

„Ekonomiczna kultura znaków”. Sztuka drukarska na łamach „Bloku”

Agnieszka KARPOWICZ

Instytut Kultury Polskiej, Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0001-9593-2350>

ABSTRAKT W artykule skupiono się na projektach związanych ze sztuką drukarską, publikowanych w czasopiśmie „Blok” (1924–1926). Prześladowano przyczyny, dla których typografia stanowiła jedną z głównych i najważniejszych dziedzin sztuki konstruktywistycznej, rozważając przede wszystkim problem ekonomii i ekonomiczności sztuki podejmowany przez artystów. Projekty awangardowe zostały zanalizowane pod kątem produkcji, dystrybucji, towaru i konsumpcji, z uwzględnieniem historycznokulturowych uwarunkowań idei grupy Blok: materialnych i technicznych ograniczeń, w kontekście innych nowoczesnych eksperymentów typograficznych.

SŁOWA-KLUCZE „Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, „Grafika Polska”, sztuka drukarska, ekonomia, typografia, kapitalizm

ABSTRACT *“The Economic Culture of Signs”: The Art of Printing in the “Blok” Magazine.* The article focuses on projects related to the art of printing published in the “Blok” magazine (1924–1926). The author traces the reasons why typography was one of the main and most important fields of Constructivist art, approaching above all the issues of economics and the economic viability of art as raised by artists. The avant-garde projects are analysed in terms of production, distribution, goods and consumption, taking into account the historical and cultural conditions of the ideas of the Blok group, their material and technical constraints, in the context of other modern typographic experiments.

KEYWORDS “Blok. Czasopismo awangardy artystycznej”, “Grafika Polska”, the art of printing, economy, typography, capitalism

SŁOWO „ekonomia” pojawia się w niemal każdym numerze czasopisma „Blok” (1924–1926). Odmieniane przez wszystkie przypadki sugeruje, że dziedzina ta uważana jest za determinantę nowej sztuki, jej siłę napędową i ostateczny cel rozwiązań artystycznych, proponowanych przez redaktorów periodyku. Już na pierwszej stronie zeszytu inaugurującego pismo redagowane przez Henryka Stażewskiego, Teresę Żarnowerównę, Mieczysława Szczukę i Edmunda Millera czytamy: „Wymogi życiowe współczesności stawiają na pierwszym planie problem ekonomii. Zasada ekonomii pociąga za sobą wielkie uproszczenia środków – dlatego pracę ręczną artysty redukuje się do minimum, mechanizując ją. [...] Stajemy wobec problemu *estetyki maksymalnej ekonomii*”¹. Na trzeciej stronie problem powraca w tekście poświęconym pięknu utylitaryzmu: „Tak zwana sztuka stosowana, będąca w rozkwicie za czasów rękodzielnicztwa, została zabita przez wzrost techniki, gdyż szybkie tempo życia stawia na pierwszym planie w produkcji przedmiotów użytku wygodę, ekonomię i szybkość, zamiast dawnej zdobniczości”².

Pojęcie „ekonomia” nie tylko weszło na stałe do języka artystów-redaktorów, lecz także zaczęło wyznaczać horyzonty nowej sztuki i ją współdefiniować: „Konstruktywista [...] tworzy rzeczy użytkowne, licząc się tylko z celowością ich, z materiałem i ekonomią”³. W jednym z następnych numerów pisma poświęcono mu odrębne, pogłębione studium *Rola ekonomii w twórczości* autorstwa Edmunda Millera. Z tekstu nietrudno wywnioskować, że właśnie względy ekonomiczne predestynowały drukarstwo do tego, by stało się ono dziedziną sztuki szczególnie interesującą dla autorów „Bloku”. Jak czytamy: „Istnieją wszakże dziedziny, gdzie ekonomia przejawia się jako czynnik pracy twórczej i jako jej cecha. Dziedziną taką jest drukarstwo. Względy natury estetycznej (krój czcionek, ozdobniki,

układ) nie mogą przeważać nad względami ekonomicznymi (dokładność tekstu, łatwość czytania). Ale już krój czcionek, ich rozmiar, układ graficzny zawiera w sobie konieczność ekonomiczną”⁴.

Druk znalazł się więc najwyżej w hierarchii sztuk Bloku. Artyści zalecali „[s]kierowanie wysiłku twórczego w pierwszym rzędzie na **budownictwo – kino – drukarstwo** i tzw. **świat mody**”⁵. Przyczyną, dla której tej dziedzinie przypisywano tak wielkie znaczenie, było to, że sztuka drukarska jest całkowicie zdeterminowana przez użytkowość i wielowymiarową ekonomiczność: 1) produkcji („czynnik pracy twórczej”); 2) dystrybucji („dokładność tekstu”, którą można łączyć z masowością wyznaczaną mechaniczną reprodukcją); 3) towaru („krój czcionek, ich rozmiar, układ graficzny”); 4) konsumpcji („łatwość czytania”).

To, że drukarstwo stanowiło jedną z najważniejszych sztuk i stało się polem eksperymentu artystycznego podejmowanego przez redaktorów pisma, potwierdzają niezbitcie ich późniejsze indywidualne i zbiorowe osiągnięcia w dziedzinie typografii i sztuki książki: druk funkcjonalny Władysława Strzemińskiego, fotomontaże Szczuki i Żarnowerówny, poetyckie eksperymenty typograficzne Millera⁶, Biuro Reklama-Mechano członka grupy Blok Henryka Berlewiego. To właśnie w tym kręgu (obok wcześniejszej „Zwrotnicy” i późniejszego „Praesensu”) stworzono, jak słusznie stwierdził Janusz Zagrodzki, „podwaliny polskiego drukarstwa nowoczesnego”⁷. Proponuję poddać tezę Zagrodzkiego refleksji i przyjrzeć się początkom sztuki drukarskiej na łamach „Bloku”, biorąc pod uwagę zwłaszcza fakt, że nie była to jedyna wizja nowoczesnego drukarstwa w międzywojennej Polsce. Cofnę się do czasów sprzed rozejścia się dróg artystów tworzących „Blok”, do okresu, gdy pracowali jeszcze razem, a „Forma wizualna czasopisma «Blok»” była wynikiem pracy wszystkich

1. [Inc.: Likwidujemy ostatecznie istniejące dotychczas...], *Blok*, nr 1 (1924), s. 1.

2. [Inc.: Odczuwa się w całokształcie życia...], *Blok*, nr 1 (1924), s. 3.

3. [Inc.: Artysta tworząc działa bezinteresownie...], *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

4. Edmund Miller, „Rola ekonomii w twórczości”, *Blok*, nr 3–4 (1924), s. nlb.

5. Red., „Co to jest konstruktywizm”, *Blok. Kurier Bloku*, nr 6–7 (1924), s. nlb. (wyróżnienie w oryginale).

6. Zob. Sławomir Sobieraj, „Edmunda Millera poezja eksperymentu. Między futuryzmem i konstruktywizmem”, *Teksty Drugie* 30, nr 5 (2020), s. 295–310.

7. Janusz Zagrodzki, „Drukarnictwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego”, w: *Druk funkcjonalny. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Łódzkie Towarzystwo Przyjaciół Książki, wrzesień 1975*, kat. wyst., Muzeum Sztuki w Łodzi, red. Janusz Zagrodzki (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1975), s. 21.

członków grupy, wspólnie dyskutowano nad materiałem i proponowano rozwiązania typograficzne”⁸. Chciałabym przedstawić możliwe odpowiedzi na pytania: Jak rozumiana była przez nich ekonomia i dlaczego stała się tak istotna? Z jakiego powodu wzorcem ekonomiczności miało być właśnie drukarstwo? Czy dlatego, że – jak pisał Kazimierz Malewicz w tekście, którego przekład opublikowano w „Blok” – „Każdy krok energii wszechświata zaznacza się nową ekonomiczną kulturą znaków. Zaznacza się to w sztuce, przez którą przelewa się owa energia i którą cel, ukryty w bezkresie, prowadzi niezmiernie naprzód”⁹? Jeżeli tak, to jaka konkretnie „energia wszechświata” odciskała się w „ekonomicznej kulturze znaków” wypracowanej na łamach tego czasopisma?

Aby uchwycić coś tak niematerialnego jak energia pierwszych dwóch dekad XX w. przejawiająca się poprzez znaki projektowane przez „Blok”, nie będę skupiać się na estetyce prac i ich analizie w perspektywie historii sztuki. Zamiast tego naświetlę problem w odniesieniu do kontekstu historyczno-kulturowego, w jakim powstawały te znaki (na przykład do stanu ówczesnego drukarstwa w Polsce lub statusu pracy drukarza). By wniknąć w energię epoki, będę również konfrontować projekty „Blok” z inną wizją nowoczesnego drukarstwa powstałą w tym samym czasie.

PRODUKCJA

Jeden z najważniejszych odcieni znaczeniowych pojęcia „ekonomia”, używanego tak chętnie przez awangardystów, to „niski koszt wytwarzania dzieła-produktu”. W „Blok” wysuwano na pierwszy plan „wygodę,

ekonomię i szybkość”, ale warto podkreślić, że chodziło tu o perspektywę wytwórcy, a więc koszt „produkcji przedmiotów użytku”; o kwestii ekonomii odbioru lub niewielkiej cenie towaru (czyli perspektywie użytkownika/odbiorcy) na tym etapie nie było jeszcze mowy. Ideał zamykający się w hasłach: „Dokładność. Łatwość. Szybkość”, oznaczał przede wszystkim oszczędność czasu pracy, co bywało też eksplikowane wprost: „[...] fotografia i kino [...] są bezkonkurencyjne w ścisłości, szybkości i taniości w stosunku do pracy artysty [...]”¹⁰. Znamienne, że właśnie mały nakład pracy stał się jedną z przyczyn krytyki awangardowych projektów członków grupy. Zwracał na to uwagę m.in. uszczypliwy recenzent pierwszej wystawy Bloku Kubistów, Suprematystów i Konstruktywistów – Jan Żyznowski. Pisał tak: „Jego [tj. artysty – przyp. AK] wola życiowa koncentruje się na stwierdzaniu domniemanych prawd teoretycznych przy pomocy znaków o pozorach wartości istotnych, dawno istniejących. Zarażony również wysiła całą swoją energię w kierunku szerokiego spopularyzowania swego blefu. Jest artystycznie amoralny. Pracuje mało, gdyż nie wierzy w owoce swej pracy – stąd też praca jego polega na wykonywaniu jedynie przykładów owych znaków, tłumaczących teorię”¹¹.

W odpowiedzi na recenzję redaktorzy przeciwstawili się głównie zarzutowi dotyczącemu naśladowczości i wtórności sztuki Bloku wobec tendencji zachodnich¹². Warto też podkreślić, że ich program nie zakładał bynajmniej całkowitego wyeliminowania pracy (choć do tego akurat zarzutu nie odnieśli się bezpośrednio), na dowód czego wystarczy przytoczyć hasło, które odbiło się szerokim echem w ówczesnej dyskusji prasowej:

8. Ibid. O konstruktywistycznej polskiej sztuce drukarskiej i projektowaniu książek artystycznych zob. też: Bożena Lewandowska, „U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce”, w: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, red. Juliusz Starzyński (Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966), s. 192–316; Piotr Rudziński, „Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady”, *Biuletyn Historii Sztuki* 46, nr 1 (1984), s. 43–51; Piotr Rypson, *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992* (Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000); id., *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949* (Kraków: Karakter, 2011); Janusz Zagrodzki, „Władysław Strzemiński – obrazy słów”, *Sztuka Europy Wschodniej* 2 (2014), s. 81–91; *Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii*, red. Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk (Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015); Barbara Karasińska, „Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach”, *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 9, nr 2 (2016), s. 9–29; Jacek Mrowczyk, Zdeno Kolesár, *Historia projektowania graficznego*, tłum. Joanna Goszczyńska (Kraków: Karakter, 2018); Anna Kałuża, „Szcuka, Strzemiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku”, *Teksty Drugie* 32, nr 1 (2022), s. 12–27.

