

Ewa Repucho

Książka dla dzieci w służbie estetyki druku : publikacje dwudziestolecia międzywojennego

Bibliotheca Nostra : śląski kwartalnik naukowy nr 1, 51-65

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

KSIĄŻKA DLA DZIECI W SŁUŻBIE ESTETYKI DRUKU. PUBLIKACJE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

1. Rola szaty graficznej książki w wychowaniu estetycznym dzieci i młodzieży (1918–1939)

W lutym 2015 r. książka polskiego grafika młodego pokolenia, Jana Bajtlika, pt. *Typogryzmol*, wydana przez Wydawnictwo Dwie Siostry, otrzymała prestiżowe wyróżnienie przyznawane najlepiej zaprojektowanym książkom dla dzieci w konkursie Bologna Ragazzi Award 2015 w kategorii Non Fiction. „Ta książka jest frapująca i wciągająca przygodą z typografią [...]. »Typogryzmol« celebrytuje design, łącząc różnorodne style i techniki” (Zakrzewski, 2015) – brzmiało uzasadnienie jury. Autorowi udało się specjalistyczny temat przedstawić w sposób atrakcyjny dla młodego czytelnika. Popularyzacja szeroko pojętej estetyki druku w książkach dla dzieci to jednak pomysł nie nowy. Pierwsze kroki zmierzające w kierunku zainteresowania młodych czytelników tą tematyką pojawiają się bowiem w polskiej książce dziecięcej już na przełomie XIX i XX w. (Zaleska, 1874), a zwłaszcza w dwudziestoleciu międzywojennym. Nie są to wprawdzie działania zakrojone na szeroką skalę, co więcej literatura na ten temat jest dość skąpa, ale samo zjawisko jest już widoczne i zasługuje na uwagę.

Estetyka druku była w okresie międzywojennym przedmiotem szczególnego zainteresowania. Nic więc dziwnego, że hasła odnowy graficznej polskiej książki dotarły także do twórców publikacji dziecięcych. Pierwsze głosy na temat potrzeby rozbudzania wrażliwości estetycznej u dzieci za pomocą pięknie wydanych edycji pojawiły się m.in. w *Wychowaniu estetycznym* Janiny Mortkowiczowej (1875–1960), pisarki i tłumaczki literatury dziecięcej, żony Jakuba Mortkowicza, warszawskiego wydawcy. Książka została wydana w 1904 r., a echo zawartych w niej postulatów sły-
szyć

¹ Uniwersytet Wrocławski, Instytut Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa.

było także kilkadziesiąt lat później². Mortkowiczowa podkreślała, że należy jak najszybciej wdrożyć reformę pedagogiczno-estetyczną, której celem byłoby przygotowanie dzieci „do odczuwania piękna w naturze i w sztuce, [...] rozwinięcia w nich poczucia smaku estetycznego” (Mortkowiczowa, 1904, s. 15–16). Celem reformy, co wyraźnie podkreślano, nie miało być wyłącznie przekazywanie wiedzy. Mortkowiczowa uważała, że „paplanie o sztuce” nie oznacza jej rozumienia, a „pseudoestetów [...] których kultura estetyczna zasadza się wyłącznie na wygłaszaniu frazesów” (1904, s. 15) jest zbyt wielu. Nieocenioną rolę w kształceniu estetycznym miały m.in. odgrywać książki: „Obrazki i książki obrazkowe – pisała Mortkowiczowa – wywierają poważny wpływ na rozwój estetyczny [dziecka] i mogą stać się pierwszorzędnym narzędziem wychowania estetycznego. [...] Obrazki uczą dziecko patrzeć, przemawiają do jego duszy plastyczniej i wymowniej niż słowa treścią swą i barwnością sprawiają żywą przyjemność, dają pokarm wiecznie głodnej wyobraźni i mogą oddziaływać głęboko na rozwój umysłowy, wzbogacić uczuciowo i moralnie” (1904, s. 61).

Mortkowiczowa narzekała jednocześnie na złą jakość dostępnych na rynku edycji. Uważała, że współczesna produkcja wydawnicza przynosi dzieciom więcej szkody niż pożytku i wpływa „na spaczenie poczucia estetycznego” (1904, s. 61–62). Co więcej, książki obrazkowe pojawiające się na rynku księgarskim „są to przeważnie ohydne fabrykaty, tworzone przez spekulantów nieświadomych szkodliwego wpływu swych produktów” (Mortkowiczowa, 1904, s. 61–62). Szansę na poprawę jakości graficznej książki dziecięcej widziała w ścisłej współpracy wydawców z artystami: „Ażeby więc książka obrazkowa stać się mogła czynnikiem estetycznym musi odpowiadać wymaganiom prawdziwej sztuki i być stworzoną przez prawdziwego artystę” (1904, s. 61–62). Mortkowiczowa dawała też wyraźne wskazówki artystom, jak należy tworzyć ilustracje do książek. Powoływała się przy tym na edycje zagraniczne, stawiając je polskim twórcom za wzór.

Tekst Mortkowiczowej ukazuje problematykę projektowania książki dla dzieci jednostronnie – wyłącznie przez pryzmat ilustracji, nie zaś całej kompozycji tekstu i obrazu. Z czasem spojrzenie to zaczęło się jednak zmieniać. Artyści nawoływali, aby zwrócić większą uwagę na układ typograficzny. Znaczną rolę odegrało tu środowisko skupione wokół „Grafiki Polskiej. Miesięcznika Poświęconego Sztuce Graficznej”. W 1922 r. opublikowano artykuł Stanisława Baczyńskiego (1890–1939) *Zewnętrzne piękno książki dla dzieci i młodzieży*, w którym autor dostrzegał potrzebę całościowego opracowania graficznego edycji. Baczyński podkreślał, że nie należy pięknej książki utożsamiać wyłącznie z ilustracją, zwracał uwagę na potrzebę

² Publikacja Mortkowiczowej pojawiła się w okresie przełomowym dla polskiej książki dziecięcej. Stanisław Piotr Koczorowski w 1935 r. napisał: „Pierwsze świadome usiłowanie pisarzy, artystów i wydawców polskich, by książkę dla dzieci uczynić naprawdę piękną i poczytną, zaczynają się po roku 1905” (Dunin, 1991, s. 110).

odpowiedniego powiązania ilustracji z tekstem, aby tworzyły one harmonijną całość. „Nie konglomerat lecz całość jednolita – oto zasada dobrej książki ilustrowanej” (Baczyński, 1922b, s. 53)³ – pisał. I dalej wyjaśniał: „Zadaniem artysty winno być ujęcie książki w całość zewnętrzną, zharmonizowanie jej estetyczne, zrobienie wszystkiego, co możliwe, od układu druku, winietek do ilustracyj i okładki” (Baczyński, 1922b, s. 53). Ważne było także „stonowanie” książki, staranne zestawienie wszystkich tworzących ją elementów, aby nie występowała „w łaciastym stroju błazeńskim” (Baczyński, 1922b, s. 53).

