego lub zdjęcia przedstawiające wydarzenia polityczne mogą zajmować cztery szpalty, a nawet całą kolumnę przy mniejszych formatach gazet.

Układ typograficzny gazet, ze względu na swój hierarchiczny charakter, był bardzo podatny na manipulacje, z czego często korzystano. Środki szczególnego wyrazu – „najlepsze”, najbardziej wyraziste układy typograficzne – były zarezerwowane do przekazywania informacji o znaczeniu politycznym. Gazety, doskonałe narzędzie propagandowe, miały służyć przede wszystkim interesom partii. Wprawdzie odżegnywano się od układów typograficznych charakterystycznych dla „kapitalistycznej prasy brukowej”, tzn. układu dynamicznego, uważając, że szczególnie szlachetny jest układ statyczny, to jednak chętnie korzystano z rozwiązań układów dynamicznych, prezentując różne wydarzenia wagi państwowej. Podkreślano, że głównym celem układu typograficznego jest wskazanie czytelnikom rzeczy bardziej i mniej ważnych. Układ graficzny gazety był całkowicie podporządkowany funkcjom propagandowym. Estetyka miała znaczenie drugorzędne.

⁷⁷ *Ibidem*, s. 8.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 9.

⁷⁹ *Ibidem*, s. 10.

⁸⁰ S. Peters, *Układ ilustracji na kolumnie gazety*, „Poligrafika” 1953, nr 3, s. 7–9.

Estetyka plakatu

Kolejnym drukiem, któremu na łamach „Poligrafiki” poświęcono sporo miejsca, był plakat. Publikowano artykuły na temat kompozycji plakatów, zasad składu, zastosowania odpowiednich krojów pism, a także prezentowano szczególnie interesujące prace. „Plakat to bardzo specyficzny druk. Miejscem, gdzie czuje się najlepiej, jest ulica” – pisał w 1947 r. W. Lam⁸¹. „Oglądamy go w ostrym świetle ulicy, gdzie wzrok nasz doznaje co krok nowych wrażeń, gdzie jeden plakat walczy z drugim o spojrzenie przechodnia, właśnie dlatego musi być skomponowany celowo i estetycznie”⁸². Forma plakatu powinna być syntetyczna i esencjonalna, całość powinna być złożona z jak najmniejszej liczby elementów, kontrastujących wyraźnie z tłem, marginesami i otoczeniem. „Wszelkie nagromadzenie szczegółów, zbytnie bogactwo form nie jest pożądane, a nawet szkodliwe. Najlepszym rozwiązaniem jest rysunek będący pewnym znakiem, symbolem zapadającym w pamięć. Im bardziej będzie prosty, tym lepiej. Plakat musi się posługiwać zdecydowanymi i żywymi barwami”⁸³. Lam twierdził nawet, że napis jest złem koniecznym plakatu i powinien być maksymalnie zredukowany. Porównywał plakat do obrazu, twierdząc, że oba dzieła potrzebują równie wiele czasu, aby artysta mógł znaleźć odpowiednią formę wyrazu⁸⁴.

Z czasem spojrzenie na plakat nieco się zmieniło, stał się on przede wszystkim narzędziem propagandowym. „Dzisiaj plakat winien wychowywać, informować, przypominać o wydarzeniach kulturalnych, politycznych i historycznych, winien podnosić nastrój świąteczny w świetlicach i na ulicach, winien wyrabiać poczucie piękna i estetyki wśród szerokich rzesz nowych odbiorców kultury”⁸⁵. Podkreślano, że wraz ze zniesieniem ustroju kapitalistycznego „plakat przestał być jedynie środkiem reklamy prywatnego przemysłowca lub kupca i stał się instrumentem w kształtowaniu opinii publicznej przez rząd, partie, związki zawodowe, organizacje społeczne”⁸⁶, co więcej „wraz ze zmianą swego celu (zerwawszy z reklamą kupiecką) zmienił się i poziom artystyczny plakatów”⁸⁷.