9. „Kazimierz Malewicz o sztuce”, *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

10. [Inc.: Odczuwa się w całokształcie życia...], s. 3.

11. J. Ż. [Jan Żyznowski], „Wystawa «Blok»”, *Tygodnik Ilustrowany*, nr 13 (1924), s. 205.

12. *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

„Obojętna jest kwestia zdolności – o skutkach decyduje wyłącznie wola i metodyczna praca”¹³. Jak (nie bez ironii i dezaprobaty wobec „blokistów”) wyjaśniał Karol Irzykowski, twórcy chcieli przesunąć punkt ciężkości z artysty na dzieło, a tym samym podjąć walkę z polskim „talentyzmem”, czyli fetyszyzowaniem kategorii talentu w sztuce¹⁴. Realnie chodziło tu jednak również o zminimalizowanie nakładu ludzkiej pracy, w czym udział miała mieć przede wszystkim technika: „Im doskonalszy jest twór techniki tym mniej jest w nim wolnego miejsca dla sztuki i artysty”¹⁵. Pozytywne wartościowanie pracy wyrażało się choćby w wizualnej warstwie drugiego numeru „Bloku”, którą utworzyły wizerunki „roboczego tanku”, „tanków przy pracy”, silnika samochodowego, a więc tego, co nieodłącznie jest związane z pracą. Nie chodziło więc o jej wyeliminowanie z procesu produkcji, lecz o zminimalizowanie nakładu – głównie za sprawą różnego rodzaju maszyn odciażających ludzkie mięśnie. Dzięki temu produkcja przebiegać miała szybko i łatwo, a zarazem bez uszczerbku na jakości.

Również w projektach wnętrza uwzględniano konieczność odejmowania pracy sile roboczej. Przekonywano, że „pokój z mnóstwem niepotrzebnych drobiazgów, ozdóbek, galanterii, niespokojnie powyręczanych ornamentacji (zwłaszcza w meblach), najdziwniejszych fatałaszków, obrazków, reprodukcji, wazoników, kilimków, «stylowych» esików-floresików na dywanach i tapetach” jest „zbiornikiem kurzu i utrapieniem służby”¹⁶. W podobny sposób maksymalnie ekonomiczne uproszczenie systemu znaków drukarskich, odejście od ozdobników i niefunkcjonalnych ornamentów miałyby usprawnić produkcję reklam, akcydensów i wszelkich wytworów sztuki drukarskiej. Ten oparty na prostocie kierunek modernizacji miał

być dodatkowo wspomagany przez coraz bardziej dynamiczny rozwój techniki i narzędzi produkcji.

Wytwór drukarstwa wydaje się szczególnie pod względem maszynowości produkcji. Mechanizacja zdominowała ten proces do tego stopnia, że efekt sprawia wrażenie oderwanego od ludzkiej ręki. Jest nim tekst odbierany w sferze abstrakcji i myśli, intelektualnie. Wyjątkowo łatwo postrzegany bywa zupełnie poza kategorią materialności i ludzkiej pracy fizycznej: „Teksty drukowane wyglądają na wykonane maszynowo, zgodnie ze stanem faktycznym. [...] Porządek typograficzny imponuje zazwyczaj schludnością i niechybnością [...]. Oto rzucający się w oczy świat zimnych, nieludzkich faktów”¹⁷. Jednak wbrew wyobrażeniom o maszynowości druku – z którą „blokisci” wiązali wiele nadziei – drukarstwo zaliczono w Polsce do „kategorii przemysłu fabrycznego” dopiero w 1927 r.¹⁸, a „akt ten pozostawał [...] w jaskrawej sprzeczności z sytuacją większości zakładów, posługujących się metodami rzemieślniczymi”¹⁹.

Istotne wydaje się, że autorzy „Bloku” ulegali iluzji niewidoczności pracy człowieka i jego mięśni, jeśli chodzi o sztukę drukarską. W XX w. była to niewątpliwie produkcja stosunkowo tania w porównaniu do innych dziedzin wymagających użycia maszyn i zaplecza technicznego – architektury, kina i fotografii, które redaktorzy stawiali skądinąd równie wysoko w hierarchii sztuk ze względu na ich walory ekonomiczne. W przypadku kinematografii i fotografii w grę wchodziła oszczędność nakładu i czasu pracy artysty (obniżenie kosztów produkcji było raczej kwestią przyszłości i wiązało się z postępem technicznym); architektura związana zaś była z gospodarką ekonomiczną jako sztuka utylitarna. Typografia, sztuka tania i już od dawna wytwarzana mechanicznie, stanowiła więc wyjątkowo wygodne

13. [Inc.: Obojętna jest kwestia zdolności...], *Blok*, nr 1 (1924), s. 4.

14. Karol Irzykowski, „Talent jako fetysz”, *Wiadomości Literackie*, nr 21 (1924), s. 1. Również zgryźliwie opinię Irzykowskiego skomentowała redakcja „Bloku”: „P. K. Irzykowski po dłuższym i gruntownym przemyśleniu jednego z naszych haseł – uprzystępniał je szerszej publiczności w artykule p.t. «Talent jako fetysz» zamieszczonym w N° 21 «Wiadomości Literackich». Artykuł jest dobry i trafnie rozwija zasadniczą myśl, zawartą przez nas w jednym zdaniu. Czekamy na dalsze próby popularyzowania naszych założeń”; zob. „Notatki”, *Blok*, nr 3–4 (1924), s. nlb.

15. [Inc.: Im doskonalszy jest twór techniki...], *Blok*, nr 1 (1924), s. 4.

16. [Inc.: Nie ulega wątpliwości, że: pokój...], *Blok*, nr 11 (1925), s. nlb.

17. Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. Józef Japola (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011), s. 187.

18. Bartłomiej Golka, Mieczysław Kafel, Zbigniew Kłos, *Z dziejów drukarstwa polskiego* (Warszawa: Wydawnictwo Przemysłu Lekkiego i Spożywczego, 1957), s. 229 i n.

19. Bartłomiej Golka, „Rozwój drukarstwa prasowego i układu graficznego prasy polskiej do roku 1939”, *Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego* 10, nr 3 (1971), s. 298.

pole eksperymentów. Rozwój „foto-chemii”, który „wyrugowuje dawne środki ilustracyjne, jak drzeworyt itp.”²⁰, oraz inne coraz nowocześniejsze urządzenia miały zaś docelowo jeszcze bardziej obniżyć koszt i nakład pracy (il. 1).

Postęp techniczny nie gwarantował automatycznego ułatwienia pracy i obniżenia jej nakładów, czego dowodziły choćby wypowiedzi składaczy protestujących w 1923 r. na łamach „Grafiki Polskiej”. Przypominali oni, że każdą maszynę musi umieć ktoś obsłużyć, a podnoszeniu kwalifikacji służą podręczniki dla składaczy zawierające instrukcję obsługi nowych maszyn. Podręczniki te „wydane przez fabrykę, a nabywane przez żądnych wiedzy uczniów, nie były [...] łatwymi do opanowania ze względu na olbrzymi labirynt cyfr, znaków i nowych nieznanymi określeń pewnych części”²¹. Z perspektywy pracowników nowe wynalazki nie ułatwiały i nie przyspieszały pracy, czego dowodem może być następująca skarga: „Ostatnimi czasy poczęto wypuszczać coraz nowe modele Linotypów. I tu muszę, jako składacz maszynowy, zaznaczyć wyraźnie, iż pomimo głośnej i przekonywującej reklamy, że każdy nowy model jest lepszy od dawnego, na odwrót – każdy nowy typ – to nowe trudności dla składacza, nowe komplikacje mechanizmu, a nie jego uproszczenie. Weźmy dla przykładu kolos czteromagazynowy. Wprost w głowie mąci się od splotu mechanicznego, zwłaszcza u góry”²².

Nowoczesna maszyna miała wyręczyć człowieka w pracy fizycznej. Okazało się jednak, że wymagała ona od niego jeszcze większych nakładów siły oraz nabywania coraz to nowych kompetencji. To z kolei prowadziło do proletaryzacji jego zawodu, a więc degradacji: „Tu już jest wyłączone niemal zupełnie, by mógł przy nich pracować każdy inteligentny i wyszkolony składacz dlatego, że tu potrzeba wprost atlety, mogącego dźwigać duże ciężary. Dla składaczy słabszych praca na tej maszynie jest niemożliwa. A że nie każdy silnej budowy ciała składacz może być inteligentnym, mającym zmysł do mechaniki, przeto należy zarzucić regułę, że do pracy na maszynkach winni być przeznaczani przede wszystkim kandydaci najbardziej odpowiedni ze względu na inteligencję i ogólną erudycję...”²³.



1 Reklama firmy Frankenthal w piśmie „Grafika Polska” (1926, nr 1, s. I)

To, że modernizacja nie tyle rozwiązywała problemy, ile je wywoływała, potwierdza historia instalacji – „pod okiem instruktora przybyłego z Wiednia”²⁴ – pierwszej rotacyjnej maszyny rotograwiurowej w Drukarni Narodowej w Krakowie w 1920 r.: „Z początku (jak niegdyś maszyna pospieszna) spowodowała ona wiele nieoczekiwanych kłopotów. Brakowało w kraju zamówień na druki rotograwiurowe, a także dawał się odczuć brak fachowców z tej dziedziny”. Trzeba też pamiętać, że „[p]rzeważająca liczba zakładów posługiwała się wyłącznie techniką typograficzną jako najprostszą i najtańszą. Rotograviura zaczęła rozwijać się od 1920 r., jednakże do końca pozostała «luksusem» dostępnym dla minimalnej ilości drukarni i czasopism ilustrowanych”²⁵.

20. [Inc.: Odczuwa się w całokształcie życia...], s. 3.

21. „Słuszne skargi”, *Grafika Polska*, nr 8 (1923), s. 168.

22. Ibid.

23. Ibid.

24. Golka, „Rozwój drukarstwa prasowego i układu graficznego prasy polskiej do roku 1939”, s. 299.

25. Ibid., s. 299–300.

Pod względem ekonomicznym wizję awangardowego drukarstwa można więc śmiało przyrównać do tej, którą wyrażała wystawa w salonie samochodowym, zorganizowana przez grupę Blok w 1924 r., czy zamieszczanie zdjęć modeli aut na łamach pisma: „Jak się miały te propozycje do realiów ówczesnej Polski? Znajdowała się ona na początku lat 20. – pod względem stanu dróg i motoryzacji – na odległym miejscu w Europie. Sytuację poprawiło zniesienie w 1920 roku podatku luksusowego, co spowodowało gwałtowny wzrost liczby samochodów [...]”²⁶. Pamiętać przy tym trzeba, że większość aut znajdowała się w posiadaniu mieszkańców Warszawy i kilku innych największych miast²⁷, a nawet po 1926 r., gdy „zaczął się rozwijać na szeroką skalę automobilizm”, było to zjawisko bardzo elitarne, ponieważ samochody stanowiły dobro luksusowe²⁸ (il. 2).