Baczyński uważał, że wzorowe opracowanie graficzne nie tylko wzbogaca tekst i ułatwia odbiór, lecz także podnosi jego wartość merytoryczną. Złe opracowanie graficzne zaniża natomiast wartość merytoryczną najlepszej nawet pod względem literackim książki: „Stąd też książka o zaletach wyłącznie literacko-artystycznych – podkreślał – staje się mniej wartościową, o ile pominięto w niej sprawę piękna zewnętrznego” (Baczyński, 1922a, s. 24). Jednocześnie uważał, że źle wydana książka „jest zjawiskiem szkodliwym w wychowaniu estetycznym” (Baczyński, 1922b, s. 53).

Baczyński również ubolewał nad niską jakością graficzną polskiej książki dziecięcej: „Sprawa wyglądu zewnętrznego naszej literatury dla dzieci i młodzieży [...] stanowi specjalne zagadnienie graficzne, jest bolesnym punktem wszelkich rozważań na temat wychowania estetycznego” (1922a, s. 24). Autor, tak jak wcześniej Mortkowiczowa, wskazywał na wielkie zaniedbania w projektowaniu książki dziecięcej. Winą za błędy obarczał przede wszystkim wydawców. Zbyt często priorytetem był dla nich zysk, co skutkowało m.in. zamawianiem najtańszych ilustracji. Ponadto Baczyński uważał, że wydawcy podchodzą do tworzenia książki dziecięcej w sposób chaotyczny i przypadkowy, zbierając poszczególne elementy z różnych niespójnych źródeł, tymczasem „luźne rysunki nie są jeszcze świadectwem kultury artystycznej i zdolności graficznych” (Baczyński, 1922a, s. 24). Wydawcy nie zwracają także zupełnie uwagi na jedność wnętrza książki i okładki, przeładowując te ostatnie w celach handlowych. Zbyttnia „afiszowość”, „jaskrawość i pstrokacizna” to główne cechy książek dla dzieci. Dobra okładka powinna tymczasem „reprezentować treść i charakter książki, jednoczyć w sobie walory estetyczne z aluzją do treści lub, ograniczając się do ornamentu, zawierać motywy łagodne a zasadnicze” (Baczyński, 1922b, s. 53). Ganił też stosowanie złej jakości papieru, „błędny układ i dobór czcionek” oraz przestarzałe klisze, z których drukowano ilustracje. Wszystkie te czynniki wpływały na „dorywczość i przygodność” (Baczyński, 1922b, s. 53) książki dziecięcej.

Jedynym lekiem na zaistniałą sytuację miało być, zdaniem Baczyńskiego, odebranie wydawcy odpowiedzialności za kształt graficzny książki

³ Wyróżnienie w tekście źródłowym.

i złożenie jej w ręce artysty (1922a, s. 24). Co więcej, zgodnie z tendencjami panującymi w sztuce graficznej dwudziestolecia międzywojennego, Baczyński uważał, że grafik: „jest [...] powołany do tego mocą swego talentu i wiedzą” (1922b, s. 53). Podkreślał, tak jak i Mortkowiczowa, że twórczość dla dzieci pod względem artystycznym jest równie istotna jak twórczość dla dorosłych. Nie jest to bynajmniej „mniejsza sztuka”. Wręcz przeciwnie, ze względu wpisane w nią cele pedagogiczne i poznawcze jest to dziedzina jeszcze bardziej wymagająca.

W podobnym duchu odpowiedzialności za wychowanie estetyczne najmłodszych wypowiedział się Wacław Czarski w artykule, który ukazał się w 1926 r. w „Grafice Polskiej”. Czarski – jako stały współpracownik, a z czasem redaktor „Grafiki Polskiej” – podkreślał, że wychowanie estetyczne jest istotnym czynnikiem kształtowania i formowania przyszłego odbiorcy: „Od lat dziecinnych i szkolnych [...] winno się stale i umiejętnie pielęgnować poczucie estetyki, winno się budzić zamiłowanie do książki i już wtedy przygotowywać i urabiać przyszłego czytelnika i odbiorcę” (1926, s. 40). Proponował, aby zmiany zacząć wprowadzać od książki szkolnej: „ponieważ najłatwiej jest od najwcześniejszych lat wpajać w czytelnika walory estetyki książki, zamiłowanie do niej” (Czarski, 1926, s. 40).

Autor pojmował estetykę książki dziecięcej w sposób całościowy – ważny był dla niego cały układ graficzny, nie tylko ilustracje. Co więcej, podkreślał znaczenie układu typograficznego publikacji: „twierdzimy – pisał – że jednym z ważniejszych bodaj czy nie najważniejszym zadaniem wydawcy jest dbałość o wykonanie książki. [...] Po wyborze rękopisu – powinien on zająć się w pierwszym rzędzie wyglądem typograficznym książki” (Czarski, 1926, s. 40). Stosowną szatę typograficzną powinna otrzymać przede wszystkim książka szkolna, ponieważ trafia ona do wielu czytelników, ma więc najszerze oddziaływanie. Co więcej, Czarski postulował, aby edycje te otrzymywały „jak najbardziej pociągającą szatę typograficzną” (Czarski, 1926, s. 40), ponieważ do nich należy kształcenie „w społeczeństwie poczucie estetyki na tej najbardziej bezpośredniej drodze” (Czarski, 1926, s. 40).