Wzorem był oczywiście plakat radziecki. Bohaterami tych plakatów bardzo często „byli [...] zwykli ludzie radzieccy, gotowi poświęcić wszystkie swe siły, całe życie dla dobra wielkiego kraju socjalizmu”⁸⁸. Podkreślano, że „czynny stosunek obywatela radzieckiego do plakatu, jego krytyka i ocena przyczyniają się do

⁸¹ W. Lam, *Plakat i jego kompozycja*, „Poligrafika” 1947, nr 1, s. 12.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ [ch.], *Jakość druku a wartość graficzna oryginałów. Rozważania na temat produkcji plakatów*, „Poligrafika” 1951, nr 5, s. 6.

⁸⁶ J. Kowalczyk, *Plakat w życiu społeczeństwa*, „Poligrafika” 1951, nr 5, s. 5.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 5.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 6.

podwyższenia ideowo-artystycznych walorów plakatu; zmuszają artystę, wykonującego plakat, do stawiania wielkich wymagań swej twórczości oraz uważnego badania rzeczywistości”⁸⁹.

Praca nad plakatem miała wymiar czysto polityczny. Plakat był „drukiem zaangażowanym”. Przypisano mu zadanie propagowania systemu socjalistycznego. Uważano, że zecer zaczynający pracę nad plakatem „powinien przede wszystkim przemyśleć swoją pracę ideowo i twórczo, nie zdawać się tylko na smak i wymagania zleceniodawcy, lecz pomagać mu wybrać taką formę afisza, jaka jest najbardziej właściwa dla danej treści”⁹⁰. Dlatego zecerów zachęcano do systematycznego wzbogacania wiedzy politycznej.

Podsumowanie

W pierwszych latach działalności (1947–1956) „Poligrafika” była bardzo zaangażowana w szerzenie idei pięknego druku. Wiele miejsca na łamach czasopisma poświęcono walce o podniesienie poziomu typograficznego produkcji wydawniczej w zniszczonym wojną kraju i wierzono, że postulaty te uda się wypełnić. Ukazało się sporo wartościowych artykułów, które miały przypominać i uczyć, jak estetycznie projektować książkę, gazetę, plakat czy druk ulotny. Redakcja żywo nakłaniała do współpracy, prezentowała edycje szczególnie pięknie wydane, organizowała konkursy i próbowała zintegrować środowisko we wspólnej walce o podniesienie jakości wydawanych druków.

Początkowo z entuzjazmem budowano podwaliny pod nową estetykę – „estetykę zaangażowaną”, „estetykę dla mas”. Wołano, że trzeba znaleźć „dla naszej pracy wyraz godny naszych czasów”⁹¹. Próbowano na różne sposoby udowodnić, że połączenie masowości i wysokiej jakości jest możliwe, że w przeciwieństwie do czasów przedwojennych, które faworyzowały elitaryzm, po wojnie każda książka, każdy druk otrzyma szczególną, godną swojej treści szatę graficzną. Poglądy te jednak coraz brutalniej weryfikowała rzeczywistość. Lata 1951–1956 przyniosły rozczarowanie. Z czasem stało się jasne, że jakość wydawanych druków się pogarsza, a zalewająca rynek fala bubli produkowanych na masową skalę jest nie do opanowania. Początkowo ambicją redakcji było propagowanie książki pięknie wydanej, z czasem ideałem stało się wydanie książki poprawnej, bezbłędnej. Wprowadzając w życie plan 6-letni, którego nadrzędną wartością była ilość, coraz częściej musiano walczyć z niechlujstwem i złą jakością. Zdarzały się poważne błędy w składzie na poziomie mikro- i makrotypografii, źle wykonane

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ [jfr], *O składaniu afiszów*, „Poligrafika” 1953, nr 5, s. 22–23.