DYSTRYBUCJA

Dla twórców „Bloku” drukarstwo jest szczególnie atrakcyjne również ze względu na postulowaną przez nich masowość dzieła. Mechaniczna reprodukcja, na której oparty jest druk, to jeden z najdoskonalszych środków dystrybucji dzieła sztuki, umożliwia „najszerszym masom publiczności zetknięcie się z dziełem plastyki”. Kontakt ze sztuką jest utrudniony w przypadku tradycyjnych sposobów jej rozpowszechniania, na przykład wystaw: „Wystawa dostępna jest tylko w pewnych oznaczonych terminach, w oznaczonym miejscu. Dzieło nie dociera do odbiorcy”. Artysta może i powinien dobierać takie „środki techniczne”, które „dozwolą na masową produkcję jednego i tego samego dzieła sztuki” bez uszczerbku na jakości i walorach estetycznych, a „[ś]rodkami tymi są: fotografia, fotochemia, typografia, film”²⁹.

Ekonomiczność polega więc również na tym, że raz wytworzony produkt w wielu powtórzeniach trafia do jak największej liczby użytkowników/odbiorców. Pod tym względem produkcja charakterystyczna dla

maszyny drukarskiej może wydawać się prototypem modelu pracy i dystrybucji projektów „blokistów”. Drukowany artefakt (książka, dzieło literackie, czasopismo) był wyjątkowym wytworem w dziedzinie sztuki, ponieważ integralnie i niezbywalnie powstawał od dawna w sposób mechaniczny, z udziałem maszyny służącej do powielania raz wytworzonej treści w nieskończonej liczbie kopii, a jednocześnie nikt nie odmawiał mu statusu dzieła. Przyczyną, dla której drukarstwo mogło stanowić pierwowzór nowej sztuki – taniej w produkcji, zapośredniczonej technicznie i niewymagającej nadmiernych nakładów siły roboczej, a więc ekonomicznej – jest zaistnienie wraz z pojawieniem się prasy drukarskiej „modelu oryginalności”, do którego należy m.in. produkowana masowo powieść (literatura), a później film. Chodzi o to, że w tych przypadkach „oryginalność dzieła sztuki nie zostaje podważona przez proces jego produkcji”, a wyjątkowość „może polegać równie dobrze na istnieniu unikatowego dzieła i ograniczonej ilościowo serii”³⁰. Te cechy druku tłumaczą, dlaczego konstruktywiści faworyzowali go, czyniąc zeń dziedzinę sztuki: jest twórczy i odtwórczy jednocześnie, jednostkowy i masowy.

Wydrukowane dzieło spełniało przy okazji w sposób naturalny jeden z postulatów „Bloku”: „Formy wykonane ręcznie zawierają w sobie grafologiczne odchylenia, charakterystyczne dla poszczególnych artystów – wykonanie zaś mechaniczne daje bezwzględny obiektywizm formy”³¹. Ponadto masowa produkcja umożliwiała uniknięcie piętna indywidualizmu, który „narusza równowagę pomiędzy człowiekiem a wszechświatem to znaczy pomiędzy tem, co nazywamy wewnętrznym i zewnętrznym”³². W tym kontekście znamienne jest, że ekonomiści tacy jak Lucien Karpik łączą przemiany gospodarcze, upadek tradycyjnych form produkcji, a szerzej – czas kryzysu i przejścia, rozumiany nie tylko ekonomicznie, lecz także społecznie (na przykład rozpad dawnych więzi rodzinnych), właśnie ze zjawiskiem dezaferacji, które można traktować jako „naruszenie

26. Katarzyna Nowakowska-Sito, „Artyści i sztuka w nowym państwie (1918–1939)”, w: *Wyprowa w dwudziestolecie*, kat. wyst., Muzeum Narodowe w Warszawie, red. Katarzyna Nowakowska-Sito (Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2008), s. 44.

27. *Ibid.*, s. 53.

28. *Ibid.*, s. 44.

29. [Inc.: Jednym ze środków, ułatwiających najszerszym masom...], *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

30. Lucien Karpik, *Ekonomia jednostkowości*, tłum. Agnieszka Karpowicz (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2022), s. 48.

31. [Inc.: Likwidujemy ostatecznie istniejące dotychczas...], s. 1.

32. Henryk Stażewski, [inc.: Pokazanie istoty rzeczy...], *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

Nous ouvrons une enquête concernant l'éducation artistique.

Wir eröffnen eine Enquete betreffs Künstlererziehung.

SPÓŁDZIELNIA KSIĘGARSKA

„KSIĄŻKA”

WARSZAWA, KRUCZA 26.

Dotychczas wyszły:

W. Kolski. Manifest komunistyczny.
Skowronek. Bogobojna gospodyni dworska.
A. Strindberg. Bajki.
J. Ciagliński. Teoria Kopernika.
R. Łomnicki. Komuna paryska.
M. Gorkij i M. Kołcow. O szarym i in.
Wi-ski. Giedła światowa.
F. Jung. Czerwony tydzień.
S. Runicz. Walka o kulturę.
S. W. Ball. O skutecznym myśleniu.

Zamiejscowym wysyłamy za zaliczeniem pocztowym.

A tom poezji T. PEIPER.
MECHANO-FAKTURA H. BERLEWI

Od krytyka wymaga się sumiennego przygotowania, uczciwości i dużego nakładu pracy, krytyk winien podchodzić do rzeczy i badać ją bez uprzedzeń. Do tego zaś potrzebna jest kultura, którą naogół nie są zbyt obciążeni niektórzy nasi krytycy, czego dowodem jest artykuł p. J. Ż. w № 13 „Tygodnika Ilustrowanego” z dn. 29.IV.

P. J. Ż. od A do Ż nie rozumiejąc naszych założeń, zatarł ich sens w mętnej i chaotyczny sposób. P. J. Ż. zarzuca nam naśladowanie tego, co było kilkanaście lat temu na Zachodzie.

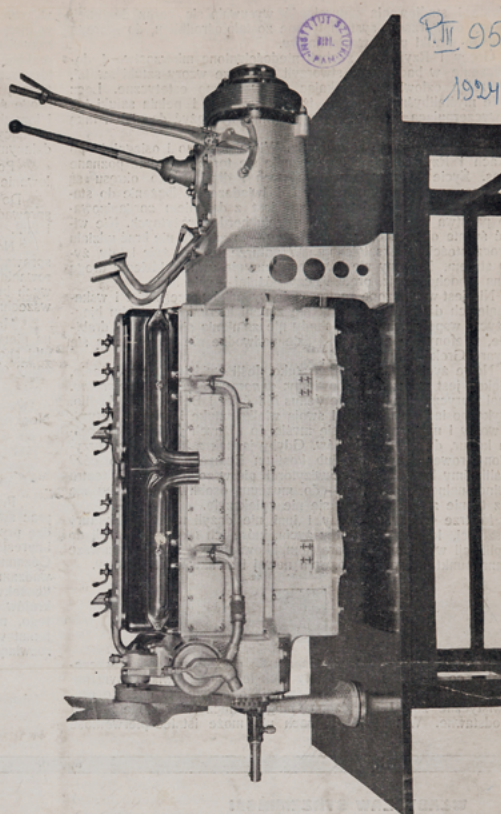
P. J. Ż. się myli. To, co robimy nie jest naśladowaniem, lecz wysiłkiem równoległym idącym z najnowszą twórczością Francji, Niemiec, Rosji, Holandji, Węgier i t. d.

Na usprawiedliwienie p. J. Ż. powiedzieć można tylko, że z jego przygotowaniem trudno mu o tych rzeczach mówić rzeczowo i z sensem.

Warunki prenumeraty „BLOKU”,
kwartalnie 5 złp., rocznie 20 złp.

SKŁAD GŁÓWNY „OGNIWO” — SIENKIEWICZA № 6

Wydawnictwo „BLOK”. Redaktor odpowiedzialny Henryk Stażewski, ul. Piękna 46 m. 4. — Tłocznia T-wa Str. Kres., ul. Jasna 8.



KONSTRUKCJA
KONSTRUKCJA
KONSTRUKCJA
KONSTRUKCJA

KONSTRUKCJA
KONSTRUKCJA

KONSTRUKCJA

2 Strona pisma „Blok” z fotografią silnika samochodu Laurin & Clement (1924, nr 2, s. nlb.)

równowagi” między człowiekiem a światem zewnętrznym, odłączenie. Efektem tych procesów jest zarówno narastający nowoczesny indywidualizm, krytykowany w „Blok”, jak i bliskie awangardzie szukanie nowych form zakorzenienia, „przynależności zbiorowej” do „dzielnic, związków zawodowych i partii politycznych”, która nadawałaby „sens zarówno egzystencji społecznej,

jak i kolektywnemu działaniu”³³, a więc roztopienie „ja” w zbiorowym „się”³⁴.

Kolejną przyczyną nobilitowania drukarstwa jest fakt, że to właśnie spod prasy drukarskiej wyszedł pierwszy znany ludzkości produkt masowy bezsprzecznie uznawany jednak za dzieło (literackie). Druk łączył więc sztukę z produkcją masową. Wytwarzanie

33. Karpik, *Ekonomia jednostkowości*, s. 361.

34. Zjawisko opisywane wielokrotnie przez socjologów (po)nowoczesności, zob. np. Michel Maffesoli, *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*, tłum. Marta Bucholc (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008).

drukowanych artefaktów można postrzegać – za Marshalllem McLuhanem – jako pierwszą taśmę produkcyjną, prototyp kapitalistycznej fordowskiej fabryki samochodów, karabinów i hamburgerów. Fordyzm – jako forma taylorizmu – nie był niczym obcym dla artystów współtworzących „Blok”, a zwłaszcza dla Strzemińskiego³⁵, który właśnie na łamach tego czasopisma opublikował tekst inspirowany nowoczesną fabryką: „Fabryka samochodów Forda: każdy robotnik wykonuje tylko jeden rodzaj ruchów (zróżniczkowanie pracy); [...] Przy wykonaniu samochodu każdy robotnik swoją część pracy wykonuje – w ciągu jednej minuty (mechanizacja pracy). Automatyczny ruch maszyny, przenoszony wykonywany samochód co minutę od jednego robotnika do następnego. [...] Dzięki dobrej organizacji, ekonomii ruchów, wynikającej z najściślejszego podziału, uproszczenia i zmechanizowania pracy – szybkość wykonania jest największa”³⁶.

Chodzi więc o wydajność i zwiększenie produkcji przy wydatkowaniu jak najmniejszego nakładu pracy i środków. Jak dziś już wiemy, ten system inspirujący i dla kapitalistycznego Zachodu, i socjalistycznego Wschodu „spowodował radykalne uniezależnienie pracy w przemyśle od kwalifikacji robotników, dając początek jej wyjątkowo otepiającej i wyczerpującej formule”³⁷.