2. Estetyka druku w książkach dla dzieci

Na rynku książki dziecięcej dwudziestolecia międzywojennego zaczęły się zatem pojawiać coraz atrakcyjniejsze pod względem graficznym edycje, tworzone przez artystów lub bardziej świadomych wydawców. Ukazało się także kilka książeczek poruszających tematykę szeroko pojętej estetyki druku. Edycje o estetyce druku dla dzieci szły jeszcze krok dalej w stosunku do publikacji pięknie zaprojektowanych. Miały one nie tylko rozwijać zamiłowania do pięknej książki u młodych czytelników i kształtować przyszłych odbiorców, lecz także wprowadzać dzieci w kulturę książki, popularyzując wiedzę znaną dotychczas wyłącznie wąskiej grupie specja-

listów – od zagadnień pisma, poprzez kwestie projektowe, ukształtowania typograficznego edycji, aż po zagadnienia poligraficzne, zarówno w ujęciu współczesnym, jak i historycznym. Niektóre z tych książek są nietypową szatą graficzną miały dodatkowo uwrażliwić młodych czytelników na problemy typografii i projektowania książki, a także poligraficznych możliwości jej wytwarzania. Interesujące jest to, że w tych kilku zaledwie pozycjach doskonale odzwierciedla się duch epoki – zarówno klasyczne dążenia do książki wytwornej, jak i awangardowe próby stworzenia zupełnie nowej formy książki dziecięcej.

2.1. W duchu klasycznym

Wśród publikacji klasycznych na szczególną uwagę zasługuje edycja zaprojektowana zgodnie z założeniami typografii wytwornej pt. *Książka Jutra czyli tajemnica Genjusza drukarni* Bronisławy Ostrowskiej (1881–1928), poetki i tłumaczki poezji francuskiej oraz autorki książek dla dzieci. Publikacja ukazała się w 1922 r. nakładem Książnicy Polskiej Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych w drukarni cenionego warszawskiego bibliofila Władysława Łazarskiego. Pojawienie się *Książki Jutra* nie uszło uwadze redakcji „Grafiki Polskiej” (W.L., 1922, s. 264), w miesięczniku zamieszczono obszerną notatkę, w której opisano wydawniczą nowość, chwając jej oryginalną treść oraz podkreślając, że „zespolenie graficzne książki z jej treścią jest wyjątkowo żywe i harmonijne” (W.L., 1922, s. 264).

Książka jest poetycką opowieścią o losach ubogiego chłopca, Jaśka Ościenia, rewolucjonisty 1905 r., przyszedłszy drukarza. Narracja prowadzona jest dwutorowo. W historię przedstawiającą dramatyczne losy bohatera wpleciono poetyckie fragmenty, złożone kursywą, związane z treścią opowiadania, ale ujmujące opisywane zdarzenia z innej strony – jako historię poszczególnych elementów, które złożą się na książkę, będącą materialnym przedmiotem. Teksty wyróżnione kursywą nie są dziełem autorki, lecz – co wynika ze wstępu – chochlika drukarskiego, zachęconego przez autorkę do współpracy. Autorka zawarła z nim bowiem umowę, że wszystkie dodane przez niego fragmenty będzie wyróżniał „pochyłością czcionek” (Ostrowska, 1922, s. 7). Najprawdopodobniej to właśnie tajemnicza ingerencja chochlika drukarskiego sprawiła, że historia życia drukarza została podzielona na rozdziały o zaskakujących i pozornie niezwiązanych z treścią tytułach: *Okladka, Papier, Druk i Temat* (tytuły również złożone kursywą). Każdy rozdział ukazuje kolejny etap życia bohatera z komentarzem chochlika, który uzmysławia czytelnikowi, jak bardzo historia głównego bohatera łączy się z powstawaniem edycji.

Szata graficzna książki jest spełnieniem postulatów przedstawionych w *Typografii wytwornej* Stanisława Lama. Książka Lama ukazała się zresztą u Łazarskiego w tym samym roku co *Książka Jutra* Ostrowskiej. „Książka

wytworna – pisał Stanisław Lam – nie polega na ilustracjach ani ozdobach, na nadzwyczajnej oryginalności i wprowadzeniu do niej rzeczy niezwykłych. [...] Wytworność to właśnie spokój i umiar, jaki uzyskuje się środkami prostymi, to owa świadomość i pewność w posługiwaniu się tworzywem artystycznym, którym w tym wypadku jest biała przestrzeń papieru i czarna czcionka” (1922, s. 41). Na szczególną uwagę zasługuje zwarta kolumna, otoczona klasycznym układem marginesów o proporcjach zwiększających się od marginesu wewnętrznego, aż po najszerszy dolny. W nawiązaniu do starych druków zamiast paginacji, zastosowano kustosze. Ważnym elementem książki jest także kolofon, umieszczony na ostatniej stronie i złożony wersalikami w zwarty, staranny blok.

Na początku *Książki jutra* brakuje strony tytułowej – porządek klasycznego układu książki został więc naruszony, co miało zaintrygować młodych czytelników. Stronę tytułową zamieszczono na końcu, ponieważ autorka do ostatniej chwili poszukiwała tytułu dla opowiedzianej historii. Z kolei na czwartej stronie pojawiły się tajemnicze znaki, przypisane działalności chochlika drukarskiego: złożony kursywą nagłówek „Do autorki”, a następnie nietypowa kolumna tekstowa, rozpoczynająca się od półpauzy, znaku zapytania i wykrzyknika, wypełniona kropkami, które miały być zachętą dla autorki, aby te puste wiersze wypełniła treścią. Na stronie piątej chochlik umieścił natomiast sam alfabet, chcąc zwrócić uwagę na genialność wynalazku pisma i druku.

Dwa przewijające się równoległe motywy tworzące dwugłos autorki książki i twórcy jej formy materialnej (tajemniczego chochlika, który okazał się drukarzem) wysoko oceniono w „Grafice Polskiej”, podkreślając, że „temat [jest] nowy i bardzo ciekawy” (W.L., 1922, s. 264), a „rozwiązanie graficzne [...] zdumiewa prostotą i wyrazistością” (W.L., 1922, s. 264), co więcej „treść i forma książki splatają się ze sobą żywym rytmem, który jaskrawo odbiega od szablonu przeciętnych wydawnictw” (W.L., 1922, s. 264).