⁹¹ S. Brzęczkowski, *Listownik jako miernik kultury graficznej*, „Poligrafika” 1947, nr 8, 380–383.

korekty. Pogodzenie wytycznych planu 6-letniego, produkcji dla mas, gonitwy w wypełnianiu norm ilościowych, czasów stachanowców, oszczędności posuniętej nieraz do absurdu z ideałami pięknej książki było utopią. W połowie lat 50. na łamach „Poligrafiki” pojawiało się coraz mniej artykułów na temat estetyki druku. Najchętniej publikowano artykuły szkoleniowe o charakterze historycznym. Teksty przestawały mieć charakter zaangażowany we współczesność, a zaczynały koncentrować się na zdobyczach przeszłości – co było znacznie bezpieczniejsze. Historia książki i drukarstwa stała się doskonałym tematem zastępczym.

„Poligrafika” bardzo mocno zaangażowała się w propagowanie planu 6-letniego i z entuzjazmem próbowała wprowadzać go w życie. Zauważano złą jakość wydawanych publikacji, lecz jednocześnie twierdzono, powołując się na słowa Bieruta wygłoszone podczas VII Plenum PZPR, że „trzeba w nowej sytuacji pracować po nowemu”. Tłumaczono, że zachowanie nienagannej jakości książki w nowych czasach jest szczególnie trudne, ponieważ czasy te wymagają produkcji masowej, ogromnych nakładów i maksymalnego skrócenia czasu produkcji. Leżącym na kiepską jakość produkcji wydawniczej były statystyki. One miały być dowodem dokonującego się wielkiego przełomu, chlubą przemysłu. Podkreślano, że przed wojną w Polsce ukazało się 29,1 milionów egzemplarzy książek, a po wojnie – 96 milionów, w 1937 r. dzienny nakład wszystkich gazet nie przekraczał 900 tysięcy egzemplarzy, a w 1953 r. wynosił ponad 9 milionów. Przytaczając statystyki, zapomniano o wstydlwym problemie jakości i nadal z optymizmem patrzono w przyszłość: „Duże i piękne są nasze osiągnięcia. [...] Coraz bardziej rosnące zapotrzebowanie na słowo drukowane ze strony całego narodu pozbawionego analfabetów, ze strony narodu budującego socjalizm – stawia przed drukarzami Polski Ludowej wciąż nowe zadania produkcji coraz lepszej, piękniejszej, tańszej i wysokojakościowej książki, gazety, czasopisma. Książka i gazeta stały się dla narodu polskiego artykułem pierwszej potrzeby. Dobra, wartościowa książka stała się w Polsce Ludowej zjawiskiem masowym, w pełni docenianym: jest ona orężem walki o lepsze jutro i nowego człowieka”⁹².

Committed Aesthetics. The Role of “Poligrafika” in Increasing Aesthetic Criteria of Polish Publishing in 1947–1956

Summary

The article analyses the role of “Poligrafika. Czasopismo Poświęcone Zagadnieniom Przemysłu Poligraficznego” in propagating the idea of beautiful print and increasing the aesthetic criteria of Polish publishing in 1947–1956. “Poligrafika” was the first post-war periodical devoted to publishing and the first to emphasise the significance of aesthetics in printing. It featured articles concerned with theory and practice of typography and graphic art in books, selected issues in the history of printing as well as presenting printers and graphic designers. The periodical organised contests and

⁹² 22 lipca..., „Poligrafika” 1953, nr 4, s. 1.

exhibitions of beautiful books, strived to unify Polish graphic terminology and presented professional literature.

Initially (1947–1948), “Poligrafika” treated the issue of aesthetics in printing very ambitiously, propagating the idea of a beautiful book, newspaper, poster and occasional prints, emphasising that the design of prints has an artistic scope. It postulated the development of new aesthetics for the masses, “committed aesthetics”, and attempted to reconcile the mass-produced book with the highest typographic standards, advising that each print should display an individual graphic form worthy of its content. Much attention was devoted to the criticism of the quality of printing, postulating the need for change. After a two-year break “Poligrafika” was published again, focusing on the requirements of the six-year plan (1951–1956). While it still criticised bad quality of published prints and looked for ways of mending the difficult situation, the ultimate task was to increase production output and efficiency through standardising production process and introducing severe, frequently absurd cost-cutting measures. Aesthetics was subjugated to new trends, following the changes introduced in the publishing market in the Soviet Union.

Translated by Bartłomiej Madejski