W międzywojennej Polsce drogę odmienną niż ta, którą obrali „blokiści”, związaną bardziej z indywidualizmem niż wyzbyciem się „ja”, obrało środowisko „Grafiki Polskiej”. Na łamach tego pisma można odnaleźć tendencję podobną do konstruktywistycznej: starano się uczynić z drukarstwa sztukę, nobilitować tę działalność użytkową. Jednak to właśnie sztuka – a nie technika i mechaniczna praca – miała przynieść emancypację tej dziedziny i zawodu. Redaktorzy proponowali uzyskać ten efekt przez sprzężenie druku z artystem, m.in. dzięki współpracy drukarzy z artystami, kontakty

ze Związkiem Polskich Artystów Grafików, by „wspólną pracą twórczą posunąć naprzód ku upadkowi chylące się polskie drukarstwo”³⁸. Postulowali też traktowanie pracy drukarzy jako działalności artystycznej i intelektualnej: „W poszukiwaniu nowych form społecznych, zawsze na czele szedł drukarz, ów inteligentny pracownik, najbliżej stojący myśli ludzkiej, i dzisiaj intuicyjnie zbliża się do artysty, ażeby łącznie z nim znaleźć drogi, które by go doprowadziły do ukochania swej pracy, a przez to wyzwoliły ją z konieczności ekonomicznych, którym dotychczas ulega”³⁹.

TOWAR

W drugim numerze „Bloku” redaktorzy obwieszczali w tekście obróconym o 90° w stosunku do znormalizowanego zapisu: „Sztuka drukarska jest w Polsce zupełnie zaniedbana. Brak nowoczesnych czcionek i ozdób drukarskich utrudnia eksperymentowanie w tym kierunku. Pismo nasze za pomocą środków, którymi rozporządzamy, dawać będzie nowe typy graficznego układu. Każdy numer pisma będzie coraz to inaczej pod tym względem rozwiązywany. W ten sposób wytkniemy nowe drogi w drukarstwie”⁴⁰ (il. 3). Stwierdzenie o braku środków oraz ich ograniczonym repertuarze znów odsyła do wyobrażeń związanych z ekonomią, które podpowiadają, że zasada oszczędności (funkcjonalnego wykorzystania dostępnych materiałów) mogła być bezpośrednią reakcją na czasy permanentnego kryzysu, w jakich działał Blok. Składały się na tę zapaść: hiperinflacja z 1923 r., reforma walutowa Władysława Grabskiego z 1924 r. a w konsekwencji kryzys trwający do 1926 r. oraz narastające bezrobocie. W 1924 r., gdy grupa zaczęła wydawać czasopismo, „Grafika Polska”, miesięcznik poświęcony sztuce drukarskiej działający od 1921 r., zmuszony był zawiesić działalność z powodu kłopotów finansowych i niedoborów materiałów,

35. Zob. Stanisław Czekalski, *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000); Tomasz Załuski, „Futerał na ciało. Taylorizm i biopolityka w koncepcji architektury funkcjonalistycznej Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego”, w: *Architektura przymusu*, red. Tomasz Ferenc, Marek Domański (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2013), s. 21–37.

36. Władysław Strzemiński, „B = 2”, *Blok & Kurier Bloku*, nr 8–9 (1924), s. nlb.

37. Rafał Jakubowicz, „Bezrobocie, głód, więzienie (część druga)”, *Nowa Krytyka*, nr 39 (2017), s. 181. Autor powołuje się na książkę Elizabeth Dunn; zob. ead., *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*, tłum. Przemysław Sadura (Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008).

38. „Od Redakcji”, *Grafika Polska* 1, nr 3 (1921), s. 2.

39. Ibid.

40. [Inc.: Sztuka drukarska jest w Polsce...], *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

BLOK

CZASOPISMO
 AWANGARDY
 artystycznej № 2
 CENA 3.500.000

Warszawa, kwiecień 1924 roku. — Redakcja i Administracja: ulica Wspólna № 20, m. 39.
 REDAKCJA: Henryk Stażewski, Teresa Żarnowerówna, Mieczysław Szczuka, Edmund Miller.

Unsere Freun* werden gebeten uns Cl-
 chés Photographien, Zeichnungen und Ar-
 tikel schicken zu wollen. Adresse: War-
 schau — Polen, ul. Wspólna 20, m. 39.

BLOK reprezentuje ludzi, związanych
 w bojową grupę hasłem bezwzględnej
 konstrukcji. W łonie grupy jednak za-
 chodzą różnice kierunków, których
 przedstawicielami są poszczególne
 współpracownicy pisma.

Nos* priens nos amis de nous envoyer
 des clichés, photographies, dessins et arti-
 cles en les adressant: Varsovie — Pologne,
 ul. Wspólna 20 m. 39.

Z

A

Sztuka drukarska jest w Polsce zupełnie za-
 niedbana. Brak nowoczesnych czcionek i ozdób
 drukarskich utrudnia eksperymentowanie w tym
 kierunku.

Pismo nasze zapomocą środków, którymi
 rozporządzamy, dawać będzie nowe typy grafi-
 cznego układu. Każdy numer pisma będzie co-
 raz to inaczej pod tym względem rozwiązywany.
 W ten sposób wytkniemy nowe drogi w dru-
 karstwie.

Artysta tworząc działa bezinteresownie — bez celu pedagogicznego. Jednak
 dzieło jego potencjalnie zawiera pedagogiczne wartości: kształtuje styl epoki.
 Nowoczesne dzieło sztuki, którego budowa oparta jest na zasadach,
 zbliżonych do zasad matematycznych, wpływa dyscyplinująco, koordynująco
 i mechanizująco na kształtowanie zewnętrzności przedmiotów wytwarzanych.

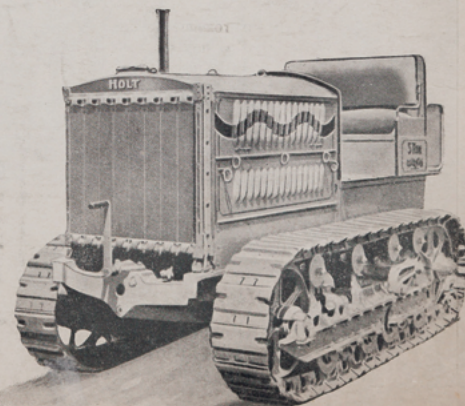
**ARTYŚCI DZISIEJSI ALBO TWORZĄ BEZINTERESOWNIE
 W SENSIE SZTUKI MUZEALNEJ NOWEGO KLASYCZMU** (dzieło
 sztuki jako rzecz sama w sobie), **ALBO ODCHODZĄ OD SZTUKI
 Z JEJ ZDOBYCZAMI KU ŻYCIU PRAKTYCZNEMU.**

Artysci, zajmujący się dotychczas zdobieniem tworu techniki, stoso-
 wali doń formy, tradycyjnie przyjęte, pomijając tę okoliczność, iż formy
 takie nie łączą się w jedną nierozdzielalną całość ze względami praktycznymi
 danego obiektu. Ten sam błąd popełniał inżynier, technik i w rezultacie wi-
 dzimy dziś np. auto, mające tradycyjne kształty karety, ciągniętej przez
 konia, lub nowoczesny okręt, doskonale rozwiązany pod względem konstruk-
 cji technicznej z bezsensowno zastosowanym stylem Empire'u, czy Renes-
 ansu w urządzeniu wnętrza.

Artysta nowoczesny rozumie, iż są to rzeczy karygodne. Nie wolno
 psuć piękna dzieł techniki. Nie należy, nawet uzupełniać ich jakimiś do-
 datkami artystycznymi.

Konstruktywista, który przechodzi do warsztatów przemysłowych, nie
 uprawia sztuki zdobniczej, a — jako technik — przekreśla ją i tworzy rzeczy
 użytkowe, licząc się tylko z celowością ich, z materiałem i ekonomią.
 W ten sposób oczyszcza technikę z tradycyjnych pozostałości estetycznych
 i ukazuje piękno użyciowości, jako nowy typ piękna w ogóle.

ROBOCZY TANK



3 Okładka pisma „Blok”
 z tekstem dotyczącym
 sztuki drukarskiej (1924,
 nr 2, s. nlb.)

o czym wspominali też „blokiści”. Kiedy po dwóch la-
 tach wznowił działalność, redaktorzy utyskiwali: „Gdy
 jednak w rezultacie materiał znalazł się i to obfity, trud-
 ności techniczne, związane z wydaniem naszego pisma,
 wzrosły do niebywałych rozmiarów. Na czcionki czekać
 musieliśmy aż dwa miesiące, później zaś — dziesięć dni
 na akcenty polskie (skutkiem tego czcionki są dwóch
 typów). Podobnie rzecz się miała z papierem i trudnym
 do uzyskania materiałem ilustracyjnym”⁴¹.

Wydaje się więc, że stosowana w praktyce zasada
 ekonomii zadziałała na korzyść awangardystów, ponie-
 waż szczelne zadrukowywanie strony, również w pio-
 nowo rozmieszczonych liniijkach tekstu, pozwalało
 zmieścić wiele treści na jednej kartce, a tym samym
 oszczędzać papier. Niewielka objętość większości
 numerów pisma upodabniała je do druków akcyden-
 sowych (wyjątkiem jest edycja specjalna, służąca za
 katalog wystawy). Wrażenie to potęgowało skupienie

41. „Od wydawnictwa”, *Grafika Polska* 6, nr 1 (1926), s. 59.

ZMIANA MATERJAŁU BUDOWLANEGO ZMIANA SYSTEMU I STANU TECHNIKI BUDOWLANEJ DECYDUJĄ O ZMIANACH W ZEWNĘTRZNYM WYGLĄDZIE BUDOWLI

dowodem tego są: samolot, sterowiec, krążownik, parowiec transatlantycki.

zasadnicze ELEMENTY BUDOWNICTWA: przykrycie budynku, podpory tego przykrycia, komunikacja, wentylacja, oświetlenie. MOTOREM JEST CELOWOŚĆ BUDOWLI.

DRUKARSTWO. O UKŁADZIE GRAFICZNYM

W P A
M E Y W H A H D
M R E B Z
O B A K A
E A O G D G A B C B U G G B B G

*T*ęsknota i ciężyłość...
Klasyfikacja...
Kryteria...
Zastosowanie...

ten układ graficzny daje

1. ekonomiczne wyzyskanie miejsca,
2. możliwość umieszczenia różnorodnego materiału tekstowego na jednej stronie, przy jednoczesnym zachowaniu warunków przejrzystości i jasności czytania.

przez

- a) użycie różnego kroju czcionek dla poszczególnych artykułów,
- b) kierunek w którym artykuły zostały złożone na stronie,
3. zwiększa zainteresowanie czytelnika,
4. bogactwo środków i kontrastów graficznych.

układ graficzny wychodzący z rysunków na drzewie

1. nie wyzyskuje dostatecznie miejsca,
2. duże marginesy – strata papieru,
3. nudny w tym niezmiernym szablonie kompozycyjnym
4. wygląd strony szary, męczący,
5. nieakcentujący treści.