W 1929 r. ukazała się kolejna książka dla dzieci, poruszająca kwestie estetyki druku w kontekście wytwarzania publikacji – *Jak powstaje książka: opowiedziane czytelnikom „Mojego Pisemka”*, Michała Arcta juniora (1904–1944), warszawskiego wydawcy. Redaktorem „Mojego Pisemka. Tygodnika obrazkowego dla dzieci do lat 10” była Maria Buyno-Arctowa, powstanie publikacji nie mogło być więc dziełem przypadku.

Arctowie mieli świadomość, jak ważne jest zaprojektowanie odpowiedniego, estetycznego układu graficznego książki. W 1926 r. Michał Arct starszy (1840–1916) opublikował *Piękno w książce* (Arct, 1926), gdzie napisał: „Piękno książki składa się z dwóch czynników. Jeden powszechnie uznany to piękno treści [...]. Drugi czynnik to – piękno szaty: papieru, układu stronic, wierszy, inicjałów, okładki, ilustracyj, kroju czcionek – piękno zewnętrzne” (Arct, 1926, s. 14). Jednocześnie Autor i wydawca w jednej osobie dostrzegali nierozdzielny związek między treścią a formą, podkre-

ślał też, że to właśnie treść domaga się zewnętrznego piękna książki (Arct, 1926, s. 16). Zauważając złożoność książki jako przedmiotu, widział i doceniał potrzebę pracy zespołowej, podejmowanej w trosce o estetyczny kształt dzieła. „Książkę tworzy nie jeden człowiek lecz całe zespoły [...] – dla książki pracują fabrykant papieru, odlewacz czcionek, rysownik, grafik, litograf, drukarz introligator i łączący wszystkich wydawca” (Arct, 1926, s. 39). Rola wydawcy była przy tym szczególnie istotna, ponieważ: „wygląd książki wymaga od wydawcy, aby był artystą ducha [...], aby pamiętał zawsze, że książka żąda od niego, że jej uświęconym prawem – być piękną” (Arct, 1926, s. 44–45).

Poglądy te znalazły odzwierciedlenie w publikacji *Jak powstaje książka*. Widać w niej także fascynację zespołowym charakterem pracy nad książką, z uwzględnieniem szczególnej roli wydawcy. Arct pisze: „wydawca [...] jest bowiem jak gdyby mózgiem olbrzymiej ilości rąk: rysowników, grafików, drukarzy, zecerów, maszynistów i całej rzeszy tych wszystkich, którzy choć w drobnej części są współtwórcami książki.[...] [Wydawca] decyduje, jaki będzie format książki, jaki papier, wielkość i kształt liter, rysunki, okładka” (Arct, 1929, s. 6) itp. Arct, w przeciwieństwie do Baczyńskiego, nie przeceniał roli artysty w pracy nad książką, uważał bowiem, że stworzenie estetycznej publikacji jest zadaniem wydawcy. Jego książeczka została natomiast wydana poprawnie, ale raczej zwyczajnie, urozmaicono ją jedynie licznymi zdjęciami, które miały pomagać dzieciom w zrozumieniu skomplikowanych zagadnień technologicznych.

Kolejną publikacją zasługującą na uwagę jest niewielka 8-stronicowa *Baśń o cudownej książce*, którą „wymyślił i napisał dla dzieci i rodziców Tadeusz Cieślewski (syn)” (1895–1944), warszawski artysta-grafik, członek-współzałożyciel Stowarzyszenia Artystów Grafików „Ryt”. Książeczka została wydana w 1934 r. nakładem „Jutrzenki” jako dodatek do 54. numeru czasopisma „Walka”, z którym współpracował grafik. Tekst natomiast powstał znacznie wcześniej, w 1919 r., gdy Cieślewski miał zaledwie 24 lata. Jest to opowieść o dziewczynce Halusi, której w tajemniczy sposób udało się wejść do wnętrza książki. Litera są zaklętymi ludźmi, pojawia się też dobry i mądry staruszek (Bóg), który opowiada Halusi historię liter. Książka jest, podobnie jak *Geniusz drukarni*, alegorią życia ludzkiego.

Przygody Halusi były niewątpliwie okazją do uwrażliwienia dzieci na kwestie estetyki druku w jej historycznym i współczesnym wymiarze, czego przykładem jest następujący fragment opowiadania:

Najpierw pójdziemy tutaj, powiedziała Halusia, wskazując na śliczny, czarodziejski, inicjał R, znajdujący się na początku stronicy. Czy wiecie co to jest inicjał? Jest to wielka litera, narysowana na tle obrazka, od której zaczynają się pierwsze słowa każdego rozdziału w ładnie drukowanych książkach. W dawnych księgach, które były ręcznie pisane, inicjały były

zawsze ozdobne i często tak wielkie, że zajmowały pół strony. [...] Żebyście mogły, drogie dzieci, zobaczyć jak wygląda taki inicjał – dodaje narrator – namalowałem go obok” (Cieślewski, 1934, s. 4–5).

Grafika do tekstu została wykonana charakterystyczną dla Cieślewskiego techniką drzeworytowa.

Baśń Cieślewskiego (syna) wpisuje się także w fascynację artystyczne grafika, który chętnie tworzył kompozycje architektoniczne (m.in. motyw miasta) i symboliczne. Halusia weszła do książki-miasta, o czym informuje drugi drzeworyt, zamieszczony w książeczce na stronie czwartej. Sama forma graficzna książki Cieślewskiego jest bardzo skromna. Edycja ma bowiem charakter broszurowy, tani, ale jest poprawna od względem typograficznym.