2
UTN FN E P

DPK P A M P A K S N D N M
Z E W B Z N S
a d a m m r
m e d a e e
N T T B B M Z
a c c e r c a
w w w w w w
d y y z a a k i k
k s s u u a a a a
a r r m d d o a o
S F L N T

H Z H H R F U S S S W
Z & U H K E T H S W H
G K K K

4 Strony pisma „Blok” z tekstem *Drukarstwo o układzie graficznym* (1924, nr 5, s. 11)

się redakcji na eksperymentowaniu z pismem afiszowym stosowanym do krótkich haseł, a nie do długiego tekstu ciągłego. Stary „układ graficzny wychodzący z rysunków na drzewie” był przez „blokistów” krytykowany właśnie za to, że „nie wyzyskuje dostatecznie miejsca” („duże marginesy – strata papieru”), podczas gdy proponowany przez nich układ graficzny zapewniał „ekonomiczne wyzyskanie miejsca” i „możność umieszczenia różnorodnego materiału tekstowego na jednej stronie”⁴² (il. 4). „Oszczędność materiałów” była więc kolejnym odcieniem znaczeniowym słowa „ekonomia”. Kierowanie się tą zasadą mogło awangardystom dawać przewagę na rynku prasowym. Reprodukacja ilustracji, duża objętość, wielość ornamentów, przywoływanie form tradycyjnych, zdobnych i ornamentacyjnych, które proponowała „Grafika Polska”, mniej odpowiadały zastanym warunkom ekonomicznym niż proste formy geometryczne propagowane przez „blokistów”.

W czasie gdy redakcja „Błoku”, mieszcząca się przy ulicy Wspólnej 20 w Warszawie, ogłaszała pionierskość swojej inicjatywy, miesięcznik „Grafika Polska” wychodził regularnie już od trzech lat. Jego siedziba była oddalona ledwie na odległość krótkiego spaceru od Wspólnej (najpierw przy ulicy Marszałkowskiej, a następnie Świętokrzyskiej). Lektura czasopisma „Grafika

Polska” również dowodzi, że wbrew swoim deklaracjom awangardysty na pewno nie działali w zupełnej próżni. O konieczności „wytyczania nowych dróg” w szeroko rozumianej grafice polskiej pisano – innym językiem, lecz w dość podobnym tonie – już w pierwszym numerze miesięcznika z 1921 r.: „Drukarstwo polskie, nie mając oparcia o żadne artystyczne pismo, ani też własnego organu, poświęconego jego sztuce technice, nie może zdobyć się na śmiały krok naprzód, ani wychylić się z okresu niedojrzałych prób i nieszczególnych eksperymentów. A przecież trzeba nam iść naprzód! To odczuwamy szczególnie my, kierownicy zakładów graficznych, obcując ciągle z pracownikami drukarskimi i widząc ten niebawomy wprost upadek sztuki w przemyśle graficznym. Więc nie czekając obcej pomocy, zbierzmy w jedną rozrzucone siły ze wszystkich byłych trzech zaborów obecnej Polski, a nie braknie nam mocy. Tą myślą ożywieni, rzucamy pierwsze hasło, wezwanie do wspólnej pracy – powołujemy do życia pismo, poświęcone sprawie polskiego drukarstwa, polskiej sztuce graficznej”⁴³.

Mimo małej odległości, jaka dzieliła siedziby obu redakcji, autorzy periodyków nie dostrzegali wzajemnie swojego istnienia, choć trzeba przyznać, że wydawcy „Grafiki Polskiej” nie byli zupełnie ślepi na awangardowe zjawiska dotyczące sztuki drukarskiej, np. odnotowali

42. Red., „Drukarstwo o układzie graficznym”, *Blok*, nr 5 (1924), s. 11.
43. „Od Redakcji”, *Grafika Polska* 1, nr 1 (1921), s. 2.

zdawkowo działalność innego czasopisma progresywnego pod względem typograficznym. Otóż w 1923 r. w rubryce „Kronika artystyczna” zauważano, że czwarty numer „Zwrotnicy” „zawiera m.in. [...] reprodukcje obrazów Leona Dołżyckiego; reprodukcje konstrukcji przestrzennych M. Szczuki wraz ze streszczeniem artystycznego światopoglądu tegoż; «O sztuce rosyjskiej, notatki» (c. d.) Wł. Strzeмиńskiego”⁴⁴. Doceniano też, co do zasady, niektóre próby unowocześnienia sztaty graficznej podejmowane przez środowisko „Zwrotnicy”⁴⁵.

W zakresie stosunku do typografii, „Blok” i „Grafikę Polską” więcej łączyło niż dzieliło. Redaktorom obu czasopism zależało przecież zarówno na wydzwignięciu drukarstwa z zapaści, jak i na nowoczesności. Emblematyczną postacią może tu być Roman Mathia, założyciel i redaktor „Grafiki Polskiej”⁴⁶. Na przełomie XIX i XX w. studiował w Lipsku, a podczas I wojny światowej, wywieziony spod Warszawy w głąb Rosji, pracował w Charkowie. W obu miastach mógł zapoznać się z najnowszymi tendencjami w sztuce drukarskiej. Z kolei na początku XX w., angażował się w wydarzenia rewolucji 1905 r., w Warszawie i Wilnie działał na rzecz powstania związku zawodowego drukarzy. Zarówno nowe techniki, jak i idee społeczno-estetyczne dotyczące nowoczesnego drukarstwa nie były mu więc obce.

W ósmym numerze „Grafiki Polskiej” z 1923 r., już na pierwszej stronie, dopominano się o tworzenie nowych form w sztuce drukarskiej, utyskując na aktualny jej stan, ciężenie „jałowizny przeszłości”, i podsumowując etap eksperymentów futurystycznych: „Nowe, tak gorąco a słusznie upragnione słowo, wolne w swym poczuciu i brzmieniu – nie przyszło; to tu, to tam wykrztusza się ono wprawdzie niespostrzeżonymi sylabami, rozkawałkowane w tym długim a ciężkim okresie porodowym”⁴⁷. Ostatecznie redakcja diagnozowała, że „mimo symbolicznego zdynamizowania kultury i sztuki przeszłości – pozostało psychiczne nimi obciążenie”⁴⁸.

O innowacyjności tych projektów – choć rozumianej inaczej – świadczy również to, że w obu periodykach dostrzegano konieczność sprzężenia sztuki drukarskiej

z nowoczesnością i jej głównymi wyznacznikami: przemysłem i handlem. W drugim numerze „Grafiki Polskiej” z 1921 r. w artykule pod znamionym tytułem *Sztuka na usługach przemysłu*, otwierającym dział poświęcony reklamie i przykładom nowoczesnych jej realizacji, podkreślano: „Dział ogłoszeniowy traktować będziemy w «Grafice Polskiej» jako odrębną gałąź sztuki graficznej. [...] Nie wytworzono u nas dotąd typu ogłoszeń stylowych jak w pismach niemieckich, angielskich i francuskich. [...] Widoczne jest przeto znaczenie wszelkich prób w kierunku stworzenia stylu ogłoszeń i obudzenia w polskich sferach przemysłowo-handlowych popytu na artystyczną reklamę. Nie wątpimy, że kompozycje artystyczno-reklamowe zainteresowałyby cały zastęp artystów-grafików, stwarzając dla nich korzystny rynek zbytu, i nawiązałyby, tak bardzo u nas potrzebny, kontakt między sztuką a przemysłem. [...] Na żądanie ogłaszać będziemy w «Grafice Polskiej» konkursy na tego rodzaju reklamy artystyczne”⁴⁹. Reklama była więc przestrzenią eksperymentów typograficznych również w „Grafice Polskiej”, próbowano promować na jej łamach nowe formy estetyczne, a także wspierać tworzenie i poszerzanie tego rozwijającego się rynku w sprzężeniu ze sztuką drukarstwa. W „Blok” postrzegano ją podobnie – jako dziedzinę, która „stawia żądania najwyższej pomysłowości, dosadności, zwięzłości, wszechstronnego bogactwa środków, szybkości”⁵⁰. Działalność reklamowa zmuszała też do uwzględnienia perspektywy współczesnego odbiorcy: „To, co przed godziną fascynowało, po dwóch godzinach już nie interesuje nikogo”⁵¹; podkreślano, że „[s]ztuka jest służebnicą, artysta wykonawcą potrzeb życia”⁵² (il. 5).

Podstawowa różnica między tymi odmiennymi, ale w obu przypadkach nowoczesnymi i wspierającymi nowatorstwo projektami (typo)grafii polegała na sposobie odnoszenia się do tradycji drukarstwa polskiego: zupełnie nieinteresującej dla redaktorów „Blok”, a stanowiącej kluczową kwestię dla środowiska „Grafiki Polskiej”, w którym nieustannie narzekano na brak polskich krojów pisma i czcionek (zwłaszcza dla

44. „Kronika artystyczna”, *Grafika Polska* 3, nr 4 (1923), s. 71.

45. Witold Rożen, „Nowe formy w drukarstwie”, *Grafika Polska* 3, nr 8 (1923), s. 149–150.

46. Zob. Roman Józef Mathia (1882–1932) – drukarz warszawski, dostęp 24 czerwca 2024, <https://mathia.org/2021/10/25/roman-jozef-mathia-1882-1932-drukarz-warszawski/>.

47. Rożen, „Nowe formy w drukarstwie”, s. 149.

48. Ibid.

49. „Sztuka drukarska na usługach przemysłu”, *Grafika Polska* 1, nr 2 (1921), s. 41.

50. [Inc.: Odczuwa się w całokształcie życia...], s. 3.

51. Ibid.

52. Roman Mathia, „Współpraca artystów w drukarstwie”, *Grafika Polska* 2, nr 2 (1922), s. 23.



5 Tadeusz Gronowski (projekt), okładka pisma „Grafika Polska” (1926, nr 1)

znaków diakrytycznych), chaos w obszarze norm ortograficznych panujący w pozaborowej rzeczywistości oraz niedostatek rodzimych materiałów i maszyn czy instytucji. Wspierano przede wszystkim tworzenie polskiego nowoczesnego pisma (m.in. krój narodowy Adama Półtawskiego⁵³), a także te kierunki drukarstwa, które budując na nowo, sięgały na przykład do folkloru i podkreślały oryginalność rodzimej sztuki drukarskiej. Kosmopolityczne, uniwersalistyczne i nieczułe na koloryt lokalny idee „blokistów” nie mogły więc okazać się interesujące dla tego środowiska, z kolei włączanie się w tworzenie „sztuki narodowej” czy połączenie nowoczesności z „ludowością” nie mieściło się w programie „Bloku”. Według artystów tego kręgu były to zjawiska wykluczające się: lud może się adekwatnie wyrazić na przykład poprzez zdobiony garnek, ale już nie wannę – przedmiot nowoczesny i klasom ludowym zupełnie obcy⁵⁴. Czy był im bliski druk?

KONSUMPCJA

Perspektywa czytelnika była uwzględniana w projektach „Bloku”, choć nie wydaje się ona najważniejsza. Nie znajdziemy tu na przykład tak spektakularnych innowacji jak projekt „druku powrotnego”, reklamowany w jednym z numerów „Grafiki Polskiej” z 1928 r., w którym ekonomię rozumiano jako oszczędność około 50% „energii wzrokowej” i czasu czytelnika⁵⁵. Ułatwienie lektury polegało na tym, że jedna linijka tekstu rozmieszczana była standardowo, natomiast kolejna – odwrócona do góry nogami względem znormalizowanego zapisu. Według wynalazcy brak konieczności przeskakiwania wzrokiem z prawej strony tekstu (koniec wiersza) na lewą (początek następnego wiersza) gwarantował znaczną oszczędność wzroku (il. 6).

Czy i jak postulowane ekonomia i prostota produkcji – tak jak je przedstawiali autorzy „Bloku” – miałyby przekładać się na szybkość i łatwość odbioru? Czy wszystkie perspektywy (wytwórcy, czytelnika projektowanego i tego realnego) były uwzględniane przez artystów, czy też chodziło może przede wszystkim o zrewolucjonizowanie percepcji – przygotowanie i wychowanie przyszłego odbiorcy druku? Kto miałby być odbiorcą awangardowych form typograficznych „Bloku”?

Na pewno był nim inny artysta, ale też pracownik lub student szkół artystycznych – ich przede wszystkim starano się przekonywać i edukować, wzywając do wspierania awangardowego czasopisma finansowo lub do pomocy „przez intensywną agitację i kolportaż”, ułatwienie studentom „korzystania z materiałów, jakie pismo [...] gromadzić będzie w zakresie sztuki europejskiej. Popieranie zatem pisma leży we własnym waszym interesie” – zwracali się „blościści” do tych środowisk⁵⁶. Teksty w wielu językach, informacje o wzmiankach na temat działań „Bloku” w prasie zagranicznej, numery specjalne przedstawiające konstruktywizm w innych krajach europejskich, podziękowania za przesłany numer zagranicznego periodyku – wszystko to wskazuje jednak na zamknięty obieg komunikacji. Z perspektywy polskiego czytelnika strony gazety zadrukowane tym samym tekstem w kilku językach niekoniecznie postrzegane było jako ekonomiczne. Stawały się natomiast takie dla nadawcy-artysty, który w ten sposób poszerzał

53. Zob. Agata Szydłowska, *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989* (Wrocław: Ossolineum, 2018), s. 91–98.

54. „Czy sztuka dekoracyjna?”, *Blok*, nr 10 (1925), s. nlb.

55. Arnold L. Hoffman, „Druk powrotny. Patent nr 3932”, *Grafika Polska* 8, nr 6 (1928), s. 56.

56. „Apel do uczniów szkół sztuki”, *Blok*, nr 1 (1924), s. 4.

Druk Powrotny — Patent Nr. 3932

Daje czytanie bez przerwy wierszowych, oszczędza czytelnictwu do 50% czasu poruszania i czasu
Przekładki wierszy następujące: Czyta się tam i z powrotem, nie ma potrzeby

TEMPO życia współczesnego, szczególnie, w latach
ostatnich wstrząsa coraz intensywniej. Wraz z tem
stałe powiększają się stawiane nam przez nie wymaga-
nia. Czasu zbývającego pozostaje coraz mniej.
Chcąc dotrzymać kroku i nie dać się wyprzedzić
i konkurencji, konieczne jest pod-
nieść wanie się sposobami i środkami, ułatwiającymi naszą
prace i oszczędzającymi nasz czas, gdzie
jak tylko staje się to możliwe.
Druk Powrotny bardzo skutecznie wyręcza nas pod
krytyką czytelnictwa. Czytając druk zwykły, czyta-
my go w kierunku wzroku, przeczynać wzrok nasz
musimy za każdym wierszem przeczynać wzrok nasz
zpowrotem po to jedynie, by odnaleźć i uchwycić
początek wiersza następnego. Ile wierszy mamy do
przepracowania, tyle razy musimy przeczynać wzrok
Nastomiast, przy Druku Powrotnym, jak w danym
wzroście, początek każdego nowego wiersza znajduje
się tuż przy końcu poprzedniego i, dzięki temu,
oszczędzamy poruszeń oczu, t. j. ogromną ilość
energii wzrokowej i czasu. Od tego, że każdy drugi
wiersz jest w Druku Powrotnym w tym celu odwró-
cony, zupełnie nie zmienia się zwykły sposób
przez czytelnika ogląd, jak poszczególnych liter,
tak też całych słów i wierszów. Widzimy je tylko
z jednego punktu i bez trudu.
Wobec tego, biegłość czytania Druku Powrotnego
dla bardzo wielu nie przedstawia najmniejszych trud-
ności i następuje od razu, wówczas, gdy dla innych
biegłość jest kwestją krótkiej wprawy, bo wszelkie
trudności znikają u nich po przeczytaniu kilku nastę-
pnych wierszy lub stron. Czytelnikowi wystarcza
w pamięci, że pod koniec poprzednich, t. j. że
znajduje tuż przy końcu poprzednich, t. j. że
odnajdując ich już nie potrzeba, i, że wygląd słów
w wierszach powrotnych nie zmienia się w
zwykłego ich wyglądu, by wszystkie trudności nie
ogózażać, które dale Druk Powrotny są rzeczywiście
Korzyści, które dale Druk Powrotny są rzeczywiście
wielkie, łatwo sprawdzić. Dość, nie czytając, a
wzrost, poruszyć wzrok tylko raz tam i nazad
od jednego do drugiego końca jakiegokolwiek wiersza,
by zauważyć, jak bardzo łatwiejszym są w druku
zwykłym wierszowe, które w Druku Powrot-
nym odpadają zupełnie. Zegar, który w rękę pozwala
nam jednocześnie stwierdzić znaczną ilość czasu, straconego
na tę jedną tylko setkę portokul.
Zważaj teraz, że strona przeciętnej gazety zawiera
około 2000 wierszy, a bédziemy mieć pojęcie
o kolosalnych wprost stratach energii wzrokowej

lub książek, a które nam zaoszczędza Druk Powrotny.
Ogólny wygląd Druku Powrotnego może się przed-
stawić przy pierwszym zetknięciu się z nim rozma-
icie, a nawet dla niektórych bardziej konserwatyw-
nych czytelników nieestetycznie, t. j., jak, naprz.
jeszcze nie tak dawno prawie wszyscy uważali
wygląd pierwszych automobili, wózków bez dźwigni
i koni, co jednak nie przeszkadza tym „dziwaczynom”
i „młodzieńcom” wprawdzie „młodzieńcom”
komunikacyjnym, oszczędzając również ogrom fałszy-
i czasu, i mało kogo już zapewne gnębiąc swym nie-
estetycznym brakiem dyktanta i podziwianych szkrap.
Druk Powrotny jest wielce pożądanym wynalazkiem
dla ludzi ceniących czas i zdrowie. Wprowadzenie
Druku Powrotnego, bynajmniej, nie jest lukra poslu-
giwana się zwykłym. Również, jak rozpowiadają chę-
nie automobilizmu, nie przeszkadza zupełnie poslu-
gowaniu w bardzo oszczędnych i oszczędnych (nie-
swoistościach, wozami o drewnianych osiach z wolowym
zapłonem, jednym z nich, nie zaważając, że
szereg. Wygląd są czytelnictwa przedkwestywnym
szeregiem, nie przedstawia trudności i, niewymagając
audycji i nie wymaga specjalnego odzianka jak przy składaniu maszynowym, tak też i przy
szeregiem, nie przedstawia trudności i, niewymagając
audycji i nie wymaga specjalnego odzianka jak przy składaniu maszynowym, tak też i przy
szeregiem, nie przedstawia trudności i, niewymagając
audycji i nie wymaga specjalnego odzianka jak przy składaniu maszynowym, tak też i przy

Arnold L. Hoffman,
WARSZAWA, Szczęśliwa 434

REDAKTOR: Roman Mathia

Wydawca: Drukarnia „Rola” Jona Buriana

6 Tekst Arnolda
L. Hoffmana *Druk powrotny.*
Patent nr 3932 w piśmie
„Grafika Polska” (1928, nr 6,
s. 56)

zakres swojego oddziaływania. Był to jednak zasięg we wci-
aż wąskim obiegu artystycznym, specjalistycznym, a nie masowy – postulowany w tekstach publikowanych na łamach „Bloku”. Czasopismo stanowiło raczej labo-
ratorium eksperymentów drukarskich. Było miejscem wypracowywania nowych układów (typo)graficznych, które dopiero w przyszłości mogłyby zostać wykorzystywane w projektowaniu dla szerszej grupy czytelników i użytkowników.

Wydaje się jednak, że projekty drukarskie „blo-
kistów” uwzględniały w pewnej mierze czytelnika

nieprofesjonalnego. Może o tym świadczyć fakt, że stare układy graficzne poddawano na łamach „Bloku” krytyce także ze względu na sposób lektury. Według artystów tradycyjny układ był „nudny w swym niezmiennym szablonie kompozycyjnym”, a „wygląd strony zimny, muzealny” i niepozwalający wystarczająco podkreślać treści. Nowy układ, choć jest eksperymentalny i niestandardowy, umożliwiał umieszczenie na jednej stronie różnicowanego materiału tekstowego „przy jednoczesnym zachowaniu warunku przejrzystości i jasności przy czytaniu”, a różne kroje czcionek i odmienne kierunki

lektury pozwalały zwiększyć zainteresowanie czytelnika, oferując mu „bogactwo środków i kontrastów graficznych”⁵⁷. Znamienne, że jednym z ważniejszych celów było przyciągnięcie uwagi czytelnika, zaciekawienie go, zastosowanie mechanizmów znanych ze sztuki reklamy, a nie np. zapewnienie wygody lektury. Komunikat miał być zwięzły i krótki, docierać szybko i celnie, nie zatrzymywać czytelnika na tekście za długo: „Twórca współczesny, odczuwający silnie tętno życia, przemawiać będzie w formach najekonomiczniejszych, sposobem skróconym, telegraficznym. Zamiast 15 słów – jedno, miast całej masy przedmiotów – kilka płaszczyzn, w odpowiednim będących do siebie stosunku. Tym samym twórczość ta staje się ekonomiczna dla jej odbiorcy”⁵⁸. Artyści odwoływali się do tempa życia nowoczesnego, wskazując, że to rytm i duża dynamika współczesności zmieniają ludzką percepcję i wymagają nowych środków wyrazu. Tendencje te znów wiązane są z językiem ekonomii. Tym razem słowo „ekonomia” zostało użyte niemal w funkcji synonimu określeń „szybkość”, „krótkość”. Kierując się powszechną wiedzą na temat wysokiego stopnia analfabetyzmu w międzywojennej Polsce, można z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że zasada ekonomiczna, rozumiana jako maksymalne skrócenie czasu lektury, pozwalała przede wszystkim pozyskiwać szerokie grono nowych odbiorców, odwoływać się do półpiśmienności niższych klas społecznych, nie wymagając od nich dłuższego skupienia się na rozbudowanym tekście.

Docieranie do tych odbiorców motywowano ideą „demokratyzacji zdobyczy” nauki i techniki, pragnieniem podnoszenia „świadomości poznawczej społeczeństwa”⁵⁹. Trzeba jednak pamiętać, że grupa tradycyjnych czytelników – zwłaszcza dużych form literackich – stopniowo się kurczyła, a ten kierunek zmian wyznaczał kryzys rynku czytelniczego. Zgodnie z diagnozą sytuacji, przedstawioną w 1923 r. na łamach „Grafiki Polskiej”, książka nie mogła być już postrzegana jako produkt pierwszej potrzeby, ponieważ była za droga⁶⁰. Artykuł ten wywołał gorącą dyskusję w prasie, w związku z czym w kolejnym numerze redaktorzy kontynuowali temat: „Ruch wydawniczy przeżywa obecnie

ostry kryzys, przyczyn którego należałoby szukać w zaszłych w społeczeństwie przesunięciach. Przeżywa go i księgarstwo – zbyt rozrosło, jak na dzisiejszą klientelę. W rezultacie cierpią zakłady graficzne, w dzisiejszym świetle przedstawiające aparat za duży, zbyt rozwinięty, którego dzień bieżący wyżywić nie jest w stanie. Grupy te widziałyby dla siebie wyjście z sytuacji w obniżeniu kosztów robocizny (i honorariów autorskich) lub w przeniesieniu ciężaru na konsumenta. Konsument zaś staje się po części znakiem zapytania. Ów dawny zaprzysiężony pochłaniacz drukowanego słowa – inteligencja – przestał kupować – na co rady niema, skoro (z małymi wyjątkami) niema on środków materialnych. [...] Jak w zamarłej parafii, raz na rok odbywa się odpust; wtedy i inteligent zdobywa się na maksymalny wysiłek, by stanąć w szeregu przymusowych konsumentów, zdobywających książki szkolne dla dzieci”⁶¹.