Przed książkami naruszającymi zasady dobrego smaku w typografii przestrzegła J. Mortkowiczowa, zdając sobie sprawę z przekazu semiotycznego edycji tego typu. Krzykliwa i niestaranna szata graficzna była bowiem sygnałem, że treść książki jest bezwartościowa, a nawet – niebezpieczna! W wydanej w 1927 r. książeczce pt. *Sporty, kino, radjo, a... dobra książka. Pogadanka dla młodzieży* Mortkowiczowa ostrzegała młodych czytelników przed awanturycznymi publikacjami wyposażonymi w charakterystyczne jaskrawe okładki i słabej jakości, niestarannie zadrukowany papier:

Nagle wzrok jego padł na chłopca – opowiadała Mortkowiczowa – który siedział w kącie tak zaczytany, że nie wiedział, co się wokoło dzieje. Nareszcie! Podbiegł do niego z taką radością, że nie spostrzegł, co tamten trzyma w ręku. Ale gdy się zbliżył, gdy spojrział uważniej na ten lichy, wygnieciony, brzydko zadrukowany papier, na tę jaskrawą okładkę, zrozumiał, co to za książka. I nie omylił się. To był jakiś kryminalny romans, jakieś nieprawdopodobne awanturnicze przygody oszustów, złodziei, zbrodniarzy. [...] Franek [...] wiedział z całą pewnością, że taka książka to trucizna i że trzeba się przed nią bronić (Mortkowiczowa, 1927, s. 9).

Kwestie estetyki druku w różnych aspektach poruszane również bywały w czasopiśmie dla dzieci, pisał na ten temat m.in. „Płomyk. Tygodnik ilustrowany dla dzieci i młodzieży”. W czasopiśmie pojawiły się artykuły poświęcone m.in. Stanisławowi Wyspiańskiemu (O Stanisławie Wyspiańskim, 1927/28, s. 513) czy Władysławowi Skoczylasowi (Władysław Skoczylas, 1933/34, s. 864). Gdy pisano o autorach literatury dziecięcej, wspomniano również o wydawcach i formie graficznej wydanych utworów, m.in. w artykule pt. *O Zofii Rogoszównie i jej książkach* (Rogosz-Walewska, 1931, 892) autorka pisała: „Pamiętam pierwsze wydanie jej książki »Piskłeta« z ślicznie skomponowaną okładką Rembowskiego. Z całej Polski dostawała Rogoszówna listy” (Rogosz-Walewska, 1931, 892). W dziale „O książkach”,

prezentującym nowości wydawnicze, często zwracano uwagę na formę estetyczną książki jako dodatkowy atut zachęcający do jej kupna, np. „Wszystkie te książeczki mają ładne obrazki i kolorowe, malowane okładki. Wszystkie wydała Księgarnia św. Wojciecha” (Radwanowa, 1931, s. 698) lub „śliczna to opowieść i śliczne do niej rysunki”⁴ (O książkach, 1931, s. 748), „Ładne obrazki, kolorowe i czarne zdobią tę książeczkę” (O książkach, 1931, s. 748)⁵, podawano też nazwiska ilustratorów.

2.2. W duchu europejskiej awangardy

W latach 1918–1939 w polskiej typografii obok klasycznego nurtu zaczął się kształtować kierunek stojący do niego w opozycji, lecz również mający na celu podniesienie poziomu graficznego polskiego druku. Rozwijał się on w kręgach twórców związanych z prądami awangardowymi w sztuce. W tym środowisku powstały *Narodziny liter* Stefana (1910–1988) i Franciszki (1907–1988) Themersonów, wydane w 1931 r. w Warszawie⁶. O wartości i znaczeniu tej nowatorskiej publikacji świadczą już same nazwiska autorów, którzy wnieśli do projektowania książki dziecięcej nowe porządki (Dunin, 1991, s. 139).

Themersonowie żywo interesowali się nowymi trendami w sztuce, znany był im najprawdopodobniej pierwszy almanach futurystów „Gga”, zredagowany przez Anatola Sterna i Aleksandra Wata. Niektóre myśli w nim zawarte, co zauważył Artur Pruszyński (Pruszyński, 2014, s. 10), najwyraźniej inspirowały artystów, zwłaszcza postulat: „Słowa mają swoją wagę, dźwięk, barwę, swój rysunek, zajmują miejsce w przestrzeni”, a także tezy głoszące, że „główne wartości książki – to format i druk jej po nich dopiero – treść. Dlatego poeta winien być zarazem zecerem i intrologatorem swej książki [...]” (Stern, Wat, 1978, s. 5). W myśl powyższych postulatów Themersonowie sami pisali teksty do książek dla dzieci, sami wykonywali ilustracje i tworzyli układy typograficzne publikacji. Byli więc ilustratorami i zecerami swoich książek. Stosowali przy tym bardzo wiele środków typograficznych i poligraficznych, których celem było uatrakcyjnienie szaty graficznej książki. Jednak to, co odróżniało Themersonów od futurystów, to cel działań – nie chodziło tylko o sprzeciw wobec utartych zasad i reguł, stosowane zabiegi miały przyczynić się przede wszystkim do podniesienia warto-

⁴ Dotyczy książki J. Ejsmonda *Opowieść o Janku Kominiarczyku i o dymiącym piecu króla Stasia* z rysunkami E. Bartłomiejczyka (Wydaw. M. Arcta w Warszawie, 1931).

⁵ Dotyczy książki M. Konopnickiej *W domu i świecie* z ilustracjami A. Gawińskiego (Wydaw. M. Arcta w Warszawie, 1931).

⁶ Książka powstała w Drukarni Współczesnej na ul. Szpitalnej 10 w Warszawie. Na książce brak daty wydania, na reprimie Wydawnictwa Widnokrąg umieszczono informację, że edycja ukazała się najprawdopodobniej w 1931 r., natomiast w literaturze przedmiotu podawany bywa także rok 1932.

ści informacyjno-estetycznej publikacji (Pruszyński, 2014, s. 10). Być może inspiracją dla Themersonów były także słowa Tadeusza Peipera, przedstawiciela awangardy krakowskiej, który pisał: „Chcemy, ażeby jeden rzut oka na stronę zadrukowanego papieru dawał jak najobszerniejsze informacje o treści tekstu, a przy tym był połączony z uczuciem zadowolenia artystycznego” (Peiper, 1972, s. 250).

W twórczości Themersonów widać także wpływy dadaistów oraz grup polskich artystów „Praesens” i „a.r.”, na co wskazuje Ewa Kraskowska (1989, s. 112). W układzie typograficznym książeczek dla dzieci znajdują odzwierciedlenie słowa Hansa Richtera, jednego z twórców ruchu dada: „Wynaleziono też nowy rodzaj typografii dający taką swobodę w operowaniu poszczególnymi literami, słowami i całymi zdaniami, jakiej nie było od czasów Gutenberga” (Richter, 1989, s. 200). Dążenie do wolności układu typograficznego i sprzeciw wobec wszelkich drukarskich stereotypów, a zwłaszcza liniowego układu treści, jest jedną z podstawowych cech książeczek dla dzieci Themersonów. Znamienne są tu słowa Stefana Themersona, ukazujące jego stosunek do tradycyjnej sztuki drukarskiej, a zwłaszcza składu ręcznego: „We wczesnej fazie druku, i dzisiaj jeszcze, drukarze wybierali czcionki pojedynczo i upychali je w przedmiot zwany wierszownikiem [...]” (Kraskowska, 1989, s. 114). Themerson postrzegał więc tradycyjny ręczny skład testu jako czynność wykonywaną niejako „na siłę”, wbrew naturze samego tekstu. Z czasem, w późniejszej twórczości dla dorosłych poglądy te wyewoluowały w kierunku tworzenia układów stron, które mogły być czytane nie tylko w poziomie, ale również w pionie, co Themersonowie nazwali Wewnętrznym Pionowym Justunkiem (Pruszyński, 2014, s.11). Próba realizacji dadaistycznych postulatów w książkach dla dzieci było także umieszczanie obok siebie na jednej stronie różnych kodów artystycznych (Kraskowska, 1989, s. 113) – łączenie odmiennych krojów pism, wplatanie pisma odręcznego czy maszynowego.

Można śmiało stwierdzić, że *Narodziny liter* Franciszki i Stefana Themersonów były spełnieniem postulatów Mortkowiczowej o „prawdziwej sztuce” i „prawdziwych artystach” tworzących dla dzieci. W *Narodzinach liter* autorzy podjęli próbę wyjaśnienia dzieciom historii pisma w przystępny i ciekawy sposób. Młody czytelnik poznawał pismo węzełkowe Indian (kipu), pismo piktograficzne i jego kolejne fazy rozwoju, hieroglify egipskie, aż wreszcie, poprzez stopniowe upraszczanie, dochodził do znanego mu alfabetu łacińskiego. Trudne zagadnienia przedstawiono w sposób prosty, a rewolucyjnych zmian w sposobie zapisu dokonywali bohaterowie o oryginalnych imionach, np. wódz Kiloupapa, wódz Kishkemunazee czy chłopiec Umu (Indianie, Sumerowie, Egipcjanie). Wynalazek pisma został przedstawiony jako wspólne dzieło całej ludzkości, następujących po sobie pokoleń (Skotnicka, 1994, s. 44):

Narodziły się litery przed wieloma wiekami. Dziadem ich były obrazki wodza Kishkemunazee, ojcem – hieroglify egipskie. Mijały wieki, rozpadały się w gruzy miasta bogate, zginęli wojownicy, ogniem i mieczem walczący – a litery nie umarły, lecz żyją. Kreślimy je, ładne i proste, ołówkiem, piórem, wystukujemy na maszynie do pisania, odlane w ołowiu smarujemy farbą i odciskamy na tysiącach arkuszy papieru – drukujemy. Ustawiamy litery w szeregu, jedna za drugą, jak cegły, z których dom się buduje; składamy je w słowa, wiersze, kolumny (Themerson, 1931, s. 14).

Narodziny liter są przykładem całościowego podejścia Themersonów do projektowania dla dzieci. Forma i treść zostały ze sobą nierozzerwalne połączone. Istotnym elementem publikacji są ilustracje wykonane przez Franciszkę Themerson – proste rysunki, doskonale zintegrowane z tekstem, uzupełniają go i dopowiadają. Niekiedy bywa odwrotnie – to tekst dopowiada ilustrację. Jednocześnie układ typograficzny jest bardzo dynamiczny, budowany na zasadzie kontrastu. Themersonowie zastosowali wiele nowatorskich sposobów rozmieszczania ilustracji, różnicując je pod względem wielkości i koloru: ilustracje umieszczono na kolumnie, na spad, obłamano starannie tekstem itp. Tekst bywa również „wtopiony” w ilustrację i niejako z nią zespolony, jak np. tekst objaśniający zapis indiańskiego kipu biegnący w różnych kierunkach wzdłuż sznurków. Dziś rozwiązania te są standardem w książkach dziecięcych, ale w dwudziestoleciu międzywojennym były nowością.

W układzie typograficznym *Narodzin liter* widać także sprzeciw wobec tradycji, m.in. objawia się on w dość swobodnym podejściu do pojęcia kolumny tekstowej. Kolumna jest niejednorodna, złożona z dłuższych i krótszych fragmentów, które wraz z ilustracjami tworzą swobodnie rozmieszczane bloki. Teksty te, w zależności od kontekstu, składano różnym stopniem pisma. Ponadto zastosowano wszystkie możliwe układy: blokowe, chorągiewkowe (zarówno do lewej, jak i do prawej) oraz osiowe. Nie stosowano wcięć akapitowych, lecz oddzielano poszczególne akapity – co jest dziś normą w typografii internetowej – zwiększonymi odstępami. Zasada rejestru nie miała dla Themersonów znaczenia, podobnie jak szerokie marginesy, nieodłączny element książki klasycznej. Kolumna nie miała być bowiem zwartym blokiem o jednolitej szarości zadruku, lecz stanowić czytelną mapę przedstawionych treści. W książeczce nie ma także zbyt wiele światła – tak cenionego przez klasycznych typografów. Cała przestrzeń strony jest wypełniona tekstem, ilustracjami lub kolorowymi aplami, co może świadczyć o wpływie konstruktywistów dążących do całkowitego zadrukowania stronicy (Sowiński, 1995, s. 189).