Tymczasem, według Millera, drukarstwo jest dla współczesnego człowieka jedną z rzeczy pierwszej potrzeby. Autor przedstawiał je, przypomnijmy, jako ideał sztuki użytkowej ze względu na to, że determinują je wielopoziomowe ograniczenia ekonomiczne. Od początku człowiek tworzył tylko to, co było mu potrzebne w życiu codziennym, „i, oczywiście, chodziło mu o wytworzenie przedmiotu jak najbardziej ekonomicznego, jak najlepiej odpowiadającego wyłącznie swemu przeznaczeniu” – przekonywał. Według Millera współczesny mu człowiek znów „zwraca uwagę przede wszystkim na rzeczy najniezbędniejsze – na przedmioty pierwszej potrzeby. [...] Piękno w twórczości pierwotnej (interesownej), jest tylko jej cechą – czynnikiem jest ekonomia”⁶². Z tej perspektywy znamienne jest odżegnywanie się twórców „Bloku” od kapitalizmu, któremu to ustrojowi odpowiadają w zasadzie wszystkie odcienie znaczeniowe słowa „ekonomia” używane na łamach „Bloku”, brakuje tu jedynie haseł o pomnażaniu czy maksymalizacji zysku.

„Amerykański «drapacz nieba» powstać mógł tylko przy istniejącym ustroju kapitalistycznym, którego zasadą ekonomiczną jest: «maximum zysku przy minimum środków». Nie troszcząc się o zdrowie ludzkie, buduje sobie pierwszy lepszy businessman

57. Red., „Drukarstwo o układzie graficznym”, s. 11.

58. Miller, „Rola ekonomii w twórczości”, s. nlb.

59. Mieczysław Szczuka, „Próba wyjaśnienia nieporozumień, wynikających ze stosunku publiczności do Nowej Sztuki”, *Blok*, nr 2 (1924), s. nlb.

60. A. B. [Antoni Burkot], „Kryzys książki”, *Grafika Polska* 3, nr 9 (1923), s. 173–175.

61. Redakcja, „Kryzys książki”, *Grafika Polska* 3, nr 10 (1923), s. 188.

62. Miller, „Rola ekonomii w twórczości”, s. nlb.

kilkudziesięciopiętrowe pudło na kilkaset rodzin i skazuje je w ten sposób na brak przestrzeni, zieleni, powietrza. Czy z punktu widzenia potrzeb współczesnego człowieka, dla którego kardynalnym warunkiem ekonomii staje się higiena, jest taki «drapacz» ekonomiczny? Nie⁶³ – czytamy w „Blok”. Jak należałoby rozumieć higienę wymienioną przez Millera jako podstawowy warunek ekonomii? Jest to o tyle istotne, że dalej czytamy również o higienie nowego dzieła sztuki, a więc także dzieła typograficznego. Według wykładni prezentowanej przez „Blok” w ostatnim numerze pisma (redagowanym już tylko przez Szczukę i Żarnowerównę), poprawa jakości życia klas robotniczych i ludowych miała się wiązać zwłaszcza z walką z „chorobami i charłactwem fizycznym” oraz z zapewnieniem „tak sfunkcjonalizowanych mieszkań dla ludu – by polski chłop i robotnik nauczyli kąpać się u siebie w domu⁶⁴. Według Millera mogły je zaoferować miasta-ogrody zakładane zamiast wznoszenia kapitalistycznych wieżowców. Czystość i dobre warunki życia wiążą się nieodłącznie ze zdrowiem, to z kolei z jednej strony poprawia dobrostan człowieka, a z drugiej – ma bezwzględnie wpływ na jego produktywność. Tak chyba należy rozumieć powiązanie przez Millera higieny z ekonomią. W tym miejscu należy podkreślić wyraźnie, że bliskość tych projektów i mechanizmów kapitalistycznych (zwłaszcza w ich fordotskim wydaniu) nie stoi w sprzeczności z koncepcją socjalistycznej gospodarki⁶⁵: chodziło bowiem o gromadzenie kapitału i o jak najefektywniejszą produkcję, podczas gdy redystrybucja dóbr miała być równościowa i bardziej demokratyczna.

Miasto-ogród posłużyło Millerowi również za wzorec komunikacji przez sztukę, a jednocześnie model, który należy zastosować również w przestrzeni kartki papieru: „I tak, jak doskonale rozwinięta komunikacja w mieście ogrodzie pozwoli przenosić się szybko z miejsca na miejsce tak położenie kilku płaszczyzn, użycie kilku słów da szybkość kojarzenia najbardziej

odległych od siebie pojęć przy uniknięciu niepotrzebnego balastu⁶⁶. Uproszczone drukarstwo, jak pisał, nie znosi „[s]tłoczenia, gmatwań, skłębień chaotycznych”, jest czyste, schludne, jasne, dokładne, umożliwia szybką komunikację i lekturę; to jedno z narzędzi służących do przekształcania życia, tak aby stało się ekonomiczne – „czysta forma, w której zawarta jest higiena dzieła sztuki współczesnej⁶⁷. Marzenie o czystości można więc w kontekście drukarstwa rozumieć jako symboliczne przetworzenie materialnych niedogodności, z jakimi się ono zmagало. „A dzienniki?” – pytał retorycznie czytelnik w liście do redakcji „Grafiki Polskiej”, po czym sam sobie odpowiadał: „Dziennik dzisiejszy – to cuchnący kawał papy smołowniczej, popękany na brzegach kolumn, codziennie innego formatu i koloru. W czytelnich i cukierniach przerzuca się zazwyczaj tylko strzępy tej codziennej lektury. Kilka egzemplarzy rozłożonych na stole wydaje tak obrzydliwą woń, że trudno jest przez dłuższy czas pozostawać w pokoju⁶⁸.

„Blokistom” chodziło nie tylko o wpisanie projektów typograficznych w kompetencje lekturowe masowego czytelnika, lecz także o wpłynięcie na niego, tak aby był gotowy przyjąć nowe formy artystyczne, w tym drukarskie. „Dzięki temu nastąpi przełom w psychice szerokiej mas i zjawi się zapotrzebowanie na dzieło, którego formy budują się dzisiaj⁶⁹ – wyjaśniał Szczuka. O oddziaływaniu na psychikę jednostki przez nową sztukę pisano w „Blok” wiele⁷⁰. W czasopiśmie od początku widoczne było napięcie między odbiorcą projektowanym (przyszłym umyтым i wyedukowanym przedstawicielem mas) a tym realnym, którego trzeba dopiero przygotować do przyswajania nowych form. Autorzy powoływali się na łatwość czy szybkość lektury i wygodę czytelników, utyskując jednocześnie na nikły odbiór ich działalności w społeczeństwie: „Oswojenie się ze zjawiskiem takim, jak Nowa Sztuka następuje b. powoli i z wielkimi trudnościami, przy czym zainteresowanie ze strony publiczności jest niezbyt znaczne⁷¹. Ta skarga

63. Ibid.

64. [Inc.: Nie ulega wątpliwości, że: Planowe wychowanie mas proletariatu...], *Blok*, nr 11 (1926), s. nlb.

65. Na taką tendencję w sztuce drukarskiej Strzemińskiego zwraca uwagę Stanisław Czekalski (id., *Awangarda i mit racjonalizacji*, s. 180–184).

66. Miller, „Rola ekonomii w twórczości”, s. nlb.

67. Ibid.

68. H. Kalend, „Głosy czytelników”, *Grafika Polska* 3, nr 5 (1923), s. 94.

69. Szczuka, „Próba wyjaśnienia nieporozumień”, s. nlb.

70. Zob. np. [inc.: Nie ulega wątpliwości, że: Pokój mieszkalny...], *Blok*, nr 11 (1926), s. nlb.

71. Szczuka, „Próba wyjaśnienia nieporozumień”, s. nlb.

wybrzmiała szczególnie ostro w polemicznej odpowiedzi na artykuł Stefania Zahorskiej⁷², która odniosła się krytycznie do polskiego modernizmu: „Czy faktycznie można nazwać lęklivością, biernością i brakiem rozmachu to – że polski modernizm tworząc w najcięższych warunkach, mając do zwalczania zakorzenione najfałszywsze przesady o sztuce w społeczeństwie tępym, opornym i pozbawionym kultury artystycznej – nie pozostał w tyle poza Europą [...]. Przypuszczamy, że p. S. Z. dobrze jest poinformowana o tem, jak trudno jest tworzyć w społeczeństwie tak obojętnym jak nasze”⁷³.

Być może jednak nie chodziło tylko o opór, jaki ówczesne społeczeństwo stawiało wobec eksperymentów typograficznych „Bloku”, lecz także o samą logikę druku. Może rację ma Agata Szydłowska, pisząc, że typografia – jak uczą doświadczenie i współczesna

perspektywa – jest raczej dziedziną konserwatywną: „Nadmierne eksperymentowanie z formami liter [...] może skutkować uszczerbkiem na czytelności i w konsekwencji być skazane na porażkę”⁷⁴. Jako dowód badaczka podaje losy wielu awangardowych krojów, w tym „alfabetu a. r.” Strzemińskiego. Nowe pisma – a dotyczyć to może również eksperymentalnych układów graficznych i propozycji niestandardowych kierunków lektury – okazały się funkcjonalne jedynie „w tytułach, jako ozdobne kroje akcydensowe”⁷⁵. Powszechnie praktyki lekturowe pokazują zaś, że największym i najbardziej spopularyzowanym i upowszechnionym projektem typograficznym międzywojnia okazały się nie awangardowe innowacje, ale sprzyjająca standaryzacji i łatwości czytania nowoczesna antykwa Półtawskiego⁷⁶, wspierana m.in. przez środowisko „Grafiki Polskiej”.

72. Stefania Zahorska, „Przegląd usiłowań”, *Sztuki Piękne* 1, nr 12 (1925), s. 568–571.

73. [Inc.: W artykule p.t. „Przegląd usiłowań...”], *Blok*, nr 11 (1926), s. nlb.

74. Szydłowska, *Od solidarycy do TypoPolo*, s. 107.

75. Ibid.

76. Ibid., s. 94.

BIBLIOGRAFIA

Czekalski, Stanisław. *Awangarda i mit racjonalizacji. Fotomontaż polski okresu dwudziestolecia międzywojennego*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2000.

Dunn, Elizabeth. *Prywatyzując Polskę. O bobofrutach, wielkim biznesie i restrukturyzacji pracy*. Tłumaczenie Przemysław Sadura. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2008.

Golka, Bartłomiej. „Rozwój drukarstwa prasowego i układu graficznego prasy polskiej do roku 1939”. *Rocznik Historii Czasopiśmiennictwa Polskiego* 10, nr 3 (1971): 277–302.

Golka, Bartłomiej, Mieczysław Kafel, i Zbigniew Kłos. *Z dziejów drukarstwa polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Przemysłu Lekkiego i Spożywczego, 1957.