W myśl awangardowych postulatów, Themersonowie uwolnili tekst od reżimu wierszownika. W *Narodzinach liter* pojawiają się swobodne odręczne napisy w ich naturalnym kontekście (np. na kawałku kory lub przekazie

pocztowym), ponadto słowa przechylają się i biegną wzdłuż ilustracji, dopowiadając ich treść (wspomniane kipu). Czytelności treści, a zarazem zobrazowaniu jej różnorodności służyły też zestawione kroje pisma – klasyczny Plantin i Paneuropa w odmianie półgrubej, polska wersja Futury zaprojektowanej przez Paula Rennera w latach dwudziestych XX w., będąca esencją funkcjonalizmu i przykładem odrzucenia zbędnych dekoracyjnych elementów. Aby zwiększyć dynamikę przekazu, pismo zostało dodatkowo skontrastowane poprzez zastosowanie różnych stopni pisma, kursywy, spacjiowania i kolorów (czerwony i niebieski). Zestawiano pismo drukarskie, którego cechą charakterystyczną jest jednorodność, niezmienność i powtarzalność z pismem odręcznym, kaligraficznym, naznaczonym indywidualnością piszącego, co podobno fascynowało Themersona (Czartoryska, 1981, s. 15). Liternictwo jest więc w książce żywym, pełnym ekspresji środkiem wyrazu, który pozwala prowadzić czytelnika tak, jak się autorowi podoba.

Kolejnym niezwykle istotnym elementem układu typograficznego książeczek Themersonów jest kolor. Książkę wydrukowano za pomocą trzech kolorów: czarnego, niebieskiego i czerwonego. Ponieważ strony zostały zaprojektowane w kontrze, więc zauważalnym i równoprawnym kolorem jest także biel. Żywe, skontrastowane tła, ilustracje, aple i teksty tworzą barwną, dynamiczną mozaikę⁷.

Pod względem technologicznym praca nad *Narodzinami liter* wymagała od artystów z pewnością wiele wysiłku, znacznie więcej niż złożenie klasycznej książki dla dzieci. Układając czcionki zgodnie z własnym porządkiem, działali niejako wbrew ówczesnej technologii, opartej na liniowym porządku. Dowodem mozolnego zmagania się artysty z ograniczonymi możliwościami technologii składu są m.in. pojawiające się błędy na poziomie kerningu i trakingu czy stosowanie nie zawsze konsekwentnych odstępów. Staranności wymagało także pasowanie kolorów w druku czterokolorowym, a zwłaszcza druk w kontrze.

Wprawdzie w dwudziestoleciu międzywojennym istniało przekonanie, że twórczość dla dzieci jest łatwym sposobem zarabiania pieniędzy (Dunin, 1991, s. 129), jednak mając na względzie, jak wiele wysiłku wymagało stworzenie tego typu edycji, trudno zgodzić się z tezą Marcina Giżyckiego, że „pisanie i ilustrowanie książeczek dla dzieci było dla małżeństwa Themersonów zajęciem niejako wymuszonym brakiem pieniędzy na realizację filmów” (Giżycki, 1993, s. 158). Był to raczej, cytując Ewę Kraskowską, ważny etap ich artystycznego życia, który w przyszłości zaowocował licznymi eksperymentami na polu typografii (Kraskowska, 1989, s. 114).

⁷ Podobne nowatorskie rozwiązania znajdują się także w innych edycjach dla dzieci Themersonów, np. w wydanej w 1932 r. *Poczcie*, która została dodatkowo wzbogacona elementami komiksu. Autor nawiązywał także bezpośredni dialog z dzieckiem za pomocą sformułowań: „Spójrzcie na następną stronę!”, „Spójrzcie na rysunek” lub umieszczając strzałki wskazujące kierunek czytania.

Narodziny liter i inne tworzone przez Themersonów książki dla dzieci charakteryzuje zupełnie nowe spojrzenie na rolę układu typograficznego w książce dla dzieci. Odważne, dynamiczne i kontrastowe publikacje z pewnością wyprzedzały swoją epokę. Celem poczyznań Themersonów nie miała być jednak wyłącznie zabawa z formą, lecz przede wszystkim próba dostosowania książki do możliwości percepcyjnych młodego czytelnika (Pruszyński, 2014, s. 11). O ponadczasowości edycji Themersonów świadczy współczesne zainteresowanie ich twórczością, m.in. Wydawnictwa „Widnokrąg”, które wydaje reprinty książek dla dzieci Themersonów, np. w 2014 r. ukazały się *Narodziny liter*. Na podstawie ich prac tworzone są także aplikacje na telefon.

Podsumowanie

Opisane edycje są bardzo interesującym – dotychczas niedostrzegającym – zjawiskiem na rynku polskiej książki dziecięcej lat 1918–1939, świadectwem krzewienia kultury książki wśród najmłodszych i zaangażowania w sprawy podniesienia jakości typograficznej edycji dla dzieci. Inicjatorami tych działań byli zazwyczaj wybitni artyści i wydawcy. Ich celem było nie tylko popularyzowanie wiedzy o szeroko pojętej estetyce druku, lecz także rozbudzenie wrażliwości estetycznej młodego odbiorcy w myśl postulatów Mortkowiczowej. Książkę dziecięcą traktowali oni bardzo poważnie, jako prawdziwą sztukę, wymagającą takiego samego zaangażowania jak twórczość dla dorosłych. Specjalistyczną tematykę przybliżali dzieciom w formie im przyjaznej, prostej, niekiedy baśniowej, dostosowując środki do możliwości percepcyjnych młodego czytelnika. Oddziałując za pomocą treści i formy, próbowano wychować przyszłych wrażliwych odbiorców.

Bibliografia

- Arct, M. (1926). *Piękno w książce*. Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta. *Polska. Miesięcznik poświęcony sztuce graficznej*, 2(3), 52–54.
- Arct, M. (1929). *Jak powstaje książka: opowiedziane czytelnikom „Mojego pisemka”* Warszawa: Wydawnictwo M. Arcta.
- Baczyński, S. (1922a). Zewnętrzne piękno książki dla dzieci i młodzieży. *Grafika Polska. Miesięcznik poświęcony sztuce graficznej*, 2(2), 24–25.
- Baczyński, S. (1922b). Zewnętrzne piękno książki dla dzieci i młodzieży. *Grafika Polska. Miesięcznik poświęcony sztuce graficznej*, 2(3), 52–54.
- Boruc, A. (2013). Michał Arct – dylematy warszawskiego księgarza-wydawcy schyłku XIX w. *Sztuka Edycji* 1, 39–46. DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/SE.2013.005>. Pobrane 14 maja 2015, z: <http://apcz.pl/czasopisma/index.php/sztukaedycji/article/viewFile/SE.2013.005/2283>
- Cieślowski (syn), T. (1934). *Baśń o cudownej książce*. Warszawa: „Jutrzenka”.

- Czarski, W. (1926). Z dziedziny grafiki. O książce szkolnej. *Grafika Polska. Miesięcznik poświęcony sztuce graficznej*, 4(2), 39–42.
- Czartoryska, U. (1981). Doświadczenia wizualne, teoria i praktyka. W: U. Czartoryska (red.), *Stefan i Franciszka Themerson. Poszukiwania wizualne. Wystawa zorganizowana przez Muzeum Sztuki w Łodzi we współpracy z Centralnym Biurem Wystaw Artystycznych w Warszawie, grudzień 1981–kwiecień 1982* (s. 3–14). Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi.
- Dunin, J. (1991). *Książeczki dla grzecznych i niegrzecznych dzieci*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Giżycki, M. (1993). Franciszka Themerson (1907–1988). W: M. Grala (red.), *Stefan Themerson. Jestem czasownikiem, czyli zobaczyć świat inaczej* (s. 158–159). Płock: Dom Kultury w Płocku, Klub Artystyczny Płocczan.
- Kraskowska, E. (1989). *Twórczość Stefana Themersona. Dwujęzyczność a literatura*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Lam, S. (1922). *Książka wytworna. Rzecz o estetyce druku*. Warszawa: Drukarnia Wł. Łazarskiego.
- Mortkowiczowa, J. (1904). *Wychowanie estetyczne*. Warszawa: G. Centnerszwer i S-ka.
- Mortkowiczowa, J. (1927). *Sporty, kino, radio, a... dobra książka. Pogadanka dla młodzieży*. Warszawa, Kraków: Towarzystwo Wydawnicze w Warszawie.
- O książkach. (1931). *Płomyk. Tygodnik ilustrowany dla dzieci i młodzieży*, 15(32), 748.
- O Stanisławie Wyspiańskim. (1927/28), *Płomyk. Tygodnik ilustrowany dla dzieci i młodzieży*, 12, 513.
- Ostrowska, B. (1922). *Książka Jutra czyli tajemnica Genjusza drukarni*. Warszawa: Książnica Polska Towarzystwa Nauczycieli Szkół Wyższych, Drukarnia Wł. Łazarskiego.
- Peiper, T. (1972). *Tędy. Nowe usta*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Pruszyński, A. (2014). *Dobre maniere Stefana Themersona*. Gdańsk: Słowo obraz/terytoria.
- Radwanowa, H. (1931). Co teraz przeczytać?, *Płomyk. Tygodnik ilustrowany dla dzieci i młodzieży*, 15(30), 698.
- Richter, H. (1989). Dadaizm. W: E. Kraskowska, *Twórczość Stefana Themersona. Dwujęzyczność a literatura* (s. 200). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.
- Rogosz-Walewska, J. (1931). O Zofii Rogoszonnie i jej książkach. *Płomyk. Tygodnik ilustrowany dla dzieci i młodzieży*, 15, 892–893.
- Rypson, A. (2011). *Nie gęsi. Polskie projektowanie graficzne 1919–1949*. Kraków: Karakter.
- Skotnicka, G. (1994). *Z literackich kręgów dzieciństwa i dojrzenia. Studia i Szkice*. Wrocław: Wydawnictwo Waclaw Bański i synowie.
- Sowiński, J. (1995). *Typografia wytworna w Polsce 1919–1938*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Stern, A., Wat A. (1978). Prymitywiści do narodów świata i do Polski. W: Z. Jaroński, *Antologia polskiego futuryzmu*

- i nowej sztuki* (s. 5–6). Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Themerson, S. (1931). *Narodziny liter.* Warszawa: Drukarnia Współczesna.
- W.L. (1922). Z dziedziny grafiki. *Grafika Polska. Miesięcznik poświęcony sztuce graficznej*, 2(11/12), 264.
- Władysław Skoczylas. (1933/34). *Płomyk. Tygodnik ilustrowany dla dzieci i młodzieży*, 18, 864.
- Zakrzewski, P. (2015). »Typogryzmol« i »Wytwórnik kulinarny« wyróżnione w konkursie Bologna Ragazzi Award. Pobrane 5 maja 2015, z: <http://culture.pl/pl/artukul/typogryzmol-i-wytwornik-kulinarny-wyrozni-one-w-konkursie-bologna-ragazzi-award>
- Zaleska, J. (1874). *Wakacje Janka i Zosi. O znakomitych wynalazkach przemysłu i sztuki, cudach przyrody i wypadkach codziennego życia.* Warszawa: Drukarnia Gazety Lekarskiej.

Ewa Repucho

***A children's book at the service of printing aesthetics.
Publications in the interwar period***

Summary

Growing concern in aesthetics of printing in the interwar period resulted in attempts to interest young reader in the issue. Books for children on aesthetics of printing published in that period are not only beautifully designed but they introduce readers to the culture of books, popularizing knowledge previously known only to a narrow group of specialists: from writing, design issues, and typographical shaping, to printing topics in both contemporary and historical terms. The initiators of these activities were usually prominent artists and publishers. As specialists, they drew nigh to children in friendly, simple forms, sometimes fairy-tales, adapting measures to the perceptive abilities of young readers. Interacting with the content and form, they tried to develop a taste for the beautiful book and educate future customers. Under these positions, the spirit of the age perfectly reflects a classic desire to a sophisticated book and an avant-garde attempt to create a completely new form of children's books.

Keywords: print aesthetics, typography, printing, interwar period, aesthetic education, children's book, Michał Arzt, Tadeusz Cieślowski (son), Władysław Łazarski, Janina Mortkowiczowa, Stanisława Ostrowska, Stefan Themerson, Franciszka Themerson