Jakubowicz, Rafał. „Bezrobocie, głód, więzienie (część druga)”. *Nowa Krytyka*, nr 39 (2017): 161–188.

Kaluża, Anna. „Szczuka, Strzemiński, Themersonowie i polska poezja XX wieku”. *Teksty Drugie* 32, nr 1 (2022): 12–27.

Karasińska, Barbara. „Główne idee polskiej typografii funkcjonalnej lat 20. XX wieku na wybranych przykładach”. *Toruńskie Studia Bibliologiczne* 9, nr 2 (2017): 9–29.

Karpik, Lucien. *Ekonomia jednostkowości*. Tłumaczenie Agnieszka Karpowicz. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2022.

Lewandowska, Bożena. „U źródeł grafiki funkcjonalnej w Polsce”. W: *Ze studiów nad genezą plastyki nowoczesnej w Polsce*, redakcja Juliusz Starzyński, 192–316. Wrocław–Warszawa–Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1966.

Maffesoli, Michel. *Czas plemion. Schyłek indywidualizmu w społeczeństwach ponowoczesnych*. Tłumaczenie Marta Bucholc. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.

Maszyna do komunikacji. Wokół awangardowej idei Nowej Typografii. Redakcja Paulina Kurc-Maj, Daniel Muzyczuk. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2015.

Mrowczyk, Jacek, i Zdeno Kolesár. *Historia projektowania graficznego*. Tłumaczenie Joanna Goszczyńska. Kraków: Karakter, 2018.

Nowakowska-Sito, Katarzyna. „Artyści i sztuka w nowym państwie (1918–1939)”. W: *Wyprawa w dwudziestolecie*, redakcja Katarzyna Nowakowska-Sito, 42–55. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie, 2008.

Ong, Walter J. *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*. Tłumaczenie Józef Japola. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.

- Rudziński, Piotr. „Konstruktywistyczna typografia wobec poezji. Dwa przykłady”. *Biuletyn Historii Sztuki* 46, nr 1 (1984): 43–51.
- Rypson, Piotr. *Książki i strony. Polska książka awangardowa i artystyczna 1919–1992*. Warszawa: CSW Zamek Ujazdowski, 2000.
- Rypson, Piotr. *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*. Kraków: Karakter, 2011.
- Sobieraj, Sławomir. „Edmunda Millera poezja eksperymentu. Między futuryzmem i konstruktywizmem”. *Teksty Drugie* 30, nr 5 (2020): 295–310.
- Szydłowska, Agata. *Od solidarycy do TypoPolo. Typografia a tożsamości zbiorowe w Polsce po roku 1989*. Wrocław: Ossolineum, 2018.
- Zagrodzki, Janusz. „Drukarstwo nowoczesne w kręgu Władysława Strzemińskiego”. W: *Druk funkcjonalny. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi i Łódzkie Towarzystwo Przyjaciół Książki, wrzesień 1975*, redakcja Janusz Zagrodzki, 8–33. Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 1975.
- Zagrodzki, Janusz. „Władysław Strzemiński – obrazy słów”. *Sztuka Europy Wschodniej* 2 (2014): 81–91.
- Załoski, Tomasz. „Futerał na ciało. Taylorizm i biopolityka w koncepcji architektury funkcjonalistycznej Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego”. W: *Architektura przymusu*, redakcja Tomasz Ferenc, Marek Domański, 21–37. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2013.

SUMMARY

“*The Economic Culture of Signs*”. *The Art of Printing in the “Blok” Magazine*
by Agnieszka Karpowicz

The article focuses on projects connected with the art of printing published in the “Blok” magazine (1924–1926). The author traces the reasons why typography was one of the main and most important fields of Constructivist art, approaching in particular the issues of economics and the economic viability of art as raised by the artists. The starting point is an attempt to understand what the words “economics” (Polish: *ekonomia*) and “economic” (Polish: *ekonomiczny*) may have meant when used in the magazine and in what context they were applied.

The high rank attributed to economics placed the art of printing and typography highest in the artists’ hierarchy, right next to such important avant-garde fields as architecture and cinema. Citing the Polish writer, poet and critic Edmund Miller, who said: “There are, after all, fields where economics manifests itself as a factor in creative work and as a feature of it. Printing is such a field. Aesthetic considerations (typeface, ornamentation, layout) cannot override economic considerations (accuracy of the text, ease of reading). But the typeface itself, its size, its layout, already contains an economic necessity” (“Blok” 1924, no. 3/4), it was being argued that the reason for the group’s increased interest in printing was that this art was wholly determined by its usability and multidimensional economy: production (“the creative labour factor”), distribution (“text accuracy” and its mass character determined by mechanical reproduction), and the commodity (“typeface, its size, its layout”) intended for consumption (“ease of reading”).

The first meaning of the word “economic” (*ekonomiczny*) in the group’s writing referred to the low cost of turning out the work, i.e. the product, from the perspective of the maker. Realistically, the aim was not to eliminate, but to minimise the amount of human labour, to which the technology of various types of machines relieving the strain on human muscles was to contribute. In the same way that a simple, ascetic, functionally planned interior design saved work for the domestic servants, the move away from ornamentation and non-functional embellishments was to simplify the production of advertisements, accidental printed matter and all the products of the printing trade. Yet the current article deconstructs the assumptions of the Blok group relating to the production process in printing. Projects

concerning printing stemmed from the illusion of the invisibility of human labour and human muscles in the production process. Firstly, the “Blok” discourse has been confronted with statements from printers and typesetters, who point out, among others, the impediments introduced by modern printing machines and how they not only lengthen the production process, but also cause a proletarianisation of the printing profession, requiring increasing amounts of physical strength to operate the machine. Secondly, the articles in “Blok” devoted to the modernisation of the production process are juxtaposed with the actual state of the Polish printing industry at the time: until 1927 it had been classified as a craft and not as an industry, and additionally struggled with the unavailability of modern machinery and the lack of qualified personnel to operate it.

The second meaning of the word “economics” (*ekonomia*) relates to the process of distribution: in “Blok”, printing was perceived as particularly attractive also due to the immanent mass character of the resulting work. The printed artefact (a book, a literary work, a magazine) was a unique product of art because it had long been integrally and inalienably created mechanically, by means of a machine reproducing the once made content in an infinite number of copies, and at the same time no one denied this artefact the status of art. The reason why printing could be the prototype for new art that was cheap to produce, technically mediated and not overly labour-intensive – i.e., an *economic* art – was that the printing press pioneered the “originality model” (according to Lucien Karpik’s economic-sociological concept), which included, among others, the mass-produced novel (i.e., literature) and later also film. One could venture to say that the reason why “Blok” ennobled printing is that the first known effect of mass production unquestionably recognised as an artistic effort (a work of literature) emerged from under the printing press. The production of printed artefacts could be seen – in McLuhanian terms – as the first production line, a prototype of the capitalist Fordistic factory churning out cars, guns or hamburgers. The printing press and the work in the print shop were thus a prototype of Fordism which the “Blok” founders highly respected: the division of labour and the increase of production with the expenditure of the smallest possible amount of money led to the production of a single work in countless copies, and therefore guaranteed its mass nature.

When it comes to explaining the third meaning of “economic viability” (*ekonomiczność*) – the cost of the manufactured commodity – it is worthwhile to juxtapose the artists’ assumptions with the historical and cultural conditions of the art of printing. This refers to material and technical constraints, and the associated principle of economy (functional use of available materials). This may have been a direct response to the period of crisis in which “Blok” operated. The principle of economy applied in practice worked to the avant-garde artists’ advantage, as the tight layout of the printed page, including vertically spaced lines of text, made it possible to fit a lot of content on a single sheet, thus saving paper. The magazine’s small size brought it closer to accidental prints (special editions used as exhibition catalogues were an exception). This feeling was reinforced by the focus on experimenting with placard writing, appropriate for short slogans rather than continuous long text. Savings on materials added another shade of the meaning to the word “economy”, which may have given the avant-garde artists an advantage in the press market. This market was limited to a few important projects for the modernisation of printing and typography with a profile similar to the postulates posed by “Blok” (including the milieu of the “Grafika Polska” magazine): modernity, innovation, experimentation, the necessity of pairing the art of printing with industry and

commerce, involvement in the creation of artistic advertisements, emphasis on utilitarian forms.

The category of “economic viability” (*ekonomiczność*) in the context of consumption, in turn, was put in practice by incorporating the reader’s perspective into the designs, with emphasis on the ease and speed of reading. An analysis of the personal profile of a model reader of the “Blok” magazine, to whom the innovative typographic projects were addressed, clearly points to the conclusion that the magazine was aimed primarily at a closed and narrow communication circle of the international and Polish artistic community, students and employees of art schools. The magazine was conceived as a laboratory for printing experiments, a place for designing new graphic and typographic layouts to be used in the future with a wider group of readers and users in mind. One of the most important objectives was to attract the reader’s attention, to make him/her interested, to apply mechanisms known from the art of advertising, rather than, for instance, to make the act of reading comfortable. The message had to be concise and short, intended to reach the readers quickly and accurately, not to make them linger on the text for too long. Although the artists referred to the pace of modern life, pointing out that it was the rhythm and high dynamics of modernity, changing human perception, that demanded new means of expression, these tendencies can also be explained differently. Findings concerning the high illiteracy rate in interwar Poland prompt the conclusion that reading matter designed in this way made it possible, above all, to attract a wide range of new audiences by appealing to the semi-literate lower classes without requiring such readers to focus on a long text for a long time. Reaching these audiences was motivated by the idea of democratising the distribution and accessibility of goods related to art and culture; but in that period the market for traditional readers was gradually shrinking, reaching an audience for books – large printed forms – was difficult, and this direction of change was set by a crisis in the reading market: a lack of funds to buy books. Ultimately, members of the Blok group were not only concerned with targeting the reading competences of the mass user/reader, but also with influencing those recipients in such a way that they would be ready to embrace new art forms, including print.

Referring to Agata Szydłowska’s research, it should be emphasised that ultimately, precisely because of the economy of reception, the largest, the most widely popularised and the most widespread typographic project of the interwar period turned out to be Póltawski’s modern antiqua, which lent itself to standardisation, was easy to read, and was supported by, among others, the “Grafika Polska” milieu, rather than the avant-garde innovations proposed by “Blok”.

BIOGRAPHICAL NOTE

Agnieszka Karpowicz PhD (habil.), a Professor of the University of Warsaw, is a specialist in literature and culture, member of the Centre for Avant-Garde Research at the Jagiellonian University and the Modernitas research centre at Université Libre in Brussels. She is the author of the books *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson – Buczkowski – Białoszewski* (2007), *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (2023), and the co-author and co-editor of books in the “awangarda/rewizje” series: *Awangarda/Underground* (2018), *Polityki/Awangardy* (2021).

NOTA BIOGRAFICZNA

Dr hab. Agnieszka Karpowicz, prof. UW – literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, członkini Ośrodka Badań nad Awangardą Uniwersytetu Jagiellońskiego i ośrodka Modernitas przy Université Libre w Brukseli. Autorka książek *Kolaż. Awangardowy gest kreacji. Themerson – Buczkowski – Białoszewski* (2007), *Białoszewski temporalny (czerwiec 1975 – czerwiec 1976)* (2023). Współautorka i współredaktorka książek w serii „awangarda/rewizje”: *Awangarda/Underground* (2018), *Polityki/Awangardy* (2021).